

Joaquim Jorge Silva Carvalho

**Acção, Cenas e Personagens na Narrativa Dinisiana:
As Pupilas do Senhor Escritor**

Orientação: Professora Doutora Ana Paula Arnaut

Dissertação de Doutoramento em
Literatura Portuguesa (Investigação e Ensino),
apresentada à Faculdade de Letras
da Universidade de Coimbra.

Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

2010

DEDICATÓRIA

À Maria da Paz e à Vânia Lúcia.

À Maria Delfina e ao José Piedade Carvalho.

Ao João Ornelas e à Maria de Aveiro.

Ao Francisco Botelho.

AGRADECIMENTOS

O doutoramento em Literatura Portuguesa era um projecto antigo que, desde há largos anos, vínhamos adiando. Na hora de submeter a presente dissertação à avaliação do Júri, sentimos já a grata sensação de haver cumprido, no limite das nossas forças e capacidades, esta espécie de destino pessoal e profissional que ousámos sonhar.

É este o tempo para exprimir uma sincera gratidão a todos quantos tornaram possível chegar a este estágio de realização e de felicidade.

À Doutora Ana Paula Arnaut, agradecemos a orientação que levou a cabo. Os seus conhecimentos literários, a sua disponibilidade para o trabalho e o seu rigor intelectual e académico ajudaram-nos enormemente a concretizar esta empresa.

Ao Agrupamento de Escolas do Arco, na pessoa da sua directora, Dra. Senhorinha Pires, agradecemos a compreensão generosamente manifestada face ao trabalho académico que desenvolvemos.

Ao Estado português, agradecemos a licença sabática que tornou possível, durante o ano lectivo de 2009/2010, a nossa dedicação em exclusivo à redacção da tese de doutoramento.

À Câmara Municipal de Ribeira de Pena, na pessoa do seu presidente, Dr. Agostinho Pinto, agradecemos as facilidades concedidas no acesso ao espaço da Biblioteca Municipal.

Ao senhor António Alves Rodrigues, à Dra. Olívia Sofia e à Dra. Adelaide Carvalho, agradecemos a gentilíssima disponibilização de material literário, cuja consulta se nos revelaria particularmente preciosa.

À nossa Família e Amigos, agradecemos a constante presença (espiritual, quando não física), que tão bem nos amparou quando necessário.

Aos nossos alunos, agradecemos a energia e a alegria que, todos os anos, renovadamente são e que justificam, sem dúvida, a nossa dedicação profissional e académica.

Resumo

O nosso trabalho elegeu a obra romanesca de Júlio Dinis como tema central. Pretendemos, à luz da sua produção romanesca, valorizar uma concepção de narrativa que compreende o fundamental propósito de contar uma história fundada no mundo real, por um lado, e de ordenar ética e esteticamente a realidade, por outro.

Situando-se entre o romantismo e o realismo, procurámos explicar esta sua condição de autor-charneira com base nas características periodologicamente híbridas dos seus romances, situação que faz de Dinis um escritor que prossegue uma linha tradicional mas também que, pelo cariz inovador da sua escrita, representa já novos caminhos para a literatura portuguesa.

Creemos que a eficácia narrativa de Júlio Dinis – um autor que é, desde a segunda metade do século XIX até aos nossos dias, um verdadeiro caso de sucesso entre o público lusófono – tem a ver com alguns aspectos técnicos merecedores de atenção e estudo. É o caso do deliberado investimento, pelo autor, numa linguagem clara e acessível, fundamentalmente ao serviço da história narrada.

É igualmente o caso do recurso competente à *cena* como unidade estruturante da acção. As descrições são entendíveis, a esta luz, como macro-didascálias que ajudam a criar, em cada momento, a atmosfera mais interessante para o desenvolvimento da narrativa. Concomitantemente, Dinis usa amplamente o diálogo de forma a contribuir para a dinâmica, a frescura e a verosimilhança da matéria narrada.

À semelhança de Eça, encontramos em Dinis a simultaneidade de *acção* e *intriga*, entendendo-se por *intriga* o enredo nuclear da história contada, e por *acção* o conjunto de episódios que ajudam a edificar o espaço social, económico, político, cultural e, numa palavra, humano que contextualiza o enredo nuclear.

É nossa convicção que, em grande medida, este espaço – metonimicamente representado pela *aldeia* – funciona como uma espécie de personagem principal (composta por várias personagens convencionalmente tidas por secundárias). Esse modo de entender o *espaço semantizado* (como lhe chama Maria Lúcia Lepecky) convida-nos ainda a considerar que, afinal, aquilo que normalmente designaríamos por *acção* corresponderá a uma outra *intriga*, visto que o enunciado nos reporta também a história da própria *aldeia*.

Por razões de conveniência expositiva, optámos por chamar a esta específica espécie de intriga, relativa ao espaço considerado como um todo vivo, *intriga periférica*. À intriga mais convencional, protagonizada normalmente pelos pares amorosos dos romances, chamámos *intriga nuclear*.

Em Júlio Dinis, a narrativa não se demite de, para além de reportar a realidade do mundo português e de divertir/entreter o leitor, incluir no enunciado uma dimensão edificante, moral e eticamente empenhada. A narrativa dá conta do mundo real, mas inscreve no enunciado romanesco, simultaneamente, a ideia de que o mérito e a virtude são objecto de recompensa. Ora, tal faz do mundo, assim percebido, um lugar de esperança, uma vez que traduz a utópica conquista da justiça, do bem, da harmonia social, da verdade e da beleza.

Apesar da eventual ingenuidade desta concepção do romance e do mundo, parece-nos extraordinariamente válido o investimento, pela Escola portuguesa – ao nível do ensino básico e mesmo do secundário –, numa literatura que ostensivamente veicula princípios e valores humanistas.

A concepção de narrativa representada por Dinis, caracteristicamente amável e militantemente ética, parece-nos um exemplo de altíssimo interesse para a escolha de textos a ler/estudar na nossa Escola.

A crise das humanidades e, numa perspectiva compreensiva do fenómeno, a crise da leitura no mundo hodierno são problemas que desafiam a Escola portuguesa a reavaliar-se e a redefinir-se em múltiplos aspectos.

Há hoje, em nosso entender, uma urgente necessidade de agir. A mudança passa decerto por uma melhor formação de professores (inicial e contínua), que abarque a componente científica e a didáctica, e pela aposta em projectos que – no terreno – possam efectiva e eficazmente concretizar-se.

A literatura amável e bondosa de Dinis (cheia de relatos interessantes e de lições sobre a vida) não constitui a panaceia para todos os males que afligem a Escola, em matéria de leitura e de escrita.

Mas parece-nos um excelente ponto de partida para devolver a literatura aos alunos e de, pela prática séria, competente e sistemática da leitura (e da escrita), de bons textos literários, devolver aos alunos este hábito e a este gosto de usufruir da literatura.

PALAVRAS-CHAVE:

Júlio Dinis /

Romantismo e Realismo-Naturalismo /

Literatura / Narrativa

Ética e Estética /

Humanidades / Escola /

Ensino da Literatura / Leitura e Escrita

Summary

Our work has chosen the novels written by Júlio Dinis as its major theme.

Within the Dinis' literary production, we wish to acknowledge a specific concept of narrative which comprehends - on one hand - the essential purpose of telling a story, preferably founded on the real world, and – on the other hand – the purpose of giving an aesthetic and ethical order to reality.

Júlio Dinis is somehow between the romantic and the naturalist period. We tried to explain his condition of author between two literary phases, by taking account of some aspects that evidently exist in his novels. Dinis may well be considered a writer who follows the Portuguese literary tradition, but also whose novels really innovate and already represent new possible ways for Portugal's national literature.

We believe that the effectiveness of Dinis' narrative has to deal with some technical aspects of his writing that obviously deserve our attention and critical thorough analysis. It is certainly the case of his deliberate investment in a very plain and simple language, however elegant, which essentially is used as a tool to tell a story.

It is also the case of the literary use of *scenes* as a structural narrative unit. It is thus understandable the role of descriptions which generally are, within this operative context, a kind of hyperscenario and stage directions that carefully contributes to build the most convenient atmosphere for the story being told.

Like Eça de Queirós, Dinis uses simultaneously action and plot (plot being the nuclear story of the novel, and action the variety of episodes that found and establish the social, economic, political, cultural and human territory where things happen).

This novel's territory is always a very typical glimpse of the Portuguese countryside represented by some tiny little village. We believe that this dinisian village may be understood as the metaphorical representation of Portugal itself. We also think that the village, in Dinis' narratives, functions as a kind of major character (composed by the various characters normally taken as secondary).

Our way of explaining the importance of this meaningful territory invites us, in consequence, to consider that those events that apparently are not a part of the main plot, really can be perceived as another quality of plot. In fact, the novels not only tell

us the romantic stories of couples in love; they tell us the story of the village (and, at some extent, the story of a Portuguese land).

We chose to call this specific form of plot, that comprehend a vision of the narrative territory as a dynamic whole, the peripheric plot. The more conventional form of plot, that deals with the loving couples of the novels, will be called nuclear plot.

Dinis' narrative not only reports the nineteenth Portuguese and atmosphere, and not only provides entertainment; it comprehends a moral and ethical dimension. The novels bring to the readers a view of the real world, but also provides the literary text with the idea that virtue and merit are to be rewarded by Fortune. This notion embodies the precious belief that justice, social harmony, truth and beauty can really be achieved in our human society.

Despite the eventual naïveté of this novel's concept, we deeply believe that the Portuguese School could benefit a lot from such a kind of literature, so deliberately founded on humane principles and values.

The concept of narrative represented by Dinis' novels is gentle, kind and eminently ethical, thus seeming a very interesting material to read and to study in our classes.

The so-called crisis of humanities and – in a more comprehensive equation of the phenomenon – the crisis of reading in the modern world are problems that indeed represent a challenge to Portuguese School and invite us to redefine politics and methods in this area.

Action is absolutely necessary and urgent. To improve the linguistic capacities of our students, we need to change (and to improve) our practices. The role of Didactics is naturally important and the proper use of literary text in class remains a central issue.

The pleasant and gentle novels written by Dinis, full of interesting events and useful lessons on life, are not the ultimate medicine that will resolve all the problems affecting reading and writing nowadays. But its appealing quality appears to be an excellent way of giving literature back to young pupils (and other readers in general).

People enjoy good stories, good novels. And through the constant, systematic and competent practice of reading (and writing) good literary texts, we believe that is possible to (re)gain the good old habits of enjoying literature.

KEY WORDS:

Júlio Dinis /

Romanticism and Realism-Naturalism /

Literature / Narrative /

Aethics and Aesthetics /

Humanities / School /

Teaching Literature / Reading and writing

**Acção, Cenas e Personagens na Narrativa Dinisiana:
As Pupilas do Senhor Escritor**

ÍNDICE GERAL

1.	Introdução	Pg. 6
1.1.	Análise e interpretação literária: exigências do ofício crítico-interpretativo	Pg. 16
1.2.	Análise e interpretação literária como <i>dívidas de amor</i>	Pg. 36
2.	De Joaquim Guilherme Gomes Coelho a Júlio Dinis: o escritor e a sua circunstância	Pg. 56
2.2.	Percurso e contexto formativo de Júlio Dinis	Pg. 63
3.	A literatura dinisiana na periferia do romance	Pg. 87
3.1.	Tentativas Poéticas de Júlio Dinis: uma lírica com sensibilidade social	Pg. 88
3.2.	O teatro de Júlio Dinis: um estádio propedêutico na maturação do romancista	Pg. 99
3.3.	O apelo da narrativa	Pg. 126
3.3.1.	As novelas de Júlio Dinis: Serões de uma Província chamada Portugal	Pg. 128
4.	Os romances de Júlio Dinis e o seu lugar na literatura portuguesa	Pg. 172
5.	Acção, cenas e personagens na narrativa dinisiana	Pg. 273
5.1.	Acção e intriga na narrativa dinisiana	Pg. 274
5.2.	Cenas na narrativa dinisiana	Pg. 310
5.3.	Personagens na narrativa dinisiana	Pg. 328
6.	Língua e literatura na Escola: as pupilas do senhor professor	Pg. 367

6.1. O professor e a sua circunstância	Pg. 369
6.2. Da leitura do texto literário ao desenvolvimento de competências da comunicação: liberdade vs. escravatura	Pg. 375
6.3. Literatura em crise: razões para preocupação e esperança	Pg. 382
6.4. Ler Júlio Dinis para gostar de ler: o papel estratégico de um <i>cânone</i> escolar	Pg. 394
6.5. Leitura e estudo do texto literário: breve viagem pelo verbo <i>agir</i>	Pg. 396
6.5. Dimensão ética na narrativa dinisiana: <i>concerto</i> e <i>conserto</i>	Pg. 405
6.7. Concomitância feliz de investigação e ensino: ideia de um projecto num agrupamento escolar	Pg. 410
7. Conclusão	Pg. 439
8. Bibliografia	Pg. 442
9. Índice de autores	Pg. 462

«Há-de haver uma salvação possível neste mar de naufrágios, e vão sendo horas de erguer a voz contra os derrotistas da jangada. Aterrados pelas suas fúnebres ladainhas, temo-nos esquecido de reparar nos acenos do horizonte, onde amanhece sempre uma ilha à nossa espera. Não a ilha solitária de Robinson, que seria o recomeçar inútil duma vida de egoísmo e de esterilidade, mas o húmus generoso dum novo mundo onde se possa semear a esperança.»

Miguel Torga, *Diário V*¹

¹ Cf. Miguel Torga, *Diário V*, Coimbra, ed. de autor, 3.^a edição, 1974, p. 202.

1. Introdução

Pode a percepção do valor de um romance ser anterior à aquisição de sólidos conhecimentos linguístico-literários?

Eis o que, sobre o assunto, nos parece lícito dizer: a qualidade da literatura afere-se sobretudo pelo coração e pela inteligência. Podemos gostar de determinado autor porque nos comove, emociona, desperta sensações e sentimentos; e/ou podemos apreciar a escrita que nos deslumbra pelo brilho das ideias, nos oferece a luz do raciocínio certo, nos assombra com a propriedade e a justeza de conceitos e de atitudes. Em ambos os casos, requer-se do autor que saiba escrever bem.

Confessamos que chegámos a Júlio Dinis, antes de mais, pelo coração. Ele teve, nos primórdios da nossa experiência leitora, esse condão de encantar. Mas relemo-lo durante o curso de licenciatura em Línguas e Literaturas Modernas e o prazer manteve-se. Descobrimos e confirmámos, com os seus romances e (menos) com os seus poemas ou os seus textos dramáticos, a graça que há na leveza de um relato, de uma descrição, de um diálogo, de uma história. Não necessitámos de um grande suporte teórico-metodológico para perceber que aquela escrita – leve, dúctil, equilibrada, fresca, alegre – era uma espécie de Garrett menos sofrido e menos aéreo, ou (em azimute referencial distinto) uma espécie de Eça menos cínico e menos burilado.

O nosso crescimento intelectual e académico remeteu Júlio Dinis, sob a vigorosa tutela do cânone, para um patamar de menor importância e profundidade, no contexto da História Literária. Numa qualquer subcave (esconsa, secreta) da nossa memória afectiva, permaneceu, contudo, o encantamento com alguns episódios lidos: Daniel, em *As Pupilas do Senhor Reitor*, jurando o seu amor por Margarida na presença sagrada de certo venerando que acaba de falecer; ou, na mesma obra, uma qualquer lei do amor postulando que sofre mais, na cartografia das paixões, o amante que fica do que aquele que parte; ou alguma imagem luminosa em Língua Portuguesa sobre felicidade e honra, a propósito da transformação de Carlos em *Uma Família Inglesa*; ou a enunciação da generosidade em estado puro, a propósito da *Morgadinha*; ou o valor do trabalho em *Os Fidalgos da Casa Mourisca*.

Isto é, apesar de a experiência leitora e académica nos moderar (*i.e.*, domesticar) a admiração por este autor, lembrando-nos vigorosamente a sua *relativa* modéstia,

regressámos aos seus romances diversíssimas vezes, sem que a magia do gosto deixasse de funcionar. Porquê?

É preciso lembrar que o estudo da literatura não é (não pode e não tem de ser) uma ciência exacta², mas tão-pouco é uma ciência oculta. Haverá razões para gostar que a razão nem sempre (re)conhece, numa primeira instância, já vimos; mas quando enveredamos pela investigação do fenómeno literário, é preciso entender mais (entender melhor) o que se passa, nesta percepção do valor de uma obra, de um autor. Acreditamos que o texto literário é, por natureza, interpretável, estudável, inteligível - e, a prazo, é possível que através da abordagem aturada e rigorosa da (amável) escrita se prove a existência, afinal, na origem do prazer da leitura, de uma (suspeitada, especial, excepcional) competência do escritor.

Há objectivas explicações para uma avaliação canonicamente pouco entusiasmada do escritor, a começar pela circunstância de à grande *Avenida do Romantismo* suceder, na complexa cidade da Literatura Portuguesa, a moderna *Alameda do Realismo*. Júlio Dinis é um autor *em trânsito* – e dessa inevitabilidade resultará boa parte do ocaso a que foi sujeito por críticos e investigadores. A morte precoce do escritor (com trinta e dois anos, incompletos) igualmente contribuiu para este défice de afirmação da sua obra (quase dói imaginar-se o que, com mais idade - cronológica, cultural, literária, humana -, Dinis poderia ainda ter feito).

Creemos que uma considerável porção do *valor* de um autor e de uma obra decorre, em grande medida, do investimento que leitores competentes sejam capazes de fazer, devolvendo à luz (do reconhecimento) textos que merecem atenção hodierna e intemporal. Carlos Reis chama, a esse ofício paciente e muitas vezes dificultoso, a *leitura crítica*, a qual requer – como protagonista - um leitor *instrumentado*, «dotado, antes de mais, de um perfeito domínio do código linguístico». Este estudioso da literatura

«deve completar esse domínio com o conhecimento, tanto quanto possível exaustivo, dos códigos retóricos, estilísticos, temáticos, ideológicos, etc., que estruturam o texto literário.»³

É nesta esfera (de *leitor instrumentado*) que inscrevemos o presente trabalho. Pretendemos, revisitando estudos, artigos, teses, bibliografia activa e passiva, regressar academicamente a Júlio Dinis. Ambicionamos, com a prudência e o bom senso recomendáveis em empresas desta índole, contribuir para a redescoberta do autor, reconhecendo o lugar de excelência que, a nosso ver, Dinis justifica, no conjunto dos autores

² Entenda-se aqui, por *ciência*, a ideia muito singela de *conhecimento*.

³ Cf. Carlos Reis, *Técnicas de Análise Textual*, Coimbra, Livraria Almedina, 3ª edição, 1981, pp. 23 -24.

do século XIX – e, de modo mais lato, no panorama da história da literatura portuguesa de todos os tempos. Por razões de economia metodológica, optámos por trabalhar sobretudo a produção narrativa do autor, e em especial os seus romances. Esta opção não nos impediu, contudo, de visitar utilmente outros territórios modais e genológicos percorridos por Júlio Dinis, estabelecendo ainda pontes – quando tal se nos afigurou aconselhável – com outros autores e outras obras.

De um ponto de vista periodológico, interessou-nos sobretudo a busca de uma genérica definição deste *território em trânsito*, algures entre o Romantismo e o Realismo, onde aliás Júlio Dinis não será decerto o único residente (ou viajante). Acreditamos que há muito da escrita garrettiana que perpassa as narrativas de Dinis; igualmente acreditamos no facto de, em Eça, haver uma leveza e uma graciosidade (de perspectiva, de gramática, de estilo) que são tributárias de Joaquim Guilherme Gomes Coelho.

Parece-nos legítimo equacionar esta possibilidade de, entre os consabidos períodos do Romantismo e do Realismo, haver realmente um terreno *dinisiano* que ajuda à transição, menos brusca do que costumeiramente se diz, de uma época literária para a outra. Esta hipótese tem em conta a própria noção de um público leitor, educado num determinado caldo literário, e que naturalmente se vê obrigado, em certas alturas, a *reaprender a ler*.

Se nos cingirmos à acção, o panorama dos romances de Júlio Dinis não é particularmente inspirador: personagens trilham o caminho que vai do vício à virtude, o bem triunfa sobre o mal, o amor articula-se sensatamente com a temperada razão, aprende-se que há pobreza no luxo e riqueza na simplicidade. Parece pouco. É pouco.

Mas subsiste, no devir da leitura, uma espécie de memória perene, grata e rica, feita de espaços, ambientes, humanidade, vida. Algo como se, na ressaca de uma visitaçã, o visitante trouxesse consigo - para a sua própria existência - pessoas e factos e lugares e atmosferas e tensões. Que fenómeno é este (reconhecível na literatura dinisiana e, admitamos, noutras), que é assim capaz de elevar personagens à categoria de gente e enunciados narrativos à categoria de *mundo*?

Tendo em conta o território dinisiano que vimos estudando desde há alguns anos, a nossa resposta, que aliás desenvolveremos como principal tese, é esta: uma das personagens principais nos romances de Júlio Dinis é um *composto* (não uma mistura, sublinhamos: um composto) de personagens secundárias ou até de (aparentes) figurantes. Em *As Pupilas do Senhor Reitor*, por exemplo, as personagens principais não são, portanto, apenas Daniel, Margarida ou Clara; há essa outra que é feita de uma multitude de caracteres: José das Dornas, o abade, Pedro, João da Esquina, João Semana, Joana, Francisca, *etc.* Em momentos

puramente descritivos, ou em outros momentos igualmente de pausa na narração (como alguns diálogos ou monólogos versando factos relativos à acção principal), assistimos a uma construção multimodal, mas coerente, de frisos sociais, culturais, humanos. Sabemos o que pensa-sente-julga essa abstracção dita *o povo* – e não apenas no que se refere às diatribes de Daniel ou aos caprichos de Clarinha, mas também em relação a questões de política, ciência, moral, religião, costumes.

A articulação entre a acção principal e a vida à volta, pulsando simultaneamente, não se faz por oposição, mas – ao contrário – como se se tratasse de um mecanismo literário e socialmente concomitante, global. As personagens ditas secundárias são a enunciação segmental de um todo, que é o contexto social e humano, *i.e.*, Portugal metonimicamente enunciado.

Cruzando-se com este investimento na criação de personagens, movimento, cor, vida, que é um todo (não bem um fresco, sublinhamos; um *organismo*), há em Júlio Dinis uma deliberada opção - fundamental na sua narrativa - pela *cena*. O autor, um pouco à imagem do que se faz na escrita do texto dramático, organiza o romance segundo segmentos que, não necessariamente ligados por continuidade temporal rigorosa e linear, vão suscitando - sugerindo, revelando, mostrando - o que se passa ou vai passar. Nos romances de Dinis, o que permanece, após a leitura, é muito mais que a lembrança da singela história de amores com final feliz. É outrossim esta espécie de personagem colectiva que se constitui de múltiplas figuras, mais ou menos típicas, e do próprio espaço físico (geralmente rústico, português).

De modo só aparentemente aleatório, mas afinal coerente e concertado, há um desfile de personagens secundárias (ou figurantes) que são, no romance, a dinâmica edificação de uma macro-identidade. Uma *personagem* feita de muitas personagens aparentemente sem importância. É este organismo, afinal, que funciona como contexto da, chamemos-lhe assim, *acção principal* e, ao mesmo tempo, como uma construção autónoma, elevável à condição de nova instância narrativa.

Ainda que em termos muito sucintos, valerá a pena lembrar que a centralidade das personagens (*i. e.*, a sua proeminência e o seu protagonismo) tem a ver sobretudo com a proximidade que mantêm relativamente ao núcleo essencial da acção. Contudo, como atrás já procurámos sublinhar, os romances de Júlio Dinis alcançam, pela via de uma tessitura magistralmente conduzida, uma particularidade não negligenciável: extravasam os limites do que é convencionalmente designado como *enredo principal*. É esse território *outro*, feito de esparsas e variegadas cenas e gentes (e também de diegese, de coloridas descrições de

espaço, de episódios e dizeres reflectindo o *ar do tempo*), que se constitui como acção, não apenas subsidiária, mas *alternativa* (e, em meu entender, a vários níveis, *principal*). À luz deste raciocínio, julgamos possível e útil a redefinição do valor e importância, no romance dinisiano, de personagens como João Semana, João da Esquina, José das Dornas, Joana⁴, Richard Whitestone, Manuel Quintino⁵, conselheiro Manuel Bernardo, ervanário Vicente, *brasileiro* Eusébio⁶, Tomé da Póvoa, D. Luís, frei Januário dos Anjos⁷, *etc.* – que, dado o objectivo protagonismo que asseguram, no quadro supra-enunciado da *acção alternativa*, são dificilmente secundarizáveis.

Julgamos importante sublinhar, ainda, o facto de a redefinição que propomos, para uma mais completa compreensão do romance dinisiano, não equacionar um conflito entre a acção tradicionalmente entendida como principal (acção directamente percebida) e aquela que vislumbramos no universo globalizante das personagens ditas secundárias (a acção diferidamente percebida). Entendemos, aliás, que este fenómeno não é sequer exclusivo da escrita de Júlio Dinis. Ele está presente igualmente em muitos outros autores anteriores e posteriores ao criador das *Pupilas*. Mas, na narrativa dinisiana, há uma inovadora opção pela cor local, muito portuguesa, que fugiu, em nossa opinião, aos românticos excessos de introspecção ou inverosímil idealização do espaço e das gentes. E esta componente de verdade, feita de indivíduos, caracteres, vozes, trabalho, natureza viva, cenas variadas, traz à narrativa a graça e a humanidade de que um bom romance também se faz. Cena a cena, cria-se a ilusão da própria vida acontecendo, nessa mistura de rotina e novidade, de mundo ordinário e extraordinário, de normalidade e de excepção.

Acção secundária e acção principal (assim distinguíveis se, apesar de tudo, considerarmos a existência de um *enredo* principal) convivem, coexistem, interseccionam-se naturalmente⁸.

⁴ Personagens de *As Pupilas do Senhor Reitor*.

⁵ Personagens de *Uma Família Inglesa*.

⁶ Personagens de *A Morgadinha dos Canaviais*.

⁷ Personagens de *Os Fidalgos da Casa Mourisca*.

⁸ Ocorre-nos um paralelismo que nos parece válido, em termos de composição artística. Sabe-se que os músicos compõem as suas peças utilizando, quase sempre, determinados instrumentos *específicos* – e de tal decorre boa parte das características do produto a haver: há quem componha a partir de uma *base rítmica*; há quem componha a partir de uma *base melódica*. Essa circunstância tem a ver (muitas vezes) com o próprio instrumento de que, no processo criativo, o artista se serve. Para quem compõe a partir do piano, *a base é simultaneamente rítmica e melódica*. Pois Júlio Dinis, permita-se-nos a imagem, compõe a partir de um *piano* – utilizando uma base rítmica (a acção principal) e uma base melódica (acção secundária). Encontrado o desenlace, termina, por não ser mais necessário, a execução do ritmo; mas fica, perdurando no *ouvido íntimo* do público (ouvido feito de sensibilidade e de memória), a melodia, isto é, os ambientes, os caracteres, os tipos, os espaços por onde andaram as personagens do romance – e, já agora, regressando à semântica da escrita, *por onde andaram os nossos olhos leitores*. Tanta gente se esqueceu, por certo, no devir da leitura de *As Pupilas do Senhor Reitor*, das hesitações amorosas de Daniel. Mas ninguém se esquece, por exemplo, de João Semana.

É também nossa convicção, como já atrás aduzimos, que um dos aspectos mais relevantes do modo de narrar de Dinis é o uso sistemático - e, de um ponto de vista da narrativa, altamente eficaz - da *cena*. Esta opção confere uma singular *teatralidade* aos relatos do escritor, quer nas suas novelas, quer (sobretudo) nos seus romances. Ora, o reconhecimento desta dimensão teatral implica o coerente exercício de interrogar o texto narrativo com recurso a noções normalmente atinentes ao texto dramático – cenários, adereços, guarda-roupa, interação verbal de personagens, gestos, coreografias, variedade de cenas/actos, presença de exposição/conflito/desenlace, *etc.* Uma descrição, num romance de Júlio Dinis, pode ler-se, sob esta perspectiva, como uma profundíssima *didascália*.

Esta aproximação da narrativa dinisiana ao texto dramático justifica-se igualmente se considerarmos que o dramaturgo dá a palavra a várias personagens (a várias *peçoas*), assim dando corpo aos desencontros e diferenças que mundo, sociedade e natureza humana representam e albergam, circunstância que sem dúvida se verifica na obra romanesca de Dinis. Falamos aqui, como é evidente, do verdadeiro texto dramático, não da simples distribuição de falas e gestos por uma avulsa colecção de nomes. O drama digno desse nome faz contracenar verdadeiras entidades, com específicos modos de ser e de comunicar, com singulares formas de ver a vida e o destino, com atitudes e sonhos profunda e intrinsecamente pessoais. E o *todo* social e humano há-de ser, aqui, esta soma dinâmica das partes, em dramática interação.

Estamos conscientes de que muito do que referimos foi já objecto de meritórias abordagens, por reputados estudiosos do fenómeno literário português (que aliás vimos consultando, com justificada atenção, desde há algum tempo). Mas acreditamos que há, de qualquer forma, espaço para alguma novidade no tratamento desta matéria, nomeadamente na avaliação da importância das personagens (sobretudo, as secundárias) na narrativa dinisiana. O trabalho académico, como o entendemos, não é - não deve ser - uma tarefa ociosa, inócua. Deve ser, sim, um espaço de ousadia heurística, hermenêutica, exegética e crítica. E é por *aí* que gostaríamos de ir.

Para além desta questão da singularidade no tratamento das personagens, há ainda nos romances de Júlio Dinis uma dimensão de optimismo humanista que, quer no quadro estrito do estudo da sua obra, quer no contexto de uma reflexão mais lata à roda da Literatura em geral (e da Narrativa, em particular), nos parece relevante. O tecido narrativo dinisiano compreende, em geral, uma *ética de trabalho* muito curiosa, que parece garantir a recompensa aos que trabalham e investem esforço na busca da felicidade. Esse desiderato, no romancista que elegemos como território de estudo, vai até mais longe: a felicidade

peçoal pressupõe também o benefício dos outros. É o caso de Margarida, nas *Pupilas*, que quer ser professora para se sentir útil (fazendo uso da sua sensibilidade, inteligência e conhecimentos literários). A sua recompensa há-de ser de ordem profissional e moral, mas também sentimental (acrescentou-se de uma *prenda* útil no campo do amor: a instrução, a cultura) e social (é uma certa paridade de estatuto que torna natural o seu casamento com Daniel, fenómeno que igualmente ocorre em outros romances e em algumas novelas).

Encontramos nos romances de Júlio Dinis, uma visão singela, mas lúcida, da harmonia possível - mais do que da harmonia *ideal* - para a sociedade humana. Construídos de modo formoso e tecnicamente muito eficaz, os romances apresentam-se-nos como testemunhos de comunidades que funcionam com base em princípios e valores consensuais (trabalho, honra, respeito, amor). Em boa verdade, as regras que norteiam estas comunidades assentam tacitamente no primado da vida (das pessoas, dos animais, do espaço dinâmico onde sucedem os acontecimentos) e na noção endémica de bom senso, que é, ali, o senso comum, um território de saber de experiência feito, equilibrado e esforçadamente justo, capaz de articular as pulsões individuais com o interesse de todos em geral.

Alude-se, por vezes, a doença, pobreza, miséria – é verdade. Mas há igualmente uma recorrente valorização do sacrifício, individual e/ou magno, que busca soluções concretas para os problemas (sublinho: não um plano abstracto, filosófico-idealista). De modo indirecto, sugerido ou entendível como pressuposto, percebemos que a busca da felicidade humana é um direito e um dever – e que, mesmo no plano socioeconómico, há a possibilidade (a esperança) de, pela via do trabalho aturado e perseverante, construir riqueza, melhorar a vida, obter um estatuto social considerável. José das Dornas (nas *Pupilas*) é um bom exemplo de um projecto bem sucedido (família, empório agrícola) que lhe granjeou prestígio, abastança e bem-estar.

Notamos, bem entendido, este - diríamos: *ingénuo* - pressuposto de que a sorte premeia, mais cedo ou mais tarde, aqueles cuja conduta proba, honesta, virtuosa, tornou merecedores. Na vida real, diríamos, não é assim. Mas Júlio Dinis é um criador e tem, em sua alta arbitrariedade (estatutária) de construtor de mundos (que é algo diferente de imitador ou reproduzidor de realidades), o direito de transportar para a sua retórica o optimismo que anima a sua mundividência.

Os críticos da literatura dinisiana têm muito por onde entrar, nessa respeitável missão de diminuir academicamente a dimensão e o interesse da obra do autor. Um dos mais apetecíveis territórios para a crítica é essa circunstância de os romances de Júlio Dinis tentarem consertar os defeitos da sociedade humana pela via - simplista - da edificação de

um mundo literariamente concertado. A felicidade é apresentada como uma construção já feita, acabada, magicamente oferecida pelo enunciado narrativo. É-se feliz, alienadamente, apenas no tempo *durante* da leitura.

Quanto a isto, temos pouco a contrapor. Cremos até que há outra (diferente) literatura que mais facilmente preenche e satisfaz as necessidades e expectativas - literárias e outras - desta ordem de críticos. E dessa (outra) literatura também nós nos alimentamos, com lúcido prazer e admiração. Mas, no essencial, o que os críticos apontam em Júlio Dinis como fragilidade literária, política e ideológica é, em boa verdade, uma inevitabilidade ontológica: o lugar da felicidade (ou a utopia) é um não-lugar com vontade de ser lugar. É uma ideia. Para nós, que gostamos de histórias bem contadas e nos assumimos como humanistas (razoavelmente optimistas), é uma *boa ideia*. A literatura, vista a esta luz, também serve para melhorar o mundo.

Julgamos ainda que, à roda da escrita dinisiana, será possível reflectir produtivamente sobre alguns dos aspectos que rodeiam a (tão debatida) crise actual da literatura, sobretudo no que ela representa para o ensino do texto literário na Escola básica e secundária. Há, em nosso entender, consubstancial à construção romanesca de Júlio Dinis, uma forma *amável* de entender o texto literário não despicienda para este debate.

Não estamos, felizmente, sozinhos nesta defesa (estratégica) de uma literatura amável⁹, que não sacrifique o prazer e a beleza de uma boa história ao exercício rebarbativo e desligado da realidade que alguns autores e críticos propugnam (medindo o mérito da obra literária pelo grau de nevoeiro abstruso que dela emane). Na sua (justamente) consagrada *História da Literatura Portuguesa*, Saraiva e Lopes sublinham, o cariz «apagado» e «intencionalmente neutro, embora elegante» do estilo de Júlio Dinis¹⁰. Mas Albino Forjaz Sampaio lembra, sensatamente:

«Esse estilo, exactamente por causa da sua simplicidade, é bem difícil de manejar.»¹¹

Acrescentamos nós: e bem agradável de ler (sobretudo, em contexto escolar).

Talvez exista hoje, na Escola, a necessidade de devolver à literatura o carácter agradável, simples, apelativo, interessante, *leve* (e tal não significa a opção por autores e obras menos profundas ou menos importantes). Quando ainda António José Saraiva e Óscar Lopes denunciam a «exiguidade de horizontes e de experiências», ou «um convencionalismo de

⁹ *Amável*, como diria La Palice, é simplesmente *o que é susceptível de ser amado*.

¹⁰ Cf. António José Saraiva / Óscar Lopes, *História da Literatura Portuguesa*, Porto, Porto Editora, 1982, pp. 838.

¹¹ Cf. Albino Forjaz Sampaio, *História da Literatura Portuguesa Ilustrada (Séculos XIX e XX)*, Porto, Ed. Livraria Fernando Machado, 1942, p. 269.

sentimentos e certa ingenuidade» do autor de *Uma Família Inglesa* que - explicam - «deram ensejo a Eça de Queirós para a sua conhecida síntese: «Júlio Dinis viveu de leve, escreveu de leve, morreu de leve»¹², apetece-nos recordar a primeira das *Seis Propostas Para o Próximo Milénio* de Italo Calvino¹³. Defende este autor a ideia de que a leveza não deve ser considerada um defeito, mas sim um *valor*. Ilustra a ideia, socorrendo-se de um pequeno conto de Kafka, *O Cavaleiro do Balde*: a personagem principal desta narrativa é um homem que, devido ao extremo frio que assola a sua região, percorre a gélida noite em busca de carvão; leva consigo, para carregar este combustível (se o encontrar), um pequeno balde; mas a pessoa de quem esperava ajuda, a crédito, enxota-o violentamente e, no movimento egoísta da expulsão, faz voar o balde.

O balde vazio, como sublinha Calvino, está carregado (afinal) de sentido, de lições sobre a humanidade, que chegaram - via narrativa - até nós. A história desperta um calor diferido – o da compaixão e talvez da revolta do próprio leitor. É porque está vazio que o balde é, ali, leve. Mas se não fosse *leve*, o balde não teria podido voar...

Reiteramos ainda um aspecto: Júlio Dinis representa uma literatura que lê (e ajuda a ler) o mundo de forma optimista. No quadro da educação dos jovens, não é esta (perdoe-se a eventual heresia) uma qualidade estimável? No 3.º ciclo do ensino básico, há alunos cujos estudos de obra integral passam por *O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá* (de Jorge Amado), *O Príncipezinho* (de Exupéry), *A Pérola* (de Steinbeck)¹⁴; há três anos, dizia-nos uma aluna da Escola E. B. 2, 3 de Arco de Baúlhe que as histórias tinham sempre a ver com morte. Ora, nós entendemos que conviria à literatura (à narrativa, neste caso) ser percebida como tendo a ver, pelo menos *também*, com a vida. E cremos que o estudo (ou revisitação) da obra dinisiana é, igualmente sob essa perspectiva, uma tarefa de óbvia utilidade e de probabilíssimo interesse.

¹² Cf. A.J. Saraiva / O. Lopes, *ob. cit.*, p. 838.

¹³ Cf. Italo Calvino, *Seis Propostas Para o Próximo Milénio*, Lisboa, Ed. Teorema, 2006, pp. 17-43. (A edição original desta obra data de 1985.)

¹⁴ Temos, naturalmente, em conta os programas de Língua Portuguesa em vigor à data da redacção do presente estudo.

1.1. Análise e interpretação literária:

Exigências do ofício crítico-interpretativo

Neste subcapítulo, pretendemos dar conta do nosso posicionamento face ao fenómeno literário em geral, e face ao trabalho da investigação literária em particular.

Por entendermos que a análise e a interpretação do texto literário configuram um *diálogo* entre dois sujeitos - o texto e o leitor -, cremos que não é despidendo o nosso posicionamento particular, sobretudo de um ponto de vista académico e profissional. Esta caracterização compreende uma revisitação de conceitos e metodologias referentes à análise e interpretação literária, devidamente acompanhada da nossa avaliação e da nossa escolha (feitas, ambas, em contexto eminentemente operacional).

À roda da escrita dinisiana, quisemos também equacionar a utilidade e o interesse da literatura em geral, quer ao longo dos tempos, quer hodiernamente. Em concomitância, quisemos demonstrar a utilidade e o interesse do próprio ofício crítico-interpretativo que, afinal, o nosso estudo consubstancia.

O nosso trabalho ocupar-se-á em especial, como já dissemos, da análise dos romances de Júlio Dinis, embora abarque genericamente toda a sua produção literária (incluindo, portanto, a poesia, o teatro e as novelas). A exigência científica e académica do nosso trabalho obriga-nos a um enquadramento tão rigoroso quanto possível do objecto do nosso estudo, bem como da natureza e objectivos da empresa tomada em mãos. Como a Carlos Reis, «não nos parece legítimo, de modo algum, aspirar ao manejo consciente de qualquer processo de leitura crítica, se antecipadamente não se tiver levado a cabo uma abordagem, em termos teóricos, do objecto da leitura»¹⁵.

Entendemos a análise literária como um exercício eminentemente consciente e responsável, que obrigatoriamente compreende uma clara assunção de metodologias, em ordem a uma «execução de operações bem definidas e condicionadoras dos resultados concretos» pretendidos¹⁶. Em nosso entender, contudo, não se afigura correcta e produtiva a selecção de um esquema de análise único e rígido, pelo que será útil enunciar, nesta fase de explanação introdutória do nosso trabalho, alguns dos conceitos fundamentais de teoria literária e, de seguida, enunciar os rumos essenciais que deliberadamente adoptamos (fundamentando-os adequadamente). Premissa objectiva: assumimos, de modo claro, como fonte principal da nossa revisitação de conceitos, perspectivas e metodologias, as obras

¹⁵ Cf. Carlos Reis, *Técnicas de Análise Textual*, ed. cit., p. 93.

¹⁶ *Idem, ibidem.*

Teoria da Literatura, de Vítor Manuel de Aguiar e Silva, e *Técnicas de Análise Textual*, de Carlos Reis¹⁷.

Reis distingue rigorosamente três conceitos, na aparência idênticos, se tomados como o genérico exercício da recepção literária: *leitura*, *crítica* e *discurso crítico*. Atendo-se sobretudo à ficção narrativa (para nós, convenientemente, porque vem ao encontro do tema central que oportunamente elegemos), o autor afirma que

«o acto de leitura [...] consiste verdadeiramente em (re)constituir um universo imaginário cujas coordenadas, muitas vezes, estão apenas esboçadas no texto que se aborda»¹⁸

Um leitor *instrumentado* é, recordemos, aquele que é capaz de exercer «uma actividade sistemática que, partindo do nível de expressão linguística, se assume como processo de descodificação e avaliação estética do discurso literário»¹⁹. O autor sublinha o facto de, ainda que o leitor parta para o texto equipado de uma competência literária superior, tal nunca garantir a completa descodificação do texto literário, circunstância aliás impossível, à partida, devido à natureza polissémica (por assim dizer, *inesgotável*) do enunciado²⁰.

Em reflexão de sentido semelhante, mas que se reporta ao próprio exercício da crítica, Maria Alzira Seixo lembra que a análise de um texto é ela própria um potencial ponto de partida para novas análises que completarão ou infirmarão aquela:

¹⁷ Deste autor colhemos igualmente preciosas contribuições na obra *O Conhecimento da Literatura. Introdução aos Estudos Literários* (Coimbra, Ed. Livraria Almedina, 1997).

¹⁸ Cf. Carlos Reis, *ob. cit.*, p. 22. O autor acrescenta: «[...] a capacidade construtiva da leitura, contando embora com as margens de liberdade que cada texto faculta, segue também uma certa lógica (correlata daquilo a que em narratologia se chama “lógica narrativa”); é essa lógica que aparece como difusamente condicionadora por premissas como as regras dos géneros literários, as dominantes dos períodos, os sistemas ideológicos e temáticos próprios de cada época, referências culturais diversas, etc., etc.» (Cf. Carlos Reis, *ob. cit.*, p. 23.)

¹⁹ Cf. Carlos Reis, *ob. cit.*, pp. 23-24. Na página 24, o autor faz questão, de por oposição a «leitor instrumentado», caracterizar um outro tipo de leitura menos rigorosa e credível – uma «leitura de certo modo superficial própria do leitor comum que encara a obra de arte literária fundamentalmente como objecto lúdico».

²⁰ Pela bocada personagem Morriz Zapp (americano, professor universitário), o romancista e académico David Lodge estabelece uma curiosa analogia entre a ideia de comunicação e uma partida de ténis - mas acrescenta-lhe a nuance da *mutabilidade* da bola em jogo: «Compreender uma mensagem é descodificá-la. A língua é um código. Mas cada *descodificação é nova codificação*. [...] A conversação é como jogar ténis com uma bola feita de uma matéria especial que, de cada vez que passa por cima da rede, muda de forma.» (Cf. David Lodge, *O Mundo é Pequeno. Um Romance Académico*, tradução de Lucinda Maria dos Santos Silva, Lisboa, Ed. Círculo de Leitores, 1993, p. 40.) Referindo-se depois, mais especificamente, ao fenómeno da leitura (e, extensivamente, da crítica literária), põe em causa a possibilidade de a interpretação afectar o enunciado objecto de fruição e estudo: «É claro que a leitura é diferente da conversação. É mais passiva na medida em que [...] não podemos, através das palavras, afectar o desenvolvimento do texto, visto que as suas palavras já estão determinadas. Isto é que, talvez, incite a busca à interpretação. Se as palavras estão fixas para todo o sempre na página, não poderá está-lo, também, o seu significado?» A resposta regressa conceptualmente à ideia-base do discurso de Zapp e realça o poder *re-criador* da leitura e da interpretação: «Não é bem assim, pois o axioma cada descodificação é nova codificação aplica-se, ainda mais convincentemente, à crítica literária do que ao discurso oral. [...] A analogia do ténis não resultará para o aço de leitura, pois [esta] não é um processo *de-para*, mas sim um infundável e torturante desvendar [...].» (Cf. David Lodge, *ob. cit.*, p. 41. O itálico em «*de-para*» é da nossa responsabilidade.)

«[...] se uma análise de texto, sobretudo se é escrita (finalizada, não susceptível de se prolongar numa fala que o tempo mais ou menos arbitrariamente corta), sempre decepciona, é que a literatura que a faz é sempre uma força que simultaneamente lhe fica aquém e vai para além dela. O ficar aquém deriva da impossibilidade de se tapar o texto, sempre em crescimento; o ir além consiste, por meio dos prolongamentos desse crescimento, em se abrir constantemente a prática teórica para novos processos que não cabiam na sua previsibilidade ou que não tinha suficientemente explorado. O que é necessário é saber aguentar essa tensão entre a reflexão e a aplicação, entre o que se aprende e o que se inventa, de modo a manter aberto esse espaço limiar, essa diferença – entre o que nos leva à leitura e o que a leitura nos faz de novo escrever. Esse é o campo da investigação – necessariamente *re-buscado* e incluso.»²¹

Por outro lado, como sublinha Eco em *Obra Aberta*²², essa premissa da polissemia do enunciado não autoriza à instituição da ideia – errada e potenciadora de muitos perigos – de que todas as leituras são possíveis: a verdade é que, por muito imaginosa que seja, não é expectável (*i.e.*, *legítimo*) que a leitura colida com o(s) sentido(s) fundamentais do próprio texto, em especial se a essa incongruência não corresponder um argumentário devidamente fundamentado (e, tanto quanto possível, científico).

À crítica cabe a tarefa de transmitir, a um determinado público destinatário, os resultados do estudo levado a cabo, isto é, as considerações e juízos julgados pertinentes em função da análise feita. Ou seja, o crítico estabelece, numa primeira instância, uma relação com o texto literário e, depois, assume-se ele próprio como emissor de um enunciado (o enunciado crítico) que reproduzirá substancialmente o teor essencial das suas descobertas e do seu juízo analítico-valorativo. Reis utiliza uma feliz expressão para caracterizar este papel pontífice do crítico, face à obra e ao público destinatário da crítica: «intermediário activo»²³.

²¹ Cf. Maria Alzira Seixo (dir.), *Literatura, Significação e Ideologia*, 2.^a edição, Lisboa, Ed. Arcádia, 1979, p. 18. Esta espécie de *never-ending process* cometido ao crítico literário decorre do carácter inesgotável da própria linguagem e da necessidade (sempre rediviva) de reinvenção dessa linguagem.

²² Escreve Eco: «In tale senso, dunque, un'opera d'arte, forma compiuta e *chiusa* nella sua perfezione di organismo perfettamente calibrato, è altresí *aperta*, possibilità di essere interpretata in mille modi diversi senza che la sua irreproducibile singolarità ne risulti alterata.» (Cf. Umberto Eco, “La Poetica dell'opera aperta”, in *Opera Aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano, Ed. Tascabili Bompiani, 2006, p. 34.) Nesse mesmo ensaio (pp. 31-63), Eco reconhece a possibilidade de, à partida, a obra literária permitir várias interpretações, circunstância que decorre da natureza diversa do(s) receptor(es). Recorrendo ao exemplo da criação musical, o autor recorda que cada intérprete (músico ou cantor) recriará, à sua maneira, a peça que determinado compositor legou. George Steiner, em *Presenças Reais*, igualmente recorre a este exemplo, mas acrescenta-lhe o da representação teatral, por se tratar – também aí – de interpretar uma matéria original cuja realização depende, em cada circunstância, do talento, brilho e estilo próprios de cada actor (cf. George Steiner, *Presenças Reais*, Lisboa, Editorial Presença, 1993). Contudo, Eco defende que esta liberdade crítico-interpretativa é condicionada, afinal, pela própria identidade da obra literária, uma vez que depende sempre, em última instância, da sua estrutura e do seu conteúdo a legitimidade para quaisquer propostas de leitura, por muito imaginosas que estas sejam. Dito de outro modo: a interpretação não deverá, sob pena de perder pertinência e rigor, subverter a identidade essencial da obra literária.

²³ Cf. Carlos Reis, *ob. cit.*, p. 27.

A *leitura crítica*, bem entendido, pressupõe «um conhecimento [...] apurado dos códigos estéticos que estruturam a obra literária»²⁴, sem o que considerandos, aspectos analisados, termos de comparação e avaliações serão meros gestos diletantes e superficiais. Ensina-nos a experiência – nos estudos literários como em outras áreas do saber – que pouco há de mais penoso que falar (ou ouvir falar) do que se não conhece (ou se conhece pouco)²⁵.

Próximo do conceito de leitura crítica está o *discurso crítico*. Não há consequências úteis e produtivas da leitura crítica se, a este exercício (primordial) de abordagem do texto literário, não corresponder a construção de um enunciado consubstancial de que um determinado público pode posteriormente beneficiar (incluindo-se, neste público, os próprios autores dos textos analisados quando coetâneos dos críticos)²⁶. Este discurso tem regras, como é óbvio, a menor das quais não será decerto o recurso competente a uma linguagem cientificamente estabelecida e consensual²⁷.

O autor julga também importante – em nossa opinião, bem – estabelecer uma distinção fundamental entre *análise* e *interpretação*. Por *análise*, o autor entende a «decomposição de um todo nos seus elementos constitutivos»²⁸ a que se sucederá o estabelecimento (ou a tentativa de estabelecimento) de relações entre as diversas partes identificadas.

Desta fase analítica passar-se-á, depois, para «uma outra fase predominantemente sintética que é a interpretação». De maneira muito resumida, podemos dizer que a interpretação corresponde à «pesquisa, fundamentada de modo mais ou menos explícito num processo de análise, de um sentido a atribuir ao texto literário»²⁹. Não raro acontece que a interpretação, por ocorrer num contexto distanciado – no tempo, no espaço, nas múltiplas circunstâncias que constituem o contexto – do próprio momento da criação do texto literário, acrescenta sentidos (e importância) ao objecto estético, iluminando-o de perspectivas que tantas vezes escaparam ao próprio autor. George Steiner lembra o facto de grandes escritores deverem a sua notoriedade ao trabalho de críticos e investigadores:

²⁴ Cf. Carlos Reis, *ob. cit.*, p. 24.

²⁵ É a complexidade da tarefa que determina este grau de exigência. Ao crítico cabe descobrir o que, numa primeira instância, poderá aparecer como oculto e abstruso. A este propósito, Reis cita Serge Doubrovsky: «Puisque toute expression est à la fois manifestation et dissimulation, la critique consistera à révéler ce qui se cache et à raccorder ce qui se donne à ce qui se dérobe, dans un effort pour dégager la totalité de l'expressions.» (Cf. Doubrovsky, *Pourquoi la nouvelle critique*, Paris, Denoël/Gonthier, 1966, p. 207, *apud* Reis, *ob. cit.*, p. 26.)

²⁶ Regressaremos a esta concomitância de *leitura-escrita*, no sexto capítulo do nosso trabalho, quando – a um outro nível – equacionarmos métodos de trabalho a ter em conta na leccionação de Língua Portuguesa (ao nível do ensino básico e secundário).

²⁷ Escreve Carlos Reis sobre o assunto: «Mais do que pretensiosa ostentação, o recurso a terminologias razoavelmente reconhecidas representa, em última análise, como que a síntese de pormenorizadas elaborações teóricas [...] linearmente explicitadas e justificadas.» (Cf. Carlos Reis, *ob. cit.*, p. 37.)

²⁸ Cf. Carlos Reis, *ob. cit.*, p. 39 e seguintes.

²⁹ *Idem, ibidem.*

«Se hoje Joyce, Proust e Faulkner são estudados em todos os colégios universitários americanos, é graças ao trabalho de um jovem crítico chamado Edmund Wilson, que os deu a conhecer e recomendou a sua leitura.»³⁰

Chegados aqui, torna-se importante equacionarmos as opções metodológicas que perante nós se colocam e que oportunamente determinarão os princípios operatórios a seguir. Reis fala de três *níveis* de análise da obra literária, sendo que a cada um desses níveis corresponderão modos de abordagem de diferente cariz. Em primeiro lugar, importa considerar o *nível pré-textual*, «ao qual interessa primordialmente as circunstâncias externas que, envolvendo a existência da obra literária, não explicam forçosamente a sua criação»; depois, um *nível subtextual* «efectivamente responsável pela gestação da obra literária»; finalmente, um *nível textual* «em que se encontra comprometido prioritariamente (mas não exclusivamente) o texto literário»³¹.

1.1.1. Nível pré-textual

Relacionada com o *nível pré-textual*, está a *história literária*, cujos «grandes actores» são, no dizer do importante teórico, «o *biografismo*, a *erudição de informação positivista* e o estudo de questões que de qualquer modo se relacionem com a *gênese do texto literário*»³².

A utilidade da história literária parece-nos óbvia, sobretudo se entendermos – como assumida e estrategicamente entendemos – que o estudo do fenómeno literário deve implicar um conhecimento razoável da evolução que a ideia de arte e de literatura (e, concomitantemente, as respectivas formas de expressão) sofrem ao longo dos anos, em articulação com a própria evolução das sociedades³³.

³⁰ Cf. Ramin Jahanbegloo, *Quatro Entrevistas com George Steiner*, Lisboa, Ed. Fenda, 2000, p. 92. Mais à frente, Steiner sublinha: «Não há recompensa mais bela [...] que a de ter combatido pela notoriedade de um livro.» (*Idem, ibidem.*)

³¹ Cf. Carlos Reis, *ob. cit.*, p. 62.

³² Cf. Carlos Reis, *ob. cit.*, p. 64. Saraiva e Lopes em *História da Literatura Portuguesa* (Porto, Ed. Porto Editora, 1982), Irwin Stern em *Júlio Dinis e o Romance Português, 1860-1870* (Porto, Ed. Lello e Irmãos, 1972), Lepecky em *Romantismo e Realismo na Obra de Júlio Dinis* (Lisboa, Biblioteca Breve, Ed. ICP, 1979), Egas Moniz em *Júlio Dinis e a sua Obra* (Porto, Civilização Editora, 1921) e Maria José Oliveira Monteiro em *Júlio Dinis e o Enigma da sua Vida* (Porto, Ed. Tip. Marca, 1958) são alguns dos autores que, à roda de Júlio Dinis, utilizaram metodologias de análise de nível pré-textual, próximas das que aqui se examam.

³³ É interessante o facto de Krauss, por um lado, lembrar que a «história literária foi sempre entendida como história da literatura nacional» (Cf. Werner Krauss, *Problemas Fundamentais da Teoria da Literatura*, Lisboa, Ed. Caminho, trad. de Manuela Ribeiro Sanches, 1989, p. 109), mas – por outro lado – sugerir uma concepção mais alargada do fenómeno: «[...] dever-se-á tomar em consideração que as literaturas nacionais particulares se encontram inseridas num meio povoado por literaturas vizinhas, que as influenciam ou por elas se deixam influenciar. Seguir cuidadosamente tais influências é um dos deveres da história de uma literatura nacional, de tal maneira ela está imbricada num mundo de literaturas. Novas influências fazem-se sentir de época para época; a Itália influenciou a literatura alemã do século XVI, a Espanha a do século XVII e a França a do século XVIII.» (Cf. Krauss, *ob. cit.*, p. 110.) A articulação entre estas duas perspectivas parece-nos a mais avisada e a mais produtiva.

Esta utilidade estende-se ao conhecimento, mais lato, da própria História (dos países, da Europa, do Mundo)³⁴.

Actualmente, o enquadramento histórico-literário não deixa de ser feito pelos estudiosos e professores da literatura, mas a qualidade depende, em grande medida, do investimento individual de cada docente – em regime, digamos, de autodidactismo generoso e volitivo-militante – e do próprio brilho académico e pessoal que desigualmente possuam. A disciplina de História mereceria decerto o estatuto de disciplina obrigatória nos *curricula* dos cursos universitários de Línguas e Literaturas, bem como das áreas de formação complementar no ensino básico e secundário, tão gritante é a relevância deste território do saber para o estudo e ensino do texto literário³⁵. Recordam, a propósito, Welleck e Warren:

«O crítico que pouco conheça de história, ou que a desconheça por completo, é propenso a fazer toscos palpites ou a incorrer em autobiográficas “aventuras no meio das obras-primas” e, de um modo geral, evitará preocupar-se com o passado mais remoto, assunto que deixará para o estudioso das antiguidades e para o “filólogo”.»³⁶

No que se refere ao estudo da obra romanesca de Júlio Dinis, uma viagem pela história literária assume particular preponderância, dada a posição complexa – até de um ponto de vista *periodológico* – do escritor, que se encontra numa fronteira cultural e literária algo híbrida e movediça.

Além disso, a própria sociedade do 3.º quartel do século XIX é um território cheio de tensões e de *nuances* que, directa ou indirectamente, concorrem para a formação literária e humana de Dinis (como a seguir se demonstrará com algum detalhe). Há, nos anos de 1860, vestígios de um Portugal antigo, conservador e avesso à modernidade e à transformação – e, em oposição, de um Portugal aberto e propenso à modernidade e à ruptura com o passado. No campo da política, das ciências e da cultura³⁷ em geral, esses conflitos (latentes ou manifestando-se ruidosamente) são uma constante, e boa parte deles – acrescentamos – alcançará mesmo estatuto de *material literário* na edificação da obra dinisiana.

³⁴ Comungamos da opinião de muitos académicos portugueses (como José Augusto Bernardes) acerca de uma lacuna importante na formação universitária em Línguas e Literaturas no nosso país: o ensino da História.

³⁵ Esta necessidade de contextualizar periodologicamente autores e obras é defendida, com particular rigor, por Rosa Maria Goulart, em “Liberdade e limites da interpretação”, in *Literatura e Teoria da Literatura em Tempo de Crise* (Coimbra, Ed. Angelus Novus, 2001).

³⁶ Cf. René Welleck / Austin Warren, *Teoria da Literatura*, Lisboa, Ed. Pub. Europa-América, 1962, p. 51.

³⁷ Sobre o que aqui entendemos por cultura, leia-se em Aguiar e Silva uma definição compreensiva de natureza e função do conceito (à boleia de Lotman), com que concordamos: «A organização estrutural do mundo constitui a tarefa fundamental da cultura. Lotman define a cultura como a memória hereditária de uma comunidade, como o conjunto da informação não genérica e dos méis necessários para a sua organização, a sua preservação e a sua transmissão: a cultura não é apenas um acervo de informação, mas é também um complexo mecanismo de elaboração e comunicação [...] desse depósito informativo.» (Cf. Vítor Manuel de Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura*, Coimbra, Ed. Livraria Almedina, 8.ª edição, 2000, p. 93.)

O que se diz sobre a importância da história literária na análise da obra de Júlio Dinis é genericamente extensivo à abordagem positivista da sua narrativa. Não ignoramos, bem entendido, o perigo de, pela objectiva redução de um texto literário à categoria de produto directamente resultante de um contexto histórico-literário-cultural, se empobrecer a obra estudada. Com efeito, importará não esquecermos nunca a condição visceralmente singular de um objecto estético, que é fruto da sensibilidade e capacidade de expressão artística de um determinado indivíduo e, por essa razão, tem uma natureza tendencialmente única e nunca exactamente repetível, nem explicável – em sua inteira dimensão – à exclusiva luz de factores histórico-evolutivos e exógenos à pessoa específica do criador.

Contudo, se esta perspectiva positivista for entendida como um contributo, entre vários e de diversa ordem, para a leitura e interpretação da obra literária, as vantagens são indesmentíveis e inignoráveis. É verdade, por exemplo, que Júlio Dinis tem uma obra muito particular, que tende a fugir aos parâmetros tidos por consensuais da estética romântica e da estética naturalista. Mas essa mesma situação – de escritor *em trânsito*, aparentemente imune a influências directas de antecessores e de coetâneos – é um campo interessante para a equação das condições históricas e culturais que rodearam o seu aparecimento, não se ignorando, claro, o próprio percurso escolar e académico, familiar e profissional (numa palavra: *humano*) do artista.

A erudição de informação positivista compreende alguns dos aspectos atinentes à faceta biografista, não surpreendendo por isso «que uma certa história literária de estrutura ideológica marcadamente positivista atente também em dados de natureza biográfica»³⁸. Nesse caso, bem entendido, o traço fundamental desta abordagem literária reside no facto de o indivíduo ser tendencialmente um *produto* do contexto histórico-cultural que o envolve. Ora, se é verdade que um escritor é efectivamente condicionado pela sua própria vida enquanto homem, sujeito às vicissitudes do seu quotidiano pessoal e histórico, tal não aconselha nem autoriza a que se analise a sua criação literária exclusivamente sob esse prisma, tal o risco de leitura e análise se tornarem automáticas e (dada a auto-limitação que se imporiam) provavelmente insuficientes.

Há, ainda no domínio deste nível pré-textual, um campo de análise que se preocupa sobretudo com a *gênese* da obra literária. Não nos parece, em boa verdade, um dos mais

³⁸ Cf. Carlos Reis, *ob. cit.*, p. 69.

interessantes e produtivos para o crítico³⁹. Andar em busca de confirmações da autoria e das físicas circunstâncias que antecederam ou rodearam a escrita de determinado texto significa, muitas vezes, reduzir a análise ao espectro jornalístico-impresivo (e quase sempre ocioso) do *fait-divers*.

Contudo, se tomada como pontual forma de abordagem, não deixa esta perspectiva de ser um território não completamente despiciendo, para nós, no estudo da obra romanesca de Júlio Dinis. Sabemos hoje que alguns dos seus romances têm, em sua raiz (no domínio da *ideia*, da concepção de literatura e de discurso), outras obras de outros autores, o que não pode deixar de ser tido em conta na leitura e análise a que nos dispusemos. Ao nível da literatura portuguesa, essas influências são legítimas e bastante visíveis – como aliás o próprio Dinis faz questão de referir. A título de exemplo, valerá a pena recordar o efeito que *O Pároco de Aldeia*, de Alexandre Herculano, teve sobre o autor de *As Pupilas Pupilas do Senhor Reitor* (como teve, a um outro nível, Rodrigo Paganino, com os seus *Contos do Tio Joaquim*). E mesmo de um ponto de vista mais lato, as influências de obras como *Médecin de Campagne*, de Honoré de Balzac, ou, mais esparsamente, *Werther*, de Goethe, são elementos interessantes, que não deixaremos de oportunamente trazer ao nosso estudo.

Importante ainda neste domínio da génese da obra literária é o facto de Dinis ter deixado um interessante espólio de notas literárias inéditas (cartas, estudos, apontamentos avulsos sobre a vida e a literatura, *etc.*), que compreende um conjunto de planos para narrativas *a haver*, projectos, sinopses, esboços. Esse material, que não deixaremos de referir em devida ocasião⁴⁰, é altamente interessante e potencialmente esclarecedor da sua concepção de narrativa e de seu ofício criador. São particularmente sintomáticos, a este nível, os proto-capítulos de *As Pupilas* e de *A Morgadinha*, que se assemelham a experiências laboratoriais na área da invenção e efabulação romanescas.

1.1.2. Nível subtextual

Relativamente ao nível subtextual, entendido como

«o nível em que é possível detectar certos impulsos e factores, de carácter individual ou colectivo que, encontrando-se subjacentes e latentes em relação ao nível textual, estão

³⁹ Lembra Carlos Reis (*ob. cit.*, p. 72): «O estudo da génese da obra literária pode [...] revestir uma feição perfeitamente inócua, quando não mesmo irrisória, se o estudioso se converter em zeloso inspector preocupado em denunciar plágios operados pelo autor [...].»

⁴⁰ Concretamente, no quinto capítulo do presente estudo.

ao mesmo tempo disponíveis para serem actualizados pela concretização do texto literário»⁴¹,

julgamos que há nesta esfera da compreensão e abordagem do fenómeno literário potencialidades não ignoráveis⁴². Mais do que uma abordagem clínica, de cariz *psicanalítico*⁴³, está aqui em causa o tratamento do «contexto sociológico» que contribui para o aparecimento de determinado escritor e de determinada modalidade de expressão literária. E este modo de olhar para o fenómeno literário naturalmente determina um conjunto de «metodologias críticas baseadas na sociologia da literatura»⁴⁴.

O contexto sociológico não poderia deixar de ser tido em conta na análise de um autor de uma obra, ainda que criador e criação ontologicamente se afirmem contra a sociedade onde lhes é (foi) dado existir. Em boa verdade, raras são as vezes em que um escritor se manifesta objectivamente satisfeito com a sociedade do seu tempo. Por razões de apurada sensibilidade e de lucidez ético-artística, o mundo é visto, pelo criador literário, como imperfeito, motivo de dor e até de revolta. Eduardo Prado Coelho disse um dia, em entrevista à revista *Ler*, algo muito interessante sobre este assunto. Questionado sobre o facto de não escrever romances, não obstante o domínio da teoria da construção literária, respondeu:

«Por um lado, eu penso que há duas razões que de certo modo me não favorecem em termos do que seria um estatuto de criador literário no sentido pleno do termo. A primeira é não ter propriamente uma imaginação romanesca, como eu acho que deve ser uma imaginação romanesca. [...] Em segundo lugar, que é mais pessoal, dá-me a sensação mas não tenho a certeza, de que os grandes criadores literários vivem num tipo de relação com o mundo que é de desajustamento permanente, de dor, de angústia, de sofrimento, de revolta, que não é espontaneamente o meu.»⁴⁵

⁴¹ Cf. Carlos Reis, *ob. cit.*, p. 81.

⁴² Egas Moniz (em *Júlio Dinis e a sua Obra*), Irwin Stern (em *Júlio Dinis e o Romance Português do Século XIX*), Maria Lúcia Lepecky (em *Romantismo e Realismo na Obra de Júlio Dinis*), António José Saraiva e Óscar Lopes (em *História da Literatura Portuguesa*), João Gaspar Simões (em *Vida e Obra de Eça de Queirós*) e Liberto Cruz (em “Júlio Dinis e o sentido social da sua obra”, in *Colóquio/Letras*, N.º 7, Maio de 1972), alguns dos autores que lemos à roda de Júlio Dinis, frequentemente utilizaram nos seus estudos estas metodologias de análise, relacionadas com o nível subtextual.

⁴³ Esta ideia é corroborada pela visão freudiana da persona artística, que representa uma deriva no sentido de explicar arte como reflexo de desajustamentos quase *clínicos* do escritor (como do pintor, ou do escultor, ou do músico): «Freud [...] vit en la sublimation des pulsions les moins avouables de la source de la créativité artistique, chez Léonard de Vinci, par exemple. En retournant ingénieusement le topos de l'inadaptation de l'artiste à la vie avec l'affirmation selon laquelle, au contraire, c'est l'inadaptation à la vie qui produit l'artiste, le psychanalyste réussit à réactualiser un vieux cliché en lui conférant une tournure plus persuasive.» (Cf. William Marx, *L'Adieu à la Littérature - Histoire d'une dévalorisation (XVIIIème. -XXème. Siècle)*, Paris, Les Éditions Minuit, 2005, p. 78.) O romantismo cairá fatalmente nessa tentação suicida de reservar para a literatura a tarefa de falar de si própria « jusqu'à la nausée»: «on entendit [...] la littérature parler de la littérature, la poésie du poète, le roman du romancier.» (*Idem, ibidem.*)

⁴⁴ Cf. Carlos Reis, *ob. cit.*, p. 83.

⁴⁵ Cf. Eduardo Prado Coelho, entrevista concedida a Francisco José Viegas, in revista *Ler*, Lisboa, Ed. Círculo de Leitores, Outono de 1993, p. 46. Num plano diferente, Sepúlveda obtempera a esta visão romântica do artista *maldito*, fatalmente infeliz e incompreendido. Parafraseando Hemingway, defende que a literatura não é (não deverá ser) pura exibição de técnica ou folclórica expressão de pessoalíssimos estados de humor. É

A visão do escritor como sujeito determinado pela sociedade onde viveu (e em que foi educado) tem muitas vezes correspondência, mais do que na sua própria biografia como cidadão comum, na relação que a escrita estabelece entre as personagens ficcionais e o meio social e cultural onde – na narrativa literária – (inter)agem. Arnold Hauser, referindo (como exemplo) Balzac, sublinha que um grande escritor não tem de estar «primordialmente interessado no aspecto psicológico», e acrescenta:

«O próprio Balzac fala sempre de suas personagens como fenómenos naturais, e quando quer descrever suas intenções artísticas nunca fala de sua psicologia mas sempre de sua sociologia, de história natural da sociedade e da função do indivíduo na vida do corpo social.»⁴⁶

Concordando embora com os perigos (justamente sublinhados por Carlos Reis) das «grosseiras explicações biografistas»⁴⁷, a verdade é que uma cuidada análise do texto literário não pode dispensar-se de atentar nos sinais particulares e eventualmente relacionados com o percurso pessoal do escritor que a obra estudada encerra. Leituras, pois, como a psicocrítica e a mitocrítica⁴⁸ têm contribuído para descobertas de alto valor académico, hoje não negligenciáveis pelo estudioso da literatura.

Parece-nos pertinente o paralelismo entre obra literária (enquanto manifestação de pulsões íntimas – em alguns casos, involuntárias ou inconscientes) e a noção freudiana de *sonho*. Em rigor, este paralelismo compreende um outro, útil se for convenientemente relativizado, entre o ofício da interpretação literária e o da psicanálise. Uma breve revisitação da obra de Sigmund Freud, *A Interpretação dos Sonhos*, pode aqui ser-nos conveniente.

Em termos sucintos, o que Freud defende é que «o sonho é a via real para o inconsciente». Ele próprio, como sabemos, tentou autoanalisar-se através dos seus próprios

o próprio Hemingway que frontalmente reclama para a literatura esse decoro fundamental: «A tristeza resolve-se no bar, nunca na literatura.» (Cf. Luis Sepúlveda, *As Rosas de Atacama*, Porto, Asa, 2000, p. 105.)

⁴⁶ Cf. Arnold Hauser, *História Social da Arte e da Literatura*, tradução de Álvaro Cabral, São Paulo, Ed. Martins Fontes, 2003, pp. 770-771. Curiosamente, Goldman desenvolveu um método de análise literária de raiz sociológica, com a designação de *estruturalismo genético*, que decorre da «concepção homológica das relações entre a obra literária e a colectividade que a envolve»; tem como propósito «estudar as condições de gestação e a existência de um certo *paralelismo*: o que leva a relacionar as características estruturais da obra literária (relações entre personagens, desenvolvimento de intrigas, organização do tempo e do espaço, etc.) com a própria estrutura social»⁴⁶ (conexões entre grupos, desencadeamento de tensões, correlação de factores económicos e ideológicos, etc.) em que a obra em questão coerentemente se integra.» (Cf. Carlos Reis, *ob. cit.*, p. 110)

⁴⁷ Cf. Carlos Reis, *ob. cit.*, p. 109.

⁴⁸ Charles Mauron (autor também citado por Carlos Reis) propõe quatro etapas para a leitura psicocrítica: 1.^a - sobreposição de textos, reveladora de imagens obsidiantes; 2.^a - detecção das estruturas de imagens conducentes à delimitação do mito pessoal; 3.^a - interpretação do mito pessoal; 4.^a - comparação com a biografia do escritor (Cf. Charles Mauron, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique*, Paris, José Corti, 1963, pp. 32 e seguintes.)

sonhos.⁴⁹ O objectivo da psicanálise funda-se, em grande medida, na ideia de que, através da interpretação de sonhos, podemos aceder ao mais recôndito e profundo âmago do ser humano. É possível, até certo ponto, descobrir-se o significado dos sonhos com base na técnica de associações livres do conteúdo manifesto. O método é simples: solicita-se ao indivíduo sujeito à psicanálise o esforço de recordar aspectos essenciais que reteve do(s) sonho(s), sobretudo impressões de cariz visual e auditivo. É da análise destes dados que pode resultar a descoberta do chamado *conteúdo latente*. Ora, cremos que a interpretação literária pode também, em alguns casos, e através de mecanismos semelhantes aos que supra-recordamos, conduzir à descoberta das motivações mais profundas do eu criador.

Com efeito, acreditamos que a crítica de cariz psicanalítico, não obstante encerrar perigos óbvios, como a redutibilidade da obra à esfera *clínica*, não deixa de ter o seu lugar no espectro de perspectivas e metodologias para a análise literária. Fazer da descoberta da vida do escritor (enquanto homem, indivíduo, cidadão) o objectivo principal da análise literária é objectivamente – sublinhamos – uma visão empobrecedora do ofício da leitura e da crítica. Mas Werner Krauss vê a questão dos pormenores biográficos a uma luz diferente e, a nosso ver, correcta: «O valor de uma biografia reside na sua capacidade objectiva de revelação para o conhecimento das obras.»⁵⁰

As palavras, as histórias, as personagens, os conflitos, os motivos e os temas⁵¹ que fundam e compõem a obra literária – são elementos podem ser vistos, em sua recorrência sistemática, como sinais, símbolos, tentativas de representação da realidade. Ignorar essa possibilidade analítica (e, em devir, interpretativa) seria um desperdício pouco sensato.

Num belíssimo poema intitulado “O horizonte das palavras”, António Ramos Rosa explica a *pulsão* da escrita como a tentativa aturada, constante, sistemática, dedicada e inevitável de encontrar as palavras que digam o mundo, o nosso mundo, e nos digam a nós no mundo. As palavras não substituem o mundo, sublinhe-se; mas são uma necessidade para

⁴⁹ De qualquer modo, a ideia de interpretar os sonhos é antiga: na Grécia, os sonhos eram interpretados pelas pitonisas; na própria Bíblia, encontramos o célebre sonho de Nabucodonosor, que serve de base ao mito do Quinto Império em Vieira ou em Pessoa; mesmo n’*Os Lusíadas*, Inês de Castro narra, na véspera do seu sacrifício final, um sonho ominoso que antecipa, no espírito dos leitores, a crueldade do seu destino.

⁵⁰ Cf. Werner Krauss, *ob. cit.*, p. 13.

⁵¹ Sobre esta área da análise literária, Carlos Reis lembra-nos que «a *análise temática* elaborada por Jean-Paul Weber só se empreende a partir da definição da noção de *tema*⁵¹ de carácter pessoal ou transpessoal e eventualmente sujeito a modulações ou orquestrações) nitidamente distinto de *motivo*; tendo em conta o momento em que o tema é introduzido na análise, é possível distinguir uma modalidade *progressiva* (que parte da reminiscência da infância para a detecção de seus reflexos temáticos na obra) de uma modalidade *regressiva* (do texto para a biografia).» (Cf. Carlos Reis, *Técnicas de Análise Textual*, ed. cit. p. 90.) Por motivo, ainda na esteira de Weber, deve entender-se «tout élément linguistique revenant avec insistance dans l’oeuvre d’un écrivain; [...] c’est un phénomène de vocabulaire explicite.» (Cf. Jean-Paul Webber, *Genèse de l’oeuvre poétique*, Paris, Gallimard, 1960, p. 17, *apud* Carlos Reis, *ob. cit.*, p. 90.)

encontrar uma *linguagem*, uma *estratégia*, um *equilíbrio*, um *alvor*, um *horizonte* de verdade essencial que anima quem escreve (e, em sendo bem sucedida a comunicação, quem lê):

«Eu sou agora o que a linguagem mostra / nas suas verdes estratégias, nas suas pontes / de música visual: o equilíbrio preenche os buracos / com arcos, colinas e com árvores. / Um alvor nasceu nas palavras e nos montes. / O impronunciável é o horizonte do que é dito.»⁵²

Essa noção, em nosso entender, tem alguma relação com o esforço dinisiano (e decerto de muitos romancistas), consubstanciado sobretudo em sua criação romanesca, de comunicar, de dar vazão aos seus mais profundos anseios e sonhos, dentro dos vectores atinentes às circunstâncias pessoais e históricas que o rodearam e à forma de expressão literária escolhida.

Nos capítulos 3, 4 e 5, procuraremos referir, com alguma profundidade, a recorrência de certos motivos e de certos temas na narrativa dinisiana. Essa presença indicia, por certo, uma parte significativa da *psique* do escritor, que consciente ou inconscientemente revisita e reproduz em seus romances (e até novelas), de modo assaz sistemático, caracteres, situações, estados de alma, ideias, sonhos. Apesar do estilo caracteristicamente sóbrio do autor, a questão – por exemplo – da recorrente orfandade das personagens ou a da dimensão *maternal* das mulheres (mesmo quando estão em causa protagonistas jovens e solteiras) podem considerar-se traços obsessivos da ficção fabricada por Júlio Dinis. Uma análise dos romances do escritor perderia muito, como é óbvio, se se ativesse nesta vertente pré-textual; mas tão-pouco seria inteligente e rigoroso omitir esta perspectiva tematólogica, em muitos casos útil e produtiva.

Num plano mais geral, inscreve-se neste nível subtextual um campo de grande interesse, em nosso entender, para a compreensão da obra literária: a *sociologia da literatura*. Como é fácil de ver, esta modalidade de análise decorre, em primeiro lugar, da própria disciplina da sociologia, um «processo de análise sistemática das condições da existência colectiva da humanidade, assim como das leis e forças que regem essa existência»⁵³. Não por acaso, investimos bastante na rigorosa enunciação do contexto histórico-cultural que rodeou o aparecimento da literatura dinisiana. Autores como Arnold Hauser, Aguiar e Silva, Werner Krauss, Saraiva/Lopes, Welleck/Warren, por exemplo, demonstram cabalmente as vantagens de uma percepção sociológica (não exclusivista, bem entendido) na análise da evolução da arte em geral e da literatura em particular.

⁵² Cf. António Ramos Rosa, *Acordes*, Quetzal Editores 1990, 2.^a edição, p. 81.

⁵³ Cf. Carlos Reis, *ob. cit.*, p. 95.

Esta visão sociológica da literatura comporta um óbvio perigo – o de reduzir a obra literária à condição de um simples documento ilustrativo de uma dada época, um contexto, uma sociedade. Aliás, dizer-se de um texto ou de um autor que é *datado* representa, quase sempre, uma avaliação crítica negativa; o valor de uma obra mede-se também pela dimensão intemporal (ou *trans-temporal*) que ela alcance, ainda que, como lembra Krauss (recorrendo a Wilhelm Emrich), tal não signifique a desvalorização da sua própria temporalidade:

«Na escala mais elevada das avaliações surgem obras que parecem transcender a sua época, que podem reivindicar uma validade permanente, para além das transformações históricas. Assim Wilhelm Emrich descreve estas obras literárias da mais elevada qualidade como aquelas “que ultrapassam de uma forma particularmente superior os conteúdos e formas históricas próprios que se manifestam individualmente no seu interior e cujos significados e qualidades formais nos enriquecem de tal modo que podem possuir significado e valor também para épocas vindouras”. Uma tal formulação torna claro que o transcender da sua época não significa a exclusão da obra da sua temporalidade. [...] O padrão mais elevado e a penetração mais profunda no confronto com os problemas da época contemporânea demonstram, assim, ser a melhor garantia para a sobrevivência das obras literárias.»⁵⁴

De qualquer modo - sublinhamos -, não temos pejo em considerar que a obra literária pode igualmente ser estimada (ao nível da forma e ao nível do conteúdo) pelo seu valor *documental*, isto é, como elemento integrante e até explicativo-ilustrativo de um dado período histórico e cultural.

Relacionada com esta noção de sociologia da literatura está a sociologia *da comunicação literária*, que está compreendida, sobretudo, na elaboração dos capítulos 2, 3 e 4 do nosso estudo (à roda da produção literária de Júlio Dinis e do contexto histórico-cultural em que o escritor se insere) e também no penúltimo capítulo da dissertação (sobre a literatura na escola). Ao falarmos de sociologia da comunicação literária, está especificamente em causa uma sociologia *da leitura*, que compreende a natureza do(s) público(s) leitor(es), a questão do gosto literário, a relevância social do acto de leitura, *etc.*

Finalmente, em articulação com esta sociologia da leitura está, como se adivinha, a noção de sociologia *da criação literária*. O pressuposto fundamental parece ser o de que um escritor se limita a dar corpo a uma «criação colectiva», como diz Reis:

«Inserido num mais ou menos vasto contexto social, político e económico, sustentando com esse contexto vínculos e afinidades variavelmente detectáveis, integrado numa classe social cuja problemática interpreta, o escritor é objecto de uma espécie de invisível, mas eficaz coacção que o leva a, muitas vezes sem disso se aperceber, projectar no texto que elabora todo o conjunto de forças de raiz sociológica subjacentes a esse texto.»⁵⁵

⁵⁴ Cf. Werner Krauss, *ob. cit.*, pp. 22-23.

⁵⁵ Cf. Carlos Reis, *ob. cit.*, p. 106. Relacionado com este conceito, está o conceito de “geração literária”, que Reis define caracteriza como um grupo que comunga «de preocupações sociais, anseios históricos e

É nossa convicção que, não obstante a influência que um escritor (mais consciente ou inconscientemente, mais evidente ou subtilmente) recebe do contexto sociocultural, político e económico em que vive e em que concebe e publica a sua obra literária, tende a prevalecer o carácter singular, único de cada artista individualmente considerado. Parece-nos que essa prevalência acontece com os grandes escritores, de forma geral; e parece-nos que acontece com Júlio Dinis, de forma muito particular.

A conexão entre *gosto do público* e *produto literário* é um fenómeno interessante. Não estará em causa, no caso de Dinis, o objectivo de vender muito, embora a questão não lhe fosse inteiramente indiferente; julgamos que lhe interessava sobremaneira ver concretizada satisfatoriamente uma dimensão fundamental da comunicação literária: *ser lido; ser percebido; ser apreciado*. Equacionado o problema desta forma, a curiosidade que subsiste é a de saber se a intenção de agradar a um número elevado de leitores significa, em si mesma, a tácita degradação do objecto artístico, sacrificado ao primado do consumo. De forma avisada, Aguiar e Silva realça o facto de o cariz *popular* do texto literário não implicar obrigatoriamente um juízo negativo sobre a sua qualidade estética:

«A designação de “literatura popular” pode apresentar, todavia, uma conotação marcadamente pejorativa, considerando-se a “literatura popular” como aquela literatura destinada a ser consumida pelos estratos culturalmente inferiores de uma comunidade e por isso mesmo destituída dos valores semânticos e formais que enriquecem e ilustram a “grande literatura”. Outros autores, contudo, não formulam sobre a “literatura popular” um juízo tão rotundamente negativo sob os pontos de vista estético e cultural e sublinham que constitui uma visão simplista e errónea conexionar invariavelmente a “literatura elevada” com as classes sociais dirigentes e a “literatura popular” com o “povo comum”, bem como conceber a sua oposição funcional como uma separação estanque. Outros autores, ainda, utilizam a designação “literatura popular” sem qualquer notória conotação pejorativa ou negativa, [...] considerando-a sobretudo como uma designação técnica de conteúdo e âmbito sociológicos.»⁵⁶

A verdade é que há na análise sociológica da literatura grandes potencialidades e, embora não seja esta uma perspectiva que tenhamos deliberadamente elegido como fundamental, ela comparece utilmente no nosso trabalho. Parece-nos muito importante recordar – com recurso igualmente à história literária – as circunstâncias que condicionaram a existência da sociedade do século XIX e, de modo mais particular, a evolução de hábitos de consumo

directrizes estético-literárias, projectadas no texto e quase sempre motivadas a partir das características específicas que marcam o macro-texto económico e sociopolítico que rodeia essa geração.» (Reis: 106) Werner Krauss tem o cuidado de expurgar do conceito a mera coincidência temporal de vidas e obras, associando-lhe um comum ímpeto de oposição à geração anterior: «Entende-se por geração não a simultaneidade de todas as pessoas vivas num determinado ponto do tempo, mas a juventude determinada e formada pelas mesmas vivências, juventude essa que se opõe decididamente à tradição de uma geração mais velha sua contemporânea.» (Cf. Werner Krauss, *ob. cit.*, p. 130.)

⁵⁶ Cf. Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura.*, ed. cit., pp. 118-119.

literário que não poderiam deixar de influenciar a produção literária de um escritor. Júlio Dinis escreve num determinado contexto sociológico. Aliás, a própria opção genológica que, acima de todas, assume como forma de expressão – o romance – decorre da situação social e cultural que o envolve. Não nos esqueçamos de que o prestígio desse género é relativamente recente⁵⁷ – ainda mais à época de Júlio Dinis - e de que os romances dinisianos constituíram um assinalável sucesso de vendas.

Parece haver aqui uma indiscutível coincidência entre a obra dinisiana e as expectativas do público destinatário. António José Saraiva chama a atenção para essa circunstância, sublinhando essa espécie de *pacto* que parece existir entre o estilo escolhido e a forma de escrever que se supõe mais confortável para os leitores:

«Júlio Dinis deu um passo decisivo na nossa prosa de ficção ao criar em Portugal o género burguês e moderno por excelência, o romance “contemporâneo”, amparado certamente por um público que tivera tempo de amadurecer desde os primeiros ensaios do romance histórico. // O seu estilo, impessoal, incharacterístico, arrumado, sem ornatos, feito para o leitor corrente, é também muito significativo pelo gosto da linguagem sóbria e funcional que supõe no mesmo público.»⁵⁸

A correspondência entre a narrativa dinisiana e a (boa) recepção do público da década de 1860 (e das seguintes) é um campo de análise rico e decerto produtivo. Será de todo o interesse, por exemplo (e não deixaremos de o fazer mais adiante), comentar o facto de o escritor, não obstante haver concluído *Uma Família Inglesa* em primeiro lugar, haver optado por publicar, para sua estreia na modalidade do romance, *As Pupilas do Senhor Reitor*. A

⁵⁷ Aguiar e Silva, à semelhança do que fazem Arnold Hauser e Ifor Evans (autores oportunamente citados no nosso estudo), sublinha essa *modernidade* do romance: «O romance é uma forma literária relativamente moderna. Embora na literatura helenística e na literatura latina apareçam narrativas de interesse literário [...], o romance não tem verdadeiras raízes greco-latinas, diferentemente da tragédia, da epopeia, *etc.*, e pode considerar-se como uma das mais ricas criações artísticas das modernas literaturas modernas.» (Cf. Aguiar e Silva, *ob. cit.*, p. 672.) Mais à frente, o autor recorda a importância das alterações sociais, operadas sobretudo desde o século XVIII, na edificação de uma nova estética e no aparecimento de novos públicos leitores: «Quando o sistema de valores da estética clássica começa, no século XVIII, a perder a sua homogeneidade e a sua rigidez, e quando, neste mesmo século, começa a afirmar-se um novo público, com novos gostos artísticos e novas exigências espirituais – um público burguês -, o romance, o género literário de ascendência obscura e desprezado pelos teorizadores das poéticas, conhece uma metamorfose e um desenvolvimento muito profundos [...]» (Cf. Aguiar e Silva, *ob. cit.*, pp. 679-680.)

⁵⁸ Cf. António José Saraiva, *Iniciação na Literatura Portuguesa*, Lisboa, Ed. Pub. Europa-América, 1984, p. 122. Aguiar e Silva tem a preocupação de identificar na massa receptora da literatura popular (ou de massas) uma objectiva *heterogeneidade* (diríamos: um público feito de vários públicos, que têm de comum o facto de estarem integrados num comum contexto histórico e político, que os tornam *igualmente* ou *semelhantemente* sensíveis às mesmas propostas artístico-literárias): «A designação de “literatura de massas” põe em foco a natureza e o condicionalismo do processo comunicativo que é próprio de tal literatura e que se reflecte nos caracteres dessa mesma literatura. O público receptor da “literatura de massas” não é um público constituído por um grupo, bem delimitado e apresentando relativa homogeneidade social e cultural, mas um público que constitui uma massa, isto é, um meio humano numericamente muito vultuoso, heterogéneo na sua formação cultural e no seu estatuto económico-social, amorfo e carecente de relações fundadas numa presença convivente, embora os seus membros, submetidos a um comum sistema de relações tecnoburocráticas, serviços e obrigações comunitários, reajam de modo relativamente uniforme a determinados estímulos.» (Cf. Aguiar e Silva, *ob. cit.*, pp. 119-120.)

verdade é que Júlio Dinis tem de si próprio, como já dissemos, a noção de um escritor que produz *obras para serem lidas* e apreciadas. Ofício (quase diríamos, *profissional*) de romancista que quer chegar a tantos receptores quanto possível. Ele escreve para o público, para os leitores⁵⁹. Tem, note-se, consciência de que esta concepção de romance popular⁶⁰ pode cair sobre si como um anátema, mas tal não o desvia do objectivo funcional que a escrita compreende. Para si, o romance é um *instrumento*, e ele contenta-se em utilizá-lo bem, no seu ofício criativo. O modo como expõe o seu pensamento sobre esta matéria é de uma singeleza e humildade desconcertantes:

«Há livros que são monumentos e livros que são instrumentos. Os primeiros levantam-se a perpetuar a memória de uma literatura, ainda mesmo que se extinga a nacionalidade a que pertencia. Primorosamente trabalhados, constituídos por os [*sic*] materiais mais duráveis, é antes para o futuro que eles se erigem do que para os contemporâneos, cuja maioria nem sempre os compreende. // Os livros instrumentos são, pelo contrário, para andarem nas mãos de todos, para o uso quotidiano, para educarem, civilizarem e doutrinarem as massas. // Daí, dessa diversidade de destinos, vem a diversidade de exigências a que uns e outros devem satisfazer.»⁶¹

Escrever para o futuro é, tantas vezes, um embuste com que alguns escritores e críticos entretêm o solipsismo em que residem. Nós cremos, como Dinis, que se escreve sobretudo para o tempo em que se reside – e a circunstância de chegar (ou não) ao futuro, essa, ultrapassa já o escritor, não sendo verdadeiramente problema seu:

«Grande e bom serviço prestam já os autores que conseguem escrever livros para o seu tempo, de cuja leitura possa resultar algum bem para quem os lê.»⁶²

1.1.3. Nível textual

Finalmente, a análise literária não pode deixar de ter em conta um nível textual, que tem em conta a natureza concreta e complexa do próprio enunciado linguístico e estético. Esta

⁵⁹ Quase apetece dizer que, à distância de século e meio, o escritor dialogava com Aguiar e Silva: «O acto de leitura só é possível – e, por conseguinte, o processo da comunicação literária só se consoma -, quando o policódigo do emissor, tal como se manifesta no texto sob leitura, e o policódigo do receptor, tal como se configura no decurso de um mesmo acto de leitura, se intersectam mutuamente» (Cf. Aguiar e Silva, *ob. cit.*, p. 314.)

⁶⁰ Ele mesmo escreveu: «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 lhes descubram alguns dotes literários para que se pode dizer que ele satisfaz à sua missão.» (Cf. Júlio Dinis, “Ideias que me ocorrem”, in *Inéditos e Esparsos*, Lisboa, Ed. Círculo de Leitores, 1980, p. 8.)

⁶¹ Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 20.

⁶² Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 20.

realidade do texto é, afinal, o ponto de partida mais legítimo e mais objectivamente verdadeiro para o trabalho crítico. Como explica Carlos Reis, esta análise textual

«debruçar-se-á [...] sobre um espaço demarcado com certa nitidez material: aquele que se encontra compreendido entre os termos inicial e final da sintagmática textual.»⁶³

A utilidade desta análise de nível textual parece-nos evidente. Faremos uso, com natural frequência, da análise estilística de alguns passos, embora – por questões de economia expositiva – esse investimento seja moderado e articulado com outras modalidades de trabalho analítico-interpretativo. Teremos em conta aspectos centrais que enquadram o estudo da narrativa: a questão das personagens e sua caracterização; a questão do espaço (físico, social, psicológico); a questão da acção e intriga; a questão do ponto de vista da narrativa⁶⁴; e a questão da relação do tempo da história com o tempo do discurso.

Ao longo dos capítulos 3, 4 e 5, tentaremos demonstrar, por um lado, o modo simples e claro de contar de Júlio Dinis, sublinhando as estratégias de que o autor se serve para cumprir, de maneira competente e eficaz, o seu ofício narrativo. Será de particular relevância, bem entendido, o estudo do enunciado dinisiano no que se refere à descrição (técnica em que Dinis, à época, é verdadeiramente inovador) e ao diálogo (onde o escritor dá asas à sua vertente dramática, com benefício evidente do romance português). Ligada a este último aspecto, está a utilização de *cenias* por Dinis, que reputamos de elemento nuclear na edificação dos seus romances.

A tutelar essa incursão sistemática pela análise estilística está a ideia de que a realidade mais objectivamente fiável, enquanto objecto do estudo literário, é o próprio texto, e de que o discurso crítico se deve tendencialmente fundar nesse terreno primacial.

Não podemos deixar de referir ainda neste espaço (mesmo que *en passant*) a questão da *intertextualidade*. A análise dos romances dinisianos, apesar de lhe reconhecermos uma justa singularidade, tem a ganhar, a espaços, com esta modalidade de abordagem, nomeadamente quando personagens e situações de algum relevo na acção e intriga parecem ecoar outras obras⁶⁵, pormenor não pouco importante quando tais obras eram comprovadamente do conhecimento de Dinis.

⁶³ Cf. Carlos Reis, *ob. cit.*, p. 118. Maria Lúcia Lepecky (em *Romantismo e Realismo na Obra de Júlio Dinis*, ed. cit.) e Maria Lúcia Diana Araújo Marchon (em *A Arte de Contar em Júlio Dinis – Alguns aspectos da sua técnica narrativa*, Coimbra, Ed. Livraria Almedina, 1980) são autoras que, à roda da obra dinisiana, frequentemente preferiram uma análise literária de *nível textual*.

⁶⁴ Será ainda objecto de referência e análise, na abordagem estilística dos romances de Júlio Dinis, uma técnica cabalmente demonstrada e explicada por Lepecky – e que Dinis terá em parte aprendido com autores ingleses do século XVIII e XIX (como Fielding, Sterne e Dickens): a *internização do narrador*.

⁶⁵ Carlos Reis define intertextualidade como «um processo de absorção e transformação mais ou menos radical de múltiplos textos que se projectam (prolongados ou rejeitados) na superfície de um texto literário

Acreditamos que a análise estilística ajudará ainda a iluminar outros aspectos importantes da escrita dinisiana. António José Saraiva, como atrás referimos, claramente sublinhou o facto de o estilo deste escritor se caracterizar sobretudo por uma apagada, embora elegante, *impessoalidade*⁶⁶. Tentaremos demonstrar que essa característica é, em boa verdade, uma prova da competência do escritor em seu ofício narrativo. É verdade que, segundo Reis, «o estilo deve ser entendido como o resultado da expressão de uma subjectividade»⁶⁷; mas encontramos em Jonathan Swift (citado por Ifor Evans) uma não menos apurada definição, que reivindicamos justa para a apreciação do modo de escrever do próprio Júlio Dinis:

«A palavra própria no lugar próprio e a verdadeira definição de estilo. // Esta última proposição é uma das afirmações mais profundas jamais feitas a respeito da prosa, ou, na verdade, da arte de escrever em geral.»⁶⁸

Finalmente, ainda no plano (lato) da análise textual, recorreremos à análise semiótica para, sempre que necessário, identificar e interpretar os vários códigos (literários e outros) presentes no enunciado romanesco. No estudo que faremos dos romances, prestaremos particular atenção à hierarquização destes códigos, a qual depende – como adiante se verá – das circunstâncias da própria narrativa (e, em especial, do *ponto de vista* assumido pelo narrador dinisiano⁶⁹).

Cremos que é sobretudo da conjugação competente dos códigos linguístico e literário com o ideológico, concomitantes no processo de efabulação, que resulta boa parte do sucesso, logo na época das primeiras edições, dos romances de Júlio Dinis⁷⁰. O público revê-se na equação social apresentada e trabalhada nos romances dinisianos, pontuada por certa conflitualidade entre um mundo velho (que desaparece com a derrota dos absolutistas) e um

particular.» (Cf. Carlos Reis, *ob. cit.*, p. 128.) Kristeva prefere o termo *transposição* («transposição de vários signos para outros». (Cf. Júlia Kristeva, *La révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974, pp. 59-60, *apud* Carlos Reis, p. 128.) Van Wyck Brooks associa a utilidade, para um escritor, das influências dos livros de outros autores à utilidade das influências do seu próprio mundo e da sua experiência de vida: «[...] the only way for a writer for a writer to become as human as possible is to become aware, through experience and books alike, of as many modes of human thinking, feeling and being as the world offers.» (Cf. Van Wyck Brooks, “The Fear of Influences”, in *Sketches in Criticism*, New York, Ed. E.P. Dutton & Co., Inc., 1933, p. 143.)

⁶⁶ Ver passo citado na página 31 do nosso estudo.

⁶⁷ Cf. Carlos Reis, *ob. cit.*, p. 151.

⁶⁸ Cf. Ifor Evans, *História da Literatura Inglesa*, tradução de A. Nogueira Santos, Lisboa, Ed. 70, 1976, p. 367.

⁶⁹ Será interessante, por exemplo, notar como em romances como *Uma Família Inglesa*, *A Morgadinha dos Canaviais* e *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, prevalece um certo *decorum* burguês, tacitamente aceite pelo narrador (consubstanciado no respeito por princípios e valores tradicionais como a família, o respeito pela hierarquia social, a autoridade da Igreja, *etc.*), mas simultaneamente há lugar a uma visão progressista do mundo e da sociedade (que *narrativamente* premeiam o mérito e a bondade das personagens, superando-se até preconceitos de classe e de estatuto económico).

⁷⁰ Como Carlos Reis sublinha, o objectivo essencial da análise semiótica «é [...] descortinar e interpretar uma relação dinâmica entre mensagem produzida e código [...]» (Cf. Carlos Reis, *ob. cit.*, p. 418.)

mundo novo (inaugurado com a vitória dos liberais) e pela necessidade de alguma espécie de síntese tanto quanto possível pacífica e abrangente⁷¹.

Creemos que o próprio estatuto do narrador – heterodiegético, mas geralmente omnisciente – assume aqui uma importância extraordinária, enquanto elemento estratégico para a *comunicação* com o leitor. Algumas cenas dos romances são, de quando em vez, objecto de comentários/observações/juízos do narrador, feitos em discurso directamente dirigido ao leitor. Lembra o papel de Narrador/Personagem de um certo teatro popular (uma arte que aliás encontramos referida, com pormenor, n’A *Morgadinha dos Canaviais*, como oportunamente se recordará): o Narrador está presente e é um elemento corporeamente perceptível, mas reside numa tácita e convencional invisibilidade que o público (ciente das regras do espectáculo) lhe concede. Está e é, pois, como se não estivesse; não está e é, afinal, como se estivesse.

⁷¹ Helena Carvalhão Buescu sublinha, com propriedade, o cariz surpreendente de *As Pupilas do Senhor Reitor* (afinal, conforme ao gosto do público contemporâneo de Dinis): «A sua carreira, tão rápida, conheceu no entanto um sucesso notável, nomeadamente com a obra narrativa e, em particular, com o primeiro romance publicado, *As Pupilas do Senhor Reitor*, que tem até, no mesmo ano da sua publicação em volume, uma adaptação teatral. Este sucesso deverá, em primeiro lugar, relacionar-se com o carácter inesperado que os romances dinisianos assumem no panorama literário português da época.» (Cf. Helena Carvalhão Buescu, “Júlio Dinis”, in *Biblos – Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, vol. 2, Lisboa, Ed. Verbo, 1997, col. 156.) Acrescenta: «[...] Júlio Dinis representa uma tendência [...] que, na literatura portuguesa, quase não tem antecedentes: a do chamado romance rústico, ou seja, de uma fonte de inspiração temática que procura radicar numa vivência quotidiana e próxima da natureza um novo comportamento humano e social, claramente respondendo à ideologia burguesa de meados do século XIX.» (*Idem, ibidem.*) Maria Ema Tarracha Ferreira igualmente realça o fenómeno editorial d’*As Pupilas* (traduzido em vendas e, sobretudo, em leituras): «Publicado originalmente sob a forma de folhetim, o romance *As Pupilas* obteve sucesso retumbante. Embora as edições dos jornais raramente ultrapassassem, à época, os mil exemplares (o *Diário de Notícias*, o de maior tiragem, nunca ultrapassaria os 2.000 exemplares), a verdade é que o jornal, ao contrário do livro, não se destinava à leitura individual: circulava entre os amigos, os vizinhos; nos cafés e nos clubes, ou nos serões familiares, eram lidos em voz alta os artigos de maior interesse». (Cf. Maria Ema Tarracha Ferreira, “Introdução a *As Pupilas do Senhor Reitor*”, in Júlio Dinis, *As Pupilas do Senhor Reitor*, Lisboa, Editorial Verbo, 2005, pp. 34-35.)

1.1. A crítica e a interpretação literária como dívidas de amor

Não nos demitimos das nossas obrigações de *leitor instrumentado* e, ao mesmo tempo, de amante da literatura. É dessa dupla condição que partimos e com essa mesma legitimidade procuraremos retirar da obra estudada (sobretudo, os romances de Júlio Dinis) toda a riqueza que *interessa*. E, já agora, valerá a pena recordar que a palavra *interesse*, tão poluída e desvirtuada pelo uso diário, significa etimologicamente uma *ponte* entre seres: por exemplo, *um eu – um texto*. Importa pensar no que nos acrescenta o texto (a nós, seus destinatários ou consumidores) e – igualmente – no que podemos nós acrescentar à *solidão* mineral de um texto (à espera da devida interpretação).

Até à chegada do leitor, o livro é – como ensina Jacinto do Prado Coelho⁷² – um corpo adormecido, inútil. Nada. *Ninguém* (no sentido *garrettiano*: sem família, sem país, sem futuro, sem identidade, sem amor). Não nos faz falta, porque desconhecemos que nos faz falta. É (digamos) um ser *amável*, *i.e.*, susceptível de ser amado, porém não amado ainda. O amor implica o conhecimento, a reunião, o encontro, o investimento de presença.

Consideramos que uma das perguntas mais impertinentes que se pode fazer em literatura é: para que nos serve ler esta obra, este texto? Achamos que a questão certa é: que perderíamos, se não tivéssemos conhecido esta obra? É nesse território, cremos, que se movimenta o verdadeiro amante da literatura.

A leitura do texto literário (e sobretudo a leitura do enunciado literário) deve ser, acima de tudo, uma *experiência estética*. Para além da elementar dimensão objectiva da leitura, que passa pela quase automática recepção da mensagem (ou seja, a imediatista descodificação do discurso), há no exercício desta comunicação um território estético que importa perceber e sentir (ou *perceber, sentindo*)⁷³.

O texto literário é, à partida, um *objecto* – como uma escultura ou uma pintura, por exemplo. Mas ascende à categoria de *sujeito* logo que o abordamos, o estudamos, logo que a

⁷² Cf. Jacinto do Prado Coelho, *A Letra e o Leitor*, Lisboa, Ed. Moraes Editores, 1977, p. 7 e seguintes.

⁷³ Num comentário a um seu poema, Júlio Dinis glosa, de modo interessante, esta questão da procura de um sentido para o texto. Defende que a poesia vale por si («O que ela é, escuso de dizer») e que não há modo verdadeiro de a entender senão *sentindo-a*: «Os que a entenderem dispensam explicações. Os outros, não sei se feliz se infelizmente para eles, nem com um volume inteiro de notas a entenderiam melhor.» (Cf. Júlio Dinis, “Penso em Ti [Nota do Autor]”, *Poesias*, Lisboa, Ed. Círculo de Leitores, 1979, p. 18.)

nossa atenção e sensibilidade jogam com ele. São já, assim, dois sujeitos em disputa⁷⁴, em diálogo, em interactividade, um dinamicamente influenciando o outro, e vice-versa.

A noção de *leitor instrumentado* implica igualmente a necessidade (concomitante à tarefa da investigação literária) de abordar os autores e as obras tendo em conta o respectivo contexto histórico-cultural e as características periodológicas, retórico-estilísticas e genológicas em evidência. O mesmo fenómeno se passa, aliás, com a fruição competente de outras obras de arte (pintura, escultura, música): a percepção da qualidade do objecto artístico depende, em grande medida, da habilitação crítica do público receptor. É sobretudo o conhecimento – a consciência – do enquadramento estilístico das obras (parte do seu *contexto*, afinal) que permite acrescentar à experiência estética imediata (feita de instinto, de reacção momentânea e impressionista à cor, ao som, às formas, às dimensões do objecto) uma dimensão reflexiva essencial, que ajuda a decodificar sinais, *i.e.*, a fruir/interpretar mais profunda e cabalmente as propostas de comunicação artística veiculadas⁷⁵. Quando, perante uma tela de Picasso, o receptor está consciente do facto de determinado rosto ser o resultado de uma construção artística que procurou harmonizar, numa superfície fisicamente

⁷⁴ Aguiar e Silva, socorrendo-se de preceitos da estética de recepção de Jauss, lembra que «a leitura do texto literário se realiza quando ocorre a fusão de dois horizontes: o horizonte implícito no texto e o horizonte representado pelo leitor no acto de leitura desse texto». (Cf. Aguiar e Silva, *ob. cit.*, p. 314.) Jane P. Tompkins, por seu turno, chama a atenção para as potencialidades da Reader-Response Criticism, que se funda nesse contributo essencial do leitor para a co-construção do(s) sentido(s) do texto: «The New Critical effort to generate a definition of literature as “an object of knowledge *sui generis* which has a special ontological status”, not only meets the positivist objections to literary study but establishes the whole enterprise on a new footing. Once the literary work has been defined as an object of knowledge, as meaning not doing, interpretation becomes the supreme critical act.» (Cf. Jane P. Tompkins [org.], “The Reader in History”, in *Reader-Response Criticism: From Formalism to Post-Structuralism*, Baltimore, Maryland, Ed. The Johns Hopkins University Press, p. 222.) Finalmente, Steiner (em *Presenças Reais*) diz, referindo-se à ideia de encontro de duas almas livres – autor e leitor - proporcionado pelo texto literário: «São, por assim dizer, precisas duas liberdades para fazer uma.» (Cf. Steiner, *ob. cit.*, p. 141.)

⁷⁵ Gayla Blackley ilustrou, de modo anedótico, a diferença de *lógicas* que naturalmente importa observar na construção/compreensão de um objecto artístico, em oposição à lógica que imperará na construção/compreensão de objectos de um mundo eminentemente utilitário. [Para usarmos uma dicotomia de fácil entendimento, trata-se da diferença entre as regras atinentes ao mundo *político* e as que dizem respeito ao mundo *poético*.] A história de Blackley é muito simples: a certo estagiário de uma organização comercial é oferecido, pela chefia, um par de bilhetes para assistir a um concerto de música sinfónica (em concreto, a “Sinfonia Incompleta”, de Schubert). Não sabendo, em sua ingenuidade voluntarista, se se tratava de uma tarefa de trabalho ou de um convite para lazer, opta por carregar consigo um caderninho, onde - para desconsolo da acompanhante - toma notas durante todo o espectáculo. No dia seguinte, de manhã, sobre a secretária do chefe, o estagiário coloca um relatório com as suas impressões, a saber: «*Cumpre-me informar V. Excelência, sobre a estrutura e organização da Sinfonia Incompleta de Schubert, o seguinte: 1. Todos os violinos tocaram as mesmas notas. Isto é duplicação desnecessária. O seu número devia ser reduzido. 2. Durante um período considerável, os tocadores de oboé ficaram sem nada que fazer. O número de executantes devia ser reduzido e o trabalho dividido igualmente por todos. 3. Não serve de nada repetir com as trompas a passagem já assinalada pelas cordas. Se tais redundâncias fossem eliminadas, o concerto poderia ser reduzido em vinte minutos. 4. A sinfonia tem dois andamentos. O senhor Schubert deveria ter sido capaz de atingir os seus objectivos musicais num só. Conclusão: Se o senhor Schubert tivesse prestado Atenção a estes aspectos, teria tido tempo de acabar a sinfonia.*» (Cf. Gayla Blackley, “A Sinfonia Incompleta, de Schubert”, in *Seleções do Reader’s Digest*, edição de Outubro de 1998, p. 74.)

bidimensional, as seis faces de um cubo (isto é, seis perspectivas, seis modos de olhar para o objecto e de o representar), ganha sentido e lógica a eventual presença de um olho ao lado de um nariz, ou de uns lábios perpendiculares a um queixo.

Ao nível da literatura, esta exigência do trabalho hermenêutico e crítico-interpretativo implica eleger, a cada momento, de entre um conjunto de aparelhagens teórico-metodológicas, a melhor maneira de abordar e analisar cada texto. No caso da presente tese à roda da narrativa dinisiana, já antecipámos a nossa convicção de boa parte da construção romanesca de Júlio Dinis assentar no investimento em *cenar*⁷⁶. Mais do que dizer, o autor *mostra*⁷⁷. Como adiante tentaremos provar, há efectivamente uma dimensão deliberadamente *teatral* nas narrativas dinisianas - quer na edificação de personagens (principais e secundárias), quer na edificação de cenários (interiores e exteriores), com uso exemplar da descrição, quer ainda no recurso magistral ao diálogo ou monólogo (que obedece, regra geral, ao preceito realista da linguagem coloquial, típica do estatuto social e profissional de cada personagem⁷⁸).

Consequências decorrem desta convicção: o reconhecimento da teatralidade (que oportunamente procuraremos ilustrar e, à medida do que formos capazes, explicar no decurso desta dissertação, sobretudo nos capítulos 4 e 5) implica o coerente exercício de interrogar o texto narrativo com recurso a noções normalmente atinentes ao texto dramático – cenários, adereços, guarda-roupa, interacção verbal de personagens, gestos, coreografias, variedade de cenas/actos, presença de exposição/conflicto/desenlace, visão global das personagens em cena, *etc*⁷⁹.

⁷⁶ Irwin Stern, a propósito aliás desta clara preferência de Júlio Dinis pelo uso de cenas, lembra que o autor «é, mais uma vez, geralmente fiel aos românticos seus predecessores». Stern, com propriedade, faz questão de distinguir *cena* de *sumário*: «As vidas das personagens e as histórias familiares são relatadas em sumários retrospectivos. Os acontecimentos que quer sublinhar são apresentados em cenas; incluem estas o *costumbrismo*, nas Pupilas [*As Pupilas do Senhor Reitor*], a vida do Porto, na Família [*Uma Família Inglesa*], os abusos rurais, na Morgadinha [*A Morgadinha dos Canaviais*], e as cenas do cultivo da terra, nos Fidalgos [*Os Fidalgos da Casa Mourisca*], assim como os encontros dramáticos em todos os romances. (Cf. Irwin Stern, *Dinis e o Romance Português, 1860-1870*, Porto, Ed. Lello e Irmãos, 1972, p. 173.)

⁷⁷ Como refere Stern, a caracterização indirecta desempenha um papel fundamental nos romances de Júlio Dinis. Decorre da própria acção das personagens em cena – e da linguagem utilizada por cada uma delas – a avaliação que o leitor faz das suas personalidades e modos de ser. É igualmente recorrente, como adiante se tentará mais detalhadamente provar, o recurso a exemplos (episódios esparsos, cenas) para explicar determinadas atitudes ou traços de carácter desta ou daquela personagem. (Cf. Irwin Stern, *ob. cit.*, p. 206.)

⁷⁸ Muito cedo, Irwin Stern sublinhava esta qualidade nos diálogos de Júlio Dinis: «O emprego de linguagem compatível com o intelecto e a condição social da personagem é outra das principais contribuições de Dinis para o romance realista em Portugal. E isto é especialmente verdade nas personagens secundárias, ou seja, as figuras rurais e *costumbristas*. Por vezes, a linguagem de algumas personagens femininas atinge uma profundidade excepcional e inacreditável.» (Cf. Irwin Stern, *ob. cit.*, p. 206.)

⁷⁹ Num romance de Júlio Dinis, uma descrição pode ler-se, sob a perspectiva que propomos, como uma *didascália*.

Esta valorização crítica da teatralidade, enquanto elemento objectivamente cognoscível nos romances dinisianos, não significa menor investimento na análise de fenómenos relacionados especificamente com o território da narrativa. Permanece na nossa atitude crítica, como é óbvio, o pressuposto natural de que o *corpus* fundamental da investigação é constituído por quatro romances (*Pupilas, Família, Morgadinha e Fidalgos*). Ora, o ofício da narrativa implica, antes de mais, a selecção de uma certa modalidade de narrar, a começar pela própria criação da entidade *narrador*. Carlos Reis explica esta questão claramente:

«(...) perante a diegese em estado bruto, o romancista é obrigado a passar da criação à estruturação e modelação; quer isto dizer que, perante uma história concreta, o autor terá de escolher o sistema de narração mais adequado, no sentido de ordenar e organizar a substância diegética de que dispõe».⁸⁰

A leitura e o estudo dos romances de Júlio Dinis não-de obrigatoriamente ter em conta o seu específico modo de contar (ou, como prefere dizer a investigadora M. Lúcia D. A. Marchon, a sua *arte de contar*⁸¹).

Narrativa – recordemos - pressupõe o *acto de contar*, devendo entender-se, aqui, o verbo *contar* em dois sentidos: a) *relatar* eventos, ocorrências, histórias; b) *ordenar* eventos, ocorrências, histórias (*1, 2, 3, 4, etc.*). Assim, a narrativa relata o mundo e dá (impõe) ordem a esse mundo. O autor do texto narrativo selecciona os segmentos de acção que lhe parecem mais importantes, distribui (segundo os seus critérios próprios) o tempo do discurso pelo tempo da acção, ilumina ou esconde pormenores, põe em evidência ou silencia factos, tempos, personagens, causas, consequências.

Importa, já agora, dizer que o exercício narrativo é tão velho como a existência humana. Isso diz bem da sua importância. Desde as pinturas rupestres ao mais moderno dos romances, passando por anedotas, contos, novelas, fábulas, parábolas bíblicas, confissões de condenados à morte de Newgate (Inglaterra, século XVIII), *etc.* - há no ser humano um fascínio absoluto pelo relato e, consubstanciado nele, uma permanente urgência de ordem, de organização de acontecimentos, de lógica e harmonia. O caso da telenovela (sucesso indelével dos nossos dias) é paradigmático: a *história* é quase sempre baseada na estrutura do conto maravilhoso, cruzando classes sociais, variados espaços, marcados desentendimentos entre personagens; o seu epílogo é geralmente o castigo dos *maus* e a recompensa dos *bons*, e igualmente a reunião social - *i.e.*, o casamento - da menina pobre e

⁸⁰ Cf. Carlos Reis, *Estatuto e Perspectivas do Narrador na Ficção de Eça de Queirós*, Coimbra, Ed. Livraria Almedina, 1977.

⁸¹ Cf. Maria Lúcia Diana Araújo Marchon, *A Arte de Contar em Júlio Dinis – Alguns Aspectos da sua Técnica Narrativa*, Coimbra. Ed. Livraria Almedina, 1980. Esta autora procede, nesta obra, a um interessante estudo da técnica romanesca de Júlio Dinis, à luz das concepções de narrativa veiculadas por Gérard Genette.

virtuosa com o senhor rico e generoso (por exemplo). Em resumo, dá-se quase sempre o desenlace necessário à resolução de conflitos e desgraças, ou seja, à reposição do equilíbrio, situação que representa a grata possibilidade de o mundo ser um lugar bom, habitável. Pelo menos, o mundo da narrativa televisiva e/ou literária.

Na sua Esparsa sobre o *desconcerto do mundo*, Camões (com triste ironia) fala dos «bons» que sofrem «graves tormentos» e dos «maus» que vivem «em mar de contentamentos». Lamenta, por isso, o facto de «o bem» na terra estar «tão mal ordenado»⁸². Ora, nós pensamos que o modo narrativo contribui para uma espécie de redenção e *concerto* (aliás, *conserto*) do mundo, não obrigatoriamente com desenlaces felizes e cor-de-rosa, mas pelo menos com a edificação de uma retórica que identifica desconcertos, injustiças, perspectivas, prioridades, beleza e *justiça a haver*.

Numa obra recente de Bernhard Schlink, *O Leitor*⁸³, encontramos a história (aparentemente despida de segundos sentidos) de amor entre um adolescente e uma adulta de trinta anos. Passa-se nos anos trinta e quarenta do século XX, na Alemanha, pelo que obviamente atravessa o tempo da guerra que dizimou milhões de homens. *Hanna* [a adulta que inicia o jovem narrador nos prazeres do corpo] acaba por ser julgada, quase no final do romance, por haver pertencido às hostes das SS. Igualmente no final da obra, sabemos que muitas das atitudes da mulher, ao longo da acção, decorreram do facto de ser analfabeta. A própria profissão - guarda prisional - que desempenhara durante cerca de dez anos havia sido escolhida por exclusão de partes: era aquele um dos únicos ofícios onde não lhe exigiam que soubesse ler. De modo muito hábil, criando, *via* narrativa, profundos laços entre Hanna e o leitor, Schlink consegue *dizer-nos* esta simples mensagem: a *culpa* do povo alemão, nos horrores que a segunda guerra mundial significou, tem - senão justificação - pelo menos a atenuante objectiva da ignorância, da falta de cultura. (E é a cultura que nos defende dos horrores da barbárie e da intolerância.) Dita assim, objectivamente reduzida a um sumário factual ou argumentativo, a mensagem parecerá simplista, superficial e até pouco responsável; mas no universo emocionado da leitura tudo ganha uma íntima profundidade e uma delicada cumplicidade difíceis de esquecer. Afinal, toda a realidade se percebe melhor se estivermos *lá*, nesse lugar para onde a narrativa nos leva.

⁸² Cf. Luís de Camões, *Lírica*, Lisboa, Ed. Verbo, Col. Livros RTP, s.d., p. 32.

⁸³ Cf. Bernhard Schlink, *O Leitor*, tradução de Paulo Neves da Silva, Porto, Edições ASA, 1998. [Esta obra foi adaptada ao cinema por Stephen Daldry em 2008.]

Num conto de Guy de Maupassant («Mulher da vida»)⁸⁴, encontramos a história de uma prostituta que se sacrifica pela França, durante a guerra com a Prússia, no século XIX. Na narrativa, esta meretriz viaja e convive com senhoras e senhores muito importantes, muito respeitáveis, muito ricos e instruídos, representantes excelentes da virtude e da moral convencionais. O relato sublinha, contudo, o heroísmo da meretriz e o comodismo vil dos companheiros de viagem. No final do conto, apesar de se tratar de uma história com final infeliz para a heroína, opera-se nos leitores o fenómeno (ético e estético) de na prostituta identificarmos *o bem* e nos outros (socialmente *exemplares*) percebermos a hipocrisia, o egoísmo e a crueldade. A narrativa, como uma teia⁸⁵, envolve-nos e, de certa forma, *educamos*.

Esta mesma noção aparece consubstanciada numa narrativa de Júlio Dinis, sob a forma de poema (como tantas vezes acontece, aliás, na poesia do autor), que intitulou “No Teatro”⁸⁶. O sujeito poético ou, em boa verdade, o *narrador* fala de uma emocionante peça levada à cena, perante uma distinta assistência de bons corações. Em palco, «É comovente o drama: as mais fogosas / Paixões que o humano coração disputam, / Ali são facilmente traduzidas / Pelo inspirado génio do poeta, / E animadas da vida, com que arte / De célebres actores a revestem. / A piedade e o terror em várias cenas / Sucedem-se, e ora lágrimas provocam, / Ora um estremecer de alma indignada / Domina a comoção todos os seios [...]» O espectáculo entretanto termina e o público «derrama-se / Em várias direcções». Ora, no exterior do edifício, há uma «triste cena»: «Uma mãe e três filhos; um no colo, / Dois cingidos a ela em pé, chorando / De fome e frio; a esquelada miséria / Passou seus magros dedos nessas faces / Que a palidez da morte tingem, e os traços / Gravaram-se bem fundos.» A mãe pede ajuda, implora caridade. Em vão. Indiferente, apenas incomodada pelo choro impertinente daquela mãe, a sociedade passa sem se comover. O poeta comenta: «Almas sensíveis sob o império da arte, / Porque ficais assim mudas e frias, / Quando passa por vós a realidade, / Trágica, triste como o triste drama / Que vos fez comover?»

Permitimo-nos descortinar aqui, para além da óbvia crítica social, que assim desvenda a hipocrisia dos que choram altruisticamente em público e se portam de forma egoísta em sua

⁸⁴ Cf. Guy de Maupassant, «Mulher da vida», in *Contos*, Lisboa, Ed. José Vilhena, 1967, pp. 99-141.

⁸⁵ Diz-nos Barthes que «*Texto* quer dizer *Tecido*; mas enquanto até aqui esse tecido foi sempre tomado por um produto, por um véu acabado, por detrás do qual se conserva, mais ou menos escondido, o sentido (a verdade), nós acentuamos agora, no tecido, a ideia generativa de que o texto se faz, se trabalha através de um entrelaçamento perpétuo; perdido nesse tecido - nessa textura - o sujeito desfaz-se, como uma aranha que se dissolve a si própria nas secreções construtivas da sua teia» (Cf. Roland Barthes, *O Prazer do Texto*, Lisboa, Edições 70, 1988, p. 112.)

⁸⁶ Cf. Júlio Dinis, *Poesias*, Lisboa, ed. cit., pp. 186-191. O poema citado foi escrito no ano de 1868.

rotina individual e quotidiana, uma interessante alusão ao poder edificante da arte (neste caso, da arte dramática).

Regressando à questão da leitura, da análise literária e da interpretação, gostaríamos ainda de reiterar esta ideia – fundadora e essencial – de que a literatura é linguagem que nos salva do nada. É, afinal, um *lugar sagrado*, esse, porque no texto literário se diz o que de mais fundo, íntimo e verdadeiro há na alma humana. A linguagem literariamente transfigurada despe-nos (ou despe o mundo) da casca aparente, anódina, mentirosa - e *revela* (no sentido fotográfico deste verbo⁸⁷) o que somos, o que verdadeiramente somos. É primordialmente pessoal, claro, mas representa igualmente uma certa *universalidade a haver* que é património de todo o objecto artístico. O que o escritor sente, inventa ou descobre tem a ver, em primeira instância, com o próprio *eu*; mas o escrito fruto que de tal resulta é um lugar de reunião humana, aconchego e verbo de todos quantos mergulhem nos ritmos e nos sentidos que há na literatura. Enquanto objecto artístico, a narrativa nascente caminha para a (potencial) universalidade do que *diz*, do que *significa*. Altera o mundo, de certa maneira, logo que toma forma, quanto mais não seja porque acrescenta a tal mundo uma materialidade (uma obra) até então inexistente.

Em *O Retrato do Artista Quando Jovem*, de Joyce, no quadro de uma longa conversa à roda de questões como a literatura, a religião e a vida em geral, a personagem Stephen Dedalus explica a Lynch (condiscípulo num colégio de jesuítas) o que entende por arte e por beleza: «Tomás de Aquino diz: “*Ad pulchritudinem tria requiruntur integritas, consonantia, claritas.*” Que eu traduzo assim: Três coisas são necessárias à beleza: *inteireza, harmonia e claridade.*»⁸⁸ Mais à frente, Stephen tenta precisar o sentido de *claritas*:

«A conotação da palavra é bastante vaga (...) S. Tomás emprega aqui um termo que prece inexacto. (...) A claridade de que ele fala é, em escolástica, *quidditas*, a identidade do objecto. O artista percebe esta suprema qualidade no momento em que a sua imaginação concebe a imagem estética. O estado de espírito nesse instante misterioso foi admiravelmente comparado por Shelley a um carvão prestes a apagar-se. O instante no qual esta qualidade suprema do belo, esta clara irradiação da imagem estética é luminosamente apreendida pelo espírito, que foi surpreendido pela integridade do objecto e fascinado pela sua harmonia – é o êxtase luminoso e silencioso do prazer estético, um estado espiritual muito semelhante ao desta condição cardíaca que o fisiologista italiano Luigi Galvani definiu com uma expressão quase tão bela como a de Shelley: *o encantamento do coração.*»⁸⁹

⁸⁷ E no sentido que S. Tomás de Aquino lhe deu (e de que James Joyce se apropria) na definição de obra de arte, considerando três partes essenciais: *integritas, consonantia e claritas*. Do ponto de vista teológico, por *claritas* poder-se-á entender *revelação, epifania*. (Cf. James Joyce, *Retrato Artista quando Jovem*, Lisboa, Ed. Livros do Brasil, p. 217.) Joyce cita Aquino no original: «*Ad pulchritam tria requiruntur integritas, consonantia, claritas.*» (*Idem, ibidem.*)

⁸⁸ Cf. James Joyce, *idem, ibidem.*

⁸⁹ Cf. James Joyce, *ob. cit.* pp. 218-219.

O ofício da escrita – porque de arte se trata – compreende esta possibilidade de uma ponte entre a dimensão circunstancial e efémera da experiência individual do escritor e uma dimensão universal e perene da comunicação⁹⁰. Numa primeira instância, a escrita resolve um problema de expressão (como diz, por outras palavras, Ramos Rosa, que citámos atrás⁹¹); mas, depois, a escrita serve ainda para o autor se salvar do caos, para se organizar, para (se) dizer – e para os leitores, à boleia da palavra, se salvarem eles próprios do caos, para eles próprios se organizarem, para se dizerem.

De modo geral, podemos dizer que a condição humana precisa de (se) escrever, precisa de (se) ler. Vai-se à literatura - como, se preferirmos uma expressão mais lata, à arte - buscar modos de ver e de dizer a vida verdadeira (essencial) do mundo e dos homens de todos os tempos⁹². A beleza e a verdade pressentidas, apetecidas, necessárias. A completude. Nós nunca nos conformámos com a fábula da cigarra e da formiga que premeia o ofício do músculo e castiga a música que anima a vida das formigas. Arrepiam-nos a fábula (crudelíssima) da coruja e da águia, que castiga a descrição tendenciosa da mãe acerca dos filhos recém-nascidos: a mãe ousa dizer que são crias bonitas e a águia, por não ter olhos de mãe, come-os. Pobre mãe, cuja falta de senso provocou a tragédia? Pois sim. Mas também: pobre águia, sem olhos de mãe para ver a beleza do mundo⁹³.

⁹⁰ Günter Grass, teorizando formosamente sobre o exercício da autobiografia, utiliza a imagem da cebola para dar conta da quase impossibilidade de recuperar certa verdade engolida pelo tempo. A única forma de nos aproximarmos do fundamental âmago da vida passada parece ser *descascar* as recordações. A memória, segundo o nobelizado escritor, é sobretudo feita de «gatafunhos» que «têm de ser decifrados» (ou de um «código» que «tem de ser quebrado»). Ora, esta noção (semiótica) das lembranças obriga ao exercício da recodificação, único modo de fazer reviver o que factualmente é já passado. E essa recodificação pode passar pela (re)criação da realidade, que não poucas vezes implica desviar-se o texto da verdade *factual* em ordem a atingir uma verdade *essencial*: «A cebola tem muitas camadas. Existem em maioria. Mal é descascada, renova-se. Cortada, provoca lágrimas. Só ao descascá-la fala verdade. O que aconteceu antes e depois da minha infância [...] bate à porta com factos [...], quer ser contado assim, outras de maneira diferente e desencaminha para histórias de mentir.» (Cf. Günter Grass, *Descascando a Cebola. Autobiografia 1939-1959*, tradução de Helena Topa, Lisboa, Ed. Casa das Letras, 2007, p.11.)

⁹¹ Ver páginas 27-28 do nosso trabalho.

⁹² Na sexta parte da *Poética*, embora reportando-se à poesia, Aristóteles explica esta riqueza e este poder singulares da literatura (em comparação com a filosofia): sendo toda a poesia fundada na imitação do real, ela traduz-se essencialmente numa arte que imita os comportamentos, os caracteres e as emoções inerentes ao Homem. Ao contrário da filosofia, não se trata de um conhecimento teórico da natureza humana, mas sim de uma representação *viva*, levada a cabo na forma narrativa ou dramática, de acções e sentimentos, conquistas e derrotas, vícios e virtudes da espécie humana. (Cf. Aristóteles, *Poética*, trad. e notas de Ana Maria Valente e prefácio de Maria Helena da Rocha Pereira, Lisboa, Ed. Fundação Calouste Gulbenkian, 2008, pp. 47-51.)

⁹³ A humanidade precisa da literatura e da arte. Precisa de um discurso com emoção dentro. Talvez valha a pena lembrar um (muito competente) filme do *main stream* americano, sucesso comercial de Hollywood: o *Titanic*, de James Cameron. Não o fazemos por seus méritos cinematográficos em particular; utilizamo-lo como paradigma de um trabalho artístico que, pela via da recriação (ou *contra-criação*, como Steiner decerto preferiria), voa da factualidade à emoção. Do sentido sem beleza à beleza com sentido. Recordamos: em 15 de Abril de 1912, um barco chamado *Titanic* naufragou, depois de chocar com um *iceberg*, de tal resultando a morte de mil e quinhentas pessoas e a sobrevivência de outras quinhentas (aproximadamente). Esta tragédia é

Esta ideia de a representação literária (ou, de modo mais lato, artística) da realidade ser eventualmente mais verosímil do que a própria realidade *tout court* aparece numa curiosíssima carta de Leitão de Barros a Egas Moniz, quando o realizador, preparando a versão cinematográfica d’*As Pupilas do Senhor Reitor*, explica ao médico e literato as razões para a preferência do cenário minhoto em detrimento da região de Ovar. Como se sabe, Moniz gostaria que o filme se passasse «no meio vareiro, onde o romance nasceu no convívio com as suas personagens e onde ele se desenvolve desde o Largo dos Sobreiros ao alto da Capela do Calvário, donde se disfruta, às tardes, o formoso panorama dos poentes da beira-mar»⁹⁴. Mas Leitão de Barros explica por que não é conveniente fazê-lo:

«[...] Quando começámos a estudar a localização do filme, corremos a Ovar. Que haveria ainda, na paisagem, nas ruas, na população, que trouxesse até nós uma sugestão próxima ou remota das páginas do romance? // [...] Nada! Desoladoramente nada! Nem o “rio das águas claras” que o Sr. Dr. Egas Moniz nos afirma, no seu belo trabalho, existir ainda lá, completo e oleográfico – era filmável. [...]»⁹⁵

Isto é: para ser fiel ao romance (às suas ideias fundamentais, ao cenário, à atmosfera), Leitão de Barros terá desviado de uma província para outra o cenário da obra. Terá, insistimos, fugido da real localização da obra⁹⁶ – do ponto de vista da sua génese – em

histórica, factual e (como é evidente) lamentável. O que Cameron faz com o seu filme é a sábia reconstituição da tragédia, ao que acrescenta imaginação e fantasia. O romance entre Jack e Rose (Leo DiCaprio e Kate Winslet) é uma óbvia mentira (do ponto de vista do rigor histórico); mas a essa mentira se deve, em grande parte, a experiência emocionada dos espectadores, o seu investimento de *terror* e *piedade*, a sua identificação com personagens e com a sua cúmplice infelicidade. Antes do filme, lamentamos formalmente a vaga morte de mil e quinhentas pessoas; no final do filme, choramos sinceramente (em cada desaparecido) a morte de Jack - e com ela o final desgraçado de uma história de amor. À saída do cine-teatro onde visionámos pela primeira vez este filme, uma senhora (idosa) dizia para o marido: “Foi pena ter acabado mal...” Mas esta senhora sabia, antes de o filme começar, que o barco naufragaria; que mil e quinhentas pessoas morreriam. Foi preciso que DiCaprio morresse na tela para que o coração daquela senhora (de todos os espectadores) *percebesse* que a história *acabava mal*. Isto é: fugindo à factualidade, *inventando*, Cameron conseguiu proporcionar aos espectadores um encontro com a *verdade fundamental*, a da tragédia absoluta e horrorosa que foi aquela madrugada de Abril, em 1912. O conhecimento anterior ao filme é assim completado, refundado. E isso graças à experiência estética que nos esmaga, nos convoca para o sentido essencial do acontecimento, nos emociona, nos faz crescer. A partir do filme, podemos (sobre aquela longa noite de morte e de sofrimento) dizer que, enfim, percebemos o que se passou, que cúmplicemente estivemos *lá*. Com Cameron, com a história, com a humanidade das personagens. Essa é que é *a verdade* que interessa. [Cf. James Cameron, *Titanic*. Actores: Leonardo DiCaprio, Kate Winslet, Billy Zane, Kathy Bates; Produção: James Cameron; Argumento: James Cameron. Duração: 194m; Ano: 1997.]

⁹⁴ Cf. Egas Moniz, *Júlio Dinis e a Sua Obra*, Porto, Ed. Livraria Civilização, 1921, p. 194.

⁹⁵ Cf. Egas Moniz, *ob. cit.*, pp. 196-197.

⁹⁶ Apesar de Egas Moniz haver apresentado numerosas provas de que Júlio Dinis se terá inspirado nas gentes e lugares de Ovar para criação de, pelo menos, dois dos seus romances (*As Pupilas do Senhor Reitor* e *A Morgadinha dos Canaviais*) e algumas novelas, importa referir, por razões de rigor, que a identificação dessa origem não é consensual nem pacífica. Maria José Oliveira Monteiro sustenta, com vigorosa argumentação, a ideia de que o escritor se terá inspirado – para a edificação de cenários, personagens e até de histórias – na aldeia de Grijó (nos arredores Porto). Lembra a autora que Dinis terá passado muitos dias da sua infância nessa localidade, aí tendo voltado em adulto: «Na freguesia de Grijó, deixou o romancista bem assinalada a sua passagem e prováveis indícios de se haver por ali inspirado para todas as suas obras.» (Cf. Maria José Oliveira Monteiro, *Júlio Dinis e o Enigma da Sua Vida*, Porto, Ed. Tipografia Marca, 1958, pp. 20-21.)

ordem a obedecer a uma outra verdade não menos importante: a verdade essencial do romance.

Na conclusão deste capítulo introdutório, importa-nos – aquém e além *nuanças* de olhar sobre as motivações e finalidades da criação literária – sublinhar o facto de, como tentámos demonstrar, a comunicação literária implicar sempre a existência de um *encontro de eus*: escritor/texto – leitor/crítico. Igualmente nos importa sublinhar a ideia (primordial nesta estratégica antecâmara da análise da narrativa dinisiana) de que a atitude do escritor perante o real encerra sempre um *olhar ético*. De que vale, em boa verdade, acrescentar arte ao mundo (*i.e.*, beleza, sentido, verdade) se a tal soma não corresponder uma efectiva melhoria do mundo?

Incomoda-nos a fundamentação de alguma crítica aos romances de Dinis se fundar nesta espécie de pecado mortal do escritor: contar, de modo claro, uma história com princípio, meio e fim - e até, escândalo dos escândalos, com propósitos edificantes. Ramalho Ortigão talvez seja, no panorama do século XIX, o nome que mais ostensivamente assumiu o menosprezo crítico por Joaquim Guilherme Gomes Coelho.

Indignado com a quase indiferença da recepção portuguesa a *O Crime do Padre Amaro*, do amigo Eça de Queirós – e, *pour cause*, à escola realista que essa obra materializava com evidência, Ramalho sentiu como uma ofensa o fenómeno contrário que se registara à roda do aparecimento de *As Pupilas do Senhor Reitor*. Por isso, quis identificar, nesta literatura dinisiana, características que, à luz de um olhar literariamente revolucionário, fossem *defeitos* e chamou-lhes «meras narrativas de salão»⁹⁷.

De modo mais suave, a percepção – por Eça – da *leveza* do estilo e conteúdo romanesco da obra dinisiana configura também, pelo menos em parte, este menor apreço da escola realista pelo estimado criador de figuras como João Semana⁹⁸.

O confinamento de Dinis a um rótulo de autor de romances fáceis, superficiais e cor-de-rosa estendeu-se até ao nosso século e não deixou de se reflectir, como já sublinhámos, na relegação da sua obra para lugares muito esconsos do cânone português.

Gostaríamos de, antes de mais, olhar para uma das tão glosadas fragilidades da criação romanesca do autor de *As Pupilas*: a construção muito simples e, de modo geral, previsível de uma história de amores com a prévia garantia de final feliz. A constação é acertada, mas não traduz necessariamente uma desvalorização dos romances. Na realidade, esse aspecto é

⁹⁷ Cf. Ramalho Ortigão, *As Farpas*, in Eça de Queirós, *Obras de Eça de Queirós*, vol. IX, Porto, Ed. Lello, 1969, pp. 211-227. (Voltaremos a referir este texto de Ramalho Ortigão na página 62 do nosso trabalho.)

⁹⁸ Vide capítulo 1 do nosso trabalho, p. 13.

até, à luz dos leitores - e, em especial, dos leitores mais jovens -, uma qualidade nada despreciada e até em muitos aspectos determinante na conquista do público literário.

Já a ideia de que os romances dinisianos se limitam à edificação de um enredo minimalista e pobre de conteúdo é, em nossa opinião, apenas parcialmente fundada. Com efeito, admitimos que a estruturação da narrativa, em Dinis, passa por uma *intriga de base* muito simples e linear. Mas, como mais à frente sustentaremos (ver capítulos 3, 4 e 5), essa não é senão uma entre outras componentes, e nem sequer se trata necessariamente da mais interessante nos romances. À roda dessa narração nuclear – antes ou depois dela; concomitante a ela -, há mais mundo, mais vida, mais gente, mais acontecimentos: personagens secundárias, intriga(s) periférica(s), espaços de humanidade, contexto histórico-cultural *em acção*.

Finalmente, entendemos que a dimensão moralizante não representa, na concepção dinisiana de narrativa, uma *menos-valia*, quer do ponto de vista da formosura quer do ponto de vista da eficácia do enunciado romanesco. O elemento edificante, educativo, eticamente comprometido das histórias acaba por se revelar, na lógica que preside àquela criação literária, um elemento pertinente e adequado. É que o *valor* do romance, neste caso, afere-se também pelo uso que dele fazem os leitores. Claro que não é esta a única forma de analisar e avaliar uma obra; mas, do lugar de onde perspectivamos o fenómeno (o de um professor do ensino básico e secundário, interessado no fomento de hábitos de leitura na população estudantil), é uma forma compreensível e decerto legítima.

Conceda-se: o triunfo do carácter de Margarida sobre as desfeitas pontuais do destino; o da virtude de Cecília sobre as diferenças de classe; o da inteligência e graça de Madalena sobre preconceitos económicos, sócio-políticos e culturais; o da honra e generosidade de Berta sobre o reaccionarismo remanescente do regime absolutista – tudo é uma objectiva evidência de que o bem, mais cedo ou mais tarde, vence o mal. Contudo, uma vez mais, parece-nos que esta constatação não se vira obrigatoriamente contra Júlio Dinis.

Em boa verdade, julgamos que há já aqui, no contexto periodológico-literário da literatura portuguesa, uma resposta arejada e lúcida - ainda que eivada de esparsa ingenuidade – ao fatalismo romântico. Em vez de se adiar a felicidade, ou de tragicamente desistir dela no universo terreno, o que se vem a consubstanciar nos romances de Dinis é estouta ideia de que as personagens – e, por extensão, as pessoas – podem ser felizes na terra. A aldeia dinisiana (ou, no caso de *Uma Família Inglesa*, a cidade do Porto) é um espaço onde é possível alcançar a paz, a harmonia, o amor. O pressuposto fundamental é que as personagens mereçam esse devida prêmio, seja pela virtude do seu carácter, seja pelo

seu crescimento ético-moral ao longo da história, seja pelo esforço (físico e psicológico) generosamente investido na busca do justo desígnio. Na retórica corporizada pelas criações romanescas do escritor, a felicidade *merece-se e constrói-se*.

Tal como voltaremos referir nos capítulos 4, 5 e 6, a narrativa dinisiana não é uma mera representação (reprodutiva) do mundo real. É também a edificação de uma *possibilidade de mundo*, não objectivamente avesso à realidade, mas que lhe acrescenta uma justiça necessária, *i.e.*, regras decentes e sensatas, valores justos e belos. Um mundo não bem *como é* enquanto real observado, mas como *poderia/deveria ser*. A eventual descoincidência entre este real literariamente representado e o real verdadeiro – contemporâneo de Dinis – dever-se-á, por assim dizer, ao defeito deste mais do que ao excesso daquele⁹⁹.

Julgamos não se tratar de acaso nem de mera afirmação de humildade o facto de Júlio Dinis se assumir tributário, enquanto autor de *As Pupilas do Senhor Reitor*, de *O Pároco de Aldeia*, de Alexandre Herculano¹⁰⁰. Tão-pouco nos parece amabilidade de ocasião a espécie de obituário que, sob a capa de Diana de Aveleda (em cartas “A Cecília”), dedicou a Rodrigo Paganino, exaltando a qualidade e importância dos *Contos do Tio Joaquim*¹⁰¹. Esses livros, conquanto modestos em número de páginas e em avaliação pelos críticos, foram sucessos editoriais já à época e, cada um a seu modo, representam caminhos interessantes para a narrativa portuguesa do século XIX. Dinis sublinha neles o encanto do cenário tão português, a genuinidade dos tipos, a simplicidade da intriga e do estilo, a bondade (edificante) do conteúdo.

Aqueles livros tocaram fundo no coração dos leitores. Comunicaram. *Funcionaram*. Não se tratou, como erroneamente poderíamos ser levados a concluir, de os autores concederem em matéria de qualidade literária, mas muito simplesmente de articularem, com elegância e frescura, a dimensão do deleite que há numa boa história (numa história, precisemos, bem contada) com a dimensão da edificação moral.

⁹⁹ Maria Lúcia Lepecky, cuja opinião sobre o assunto referiremos, mais em detalhe, no capítulo 6, não hesita em remeter para a própria História a responsabilidade no incumprimento da utopia existentes nas histórias dinisianas. (Cf. Maria Lúcia Lepecky, *ob. cit.*, p. 115.)

¹⁰⁰ Cf. Júlio Dinis, *Inéditos e Esparsos*, ed. cit., p. 280.

¹⁰¹ Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, pp. 166-168. [Sobre esta pseudonímia dinisiana no feminino, ver texto de Ana Rita Padeira Navarro intitulado “Bagatelas literárias ou questões da criação estética dinisiana. A autora defende que esta «manifestação da pseudonímia em Joaquim Guilherme Gomes Coelho não constitui caso complicado do ponto de vista explicativo, quando muito apenas curioso por se tratar aqui de um pseudónimo feminino que oculta uma identidade masculina». Para a autora, o uso do nome “Diana de Aveleda” teve a ver «com razões de natureza psicológica – a escrita era para Júlio Dinis um acto íntimo – e não [...] com certa falta de coragem para enfrentar a crítica das suas obras.» (Cf. Ana Rita Padeira Navarro, “Bagatelas literárias ou questões da criação estética dinisiana”, in *Discursos. Estudos da Língua e Cultura Portuguesa*, 5, Lisboa, Ed. Universidade Aberta, Outubro de 1993, pp. 171.)

Em “Ideias que me ocorrem”, como já referimos, fala da necessidade - numa literatura que se quer viva - de textos que sejam, em vez de *monumentos*, *instrumentos* ao serviço dos leitores, isto é, «[livros] para andarem nas mãos de todos»¹⁰². Esta ideia, para sermos rigorosos, não é nova. Na antiguidade clássica, Horácio fala já na importância de a obra literária simultaneamente *deleitar e educar*.

Steiner afirma que a leitura e a crítica literária são uma «dívida de amor»¹⁰³. De certa forma, prévia ou concomitante àquela dívida de que fala Steiner, há outra que é paga pelos escritores a si próprios, ou a uma ideia de verdade e beleza essenciais que divisam ou habitam. Jorge Sousa Braga, um interessantíssimo poeta contemporâneo, disse esta necessidade e esta inevitabilidade de *ser* em três versos de *Os Pés Luminosos*:

«É tão difícil guardar um rio / Sobretudo quando ele corre / Dentro de nós.»¹⁰⁴

Visto o fenómeno do lado da leitura, esta dificuldade é uma *faculdade* – porque da impossibilidade de o escritor guardar tal rio se faz a possibilidade de, enquanto leitores competentes, o partilharmos afinal consigo. Isto é: de o rio sermos, também, *nós*.

¹⁰² Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 20. [Ver citação completa na página 32 do nosso trabalho.]

¹⁰³ Cf. Ramin Jahanbegloo, *Quatro Entrevistas a George Steiner*, ed. cit., p. 81.

¹⁰⁴ Cf. Jorge Sousa Braga, Jorge de Sousa Braga, *Os Pés Luminosos*, Coimbra, Ed. Centelha, 1987, p. 16.

2. De Joaquim Guilherme Gomes Coelho a Júlio Dinis

2.1. O escritor e a sua circunstância

Neste capítulo, é nossa intenção dar conta de aspectos importantes da evolução da personalidade literária de Júlio Dinis e de como circunstâncias relacionadas com a sua vida e com as suas leituras contribuíram para algumas das principais características que encontramos na sua escrita¹⁰⁵.

Recordaremos, por isso, alguns dos aspectos essenciais da sua biografia, que objectivamente concorrem para a formação da sua personalidade literária. Ao nível ainda da esfera biográfica, julgámos útil também recordar a experiência teatral (como espectador, actor e jovem dramaturgo) que a Dinis foi dado viver e que, de certa forma, perdurará para sempre no seu modo de escrever.

Atribuímos importância também à sua formação académica e profissional, que terá indiscutível repercussão na sua linguagem, no seu estilo e no universo temático da sua narrativa (haja em vista, por exemplo, a omnipresença da ciência e, em particular, da botânica e da medicina nas suas novelas e nos seus romances).

Finalmente, foi nossa intenção – em objectiva consonância com o que outros críticos justamente sublinharam – reconhecer a nuclear importância que a doença assumiu na vida do romancista, obrigando-o a viagens e estadias que capitalizará literariamente (pela articulação da sua experiência com a sistemática e lúcida observação de atmosferas e tipos romanescamente valiosos).

Deliberadamente propusemo-nos ainda uma viagem pela produção poética, dramática e novelística do autor, no sentido de sublinharmos, já aí, marcas fundamentais do estilo e da retórica de Júlio Dinis¹⁰⁶, nomeadamente:

a) a constância de alguns aspectos técnico-compositivos (uso da descrição; uso do diálogo; internização do narrador; *etc.*) e de certos motivos e temas (orfandade de personagens; visão idealizada da mulher; importância da família; dimensão genuinamente *portuguesa* – de cariz sobretudo rural - dos cenários, das personagens e da intriga; optimismo humanista; crença utópica num mundo justo e harmonioso; *etc.*);

¹⁰⁵ Interessam-nos sobretudo, como é natural, as influências que, com algum grau de probabilidade, se fizeram sentir ao nível da sua narrativa.

¹⁰⁶ Estes aspectos serão, em devido tempo, reforçados na nossa dissertação, nomeadamente durante os capítulos 4 e 5.

b) uma certa confluência dos modos dramático e narrativo (com relevo para a preferência pela *cena* como elemento estruturante do enunciado ficcional);

c) a edificação, nos seus romances, de uma espécie de *personagem colectiva*, com foros de personagem *principal*, feita de variadas personagens secundárias (e até de figurantes), que eficazmente representam, enquanto conjunto dinâmico e profundamente humano, a sociedade portuguesa;

d) a singularidade periodológica de Júlio Dinis, cuja escrita compreende marcas caracteristicamente românticas e caracteristicamente realistas.

A inclusão, na presente dissertação, de uma breve viagem pelos aspectos mais simples da vida de Júlio Dinis poderá, à primeira vista, parecer dispensável, sobretudo se tal opção não corresponder a uma concomitante articulação entre essa circunstância biográfica e a actividade literária propriamente dita. Cremos, contudo, que o nosso trabalho legitimará ulteriormente o investimento ora feito.

Não somos entusiastas das abordagens biografistas, de teor mais ou menos *freudiano* (psicanalítico) de obras e autores. Em muitos casos, cremos até que essa estratégia é perigosamente redutora (mais *clínica* que artístico-literária) e, *ergo*, potencialmente errónea¹⁰⁷. Carlos Reis, por exemplo, avisa que explicar a «obra literária numa perspectiva biografista constitui, sem dúvida, a forma mais simplista e linear de tentar penetrar nos meandros significativos do objecto em análise»¹⁰⁸; não deixa, contudo, de assinalar o perigo inverso, que é o de liminarmente ignorarmos o contributo do estudo, pelos investigadores literários, da biografia dos escritores¹⁰⁹.

No caso de Júlio Dinis, acreditamos que é impossível não nos determos nessa dimensão biográfica, tendo em conta sobretudo o facto de a sua educação haver sido objectivamente marcada por um ambiente britânico, o facto de haver cursado e exercido (como médico ou professor) Medicina, e ainda o facto de haver convivido, durante muito tempo, directa e indirectamente, com a doença e a omnipresente ideia de morte.

¹⁰⁷ Wellek e Warren são taxativos: «O método biográfico esquece-se de que uma obra de arte não é apenas a incorporação da experiência: é sempre a mais recente obra de arte, numa série de obras de arte; é um drama, ou um romance, ou um poema, determinado – e só na medida em que o pode ser -, mas, ainda assim, determinado pela tradição e pela convenção literárias. O método biográfico, afinal, obscurece a devida compreensão do processo literário, uma vez que quebra a ordenação da tradição literária com vista a substituí-la pelo ciclo de vida dum indivíduo. O método biográfico ignora também factos psicológicos elementarmente simples. Uma obra de arte pode estar a figurar mais o "sonho" de um autor do que a sua vida real.» (Cf. Wellek e Warren, *Teoria da Literatura*, ed. cit., p. 91.)

¹⁰⁸ Cf. Carlos Reis, *Técnicas de Análise Textual*, ed. cit., p. 64.

¹⁰⁹ Como diz o autor, a prudência em matéria de inscrição de apontamentos biográficos no estudo de autores e obras «[...] não significa forçosamente que sejamos partidários de um tipo de leitura que despreze sistematicamente informações biográficas eventualmente esclarecedoras de certas dúvidas, mesmo quando estas surgem no contexto de leituras não histórico-literárias.» (Cf. Carlos Reis, *ob. cit.*, p. 68.)

O percurso escolar, académico e profissional (enquanto estudante e enquanto docente, no território da Ciência e, em particular, da Medicina) naturalmente ajudou a determinar o seu modo *sui generis* de olhar para o real e igualmente a linguagem que usa para o nomear. Essa vertente técnica e científica é importante e contribui para o estilo - indiscutivelmente inovador, no contexto do século XIX português - que encontramos na sua escrita. Sendo este um aspecto conotável com uma certa dimensão naturalista/realista do escritor, ainda que a consideremos *avant la lettre*, a verdade é que a presença de termos e raciocínios próprios da ciência médica tem muito a ver, seguramente, com a própria circunstância biográfica e profissional de Júlio Dinis. A linguagem utilizada e o cariz tendencialmente científico da sua abordagem do real são, em boa verdade, *naturais* na pessoa de Joaquim Guilherme Gomes Coelho; sucede que estas características da personalidade e linguagem do autor se articulam – melhor: se *coadunam* – com o movimento de renovação cultural e artístico-literário em curso, no nosso país, na segunda metade do século XIX.

Não são estas notas biográficas, portanto, dados meramente avulsos e despiciendos, uma vez que elas terão óbvios reflexos na sua formação pessoal, intelectual e literária. Fidelino de Figueiredo, a este respeito, enuncia uma espécie de compromisso razoável entre a personalidade física e a personalidade artística de um escritor que, sem custo, subscrevemos:

«O escritor [...] tanto deve ser fiel aos ensinamentos da sua experiência e da sua reflexão como opor aos reflexos imprudentes da emoção dos sucessos um porfiado esforço por achar algum do equilíbrio sobre um chão móvel. O dinamismo revolucionário das obras de pensamento está aderido à própria inspiração individual – que já recebeu da colectividade e da época tudo que tinha para receber.»¹¹⁰

Importa, desde logo, recordar que Júlio Dinis viveu pouco tempo. Um curto intervalo de trinta e dois anos (incompletos) medeia entre as duas datas inscritas, hoje, na lápide tumular: nascido a 14 de Novembro de 1839, no Porto, o escritor viria a falecer no dia 12 de Setembro de 1871, na mesma cidade.

Do ponto de vista do percurso escolar, a vida de Joaquim Guilherme Gomes Coelho tem pouco de extraordinário. Filho de um médico cirurgião, o jovem estudante faz o trajecto normal de quem, à semelhança do exemplo paterno, pretende igualmente cursar Medicina. Aos quinze anos (em 1852), inscreve-se na Escola Politécnica do Porto e aí frequenta as disciplinas de Química, Matemática, Física, Botânica e Zoologia. Em 1856, entra para a Escola Médico-Cirúrgica do Porto e, no ano de 1861, termina o curso de Medicina (defendendo uma tese intitulada “Da importância dos estudos meteorológicos para a

¹¹⁰ Cf. Fidelino de Figueiredo, *História Literária de Portugal (Séculos XII-XX)*, Coimbra, Editorial Nobel, 1945, p. 12.

Medicina e especialmente de suas aplicações ao ramo operatório”¹¹¹). Em 1865, após duas tentativas falhadas¹¹², entra para esta mesma Escola onde fora estudante como «demonstrador»; pouco depois, será promovido a «lente substituto da secção médica» e, finalmente, será nomeado «secretário e bibliotecário»¹¹³.

Como lembra Egas Moniz, a tuberculose «obrigou [Júlio Dinis] a trocar o Porto, sua terra natal, por longas estadias de cura nas cercanias rurais de Ovar e na Madeira» e, sendo órfão de mãe, esteve entregue, durante boa parte da sua infância e adolescência, aos seus avós maternos (um inglês e uma irlandesa): «Formou-se na atmosfera de um *home*, e assimilou os costumes, educação e mentalidade da burguesia britânica.»¹¹⁴

¹¹¹ A escolha do tema da dissertação, de acordo com Egas Moniz, «deve ter obedecido, em parte, à relação dos estudos meteorológicos com os da tuberculose, de que [o romancista] padecia.»: «Os médicos, ao saírem das escolas, dão em geral preferência ao estudo dos problemas que mais de perto lhes tocam com os achaques. // Gomes Coelho não ousa abordar, na sua tese, o problema da curabilidade da tuberculose pulmonar, ou do seu tratamento. [...] Naturalmente, inconscientemente talvez, Gomes Coelho desviou-se desse perigo, mas tanto na escolha do assunto como nas doutrinas apresentadas em alguns passos do seu estudo, sente-se a preocupação do autor em face do seu mal.» (Cf. Egas Moniz, *Júlio Dinis e a sua Obra*, ed. cit., p.18.)

¹¹² Egas Moniz, no extenso estudo que dedicou à vida e obra de Júlio Dinis, investe nove páginas neste assunto, num capítulo (o 5.º) exactamente intitulado “Os Concursos”. Sobre o concurso de 1864, sabe-se que Júlio Dinis escolheu, como tema de dissertação, o seguinte: “Fisiologia, Ciência, Arte, Objecto, Método, Filosofia”. Na opinião de Moniz, que transcreve boa parte do estudo do candidato, o assunto escolhido era «árido»: «Gomes Coelho aborda-o dentro da orientação científica da época; mas seria inadmissível na hora presente. Para os próprios médicos perdeu a actualidade. Para os outros, [...] de pouco servia a publicação integral do manuscrito, que o autor se viu forçado a escrever no prazo máximo de 24 horas, e, ainda assim, apenas como guia de uma lição oral.» (Cf. Egas Moniz, *ob. cit.*, p. 35.) Acabaria por ser escolhido pelo Júri um outro candidato, de nome Pedro Augusto Dias, de quem mais tarde Dinis viria a ser muito amigo: «Ambos foram aprovados em mérito absoluto, mas em mérito relativo o júri inclinou-se para o seu competidor, que foi nomeado [...] demonstrador da secção médica. Gomes Coelho não desanimou com o insucesso e continuou a trabalhar.» (Cf. Egas Moniz, *ob. cit.*, p. 36.) Em 1856, voltaria a concorrer e, desta vez, com sucesso. A título de curiosidade (literariamente relevante, aliás, por nos dar conta do alcance dos conhecimentos científicos dominados pelo escritor que aqui vimos estudando), refira-se que o candidato vencedor prestou provas em quatro ocasiões (29 de Maio; 2, 6 e 12 de Junho), tendo a primeira lição versado o seguinte tema: “Contractilidade muscular. Rigidez cadavérica. Influência dos sistemas nervoso e sanguíneo.” (Cf. Egas Moniz, *ob. cit.*, p. 37.)

¹¹³ É ainda a Moniz que recorremos, enquanto sólida fonte de informação. Este mesmo autor lembra que, não obstante o facto de Júlio Dinis se haver empenhado na obtenção de um lugar na Escola Médica, a verdade é que não há notícia de o escritor sentir qualquer espécie de «entusiasmo pelo ensino», situação que terá a ver «com a carência de saúde que [já então] o tornava incapaz de um grande esforço». (Cf. Egas Moniz, *ob. cit.*, pp. 45-46.)

¹¹⁴ Cf. A. J. Saraiva / O. Lopes, *ob. cit.*, p. 833. É muito curiosa a sugestão de Lopes / Saraiva relativamente à projecção de eventuais frustrações de Júlio Dinis na sua obra. Lembram estes autores que «a própria experiência da vida em família [de Dinis] aparece truncada: órfão desde cedo e falecido aos 33 anos sem ter casado, Júlio Dinis não apresenta nos seus romances um casal constituído; o casamento aparece nele ou como meta do enamoramento e do noivado, ou como saudade de viúvos.» (Cf. A.J. Saraiva / O. Lopes, *ob. cit.*, p. 837.) Não é despicienda a referência à doença com que o escritor conviveu desde muito cedo e de resto o havia de vitimar tão precocemente. O seu estado clínico tem obviamente consequências literárias (quer porque o impede de trabalhar como médico e professor, proporcionando-lhe mais tempo para a escrita; quer porque a doença potencia nele apuradas capacidades sensoriais) - como explica, por exemplo, Egas Moniz em *Júlio Dinis e a Sua Obra* (ed. cit.) e sublinha também Tarracha Ferreira: «Outro aspecto da biografia convém ainda evidenciar: a tuberculose. // De facto, a doença não o isolou apenas do mundo, permitindo-lhe uma entrega total à obra, que se tornou a sua única razão de viver. Aumentou-lhe também a afectividade e apurou-lhe a percepção, facultando uma acuidade sensorial e uma perspicácia invulgares num escritor tão jovem, e que os diálogos das novelas e romances evidenciam.» (Cf. M. Ema Tarracha Ferreira, *ob. cit.*, p. 15.)

Com base na informação existente (decerto colhida, maioritariamente, em Egas Moniz), também Correia do Souto sublinha a importância destas viagens e estadias na formação da bagagem humana de Júlio Dinis, que de tal fará (como romancista) barro não negligenciável para a sua arte:

«Diz-se, e é assunto provado, que as figuras dos romances de Júlio Dinis são, na sua maioria, tiradas de pessoas com quem viveu ou contactou na vida real, tais como a tia Dorotea, de *A Morgadinha dos Canaviais*, e a Jeanny, de *Uma Família Inglesa*. A primeira teria sido inspirada por sua tia, D. Rosa Zagalo Gomes Coelho, em casa de quem viveu quando se refugiou em Ovar, e a segunda, por sua prima e madrinha, D. Rita de Cássia Pinto Coelho. // [...] Algumas das suas cartas são datadas de Felgueiras, onde certos autores pretendem que se tenha desenrolado parte da sua obra.»¹¹⁵

São relativamente frequentes os pontos de (provável) contacto entre acção/personagens da obra dinisiana e a vida do autor. Em carta a um primo, por exemplo, lamenta-se amargamente da morte de certa tia que o amara como a um filho¹¹⁶. Sem nos determos no ângulo mais emocional desse desabafo, percebemos nessa experiência de perda (e numa cada vez mais interiorizada consciência da fugacidade da vida), um potencial *motivo* para a sua, digamos assim, *poética*, nomeadamente a atenção e o carinho que caracterizam a sua visão das pessoas e uma espécie de urgência que parece tutelar a busca, nele e em cada uma das suas personagens, da felicidade.

Sem dúvida que o real parece funcionar, desde sempre, como inspiração e matéria-prima da sua literatura. Lembramos que o próprio Dinis, de algum modo antecipando caracteres como João Semana, José das Dornas ou João da Esquina, de *As Pupilas*, refere já a existência de determinados *tipos* que, aquando da sua estadia em Ovar, o impressionam pela genuinidade e pureza de caracteres e aspectos:

«Tenho notado que em Ovar os tipos os tipos não degeneraram ainda. [...] O médico é ainda aqui o antigo médico que se denuncia às primeiras palavras; o merceiro apresenta

¹¹⁵ Cf. José Correia do Souto, *Dicionário da Literatura Portuguesa*, Lisboa, Ed. Marujo Editores, p. 82. Como veremos no capítulo 5, a exacta origem das personagens d'*As Pupilas* e d'*A Morgadinha* não é completamente pacífica, conquanto se reconheça um genérico vínculo entre a vida pessoal de Joaquim Guilherme Gomes Coelho e a criação ficcional de Dinis.

¹¹⁶ A carta é remetida do Funchal, a 20 de Fevereiro de 1870. Escreve Júlio Dinis: «Custa-me imenso esta perda. Desde a idade de 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. // No intervalo de um ano morreram as minhas desveladas enfermeiras. Quem sabe se os cuidados que tiveram comigo concorreriam para mais depressa sucumbirem! Tu deves imaginar o efeito que produzem em meu espírito estes sucessos. Sem esperança de um longo futuro, assusta-me a ideia de sair desta vida tão desprendido de afectos.» (Cf. Júlio Dinis, *Inéditos e Esparsos*, ed. cit., p. 375.) Para cúmulo, à notícia do falecimento da sua familiar sucede o óbito de um dos seus companheiros de doença: «Um dos meus companheiros de casa, que partira do Porto no mesmo dia em que eu, e no mesmo dia aqui chegara, hospedando-se na mesma casa, faleceu na madrugada do dia 12 [de Fevereiro de 1870], depois de, por muitos dias, nos apresentar o triste quadro de uma lenta destruição. Como deves imaginar, esse acontecimento não pôde ser impunemente presenciado por quem, como eu, tem a imaginação naquela grande susceptibilidade que lhe dá a doença.» (Cf. Júlio Dinis, *Inéditos e Esparsos*, ed. cit., p. 375.)

todos os caracteres próprios da espécie; o padre é o padre tipo; o doutor em Direito, ao qual se reserva aqui o nome de bacharel, conserva ilesa a sua bacharelidade.»¹¹⁷

São, com efeito, vários os elementos de cariz biográfico que facilmente se articulam com aspectos da efabulação dinisiana (numa quase simetria de temas e pulsões): as personagens Daniel e Pedro – como Margarida e Clara – (*d’As Pupilas*), Carlos, Jenny e Cecília (na *Família*), Madalena (*n’A Morgadinha*), Jorge e Maurício (*n’Os Fidalgos*) são órfãos de mãe. Essa circunstância tem aliás reflexos na construção de uma figura de mulher ideal que reúne, para além das graças da namorada, uma dimensão afectiva e moralmente tutelar de índole eminentemente maternal. A este respeito, escreve Lepecky:

«[Nas mulheres], a diferença da estrutura psicológica e afectiva permite a criação de um tipo ideal, síntese das figuras da mãe, das irmã e da esposa. Mãe e irmã são sempre, na ficção de Júlio Dinis, e muito dentro dos vectores românticos, as matérias-primas de que se fabricarão as criaturas susceptíveis de exercer as complexas funções de esposa.»¹¹⁸

O pai de Daniel é viúvo, como José das Dornas. E mesmo esse um velho doente que chega à aldeia e, afinal, contribui decisivamente para a formação literária de Margarida, lembra a figura de Júlio Dinis (o qual viajou por Portugal, em busca de saúde, sempre dependente da bondade e desvelo de outros)¹¹⁹. A promiscuidade entre autor e personagens aparece até, num tom de graça triste, em desabafo do escritor a propósito da medicação moderna que é obrigado a tomar: «Agora estou reduzido à sorte de uma personagem das *Pupilas* e obrigado a tomar arsénico. O João da Esquina está vingado.»¹²⁰

Já de um ponto de vista da história familiar, a existência de Júlio Dinis (como de ora em diante preferiremos designá-lo) é marcada por um objectivo dramatismo a que nenhum biógrafo consegue fugir¹²¹. O escritor perde a mãe aos seis anos (vítima de tuberculose pulmonar) e, dez anos depois, vê dois irmãos seus – José e Guilherme – perecerem também, igualmente vitimados pela tuberculose. O próprio Júlio Dinis, ainda enquanto estudante na

¹¹⁷ Cf. Júlio Dinis, *Cartas e Esboços Literários*, Porto, Ed. Livraria Civilização, 1979, p. 95.

¹¹⁸ Cf. M. Lúcia Lepecky, *Romantismo e Realismo na obra de Júlio Dinis*, ed. cit., p. 25. Acrescenta a autora, algumas páginas à frente: «[Regra geral], as personagens fulcrais para o emergir de conflitos e o conformar-se da mensagem dinisiana sofrem de ausência materna. [...] a orfandade [é] a linha de força que vai desde *As Pupilas do Senhor Reitor* até *Os Fidalgos da Casa Mourisca*.» (Cf. M. Lúcia Lepecky, *ob. cit.*, p. 39.)

¹¹⁹ Um episódio, durante a sua última viagem à Madeira, causa-lhe profundíssima impressão: «Aqui na Madeira tenho sido testemunha desse doloroso espectáculo de um homem que morre longe de parentes e de amigos, tendo à cabeceira uma pessoa estranha e indiferente. Deve ser desesperador!» (Cf. Júlio Dinis, *Inéditos e Esparsos*, ed. cit., p. 375.) [A verdade é que o escritor viria a falecer oito meses depois, em 12 de Setembro de 1871, no Porto.]

¹²⁰ Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 383.

¹²¹ A nossa investigação, no que diz respeito à biografia de Júlio Dinis, teve sobretudo em conta a obra de Egas Moniz, *Júlio Dinis e a sua Obra*, (ed. cit.); de António José Saraiva e Óscar Lopes, *História da Literatura Portuguesa* (ed. cit.); de Irwin Stern, *Júlio Dinis e o Romance Português: 1860-1870* (ed. cit.); e de Maria José Oliveira Monteiro, *Júlio Dinis e o Enigma da sua Vida* (ed. cit.).

Escola Médica, sente os primeiros sintomas dessa doença e, em 1863, nem dois anos depois de concluir o seu curso de Medicina, vê o mal agravar-se assustadoramente.

A conselho dos médicos, o escritor parte para Ovar, no sentido de beneficiar dos bons ares da região. A escolha deste local não é um acaso; o autor tem, nessa região, família residente (da parte de seu pai) e aproveita esse facto para aí se instalar durante alguns meses. Da estadia beneficiará, como já aduzimos, não apenas a saúde física de Dinis, mas também a literária.

Infelizmente, a melhoria da sua condição física não durará muito tempo. Em 1868, o estado de saúde volta a agravar-se e, no ano seguinte, em Março, novamente na sequência de recomendação médica, parte para a Madeira, no sentido de, naquela ilha, à falta de alternativa remediadora, conseguir que o oxigénio insular lhe devolvesse a energia e o bem-estar perdidos. A sua permanência na ilha durará apenas até Maio, altura em que decide regressar ao continente; quase em desespero, voltará ainda ao Funchal, no mês de Outubro, e aí permanecerá até Maio do ano seguinte (1870), não sem que, entretanto, a esperança de recuperar se tenha quase dissipado, tal a recorrência e violência das crises sofridas. Cerca de um ano depois, exactamente à primeira hora do dia 12 de Setembro de 1871, na casa do primo José Joaquim Pinto Coelho, Júlio Dinis morre.

Seria difícil, saliente-se, que um outro autor conseguisse, em tão exíguo período de existência, uma produção literária tão rica como aquela que o criador de *As Pupilas* efectivamente alcançou. No espaço de uma década apenas - e com a particularidade de haver começado a escrever obras de enorme fôlego com a surpreendente idade de vinte anos -, Júlio Dinis foi autor de quatro romances (*As Pupilas do Senhor Reitor*, *Uma Família Inglesa – Cenas da Vida do Porto*, *A Morgadinha dos Canaviais* e *Os Fidalgos da Casa Mourisca*), de várias novelas e contos (a maioria dos quais incluída no volume *Serões da Província*), de teatro (a Livraria Civilização Editora publicou o *Teatro Inédito* do autor em três volumes) e de poesia. A esta prolixa obra acresce ainda um conjunto muito interessante de textos – feito sobretudo de pequenos artigos de jornal e/ou ensaios de pendor literário, e também de correspondência¹²² – que foi publicado com o título de *Inéditos e Esparsos*¹²³. Na obra de

¹²² Irwin Stern distribui, com assinalável método, a correspondência de Dinis por várias categorias: a maior parte das suas cartas são dirigidas a amigos (acima de todos, a Custódio de Passos, irmão do ultra-romântico Soares de Passos; mas também a Júlio de Castilho, filho de António Feliciano de Castilho e a Eugénio Luso); há também cartas para a família (para D. Rita de Cassia Pinto Coelho, sua madrinha; para José Joaquim Pinto Coelho, seu primo; para D. Ana Gomes Coelho, sua sobrinha; e para seu pai). (Cf. Irwin Stern, *Inéditos e Esparsos*, ed. cit., pp 38-40.) Acrescenta o investigador, acerca do tom das epístolas enviadas à família: «A sua correspondência com a madrinha tem um tom confessional e sentimental e é datada de 1863 com excepção de uma carta escrita [já] em 1870. As cartas à sobrinha, Ana ou Anitas, são datadas principalmente de 1863, durante a sua estadia em Ovar, assim como de 1865, 1866 e 1867. São cartas afectuosas cujo tema constante é a

Egas Moniz, já aqui referida várias vezes, *Júlio Dinis e a sua Obra*, encontramos ainda vários inéditos (nem todos incluídos nas primeiras edições de *Serões da Província* ou *Inéditos e Esparsos*) que merecem atenção e estudo. É em especial o caso de um manuscrito perturbador, intitulado *O Canto da Sereia*¹²⁴, cuja acção se desenrola num contexto marítimo, circunstância esta deveras invulgar no conjunto da narrativa dinisiana e que, em boa verdade, é compaginável com a experiência ovarense do autor.

A vocação artística de Júlio Dinis manifesta-se muito cedo, se considerarmos o facto de já em 1856, com a idade de 14 anos, ter entrado para um grupo de teatro – o Cenáculo. Um ano depois, escreve o seu primeiro texto no modo dramático – uma comédia a que deu o nome de *Bolo Quente* e que o próprio Cenáculo representa. Em 1857, escreve o seu primeiro poema (tanto quanto se sabe), uma composição de tons marcadamente românticos a que deu o título de “Sonho ou Realidade?”¹²⁵.

beleza da natureza. Escreveu cinco cartas ao primo José, uma em 1865, uma em 1867, uma em 1869 e duas em 1870; tratam dos problemas literários de Júlio Dinis e do seu sentimento de insegurança na altura da publicação dos romances. // A nota dominante na correspondência de Dinis e o factor de condicionamento da sua vida foi a sua doença.» (Cf. Irwin Stern, *ob. cit.*, p. 40.)

É interessante notar que Júlio Dinis, através do discurso de um seu (outro) pseudónimo – Diana de Avelada -, realça a importância do estudo da correspondência dos escritores no contexto de uma apreciação rigorosa e séria das respectivas personalidades literárias. O motivo para esta nota crítica parece prender-se com a leitura, por Dinis, de um estudo sobre autores ingleses (humoristas) do século XVIII, da autoria de Thackeray; o dito estudo estava repleto de notas ilustrativas explicativas, sendo boa parte delas colhidas na própria correspondência dos escritores. «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?», pergunta-se (retoricamente) Júlio Dinis, prosseguindo depois: «Devíamos aprender com os estrangeiros a dar o devido valor a estas origens preciosas de informação para a crítica e para a história.» (Cf. Júlio Dinis, “Ideias que me Ocorrem”, in *Inéditos e Esparsos*, ed. cit., p. 14.) Concordando embora com esta sugestão de Dinis, não podemos deixar de obtemperar: no início do terceiro quartel do século XIX, não seria ainda prudente (*i.e.*, decoroso) lançar mão da correspondência particular de Almeida Garrett, atendendo ao facto de este escritor haver falecido há relativamente pouco tempo.

¹²³ Há igualmente um volume, com um conteúdo semelhante ao que encontramos em *Inéditos e Esparsos*, que foi publicado em 1979 pela Livraria Civilização – Editores com o título de *Cartas e Esboços Literários* e que pontualmente citamos no nosso estudo.

¹²⁴ Egas Moniz teve acesso a este manuscrito graças ao seu trabalho aturado de pesquisa e à relação próxima que pôde ainda manter com amigos e familiares de Júlio Dinis. A história de *O Canto da Sereia* passa-se, de acordo com Moniz, «na zona de Ovar». A abrir o primeiro (de três capítulos) que dedica ao conto (capítulos XXVII, XXVIII e XXIX), o investigador confessa que, muitas vezes, «a propósito das *Pupilas do Senhor Reitor*», se interrogou sobre «a razão por que Júlio Dinis não faz nesse romance uma única referência ao mar, quando é certo que toda a acção se passa, não no Minho, mas em Ovar, população essencialmente marítima». Moniz julga ter encontrado uma possível explicação com a descoberta do manuscrito referente a *O Canto da Sereia*: «O romancista pensava revê-lo mais tarde, juntar-lhe talvez novos episódios e entregá-lo depois à publicidade. Sendo assim compreende-se que não quisesse repetir o mesmo cenário e por isso deslocasse para o norte, para o seu predilecto Minho, os dois romances vareiros: *A Morgadinha* e *As Pupilas*.» (Cf. Egas Moniz, *ob. cit.*, p. 372.)

¹²⁵ O poema inicia-se com uma espécie de interpelação a uma «visão», que lembra – pelo uso do vocativo e do tom dramático - a lírica de Garrett: «Encantada visão, que me apareces / Por alta noite, em sonhos deleitosos, / Aonde vives tu? / Onde encontrar-te / Posso, ó virgem? / Acaso neste mundo / Em que o vicio domina, / acaso habitas? // Ou tens tua morada em áurea estrela, / Que, de noite, contemplo cintilando / Com trémulo fulgor?» Depois, eleva o motivo desta visão à condição, assaz romântica, de «anjo», dedicando-lhe uma afeição e uma veneração que ultrapassa a esfera do sentimental e alcança a esfera do religioso: «Onde é que

Até abandonar o Cenáculo, em 1860, Júlio Dinis (ainda na sua fase de estudante) escreverá mais algumas peças de teatro, até abandonar - em 1860 - o Cenáculo. Data de 1858 a sua primeira incursão séria pela narrativa, com a novela *Justiça de Sua Majestade* (que só aparece na terceira edição de *Serões da Província*, em 1879, oito anos portanto após o falecimento do autor).

O período mais importante da sua produção literária está compreendido entre 1861 e 1870. É hoje possível afirmar-se que o seu primeiro romance, *Uma Família Inglesa - Cenas da Vida do Porto*, foi iniciado em 1861 e concluído em 1862¹²⁶. Não será este, contudo, o primeiro romance a ser publicado por Júlio Dinis. Em 1867, é a obra *As Pupilas do Senhor Reitor* que começa a ser publicada n' *O Jornal do Porto*, em folhetim. Em boa verdade, até esse romance já havia sido iniciado e concluído quatro anos antes, em 1863, altura aliás em que o autor terá igualmente planeado (e até começado) *A Morgadinha dos Canaviais*. Percebe-se, no romancista, uma espécie de prudência desconfiada relativamente ao encontro das suas obras com o público. Júlio Dinis era um espírito reservado e sensível e não custa a crer que temia profundamente a reacção de escritores e críticos seus contemporâneos¹²⁷. É, por isso, natural que tão grato ficasse a Herculano quando este dedicou às *Pupilas* entusiásticos encómios; o jovem Dinis fez até questão de endereçar ao consagrado criador de *Eurico, o Presbítero* um agradecimento muito sentido, no qual *en passant* assumia uma

vives, / Virgem dos sonhos meus? Onde resides? / És tu, és sempre tu que me apareces / Quando cansado de afanosa lide, / Eu peço à fantasia um lenitivo; / Então vens-te sentar junto a meu lado, / Compreendes meu penar. Saudosa, meiga, / A sofrer me convidas, apontando-me / Num risonho futuro, mil venturas, / Para compensar-me as dores. Teus suspiros / Vêm casar-se com os meus, e dos teus olhos / Manam raios de luz, que secam na alma / A fonte dos desgostos. Em ti, anjo, / Só em ti, eu encontro um seio amigo, / Onde confio meus cruéis tormentos; / E no teu colo reclinando a fronte, / Deixo livre correr o pranto amargo, / Que todo o dia conservei suspenso / Para o esconder dos olhos indiferentes. / Nesses instantes de inefável gozo, / Todos os meus sentidos enlevados / Me fazem conceber tua existência, / Como se humanas formas te vestissem. [...]» (Cf. Dinis, *Poesias*, Porto, ed. cit., p. 172.) O próprio autor comenta os seus versos, sublinhando a ingenuidade e pureza dos versos e dos sentimentos neles inscritos: «Estes noventa e tantos versos foram os primeiros que me saíram da pena com pretensões a poesia. Por isso os transcrevo. O assunto é digno da idade em que os escrevi. Quem aos 17 anos não tenha sentido alguma coisa de semelhante e experimentado o desejo de a exprimir, melhor do que eu o pode fazer, é homem de cujas afeições e sentimentos permitir-me-ão duvidar.» (Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 173.)

¹²⁶ O romance, como se sabe, na sua versão inicial, tinha o título de *Uma Família de Ingleses*.

¹²⁷ Houve quem, por exemplo, explicasse a utilização do pseudónimo *Júlio Dinis* como uma defesa auto-instituída pelo escritor, que não acreditaria na qualidade e excelência do próprio trabalho literário. Um dos críticos que aventou esta possibilidade foi José Maria de Andrade Ferreira, na *Gazeta Literária do Porto*, em 1868 (Cf. Egas Moniz, *ob. cit.*, p. 151.) Alguma verdade haverá nesta tese, sobretudo se considerarmos o facto de se tratar de um muito jovem debutante nesse feroz mundo literário do século XIX português. A título de curiosidade, refira-se o modo (narrado por Moniz) como se descobriu que ao pseudónimo *Júlio Dinis* correspondia a pessoa de Joaquim Guilherme Gomes Coelho. Aconteceu que o êxito do folhetim publicado nas páginas do *Jornal do Porto*, *As Pupilas do Senhor Reitor*, levou a que houvesse uma grande curiosidade à volta do seu (misterioso) autor. Até em casa do romancista, ao que se julga, a questão terá sido objecto de conversas e interrogações. E foi o pai de Dinis que, um dia, encontrou em cima de uma mesa algumas provas do tão célebre folhetim. A notícia acabaria por se espalhar pela cidade do Porto e, depois, pelo país.

dívida literária: *As Pupilas do Senhor Reitor* teriam sido, em grande medida, inspiradas pela obra *O Pároco da Aldeia* do próprio Alexandre Herculano¹²⁸.

Para (adivinhável) alívio do debutante Júlio Dinis, a reacção de muitos escritores contemporâneos – em especial, de românticos importantes como Camilo, Feliciano de Castilho ou Pinheiro Chagas – foi geralmente de agrado. Mas nem assim Dinis perdeu o receio de borrascas seguintes, exprimindo – em epístola dirigida ao primo José Joaquim – a sua angústia no momento de publicação de *A Morgadinha dos Canaviais*:

«Não calculo a sensação que produzirá o livro e quase estimo estar longe de Lisboa e Porto para me ver livre, pelo menos, dos comentários orais. Os críticos, prevejo o que dirão. A complacência com que foram acolhidas as *Pupilas* há-de ser descontada em todas as publicações que eu fizer¹²⁹. A amortização principiou com a *Família Inglesa* e há-de continuar.»¹³⁰

A opção de Dinis pela publicação, em primeiro lugar, de *As Pupilas do Senhor Reitor* levanta questões muito interessantes¹³¹. Em primeira instância, parece-nos clara, desde logo, a intenção de o autor se apresentar, perante o público contemporâneo, com a obra que – em

¹²⁸ A carta em questão é a que, de seguida, se transcreve: «Recebi ontem uma carta do meu amigo A. Soromenho, na qual ele teve a bondade de me comunicar a opinião, em extremo lisonjeira, que V. Ex^a formava de uma produção literária minha – *As Pupilas do Senhor Reitor* – que eu lhe pedira para sujeitar à valiosa apreciação de V. Ex^a. // Quando o alvoroço, em que notícia me deixou – alvoroço a que neste caso, não sei de espírito que fosse superior – me permitiu, serenando, conceber um pensamento, foi o primeiro o de agradecer do coração a benevolência de tal juízo, tanto mais para apreciar, quanto, vindo da origem que vem, é além duma grande recompensa a um pequeno trabalho, um grande estímulo para trabalhos novos. Peço pois a V. Ex^a que se digne aceitar por isso a minha profunda gratidão. Mas o primeiro obséquio recebido anima-me a rogar mais um. É que me seja permitido, quando publique em volume o meu romance, fazê-lo aparecer, dedicando-o a V. Ex^a, sob a égide de um nome tão justa e unanimemente respeitado. 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. Ex^a deixou à sua passagem. Mais duma razão milita a favor do meu pedido; tenho fé que me não será recusado. Além de que, estas minhas pobres *Pupilas* não podiam encontrar asilo mais do seu gosto, do que na solidão de Vale de Lobos. Seria crueldade cerrar-lho. Ser-me-á dado encaminhá-las para lá? // De V. Ex^a // O mais obscuro e mais obrigado discípulo // Joaquim Guilherme Gomes Coelho. // Porto, 7 de Abril de 1867.» (Cf. Júlio Dinis, “Carta a Alexandre Herculano”, in *Inéditos e Esparsos*, ed. cit., p. 217.)

¹²⁹ Cf. Júlio Dinis, “Carta ao primo José Joaquim”, *ob. cit.*, p. 203. Refira-se que alguma crítica não deixou de apontar ao autor de *Uma Família Inglesa* o pecado de fazer avançar a acção do romance de modo excessivamente lento, investindo muito (dir-se-ia: excessivo) tempo em descrições, em divagações do narrador ou em reflexões das personagens. A isto responderia, com grande clareza, Dinis, sobretudo nessa espécie de ensaio intitulado “Ideias que me ocorrem”, a que dedicaremos a nossa atenção lá mais para diante.

¹³⁰ Na continuação desta mesma carta, é interessante notar a referência, feita pelo próprio Júlio Dinis, à popularidade de que já gozava em 1869: «O Funchal ainda não é a localidade mais própria para eu fugir às apreciações oficiosas dos meus escritos. Aqui lera-se já as *Pupilas* e meia hora depois que desembarquei corria na cidade a notícia da minha chegada. Não te pareça o facto extraordinário: aqui os dias da chegada dos vapores de Portugal [*i.e.*, do continente] são dias solenes. // Enquanto se não sabe tudo que de novo dizem os jornais e a gente que chegou, não acalma a febre que corre a população. Ora o Damião Moreira, lendo a lista dos passageiros e conhecendo o nome, disse na alfândega que tinha chegado o autor das *Pupilas*. // Meia hora depois de eu entrar em casa, veio um rapaz daqui, de propósito, dar a notícia às minhas patroas, que já conheciam o livro. Depois houve quem, não tendo ainda lido o livro, sentisse desejos de o ler por verem o autor. Isto tem dado lugar a cumprimentos na rua (felizmente não me têm obrigado a visitas) que eu dispensava porque ainda não aprendi a responder-lhes. (Cf. Júlio Dinis, *idem, ibidem*.)

¹³¹ A elas nos referiremos, com algum pormenor, no capítulo 4.

seu entender – mais conveniente e eficazmente constituiria um *cartão de visita* literário, *i.e.*, a que se revestiria de um cunho retórico-estilístico mais original e, simultaneamente, mais *amável*. É aliás muito curioso notar, na recepção que românticos e realistas fazem das *Pupilas*, uma comum admiração e, ao mesmo tempo, uma tentativa (aparentemente paradoxal) de cada um dos campos aproveitar a novidade dinisiana como argumento em desfavor dos adversários: os românticos, como Pinheiro Chagas ou Feliciano de Castilho, celebram a pureza, a bondade e a beleza dos frescos dinisianos, tão diferentes – sublinham – da literatura artificial, fria e desagradável que outros (leia-se: naturalistas/realistas) defendiam; os escritores realistas, por seu turno, como Eça, reconhecem na escrita de Dinis a frescura e o poder de observação que gratamente o afastam – sublinham – das estafadas fórmulas românticas, tão carregadas de um sentimentalismo excessivo e atávico¹³².

¹³² Pinheiro Chagas não poupa nos elogios a Júlio Dinis. Em 1867, na revista *Arquivo Pitoresco*, eleva *As Pupilas do Senhor Reitor* à categoria de obra-prima, zurzindo de passagem os «Vítor Hugos embrionários» (isto é, os *anti-românticos* da época): «Felizmente há também entre esses escritores que entram agora na liça alguns espíritos vigorosos e sensatos que se não deixam seduzir pelas tentações do extravagante e que vão procurar à simplicidade nobre, à inspiração verdadeira e casta, à natureza, enfim, o segredo das obras-primas, a mágica vara com que se doma a indiferença do público despertando no leitor mais rebelde a comoção inesperada. Um desses altos espíritos é o do romancista que escreveu, debaixo do pseudónimo de Júlio Dinis, *As Pupilas do Senhor Reitor*, um dos mais formosos livros de que se deve ufanar a literatura portuguesa.» (Cf. Egas Moniz, *ob. cit.*, p.67.) Já depois da morte de Júlio Dinis, Pinheiro Chagas lê e comenta - no *Diário de Notícias*, edição de 7 de Fevereiro de 1872 - um livro de Andrade Ferreira, de quem diz ser «entre nós o único doutrinário do romantismo». O livro chama-se *Litteratura, musicae bellas artes [sic]* e é, no dizer de Pinheiro Chagas, «uma colecção de primorosos artigos críticos» que compreendem nomes como «Bulhão Pato, Castilho, D. José d'Almada, Malhão, Júlio Dinis, etc.». Reconhecendo que as opiniões de Andrade Ferreira são geralmente pertinentes (pois as «suas sentenças [...] têm sido [...] quase sempre ratificadas pelo juízo público»), Chagas afirma depois a sua discordância relativamente à avaliação feita, pelo crítico, a Júlio Dinis: «Eu por mim apenas discordo [...] na apreciação de Júlio Dinis, que é muito lisonjeira ainda assim, mas em que há certas reservas com que não concordo plenamente. Era um robustíssimo Talento! *A Morgadinha dos Canaviais*, quanto a mim, vence ainda *As Pupilas* em merecimento; dizem-me porém maravilhas dos *Fidalgos da Casa Mourisca*, mas ainda não pude ler a última obra do meu predilecto romancista.» (Cf. João C. Reis, “Eça de Queiroz Versus Pinheiro Chagas”, in *Polémicas de Eça de Queiroz*, Lisboa, Ed. Heuris, 1986, p. 162.)

Em Setembro de 1871, Eça de Queirós fazia a sua homenagem ao autor de *As Pupilas* nestes termos: «Um só livro seu, um romance, fez palpitar fortemente as curiosidades simpáticas – *As Pupilas do Sr. Reitor*. Esse livro fresco, quase idílico, aberto sobre largos fundos de verdura, habitado por criações delicadas e vivas – surpreendeu. Era um livro real, aparecendo no meio de uma literatura artificial, com uma simplicidade verdadeira, como uma paisagem de Cláudio Loreno entre grossas telas mitológicas. Era um livro onde se ia respirar. // Júlio Dinis amava a realidade: é a feição viril e valiosa do seu espírito. Copiava finamente com um cuidado de miniaturista, as suas figuras ternas e joviais, e os planos esbatidos das suas paisagens. // O seu espírito, porém, nunca se desprende 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, azulada, esfuma as perspectivas. [...]» (Cf. Eça de Queirós, *Uma Campanha Alegre*, XXXII, *apud* Egas Moniz, *ob. cit.*, pp.70-72.) Refira-se que, numa primeira versão deste tributo de Eça à memória de Júlio Dinis, aparece uma espécie de elogio *envenenado*: «Além disso, os seus livros são páginas de memórias: ele faz a aguarela suave das páginas 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 [...]» (Cf. Egas Moniz, *ob. cit.*, p. 71.) Talvez o sentido da frase de Eça de Queirós não fosse pejorativo; talvez o autor de *Os Maias* quisesse sublinhar simplesmente o facto de a escrita de Júlio Dinis ser, digamos, magnificamente simples e natural. Ainda assim, Eça não deixou de, antes de publicar o texto no volume *Uma Campanha Alegre*, retirar

Ainda assim, Dinis não se livrou de avaliações verrinosas, vítima colateral de uma guerra, na qual nem sequer se envolveu directamente, entre românticos e realistas. Num texto publicado n' *As Farpas*, em Janeiro de 1877, Ramalho Ortigão, indignado com a acrimónia dissimulada com que o país parecia ter recebido o romance de Eça *O Crime do Padre Amaro*, dispara:

«A razão da condenação silenciosa, do escândalo branco, que envolveu a aparição de *O Crime do Padre Amaro* está no simples facto de que ele é um *romance de caracteres*. [...] O género é novo e não tem precedentes. Os livros do Sr. Camilo Castelo Branco são livros de sentimentos. A obra de Júlio Dinis pertence à literatura de *tricot* cultivada com ardor na Inglaterra pelas velhas *miss*. Apesar das suas qualidades de paisagista, do seu mimo descritivo, da sua feminilidade ingénua e pitoresca, as novelas de Júlio Dinis não têm alcance social, são meras narrativas de salão.»¹³³

Em 1867, Júlio Dinis publica o romance *Uma Família Inglesa – Cenas da Vida do Porto*, em folhetim, n' *O Jornal do Porto*. Mais tarde, nas páginas do mesmo jornal, aparecerá *A Morgadinha dos Canaviais*. Em Dezembro de 1870, aparecerá ainda a primeira edição do volume *Serões da Província*.

Quanto a *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, embora este romance haja sido concluído em Abril de 1870, a verdade é que Júlio Dinis não teve sequer tempo de concluir a sua revisão (a qual, apesar de muito doente, iniciara em 1871). A morte do escritor, a 12 de Setembro de 1871, obrigaria a que a publicação desta obra se fizesse já a título póstumo.

aquele trecho - «somente recordava-se, não fazia obras de arte.» É um escritor e investigador contemporâneo de Egas Moniz, Dias da Costa, quem, em primeiro lugar, chama a atenção para esta diferença entre o texto saído nas *Farpas* e a versão eleita para *Uma Campanha Alegre*. (Cf. Egas Moniz, *ob. cit.*, pp. 71-72.)

¹³³ Cf. Ramalho Ortigão, *As Farpas*, in Eça de Queirós, *Obras de Eça de Queirós*, vol. IX, Porto, Ed. Lello, 1969, pp. 211-227, *apud* Maria Filomena Mónica, Lisboa, Ed. Quetzal Editores, 2001, p. 130. Curiosamente, sabemos que Ramalho Ortigão apreciava as qualidades literárias de Dinis. O autor de *As Pupilas*, em carta a Custódio Passos, datada de 14 de Outubro de 1869 (e remetida de Lisboa), relata um encontro com o já célebre co-autor das *Farpas*, que dá conta desta afabilidade: «Vi o Ramalho Ortigão na Biblioteca da Academia. Correu para mim com os braços abertos e com uma expansão de me deixar *sensibilizado*. [...] Leu diante de mim e do Soromenho o original de um folhetim sobre o Fr. Caetano Brandão, em que dá no Gaião duma maneira desapiedada e naquele estilo irritante com que ele costuma escrever as suas descomposturas literárias. (Cf. Júlio Dinis, *Cartas e Esboços Literários*, ed. cit., p. 144.)

Camilo Castelo Branco, como se sabe, lidava mal com a irreverência desta geração realista. Ramalho Ortigão não esteve a salvo da pontual acrimónia camiliana. Por exemplo, o narrador de *O Filho Natural* (novela integrante da obra *Novelas do Minho*), embora trate com alguma ironia a figura de Vasco Marramaque, pondo a ridículo o romantismo da personagem, tão-pouco deixa de acidamente zurzir os excessos de rigor realista que «os poetas da última hora» evidenciam: «Ele [Vasco] queria a mulher vaporosa. Naquele tempo era moda o vapor nas senhoras como encanto; hoje os poetas realistas malsinam-nas de anémicas e cloróticas. Nós, os rapazes que tínhamos alma e lira, queríamos que as nossas amadas, por várias razões, se alimentassem do aroma das finas flores, como Camões refere de certas famílias vizinhas do Ganges; ora os poetas da última hora, com o zelo de correctores de restaurantes, argüem, acaudilhados pelo Sr. Ramalho Ortigão, as senhoras magras porque não digerem uns tantos quilos de boi com mostarda, nem bebem cerveja preta, nem barram de manteiga fresca o seu pão.» (Cf. Camilo Castelo Branco, *O Filho Natural*, in *Novelas do Minho*, Lisboa, Ed. Amigos do Livro, s/d, p. 248.)

2.2. Percurso e contexto formativo de Júlio Dinis

Em capítulo dedicado à biografia humana e literária de Júlio Dinis, e que, por razões de economia e clareza expositivas, deliberadamente subdividimos em distintas áreas de análise, não poderíamos deixar de considerar o volume e a qualidade de informação e conhecimentos do escritor nas diversas áreas do saber – e, em particular, no território da arte e da literatura¹³⁴.

De modo geral, é desde logo possível reconhecer, com base no legado literário de Júlio Dinis, o domínio sólido e profundo que o autor decerto tinha de assuntos da ciência, da política, da filosofia, da economia, da literatura e da arte em geral do seu tempo. Em parte devido ao seu percurso escolar, académico e profissional, estava a par da maioria dos progressos científicos do século XIX, incluindo – por exemplo – as ideias de Charles Darwin sobre a evolução das espécies¹³⁵.

Igualmente conhecia, sem dúvida, os pensamentos sociais e políticos mais em voga no seu tempo, circunstância que compreendia as teses de Saint-Simon (teórico do socialismo utópico) ou de Augusto Comte (nome importante da filosofia positivista). De facto, as suas leituras abrangeram – para além de narrativa, poesia e teatro – tratados, ensaios, teses e artigos científicos. Por outro lado, sabe-se hoje que Dinis era um leitor voraz de livros, jornais e revistas.

É interessante notar que Júlio Dinis nunca chegou a sair do território português (numa das cartas que escreve da Madeira a Custódio Passos, o autor refere-se, certamente por lapso, à iminência do seu regresso «a Portugal» na companhia de um amigo «barão»¹³⁶). Esse facto seguramente contribuiu para que o escritor tivesse uma visão algo ingénua e, *ergo*, um pouco idealizada de países como a Inglaterra, a França ou a Alemanha. Enquanto observador atento, ele tinha consciência do atraso português em vários domínios – e, com um espírito prático que jamais dispensa em suas análises, não deixou de procurar exemplos de sucesso

¹³⁴ É de justiça reconhecer, a este propósito, o excelente (e exaustivo) estudo levado a cabo por um dinisiano não nascido em Portugal, Irwin Stern. Optámos por colher nas suas páginas dados relevantes, que ajudarão a construir a nossa própria investigação. Como é evidente, acrescentaremos ao levantamento feito por Stern, acerca da cultura (científica, política, artística e literária) de Dinis, outros dados que, a cada momento se nos afigurem relevantes – e procuraremos, de modo sistemático, ilustrar/fundamentar a informação aduzida com trechos das obras produzidas pelo autor de *Pupilas*. (Ver Irwin Stern, *ob. cit.*, pp. 47-74.)

¹³⁵ O diálogo, travado num registo teatral (de comédia) entre José das Dornas e João da Esquina – a que nos referiremos, em detalhe, no capítulo 5 – compreende este assunto.

¹³⁶ Cf. Júlio Dinis, *Cartas e Esboços Literários*, ed. cit., p. 135.

(económico, político, artístico, cultural) nos países estrangeiros, no sentido sobretudo de importar tais exemplos para o contexto nacional.

É a este propósito útil revisitar *Os Fidalgos da Casa Mourisca* e, através do percurso de Jorge (o filho do velho aristocrata, D. Luís), compreender razões para a crise da agricultura em Portugal e, em dialéctica concomitância, as saídas possíveis para o problema. A *revolução* na herdade dos fidalgos começa na atitude humilde do primogénito de D. Luís, que investe tempo e atenção na leitura de obras e periódicos especializados na produção e gestão agrícolas e que, ao mesmo tempo, não deixa de beber no saber de experiência feito de Tomé da Póvoa. Mas a mudança de práticas não se limita, neste romance de Júlio Dinis, à velha aristocracia decadente e improdutiva. A desejada produtividade não é vista apenas como um antónimo da pura inércia. Percebemos, antes, a necessidade de alteração de paradigmas, circunstância que compreende também lavradores como Tomé da Póvoa que, não obstante trabalharem denodadamente, retiravam do seu esforço dividendos aquém do possível e – portanto – careciam de actualizar processos e modernizar a produção:

«Tomé da Póvoa esperava-o na Herdade, onde o rapaz entrava com o mesmo mistério, e às vezes prolongavam-se até altas horas estes conciliábulos económicos. // Neles, ambos aprendiam. Tomé abria a Jorge os tesouros da sua muita experiência, e esclarecia-o com os conselhos ditados por um são juízo e uma natural lucidez. Jorge, que já enriquecera a sua biblioteca de novos livros e de periódicos de agricultura e de economia rural, falava a Tomé dos progressos e melhoramentos agrícolas dos países estrangeiros, e eram para ver a atenção e o entusiasmo com que o lavrador o escutava. Com o ânimo arrojado e despido o cego e supersticioso amor pelas práticas velhas, Tomé tomava nota de muitas dessas inovações, para as experimentar, praticando-as nas suas terras. Que belos e grandiosos projectos de futura realização não planeavam eles, inspirados das maravilhas obtidas pela agricultura nos países mais adiantados, onde é exercida por homens inteligentes e instruídos!»¹³⁷

Entre todas as nações, Júlio Dinis elege a Inglaterra como máxima expressão da realização plena de um país e da sua afirmação no mundo. Os ingleses, reconheça-se, eram de facto uma grande potência, nestes meados do século XIX, quer em termos políticos e militares, quer em termos económicos e culturais¹³⁸. Por outro lado, conquanto a Inglaterra houvesse sido pioneira na industrialização, Júlio Dinis reconhecia (e admirava) neste país o que lhe parecia ser uma relação saudável com a Natureza, traduzida no amor pelo campo, nos estudos botânicos e no cuidado com os jardins e as flores.

¹³⁷ Cf. Júlio Dinis, *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, Lisboa, Ed. Publicações Europa-América, s.d., p. 84.

¹³⁸ A Alemanha é também louvada nas *Pupilas* pelo seu admirável desenvolvimento científico.

Esta admiração decorre, em boa medida, da sua ascendência materna e também do conhecimento que naturalmente tinha da presença no Porto, e depois no Funchal, de dinâmicos empresários ingleses¹³⁹.

2.2.1. A importância do romance inglês na formação literária de Júlio Dinis

Júlio Dinis põe no discurso de uma personagem de *Uma Família Inglesa*, Mr. Brains, o elogio da pátria inglesa e a absoluta crença num futuro glorioso do Império. Brains lembra o facto de essa se tratar, afinal, da «primeira nação colonial», no conjunto de todas as nações desenvolvidas; de a própria América, «nos seus elementos mais vigorosos, nos que hão-de vencer os outros», ser «de origem inglesa também»; de a própria língua inglesa ter um carácter «filosófico» e, como por oposição, a França ter «em si inoculado o princípio destruidor, que há-de sacrificá-la», ou seja, ser “papista” [i.e., católica]»¹⁴⁰.

¹³⁹ Esta atitude de respeito e de admiração de Júlio Dinis - pela Inglaterra e pelos ingleses - resulta, em boa parte, de um superficial conhecimento que o escritor tinha da realidade daquela nação. Alexandre Herculano, que teve, ao contrário do autor de *As Pupilas do Senhor Reitor*, oportunidade para viajar para fora do país, desenvolveu uma animosidade feroz, e nem sempre verdadeiramente sensata, pela Inglaterra (e pela Grã-Bretanha em geral). Em *O Pároco da Aldeia*, sublinha (citando Buret) a existência de um alcoolismo crescente entre os britânicos, associando essa chaga social ao desprestígio em que, por essas paragens, terá entretanto caído a religião. Herculano cita Buret, em *De la misère des classes laborieuses* (1842), Livro 2, cap. 4: «"A seriedade e o silêncio com que este licor ardente (a genebra) é tragado [na Inglaterra] fazem arrepiar. É como se o povo assistisse a um ofício divino. Consumado o sacrifício, vão-se assentando no banco de madeira corrido em frente ao balcão, e ali ficam quietos, mudos, como arrebatados em inefável êxtase. Depois, passados alguns minutos, voltam ao balcão, tornam a beber, e repetem até se lhes acabar o dinheiro. Vai-se assim a última mealha. E têm ânimo de afrontarem o morrer de fome, eles e seus filhos, para se embriagarem. Provou-se, pelos inquéritos feitos por causa da lei dos pobres, que esmolas em dinheiro dadas pelas paróquias iam cair inteiras na taberna e só aproveitavam ao taberneiro. O povo ínfimo da Inglaterra está de tal modo atolado no seu lodaçal, que não há aí caridade que possa desempegá-lo..."» (Cf. Alexandre Herculano, *O Pároco de Aldeia*, Porto, Ed. Lello & Irmão Editores, 1981, pp. 129-130.) Mais à frente, citando sempre Duret, escreve: «"Sabem todos quão rigoroso preceito eclesiástico e civil é o guardar o domingo em Inglaterra. A única excepção de regra é a taberna. [...] Não é singular que a coisa única permitida ao povo seja embriagar-se?"» (Cf. Alexandre Herculano, *ob. cit.*, p. 131.) O próprio Alexandre Herculano, concluindo este excuro da narrativa, responde à questão: «Não! [...] O Governo e a Igreja da Grã-Bretanha sabem que entre a horrível miséria das classes laboriosas, a embriaguez e o suicídio não há uma quarta coisa para suavizar a agonia dos tratos que a primeira dá ao homem do povo. A religião, que falava aos sentidos do vulgacho e, por meio deles, ao seu espírito, mataram-na, e como a morte não tem remédio, o protestantismo, criança de dois dias, mas já sem vigor e esfalfada, encomenda à religião das pipas o salvar os mal-aventurados obreiros, não do suicídio moral, mas, ao menos, do físico.» (Cf. Alexandre Herculano, *ob. cit.*, p. 132.) Iguamente refuta a superioridade *snob* dos ingleses: «Quanto aos motejos que nos dirigem, como nação pobre, pequena, fraca, isso não passa de uma covardia, que só desonra quem a pratica. Trabalhem por levantar-nos da nossa decadência. Será essa a mais triunfante resposta.» (Cf. Alexandre Herculano, *ob. cit.*, p. 134.)

¹⁴⁰ Curiosamente, em *O Pároco da Aldeia*, Herculano parece dialogar (com uma antecedência de dezoito anos, em relação o discurso desta personagem de *Uma Família Inglesa*) com Dinis e defende, por seu turno, acerrimamente, os méritos do catolicismo: «Se nos dias, desgraçadamente mui comuns, das mágoas extremas só o catolicismo tem conforto para o homem rude, nos de contentamento só o catolicismo tem festas que se convertam para a gratidão e para Deus o seu gozo interior, que tende a transbordar em risos e folgares.» (Cf. Alexandre Herculano, *ob. cit.*, p. 118.) Valerá a pena recordar o desenvolvimento do passo citado, tão assertiva (e até surpreendente) é a defesa e a explicação das virtudes do catolicismo: «O simples repouso do domingo para aquele que, condenado a labor indefesso durante a semana inteira, compra, à custa de suor e cansaço, um pouco de pão duro e grosseiro, é uma alegria semelhante à do preso que, adormecendo em ferros, despertasse

Muito diversamente da maioria dos seus contemporâneos, Júlio Dinis – que, como a generalidade dos portugueses cultos do seu século, foi formado num caldo cultural eminentemente *francês* – tinha um apurado conhecimento de obras e autores de expressão inglesa¹⁴¹. Essa circunstância é bastante notória no romance *Uma Família Inglesa*, onde aparecem continuamente referências a poetas, romancistas, políticos, pintores e cientistas de origem britânica.

Ressalta também, neste conjunto de autores e obras, a importância de alguma literatura do século XVIII, sem dúvida um dos mais produtivos da história da literatura inglesa (e sobretudo no território desse novo género, o *romance*). A forma de contar de autores como Swift, Defoe, Richardson, Fielding ou Sterne – com uso constante da ironia e do fino humor; com aturada caracterização de personagens e ambientes; com um elegante sentido da ordem narrativa, ainda que pontuado por excursos prolépticos ou, sobretudo, analépticos; com deliberado propósito educativo, em diálogo *amável* com o público leitor – revelar-se-á de óbvia pertinência para o estudo da própria escrita dinisiana.

Vale a pena recordar que o romance é, em grande medida, uma invenção inglesa. Enquanto género, trata-se de uma modalidade de expressão literária relativamente recente, circunstância ainda mais evidente no século XIX. Mas, à semelhança do que acontece com outros géneros literários, o seu sucesso depende – ao nível da escrita e da leitura – de uma efectiva contratualização de natureza, funções e regras desta literatura compreendendo as duas partes outorgantes: escritores e leitores. A identificação do público com o género, como

livre. Aquele coração precisa de dilatar-se, aqueles sentidos de recrearem-se, aquele espírito murcho e triste de se tornar viçoso, de desabrochar de novo ao sol da vida, ao menos nalguns desses dias reservados para o descanso. É então que o catolicismo lhe oferece as pompas das suas solenidades; o templo iluminado, os cânticos dos sacerdotes, as harmonias do órgão, o espectáculo brilhante das vestes sacerdotais e dos adornos do altar, os ramilhetes povoando os degraus do santuário ou juncando o pavimento, o incenso embalsamando a atmosfera. E, como tudo isto é para as multidões, o culto transborda do estreito recinto e derrama-se pelas ruas, pelas praças, pelos campos, em procissões, em círios, em romarias, e o povo flutua, folga, reza, tripudia, esquece-se dos seus destinos de miséria e trabalho, ama a religião que o consola, e, voltando às suas habituais fadigas, leva para o meio delas a saudade do dia santo e as recordações afectuosas da igreja.» (Cf. Alexandre Herculano, *ob. cit.*, pp. 118-120.) Em contrapartida, o protestantismo inglês é visto, no discurso de Herculano, como culto maquinal e despido de sentimento verdadeiro: «E o protestantismo? O protestantismo despedaçou os vultos dos santos, proibiu os oragos, as procissões e as romagens; esfarrapou alvas, casulas, amictos, pluviais; apagou as luzes; varreu as flores; assoprou o incenso. [...] E porque fez ele isto? Foi porque essas coisas eram superstições papistas: as imagens idolatria, a água benta lustral, as vestes sacerdotais indecências ridículas, as cerimónias visagem, a missa mentira. [...] Os protestantes são indubitavelmente antiquários eruditos, mas, sobretudo, lógicos. // Qual foi o resultado desta reforma insensata de instituições antigas e venerandas? Foi que o culto se tornou num hábito maquinal, numa acção que se pratica, pela impossibilidade de praticar outra.» (Cf. Alexandre Herculano, *ob. cit.*, p. 121.)

¹⁴¹ Na sua obra, como exaustivamente demonstra Irwin Stern, aparecem referências a autores como Shakespeare, a Milton, a John Dryden, a Alexander Pope, Byron, a Fielding, a Sterne, a Walter Scott, *etc.* (Cf. Irwin Stern, *ob. cit.*, pp. 54 e seguintes.)

a do escritor com o gosto (consabido) do público – eis o segredo do triunfo do romance na Europa, já desde o século XVIII¹⁴².

Ifor Evans, que dedica muitas páginas ao estudo das origens do *romance*, com particular enfoque no domínio da literatura inglesa, lembra (como aliás lembram também Hauser e Saraiva/Lopes) o facto de ter cabido ao século XVIII o papel de firmar e consolidar o romance como género literário – e faz, a esse propósito, uma breve viagem por romancistas de língua inglesa desse período (matéria que muito nos interessa, neste capítulo, por – como já antes sublinhámos e mais à frente realçaremos de novo – estes serem autores que Júlio Dinis comprovadamente leu e o influenciaram).

Algumas das considerações que Evans faz, à roda da história do romance inglês, são importantes, em nosso entender, para compreendermos a própria noção do ofício do romancista, que Júlio Dinis oportunamente corporizará na literatura portuguesa.

Evans começa por Defoe (1660-1731), para quem «o romance não é uma obra da imaginação, mas uma “relação verdadeira” de factos». Por outro lado, consciente de que o público maioritário tem uma idiossincrasia social e cultural determinada, articula essa noção com a temática e valores das suas histórias: «Conhecendo bem o público das suas obras,

¹⁴² Ifor Evans lembra que este género «tal como hoje o conhecemos, é uma variante tardia e uma forma especial de narrar uma história» e situa as suas origens no século XVIII, em particular na publicação da obra de Richardson, *Pamela* (Cf. Ifor Evans, *História da Literatura Inglesa*, ed. cit., p. 255). O autor sublinha o sucesso que o género obteve desde a sua origem: «O romance poderá ter sido o último género de literatura a afirmar-se, mas o seu sucesso, a partir do século XVIII, tem sido quase alarmante. Com as “bibliotecas de empréstimo”, a ficção encontrou um meio próprio de circulação e distribuição, e já no século XVIII se ouvem frequentes queixas contra o tempo excessivo consagrado aos romances.» (Cf. Ifor Evans, *ob. cit.*, p. 256.) Esta constatação, com poucas nuances, é igualmente feita por Hauser: «O romance, que, apesar de sua popularidade, representa uma forma inferior e, em alguns aspectos, ainda retrógrada no século XVII, torna-se o principal género literário no século XVIII, ao qual pertencem não só as mais importantes obras literárias, mas no qual têm lugar os mais importantes e autênticos desenvolvimentos literários.» Hauser, para além de determinadas formas «bucólico-idílicas e heróico-amorosas» em voga no século XVII, defende que «há certos fenómenos [...] que anunciam o ulterior romance burguês»: «Há sobretudo a novela picaresca, que difere dos tipos mais requintados, principalmente na realidade quotidiana de seus motivos e sua preferência pelos *bas-fonds* da vida. [...] há certos traços, até mesmo em romances de Stendhal e Balzac, reminiscentes do variegado mosaico que é a visão picaresca da vida. Os romances preciosistas ainda são lidos por muito tempo no século XVII; na realidade, serão lidos por boa parte do século XVIII, mas deixam de ser escritos depois de 1600. O estilo espirituoso, artificial, aristocraticamente afectado dá lugar a um tom mais natural, mais burguês. Furetière já dá a sua novela não-heróica e não-romântica, na maneira picaresca, o título específico *Le Roman Bourgeois*. No entanto, essa descrição só é justificada pelos motivos tratados, pois a obra ainda é uma mera justaposição de episódios, cenas breves e caricaturas, uma forma, por outras palavras, que nada tem de comum com o concentrado romance “dramático” dos tempos modernos, quando a acção passa a gravitar em torno do destino de uma personagem principal que absorve por completo o interesse do leitor.» (Cf. Arnold Hauser, *História Social da Arte e da Literatura*, ed. cit., p. 522.) Os méritos do género são de variada ordem, mas salienta, em especial, o facto de se fundar na observação do comportamento das pessoas, circunstância que aproxima a arte da própria vida humana: «Para muitos, é o único meio indirecto e satisfazer uma necessidade de orientação filosófica ou moral, que não seja definida em regras, mas afirmada experimentalmente no comportamento. Além de tudo isto, tem grandeza a arte do romancista, abarca a vida em toda a parte onde ela se manifesta, recorre não apenas ao estilo descritivo, mas também ao diálogo, que é o dom do dramaturgo.» (Cf. Ifor Evans, *ob. cit.*, p. 256.)

constituído predominantemente pelas classes médias de tendências puritanas, Defoe escolhe os temas que imediatamente lhes interessam.» O crítico igualmente realça, para além da capacidade de observação, a concatenação das cenas e a linguagem clara do escritor:

«[...] a verdade é que ele tem um talento especial para organizar o material numa narrativa bem conduzida, a par de um perspicaz espírito de observação e de um estilo que é sempre simples e atraente e nunca um estorvo.»¹⁴³

Sucede, na revisitação de Evans, o nome de Samuel Richardson (1668-1761). Richardson foi, em determinada altura da sua vida, incumbido de preparar uma série de modelos de cartas para um público analfabeto ou pouco à vontade nesta área da escrita: o volume que escreveu ensinava «às criadas como negociar uma proposta de casamento, aos aprendizes como pedir um emprego, e até mesmo aos filhos como implorar perdão a um pai severo»¹⁴⁴.

O treino serviu a Richardson que compreendeu, com proveito, as potencialidades da escrita epistolar, mesmo (e sobretudo) se adoptada pela narrativa. Em 1740-1741, publicou *Pamela*; em 1747-1748, publicou *Clarissa*; e em 1753-1754, publicou *Sir Charles Grandison*. O enredo das obras do escritor não é nada de complexo ou burilado, como lembra Evans¹⁴⁵, que não deixa de referir as críticas que o escritor recebeu logo de início, aquando da publicação de *Pamela*, sobretudo denunciando a «moralidade calculista e auto-suficiente da classe média inglesa» - «Pamela é acusada de servir-se da virtude para cobrar os lucros matrimoniais»¹⁴⁶.

E, contudo, a verdade é que *Pamela* obteve um extraordinário sucesso junto do público, sucesso que aliás chegou a várias camadas da burguesia, à aristocracia e até (de modo directo ou diferido) à população mais humilde. Sobrevém a questão: porquê? Que ingrediente estaria na base deste acolhimento tão favorável e apaixonado dos leitores? Ifor Evans põe a tónica da sua explicação – e, a nosso ver, bem – no modo de contar que Richardson utiliza:

«Se fôssemos julgar Richardson única e simplesmente como narrador de histórias, não lhe caberia um lugar muito alto mas, como dissemos, o romance é uma história contada de uma certa maneira especial. E é a “maneira especial” de Richardson que lhe confere o epíteto de génio. A inovação formal, que consiste em narrar a história através de cartas, é um achado accidental, mas, embora nunca consciente da sua arte, Richardson deve ter-se apercebido que encontrara o seu método ideal. // Mas o vigor de Richardson provém do seu conhecimento do coração humano, da definição das tonalidades dos sentimentos em todas as suas facetas e cambiantes, e do entrechoque das emoções que agitam o espírito humano. E «[...] com ele a análise dos sentimentos torna-se no motivo

¹⁴³ Cf. Ifor Evans, *ob. cit.*, p. 262.

¹⁴⁴ Cf. Ifor Evans, *ob. cit.*, p. 267.

¹⁴⁵ Lembra o autor de *História da Literatura Inglesa*: «Cada uma dessas obras tem uma história central muito simples. Pamela é uma criada virtuosa, que sabe resistir às tentativas de sedução do filho da sua antiga patroa e que, em recompensa, acaba por receber do sedutor frustrado uma proposta de casamento que ela alegremente aceita.» (Cf. Ifor Evans, *ob. cit.*, p. 267.)

¹⁴⁶ Cf. Ifor Evans, *ob. cit.*, p. 268.

dominante e é levada a cabo com uma minúcia e uma paciência que raramente tem paralelo na novelística inglesa.»¹⁴⁷

A este conjunto de características - e ainda ao uso que Richardson faz do diálogo, como elemento essencial para a construção de um certo *realismo* - junta-se o facto de *Pamela* corresponder, na sua ideologia implícita e explícita, aos valores e comportamentos que a sociedade da época consensualmente tomava por necessários e nos quais se reconhecia¹⁴⁸: fé; dignidade; defesa da honra; castidade feminina até ao casamento; pundonor; competência no trabalho; generosidade; amor à família; sentido do decoro; *etc.*

Em 1766, Oliver Goldsmith (1730-1774) publica *The Vicar of Walsfield*. A obra, que alcançou grande receptividade na época e no século seguinte (Júlio Dinis refere-se a ela, com admiração, no seu artigo “Ideias que me ocorrem”¹⁴⁹), é produto de uma apurada imaginação e joga com situações extraordinárias, coincidências improváveis, peripécias pouco críveis. Requer, em certa medida, o que Coleridge postularia como “the suspension of misbelief” por parte dos leitores; mas ganha uma humanidade e um verismo notáveis, que decorrem do investimento feito na caracterização das personagens e na bondade de um narrador que cumpticamente se condói dos desvalidos da sociedade. Esta aproximação à realidade (versando até cenas passadas nas prisões inglesas) não será decerto um dos menos importantes motivos para o êxito editorial que a obra alcança.

Cerca de quarenta anos mais novo que Goldsmith, Jonathan Swift (1667-1745) foi também um nome importante na história do romance. Escreveu, entre outras obras de fôlego, *Gulliver's Travels*. O sucesso obtido pelo romance radica grandemente no exotismo da aventura e dos cenários; mas a narrativa é igualmente sobre os méritos da justiça e da bondade, e essa dimensão moral não pode deixar de ser tida em conta na avaliação da obra e do eco que conseguiu junto do público. Curiosamente, Ifor Evans aponta para a aparente singeleza (ou simplicidade) do estilo de Swift, como outros críticos farão relativamente a Júlio Dinis. Pragmaticamente, contudo, Evans lembra que «essa clareza de estilo», ao invés de fragilidade do escritor, «é alimentada pelo espírito mais vigoroso do século» [e que se trata de um] «estilo que desafia os imitadores»: «O sentido nunca é obscuro, e os argumentos são expostos com uma precisão infalível.»¹⁵⁰

¹⁴⁷ *Idem, ibidem.*

¹⁴⁸ Mas onde o domínio magistral se afirma é na integridade absoluta do quadro dos sentimentos e do patético. Richardson foi artista e puritano: e se é o puritano que inventa o argumento da história, é o artista que detém o domínio quase absoluto do pormenor.» (Cf. Ifor Evans, *ob. cit.*, pp. 268-269.)

¹⁴⁹ Cf. Júlio Dinis, *Inéditos e Esparsos*, ed. cit., p. 8.

¹⁵⁰ Cf. Ifor Evans, *ob. cit.*, p. 366. O autor lembra a definição de *estilo* feita pelo próprio Swift: «A palavra própria no lugar próprio e a verdadeira definição de estilo. // Esta última proposição é uma das afirmações mais

Em 1742, com o aparente objectivo de pôr a ridículo a obra de Richardson, Henry Fielding (1707-1754¹⁵¹) publicou o romance *Joseph Andrews*. Em vez de a uma moça, como em Richardson, a defesa da castidade (e, concomitantemente, da virtude) estava consignada a uma personagem masculina, o criado Joseph, que Lady Booby tenta seduzir e perverter. Mas aquilo que terá começado como uma habilidade efabulatória acaba por desencadear, ao nível da evolução da acção, um conjunto de situações muitíssimo interessantes, normalmente as que envolvem a perturbação da *ordem* social e cultural da época e a própria condição da mulher em situação de poder.

Fielding engloba na sua construção romanesca os vários cenários sociais que compõem o seu mundo e o seu tempo¹⁵². E, de modo afável, o narrador fieldinguiano não deixa de pôr em questão alguns dos aspectos fundamentais da organização social e da mentalidade do século XVIII.

O romance de Henry Fielding que Júlio Dinis parece preferir é *Tom Jones*, tantas vezes referido, aliás, em *Uma Família Inglesa* (pelo narrador ou pela personagem de Mr. Richard Whitestone). *Tom Jones* constitui-se sobretudo de uma narrativa que, à roda de uma personagem cheia de contradições - como, afinal, o ser humano normalmente é - nos apresenta um retrato social bastante compreensivo da sociedade inglesa. Evans considera que, ainda assim, faltava a Fielding (como aos seus contemporâneos) «a atmosfera» (que, no entende do crítico, apenas surgirá com Walter Scott)¹⁵³. Permitimo-nos discordar. Em *Tom Jones*, especialmente, Henry Fielding consegue atingir esse desiderato fundamental dos grandes romancistas. No 4.º capítulo, há uma cena em que Lady Waters *flirta* com Tom,

profundas jamais feitas a respeito da prosa, ou, na verdade, da arte de escrever em geral.» (Cf. Ifor Evans, *ob. cit.*, p. 367.)

¹⁵¹ O escritor faleceu a 8 de Outubro de 1754, em Lisboa, um ano antes do célebre terramoto que destruiu grande parte da capital portuguesa. Foi sepultado, então, no Cemitério Britânico, à Estrela. Em 1755, a família publicou *Journal of a Voyage to Lisbon*, onde Fielding inscreve impressões (geralmente positivas) sobre a viagem e Portugal.

¹⁵² No seu segundo romance, *The History of Jonathan Wild the Great*, Fielding narra a biografia aventureira de Jonathan, marcada por episódios de vício e crime que levarão o protagonista à forca. Ifor Evans refere, com graça e lucidez, o facto de nesta obra o escritor «demonstrar como é ténue a diferença entre um grande patife e um grande soldado, ou mesmo um grande político». (Cf. Ifor Evans, *ob. cit.*, p. 270.) Ocorre com esta obra um fenómeno muito interessante, aliás extensível a outras formas literárias do século XVIII - a de, pela via da narrativa, o leitor usufruir de uma viagem impune pelos meandros do comportamento marginal, não despido de (inconfessados) encantos para o cidadão comum. O convívio permanente do leitor com o protagonista - um bandido - leva ao estabelecimento de uma certa cumplicidade; mas até essa circunstância não chega a ser motivo de censura (ou auto-censura), visto que formalmente a vida da personagem réproba (ainda que humanizada) é apresentada como um *exemplo a não seguir*, moralidade confirmada pelo desenlace trágico (a condenação à morte). Os famosos testemunhos dos condenados de Newgate (*best sellers* da época, sob a forma de panfletos), que confessavam os seus crimes e manifestavam arrependimento, são igualmente exemplos de uma literatura que cumpria o objectivo pedagógico de alertar para os perigos de uma existência dissoluta (à margem da lei e da virtude) e, ao mesmo tempo, permitiam a viagem dos leitores por esses meandros da ilegalidade, do prazer proibido, da aventura (como *voyeurs* socialmente a salvo de recriminação).

¹⁵³ Cf. Ifor Evans, *ob. cit.*, p. 271.

durante um certo jantar numa estalagem. Aí reconhecemos essa qualidade de a narrativa eficazmente articular circunstâncias físicas do contexto (histórico, local, familiar) com especificidades da trama inventada¹⁵⁴.

Encontramos ainda, nesta obra, aspectos interessantes que Júlio Dinis não terá deixado de aproveitar para a sua própria condição de romancista. É o caso da inclusão, por Fielding, de epístolas (talvez inspirado no método de Richardson), que participam na evolução da acção e reforçam a dimensão confessional do discurso de algumas personagens; é o caso também do diálogo, que Fielding utiliza com competência, preocupando-se geralmente com a adequação do nível de língua e do léxico à condição social e cultural dos falantes; é finalmente o caso da frequente interpelação do leitor pela voz narradora¹⁵⁵.

Tal como atrás referimos, a propósito de *Pamela*, a noção (moral e pragmática) de que *a virtude compensa* e de que a ausência dela é oportunamente castigada constitui um dado importante na maioria dos romancistas do século XVIII. Ousamos aportar aqui o exemplo da personagem Partridge (barbeiro, médico, escudeiro) que, não obstante as suas – esparsas – fraquezas e hesitações, foi um fiel companheiro de Tom, ao longo da narrativa, e que depois, como *calculava*, obteve a recompensa digna da dedicação demonstrada¹⁵⁶.

¹⁵⁴ A parte fundamental da cena que reportamos inicia-se deste modo: «Ora assim que a senhora Waters e o nosso herói se sentaram à mesa, aquela começou o ataque. Em primeiro lugar, dardejou um olhar ardente que, felizmente para o rapaz, só atingiu no bife que ele tinha no prato. [...]» (Cf. Henry Fielding, *Tom Jones*, Lisboa, Ed. Círculo de Leitores, tradução de Maria Franca e Cabral do Nascimento, 1974, p. 231.)

¹⁵⁵ O narrador, em Fielding, parece muitas vezes estar à conversa com o leitor; desta proximidade nasce, por exemplo, a ironia acerca da infidelidade de Lady Waters: «A senhora Waters, *lastimo dizê-lo*, tinha por algum tempo contraído intimidade com o referido oficial, o que não fez muito bem à sua reputação.» (Cf. Henry Fielding, *ob. cit.*, p. 233.) O uso do *itálico* é da nossa responsabilidade.) Sendo leitor e autor partes do contrato instituído para o consumo e fruição do romance, é legítima a auto-referencialidade da narração, que compreende observações sobre opções na área da economia do discurso: «Acedendo ao desejo da prima, Sophia contou então a sua história, que o leitor já conhece e por isso me dispensará de repetir.» (Cf. Henry Fielding, *ob. cit.*, p. 272.) O uso do *itálico* é da nossa responsabilidade.) A proximidade entre narrador e leitor gera ainda a natural cumplicidade, em matéria de juízos e emoções provavelmente suscitados pela matéria narrada: «Para satisfazer mais a curiosidade do leitor do que para o aliviar das suas apreensões, informá-lo-emos de que se tratava de um lorde inglês [...]» (Cf. Henry Fielding, *ob. cit.*, p. 272.) É nesse regaço cúmplice (envolvendo o leitor) que o discurso se permite observações cheias de pertinência e de graça, que interpretam criticamente os pequenos episódios e *tipos* da vida quotidiana. Ainda em *Tom Jones*, por exemplo, a figura de um porteiro é comparada a Cérbero, o mítico cão do inferno, d'*A Eneida*: «As vezes penso que, pela descrição do Cérbero, o porteiro do Inferno, na *Eneida*, Virgílio talvez pretendesse satisfazer os porteiros dos grandes homens do seu tempo; o porteiro no seu cubículo corresponde exactamente ao Cérbero na sua caverna e, como ele, deve ser amansado com um bolo antes de se obter acesso ao dono. Jones ofereceu, pois, uma gratificação ao Cérbero humano, o qual avançou imediatamente, declarando que se o cavalheiro lhe desse determinada quantia, ele o levaria à dama em questão.» (Cf. Henry Fielding, *ob. cit.*, p. 302.)

¹⁵⁶ Não está ausente a visão crítica da sociedade, marcada por desigualdades muito evidentes, ainda que Fielding – ele próprio pertencente à aristocracia – não pareça advogar muito mais do que a obrigação de caridade, beneficiária dos mais pobres, cometida nas classes privilegiadas. Esta espécie de ambiguidade (detecção da desigualdade e sua aceitação como fenómeno *natural*) está patente num parágrafo com que o autor abre o capítulo VI de *Tom Jones*, que refere a actividade dos criados de uma estalagem: «Os membros da sociedade que nasceram para proporcionar o bem-estar da existência começaram a acender as velas, de forma a

Laurence Sterne (1713-1768), a quem Dinis igualmente se refere com admiração, é um autor que, pela extraordinária riqueza e complexidade da sua obra – em especial, os vários volumes de *Life and Opinions of Tristram Shandy* (1759-1767) –, foge a rótulos e a arrumações genológicas estanques. Se entendermos esta obra como uma peça romanesca, a noção acrescenta-se de várias dimensões, até aqui de certa forma inincluíveis no género. Ifor Evans¹⁵⁷ e Arnold Hauser chamam a atenção para esta singularidade de *Tristram Shandy* no panorama do romance inglês do século XVIII e de todos os tempos. Aliás, acrescentamos nós, Xavier de Maistre (com *Voyages Autour de Ma Chambre*) e Almeida Garrett (com *Viagens na Minha Terra*) serão sem dúvida, a este nível, tributários de Sterne¹⁵⁸.

Evans aponta o facto de haver, ao longo das páginas desta obra, uma galeria impressionante de personagens, caracterizadas de modo muito especioso, em muitos aspectos aproximando-se da categoria de *tipos* – mas resgatadas, afinal, dessa condição de meras caricaturas graças ao «calor da simpatia humana que as envolve»¹⁵⁹. Ora, não nos parece desajustado relacionar esta qualidade do romance de Sterne com uma das características fundamentais do romance dinisiano – exactamente esta generosidade humanista no tratamento das personagens.

Manuel lembra alguns dos seus aspectos mais relevantes¹⁶⁰. Assinala, por exemplo, o uso por Sterne da técnica do movimento retardado, cujos momentos, aliás, compara sugestivamente aos modos de manipulação da imagem do vídeo (*stop, rewind, play, slow motion, fast forward*). O recurso (competente e eficaz) a esta técnica - que Júlio Dinis tão-pouco dispensará - só está ao alcance de poucos escritores e demonstra, acima de tudo, um completo domínio da narrativa¹⁶¹.

prosseguir no seu labor quotidiano a favor daqueles que nasceram para usufruir [d]esse bem-estar.» (Cf. Henry Fielding, *ob. cit.*, p. 274.)

¹⁵⁷ Afirma Evans: «A sua obra é um romance sem predecessores, produto de um espírito original e que obteve um êxito imediato. Avaliado pelas normas correntes da narrativa, *Tristram Shandy* é um autêntico despautério. O leitor tem que esperar até ao terceiro livro para ver nascer o herói da história, cuja vida futura, porém, continuará envolta na indefinição. As páginas são preenchidas com episódios, conversas, digressões constantes, exposições eruditas, frases inacabadas, travessões, traços, espaços em branco, construções de sintaxe fantástica, caprichosas tiradas humorísticas, brejeiras e sentimentais.» (Cf. Ifor Evans, *ob. cit.*, p. 272.)

¹⁵⁸ Manuel Portela estende a influência de Sterne ao Romantismo e, até, ao Modernismo. No caso do Romantismo, «através da estrutura digressiva e do sentimentalismo, que foram adoptados por muitas narrativas das primeiras décadas do século XIX». Mas Portela aventava que, mais ainda do que *Tristram Shandy*, *A Sentimental Journey* deverá ter exercido ainda maior influência na literatura europeia do período romântico. (Cf. Manuel Portela, «Prefácio a *Vida e Opiniões de Tristram Shandy*», in Laurence Sterne, *A Vida e Opiniões de Tristram Shandy*, Lisboa, Ed. Antígona, tradução de Manuel Portela, 1997, p. *ob. cit.*, p. 45.)

¹⁵⁹ Cf. Ifor Evans, *ob. cit.* pp. 272-273.

¹⁶⁰ Cf. Manuel Portela, «Prefácio a *Vida e Opiniões de Tristram Shandy*», in *ob. cit.*, pp. 7-52.

¹⁶¹ Escreve Manuel Portela: *Stop*: a descrição sumária de um evento ou a alusão a uma personagem, às vezes numa referência de passagem, dá muitas vezes origem a uma interrupção na sequência de acções em curso, normalmente em momentos cruciais. *Rewind*: o narrador recua na sequência de acções para explicar detalhadamente aquele evento, ou inicia uma nova sequência capaz de explicar uma referência que acabou de

Como Fielding, Sterne não se demite de uma condição de interlocutor do público leitor, o que pressupõe a expressa assunção do seu ofício e da sua presença material (algo que Portela, numa expressão muito feliz, descreve como um movimento que torna «referenciável o avesso da ficção»¹⁶²).

Encontramos também em Sterne esta possibilidade de um livro (e, no caso particular, um romance) se reportar a outros livros e, de forma mais lata, até a outras formas de expressão artística, acompanhando essas alusões ou análises de uma textura crítico-interpretativa¹⁶³. Esta é uma potencialidade do romance que terá aproveitado a muitos seguidores, incluindo-se nesse rol o nome de Júlio Dinis.

Para terminarmos esta breve resenha pela história da literatura inglesa, que Júlio Dinis conheceu com algum pormenor, é de todo o interesse e justiça que refiramos ainda um nome já do século XIX, Charles Dickens (1812-1870), até por se tratar provavelmente do maior romancista inglês de todos os tempos. Ifor Evans considera que a variedade, profundidade e humanidade das suas personagens não tem comparação senão com a dramaturgia de Shakespeare¹⁶⁴. Sobretudo em *David Copperfield* e *Hard Times*, Dickens faz uma viagem pela complexa sociedade inglesa do século XIX, revelando – com um realismo próximo da crueldade – as chagas sociais que pululavam nos bastidores mal dissimulados do dinamismo

fazer, ou uma personagem que acabou de introduzir, ou ainda para actualizar uma sequência simultânea. *Play*: uma nova sequência de acções, que há-de voltar a cruzar-se com a sequência inicial, ou uma acção a que aludira apenas brevemente, começam a ser descritas. *Slow motion*: uma das acções contidas na alusão inicial, ou destacada dentre as da nova sequência, é minuciosamente descrita, por vezes num alongamento fantástico do tempo. *Fast forward*: a sequência inicial é retomada. Como o mesmo processo se repete, quer para a sequência inicial, quer para as novas sequências, há sempre, ao mesmo tempo, várias continuações e várias interrupções em curso.» (Cf. Manuel Portela, *ob. cit.*, pp. 28-29.)

¹⁶² Escreve Portela: «Em certa medida, é a excessiva auto-referencialidade que exterioriza o interior da narrativa, tornando referenciável o avesso da ficção, isto é, as regras que formam a história. É sobretudo através do riso e da interpelação do leitor ou da leitora, que a auto-referencialidade se abre directamente ao mundo exterior, isto é, ao mundo em que a história é um objecto que se segura nas mãos.» (Cf. Manuel Portela, *ob. cit.*, p. 33.) O fenómeno assemelha-se, em sua essência, ao que ocorre com o famoso quadro de Magritte, “Ce n’est pas une Pipe”: a representação da realidade, por muito que se aproxime dessa realidade, não deixa de ser um exercício (uma arte, um ofício) de representação.

¹⁶³ Manuel Portela refere este fenómeno como «enciclopedismo». (Cf. Manuel Portela, *ob. cit.*, p. 39.) Vergílio Ferreira, em comentário às potencialidades do romance, igualmente aponta para a admissibilidade, no reduto do romance, de variadas áreas da reflexão e do saber humano: «O romance é o género literário de maiores potencialidades, porque as tem todas. Epopeia, lirismo, filosofia, jornalismo, teatro e o mais, tudo nele cabe, porque ele é o género dos géneros como a poesia é a substância de todos eles.» (Cf. Vergílio Ferreira, “O romance difícil”, in *Espaço do Invisível. Ensaios*, Lisboa, Bertrand Editora, 1998, p. 63.)

¹⁶⁴ Escreve este crítico: «Como todos os grandes artistas, Dickens contemplou o mundo como se fosse uma experiência inteiramente nova que pela primeira vez se revelava aos homens, e o seu estilo é de uma extraordinária riqueza, passando da invenção cómica à grande eloquência. As suas personagens são de uma variedade que, desde Shakespeare, não era igualada.» (Cf. Ifor Evans, *ob. cit.*, pp. 293-294.)

industrial da nação, espécie de reverso, afinal, da riqueza e conforto de burgueses e aristocratas¹⁶⁵.

2.2.2. Outras Influências

Não obstante a importância central da literatura inglesa na formação da personalidade literária (e no gosto) de Júlio Dinis, nem por isso o escritor deixa de sofrer – à semelhança da generalidade dos seus coetâneos – objectiva influência da cultura francesa. Embora admirasse, como atrás se disse, a Inglaterra (em vários domínios), o romancista não menospreza a importância da França e, em especial, de Paris, que considera um extraordinário centro cultural e civilizacional da Europa e do mundo. Ao longo dos seus romances e em *Inéditos e Esparsos*, encontramos referências, entre outros nomes, a Rabelais, Molière, Lesage, La Fontaine, bem como a Blaise Pascal (de quem retira lições sobre o segredo de uma prosa simples), a Octave Feuillet (que critica pelo exagero e inverosimilhança das suas narrativas) ou a Balzac (que admira pelo «rigor científico» das suas histórias)¹⁶⁶.

¹⁶⁵ O estudo de Evans não deixa de referir dois nomes a que, por imperativos da nossa economia expositiva, apenas nos referiremos brevemente: Walter Scott e Jane Austen. Foram esta e aquele) contemporâneos e marcaram a sua época, contribuindo, cada qual a seu modo, para a consolidação do prestígio do romance, já na transição do século XVIII para o século XIX. No caso de Walter Scott (1771-1832), a influência foi mais notória. Graças ao romance histórico, que não é uma absoluta novidade na literatura inglesa, mas que Scott reinventa com brilho, o escritor torna-se um ícone da nova literatura e do próprio género romanesco. Evans lembra que Walter Scott teve «alguns antecessores, como, por exemplo, *Castle Rackrent* (1800), em que Mary Edgeworth pinta um quadro da vida na Irlanda». Mas o autor de *Ivanhoe* distingue-se pela singularidade da sua ficção romanesca: «Ignorando a realidade contemporânea e a análise detalhada da vida da classe média, Scott regressa ao passado, muitas vezes recorrendo a personagens conhecidas e tecendo uma narrativa que é ao mesmo tempo uma história de aventuras e um quadro alegórico de um mundo desaparecido.» (Cf. Ifor Evans, *ob. cit.*, p. 283.) Evans lembra ainda que, enquanto Fielding e Austen se haviam «contentado com desenhar as personagens no seu ambiente imediato», Scott inventaria «o pano de fundo para a acção, descrevendo a paisagem natural e a vida das épocas passadas em todos os seus pitorescos pormenores». (Cf. Ifor Evans, *ob. cit.*, p. 283.)

¹⁶⁶ Cf. Irwin Stern, *ob. cit.*, pp. 60 e seguintes. Ricardo Jorge, citado por Egas Moniz, lembra a provável influência de *Le Médecin de Campagne*, de Balzac, sobre Dinis e, por óbvia semelhança com João Semana, alguns elementos cartacterológicos da personagem de M. Bénassis, o médico de uma pequena vila francesa – Voreppe (cf. Egas Moniz, *Júlio Dinis e a sua Obra*, ed. cit., p. 451). A leitura do romance de Balzac levou-nos a comungar desta convicção de Ricardo Jorge. No final daquela obra, percebemos a estima altíssima que os habitantes nutrem pelo clínico conterrâneo. Na lápide tumular, lê-se: «Le Bon Monsieur Bénassis. Notre Père à Tous!» (Cf. Honoré de Balzac, *Le Médecin de Campagne*, Bruxelles, Éd. Méline, Cans et Fonderie – Imprimerie, Librairie et Fonderie, 1837, p. 195.) Mas encontramos, ainda em Balzac, num outro romance, *Pierrette*, uma personagem associável ao tipo representado, n'As *Pupilas*, por João Semana: «O senhor Martener começara a querer exercer a sua profissão em Paris; mas a tremenda actividade dessa cidade, a insensibilidade que o número espantoso de doentes e a multiplicidade dos casos graves conferem ao médico, haviam amedrontado a sua alma delicada e feita para a vida da província. Achava-se, além disso, preso à sua bela terra natal. Assim, voltou para Provins a fim de casar-se, instalando-se ali, e de cuidar quase

Sabe-se também que apreciou *Paul et Virginie*, de Bernardin Saint-Pierre (que, por seu turno, ecoa a grande influência de Rousseau), ou *Voyages Autour de Ma Chambre*, de Xavier de Maistre. Neste último caso, não teve pejo em considerar *Viagens na Minha Terra* de Garrett e *Vida e Opiniões de Tristram Shandy* de Sterne superiores à obra do francês¹⁶⁷.

Dinis leu obviamente os românticos franceses, seus contemporâneos: Victor Hugo, Alphonse Lamartine (autor de *Graziella* e de *Jocelyn* e escritor preferido da Cecília de *Impressões no Campo*), Musset, Nerval, Ponson du Terrail. Mesmo o pouco conhecido Émile Souvestre, como bem lembra Maria Ema Tarracha Ferreira, é citado algumas vezes pelo autor de *As Pupilas*, com objectiva admiração¹⁶⁸.

Mas o romancista português igualmente se interessou por obras do domínio da história e da filosofia¹⁶⁹. Aparecem, sobretudo em *Inéditos e Esparsos*, referências a nomes do domínio da filosofia, da crítica literária e das ciências – casos de Émile Deschanel (autor de *Étude sur La Rochefoucauld*), de Eugène Pelletan (autor de *Profession de Foi du XIXème Siècle*), de Auguste Langel (autor de *Problèmes de la Nature*) e de Brillat Savarin (autor de *La Physiologie du Goût*). O interesse de Júlio Dinis por nomes e obras de cariz mais marcadamente científico decorre, desde logo, como é óbvio, da sua condição académica e profissional (estudante, médico, professor), mas este capital de conhecimentos e de

afectuosamente duma população que podia considerar como uma grande família.» (Cf. Honoré de Balzac, *Pierrette*, tradução de Gomes da Silveira, Lisboa, Ed. Livros do Brasil, s/d., p. 185.)

¹⁶⁷ Dinis põe na boca de uma personagem de *Uma Família Inglesa* (um jornalista) a ostensiva preferência por Almeida Garrett e por Sterne: «- Você já leu Garrett, Carlos? Que me diz daquelas *Viagens*, hem? Oh! É inquestionavelmente o melhor dos seus livros. Prefiro-as às de Xavier de Maistre. Que eu não participo da admiração geral por Maistre; é preciso que se saiba. [...] Xavier de Maistre inspirou-se em 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 a vantagem à literatura amena. O humor morreu com Sterne.» (Cf. Júlio Dinis, *Uma Família Inglesa*, Porto, Ed. Porto Editora, p. 56.) A mesma personagem não deixará de referir Samuel Richardson como o autor que, a par de Lesage e de Rabelais, mais perfeitamente faz «a pintura social e a análise das paixões» (Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 59).

¹⁶⁸ Émile Souvestre é um escritor francês da primeira metade do século XIX, pouco conhecido, que «foi também um regionalista, pois situa a acção dos seus romances idílicos e de intenção moralizadora nos campos da Bretanha, cujos costumes e tradições transpôs literariamente, descrevendo-os e evocando-os com fidelidade.» (Cf. M. Tarracha Ferreira, “Introdução a *As Pupilas do Senhor Reitor*”, in Júlio Dinis, *As Pupilas do Senhor Reitor*, ed. cit., p. 25.) Numa das suas cartas a Custódio Passos, datada de 3 de Junho de 1863, Dinis escreve: «Tenho lido pouco; completei ontem *Le monde tel qu'il sera*, de Souvestre, que trouxe de tua casa; leitura que, numa localidade como esta [Ovar], tem mais sabor picante do que em qualquer grande cidade.» (Cf. Júlio Dinis, *Inéditos e Esparsos*, ed. cit., p. 307.)

¹⁶⁹ Os historiadores Michelet e François Guizot são também referidos nos escritos do romancista português – Michelet aparece, a par de nomes das ciências, como Claude Bernard (que é citado por Dinis, sob o pseudónimo de “Diana de Avelada”, num artigo em que o romancista defende a útil e até inevitável coexistência do conhecimento e da linguagem do mundo científico com o conhecimento e a linguagem do mundo poético-literário). (Cf. Júlio Dinis, “A ciência a dar razão aos poetas”, *Inéditos e Esparsos*, ed. cit., pp. 144-162.) Finalmente, refira-se que Dinis conhecia e apreciava o trabalho de Pillement (ilustrador das obras de Hugo e de Musset) e de Paul Gavarin e de Noé Cham (ambos caricaturistas sociais famosos do século XIX).

linguagem assume também grande importância literária, pois fatalmente se reflecte na sua linguagem romanesca¹⁷⁰.

As leituras de Júlio Dinis passaram também, como não poderia deixar de ser, pela cultura clássica. O escritor conhecia alguma literatura da antiguidade greco-latina¹⁷¹, havendo nomes como Anacreonte, Heráclito, Demócrito, Homero, Ovídio, Lívio, Horácio e Virgílio¹⁷².

Mais raramente, há ainda – ao longo dos escritos de Júlio Dinis – referência a autores de outros países estrangeiros além da Inglaterra ou da França. De Espanha, conhece Cervantes, Esponceda, Garcia Gutiérrez, Fernán Caballero. De Itália, conhece Petrarca, Dante, Boccaccio e Manzoni. Da Alemanha (sobretudo através de traduções francesas ou inglesas) conhece Goethe¹⁷³, Hoffmann¹⁷⁴, Schiller¹⁷⁵, Heinrich Heine¹⁷⁶, Kant¹⁷⁷ e o austríaco Feuchtersleben¹⁷⁸.

¹⁷⁰ Diana de Aveleda (pontual sujeito de enunciação ao serviço das ideias dinisianas) fala de Laennec, Newton, Humphry, Davy, Harvey, Jenner, Jules Marey, Jacques Babinet. Todas estas figuras (à excepção de Marey e Babinet) pertencem ainda ao século XVII (ou são mesmo anteriores) - As duas únicas figuras do século XIX são, ali, Gabriel Andral (patologista francês) e Isidore Geoffroy Saint-Hilaire (zoólogo, autor de *Traité de Tératologia* – 1837-1838), que – de acordo com Diana Aveleda / Dinis, “trata de todas as monstruosidades humanas.” (Cf. Irwin Stern, *ob. cit.*, p. 67).

¹⁷¹ Sob o pseudónimo de Diana de Aveleda, Dinis exhibe alguma cultura clássica (e bíblica), manejando destramente nomes como Tertuliano, Aristóteles ou Demócrito. No seguimento de uma contenda literária com Ramalho Ortigão, polemizando acerca da imagem e condição a mulher nas páginas do *Jornal do Porto*, escreve: «Veja o que disse Salomão, citado por V. S.^a, Salomão que, a acreditarmos as letras sagradas, tinha motivos para falar de nós com mais conhecimento de causa; recorde-se de Aristóteles, o maior folhetinista do seu tempo, o qual nos supunha uma obra por concluir nas oficina da natureza; repare como Demócrito... também trazido a juízo há poucos dias por V. S.^a, Demócrito que, dizem, em tudo achava pasto para a sua alacridade, chegou a arrancar os olhos, falo também sob a responsabilidade de Tertuliano e de V. S.^a, para não ver mulher nenhuma, lembrança que V. S.^a muito ajuizadamente taxou de estúpida, com grande aprazimento meu.» (Cf. Júlio Dinis, “Coisas Verdadeiras – Ao folhetinista Ramalho Ortigão do *Jornal do Porto*, in *Inéditos e Esparsos*, ed. cit., p. 131.) O mais curioso neste texto assinado por Diana Aveleda (que é talvez, mais do que um simples pseudónimo, uma personagem ou até um heterónimo de Júlio Dinis) é o facto de defender uma condição feminina livre, por um lado, de clichês românticos que a elevam (aliás, confinam) a anjos ou demónios, e por outro lado livre de sofisticada erudição: «A mulher digna de o ser é aquela em cuja ortografia os eruditos tenham que lamentar a ignorância absoluta das letras gregas e latinas, a que dos jornais 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; [...] 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, o tutor ou o conselho de família que se opõe à realização dos castos desejos dos dois amantes. // É assim que eu compreendo a mulher, pois é assim que eu sou formada, eu e as minhas amigas todas. Ora é exactamente o contrário disto que os senhores nos fazem. 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.» (Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 133.)

¹⁷² Sabemos também que Júlio Dinis conheceu os nomes clássicos da literatura italiana - como Petrarca e Boccaccio - e até alguns modernos - como Monzoni. (Cf. Irwin Stern, *ob. cit.*, p. 70.)

¹⁷³ Oportunamente, procuraremos demonstrar como, talvez de modo não voluntário, há um trecho de *As Pupilas do Senhor Reitor* que parece ecoar um passo da narrativa *Werther*.

¹⁷⁴ Ernest Hoffmann, romântico alemão, falecido em 1822, aparece num passo do capítulo III de *Uma Família Inglesa*, no contexto de uma vívida descrição de uma noite de Carnaval no Porto, em 1855: «Numerosos grupos de espectadores paravam diante das exposições de máscaras à venda e tornavam o trânsito daquelas ruas quase impraticável. Era uma fascinação análoga à que produz um conto de Hoffmann em imaginações excitáveis a exercida nele por tantas máscaras enfileiradas, cuja diversidade cómica de expressão e

Relativamente à literatura portuguesa, para além das influências (óbvias) de Herculano e de Garrett¹⁷⁹, que oportunamente sublinharemos e documentaremos, importa realçar o facto de Júlio Dinis conhecer, com alguma profundidade, autores do período clássico. Irwin Stern faz um levantamento exaustivo destas leituras de Dinis, que aqui deliberadamente aproveitamos também: Rui de Pina¹⁸⁰; Luís de Camões; Roque Pinto Lobato; Padre João de

de gesto lembrava um enxame de cabeças mefistofélicas, surgindo à luz para se rirem das loucuras da humanidade.» (Cf. Júlio Dinis, *Uma Família Inglesa*, ed. cit., p. 44.)

¹⁷⁵ O nome de Schiller aparece numa carta de Dinis a Custódio de Passos (datada de 12 de Agosto de 1868), em que o romancista dá conta das suas leituras durante um período de repouso em Matosinhos (Cf. Dinis, *Inéditos e Esparsos*, p. 329); aparece também num artigo assinado por Diana de Avelada, em que a autora – aliás, Dinis – troça dos homens que, sob influência de determinadas obras, «macaqueiam» os seus heróis: «Não os houve tão tolos que se fizeram salteadores, depois de lerem Schiller, ou se suicidaram para tomarem as românticas aparências de Werther?» (Cf. Júlio Dinis, *Inéditos e Esparsos*, ed. cit., p. 143).

¹⁷⁶ A referência a Heine aparece no texto, já citado neste capítulo, “A ciência a dar razão aos poetas”, de Dinis / Avelada. Falando de Gérard de Nerval, Dinis lembra que este autor foi amigo e tradutor do escritor alemão (Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 154).

¹⁷⁷ O nome filósofo Kant aparece em *Uma Família Inglesa*, na boca do jornalista, que exhibe – durante um jantar no Águia de Ouro – uma cultura (afectada e talvez aparente), feita de muitos nomes de autores e obras, perante a indisfarçada impaciência de Carlos: «Perdão, menino; mas para mim a síntese não é uma mera condensação dos factos analíticos; a síntese precede a análise, e dá a esta a força que vai buscar ao mundo interior, isto é, verte nela o imutável, os princípios evidentes; Kant...» (Cf. Júlio Dinis, *Uma Família Inglesa*, ed. cit., p. 57).

¹⁷⁸ Trata-se do Barão de Feuchtersleben, médico psiquiatra e escritor, autor do *Tratado da Alma* – no original *Diatetik Der Seele*. O narrador de *Uma Família Inglesa* traz ao discurso este autor alemão a propósito da entrada em cena, no capítulo XXXII, de uma personagem muito curiosa, Mr. Morlays, «um destes pessimistas, para quem o universo inteiro se apresenta tingido das mais escuras cores; era uma vítima, a mesmo tempo lastimável e insuportável, do mau humor, que o douto Feuchtersleben chama – prosa vulgar da vida, irmão do tédio e da preguiça e envenenador que lentamente traz consigo a morte.» (Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 365.)

¹⁷⁹ No romance *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, há um apontamento que lembra o (tão queirosiano) jantar no Hotel Central, n’*Os Maias*, com discussão entre românticos e realistas. Antes de um jantar familiar, que D. Luís, ao fim de tantos anos de penúria e tristeza, se atrevera a mandar organizar, Gabriela (a sobrinha do anfitrião) cita Almeida Garrett, sem nomear o poeta. Uma outra fidalga, curiosa, quer saber de quem se trata; Gabriela esclarece-a, para escândalo de um dos convidados. «- Almeida Garrett! – repetiu um dos mais intratáveis realistas presentes que ouvira a resposta. – Eu conheci um desse nome, que era secretário ou coisa assim do duque de Palmela naqueles bons governos do Porto de 1843; isso era um liberalengo dos quatro costados. // Na linguagem pitoresca deste sujeito, a palavra “liberalengo” era a mais eloquente expressão com que S. Ex.^a conseguia traduzir todo o desprezo que lhe mereciam as ideias e os homens de 1820 a 1832. // - E perdeu-o de vista depois? – inquiriu Gabriela com leve ironia. // - Sim, perdi. Eu conheci-o por acaso. // - Então não o conheceu orador no Parlamento, ministro, poeta, prosador e chefe de uma revolução literária? // O fidalgo abriu os olhos, prolongou os lábios e sacudiu a cabeça, dizendo: - Olhe, prima, eu a respeito de Parlamento... Temos conversado; não sei se me entende. De ministros também não quero saber, porque tenho receio de que me digam que nos governa o filho do meu sapateiro. Agora a respeito de poetas... se quer também que lhe diga, eu nunca tive queda para sonetos. Lá chefe de revolução estou convencido que ele seria, porque para guerrilheiro estava talhado.» (Cf. Júlio Dinis, *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, Lisboa, Ed. Europa-América, s/d., pp. 160-161.)

¹⁸⁰ Em “Um retábulo de aldeia (Programa para um conto para os novos *Serões da Província*)”, escreve Júlio Dinis: «Transporta-se a cena ao paço e à câmara de D. João II. O rei está encostado, consultando um livro donde transcreve nomes para um rol. Em pé, por detrás da cadeira real está Garcia de Resende, com uma pena molhada em tinta, pronta para substituir aquela com que S. A. Escreve desde que esta seque. [...] O rei faz algumas observações sobre a importância da poesia, afirmando o muito apreço em que tem a arte. Garcia faz ao rei confidência de que também compõe. O rei deseja ouvir as suas produções. Garcia obedece. O rei aplaude-o e faz-lhe os maiores elogios, falando dele com louvor Rui Pina, que entra na câmara, e põe a par os seus méritos de cronista e de trovador. // Rui de Pina chama a atenção do rei para os negócios sérios de política. (Cf. Júlio Dinis, *Serões da Província*, Lisboa, Ed. Círculo de Leitores, 1979, p. 51.)

Morais Madureira¹⁸¹; Rodrigues Lobo; Bernardim Ribeiro¹⁸²; os arcádicos Filinto Elísio [Marquesa de Alorna] e Bocage¹⁸³; José Agostinho de Macedo¹⁸⁴.

Camões surge no capítulo XI de *Uma Família Inglesa*, em contexto muito curioso: o autor lamenta a pouca importância que os portugueses dão às «riquezas pátrias» e classifica essa atitude como um «defeito de provincianos»:

«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 [...] // 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; [...] // Se ousamos falar de Camões, ao mesmo tempo que Tasso, de Dante, e de Milton; se ousamos apregoar o vinho do Porto, junto como de Xerez, Château-Laffite e Tokay, é porque lhes deram lá fora o diploma de fidalguia; que por nós... continuaríamos 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.»¹⁸⁵

¹⁸¹ Roque Pinto Lobato e João Madureira, dois eméritos gramáticos portugueses, são referidos também no capítulo I de *Uma Família Inglesa*, a propósito do sotaque de Mr. Whitestone, durante o exercício dificultoso de falar em português: «Não desmentia Mr. Richard a asserção do autor de *Lendas e Narrativas* [Herculano], quando afirma que sempre que um inglês, em casos desesperados, recorre a algum idioma estranho, nunca o faz sem o torcer, estafar, e mutilar com toda a barbaridade um verdadeiro Kimhri. // De facto, as cinzas de Lobato e de Madureira deviam agitar-se na sepultura sempre que Mr. Whitestone falava, porque as regras mais triviais de regência e de concordância eram por vele atropeladas com uma frieza de ânimo, com uma fleuma, com uma impassibilidade, somente comparáveis às de um membro do Jockey-Club ao passar por cima do corpo de algum transeunte inofensivo ou competidor derrubado na arena.» (Cf. Júlio Dinis, *Uma Família Inglesa*, ed. cit., p. 34.) A alusão, em jeito de hipérbole, aos *Kimhri* (povo germânico, bárbaro, de carácter marcadamente bélico) remete para um trecho das *Lendas e Narrativas*, de Alexandre Herculano.

¹⁸² A personagem Henrique, em *A Morgadinha dos Canaviais*, referindo-se a uns versos que descobrira inscritos na parede de uma capela, comenta, de modo irónico: «Eu estou vendo nesta quadra a folha solta de um romance. Aqui a serra de algum Bernardim inédito, tão capaz de escrever saudades como de as sentir.» (Cf. Júlio Dinis, *A Morgadinha dos Canaviais*, Barcelos, Ed. Livraria Figueirinhas – Companhia Editorado Minho, 1979, p. 119.) Mais à frente, no capítulo XVIII, o mesmo Henrique, despeitado agora, quase convencido de que o autor daqueles e de outros (novos) versos era Augusto, declara a Madalena: «Se eu digo a V. Ex.^a que o Bernardim existe.» (Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 239.)

¹⁸³ No texto “A ciência a dar razão aos poetas”, de Dinis / Diana de Avelada, na sequência dos versos de Camões atrás referidos (à roda do coração), fala-se também da poesia dos arcádicos Filinto Elísio (Marquesa de Alorna) e Bocage: «Filinto pinta-nos o coração devorado por consumições: “As penas e os cuidados que os humanos / Corações remordiam como abrolhos”. Bocage, descrevendo-nos as a agonia de Leandro: “[...] e de Hero o nome / Do ansioso coração num ai lhe arranca.”» (Cf. Júlio Dinis, *Inéditos e Esparsos*, ed. cit., p. 148.)

¹⁸⁴ No romance *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, a personagem Gabriela (sobrinha de D. Luís), durante uma reunião familiar, cita Garrett («As saudades [...] “gosto amargo e pungir delicioso”») Uma fidalga mais velha, ali presente, «de óculos, um pouco sentimental e literata», quer saber quem é o autor que escreveu aquelas palavras; Gabriela esclareceu-a, «sorrindo, como quem suspeitava que não ficaria satisfeita a curiosidade da interrogante.» E, com efeito, «a história literária de Portugal parara para ela em José Agostinho de Macedo.» (Cf. Júlio Dinis, *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, ed. cit., p. 160.)

¹⁸⁵ Cf. Júlio Dinis, *Uma Família Inglesa*, ed. cit., pp. 144-145. Sobre a polémica, muito acesa na época, que opôs a sofrível obra de Tomás Ribeiro à obra-prima de Camões, falaremos mais adiante, até porque à contenda se referiu também Júlio Dinis, explicitamente. Há igualmente uma alusão a *Os Lusíadas*, no capítulo I, quando o narrador, com ironia, refere as dificuldades de Mr. Richard Whitestone em falar a língua portuguesa: «As combinações gramaticais de Mr. Richard, ao falar a nossa língua, saíam marcadas com um verdadeiro cunho britânico. Vénus, a própria Vénus, perderia aquelas ilusões que nos refere o autor d’*Os Lusíadas*, se porventura ouvisse o português que ele pronunciava.» (Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 34.) Finalmente, há ainda uma referência

Quanto a autores seus contemporâneos, salientamos, para além do vetusto Herculano, o romancista Camilo Castelo Branco, os poetas Feliciano de Castilho, Pinheiro Chagas e Soares de Passos, e os dramaturgos Mendes Leal, César de Lacerda e Ernesto Biester, todos gente com quem se encontrou ou trocou correspondência.

Não andaremos longe da verdade se encontrarmos, na narração de um segmento importante da biografia de Augusto (personagem importante d'*A Morgadinha*), alguma da própria vida de Júlio Dinis. Esse potencial paralelismo não tem a ver, claro, com a origem humilde, mesmo miserável, do mestre-escola; tem a ver, sim, com o cariz variado e abrangente da sua formação cultural e literária: o conhecimento dos Antigos (Ovídio, Virgílio, Horácio), dos clássicos da Idade Média e do Renascimento, dos grandes nomes da literatura portuguesa – de Camões aos contemporâneos - e ainda da mais recente, à época, literatura francesa e inglesa.

Resumindo (e recapitulando), podemos dizer que Dinis detinha uma mundividência bastante abrangente, embora denotasse uma preparação especial em matéria de autores e obras do período romântico¹⁸⁶.

Numa avaliação genérica da arte literária de Júlio Dinis, cremos poder afirmar, sem receio de erro, que há uma forte influência de escritores britânicos. Até a (discutível) afirmação, de críticos como Saraiva e Lopes, de que o estilo dinisiano é *neutro* resulta, em boa parte, da assunção de uma forma de escrever, por parte do autor de *Uma Família Inglesa*, que visa – ao melhor jeito inglês – servir a história, deliberadamente adoptando uma voz distanciada e fleumática, frequentemente irónica, que põe em evidência o episódio narrado, sem atrapalhar¹⁸⁷. Há, na escrita dinisiana - a lembrar *David Copperfield*, *Tom Jones*, *A Vida*

a Camões (e, em concreto, a dois versos de *Os Lusíadas*, relacionados com a morte de Inês de Castro) no texto assinado por Diana de Aveleda, “A ciência a dar razão aos poetas”: «O nosso Camões usou também de iguais liberdades para com o coração. Recorde-se, por exemplo, daquele: “Tu, só tu, puro amor, com força crua / Que os corações humanos tanto obriga”». (Cf. Júlio Dinis, *Inéditos e Esparsos*, ed. cit., p. 148.)

¹⁸⁶ Para a sua formação literária contribuiu uma muito importante circunstância, como já se disse: a precocíssima morte da mãe. Essa situação determinou a relação muito próxima que se estabeleceria entre o futuro escritor e os seus avós. Do lado materno, essa proximidade implicou a influência de um conjunto de princípios e valores britânicos, dado que a mãe nascera de pai inglês e mãe irlandesa. A educação literária (certamente não apenas por este motivo familiar) de Júlio Dinis passou, pois, por nomes consagrados da literatura de expressão inglesa (sobretudo do século XVIII), embora autores franceses, como por exemplo Hugo ou Balzac, sejam também nomes incontornáveis para um comum leitor do século XIX.

¹⁸⁷ Escrevem Saraiva e Lopes: «A sua formação literária inglesada, os modos de sentir e observar aprendidos na riquíssima experiência novelística inglesa [...]; a sua aprendizagem do realismo burguês britânico já vindo desde o século XVIII e revigorado pela influência de Balzac, formaram decisivamente o seu gosto, que aparece teorizado num apontamento, *Ideias que me ocorrem*, postumamente publicado no volume *Inéditos e Esparsos*.» (Cf. A.J. Saraiva / O. Lopes, *História da Literatura Portuguesa*, ed. cit., pp. 833-834.)

*Aventurosa de Moll Flanders, Gulliver's Travels, Vida e Opiniões de Tristram Shandry, Pamela*¹⁸⁸ - esse cúmplice pendor para um certo distanciamento irónico, o uso do diálogo gracioso e natural, a construção romanesca com base na ideia de *cena*, a ligação (disciplinada) da peripécia narrada à realidade desejavelmente verosímil, *etc.* Não por acaso, as leituras de Mr. Whitestone (de *Uma Família Inglesa*) percorrem sobretudo as obras de Fielding ou Sterne¹⁸⁹, ecoando desse modo os próprios gostos do autor.

No que respeita à literatura portuguesa, nomes como Garrett, Herculano e Camilo concorrem certamente para a formação literária do autor. Não é possível pensar sequer nas *Pupilas* sem nos lembrarmos de *O Pároco de Aldeia*, (em que Dinis se inspirou, como confessa em carta dirigida ao autor, Alexandre Herculano)¹⁹⁰; não é difícil relacionar ambientes personagens de *A Morgadinha dos Canaviais* ou de *Os Fidalgos da Casa Mourisca* com ambientes e personagens de Camilo (*Novelas do Minho*, por exemplo); é compaginável a atmosfera britânica de *Uma Família Inglesa* com algumas páginas de Garrett (caso de *Viagens na Minha Terra*).

Sobre *O Pároco de Aldeia*, de Alexandre Herculano, é o próprio Júlio Dinis a enunciar as influências recebidas. A descrição que este mestre do romantismo faz do padre (pensativo, simples, detentor de uma natural *santidade*), num momento de recolhimento e repouso, ao fim do dia, caberia talvez num passo de *As Pupilas*:

¹⁸⁸ Trata-se, respectivamente, de obras de Fielding, Defoe, Swift, Sterne e Richardson. A preferência por modelos de escrita romanesca da tradição inglesa aparece várias vezes, de forma explícita, no discurso de Júlio Dinis; por exemplo, a propósito da necessidade de optar por situações comuns em detrimento de situações excepcionais (e inverosímeis) escreve: «[...]de] simples episódios de um romance como o *Vigário de Waksfield* e tantos outros da escola genuinamente inglesa, fica-vos uma memória saudosa, porque aquelas figuras que vistes em acção, que sofreram e choraram, eram já de há muito conhecidas vossas e tñheis tido tempo durante a acção lenta da história para lhes conhecer bem o carácter antes de as ver sofrer. (Cf. Júlio Dinis, *Inéditos e Esparsos*, 1980, p. 8) O nosso conhecimento destes autores decorre, em boa medida, do Mestrado em Estudos Anglo-Americanos que frequentámos, em 1995, na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Um dos seminários, dirigido pelo Doutor Martin A. Kayman, chamava-se exactamente “Aspectos da Cultura Inglesa do Século XVIII”.]

¹⁸⁹ No capítulo XXXII de *Uma Família Inglesa*, o valor e importância da obra de Laurence Sterne (sem dúvida para o próprio Dinis) aparece exuberantemente documentado. O narrador do romance dá-nos conta de que Mr. Whitestone acabara, em certa manhã, de lidar no jardim e na estufa - «transplantando, mondando, alporcando, semeando, regando as várias plantas da sua colecção» - e se dirigira, depois, para o seu gabinete. Aí abriu «o volume da *Vida e Opiniões de Tristram Shandy*, mina inesgotável de prazer e de instrução». Acrescenta o narrador: «De cada vez que o lia – e raro era o período de vinte e quatro horas que passava sem o fazer – descobria no livro coisas novas; sérias, jocosas, filosóficas, de profundidade especulativa, de utilidade prática, tudo enfim.» E remata: «Ora efectivamente meia hora de leitura de uma página humorística de Sterne era em Mr. Richards remédio eficaz contra melancolias e contrariedades da vida.» (Cf. Júlio Dinis, *Uma Família Inglesa*, ed. cit., pp. 363-364.)

¹⁹⁰ Júlio Dinis remeteu a Camilo uma missiva de admiração e respeito notáveis. Leia-se o seguinte excerto: «Este romance das *Pupilas* é a realização dum pensamento filho das impressões que, desde a tenra idade de doze anos, tenho recebido das sucessivas leituras do *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. Exc.^a deixou na sua passagem.» (Cf. Júlio Dinis, *Cartas e Esboços Literários*, ed. cit., p. 69.)

«E com estas digressões esquecemo-nos do padre-prior. Não importa. Deixá-lo cear em paz e rezar o breviário. Eram estas, entre outras, duas fases graves e sérias de todos os seus dias. Depois, enquanto a velha Jerónima punha em ordem a casa, ele pegava em um livro da pequena estante que lhe ficava à cabeceira e lia ou uma lenda pia do *Flos Sanctorum* de Rosário ou um tracto daquelas grandes histórias de Fr. Bernardo de Brito, até que o sono tranquilo de boa e sã consciência, apertando-lhe com os dedos rosados as pálpebras, o entregava aos sonhos plácidos que só a alvorada vinha interromper, quando o perigo iminente de alguma das suas ovelhas o não obrigava a erguer-se alta noite, ao som do resmungar malsofrido e, até certo ponto, ímpio da tia Jerónima.»¹⁹¹

A penúria económica lembra a do Reitor de Júlio Dinis – mas Herculano acrescenta-lhe reflexões eivadas de um criticismo social virulento, a raiar a indignação:

«O rendimento da paróquia não consentia que o padre-prior possuísse essa espécie de *ilota in sacris*, de servo de gleba sacerdotal, chamado o padre-cura. As ventanias, as chuvas, as noitadas através das serras revertiam inteiramente, como a cõngrua e as benesses, em benefício, senão do corpo, ao menos da alma do reverendo prior. // A sua cõngrua era maravilhosamente estífica: o grosso dos dízimos da paróquia jogava-os à risca todas as noites em tertúlias um comendador não sei de que ordem. Ai, que a extinção dos dízimos foi a morte da religião!»¹⁹²

Tal como o Reitor da aldeia dinisiana, o Pároco de Herculano assume, face aos paroquianos, uma posição de autoridade e orientação tutelar de destinos, vidas, opções. Não se coíbe de agressivamente abordar o filho do moleiro que, segundo suspeitava, tinha desonrado uma rapariga e parecia eximir-se às suas obrigações de honra. Por instantes, temos a sensação de que aquele é o próprio Reitor defendendo a virtude de Clara ou Margarida. E é tal a fúria do religioso que o pobre mancebo desta história quase não consegue transmitir-lhe a *sua* verdade (que é, afinal, muito menos negativa do que o sacerdote temia):

«[O rapaz tenta responder.] - Cale-se; não me responda – prosseguiu o velho pároco, achando, talvez, pouco fazer cinco perguntas para ouvir uma resposta. [...] – Não me replique; já lho disse. Lembre-se de que é o seu pastor que lhe fala. Aí está porque você ainda não veio desobrigar-se; pensava que, por ela ser miserável e sua mãe uma triste viúva, não tinham ninguém neste mundo? Enganou-se. Têm-me a mim. Saiba que, a poder que eu possa, há-de ir bater com o costado na Índia ou casar com a Bernardina.»¹⁹³

Também com *As Pupilas do Senhor Reitor* encontramos momentos em que o padre da aldeia exerce a sua autoridade. Lembremo-nos da ocasião em que toma conhecimento, como de resto toda a comunidade, dos amores entre Pedro e Clara. Aproveita o curso dos acontecimentos e abençoa a potencial união:

«O reitor, que andava sempre com os olhos em cima do rapaz, disse-lhe dias depois: // - Lembra-te dos meus conselhos, Pedro. Não vás mais longe. Fica por onde estás, que não

¹⁹¹ Cf. Alexandre Herculano, *O Pároco de Aldeia*, ed. cit., pp. 35-36.

¹⁹² Cf. Alexandre Herculano, *ob. cit.*, pp. 36-37.

¹⁹³ Cf. Alexandre Herculano, *ob. cit.*, pp. 62-63.

ficas mal. // Pedro já não lhe opôs os costumados argumentos antimatrimoniais. Calou-se. É que desta vez a coisa era mais séria [...]»¹⁹⁴

Em certa ocasião, invade uma taberna e, para além de clamar ruidosamente contra a preguiça, o vício, ócio e a irresponsabilidade dos homens que, em doentia atmosfera, ali consumiam horas, salário e vinho, recolheu de todos o dinheiro necessário para ajudar desvalidos locais. Numa outra situação, consagra Margarida, com não disfarçada fúria, perante o povo (sobretudo, as mulheres), como digna mulher e mestra das crianças da aldeia, desfazendo injustas desconfianças e potencial opróbrio.

Com Herculano e com Júlio Dinis, a figura do religioso recupera uma dimensão de respeito, credibilidade e qualidade humana que nem sempre foi uma constante da literatura portuguesa (marcada, aqui e ali, por forte anticlericalismo). Numa breve resenha, lembremos de Eça, onde aparece o padre conservador - mas afectuoso - de *Os Maias*, que se escandaliza com o desprezo votado pelo avô de Carlos ao catecismo (preterido à educação física, à matemática e ao inglês), ou os padres viciosos de *O Crime do Padre Amaro*; no próprio Júlio Dinis, em registo muito diverso do Reitor, há lugar ao padre decadente, pantagruélico, ocioso, inútil de *Os Fidalgos da Casa Mourisca*¹⁹⁵; em Camilo (nas *Novelas do Minho*, por exemplo), há religiosos que ora são pacatos *santos*, ora agressivos e impiedosos homens de acção; em Garrett (nas *Viagens*), a figura do frade consubstancia, por um lado, o atraso e o miserável atavismo nacional que se opõe ao progresso e à liberdade, mas representa, por outro lado, um tempo de valorização do espírito e da cultura que os barões celeramente delapidam e de que o narrador confessa ter saudades. Mas talvez uma das personagens do clero que maior protagonismo alcança (e pouco estudada é, por investigadores) seja o Padre Maurício, que aparece no romance *Mário*, de Silva Gaio. Esta obra dá conta, com um vigor extraordinário, dos ódios, das lutas e das crueldades que se verificaram durante o conflito entre liberais e miguelistas. Aliás, Joaquim Ferreira, num texto que introduz o romance de Silva Gaio, falando desta personagem, não deixa de a relacionar com o Reitor de *As Pupilas*:

«O padre Maurício representa-nos a cordura evangélica na violência dos costumes. É a voz dos apóstolos pacificando os amotinados, repelindo as injustiças, consolando os infelizes. É a moral da Igreja como a entendiam os seus fundadores, e como a entendem hoje os humildes discípulos do Nazareno. A sua intervenção fazia-se contra os

¹⁹⁴ Cf. Júlio Dinis, *As Pupilas do Senhor Reitor*, Porto, Ed. Porto Editora, 1974, p. 41.

¹⁹⁵ Falaremos com maior detalhe, no capítulo 4, desta personagem. Adiantamos para já que, na nossa opinião, se trata de uma figura cuja feição politicamente retrógrada não deixa de se obtemperar de uma dimensão humanamente simpática. O seu reaccionarismo é narrativamente reduzido a um nível inócuo, inofensivo, ressaltando antes as suas (risíveis) pulsões gastronómicas e a sua aparente incapacidade de lidar com o novo Portugal que o liberalismo impusera.

salafreiros, indiferente às ameaças dos esbirros. Resgatou com a placidez da sua conduta o frenético despejo dos clérigos incitadores de revoltas e pregadores de chacinas. Foi um santo num meio político depravado pela intolerância. É mais complexo que o Sr. Reitor de Júlio Dinis, de *actuação mais humanitária, mais opulento de sugestões éticas*, o abade de S. Romão é uma figura sacerdotal que nos verga o orgulhoso cepticismo diante do poder educativo dos Evangelhos.»¹⁹⁶

Reservámos, para o final deste capítulo, uma menção a Rodrigo Paganino, um escritor (sobretudo, contista) que marcou, sem dúvida, a formação de Júlio Dinis.¹⁹⁷ Trata-se do autor de um grande sucesso de vendas, à época, *Os Contos do Tio Joaquim*¹⁹⁸. Paganino, como Dinis, foi médico; como Dinis, foi sempre muito doente; como Dinis, faleceu ainda jovem, demasiado cedo. Do ponto de vista literário, tem de comum com o autor de *As Pupilas*, desde logo, esta preferência determinante pelo cenário rural, onde a natureza é chão, ambiente e testemunha dos dramas e alegrias das pessoas comuns. Mas há mais: o autor de *Os Contos do Tio Joaquim* deliberadamente inscreve, em seus propósitos literários, uma função moralizadora, *edificante*, como sublinham Saraiva e Lopes¹⁹⁹. Essa dimensão pragmática não é desprezada por Júlio Dinis, que igualmente assume um papel de educador enquanto romancista²⁰⁰. Voltaremos a este assunto mais à frente.

¹⁹⁶ Cf. Joaquim Ferreira, “Introdução a *Mário*, de Silva Gaio”, in Silva Gaio, *Mário (Episódios das Lutas Civis Portuguesas, de 1820-1834)*, Porto, Ed. Porto Editora, s.d., pp.7-8. O *italico* utilizado no excerto é da nossa responsabilidade. [Lembramos ainda, neste passo dedicado ao tratamento do tipo religioso na literatura portuguesa, a figura romanticamente construída de Eurico, por Alexandre Herculano (em *Eurico, o Presbítero*): trata-se de um exemplo de conduta religiosa e patriótica que, embora devinda virtuosa e heróica, tem origem num desgosto amoroso e encontra, no serviço de Cristo e da pátria, uma oportunidade de sublimação para certa frustração amorosa.]

¹⁹⁷ Regista Mendes dos Remédios: «Rodrigo Paganino (1835-1863), além de colaborador em diversos jornais e revistas, deixou um livro e contos, que tiveram longa aceitação do público, *Os Contos do Tio Joaquim*, e justamente a mereciam pela simplicidade e naturalidade aliadas à beleza de estilo.» (Cf. Mendes dos Remédios, *História da Literatura Portuguesa, desde as Origens até à Actualidade*, Coimbra, Ed. Lumen, 5.ª edição, 1921, p. 592.)

¹⁹⁸ Diana de Aveleda, pseudónimo (já referido) de Júlio Dinis, escreveu sobre a morte de Paganino, lamentando-a e, *en passant*, lamentando o desprezo que o livro *Contos do Tio Joaquim* mereceu da crítica (apesar de se tratar de um imenso sucesso de vendas e de leituras): «Foi uma grande perda a de Rodrigo Paganino! E vejam: aquele volume [...] passou quase despercebido no mundo das letras. Não suscitou esse murmúrio literário, que acompanha certas obras felizes, murmúrio em que se reúne o louvor à maledicência, a hipérbole laudatória à calúnia escandalosa, os guindados elogios às censuras exageradas.» (Cf. Júlio Dinis, *Cartas e Esboços Literários*, ed. cit., p. 181.) Aveleda/Dinis conclui, lembrando exactamente a dimensão pragmática desta obra: «E, apesar de tudo, aquele livro, como disse não sei quem, a respeito de não sei que obra, era alguma coisa mais do que um bom livro, era uma boa acção!» (Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 182.) [Não resistimos a revelar que, por necessidade atinente à investigação levada a efeito para este estudo, adquirimos *Contos do Tio Joaquim* via internet. Percebemos, gratamente, como investigador e como docente, os motivos por que o volume foi um tão magno sucesso no século XIX. Também os nossos alunos do 3.º ciclo têm já beneficiado dele, tão acessível é o discurso, tão bem construídas são as narrativas e tão evidente é a dimensão ético-moral que as histórias compreendem e/ou ostensivamente sugerem.

¹⁹⁹ Cf. A.J. Saraiva / O. Lopes, *ob. cit.*, p. 833.

²⁰⁰ Escreve Diana de Aveleda: «[A atestá-lo] ficou a obra de um [...] médico e jornalista, Rodrigo Paganino (1835-1863), *Os Contos do Tio Joaquim*, livro que teve diversas edições até à actualidade. // Os diversos contos reunidos sob aquele título estão ligados pela personalidade do seu suposto autor e narrador, camponês de passado misterioso, que, nas folgas do trabalho da lavoura, conta aos companheiros casos edificantes de sua

Sabe-se que Júlio Dinis – sob o pseudónimo de Diana de Avelada - faz ecoar, numa carta a (hoje ridícula) querela que envolveu Tomaz Ribeiro, autor de *Dom Jaime*, e indefectíveis defensores de *Os Lusíadas*, quanto à primazia a dar a uma ou outra obra no universo da educação (literária e nacionalista) dos mais jovens²⁰¹. O autor de *As Pupilas* admite que qualquer das obras ali em disputa - «qualquer daqueles excelentes livros» - «fosse próprio para as inteligências infantis dos pequenos leitores». Mas propõe, ele próprio, uma alternativa:

«[...] quando eu li o livro de Paganino pareceu-me encontrar nele justamente tudo o que de balde os críticos procuravam nos outros. Aquele, sim, 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 [...].»²⁰²

Júlio Dinis é, como todos os artistas (e, em particular, todos os escritores), um autor em diálogo com os seus contemporâneos e com a realidade histórico-cultural que quotidianamente percebe (de forma mais imediata ou mais diferida)²⁰³.

O levantamento que fizemos e aqui sucintamente inscrevemos, natural num trabalho que assumidamente se inscreve num campo de investigação didáctico-literário, não pretende condicionar de modo excessivo a nossa análise e avaliação da importância de Dinis e sua obra na literatura portuguesa. É sobretudo útil – sublinhamos – para recordar e realçar a consabida circunstância de um autor não ser uma ilha e de, para a sua correcta recepção

experiência, peneirados pelo seu saber de antigo frade. // O autor colocou-se em consciente e declarada oposição à ficção ultra-romântica, propondo-se doutrinar um público popular de maneira muito acessível. Dispensa, pois, tanto quanto pode, o estilo literário do ultra-romantismo, em busca de uma simplicidade que pretende reproduzir a da linguagem popular. É patente a intenção moralizadora e paternalista, segundo um critério doutrinário claramente conservador. Além de todo o ambiente campesino idealizado, prega em um conto a renúncia do trabalhador rural a melhorar a sua condição; e inclui noutra as consequências desastrosas – quer moral, quer social, quer familiarmente – de se ser ateu. O sucesso do livro é o primeiro sintoma da larga e perdurável fortuna que vai ter no nosso país o conto rústico, e parece mostrar, por outro lado, a necessidade de formas e assuntos literários diversos daqueles que a literatura ultra-romântica oferecia. // Entre os que saudaram o seu aparecimento e se declararam por ele influenciados, conta-se Júlio Dinis.» (Cf. Júlio Dinis, *Cartas e Esboços Literários*, ed. cit., p. 182.) Há aqui, como vemos, um adjectivo muito importante, neste trecho, à roda dos casos narrados pelo antigo frade: «edificantes». Saraiva e Lopes sublinham, deste modo, o facto de as (regra geral) pequenas narrativas do volume representarem, afinal, mais do que um simples mundo de histórias imaginárias, a pedagógica construção de um *edifício* moralmente regulado.

²⁰¹ Sendo indiscutível a superioridade literária de *Os Lusíadas*, se cotejarmos este Poema com o de Tomaz Ribeiro, a verdade é que, na origem da querela (iniciada em 1862) está a tempestiva ideia, defendida por António Feliciano de Castilho, de que a obra épica de Camões era pouco adequada aos alunos do «ensino primário»: «as notícias históricas, estrangeiras e nacionais, antigas e modernas, fabulosas, sagradas e profanas, acumuladas nos *Lusíadas*, são as mais das vezes tocadas ou aludidas de modo tal que só um erudito, e a poder de estudos e comentários, as deslinda.» (Cf. A. F. de Castilho, “Conversação Preambular”, in Tomaz de Figueiredo, *Dom Jaime*, Lisboa, Ed. Tipografia Franco Portuguesa, 1862, pp. XLV-XLVI.)

²⁰² Cf. Júlio Dinis, *Cartas e Esboços Literários*, ed. cit., pp. 180-181.

²⁰³ A revisitação das suas obras e dos estudos e cartas que deixou, em nosso entender, oferece dados importantes para a identificação segura de influências que sofreu e comprovadamente contribuíram para a sua formação literária.

literária, ser importante o conhecimento de factores que condicionaram e potenciaram o seu crescimento intelectual, cultural e artístico.

Mas o interesse e o valor fundamental da obra de Dinis, na perspectiva do leitor e do crítico, decorrem da própria natureza individual do escritor, do seu estilo, do carácter único da sua arte. É esse traço distintivo que sobressai sempre. E é, em boa verdade, essa *marca* original, que acrescenta novidade à literatura portuguesa, o principal motivo da nossa atenção e do nosso estudo.

3. A literatura dinisiana na periferia do romance

Neste capítulo, pretendemos revisitar a obra de Júlio Dinis numa perspectiva compreensiva, deliberadamente abarcando a sua poesia, o seu teatro e as suas novelas. É nossa intenção sublinhar, nesta zona (menos conhecida) da produção literária dinisiana - periférica ao género romanesco -, alguns aspectos que caracterizam e ajudam a compreender a escrita de Júlio Dinis.

Na poesia, como adiante se tentará provar, há já um notório investimento no modo narrativo (tratando-se, em muitos casos, de histórias contadas em verso) e um claro fascínio pelas cenas de grande efeito, verdadeiramente *teatrais*, e eivadas de uma intenção didáctico-moralizante.

Quanto ao teatro, área em que Dinis se iniciou muito precocemente, procuraremos demonstrar que representou, para o autor, uma espécie de curso intensivo de criação dramaturgica, necessariamente relevante no aperfeiçoamento da sua técnica em matéria de construção de conflitos, em matéria de estruturação de uma narrativa fundada em cenas e em matéria de utilização do diálogo (com competente adequação do vocabulário, do nível de língua e das funções de linguagem às situações e à natureza singular das diversas personagens envolvidas em cada segmento da acção).

Nas novelas, queremos realçar aspectos fundamentais da temática e estilo da narrativa dinisiana. Dinis (autor periodologicamente em trânsito – do romantismo para o realismo) e as suas novelas consubstanciam já boa parte da sua personalidade literária, funcionando, de certa forma, como antecâmaras laboratoriais dos seus romances.

Nos três territórios referidos - poesia, teatro, novelas -, encontramos ainda a estratégica valorização do papel e do alcance de personagens secundárias (ou até de figurantes), que decisivamente contribuem para a caracterização do espaço físico, social e humano edificado pelo escritor. Esse espaço constitui, em grande medida, sobretudo se tivermos em conta a novelística dinisiana, uma metonímica representação de Portugal, no século XIX, resultante de uma visão que é, por um lado, realista e, por outro, uma projecção idealizada e utópica.

3.1. Tentativas Poéticas de Júlio Dinis:

Lírica com sensibilidade social

Salvo no caso de algumas composições mais conseguidas, a poesia de Júlio Dinis não alcança, em nossa opinião, um valor literário que justifique, neste espaço, uma atenção muito aprofundada. Referimo-la apenas no quadro de um percurso formativo que, de facto, compreendeu a produção de versos. O próprio escritor desvalorizou esta área da sua criação literária, como se percebe num prefácio²⁰⁴ que redigiu para o seu volume de poemas (um manuscrito descoberto após a sua morte, que inclui alguma poesia utilizada por Júlio Dinis em alguns dos seus romances e numa das novelas de *Serões do Minho*)²⁰⁵. Chamou a este conjunto de poemas *Tentativas Poéticas*, o que reforça, já no título, uma atitude humilde e, valha a verdade, lúcida face à real valia daquela literatura.

Importa sublinhar que os cerca de duas centenas e meia de poemas foram escritos em épocas diferentes, o que – no caso de um estudo especificamente interessado na poesia dinisiana – não deverá deixar de ser tido em consideração. No nosso caso, o ângulo que deliberadamente elegemos como conveniente é outro; para além de detectarmos, nas composições poéticas de Júlio Dinis, marcas características do contexto histórico-cultural e periodológico do autor, quisemos sobretudo confirmar uma hipótese surgida, em primeira instância, durante a leitura do volume: a de haver, também *aí* (na poesia), uma estrutural tendência para a edificação de cenas dramáticas, normalmente fundadas numa construção narrativa muito simples, e ainda de essas cenas estrategicamente se inscreverem numa retórica de educação moral dos leitores. Essa tripla condição, a confirmar-se, cruzar-se-ia com o que encontramos na obra narrativa propriamente dita do autor (novelas e romances).

Em termos muito genéricos, julgamos poder afirmar, com algum rigor, que há quatro etapas objectivamente identificadas²⁰⁶:

- a) uma primeira fase, que vai de 1857 a 1859 (com onze poemas);
- b) uma segunda fase, que vai de 1860 a 1865 (com 52 poemas);

²⁰⁴ Além do prefácio, abundam as notas de rodapé que, no volume, assumem uma dimensão de comentário (autocrítico), que têm, em nossa opinião, um maior interesse humano do que propriamente literário.

²⁰⁵ Há ainda alguns poemas que se juntaram àquele conjunto, sobretudo pela mão de Egas Moniz, emérito estudioso que recolheu, de familiares e amigos do autor, algumas outras composições poéticas. É esse o caso, por exemplo, de “A Noiva”, que fazia parte do álbum de recordações da «Ex.^a Sr.^a D. Isabel M. Figueiredo de Carvalho» (Cf. Júlio Dinis, *Poesias*, ed. cit., p. 217. Os exemplos que, a seguir, se utilizarão no nosso estudo têm por fonte esta mesma edição.)

²⁰⁶ Aproveitamos, aliás, o essencial da proposta de distribuição feita por Moniz na 1.^a edição das *Poesias* de Júlio Dinis (cf. Egas Moniz “Algumas Palavras” in Júlio Dinis, *Poesias*, Porto, Ed. Livraria Civilização Editora, 1980.)

c) e uma terceira fase, de 1866 a 1870 (com 14 poemas).

Há ainda 23 poemas não datados, de tema e forma variados, que incluem até quadras avulsas (de cariz popular)²⁰⁷.

Os poemas escritos entre 1857 e 1859 são marcadamente influenciados pela lírica romântica, lembrando até – no registo muito emotivo e vincadamente confessional – alguma da poesia de Garrett.

O primeiro poema desta fase, “Sonho ou Realidade” (pp. 7-9)²⁰⁸, inaugura a marca romântica da maioria das composições. O próprio título - em que uma conjunção disjuntiva coloca em confronto/alternativa o território espiritual e o território físico - remete para a dicotomia platónica Ideal/Mundo (e, em concomitância poético-filosófica, Espírito/Matéria, Alma/Corpo, Céu/Terra, Essência/Aparência): o sujeito poético está perante uma «encantada visão» que não pode morar «neste mundo / Em que o vício domina», mas decerto numa «áurea estrela». A tensão, expressa sob a forma de uma interrogação lancinante, entre o desejo ilimitado (poder aspirar àquela «Virgem dos sonhos meus») e os amargos limites da realidade («Não existe / No mundo essa mulher, que eu imagino?», «Que só contemplo em meus doirados sonhos?», «Esta sombra, este anjo que me fala [...]?»), funda toda a composição.

Na composição “Penso em Ti” (pp. 17-18), abundam as hipérboles eufóricas («tudo tem poesia»; “De amor só me fala a alma»; «Penso em ti a toda a hora»; «A mais não aspiro eu»). A ideia fundamental do poema – o facto de o pensamento do sujeito poético ir, inteiro e constante, para a amada, que é razão de existir de quem sente/escreve – aparece sistematicamente, a cada estrofe, em jeito de estribilho (embora com *nuances* na sua enunciação): «Meus pensamentos são teus» - 1.^a estrofe; «De amor só me fala a alma / E este amor é teu também» - 2.^a estrofe; «Meus pensamentos teus são» - 3.^a estrofe; «E a tua imagem divina / Me enleia em brando sonhar» - 4.^a estrofe; «Penso em ti a toda a hora / [...] / A mais não aspiro eu» - 5.^a estrofe²⁰⁹. O poeta usa, em seu discurso, pontos de exclamação,

²⁰⁷ A divisão por ciclos, que propomos, visa meramente facilitar a breve análise temático-estilística da poesia de Júlio Dinis.

²⁰⁸ Divergindo do que acontecerá em geral com a referência, neste nosso estudo, a números de página de obras consultadas e citadas, decidimos optar, no caso dos poemas de Júlio Dinis, por inscrever essa informação no próprio corpo do texto principal. Com efeito, havendo nesta parte do terceiro capítulo numerosas páginas mencionadas (colhidas sempre num mesmo volume), pareceu-nos vantajoso evitar a constante remissão para notas de rodapé, que certamente prejudicariam a fluidez da leitura.

²⁰⁹ Esta dimensão hiperbólica à roda do amor parece, de algum modo, ecoar o poema “Destino”, de Garrett: «Quem disse à estrela o caminho / Que ela há-de seguir no céu? / [...] / Como a abelha corre ao prado, / Como no céu gira a estrela, / Como a todo o ente o seu fado / Por instinto se revela, / Eu no teu seio divino / Vim cumprir o meu destino... / Vim, que em ti só sei viver, / Só por ti posso morrer.» (Cf. Almeida Garrett, *Flores*

reticências e travessão, com o que ilustra um certo estágio de exaltação feliz e, ao mesmo tempo, confere ao enunciado um ritmo *espectacular*, de cariz para-teatral. Não nos parece desajustada a sugestão de que Júlio Dinis, admirador confesso de Garrett, tenha incorporado nas suas tentativas poéticas algumas das marcas mais características do poeta de *Folhas Caídas*, sobretudo aquilo que Saraiva e Lopes identificam como «fragmentos de diálogo em que percebemos nitidamente a presença do interlocutor, embora não oiçamos a sua fala»²¹⁰.

Dois outros poemas (“Evocação à Tempestade” – pp. 11-12 - e “Prece do Coração” – p. 19) são marcados por uma atmosfera acentuadamente disfórica, sombria, quase lúgubre, que aproxima, neste caso, a poesia dinisiana de um certo ultra-romantismo então muito em voga. No caso de “Tempestade”, cujo título lembra um grande poema de Alexandre Herculano, o sujeito poético dirige-se pateticamente aos elementos mais poderosos e terríveis da natureza, utilizando variados vocativos e interjeições, e recorrendo *nervosamente* ao modo imperativo («Vinde! Soprai furiosos / ventos de tempestade! / Ergue-te, majestade! / Ergue-te, ó vasto mar! / Correi, legiões de nuvens»). As exclamações parecem reflectir o estado de espírito agitado e determinado do eu poético e, por outro lado, conferem ao discurso uma garrettiana teatralidade que convida à declamação expressiva (interpretada/representada) dos versos. A tempestade mais terrível, pontuada por imagens de cariz hiperbólico-apocalíptico («Do arcanjo do extermínio / O gládio chamejante / Ostente-se radiante / De ameaçadora luz» - 3.^a estrofe), é afinal preferível à «cruel tormenta» da paixão – de modo que o sujeito poético procura no «mar furioso», qual Eurico pelejando com os infiéis, um «seguro asilo» (última estrofe).

O poema “Prece do Coração» recorre igualmente à metáfora da «procela» para representar o tumulto e o sofrimento amorosos: «ludíbrico de vagas», «nauta, prostrado», horizonte sem estrelas, «barco perdido» nas «vagas da vida», «triste destino» - são expressões que radicam numa ideia disfórica de paixão. O final do poema lembra “Este Inferno de amar”, de Garrett: o eu poético busca, em vão, uma estrela com que, outrora, sonhou; desistir dela não é solução, porque «Quem não amou nunca» não poderá dizer, ao morrer, «Já vivi!»²¹¹. É, ainda aqui, digno de nota o uso que Dinis faz da pontuação: pontos

sem Fruto e Folhas Caídas, Lisboa, Editorial Comunicação [Apresentação crítica, selecção, notas e sugestões para análise literária de Paula Mourão], 1988, p. 96.)

²¹⁰ Cf. A.J. Saraiva / O. Lopes, *História da Literatura Portuguesa*, ed. cit., p. 756. No prolongamento deste trecho, os autores referem ainda o «dramatismo das poesias “de situação”» e o facto de parecer que o sujeito lírico «se vê sempre *em cena*».

²¹¹ Garrett constrói com “Este inferno de amar” um raciocínio semelhante: a paixão inaugura o sofrimento mas, paradoxalmente, é condição *sine qua non* para a vida verdadeira (a vida que vale a pena): «Este inferno de amar - como eu amo! - / Quem mo pôs aqui n’alma ... quem foi? / [...] / Eu não sei, não me lembra: o passado, / A outra vida que dantes vivi / Era um sonho talvez... - foi um sonho - / Em que paz tão serena a dormi! / [...]

de exclamação e reticências aparecem a cada verso, e de novo essa circunstância reveste o poema de um dramatismo iniludível. Valerá a pena referir, em relação a este poema, o facto de o poeta utilizar, com indiscutível competência, a anástrofe («Quem não amou nunca, da vida partindo / Mal pode, a deixá-la, dizer: Já vivi!»), recurso que aqui serve para, por um lado, salvaguardar a rima e, por outro, para aportar ao discurso uma originalidade rítmica razoavelmente sofisticada.

No numeroso acervo de poemas incluídos na fase compreendida entre 1860 e 1865, destacamos uma longa composição escrita como homenagem ao poeta Soares de Passos, exactamente falecido em 1860. Trata-se de «A Morte do Poeta» (pp. 68-72), um poema de matriz ultra-romântica, em que o *eu enunciador*, no início de cada estrofe, lembra e chora o funesto acontecimento: «Calou-se a lira! – 1.^a estrofe; «Morreu o teu cantor, ó firmamento!» - 2.^a estrofe; «O poeta morreu!» - 3.^a estrofe; «E um poeta morreu! – 5.^a estrofe. Ao longo do discurso, interpela-se o mundo dos que sobrevivem ao desaparecimento do Poeta, exigindo-se-lhe um condigno lamento: «Não ouvis esse dobre que o lamenta?» - 6.^a estrofe; «Lamenta, ó Liberdade, o teu apóstolo!» - 7.^a estrofe; «Verte! Oh! Verte uma lágrima na tumba / Uma lágrima só.» - 8.^a estrofe. Mas a indiferença, ou a insuficiente comoção do mundo, face à morte do Poeta, dá lugar a, enfim, «um longo cortejo de lutuoso vulto»: «A pátria do seu sono acorda!» A composição termina com uma espécie de *R.I.P.* («Dorme, dorme em sossego...») e parece remeter-se, de seguida, já cúmplice da própria natureza envolvente, a uma espécie de resignação e pacificação finais, que o próprio ritmo dos versos – mais lento, marcado pelas reticências e pelas interrogações pesarosas – ilustra: «Para que solto a voz? Cala-te, ó lira! / [...] Teus ais de dor, ó coração, suspende; / Vê em silêncio o sol, que ao acaso pende / Como em silêncio no zénite o viste.»²¹²

Na página 85, o poema “Exaltação” impressiona pela vigorosa celebração da vida, entendendo-se aqui por *vida* uma existência deliberada e profundamente hedonística, cantada em todos os seus excessos de egoísmo e de gozo. O tom dramático e desesperado acrescenta-se de um furor auto-destrutivo e desconcertante (muito ao invés da imagem controlada e normalmente discreta do escritor). Numa única estrofe de 48 versos, pontuada pela omnipresença de exclamações («Vida!», «dos gozos!», «Quero, enfim, libertar-me!», «dos

/ Só me lembra que um dia formoso / Eu passei... dava o sol tanta luz! / [...] / Que fez ela? Eu que fiz? – Não no sei; / Mas nessa hora a viver comecei...» (Cf. Almeida Garrett, *ob. cit.*, p. 94.)

²¹² Em rodapé, não podemos deixar de referir um outro aspecto muito interessante que encontramos no poema: o facto de, durante o cortejo fúnebre, se falar das «flores» que, num impulso de sobrevivência, fogem da cidade e buscam refúgio no campo, o que confirma uma preferência – simbólica aqui, mas objectivamente notória nos romances e novelas de Júlio Dinis – pelo espaço rural: «flores [que] procuram as campinas / Porque a turba ao passar, calça as boninas, / E o sopro da cidade as murchava» (10.^a estrofe).

festins da vida!», *etc.*), de interjeições («Eia!» aparece duas vezes), do uso do vocativo («ó solidão», «ó alma») e do modo verbal imperativo («Dai-me ainda», «esperai», «[ó alma,] acorda»), encontramos um manifesto anti-letargia e anti-solidão. Não se trata, sublinhe-se, de uma resposta assertivo-optimista às agruras da vida; significa, antes, uma forma de desistência mascarada de alegria (demencial alegria), de desequilíbrio. O discurso parece ser a resposta a uma (prévia) pergunta auto-formulada: já que a vida é madrasta, por que não optar pelo gozo dispersivo, anestesiante, feito de todas as experiências e de todos os excessos? E, em resultado desta possibilidade intuída, o sujeito poético embarca nessa espécie de delírio doido, sensual, esfusiante, furioso, escatológico, cheio de alusões aos prazeres carnavais: «quero em prazeres / sequiosos saciar-me»; «Aos gozos!»; «Aos festins da vida!»; «Vou embriagar-me nas ardentes taças!»; «Antes de exausta a taça / Corramos a beber nela, que o gozo / Co'a juventude passa»; «Que o gozo exista»; «Taças a transbordar, luzes fulgentes, / Delirantes orgias!»²¹³.

Ainda desta fase, vale a pena referir poema “És bela” (pp. 106-107), que se destaca, desde logo, pelo equilíbrio formal (é composto de quatro quadras; cada quadra tem dois versos de dez sílabas métricas – o 1.º e o 3.º; e dois versos de sete sílabas métricas – o 2.º e o 4.º; a rima é cruzada, embora apenas rime o 2.º verso com o 4.º, em cada uma das estrofes). O discurso, dramaticamente dirigido a um “tu” omnipresente (conquanto fisicamente ausente), lembra – uma vez mais – a lírica garrettiana, parecendo mesmo ecoar alguns versos de *Folhas Caídas*. O sujeito poético canta a beleza da figura amada em três situações diferentes: fugindo/cedendo ao beijo; queixando-se/sendo consolada; agindo sobre o mundo exterior/sonhando. No final – 4.ª estrofe –, o poema é rematado com a ideia (previsível em função da representação sucessiva dos méritos da mulher admirada) de que a beleza é constante e perene porque não é feita apenas de realidade física; tem, sim, a ver com «o fogo» que a bela acende «no coração do poeta».

No terceiro conjunto de poemas, encontramos muitas composições de cariz narrativo, com motivos, regra geral, ultra-românticos. Alguns poemas evocam facilmente a poesia de

²¹³ O poema lembra, nesta assunção de um deliberado abandono e descontrolo por parte do *eu poético* e nesta espécie de entrega sacrificial e descontrolada aos domínios da sensualidade mais desbragada, a loucura futurista de Pessoa/Campos da “Ode Triunfal”. Lembremos, já agora, que este *caminho* consignado no poema é, em boa verdade (e como o próprio sujeito poético parece admitir já no final), uma falsa alternativa à infelicidade e ao vazio existencial que o assolam. O objectivo é, afinal, apenas o aturdimento – mas à custa de ficar (ou permanecer) *sem rumo*: «Perdido, embriagado, / Talvez encontre a paz que em balde tenho / Na solidão buscado.» (Cf. Júlio Dinis, *Poesias*, ed. cit., p. 85.) Movido por uma espécie de pudor, que mais facilmente articulamos com a imagem geral do escritor, quase não surpreende que, em nota de rodapé, Dinis se afaste – sobriamente – deste universo de excessos. Escreve: «Esta exaltação, como quase todas, terminou em nada. Não cheguei a incomodar os convivas dos festins da vida para me darem lugar e espero que nunca os incomodarei. Meu caminho é outro. Divirtam-se em paz.» (Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 86.)

Soares de Passos (que Dinis, sem segredo, admirava), ao nível da temática e da linguagem. Em “Os Pais da Noiva” (pp. 175-180), a densa atmosfera de tristeza, que povoa toda a composição, resulta do sofrimento de uma mãe e um pai que ficam sós (e desamparados) devido ao casamento da única filha. Como se a existência houvesse, assim, perdido o sentido, os velhos choram em silêncio; e há um «anjo piedoso» que «recolhe o perfume das almas saudosas» e que «Ao ver destes velhos as faces chorosas, / Parou comovido [...]» e «Pedi para eles do Eterno a piedade». Num remate trágico, «na igreja da aldeia, volvidos seis dias, / Ouviu-se os sinos dobrar a finados [...] / E sobe o ataúde, cercados de incenso, / Ao som dos responsos que os padres diziam, / Ao lado um do outro, tranquilos dormiam / Os velhos esposos à sombra da cruz.»

A narrativa - porque de narrativa se trata, apesar de escrita em verso - tem, para nós, um particular interesse porque, à semelhança do que encontramos nas novelas e nos romances de Júlio Dinis, o ambiente de uma aldeia portuguesa é aqui descrito pormenorizadamente, com recurso a um conjunto de personagens muito característicos no imaginário do escritor. Os sinos, que no final tocarão a finados, inicialmente «repicam de festa». Trata-se de um casamento no mundo rural. A capela está ornada de «flores viçosas»; as «mães das donzelas» colhem rosas no campo e o «adro é juncado de funcho e espadanas»; «festões de verdura» cercam a entrada. Figuras como «o pároco velho, de pé desde a aurora», «velhos da terra», a noiva «Rosa», a «gente mais grada daqueles lugares», «o médico, o grave juiz de direito, / o bom mestre-escola, o mestre barbeiro, / até o fidalgo da encosta do outeiro» - «às bodas da Rosa não falta ninguém.»

A esta alegria, cheia de cor e de movimento, sucederá uma imagem de altíssima significação e beleza: chegada a noite, «a fogueira na casa dos velhos, / Ainda a essa hora no lar não crepita». Os velhos, como se suspensos da própria existência, já mortos antes de morrerem, «Ao lado um do outro sentados à porta, / Não tiram os olhos da esquinada estrada / Que Rosa seguira de pranto orvalhada, / E mudos e imóveis conservam-se ali.»

Algumas páginas mais à frente (pp. 217-221), encontramos o poema “A Noiva”. Também este apresenta um cariz eminentemente narrativo (e também este, em muitos aspectos, lembra a poesia de Soares de Passos²¹⁴). Aí se relata a história trágica de uma mulher que, cuidando estar para breve o dia mais feliz de sua vida, após antecipar venturas prováveis e

²¹⁴ Egas Moniz foi um dos críticos a identificar, nos versos de Dinis, alguma influência de Soares de Passos: «Júlio Denis [sic] poeta seguiu na esteira do romantismo melancólico e pessimista de Soares de Passos. Não igualou, porém, o notável poeta da tristeza.» (Cf. Egas Moniz, “Romance bucólico e campesino. Júlio Diniz”, in Albino Forjaz de Sampaio [dir.], *História da Literatura Portuguesa Ilustrada dos Séculos XIX e XX*, ed. cit., p. 267.)

supostamente duradouras (justificadas pelo amor que nutria pelo noivo), recebe a notícia – já no altar – de que o amado pereceu em combate. Morre na igreja, ela própria, de desgosto, num transe ultra-romântico que Bulhão Pato ou o supra-mencionado Passos não desdenhariam haver concebido: «Cercam-na todas ... / de balde, / O seio já não batia; / Aquela mimosa planta / Sem alentos sucumbia, / Como a flor da laranjeira / Derrubada ali jazia.»

O destino pungente é marcado pelo contraste entre a esperança de felicidade que a roupa e a cor viva do rosto feminino consubstanciam («vestes de noivado»; «rubor de noiva») e o devir trágico que é lugubrememente explicitado nos últimos versos, avesso semântico dos que haviam cantado a esperança e a alegria («para o sepulcro», «palidez da agonia»). Numa nota última, muito ao gosto dos saraus literários do país romântico, o sujeito poético - que é, aqui, uma espécie de narrador - chora exclamativamente o desenlace: «Tantos sonhos que sonhara!... / Tanta esp'rança que nutria!... / Por esposo tinha a morte, / Por tálamo, a lousa fria, / E a flor de laranjeira / Com ela à campa descia.»²¹⁵

Pelo carácter invulgar de que se revestem, queremos ainda referir mais dois poemas desta - continuemos a chamar-lhe assim - fase²¹⁶. Nas páginas 204-205, encontra-se “Não meças o amor pelo tempo que dura”, que prenuncia uma poesia de feição – não fuja da palavra – *modernista* (à distância, é verdade, de umas boas duas décadas). Em três belíssimas quadras, de verso alexandrino, com rima cruzada ao longo de todo o poema, mas nunca repetindo os sons finais de uma estrofe para a outra (*abab cdcd efef*), o sujeito poético dirige-se à amada, lembrando-lhe – logo na 1.^a quadra – a profundidade superior do tempo *kairónico* sobre o tempo *cronológico*: «Não meças o amor pelo tempo que dura». Na 2.^a quadra, ao jeito de Horácio ou de Fernando Pessoa/Ricardo Reis, sustenta a necessidade de não se prolongar a paixão, de modo a prevenir a dor do fim («Deixa que a paixão termine com o dia / Efémera

²¹⁵ A incorporação do modo narrativo neste domínio da lírica deve-se, por um lado, ao comprovado pendor de Júlio Dinis para a edificação de histórias (cenas, episódios); mas igualmente decorre de uma objectiva influência do ultra-romantismo. Vitorino Nemésio, explicando o sucesso de Soares de Passos, não deixa de apontar para essa fórmula: «Soares de Passos conhecia muito bem a técnica da narrativa romântica; trazia a episódios da vida quotidiana sentimentos e cenas que andavam só nos cenários medievais. Assim, pôde interpretar a atitude íntima das leitoras de xácaras, consolá-las de uma irrealidade de balada com casos de tristeza deste mundo e de famílias do Porto. Daí a imensa voga de poesias como *O Noivado do Sepulcro*, a cena comovedora da filha que chama pela mãe em *Infância e Morte*, a tristeza pianística de *Adeus* que Eça de Queiroz faz cantar à Améliazinha nos seus arrufos com o Padre Amaro. Passado o estado de espírito que provocara tal poesia, a maior parte dos seus valores estavam condenados a morrer.» (Cf. Vitorino Nemésio, “A Segunda Geração Romântica”, in Albino Forjaz de Sampaio [dir.], *ob. cit.*, p. 124.)

²¹⁶ Há um terceiro que, pela invulgaridade do tema, igualmente mereceria referência e breve análise, mas que preterimos por razões de espaço. Trata-se de “Hino ao Tabaco” (in *Poesias*, ed. cit., pp. 222-224), uma composição em que, ao jeito de uma certa poesia barroca, o poeta se ocupa de um assunto tão improvável para o modo lírico – as delícias do tabaco, exactamente. Este poema aparece também no romance *Uma Família Inglesa* e na novela *Justiça de Sua Majestade* (in *Serões da Província*).

recém-nascida à madrugada»). Na última estrofe, quase ouvimos Ricardo Reis conversar com *Lídia*, quer pelo uso hábil da figura da anástrofe (de sabor classicista), quer pela rigorosa disciplina mental patenteada, de fundo estóico: «Fiquemos assim, um ao outro ignorados / Nestas vagas regiões duma paixão nascente. / Sigamos cada um caminhos separados; / Com uma hora de amor a alma é já contente.» A composição é de 1869 (Júlio Dinis tinha já 30 anos) e revela uma maturidade e originalidade temático-estilística de invulgar envergadura. Em termos de qualidade poética *tout court*, trata-se talvez da peça mais valiosa deste volume de *Poesias*.

Igualmente de pendor *proto-modernista*, encontramos o poema “No Baile”, nas páginas 230-231. Há nesta composição um exercício de estilo muito interessante e, à época, inovador. Recorrendo a um vocabulário rigoroso e rico, o sujeito poético descreve dinamicamente uma «cena» (a palavra aparece logo no 10.º verso) ocorrida num baile de sociedade. O que julgamos mais original, no texto, é uma espécie de reconhecível *vorticismo* – para usar um termo com que se caracteriza alguma poesia modernista/futurista, como por exemplo a de Ezra Pound – que representa literariamente o movimento, em crescendo e sobretudo feito de contínuos círculos, de um par dançando uma valsa: «Tudo se move e agita, aqui e em torno. / Confunde-se a ilusão com a realidade»; «Ide, voai, ligeiras borboletas! / Ide, voai nas asas da harmonia!»

O poema constitui-se de repetições e sobreposições constantes (para o que em muito contribui a figura do encavalgamento, ao longo de toda a composição) e, em analogia evidente com a dinâmica da dança, constitui-se igualmente de variações (sobretudo de ritmo), não apenas ilustradas pelos verbos de movimento, mas também pelo adjetivo *rápido*, ora em grau normal ora no grau comparativo de superioridade, e ainda pelas sucessivas exclamações: «À valsa! À valsa! / Mais rápida! Mais rápida!»; «Confusos, enlevados / Giram os pares em redor. Que febre! / Que febre de volúpia os alucina! / Mais rápida! A vertigem se apodera / Dos sentidos.»; «Em vórtice fatal arrebatados / De profunda voragem, assim passam! / Que mágico poder as enlouquece? / [...] Inda mais rápida! / Mais e mais ‘té que exaustas de cansaço / Caiam, talvez sem vida, as imprudentes²¹⁷.»

O discurso final, já não cúmplice do furor de dança e dos dançarinos (como se se houvesse libertado do entusiasmo inebriante daquela visão), é talvez uma nota algo sombria

²¹⁷ O olhar poético parece sobretudo acompanhar os corpos das mulheres, rodopiando sem cessar – daí o final se focar nas damas («as imprudentes»). Alguns versos antes, com efeito, um verso marca essa perspectiva especificamente dirigida às donzelas que dançam, mais do que aos seus pares masculinos («A alvoroçada turva de formosas»), o que terá também a ver, decerto, com a graça própria das damas, mas também com o efeito visual provocado pelos vestidos em corrupio.

e cínica sobre os excessos relatados/experimentados: o preço a pagar pelo desgaste, pela total entrega, pelo abandono dos indivíduos ao estímulo (exterior) do ritmo pode ser a exaustão final, o desfalecimento, a morte.

Há, como já referimos, bastantes poemas que justificam a nossa atenção crítica pela dimensão narrativa que consubstanciam. Entendemos útil uma referência ainda aos temas aí versados e, por razões que se articulam com o nosso estudo dos romances dinisianos, à dimensão pedagógico-edificante que anima as composições poético-narrativas do volume. Com efeito, há aqui também um recorrente lastro de preocupação moral (muito ligada à noção, sobretudo, de bondade) que é uma marca da personalidade literária de Júlio Dinis.

No poema “No trânsito duma noiva” (pp. 201-204), há lugar ao relato do casamento de uma jovem de apenas quinze anos de idade; num apontamento *realista*, lamenta-se o precoce compromisso de quem não viveu ainda a completa e justa infância/juventude («ontem criança, hoje noiva! / Imprudente crueldade / Que se antecipou aos sonhos / Da ridente mocidade!»). O sujeito poético (de novo com estatuto muito semelhante ao de um *narrador*) opõe à exuberância dos festejos («E escutam-se os hinos da festa! / E arma-se o templo de galas! / E brilha de luz e flores / Da noiva as faustosas saias.» - p. 204) a sua objectiva e crítico-disfórica perspectiva («Esse vestido de noiva / Aos quinze anos mal contados, / É um véu negro lançado / Sobre teus sonhos dourados.» - p. 204).

Nas páginas 236-237, encontramos o poema “Remorsos”. Em substância, trata-se de um conto moral, ao jeito dos que Dinis leu e admirou em Rodrigo Paganino. A história, obviamente narrada em verso, com recurso sistemático à cena dialogada («- Pastor, és destes lugares? / - Lá em baixo, na aldeia habito. / - Poderás então dizer-me / O que saber necessito.»; *etc.*), apresenta-nos uma situação aparentemente despida de mistério ou de razões para dramatismos: alguém interroga um homem sobre uma casa situada no cimo de um monte. A técnica *narrativa* é semelhante à que Garrett utiliza em *Viagens*, para inaugurar esse triste relato dos amores de Carlos e Joaninha: a visão de um pormenor, ao longe, suscita lembranças e convida ao discurso explicativo. Neste poema de Dinis, a cada pergunta corresponde uma resposta, e o leitor vai sabendo da velhice-doença-morte de um casal de velhos e de sua pobre filha. Quem isto conta, em remate da exposição, lamenta o facto de um certo filho varão, possível amparo da infausta família, haver partido para longe, deixando ao abandono pais e irmã. Tomado de remorsos, o filho – que não é outro senão o receptor daquelas informações trágicas - suicida-se depois nas águas silentes do rio mais próximo.

Nas páginas 198-201, aparece-nos “O Juiz Eleito”, poema igualmente de índole narrativa que dá conta da existência de certo «ancião venerando» que, certo dia, escuta uma «pobre

velha» lamentar-se, no final da missa: «Minha filha está perdida! // [...] Por um vil foi enganada!» (p. 200). À pergunta «E como é que se chama, / o que fez tal vilania?», a mulher responde: «É seu filho!» (p. 200.)

O juiz promete reparação justa e condigna; e, de facto, «alguns dias mais passados / A pobre filha da velha, / Junto aos altares sagrados / com seu noivo se ajoelha.»²¹⁸ O juiz, perante o «ar triste» da noiva - que não ignora a circunstância de se tratar de um casamento socialmente improvável e, talvez, inconveniente -, «cinge-a ao peito» e clama, numa daquelas cenas tão características das narrativas de Júlio Dinis: «Aqui sou eu quem se humilha, / A menina quem se exalta. // Sim, sou eu que me humilho, / Porque esta bênção redime / A si dum erro, e a meu filho / De mais que um erro, dum crime.» (p. 201.)

O *narrador* - para usarmos o termo que a identidade genológica dos versos recomenda - termina o relato com uma dupla exclamação, que sabiamente identifica o conceito de beleza com o de honra: «Que tipo de homem tão belo! / Que carácter tão honrado!» (p. 201.)

A terminar esta incursão pelo volume de *Poesias*, de Júlio Dinis, vale ainda a pena sublinhar a existência de um texto facilmente enquadrável no género dramático, intitulado “Uma Consulta”, que mais não é do que uma cena dialogada - um pequeno *sketch* teatral, em boa verdade -, talvez inspirada em alguma *anedota* que o escritor houvesse conhecido.

Trata-se de uma mulher que, no consultório médico, se queixa de variadas dores, querendo descobrir a doença causadora de muito e misterioso sofrimento. Após muitas – e algo cómicas – observações do clínico e da paciente, percebemos o que se passa: a mulher sofre de *velhice* e a cura consiste, afinal, na *morte a haver*. Sem dificuldade, a historieta poderia aparecer num dos romances dinisianos: a graça, a verosimilhança, o ritmo e a espontaneidade do diálogo aparecem, exuberantemente, neste exemplo.

Resumindo, podemos dizer que se encontram nas composições poéticas de Dinis claras influências do romantismo e de ultra-romantismo, aqui e ali matizadas por incursões por uma tímida abordagem realista (na caracterização de espaços e personagens e nas preocupações sociais entrevisíveis). Mais esparsamente, há composições de surpreendente cariz modernista (*avant la lettre*), que aliás referimos ao longo da nossa análise. Os textos poéticos de Dinis estão eivados de uma sensibilidade apurada e de um fundo humanista, que não nos pode surpreender tendo em conta a personalidade literária e humana do autor. Há

²¹⁸ Refira-se que esta mesma situação – reparação feita a uma moça, por seu conversado/noivo (e independentemente de diferenças sociais obstaculizantes da união) através do casamento – aparece igualmente n.º *O Pároco da Aldeia*, de Herculano. Por outro lado, a falta ou adiamento desta reparação é motivo de peripécias importantes na novela “Os novelos da Tia Filomela” do próprio Júlio Dinis (em *Serões da Província*).

ainda a registar um sentido (por vezes, velado) de humor e, mais evidente, uma vertente pedagógico-moral que tutela a composição poética.

Não obstante tratar-se do território (formal) da lírica, detectamos um quase omnipresente gosto pelos modos narrativo e dramático, com relevo para a construção de situações-clímax (*cenias*) carregadas de emoção²¹⁹. Júlio Dinis, mesmo ainda jovem, dava mostras de um manejo sistemático e competente do discurso directo, quer na sua vertente *lírica* (*eu* expressando, de modo profundo, as emoções e os sentimentos que o assolam, e dirigindo-se ocasionalmente a um receptor)²²⁰, quer na sua vertente puramente *dramática* (na forma de diálogos, não despidos das convenientes marcas de coloquialidade, podendo comportar a mediação de uma voz narradora).

3.2. O Teatro de Júlio Dinis:

Um estádio propedêutico na maturação do romancista

O teatro de Júlio Dinis só foi publicado muitos anos após a sua morte. Trata-se, no total, de oito peças (seis comédias e um drama histórico) que escreveu entre 1857 e 1860. Sobre o valor literário desta área da produção literária de Júlio Dinis, a opinião dos mais reputados estudiosos não é das mais favoráveis; basta atentar no facto de, desde Mendes Remédios a Albino Forjaz Sampaio, Irwin Stern, António José Saraiva e Óscar Lopes²²¹, Maria Lívia Marchon ou Maria Lúcia Lepecky²²², pouco ou nenhum investimento haver sido feito no estudo da obra dramática do consagrado romancista. O mesmo se passa com estudiosos que

²¹⁹ Consideramos muito interessante a recorrente circunstância de a lírica dinisiana se constituir de histórias, de episódios envolvendo personagens e espaços não necessariamente abstractos, não exclusivamente espirituais. Essa ligação do enunciado poético ao real, de um ponto de vista modal, parece redundar, aqui, na falência de um dos predicados convencionalmente cometidos à lírica – aquilo a que poderíamos chamar, como por exemplo sugere Buescu, a *suspensão* temporal (cf. Helena Carvalhão Buescu, *Incidências do Olhar: Percepção e Representação*, Lisboa, Ed. Caminho, pp. 260-261). Contudo, estes poemas geralmente ingénuos e simples ganham, quanto a nós, exactamente pela ligação deliberada que o sujeito poético mantém com a realidade terrena, um acréscimo de possibilidade interpretativa e explicativa: as frequentes lições (em verso) que os episódios erigem ou configuram, a cada passo, extravasam – por se tratar de matéria formalmente lírica – os limites exíguos da circunstancialidade local e histórica e, assim, alcançam uma dimensão moral mais perene, trans-local, universalista.

²²⁰ O receptor pode concretizar-se na figura da amada, de elementos da natureza confidente ou mesmo de conceitos morais (geralmente grafados com maiúscula).

²²¹ Curiosamente, em Saraiva/Lopes, encontramos uma espécie de explicação *psicologista* para o uso, tão recorrente e *teatral* do diálogo, que remete para o pendor dramático de Dinis: «[Uma certa] veia dramática não realizada inspira provavelmente os bem conseguidos diálogos dos romances, bem como certas cenas decisivas de confrontação de personagens em conflito, em que se desenlaçam os nós da intriga lentamente preparada.» (Cf. A.J. Saraiva / O. Lopes, *ob. cit.* p. 836.)

²²² O próprio Egas Moniz se desvia do afã venerador da literatura dinisiana, não manifestando grande entusiasmo por esta zona da obra literária de Júlio Dinis, embora haja tecido comentários muito interessantes nos textos introdutórios das primeiras edições do Teatro do autor.

se dedicaram ao estudo mais específico do Teatro em português, como Luiz Francisco Rebello ou José Oliveira Barata, que praticamente ignoram a produção literária de Dinis nesse território. Contudo, as oito peças²²³ em causa interessam ao nosso estudo, quer porque acreditamos na qualidade intrínseca do teatro dinisiano, quer porque estes textos representam uma fase consabidamente importante no percurso formativo do escritor, quer ainda por haver aí aspectos que, conquanto decorram da própria natureza modal e genológica da *escrita para teatro*, não deixam de ser compagináveis com uma matriz de concepção narrativa que, em nosso entender, habita os romances e novelas de Dinis. Com efeito, esta escrita representa uma aprendizagem muitíssimo relevante, em matéria de construção de cenas, de utilização adequada e verosímil do discurso directo e de eficaz interacção de personagens. Para além desse não despreciando conjunto de aspectos, a escrita teatral implica ainda a necessidade de o escritor conseguir edificar, a cada passo, determinadas atmosferas humana e socialmente representativas de segmentos da realidade (idiossincrasias, mundividências), o que pressupõe uma capacidade de criar e dar corpo a diferentes modos de pensar, sentir, agir e falar.

Impressiona, antes de mais, o facto de Júlio Dinis se haver iniciado muito cedo na literatura dramática: as primeiras peças, como atrás se disse, datam de 1857, quando o jovem Joaquim Guilherme Gomes Coelho contava apenas dezassete anos, e a última foi escrita quando o autor tinha vinte e um.

Sousa Viterbo, um dos primeiros críticos a interessar-se por Dinis, em comentário encomiástico à encenação, por Ernesto Biester, de *As Pupilas do Senhor Reitor*, dava-se conta da (tão) fácil adaptabilidade do romance aos códigos teatrais – e lamentava que o médico-romancista não se houvesse dedicado mais profusamente ao género dramático. Ora, como sublinha Egas Moniz, Viterbo não era conhecedor, à época, da produção teatral de Júlio Dinis, a qual, naturalmente, não estava publicada; mas o que nos parece mais interessante na observação (como a Moniz) é a constatação de um *pendor dramático* claramente identificável na generalidade da obra do escritor, que permanecerá para além de

²²³ No volume *Inéditos e Esparsos*, aparece uma outra peça, mas incompleta, intitulada *Bolo Quente*, que Dinis terá escrito aos dezassete anos. Trata-se de uma comédia, passada na actualidade do escritor, num ambiente citadino (Porto), que envolve um jovem apaixonado pela filha do mestre-escola. A pobreza (quase indigência) do apaixonado torna este amor difícil; mas uma dama abastada decide ajudá-lo a encontrar meios de subsistência. Encontramos, no parco *corpus* textual que resta desta comédia, o tema da infância infeliz, marcada pela perda precoce da mãe da personagem masculina, que facilmente relacionamos com aspectos biográficos do próprio autor. Dada a natureza incompleta, e também o reduzido interesse que reconhecemos, para o nosso trabalho, em *Bolo Quente*, preferimos concentrar a nossa - breve, mas rigorosa - análise nas oito peças publicadas (em três volumes) e que genericamente se intitulam *Teatro* de Júlio Dinis.

1860, não obstante Dinis, a partir dessa data, haver optado sobretudo pela narrativa, e em particular pelo romance²²⁴.

Como lembra Moniz, a mais óbvia vantagem do romancista se dedicar, tão precocemente, à escrita teatral foi ter assim alcançado, «nesses primeiros trabalhos, uma prática de diálogo que muito aproveitou ao longo da sua vida literária»²²⁵. Mas esta está longe de ser a única vantagem a ter em conta. A criação do texto dramático implica também o exercício, não pouco complexo e não pouco exigente, de um desdobramento do artista em diversas personagens, concebendo-as e conferindo-lhes múltiplas formas de ser/estar/comunicar. Sendo *o palco* o destino da obra dramática (pelo menos, em teoria), o texto criado pelo dramaturgo deverá constituir-se desde logo, como *o mundo* (ou *um mundo*), *a vida* – e essa noção obrigatoriamente implica a existência, em cena, de variedade humana, de maneiras diferentes de compreender a existência, de conflitos e tensão (resultantes das diferentes formas de ver o mundo) e, enfim, da disputa à roda dos rumos a tomar face aos desafios do quotidiano vital dos homens. Ora, toda essa rica e complicada teia é fruto de um só sujeito criador, o que claramente demonstra a dimensão e a ousadia do ofício dramático literário.

James Joyce, na obra *Retrato do Artista Quando Jovem*, decerto inspirado por gregos e latinos, divide a arte literária em três *formas*, considerando-as evolutivas entre si:

«a forma lírica, onde o artista apresenta a sua imagem em relação imediata com ele próprio; a forma épica, em que apresenta a sua imagem em relação intermediária entre ele próprio e os outros; a forma dramática, em que apresenta a sua imagem em relação imediata com os outros.»²²⁶

²²⁴ Em 1868, a peça *As Pupilas do Senhor Reitor* (baseado na obra homónimo de Júlio Dinis) foi levada à cena, numa adaptação de Ernesto Biester. Egas Moniz recorda a crítica que aparece no Diário Popular de 24 de Março desse ano, relativa a um espectáculo em que, por coincidência, Júlio Dinis esteve presente: «? O êxito desta peça correspondeu ao muito que esperavam dela os que prezam as boas letras e se ocupam com interesse de novidades teatrais. E na realidade é tão raro ver sobre a cena portuguesa dramas puramente nacionais que não podemos deixar de aplaudir a aparição de uma comédia que, pelo desenho de costumes, pela contextura e pela linguagem, honra o magro repertório dramático do nosso país. [...] Desde o final do primeiro acto até que o pano baixou terminado o espectáculo, os aplausos repetidos e entusiásticos testemunhavam o prazer com que era recebida a produção que o sr. Biester com tanta habilidade desentranhou daquela crónica de aldeia que, num só dia, deu nome ao que a havia escrito. Na primeira representação o público chamou no fim do terceiro quadro o sr. Biester, que veio à cena agradecer. Quando novamente foi chamado no fim do sexto quadro, sabendo já que o célebre autor do romance, o sr. Gomes Coelho (Júlio Dinis) se achava na plateia, veio ao palco o sr. Biester, e disse, pouco mais ou menos, as seguintes palavras: “Aquele que realmente merece os vossos aplausos está entre nós. Eu não fiz mais do que apresentar debaixo da forma dramática um dos mais notáveis livros que se têm publicado neste país. A esse escritor, já coroado dos aplausos públicos, peço eu agora a honra de permitir-me que o apresente neste lugar ao público que o deseja ver.” // 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”» (Cf. Egas Moniz, *Júlio Dinis e a Sua Obra*, ed. cit., pp. 188-189.)

²²⁵ Cf. Egas Moniz, *ob. cit.*, p. 187.

²²⁶ Cf. James Joyce, *Retrato Artista quando Jovem*, ed. cit., p. 219.

De acordo com a teoria *joyciana* referida, há portanto uma espécie de superioridade do drama sobre a lírica ou a narrativa²²⁷. Como apresentação do texto dramático, dificilmente encontraríamos discurso mais entusiástico e (do ponto de vista da credibilidade intelectual) mais autorizado. Almeida Garrett, um autor fundamental no universo da literatura romântica e, simultaneamente, um escritor que acumulou com a sua faceta artística uma notável dimensão de político, vê no drama «a expressão literária mais verdadeira do estado da sociedade»²²⁸.

Reiterando o que atrás defendemos, cremos que o aspecto mais complexo do texto *dramático*²²⁹ reside no facto de normalmente se tratar de uma reunião de vozes, de personalidades, de modos de ver e sentir o mundo – e de o autor de tal pluralidade ser uma só pessoa. Nunca como no *drama* a semelhança entre o criador *divino* (do céu, da terra, dos homens, como ensina a Bíblia) e o criador *literário* é tão óbvia. Fernando Pessoa tinha bem presente esta noção, sem dúvida, quando (dirigindo-se a Casais Monteiro ou a Armando Cortes Rodrigues) se auto-designou como *poeta dramático*. Queria ele significar, afinal, que a totalidade do eu só era possível (ou realizável) através da diversidade, do concerto não necessariamente consensual de outras formas de *eu*²³⁰, habitantes – todas - de si, tão verdadeiras como a pessoa que os inventou.

²²⁷ Um pouco mais à frente, o narrador de *Portrait* concretiza melhor esta ideia: «Atinge-se a forma dramática quando a vitalidade, que fluiu e turbilhonou em volta das personagens, enche todas estas personagens com uma força tal que este homem ou esta mulher recebem uma vida estética própria e intangível. A personalidade do artista, traduzida no começo por um grito, uma cadência, uma impressão, depois por uma narrativa fluida e superficial, subtiliza-se por fim até perder a sua existência, e, por assim dizer, impersonalizar-se. A imagem estética expressa dramaticamente é a vida purificada na imaginação humana e reprojectada por esta. O mistério da criação estética, tal como o da criação material, está realizado.» (Cf. James Joyce, *ob. cit.*, pp. 220-221. Quando Joyce fala de «um grito, uma cadência, uma impressão», está obviamente a falar da *lírica*; quando fala da fase seguinte, já refere explicitamente a «narrativa fluida e superficial» (o itálico é meu). A foz (feliz) de todo o processo é, como se compreende, o *drama*.)

²²⁸ Cf. Almeida Garrett, «Introdução a *Um Auto de Gil Vicente*», in *Frei Luís de Sousa, Um Auto de Gil Vicente*, Ed. Livraria Chardron, s.d., p. 16.

²²⁹ Aguiar e Silva explica, em *Teoria da Literatura*, que texto dramático deve ser entendido como «o texto integrável no modo literário do drama». (Cf. Aguiar e Silva, *ob. cit.*, p. 604.)

²³⁰ É de Pessoa a forma verbal (genialmente criada para descrever o fenómeno dramático) *outrar-se*. Em carta a Armando Cortes Rodrigues, escreve: «Por isso é sério tudo o que escrevi sob os nomes de Caeiro, Reis e Álvaro de Campos. Em qualquer destes pus um profundo conceito de vida, diverso em todos os três, mas em todos gravemente atento à importância misteriosa de existir.» (Cf. Fernando Pessoa, *Cartas de Fernando Pessoa a Armando Cortes Rodrigues*, apud João Gaspar Simões, in *Vida e Obra de Fernando Pessoa, História de uma Geração*, 4ª edição, Lisboa, Livraria Bertrand, 1980, p. 267.) Também Fernando Peixoto defende a ideia de o teatro, em grande medida, corresponder à «incontida ânsia humana de “ser outro”, disfarçar-se e representar-se (...)». (Cf. Fernando Peixoto, *O que é o Teatro*, S. Paulo, Ed. Brasiliense, 1983, p. 14.) Júlio Dinis, embora referindo-se especificamente à criação romanesca, diz algo semelhante sobre a invenção de personagens: «”Eu encarno-me nas minhas personagens antes de as desenhar. Suponho-me elas, faço-as pensar o que a mim parece que pensaria em tal caso, obrigo-as a dizer o que eu diria porventura em identidade de circunstâncias.”» (Cf. Egas Moniz, *ob. cit.*, p. 263.)

O autor do texto dramático, ao dar a palavra a várias personagens (a várias *pessoas*), está a explicar-se variadamente, a dar corpo aos desencontros e diferenças que mundo, sociedade e natureza humana albergam. Falamos aqui, como é evidente, do verdadeiro texto dramático, não da simples distribuição de falas e gestos por uma avulsa colecção de nomes. O drama digno desse nome faz contracenar verdadeiras entidades, com específicos modos de ser e de comunicar, com singulares formas de ver a vida e o destino, com atitudes e sonhos intrinsecamente pessoais. Na verdade, até os silêncios de cada personagem são únicos e distintos entre si.

É talvez, de todos os modos literários, o mais delicado e complexo, se tivermos também em conta que há nele narrativa (trama, enredo, conflito, imbróglio, nó por resolver) e lírica (expressão profunda dos sentimentos dos vários *eus* presentes em cena).

Tal como acontece com outros modos e géneros que Dinis cultivou, o teatro que se escrevia e representava em Portugal é, à época (segunda metade do século XIX), um território em acelerada mutação - do drama romântico, fundamentalmente de cunho histórico, para o drama de actualidade, mais caro ao realismo/naturalismo.

O chamado *drama de actualidade* – de que, mais adiante, falaremos - sucede ao *drama histórico*, que durante alguns anos fez as delícias do público português. Valerá aqui a pena uma curta revisitação do teatro em Portugal. Como lembra António José Saraiva, Garrett herdou «o projecto arcádico, inspirado por um espírito de reforma social e política, de criar um “teatro nacional”» e, em 1836, na sequência da chegada ao poder dos setembristas, «recebe [de Passos Manuel] o encargo de promover a criação de um teatro nacional, para o que tem de procurar as companhias, os actores, o edifício, os originais, etc.»²³¹. Para além de obras da sua própria lavra, como *Um Auto de Gil Vicente* (1841), *O Alfageme de Santarém* (1842), *D. Filipa de Vilhena* (1846), ou *A Sobrinha do Marquês* (1848)²³², Garrett leva a efeito concursos para atribuição de prémios nacionais dedicados à produção dramática, no sentido de criar uma verdadeira *dramaturgia nacional*. José Oliveira Barata acentua justamente esta ideia:

«A rapidez com que se sucedem estes importantes factos demonstram-nos como Garrett reencontrava o teatro após os seus contactos universitários e as curtas experiências de exílio, agora, porém, para lhe imprimir a marca de uma ideia nacional de teatro

²³¹ Cf. Cf. António José Saraiva, *Iniciação na Literatura Portuguesa*, Lisboa, Ed. Publicações Europa-América, 1984, pp. 106-107.

²³² Diz Saraiva, sobre as características desta literatura garrettiana: «São peças em prosa, de tema histórico, com cenário pitoresco e intenção patriótica e moralizadora, em que os heróis contracenam com o povo.» (Cf. António José Saraiva, *ob. cit.*, p. 107.)

obsessivamente repetida e que, enquadrada legalmente, acabará por se constituir em projecto com evidentes repercussões no domínio da estética.»²³³

O autor atribui especial relevância ao primeiro destes concursos (realizado em 1839), que premiaria autores como Mendes Leal Júnior, Silva Abranches, Ignácio Maria Feijó e Pedro da Costa Sousa Macedo²³⁴. Cita, a esse propósito, o *Relatório e Parecer Apresentado pela Comissão Especial Àcerca das Peças Sumetidas às Provas Públicas* [sic], onde os jurados manifestavam o apreço pelo «renascimento da literatura dramática n'este país, facto só possível ao Conservatório, e antes da sua existência ao seu benemérito instituidor.»²³⁵

Mas, como Barata igualmente sublinha, «a quantidade de dramas não foi acompanhada de uma real qualidade»²³⁶. Algo semelhante, aliás, aduziu – em devido tempo – o próprio Garrett, cheio de uma ironia verrinosa, nas suas *Viagens*:

«Todo o drama e todo o romance precisa de: // Uma ou duas damas, mais ou menos ingénuas. // Um pai – nobre ou ignóbil. // Dois ou três filhos, de dezanove a trinta anos. // Um criado velho. // Um monstro encarregado de fazer as maldades. / Vários tratantes, e algumas pessoas capazes para intermédios e centros. // Ora bem; vai-se aos figurinos franceses de Dumas, de Eugène Sue, de Victor Hugo, e recorta a gente, de cada um deles, as figuras que precisa, gruda-as sobre uma folha de papel [...]; forma com elas os grupos e as situações que lhe parece; não importa que sejam mais ou menos disparatados. // Depois vai-se às crónicas, tiram-se uns poucos de nomes e de palavrões velhos; com os nomes crisma-se os figurões, com os palavrões *iluminam-se*... (estilo de pintor pinta mouros). // E aqui está como nós fazemos a nossa literatura original.»²³⁷

É evidente que houve, ainda assim, emergindo dessa quantidade maioritariamente medíocre, obras de grande qualidade. Nemésio, com assinalável lucidez, lamenta que o exemplo de *Frei Luís de Sousa*, de Garrett, não tenha dado frutos:

«Os discípulos de Garrett ficaram-se numa desbotada cor local, no patriotismo aprendido em *D. Filipa de Vilhena* [...]. A força dramática esvai-se no pormenor histórico, o jogo dos figurantes empenha o excesso deles e na muita história sabida pelo dramaturgo. É o caso de *Os Dous Renegados* (1839), em que Mendes Leal aproveita frouxamente o que Herculano lhe ensinara a ver na Inquisição.»²³⁸

²³³ Cf. José Oliveira Barata, *O Espaço Literário do Teatro. Estudos sobre Literatura Dramática Portuguesa I*, Ed. Biblioteca-Arquivo Teatral “Francisco Pillado Mayor”, 2001, p. 130.

²³⁴ Mendes Leal Júnior concorreu com *Os Dous Renegados*; Silva Abranches com *O Captivo de Fez*; Ignácio Maria Feijó com *Camões do Rocío*; e Pedro da Costa de Sousa Macedo com *Os Dois Campeões*. (Cf. José Oliveira Barata, *ob. cit.*, p. 130.)

²³⁵ *Idem, ibidem.*

²³⁶ Escreveu José Oliveira Barata: «Envolvendo-se em clichés de matriz francesa, acabarão por originar uma mais que criticada saturação de dramas ultra, repetitivos temática e formalmente, assim se afastando dos nobres princípios que se propugnavam para o estabelecimento de uma literatura dramática portuguesa original.» (Cf. José Oliveira Barata, *ob. cit.*, p. 131.)

²³⁷ Cf. Almeida Garrett, *Viagens na Minha Terra*, Ed. Porto Editora, 1977, p. 36.

²³⁸ Cf. Vitorino Nemésio, “A Segunda Geração Romântica”, in Albino Forjaz de Sampaio [dir.], *História da Literatura Portuguesa Ilustrada dos Séculos XIX e XX*, ed. cit., p. 126. No mesmo passo, Vitorino Nemésio sublinha o cariz artificial e algo oco da dramaturgia de Rebelo da Silva e de Mendes Leal, que preferiam as fórmulas repetidas e gastas de determinados modelos, ao invés de “estar a sós com a própria alma”: «O talento

E, em registo próximo, Luiz Francisco Rebello detecta no drama histórico uma «visão maniqueísta», sobretudo no seu mais eminente cultor, Mendes Leal²³⁹. A verdade é que até cerca de 1850 o drama histórico «grassou como uma verdadeira epidemia», como refere Rebello. Segundo este autor, a este género «podem aproximar-se o drama bíblico e o drama sacro, seus contemporâneos»²⁴⁰. E, já agora, não pode deixar de lembrar-se a presença do teatro fundado em narrativas do Novo Testamento, como a peça que aparece no romance *A Morgadinha dos Canaviais*. Recordemo-la. Num dos mais interessantes episódios da obra, Dinis dá conta da representação de um auto de Natal, em que a filha de Herodes, Ermelinda, desempenha o papel de Fama (numa versão de «anjo-da-guarda da infância», como diz o narrador). Percebe-se o encanto que esta forma, muito simples, de arte teatral despertava no público (neste caso, o público rural, mas também o mais cosmopolita dos cidadãos):

«Depois que ela [Ermelinda] terminou, persistiu por algum tempo o silêncio, sem que os espectadores pudessem voltar logo a si, nem os actores se lembrassem de continuar o auto. Henrique [de Souselas] foi quem primeiro rompeu este encantamento. Profundamente impressionado também por aquela cena, exprimiu num “bravo” todo o entusiasmo que sentia. Foi o sinal, // O silêncio degenerou na mais altíssima ovação.»²⁴¹

Outras formas teatrais são experimentadas, entretanto. Luiz Francisco Rebello, sem particular entusiasmo, refere o aparecimento em Portugal do *drama de actualidade*, que se afastava das fórmulas constitutivas do drama histórico mas nem por isso representavam, afinal, um efectivo ganho em termos de originalidade e valor literário:

de Rebelo e de Mendes Leal é mais exterior do que sincero. Falta a qualquer deles a gravidade íntima que salvara Herculano, o tacto e a intimidade que explicam a obra de Garrett. Não sabendo estar a sós com a própria alma, refugiavam-se nas qualidades retóricas que tinham, na sua mundanidade, no sabor das palavras, na curva imponente com que viam os homens proceder na política liberal, e num passado apressadamente transmitido pela historiografia liberal, entendido apenas por fora.» (Cf. Vitorino Nemésio, *ob. cit.*, p. 126.) De qualquer modo, era enorme o prestígio dos dramaturgos aqui objecto de crítica acerba por parte de Nemésio. No muito divertido romance *Lisboa em Camisa*, de Gervásio Lobato, quando várias personagens - unidas pelos laços de família, vizinhança ou profissão - planeiam um espectáculo teatral, discute-se acaloradamente a obra a representar. Uma delas (Filipe Martim) sugere, ao fim de muito tempo de debate: «- Eu nisto de teatro sou de opinião que se recorra ao patriarca... // - Ao patriarca? Para quê? - perguntou muito espantado o conselheiro. - Creio que nada disto é contra a religião. // - Não é isso, ao *patriarca do teatro*, ao sr. Mendes Leal.» (Cf. Gervásio Lobato, *Lisboa em Camisa*, Lisboa, Ed. Círculo de Leitores, 1975, p. 143. O recurso ao *italico* em «*patriarca do teatro*, ao sr. Mendes Leal» é da nossa responsabilidade.) [As personagens de Gervásio Lobato acabarão optarão por *Pedro* (drama em cinco actos, de Mendes Leal, dado à estampa em 1857.)

²³⁹ Rebello recorda o que aquele consagrado autor da época escreve no prefácio ao seu drama *Os Dois Renegados*: «“a missão do poeta dramático no mundo” [é] “grande e santa”[...]. “Deus lhe colocou na mão direita a virtude e na esquerda o vício: cumpre-lhe arremessar uma e outro à multidão; o vício em toda a sua turpitude; a virtude em todo o resplendor de sua beleza, porque todo este público, que um dia lhe pedirá contas da porção de vício ou de virtude que dele recebera, enterre uma em seu coração e repulse o outro até de seus lábios”.» (Cf. Luís Francisco Rebello, *Breve História do Teatro Português*, Lisboa, Ed. Publicações Europa-América, 5.^a edição, 2000, pp. 98-99.)

²⁴⁰ Cf. Luís Francisco Rebello, *ob. cit.*, p. 102.

²⁴¹ Cf. Júlio Dinis, *A Morgadinha dos Canaviais*, ed. cit., p. 238.

«Com títulos diversos, e assinadas por diferentes autores, as “comédias-dramas” – como geralmente se designavam as peças de actualidade – reconduziam-se invariavelmente a dois ou três esquemas estereotipados que as tornavam indistinguíveis umas das outras. Conflitos entre a honra e o dever, entre o indivíduo e a sociedade, entre a aristocracia decadente e a classe trabalhadora, alicerçados sobre oposições simplistas e encarnados por personagens convencionais que convencionalmente se exprimiam, substituíram nos paços portugueses os dramas de assunto histórico – mas, se não fossem outras a época em que se situava a acção, a linguagem utilizada e as roupagens envergadas pelos actores, nem se daria pela diferença.»²⁴²

Do mesmo modo que Dinis decerto teve conhecimento – como leitor e/ou como espectador – dos dramas históricos que em Portugal se escreveram e levaram à cena em meados do século XIX, igualmente terá lido as traduções que Biester fez de autores como Sardou, Giacometti, Octave Feuillet, Dennery e Barbier. Terá visto e apreciado, por um lado, a peça *A Mocidade de D. João V* (1856), de Rebelo da Silva, e terá lido, por outro, o drama *Pedro*, de Mendes Leal²⁴³, obra escrita em 1849 e publicada em 1857 (e que seria representada, com grande sucesso, no Teatro Nacional, em 1863). O drama de actualidade não seria, pois, para o jovem estudante de Medicina Joaquim Guilherme Coelho uma realidade ignorada.

Diga-se que, não obstante a designação utilizada para classificar esta produção dramática (dita, recorde-se, *de actualidade*), nem por isso as peças então escritas e representadas traduzem, com rigor, a situação histórica – política e social – do tempo. Citando ainda Rebelo, os dramas destes autores (Mendes Leal, Biester, Rebelo da Silva) «pouco ou nada tinham de “actuais”»:

«O industrialismo crescente, as grandes concentrações do capital, a reacção organizada do proletariado, haviam, entretanto, alterado significativamente as estruturas

²⁴² Cf. Luiz Francisco Rebello, *ob. cit.*, p. 103. A propósito: o parecer da *Comissão de Censura Dramática*, que introduz o drama *Os Operários*, de Biester, parece-nos uma boa síntese da estrutura e espírito daquela forma de teatro (a grafia é a original): «É boa lição a que n’este drama se dá aos donos de fabricas, que para levarem vida dissipada, as entregam cegamente a administradores infíeis, como é o que n’esta peça figura com tão feias côres. Para o entrecho da acção ha uma mulher soberba; uma donzela virtuosa, a noiva; um homem honrado victima da calumnia, pela sua fidelidade a um amigo; um arrependido, que resgata por uma boa obra os pecados velhos, e também um perdulario extravagante que reconhece no final que “O trabalho é riqueza, é valor.”» (Cf. Ernesto Biester, *Os Operários* [drama], “Parecer da Comunicação de Censura Dramática”, Lisboa, Ed. Typographia Universal, 1866, p. 232.)

²⁴³ Lembra Luiz Francisco Rebello que, tal como sucedera já com o drama histórico, igualmente no que se refere ao drama de actualidade «foi Mendes Leal um dos primeiros a enveredar por esse caminho, com o, que romanticamente punha em cena “a abolição dos privilégios e a degeneração das castas, que justifica” [...]» Entre outras obras, destacam-se « *Os Homens de Mármore* e *O Homem de Ouro* (1854), *Pobreza Envergonhada* e *A Escala Social* (1857).» (Cf. Luís Francisco Rebello, *ob. cit.*, pp. 103-104.) Por seu turno, Biester foi autor também de títulos e adaptações importantes: «além das suas traduções de e adaptações de romances de Camilo (*A Vingança*, 1862), Júlio Dinis (*As Pupilas do Senhor Reitor*, 1868) [...], escreveu três dezenas de dramas em que a análise dos “costumes contemporâneos” e da “sociedade actual” se exercia através de complicadas intrigas sentimentais e moralizadoras (*A Redenção*, 1856; *Nobreza de Alma*; *Primavera Eterna*, 1860; *Abnegação*, 1861; *O Jogo*, 1863; *Os Difamadores*, 1865), animadas por uma retórico humanitarismo que culminava na exaltação paternalista do operariado, “os soldados obscuros das modernas lutas de inteligência” (*Fortuna e Trabalho*, 1863; *Os Operários*, 1865).» (Cf. Luís Francisco Rebello, *ob. cit.*, pp. 104-105.)

socioeconómicas – e já em 1848 Marx e Engels haviam publicado o *Manifesto Comunista*, em 1864 se organizara a I Internacional Operária, em 1867 saíra o primeiro volume de *O Capital*.»²⁴⁴

Presos ainda a fórmulas marcadamente românticas e a uma artificial visão do mundo, que sobrevalorizava idealismo e moção e, simultaneamente, tendia a postergar a objectiva percepção da realidade portuguesa,

«os melodramas pseudo-sociais dos nossos dramaturgos [...] não passavam de frutos serôdios da árvore do romantismo, que para além das fronteiras portuguesas o realismo ameaçava já derrubar.»²⁴⁵

A produção literária dinisiana, entre 1857 e 1860, no modo dramático, parece estar associada à participação do autor num grupo de teatro amador, o *Cenáculo*, que então existia no Porto²⁴⁶. Não é decerto irrelevante a circunstância: o cariz performativo e eminentemente pragmático do drama, se perspectivado na óptica do encenador ou do actor – gente envolvida, portanto, na dimensão *espectacular* desta arte – passa a ser um essencial pressuposto na edificação do texto literário. A disciplina a que tal obriga, em termos de estruturação textual, é óbvia. A própria avaliação da qualidade do texto à luz de critérios de eficácia cénica tem, naturalmente, consequências no modo de escrever (por exemplo, na

²⁴⁴ Cf. Luís Francisco Rebello, *ob. cit.*, p. 105. O autor lembra, a seguir, o conservadorismo fundamental dos dramaturgos, que temperavam prudentemente (*i.e.*, hipocritamente) o ideal *revolucionário* – de denúncia das injustiças sociais – de um respeitoso decoro: «[...] o seu intrínseco reaccionarismo está bem expresso no propósito de “evitar o escolho de provocar o ódio entre as classes” ao expor os contrastes sociais (confessado por Mendes Leal no prefácio à *Pobreza Envergonhada*) ou na advertência de Ernesto Biester (ao estudar o teatro daquele) de que “se é um direito ferir o vício, é um dever respeitar a sociedade”.» Cf. Luís Francisco Rebello, *ob. cit.*, pp. 105-106.) Mas Luiz Francisco Rebello exceptua desta geral mediocridade dois autores, aliás, duas obras: «Dois escritores, porém, ou, melhor, duas peças de dois escritores [...] constituem excepção a esse repertório medularmente artificial e estruturalmente folhetinesco. Foram eles Francisco Gomes de Amorim (1827-1891), com a “paródia de melodramas” *Fígados de Tigre* (1857) e Camilo Castelo Branco (1825-1890), com a farsa *O Morgado de Fafe* (1860): naquela, em que, segundo o próprio autor, “nada há que não seja irónico, simulado, burlesco, zombeteiro e caricato”, o convencionalismo do teatro ultra-romântico é levado às suas mais extremas e delirantes consequências, mediante uma fúria destruidora que acaba por o reduzir a um montão grotesco de ruínas [...], enquanto na farsa de Camilo a ideologia subjacente a esse teatro é deformada por um espelho que, ampliando-lhe implacavelmente os ridículos e os defeitos, acaba também por destruí-lo.» (Cf. Luís Francisco Rebello, *ob. cit.*, p. 106.) Bourbon e Menezes, muitos anos antes, dissera algo de parecido na sua crítica a *O Morgado de Fafe*, de Camilo: «Se o teatro de Camilo é mera curiosidade bibliográfica [...], o comediógrafo vingá o dramaturgo com *O Morgado de Fafe*, que por obrigação de justiça há-de arrolar-se no minguado espólio de obras-primas do teatro português.» (Cf. Bourbon e Menezes, “Camilo Castelo Branco”, in Albino Forjaz de Sampaio [dir.], *ob. cit.*, p. 234.)

²⁴⁵ Cf. Luís Francisco Rebello, *ob. cit.*, p. 105.

²⁴⁶ Júlio Dinis foi actor amador (na altura, dizia-se curioso). Sabe-se que representou sobretudo papéis femininos. A companhia amadora a que pertenceu deu espectáculos numa sala da rua do Bonjardim e no teatro Liceiras, na rua de Camões. (Cf. Egas Moniz, “Prefácio a *Teatro Inédito*, in Júlio Dinis, *Teatro Inédito*, 1.º volume, Ed. Livraria Civilização, 1980, p. 15.) Numa outra obra dedicada ao escritor, Egas Moniz lembra a importância que deverá ter constituído, à época, para Júlio Dinis, o convívio no Cenáculo com jovens intelectuais um pouco mais velhos (como Augusto Luso): «Calcula-se [...] quanto as doutrinas da escola romântica ali deviam ser debatidas nas suas diversas modalidades, visto que, por essa época, já a nova forma literária tinha alcançado a sua maioria em terras de Portugal, e tanto que começavam a aparecer os primeiros núcleos inovadores.» (Cf. Egas Moniz, *Júlio Dinis e a Sua Obra*, ed. cit., p. 185.)

composição das personagens ou na escolha de vocabulário e modos característicos da sua condição sociocultural, etária e profissional).

Por definição, o dramaturgo – se efectivamente escreve com a intenção de ver a sua obra em palco²⁴⁷ – associa ao exercício da invenção literária, mais ou menos fantasiosa, um concomitante espírito prático que passa pela adequação do seu texto aos códigos do espectáculo teatral e, em alguns casos, àquilo que é supostamente o gosto (maioritário) do público.

Este treino teve consequências na escrita posterior de Dinis. E não deixa de ser relevante que uma significativa parte da sua produção narrativa haja, afinal, sido objecto de adaptações para o teatro e até para o cinema e, mais recentemente, para televisão²⁴⁸, o que é sintomático da glosada *teatralidade* das suas novelas e dos seus romances.

Por razões de economia expositiva, passaremos a referir alguns dos aspectos mais interessantes e relevantes da produção dramática de Júlio Dinis. Em primeiro lugar, é de toda a justiça reconhecer, com base na leitura das suas peças, o conhecimento que revela da noção técnica (tão importante, depois, no seu trabalho de novelista e romancista) de *cena*. A saída ou a entrada no palco de personagens é sempre assinalada, nas diferentes peças, com a indicação numérica, ordinal, de nova cena. Já a divisão/distribuição por actos não parece ser tão clara e rigorosa, parecendo, antes de mais, determinada por questões relacionadas com a duração do espectáculo e sua repartição em partes equilibradas (com um intervalo sensivelmente a meio).

Em termos gerais, a acção das várias peças de Dinis funda-se num jogo de equívocos e mistérios, de mal-entendidos, de meias-verdades. O preceito, fundamental em teatro, de

²⁴⁷ Como lembra José Oliveira Barata²⁴⁷, é difícil entendermos a literatura dramática sem nela vislumbrarmos a sua encenação (ou, pelo menos, a possibilidade de encenação). Claro que é possível ler uma obra dramática sem termos acesso à sua representação, mas isso implicará, de qualquer modo, a mental concretização do texto numa espécie de teatro mental que interiormente elaboramos (Cf. José Oliveira Barata, *História do Teatro Português*, Lisboa, Ed. Universidade Aberta, 1991.) Aguiar e Silva não deixa de recordar, contudo, que «há textos dramáticos que, pelas suas características formais e semânticas – muitas vezes deliberadamente pretendidas pelos seus autores e não resultantes, portanto, de um fracasso ou de um deficiente domínio da técnica de construção do drama –, não são possíveis de concretização, ou só o são rara e precariamente, fora do processo da comunicação literária». Estes textos, conclui, «fazem parte do chamado “drama literário” [...]» (Cf. Vítor Manuel de Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura*, ed. cit., p. 613.)

²⁴⁸ O romance *As Pupilas do Senhor Reitor – Crónica da Aldeia* foi adaptado por Ernesto Biester, em 1868 e, em data não conhecida em rigor, por Antero de Figueiredo. Do romance *A Morgadinha dos Canaviais*, há notícia de três adaptações para teatro: adaptação de Luís Caldeira; adaptação de Carlos Borges; e adaptação de Baptista Machado. Do romance *Os Fidalgos da Casa Mourisca* há notícia de uma adaptação para teatro por Carlos Borges, em 1877. Da novela *Uma Flor de Entre o Gelo* houve uma adaptação para teatro da responsabilidade de Acúrsio Cardoso. Da novela *As Apreensões de uma Mãe* houve uma adaptação para teatro (com o título *A Leitura dos Arroios*) por Filipe Duarte. (Cf. Irwin Stern, *Júlio Dinis e o Romance Português: 1860-1870*, ed. cit.) [Adenda: Leitão de Barros realizou também um filme baseado no romance *As Pupilas do Senhor Reitor*. Em 2007, Moita Flores inspirou-se nesta mesma obra para uma série televisiva.]

conflito depende do estabelecimento dessa zona de provisório caos ou *desequilíbrio*, i.e., de uma perturbação da harmonia familiar, amorosa, social, a que o desenlace previsivelmente porá cobro. Ao longo de muitas cenas, pontuadas por ambiguidades e ironias, muito ao gosto do público da época, a revelação (ou reposição) da verdade vai sendo adiada, e com ela o remate feliz que, em devido tempo, satisfaça - simultaneamente - a curiosidade do leitor/espectador e o humano desejo de *reequilíbrio* cósmico. Estes adiamentos sucessivos, que em lugar de dissipar tensões e mistérios parecem agravá-los, são afinal um investimento na edificação de um *grand finale*, constituído por uma cena (ou, excepcionalmente, por mais do que uma cena) de grande efeito dramático.

Embora não se trate de um conjunto de obras de elevado quilate literário, como atrás se disse, justo é lembrar que nenhuma peça teatral assente neste jogo – permanente e crescente – de equívocos sobreviveria sem uma apreciável qualidade na elaboração dos conflitos e, em particular, na qualidade dos diálogos. No caso das comédias, essa situação é particularmente evidente: o cómico funda-se sobretudo na linguagem utilizada (recheada de sentidos subliminares, ironias, trocadilhos, apartes, frequentes suspensões do discurso, súbitas interrupções, interjeições, vernáculo, modulação dos níveis de língua), obviamente articulada com as situações que constituem a própria tessitura dramática das peças. E aqui, sublinhamos, reside boa parte do interesse literário deste material dinisiano, enquanto testemunho, afinal, do talento (precoce e, nos anos seguintes, exuberantemente desenvolvido) de Júlio Dinis, magistral criador de cenas literariamente interessantes e cultor exímio da técnica do diálogo.

O texto dramático assenta no uso constante e otimizado do discurso directo. Deste modo, não há diferimento da realidade (no diálogo, o tempo do discurso é, como se sabe, genericamente simultâneo ao tempo físico, real). Graças ao uso do discurso directo, a acção presentifica-se e as personagens são mais facilmente percebidas (*lidas, entendidas*) como pessoas, o que aumenta o verismo da representação e confere a toda a situação cénica um carácter de dinâmico acontecer, carregado de imprevisibilidade e de emoção (esperança, dúvida, expectativa, angústia).

O tempo verbal mais utilizado é naturalmente o presente, mas o desenvolvimento da peça compreende - através do discurso das personagens ou da própria noção de acção dramática (que é um *presente em situação de devir*) – uma omnipresente gramática de futuro. É como se o drama consistisse numa espécie de presente contínuo, desenrolando-se perante os nossos olhos leitores ou espectadores, e imparavelmente caminhando para uma situação seguinte, devenida, isto é, para um desenlace (como a vida).

É natural que a função apelativa transpareça na maioria das falas das personagens, tão obviamente dinâmica é a natureza da comunicação dramática. Há aqui uma fortíssima interacção entre emissor e receptor. Durante a peça, a personagem *emissora* (que fala) tornar-se-á depois *receptora* (e vice-versa). Como na vida real, esta é uma situação de comunicação não diferida, viva, susceptível de interrupções, de modulações de volume e tom, de cortes abruptos, de diferentes ritmos. É uma comunicação natural, pelo menos *ilusoriamente* (*i.e.*, em cena), território lógico do indivíduo não alienado do seu próprio destino e com direito a influenciar, a cada instante, o curso dos acontecimentos.

Valerá a pena referir, a propósito do carácter apelativo e emotivo da linguagem do texto dramático, que há no enunciado uma grande quantidade de sinais ortográficos de interrogação e de exclamação. Esta circunstância tende a acentuar-se na segunda parte das peças, após a exposição, quando a normalidade cede lugar à novidade e ao conflito.

Mais do que nas suas narrativas, há nas peças de teatro escritas por Dinis uma disciplinada concentração da acção, reduzida à sua mínima expressão. Tal facto previne, desde logo, o perigo de dispersão da atenção dos espectadores. Sob o ponto de vista do espectáculo, é decerto uma vantagem; e sob o ponto de vista da criação literária será, apenas na aparência, uma limitação ao trabalho do *demiurgo* (que se vê assim tecnicamente confinado a um reduzido espectro de elementos a tratar). A verdade é que este condicionamento implicará uma sistemática necessidade de depuração, a qual naturalmente redundará no aperfeiçoamento do produto literário e até, se considerarmos o fenómeno em termos da formação do estilo dinisiano, num importante treino de escrita.

Recordamos, a seguir, de modo ostensivamente resumido, a acção principal de cada uma das oito peças de Dinis²⁴⁹. Reservaremos a duas delas, escritas já numa fase de maior maturidade – a comédia *Um Segredo de Família* e o único drama histórico, *Um Rei Popular* –, uma análise mais profunda, que exemplarmente possibilite a indicação das principais características do teatro dinisiano, e por extensão de um certo teatro em voga no final da primeira metade do século XIX. É nossa convicção, como já atrás sustentámos, que a produção dramática de Dinis compreende o uso e – em função do treino intensivo que lhe está associado – o desenvolvimento de técnicas de escrita muitíssimo importantes para a sua formação como novelista e romancista. Bastará lembrar, uma vez mais, a estruturação do enredo com base em cenas ou o uso competente do diálogo.

²⁴⁹ Para leitura e análise do teatro dinisiano, utilizámos a obra *Teatro Inédito*, de Júlio Dinis, editada em três volumes pela Livraria Civilização (Porto, 1980), com prefácios – um para cada volume – de Egas Moniz.

A primeira peça teatral que Dinis escreveu (não contando com *Bolo Quente*, cuja totalidade não se conhece) foi *O Casamento da Condessa de Amieira* (comédia em dois actos)²⁵⁰, que data de 1856. A peça, que tem por cenário uma estalagem portuense, assenta num equívoco elementar: uma das personagens principais (Júlio da Costa) confunde uma cena a que assiste – e que é de facto um ensaio teatral – com a realidade. Todo o enredo parte dessa situação: Júlio da Costa, descodificando erroneamente o que ouve, escondido a um canto do palco, sente-se traído por quem ele julgava ser uma condessa, e que não é senão Emília, uma actriz alojada, como ele, naquela casa (e que faz o papel de “Condessa de Amieira” numa peça prestes a estrear). No ensaio, que Júlio testemunha, a “condessa” fala de uma paixão proibida e da iminente fuga que está preparando, no sentido de evitar a intervenção de seu pai, o feroz conde de Amieira, que a todo o transe pretende impedir aquele amor.

Ora, Júlio da Costa não perdoa a suposta traição da “condessa” que, nem havia uma hora, lhe jurara uma afeição exclusiva. Decide falar com o “conde” (um outro actor) e dar-lhe conta da iminente fuga e desonra da filha. O pobre velho tem efectivamente uma filha e, longe de pensar que o delator lhe fala da personagem da peça, aflige-se enormemente. Instala-se assim uma atmosfera de *non sense*, objectivamente geradora de comicidade.

Depois de refeita a ordem, explicados os motivos do ruído comunicacional, Júlio da Costa acaba por aceder, sem grandes reflexões ou pruridos, à vontade paterna de o casar com certa viúva rica, o que comprova a despreocupação do jovem dramaturgo, neste caso, relativamente a questões de moralidade. O objectivo claro é, tão-só, divertir²⁵¹.

A segunda peça é *O Último Baile do Sr. José da Cunha* (comédia em um acto [*sic*]), escrita em 1857. Há aqui uma ousadia invulgar, e pouco expectável se considerarmos a personalidade literária e humana de Dinis, que envolve o assédio de um jovem burguês à esposa de um respeitável conselheiro. Decorosamente, a senhora resiste aos avanços do pretendente, mas a simples inclusão, no enredo, desta empreitada amorosa é já digna de nota.

Tal como na peça anterior, há um equívoco na base da acção. Neste caso, a fabricação desse equívoco envolveu mesmo a troca de indumentárias (e, com elas, a troca de *personas*) entre duas personagens – os amigos Alberto de Sousa e Ernesto Lima. Convenientemente, tudo ocorre durante um baile de máscaras, situação que torna verosímil, aos olhos do

²⁵⁰ Originalmente, o escritor chamou-lhe *O Casamento da Condessa de Vila Maior*; mais tarde, procedeu à revisão do texto e à alteração do título.

²⁵¹ A título de curiosidade, refira-se o facto de, nesta peça, aparecer uma referência ao dramaturgo mais proeminente da época, Mendes Leal: a personagem Emília serve-se de falas aprendidas n’*O Pajem de Aljubarrota* para responder às afectadas juras de amor de Júlio da Costa.

público, tão *extraordinária* troca de papéis. Na sequência desta decisão, um sofrerá as consequências das atitudes do outro, e vice-versa. O facto de o público estar ciente da *verdade*, conquanto inviabilize a edificação de qualquer mistério sobre o que se passa realmente, possibilita-lhe por outro lado o benefício do estatuto de observador privilegiado, que tranquilamente se diverte.

Pelo meio, temos um *tipo* característico da comédia de costumes, o marido ciumento (o conselheiro), que cumpre – contrariado – os seus deveres de anfitrião, vigiando em permanência a esposa (D. Eulália), secretamente desejada pelo jovem Alberto de Sousa; e temos um segundo *tipo* relativamente recorrente na comédia do século XIX - um pai rigoroso e autoritário (o advogado Pedro da Silva), que mantém em guarda Ernesto Lima, um (indesejado) pretendente à mão de sua filha, Virgínia.

A comédia vive das várias situações geradas pela troca de personalidades entre os dois amigos, dos diálogos muito vivos e expressivos entre as personagens e, sobretudo, dos apartes que a cada momento ocorrem. Dinis põe a ridículo o sentimento de posse e de concomitante insegurança que as duas personagens mais velhas - o conselheiro e o advogado - existem, relativamente à esposa e à filha, respectivamente²⁵²; de igual modo ridiculariza a pose temerária e fanfarrona com que ameaçam os dois jovens – Alberto e Ernesto – sugerindo duelos, mas depois, perante a possibilidade real de estes se concretizarem, recuando miseravelmente e procurando apenas salvar as aparências.

O final desta comédia resulta no casamento de Virgínia com Ernesto Lima e na decisão, anunciada ao longo de toda a peça pelo conselheiro José da Cunha, de que aquele seria o último baile realizado em sua casa. A moral social sobrevive, com alguns arranhões, mas novamente percebemos que o teatro dinisiano visa muito mais o divertimento à roda de certos tipos sociais e humanos do que a crítica à sociedade propriamente dita ou a educação moral do público.

A terceira peça é *Os Anéis ou Os Inconvenientes de Amar às Escuras* (comédia em um acto), escrita em 1857. Se na primeira peça, como vimos, uma personagem confunde ficção dramática com realidade, e na segunda, como também assinalámos, duas personagens trocam de roupa e de personalidades, gerando equívocos de vária ordem, nesta terceira peça a

²⁵² Embora não seja nossa intenção específica a análise em detalhe da evolução e papel do teatro num contexto de ascensão social e política da burguesia, não deixa de ser interessante sublinhar o facto de, como refere Hauser, se dar esta paradoxal circunstância de um espectáculo concebido para agradar a um público maioritariamente burguês se tornar, muitas vezes, numa forma de ataque a costumes, valores e figuras desta classe: «[...] estamos aqui diante de uma forma literária que, tendo começado por ser uma das mais eficazes armas da burguesia, acabou por converter-se no instrumento sumamente perigoso da sua auto-alienação e desmoralização.» (Cf. Arnold Hauser, *História Social da Arte e da Literatura*, ed. cit., pp. 595-596.)

confusão resulta da circunstância de as personagens actuarem às escuras, enganando-se, a cada passo, na identificação dos respectivos interlocutores.

É deste (in)conveniente fundamental que decorre a formação, por algumas cenas, de pares amorosos socialmente desajustados e improváveis: o fidalgo Adriano namora com a criada Margarida, julgando que esta é a aristocrata D. Francisca; Pedro namora com D. Francisca, julgando que se trata de Margarida; D. Francisca aceita os avanços verbais de Pedro, crendo que este é Adriano; e, finalmente, Margarida acredita verdadeiramente que o fidalgo Adriano a ama e a quer resgatar da condição humilde que, enquanto plebeia serviçal, lhe foi dado viver.

É interessante notar o facto de o elemento cómico depender, em grande medida, da veleidade de Margarida, em matéria de mobilidade social: uma criada pretender casar-se com alguém acima da sua condição social surge como motivo de riso. Tal situa, objectivamente, a ideologia (implícita) da comédia num território conservador.

De modo geral, todas as personagens são motivo de riso: Adriano é um inveterado conquistador, aflito por o número potencial de *presas* femininas diminuir drasticamente no período estival; D. Francisca é uma dama insegura, à mercê de quaisquer caprichos masculinos (suporta, até, o vocabulário e os modos pouco cortesês de Pedro, crendo que se trata de Adriano); Margarida é uma moça ambiciosa, insatisfeita com a condução social em que reside, e crendo na sua promoção pela via do casamento; Pedro acredita que, através de estratagemas simples, com recurso à pontual mentira ou ao fingimento, concretizará os seus objectivos no domínio amoroso.

En passant, Dinis põe a ridículo, ao mesmo tempo, a simplicidade vernacular das falas de Pedro e os exageros do (afectado) discurso que, em especial, Adriano utiliza ao longo do acto. No final da peça, todas as personagens estão enfadadas e desiludidas e nenhuma união se concretiza. D. Francisca, que entretanto decidiu aceitar um casamento com um desconhecido rico, consubstancia a lição, pouco moralista, que se retira da acção: «Hoje em dia vale mais escravizarmo-nos ao dinheiro do que ao amor.»²⁵³ Tal como aliás o título prenunciava, não se recomenda - acima de tudo - o amor «às escuras».

A quarta peça é *As Duas Cartas* e foi escrita em 1857. De todas, é a que, em nosso entender, mais se aproxima dos enunciados novelísticos e romanescos que Júlio Dinis, mais tarde, viria a conceber. Embora se situe nas imediações do Porto, o cenário compreende o exterior de uma vivenda e referências a vários elementos campestres.

²⁵³ Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 160.

Uma vez mais, um singelo equívoco (a troca de cartas) conduz a uma prolongada sucessão de cenas onde as personalidades, socialmente distintas entre si, de um simples pintor (filho de um humilde trolha) e de um importante fidalgo (morgado de uma família prestigiada) são confundidas, resultando que o pintor é tratado pela *sociedade* com a deferência supostamente devida ao fidalgo, e este com a indiferença ou mal disfarçado desprezo que a pobreza do plebeu motiva.

Há, nesta peça, a presença muito típica de uma certa sociedade portuense e portuguesa da época: um rico proprietário, um ex-advogado (com uma fixação muito provinciana no *français*, espécie de queirosiano Dâmaso Salcede *avant la lettre*), um bacharel em Direito, uma viúva rica e sua sobrinha casadoira (também rica, por herança de seu pai), um «elegante» [*sic*], dois criados e alguns figurantes não especificamente nomeados. A este grupo se reunirá, a meio do primeiro acto, o pai do pintor, trolha de profissão, o qual aliás não deixará de utilizar a sua linguagem e mundividência particulares, para espanto e escândalo do delicado círculo de D. Margarida de Almeida²⁵⁴.

Na base da confusão inicial, estruturante do edifício dramático subsequente, está a semelhança dos nomes das duas personagens masculinas – João de Sousa e João de Sousa Melo e Albuquerque – e uma troca de cartas que, de modo pouco verosímil, não é esclarecida com a celeridade requerida. Durante muito tempo, João de Sousa (o pintor) é tomado pelo seu quase-homónimo, João de Sousa Melo e Albuquerque. Ora, este é, em teoria, o noivo ideal para Luísa, a rica sobrinha de D. Margarida de Almeida; contudo, dada a troca de identidades que sucedeu, estabelece-se um namoro, *socialmente* apoiado, entre a jovem herdeira e o pintor (para sincero espanto deste e não menor indignação de Melo e Albuquerque). A descoberta tardia da verdade não significou uma completa inversão do rumo dos acontecimentos: Luísa, cujo dinheiro a emancipa relativamente à família e à sociedade, opta por ficar com João de Sousa; e João de Sousa Melo e Albuquerque une os seus destinos à tia fidalga (D. Margarida), cumprindo afinal o seu desiderato primeiro – um casamento social e economicamente vantajoso.

O culto das aparências, a obediência aos ditames da condição social e, sobretudo, do dinheiro, a mundana hipocrisia que avalia o mérito dos indivíduos em função do nome de família e da renda – eis um conjunto de *vícios* que o dramaturgo competentemente versa e

²⁵⁴ Note-se esta (precoce) evidência de uma técnica muito cara a Júlio Dinis, em matéria de narrativa: o autor procura instituir a atmosfera relativa a um determinado espaço social através do investimento numa pluralidade rica de personagens que, enquanto seres singelamente percebidos, não se afiguram importantes, mas que são, se *globalmente lidos*, uma entidade socialmente reconhecível e, no contexto da história contada, relevantíssima.

que, à falta de narrador (por se tratar do modo dramático), são objecto de comentários corrosivos, muito lúcidos e desassombrados, de uma personagem muito interessante, Pedro Vilhena (que ali assume um papel testemunhal e crítico semelhante ao da Moça na vicentina *Farsa de Inês Pereira*).

Notamos já, nesta precoce manifestação de talento de Júlio Dinis, a hábil adequação do léxico e do nível de língua a cada personagem, de acordo com a respectiva condição sociocultural. Os diálogos constituem-se desta variedade e riqueza e, por esse modo, ganham uma verosimilhança e humanidade particulares.

Não sendo ostensiva ou óbvia, a verdade é que há em *As Duas Cartas* uma ideologia larvar, que compreende, por um lado, a manutenção da ordem social instituída (com respeito pelas normas e regras da época), e, por outro lado, a sugerida possibilidade de mobilidade/ascensão sustentada nos méritos morais e intelectuais dos elementos beneficiários²⁵⁵ e na própria bondade progressista dos elementos da classe dominante.

A quinta peça é *Similia Similibus* (comédia em um acto), escrita em 1858. Nesta peça, o principal tema em questão é a homeopatia, vista como uma mistificação ridícula e ali representada por um falso médico, movido por interesses económicos, claramente avesso a escrúpulos de ordem ético-moral. Esse *prático* (Dr. Mateus), escudado no prestígio da sua ciência, aproxima-se de Tomás Bento, um «Doutor em leis» [*sic*], e procura tornar-se seu genro, desposando vantajosamente a bela e rica herdeira, Livínia. Nem esta nem a mãe (a esposa de Tomás Bento, D. Rosa) morrem de amores pelo homeopata; aliás, Livínia ama o primo, Carlos, sobrinho de Tomás e de Rosa, que entretanto regressa de Coimbra com o título de bacharel. Carlos, esse, embora se afigure um rapaz pouco responsável e constante nos amores, é essencialmente fiel a Livínia.

Dois campos se estabelecem, ao longo do acto, em feroz oposição: de um lado, Tomás e o Dr. Mateus, sob a bandeira da (*sagrada*) homeopatia e do lema - tido por ciência indiscutível - do patriarca Bento, «*Similia, Similibus*»; do outro, Livínia, Carlos e D. Rosa, que desconfiam dos méritos homeopáticos e da sinceridade / honestidade do médico.

Será, afinal, com base no lema *Similia, Similibus* que D. Rosa demonstrará ao marido a vantagem de escolher, para genro, o jovem Carlos. A ideia de as coisas e os seres beneficiarem da companhia e efeitos de seus semelhantes, em ordem a construir uma harmonia saudável, serve de base ao discurso de D. Rosa, que – em jeito de alegações de um advogado na barra do tribunal – convence o marido a abençoar a união da filha com Carlos.

²⁵⁵ João de Sousa, apesar da origem humilde, é inteligente, dotado de razoável educação e, como o próprio rival (João de Sousa Melo e Albuquerque) reconhece, trata-se de um rapaz moralmente digno.

A incipiente dimensão moral tem aqui apenas a ver com o castigo do clínico charlatão, cujas intenções pragmaticamente se voltam, logo a seguir (sem dores morais de qualquer espécie), para a filha de um certo «barão de Miranda que tem uma filha rica para casar»²⁵⁶.

A comédia assenta numa permanente troca de argumentos e de acusações entre os dois campos oportunamente erigidos – pró-homeopatia *vs.* anti-homeopatia. Nessa medida, a expressividade da linguagem, muito patente ao longo das cenas, é fundamental.

A sexta e a sétima peças são, respectivamente, *Um Rei Popular* (drama em dois actos), escrita em 1858 e *Um Segredo de Família* (comédia em três actos), escrita em 1860. Antes de a elas nos referirmos, com algum detalhe, queremos ainda mencionar aquela que, segundo Moniz, terá sido a última obra escrita para teatro por Júlio Dinis – *A Educanda de Odivelas* (comédia em um acto²⁵⁷), datada de 1860.

Trata-se de uma comédia situada nos primeiros anos do século XVIII, em Lisboa, e passa-se no interior do Palácio Real²⁵⁸. O infante D. João (futuro D. João V) diverte-se em conquistas amorosas, que compreendem - a determinada altura - Margarida, a filha de Álvares e única descendente deste Criado Real. Uma vez mais, há sobre as personagens e suas relações um manto de ambiguidades e mistério (*i.e.*, de *ilusão*), e sobre ele se baseará, em grande medida, a acção. D. João não conhece a identidade de Margarida; conheceu-a vagamente no Convento de Odivelas, onde a donzela recebia, em regime de internato, uma educação de qualidade. A filha de Álvares, por seu turno, está longe de julgar que o moço sedutor, que regularmente a procura no Convento, é o próprio Príncipe de Portugal.

Findo o período de educação que destinara à filha, Álvares entende que é chegada a hora de lhe providenciar um casamento conveniente; pede, por isso, a seu amo – D. João – que interceda junto da respectiva mãe, a rainha, no sentido de Margarida vir a ser admitida no palácio como aia real. Entrementes, o marquês de Abrantes, companheiro de aventuras do Príncipe, declara-se apaixonado por Leonor de Noronha, filha do conde de Viana; mas este quer casá-la com um abastado lavrador alentejano, João de Mendonça. Dá-se a coincidência de o dito lavrador haver recebido duas cartas semelhantes, propondo-lhe casamento – uma da parte de Álvares e outra da parte do conde de Viana. Por isso se dirige ao palácio, sem saber ainda o que decidirá.

²⁵⁶ Cf. Júlio Dinis, *Similia, Similibus*, in *Teatro*, vol. II, ed. cit., p. 164.

²⁵⁷ É razoavelmente seguro acreditar que esta peça, se devidamente revista, se dividiria em dois actos. Contudo, como adiante sublinharemos, o texto não chegou a ser objecto de releitura pelo autor.

²⁵⁸ Embora historicamente datada, a peça versa uma temática ligeira, sem profundas equações éticas ou morais, o que indiscutivelmente a aproxima mais da designação de *comédia* que de *drama histórico*.

Várias razões concorrem para, de novo, se estabelecer um universo de equívocos, envolvendo a autoridade de certas missivas e os seus destinatários. Em termos aritméticos, o desequilíbrio explica-se facilmente: há 3 moços (D. João, o marquês e João Mendonça) e duas moças (Margarida e Leonor de Noronha). O final redundará na união do marquês de Abrantes com Leonor, para felicidade de ambos (que se amam), e de Margarida com João de Mendonça, para razoável alegria de ambos (que se estimam sem grandes arroubos - a filha de Álvares preferia D. João, mas o futuro rei de Portugal sai destas contas por razões socialmente óbvias).

De modo algo jocoso, D. João dar-se-á, no final, por vitorioso, justamente por ter ficado solteiro. Já João de Mendonça, cheio de um bom senso rústico e muito dinisiano, conclui a peça com uma imprecação vernacular: «Leve o diabo a corte e vamos para o Alentejo!»²⁵⁹

Creemos que esta peça não apresenta uma dimensão moral claramente definida, havendo uma vez mais lugar ao cumprimento do objectivo essencial deste teatro – divertir.

Não obstante o texto haver sido, aparentemente, esquecido por Dinis, que não lhe dedicou o habitual trabalho de revisão e depuração, é de sublinhar a qualidade dos diálogos, cheios de uma dinâmica e de um colorido muito competentes. As discussões entre o conde de Viana e o criado Álvares, representantes de classes sociais muito distintas (mas elevados à qualidade de *pares* por serem concorrentes, pelas respectivas filhas, ao mesmo genro), são apontamentos deliciosos, de uma graça e de uma humanidade comparáveis, por exemplo, ao diálogo entre João da Esquina e José das Dornas, n’*As Pupilas do Senhor Reitor*.

Em *Um Rei Popular*, o jovem Júlio Dinis concebe e realiza, com reconhecível competência, um drama histórico, muito ao gosto do público romântico. Para se industrializar sobre a época em que a acção decorre, o autor certamente leu a *Crónica de D. João II*, de Garcia de Resende²⁶⁰. Com efeito, aspectos da História de Portugal – contextualizantes da acção e da diegese – constantemente aparecem na peça.

De modo resumido, podemos dizer que se trata de um episódio em que os nobres portugueses, sentindo-se perseguidos por D. João II, reagem e equacionam os vários modos de se defender dos ataques reais. Em consonância com a verdade histórica, o dramaturgo dá voz aos que objectivamente se dispõem à rebelião e aos que, mais moderadamente, querem uma solução de compromisso (abdicando de alguns privilégios, mas não da sua dignidade de nobres).

²⁵⁹ Cf. Júlio Dinis, *A Educanda de Odivelas*, in *Teatro*, vol. II, ed. cit., p. 270.

²⁶⁰ Cf. Egas Moniz, “Notas introdutórias a *Teatro Inédito*”, in Júlio Dinis, *Teatro Inédito*, ed. cit., p. 174.

A habilidade de Dinis está em haver conseguido inscrever no drama as duas perspectivas possíveis, à roda desta reacção da aristocracia à investida do Rei: a) trata-se de uma traição à pátria; b) trata-se de uma justa reacção contra um Rei ingrato, que se esqueceu da participação – ao longo de gerações – dos nobres nas lutas pela independência portuguesa.

Ao rol de personagens não faltará a do próprio Rei, que é simultaneamente o conversado de Luísa, a virtuosa filha de um taberneiro²⁶¹.

As cenas decorrem no interior de uma taberna, onde confluem várias classes sociais, variados pontos de vista e diversos territórios lexicais e níveis de língua (de acordo com o estatuto social de cada personagem).

A mais dinisiana cena do drama, a nosso ver, é a primeira, que tecnicamente serve para facultar ao espectador informações fundamentais sobre o contexto da acção que vai desenrolar-se. Trata-se, como é fácil de supor, da *exposição*. Quem cumpre esta função é um conjunto de personagens populares, que conversa sobre a situação no Reino, sobre as suspeitas de conjura contra o Rei e sobre o ímpeto reformista do monarca. É aliás muito interessante encontrarmos, na peça, uma característica fundamental da narrativa de Júlio Dinis: a cena inicial prepara (ou antecipa) a atmosfera e os factos principais da acção. É assim que, para dar conta dos motivos que fazem de D. João um Rei *popular*, o escritor dá a voz a algumas personagens; e estas lembram episódios protagonizados por Sua Majestade, os quais *exemplarmente* realçam a sua coragem, a sua virtude e a sua generosidade para com os mais necessitados²⁶².

É extraordinária a capacidade do jovem Joaquim Guilherme Gomes Coelho, já aqui, de – sem deixar de obedecer à linguagem antiga, com pontual recurso a arcaísmos e a formas mais rebuscadas de falar (incluindo frequentes anástrofes e hipérbolos), oferecer protagonismo a personagens socialmente mais humildes, assim reforçando a verosimilhança do enunciado dramático.

²⁶¹ Valerá a pena lembrar a muito dinisiana noção de que a nobreza de carácter é, tantas vezes, independente das circunstâncias do nascimento ou da riqueza.

²⁶² Eis dois exemplos, historicamente comprovados segundo Egas Moniz (que refere como fonte a *Crónica de D. João II*, de Garcia de Resende): Lopo Caldeira narra a história de seu primo que, havendo sido traído pela mulher, fizera justiça com as suas próprias mãos, matando-a e a seu amante; o Rei «escreveu uma carta ao governador de Arzila, em que, por entre muitas coisas, lhe dizia: “Fernando Caldeira é lá por fazer um feito de homem; agradecer-vos-ei muito honrade-lo e favorecerde-lo [*sic*], porque de toda a hora que lhe fizerdes eu receberei muito prazer e contentamento, pois pela honra fez tal feito.”» (Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 174.) Brás Serrão, por seu turno, narra a história de um tal João Álvares, consertador de cavalos, de alcunha “O Gato” que, viajando na comitiva de El-Rei, em viagem de Évora para Estremoz, se dispensara de cumprimentar o próprio pai, um «pobre almocreve», por vergonha da sua baixa condição. «Chegou isto aos ouvidos de El-Rei que desde logo chamou João Álvares à sua presença; com palavras amargas o repreendeu ordenando-lhe terminantemente que nunca mais lhe aparecesse, pois incorrera no seu real desagrado praticando um feito vil; porque o homem que despreza seu pai e não o socorre, podendo-o fazer, não era homem para se fiarem nele.» (Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, pp. 175-176.)

A peça cruza, por outro lado, a dimensão política do enredo com uma dimensão mais íntima, humana. Entre ambas, a ponte é feita sobretudo por Rui da Silva, pajem do conde de Faro, e o Rei, à roda de Luísa. Rui da Silva ama a filha de Girarte, mas o seu amor não é correspondido na exacta medida que ele desejaria (Luísa vê-o como Amigo, Irmão). Por outro lado, o Pajem tem deveres de lealdade para com o conde de Faro, e dispõe-se a morrer por seu amo, ainda que seja o próprio Rei a pedir-lhe o contrário.

Quanto ao Rei, embora sinceramente ame Luísa, comete a *indignidade* de nunca se identificar perante a moça, permitindo que esta se envolva consigo sentimentalmente (sem jamais ter conhecimento das barreiras socialmente inultrapassáveis que sempre haveria entre um Rei e a filha de um taberneiro). Em termos não apenas românticos, mas de senso comum, Luísa Girarte é levada a sacrificar o seu bom nome por *nada*.

O remate da peça compreende o sacrifício de Rui da Silva e também o de Luísa, que – como acontece com Maria, em *Frei Luís de Sousa*, de Garrett – morre *de vergonha*.

Dinis *consegue*, na última cena, colocar o Rei a implorar perdão ao Pajem e ao taberneiro, num extraordinário lance dramático, em que o valor do amor e da amizade parecem prevalecer sobre o do poder político mais elevado.

A cena ganha um dramatismo particular com a dor de André Girarte, que chora a morte de sua filha e que, claramente, põe os seus deveres (e direitos) de pai à frente dos seus deveres de vassalo. O taberneiro não se coíbe sequer de acusar o Rei das suas imperfeições e imprudências. De certa forma, o mundo poético (espiritual, sentimental) triunfa aqui sobre o mundo político (terreno, físico, material):

«Senhor Rei de Portugal! Nada tenho a pedir-vos; a única coisa que podia desejar era possuir minha filha; essa ... não ma podeis vós dar ... Agora nada mais me resta a esperar, de vós nada posso eu receber. A outro soberano dirigirei as minhas súplicas, e hei fé que serei atendido; por pouco tempo eu serei vosso vassalo, senhor. [...] Espero que cedo abandonarei este por outro reino melhor; aonde se não padece, aonde se encontram aqueles que se amam ... aonde não há soberanos, que mal compreendendo a sua missão, semeiam a tristeza e a desolação na casa dos seis vassalos, a que deviam levar somente venturas.»²⁶³

Mais à frente, André Girarte insurge-se contra a ideia, aventada por D. João, de preparar honras fúnebres reais: «Senhor, não ordeneis. As honras fúnebres de minha filha a mim compete fazê-las. – (*A meia voz*:) Causaste-lhe a morte, quereis também causar-lhe a desonra?»²⁶⁴

²⁶³ Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 252.

²⁶⁴ Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 253.

Esta cena lembra, em muitíssimos aspectos, a cena de Cancela (ou Herodes) chorando a morte da filha, Ermelinda, em *A Morgadinha dos Canaviais*. No romance, o grito de revolta do pobre pai vai contra os fundamentalismos de ordem religiosa. Ciente de que a estas perversões da fé se devia a morte da filha, o rude (mas sensível) homem não faz coro com a população que exigia o enterro da donzela no interior da igreja e, de modo *dramático*, insurge-se mesmo contra essa ideia:

«Na igreja?... Isso é que não! Sabem quem me matou a filha? Foram eles... Esses que ma tolheram de medos, que lhe roubaram as alegrias... que fizeram dela isto que aí vedes... Pois não a conheciam?... Não a tinham visto aí nos campos, nas novenas e nas festas?... Viram-na como nunca com estas cores desmaiadas? Viram-na sem aqueles cabelos louros, que tão bem lhe ficavam? E que eles cortaram sem piedade? E querem-te ainda guardar, desgraçadinha! Não, não te entregarei. Não, não irás lá para dentro. Quero-te aqui, minha filha; aqui, debaixo dos olhares de Deus... Eu mesmo te vou deitar, como tantas vezes o fiz quando dormias no berço, que ficará sempre vazio! Ó meu Deus, que vida vai ser a minha, se te não compadeces de mim, Senhor!...»²⁶⁵

Um Segredo de Família, de Júlio Dinis, é uma comédia que, conquanto não cumpra à risca aquele receituário garrettiano atrás referido, compreende vários dos elementos convencionais que constituem o teatro romântico: há não um mas dois pais (um inexplicavelmente²⁶⁶ duro e implacável – o pai de Alfredo; o outro, abnegado e generoso, mas sobre o qual pesa uma misteriosa suspeita de crime escondido no passado – o pai de Margarida²⁶⁷); não há uma mas três donzelas, cheias de virtude e de beleza (Adelaide, Margarida e Carolina); há um moço distinto e solteiro, em idade de casar (Alfredo); e há, sobretudo, não um mas vários mistérios por desvendar.

Esta comédia destaca-se pela leveza e graciosidade das conversas, pontuadas por uma espécie de humor mundano que ajuda a criar, na maioria das cenas, aquela ideia de *tempo-atmosfera* que António José Saraiva e Óscar Lopes destacam, especificamente, nas narrativas de Dinis. O enredo, mais complexo do que é habitual no teatro dinisiano, envolve um segredo de família, ligeiramente referido num diálogo entre Gustavo e a esposa, Adelaide: o pai desta, antes de morrer, dera conta da existência de uma (outra) filha que não chegara a conhecer – irmã, portanto, de Adelaide – e para ela deixara, no caso de a dita descendente estar viva, uma importância considerável em dinheiro. Dando-se o caso, segundo parece, de esta irmã haver falecido em pequena, Adelaide tem uma ideia: doar a verba a Margarida, filha de um velho criado de seu sogro, que é uma virtuosa moça e bom

²⁶⁵ Cf. Júlio Dinis, *A Morgadinha dos Canaviais*, ed. cit., p. 328.

²⁶⁶ Dizemos *inexplicavelmente*, tendo em conta as primeiras cenas do drama, quando não há ainda um volume informativo suficiente para justificar a dureza e implacabilidade da personagem.

²⁶⁷ Também aqui importa avisar que a expressão *pai de Margarida* decorre do que nos é dado conhecer acerca da identidade de Margarida durante a maior parte da peça (em boa verdade, até à última cena).

uso poderia fazer da herança, pois é amada por Alfredo (sobrinho de Gustavo) e carece de um dote digno.

A trama complexifica-se, contudo. Há uma inexplicável oposição do pai de Alfredo à relação do seu filho com Margarida, percebendo-se-lhe até um azedume violento para com o pai da moça, Pedro. Ao imbróglio acrescenta-se a chegada de uma terceira figura feminina (Carolina), querida amiga de Adelaide; esta donzela, normalmente jovial, transporta ela própria segredos profundos à roda do seu nascimento²⁶⁸, e um velho padre, seu tutor na infância, comparecerá mesmo em cena para, aparentemente, desfazer todas as dúvidas sobre o caso: Carolina – sustentará então o religioso – é *de facto* a irmã (perdida) de Adelaide.

Mas uma dramática reviravolta infirmará esta possibilidade de harmonioso desenlace: Pedro rompe um silêncio de muitos anos (que lhe custara até o bom nome) e explica enfim que a desaparecida irmã de Adelaide é Margarida – a sua suposta filha de sangue – e que é ele próprio o pai natural de Carolina. No final, esta última obtém o que sempre desejou: conhecer o pai; e Margarida – não renegando, ainda assim, a filial devoção por Pedro – poderá casar com Alfredo em situação de igualdade social e com o dote que legalmente lhe cabe.

Apesar da densidade dramática do desenlace, cheio de emoção e gravidade, a comédia é pontuada por diálogos leves, por mundanos de *flirts* e por discussões divertidas à roda da ciência e do amor.

Alguns aspectos lembram já a *arte de contar* (como lhe chama, justamente, Maria Lívia Marchon) de Júlio Dinis: desde logo, a existência de uma família como pólo essencial da acção – neste caso, o casal formado por Gustavo e Adelaide. O mesmo sucede, entre outros exemplos possíveis, em *Uma Família Inglesa*, em *A Morgadinha dos Canaviais*, *Os Fidalgos da Casa Mourisca* e, menos obviamente, *As Pupilas do Senhor Reitor*²⁶⁹.

Por outro lado, a questão da honra, que não é exclusiva dos bem nascidos: Pedro - como Tomé da Póvoa (n' *Os Fidalgos*), Herodes (n' *A Morgadinha*), ou Manuel Quintino (na *Família*) – é um homem digno da sua condição de pai, defendendo a honra da *filha* Margarida a todo o custo (e enobrecendo-se, afinal, com essa conduta).

Em boa verdade, o enredo fundamental desta peça de Júlio Dinis (como, aliás, de outras) seria um excelente ponto de partida para um romance. Cremos até que o escritor terá

²⁶⁸ Esta personagem apresenta ainda, inicialmente, um potencial dramático a outro nível : ser uma eventual rival de Margarida na luta por Alfredo. Mas cedo se dissipa essa hipótese, o que permite a concentração do conflito nos mistérios do passado e previne a (desaconselhável) dispersão do enredo.

²⁶⁹ De facto, em *As Pupilas do Senhor Reitor*, duas famílias (a das irmãs Clara e Margarida, e a de José das Dornas) repartem a atenção do narrador.

percebido, nesta etapa *formativa* do seu ofício, que a narrativa configurava um modo mais adequado à sua arte literária, por lhe permitir uma maior abrangência de personagens secundárias e figurantes, e – pormenor não negligenciável – a participação mais constante do seu próprio *eu* (como narrador que não se demite de reflectir, discorrer, opinar).

No teatro, a atmosfera social e humana de cada cena depende quase exclusivamente das falas das personagens e, se estendermos esta análise até ao mundo do espectáculo propriamente dito, depende ainda da encenação. Do ponto de vista do escritor, esta circunstância pode ser vista como uma limitação. No exercício da narrativa, há a possibilidade de acrescentar, ao enunciado, segmentos descritivos de consabido potencial artístico, bem como apontamentos subsidiários da acção e dos comportamentos das personagens (que vão muito além da mera dimensão didascálica dos textos dramáticos²⁷⁰).

Mas há, já neste contexto genológico-modal específico, muito do Júlio Dinis romancista e novelista. A primeira cena da peça, que nos apresenta um diálogo cheio de suspensões e de *innuendos*, onde um tipo como Gustavo, fascinado pela ciência, esgrime argumentos com a sua esposa que – em oposição ao materialismo rigoroso da botânica – lê poesia e fala de amor²⁷¹, é bem um exemplo mais do famoso *tempo-atmosfera* que o escritor reconhecidamente inaugura no romance moderno português. O tempo ali parece suspenso, presentificado. Estamos, como diria Aguiar e Silva, perante uma cena do quotidiano doméstico, próximo daquele em que reside a própria existência dos leitores²⁷².

²⁷⁰ Lembra, a este propósito, Aguiar e Silva que, no texto dramático, «os elementos narrativos e descritivos, dotados de uma funcionalidade estritamente tópica e subsidiária, apenas podem ocorrer integrados nesta estrutura dialógica, nesta interacção verbal dominada pelo discurso *performativo*, isto é, o discurso com que as personagens “fazem coisas com palavras”». (Cf. Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura*, ed. cit., pp. 610-611.)

²⁷¹ Esta oposição aparece também representada na oposição entre o jovial romantismo de Alfredo e a (excessiva e ridícula) pulsão do rigor científico do seu preceptor, Gonçalo. Curiosamente, este último, cuja idade exacta ou aproximada não chegamos a saber, mas que será presumivelmente bastante mais velho do que Alfredo (seu discípulo) e de que as damas (Adelaide, Margarida e Carolina), chega a apaixonar-se, na peça. Desmente assim a filosofia anti-lirismo que antes professava e não se livra do ridículo que, nas peças da época, estava reservado aos amantes serôdios (como se vê igualmente em *Similia, Similibus*). Júlio Dinis, na novela *Uma Flor de Entre o Gelo* lembra, com piedade, estas figuras, lamentando o modo cruelíssimo como são vistos pela sociedade: «No tempo em que principiei a ir ao teatro, estavam muito em moda os dramas de cinco actos com o complemento de uma farsa. [...] O amor extemporâneo de um velho, os seus ciúmes insofridos, os seus acessos de cólera quase epiléticos 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 Terências da época.» (Cf. Julio Dinis, *Uma Flor de Entre o Gelo*, in *Serões da Província*, Ed. Círculo de Leitores, 1979, p. 159.)

²⁷² Aguiar e Silva, socorrendo-se de estudos de Hegel, refere-se à especificidade do modo narrativo, mas entendemos que há, na concepção da *cena* dinisiana, quer nas novelas e nos romances, quer em alguns trechos da sua produção dramática, esta noção de *representação dos «factos rotineiros»*: «Hegel apreendeu e exprimiu com genial agudeza a diferença entre o modo narrativo e o modo dramático, ao contrapor a totalidade dos objectos, peculiar do primeiro, ao movimento total da acção, próprio do segundo. A narrativa, com efeito, representa a interacção do homem com o seu meio físico, histórico e social, correlacionando sempre uma acção particular com o “estado geral do mundo”, com a “totalidade da sua época”, com o “terreno substancial” em

Percebemos, nesta peça, o notável domínio que o escritor (então já com vinte e um anos) tem da natureza e função de *cena*, no contexto da construção de uma história. Essa capacidade, fundamental no texto dramático, aparecerá depois no território da narrativa²⁷³. No drama-comédia aqui em evidência, compreendemos que, ao longo de várias cenas (como, em novelas ou em romances, ao longo de capítulos), se adensam mistérios, se emaranham fios do enredo, se multiplicam dúvidas e se erigem obstáculos à felicidade e à harmonia. O final, geralmente concentrado numa única cena, resolve estes problemas de forma cabal, num contexto de intenso dramatismo, pontuado não raras vezes por gritos, choros, abraços, interjeições, reticências, exclamações. No caso d'*A Morgadinha* ou d'*Os Fidalgos*, por exemplo, essa situação é manifesta; é-o também, claramente, em *Um Segredo de Família*.

Acontece em *Um Segredo de Família*, por várias vezes, que uma personagem largamente narre acontecimentos (desconhecidos das outras personagens e, num plano mais *narratológico*, dos leitores/espectadores). É esta uma técnica muito recorrente em Júlio Dinis, em particular no plano da narrativa, como aliás – mais à frente – referiremos a propósito das suas novelas: frequentemente, a narração é delegada em determinada personagem, que, ao seu jeito, com o seu próprio discurso, aporta à história principal importantes elementos para a compreensão da acção. Na peça, Carolina recorda episódios misteriosos da sua infância; o padre Aguilar esclarece parte dos mistérios; Gustavo informa Alfredo de aspectos atinentes à vida de Álvaro que ajudam a explicar a acrimónia daquele patriarca; Pedro, finalmente, explica o que havia de secreto na sua existência, desvendando pormenores da existência de várias famílias.

Há ainda outra técnica narrativa presente nesta comédia (de que Júlio Dinis fará igualmente uso nas suas novelas e nos seus romances): a narração de eventos importantes sob a forma de *epístola*, neste caso a carta do pai de Alfredo dando conta dos seus motivos contra Pedro e Margarida.

Reforçando uma ideia que vimos aventando, cremos que a experiência de Júlio Dinis, no domínio a escrita dramática, lhe foi de óbvia utilidade, enquanto treino literário, sobretudo no que se refere à organização das histórias, com sistemático recurso a *cenar*, esquema que o escritor não deixou de aproveitar, adaptando-o, na composição das suas novelas e, de modo

que ela se inscreve e se desenvolve. Por isso, no texto narrativo assume valor tão relevante a representação daquele meio, das coisas e das instituições que constituem elementos de mediação da actividade humana, dos costumes de uma época e de uma classe social, dos factos rotineiros de que se entretence a vida individual e colectiva.» (Cf. Aguiar e Silva, *ob. cit.*, pp. 607-608.)

²⁷³ Seria possível, a partir de *Um Segredo de Família* (ou, com igual lógica, a partir de *As Duas Cartas*), tendo em conta a estruturação efabulatória, a atmosfera que rodeia a acção, o código ideológico inferível, os diálogos, *etc.*, concebermos a natural transcodificação semiótica para um romance ou novela dinisiana – como, aliás, no sentido inverso se fez com boa parte da narrativa dinisiana.

ainda mais evidente, nos seus romances. Igualmente importante foi, sem dúvida, a prática que tão precoce e intensivamente desenvolveu na criação de uma galeria de personagens e na edificação competente e verosímil do diálogo. Finalmente, é nossa convicção que boa parte da filosofia tutelar do chamado *drama de actualidade*, onde se denunciavam e combatiam as injustiças sociais (propugnando-se a digna utopia de um mundo harmonioso e feliz), não obstante a ingenuidade e até a hipocrisia que muitos autores lucidamente lhe apontaram, teve eco no autor de *As Pupilas*; mais nos romances do que no seu teatro, identificamos bem essa bondade utópica que, de forma larvar, aparece já em *Um Segredo de Família*.

3.3. O apelo da narrativa

Bastante cedo, Júlio Dinis terá percebido que a sua personalidade literária precisava de outro modo para se exprimir, para *ser*. Há modalidades de construção efabulatória que estão, à partida, vedadas ao autor do drama: a edificação de múltiplas atmosferas (interiores e exteriores); a multiplicidade de cenários; o realismo da paisagem natural; a criação de uma galeria (mais) vasta de personagens, interagindo ao longo da história; o investimento nos pequenos detalhes da vida quotidiana que, se estrategicamente enunciados, ajudam a caracterizar a sociedade; o espaço para o próprio sujeito de enunciação intervir (comentando, opinando). Como realça Aguiar e Silva, a opção pelo modo dramático, conquanto rica em potencialidades artísticas, não deixa de impor uma rigorosa disciplina na natureza e no método de concepção da obra literária, em muito diferentes do que se verifica com o modo narrativo:

«O drama, por sua vez, procura representar também a totalidade da vida, mas através de acções humanas que se opõem, de forma que o fulcro daquela totalidade reside na colisão dramática. Por isso, como escreve Hegel, a verdadeira unidade da acção dramática “não pode derivar senão do movimento total, o que significa que o conflito deve encontrar a sua explicação exaustiva nas circunstâncias em que se produz, bem como nos caracteres e nos objectivos em presença”. Deste modo, a profusão de personagens, de objectos, de *fait-divers* que caracteriza o texto narrativo, não existe no texto dramático, no qual tudo se subordina às exigências da dinâmica do conflito; o tempo da acção é relativamente condensado, o espaço é relativamente rarefeito, as personagens supérfluas são eliminadas, os episódios laterais abolidos, desenvolvendo-se a acção como uma progressão de eventos que resulta forçosamente da conformação (psicológica, ética, sociocultural, ideológica) das personagens e das situações em que estas se encontram envolvidas.»²⁷⁴

David Lodge, romancista e professor de literatura, no prefácio à novela *Duras Verdades*, refere alguns aspectos interessantes acerca da adaptação que levou a cabo da peça de teatro com o mesmo nome. Lodge defende que uma «das razões pelas quais a adaptação de peças a prosa de ficção é relativamente rara é porventura o facto de uma peça de tamanho médio ter de ser consideravelmente alargada para atingir o tamanho médio estimado para um romance», do que resulta um outro problema – é que «esse alargamento arrisca destruir o valor essencial do original, a sua concentração dramática em alguns momentos decisivos nas vidas das personagens»²⁷⁵.

O autor, no caso de *Duras Verdades*, optou por não alargar o texto «por processos tipicamente romanescos, por forma a incluir descrições pormenorizadas do passado das

²⁷⁴ Cf. Aguiar e Silva, *ob. cit.*, pp. 608-609.

²⁷⁵ Cf. David Lodge, “Prefácio a *Duras Verdades*”, in *Duras Verdades*, tradução de Rita Pires e Ana Maria Chaves, Porto, Ed. ASA, 2000, pp. 12-13.

personagens ou representações detalhadas dos seus processos mentais». Mas não deixa de confessar que procedeu a «um acréscimo no quarto e último capítulo, onde uma maior flexibilidade [...] permitiu apresentar com maior profundidade e detalhe do que seria possível dentro das limitações de uma peça bem estruturada»²⁷⁶.

Creemos que Júlio Dinis retém, da sua experiência (e sensibilidade) teatral aquela noção da *concentração dramática* que Lodge temia perder na transcodificação do texto para o modo narrativo; e que procurou no regaço - mais *flexível* - do romance o espaço para as *descrições pormenorizadas* e as *representações dos processos mentais das personagens* que noutro território modal ou genológico decerto lhe faltaria. Aliás, o romancista, reagindo a críticas que viam n'As *Pupilas* um romance algo disperso (onde se relatariam cenas pouco pertinentes para o fio da acção principal), sente necessidade de, em defesa da sua escrita, recorrer a palavras de Guizot à roda de *Rei Lear*:

«Pourvu que tout vienne se réunir dans un même noeud facile à saisir, la simplicité d'une action dépend beaucoup moins du nombre des intérêts et des personnages qu'y concourent que du jeu naturel et clair des ressorts qui la font mouvoir. Mais, de plus, il ne faut jamais oublier que l'unité par Shakespeare consiste dans une idée dominante qui, se reproduisant sous diverses formes, ramène, continue, redouble sans cesse la même impression.»²⁷⁷

Dinis considera que a argumentação do literato francês está correcta e adopta-a para falar também do romance, sublinhando exactamente a maior abrangência e explanabilidade deste modo narrativo:

«Parece-me verdadeira esta observação do erudito tradutor de Shakespeare. E se ela se pode admitir em relação ao drama, onde a acção tem necessidade de se restringir, com muita mais razão vigora no romance cujo plano é naturalmente mais vasto e permite mais explanação.»²⁷⁸

Júlio Dinis passou pelo teatro, é verdade, e dessa circunstância beneficiou, sem dúvida, ulteriormente. Mas o seu caminho era, de facto, o território da narrativa.

3.3.1. As novelas de Júlio Dinis:

Serões de uma Província chamada Portugal

²⁷⁶ Cf. David Lodge, *ob. cit.*, p. 13.

²⁷⁷ Cf. Júlio Dinis, “Notas colhidas de um livro manuscrito”, in *Inéditos e Esparsos*, vol. I, 1910. O texto de Guizot aparece com a seguinte referência: «*Notice sur le Roi Lear.*»

²⁷⁸ *Idem, ibidem.*

Na análise destas narrativas²⁷⁹ teremos em conta um conjunto de propriedades que, de forma muito semelhante, serão objecto de estudo nos romances. Estrategicamente, procuraremos sublinhar alguns aspectos relacionados com o modo dinisiano, muito característico, de contar – nomeadamente a função importantíssima que as personagens secundárias e figurantes desempenham na acção²⁸⁰; o investimento na categoria da descrição, fruto de uma observação meticulosa, que desce ao particular sem jamais perder a visão de conjunto; o recurso à *cena* (e, de maneira muito singular, à *cena espectacular*, de grande efeito no leitor); o uso do diálogo, com a preocupação de, aí, a linguagem se adequar à condição sociocultural e profissional de cada personagem; a opção sistemática por narrativas fechadas, que deixam, regra geral, completamente resolvidos os conflitos, as dúvidas, os mistérios, os desequilíbrios; o sentido educativo e moralizante que é concomitante à narração de acontecimentos e ao percurso das personagens (circunstância reforçada pelas frequentes *internizações* do narrador, como lhes chama Lepecky²⁸¹, o qual não se demite de um estatuto reflexivo e opinativo, quer à roda da matéria narrada propriamente dita, quer em viagens extrapolantes, de alcance político, filosófico, psicológico ou artístico-literário).

Tratando-se de um género de matriz narrativa, a novela convoca obrigatoriamente a atenção para aspectos (ou categorias) estruturantes do *modo*, como personagens, espaço, acção e estatuto/ponto de vista do narrador²⁸². Analisaremos as novelas de *Serões da*

²⁷⁹ Mendes dos Remédios refere algumas destas narrativas como *pequenos romances*. (Cf. Mendes dos Remédios, *História da Literatura Portuguesa, desde as Origens até à Actualidade*, ed. cit., p. 587.) Outros autores (como Egas Moniz, Saraiva e Lopes, ou Forjaz Sampaio, por exemplo), preferem a designação de *novelas*. Stern utiliza o termo *contos*. A questão do género, sendo importante, não nos interessa particularmente neste capítulo; mas não deixamos de assumir a nossa preferência pela designação de *novelas*, tendo em conta a extensão assinalável das narrativas e, em concomitância mais ou menos directa, o investimento efectivamente feito na caracterização das personagens, na descrição dos espaços e, sobretudo, na muito dinisiana construção de cenas dialogadas (muitas vezes, mais atinentes à acção do que à intriga principal). O género *conto* obriga, em regra, a uma mais apertada economia de discurso do que a que observamos em *Serões da Província*. Contudo, reconhecemos que títulos como *Os Romanços da Tia Filomela* ou *O Canto da Sereia*, por exemplo, poderiam também ser considerados, de um ponto de vista genológico, *contos*. Como é evidente, o tratamento caracteristicamente dinisiano de acção e intriga, ganhará ainda maior profundidade nos romances (circunstância que não deixaremos de referir nos capítulos 4 e 5).

²⁸⁰ Carlos Reis distingue, com rigor, o termo *intriga* do termo *acção*. A distinção parece-nos oportuna e produtiva. Assumiremos, por ora, o termo *acção* (aqui entendido de forma lata). Mas voltaremos a este assunto, no capítulo n.º 4 do nosso estudo.

²⁸¹ M. Lúcia Lepecky lembra que, numa acepção geral, «a internização do Narrador pode ter como sequência o surgimento de discurso moralizador, inserido com maior ou menor naturalidade»; recorrendo a um exemplo presente n' *A Morgadinha*, a autora explica como, no caso de Dinis, esta internização é geralmente «natural»: depois de um trecho narrativo objectivamente relacionado com vida e aos sentimentos de uma personagem, que é uma «espécie de *motivação* do leitor», *i.e.*, uma chamada de atenção para determinado tema, «o Narrador, *justificado* pela atenção dedicada à personagem e pela quantidade de informações sobre ela já fornecidas, transita insensivelmente para a primeira pessoa: passa a doutrinar e a emitir um juízo de valor, procura convencer quem o lê da pertinência do seu ponto de vista». (Cf. M. Lúcia Lepecky, *Romantismo e Realismo na Obra de Júlio Dinis*, ed. cit., pp. 53-54.)

²⁸² Recorreremos frequentemente à paráfrase ou ao resumo da acção, na análise de cada uma das novelas, não como fim mas como meio para chegarmos a algumas conclusões acerca do processo de efabulação e de

Província a essa luz reguladora, comentando oportunamente outros aspectos, directa ou indirectamente atinentes ao modo de contar de Júlio Dinis (não esquecendo, naturalmente, as marcas de romantismo e/ou de naturalismo/realismo que, a cada passo, valha a pena referir).

3.3.1.1. As Apreensões de uma Mãe

Dinis começou a escrever *As Apreensões de uma Mãe* em 1860 e publicou este trabalho em 1862, no *Jornal do Porto*, de 11 de Março a 1 de Abril, com pontuais interrupções²⁸³. O narrador desta novela (também personagem importante na acção, como muitas vezes ocorrerá em *Serões da Província*) mergulha numa situação familiar de tensão latente, que decorre da indefinição acerca do futuro académico-profissional do jovem Tomás, filho da aristocrata D. Margarida Entre-Arroios. A esta angústia, sobretudo materna, acrescentar-se-á o facto de o adolescente estar enamorado de uma conterrânea chamada Paulina (que exerce, na zona, o ofício de leiteira) e de o rapaz não estar disposto a abdicar desta paixão.

Com a mediação do narrador, Tomás aceita partir, em primeira instância, para Lisboa, depois para o estrangeiro, vindo afinal a formar-se em medicina, enquanto Paulina fica sob guarda e protecção de D. Margarida. Esta sequência é estrategicamente reduzida a uma mínima expressão narrativa, que deliberadamente omite informações sobre o que se passa, entretanto, com Tomás ou Paulina, durante esta separação de seis anos. O pretexto aduzido pelo narrador para esta longa *elipse* é o facto, prosaico, de ele próprio haver estado ocupado com outros assuntos de maior (pessoal) importância, que naturalmente se exime de especificar na narrativa.

É a própria *história* que o revisita, sob a forma de uma carta de D. Margarida a convidá-lo para se juntar a Tomás, na data em que este regressa do estrangeiro. A narração detém-se, então, com vagar, no reencontro do narrador com o jovem médico, demora que contribui para o reforço - nos leitores - da expectativa relativamente à reunião de Tomás com sua mãe e, em especial, com Paulina. O narrador verbaliza o que o leitor igualmente equaciona: que a separação poderá ter atenuado o fogo amoroso do fidalgo pela plebeíssima donzela; e que o acréscimo de educação de que o médico, entretanto, beneficiara contribuirá decerto para um fatal afastamento entre os dois jovens. Estas reflexões condicionam e preparam, de modo competente, a cena final.

narração em Júlio Dinis. Conquanto concordemos com autores como Aguiar e Silva ou Carlos Reis, que reprovam essa prática como principal objectivo da análise literária, julgamo-la, ainda assim, útil enquanto *instrumento*, no quadro de uma apreciação mais profunda e rigorosa (que é nosso objectivo cumprir) das diversas narrativas.

²⁸³ Cf. Egas Moniz, “Prólogo para *Teatro Inédito* de Júlio Dinis”, in Júlio Dinis, *Teatro Inédito*, 1.º volume, ed. cit., p. 17.

O desenlace comporta uma surpresa, anunciada – diríamos – de forma *cinematográfica*: narrador e Tomás escutam, ainda no exterior da casa de Entre-Arroios, uma melodia executada ao piano. Quem toca é, nem mais nem menos, Paulina. Numa conclusão, que recorrentemente Dinis usa nas suas narrativas, narrador e leitores saberão que D. Margarida sensatamente aproveitara estes seis anos para facultar à futura nora uma educação completa e refinada, com recurso aos melhores mestres (de vários saberes e de várias competências) de Lisboa. Tomás não apenas reencontra o seu amor de infância/juventude, como lhe descobre encantos não adivinháveis e, em boa verdade, indispensáveis no quadro de uma vida familiar e social a dois, no mundo *real* (dos adultos). Em vez da expectável distância - ou de uma redobrada distância -, vemos que Paulina, pela via da educação, se *aproxima* do noivo.

Para além do narrador (homodiegético, como vimos), as personagens principais, - D. Margarida e Tomás²⁸⁴ - são caracterizadas directamente, mas os seus traços de personalidade são igualmente reportados de modo indirecto, ao longo da acção, correspondendo o seu comportamento, afinal, ao que sobre elas o enunciado previamente dissera.

Como personagens secundárias, que de facto pouco mais são na economia narrativa do que figurantes, aparecem, além de Paulina, o *abade*, o *doutor* (especialista em matérias jurídicas) e o *médico*. Estas personagens intervêm, quase exclusivamente, na cena inicial da novela, mas ganham uma importância extraordinária, em nosso entender, na edificação da atmosfera social que Dinis, competentemente, edifica:

«Discutia-se, porém, ainda acaloradamente a escolha de faculdade. // O abade, egresso do convento de Santo Tirso, jovial como uma anacreônica, gordo como o primeiro prémio de uma exposição agrícola na secção *gado suíno*, votava pela teologia -; o doutor, homem de emaranhados discursos, recheados de *cujos* e *supraditos* e rábula por amor da arte, insistia na arte da jurisprudência -; e o médico, original de curtas falas, mas, em compensação, de bem compridas pernas, que dizia parada a ciência desde os seus bons tempos de Universidade e parecia querer-nos dar a entender que escutara dela a *última palavra*, antevia um futuro brilhante para o jovem morgado na carreira clínica; mais generoso do que nenhum, apoiava este projecto de lei com a promessa da sua

²⁸⁴ D. Margarida é uma dama distinta, mãe extremosa, mulher de sociedade, inteligente. Tomás é, na sua primeira aparição, romanticamente descrito, articulando-se as características físicas com as prováveis virtudes morais: era «ainda imberbe, algum tanto pálido, com uns lânguidos olhos castanhos, que se pressentiam talhados para contemplanções poéticas, os cabelos negros, naturalmente anelados e compridos, a fronte espaçosa, a boca duma expressão melancólica; tudo naquela fisionomia revelava sentimentos nobres e generosos, e um espírito fácil em impressionar-se [...]» (Cf. Júlio Dinis, *As Apreensões de Uma Mãe*, in *Serões da Província*, ed. cit., pp. 15-16.) Seis anos depois, o narrador reencontra Tomás; o que muda são detalhes físicos; os traços morais e intelectuais permanecem: «Algumas alterações sofrera nele a fisionomia [...]. O rosto perdera a expressão infantil que tinha em Entre-Arroios [...]; era agora uma face mais varonil, mas tão nobre e inteligente como antes.» (Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, pp. 52-53.) Paulina não chega a ser verdadeiramente uma personagem principal, visto que a sua participação efectiva é quase nula. Tem um papel importante, sim, mas é enquanto receptora/beneficiária da intervenção de D. Margarida e como representante de um certo tipo de mulher, graciosa e simples, que Dinis muito cultiva.

livraria, curioso museu de antiquário, coberto de uma camada de pó semi-secular e na qual a traça imperturbável prosseguia lentamente, todos os dias, uma obra de destruição. // A faculdade de Matemática era a única não representada; e os três membros deste erudito congresso, em tudo tão divergentes, viam-se só unânimes ao reconhecer que ela não merecia, de facto, entrar em linha de conta. // - No nosso país um matemático – dizia o doutor, concordavam o médico e o abade, e eu quase estive tentado a concordar também – não tem uma posição segura e definida. Os nossos governos encomendam as estradas aos enxurros, e as pontes fazem-se quando os ventos derrubam os troncos das árvores através das correntes dos ribeiros. // E o coro entoava um anátema às estradas, às pontes e ao governo.»²⁸⁵

Abade, jurista e médico dialogam vivamente, e inscreverão, a cada fala, a sua idiossincrasia particular, a sua mundividência, a sua perspectiva. O pretexto, como se aduziu atrás, é o futuro académico do *menino Tomás*; mas o alcance da *cena* é afinal muito maior: o que ali temos é a *sociedade*, o colorido e dinâmico conjunto de *tipos* que, em sua interacção civilizada, são o *cenário* verdadeiro da acção. Diríamos que a história de Tomás e de Paulina poderia contar-se de modo mais económico, dispensando talvez a participação de personagens secundárias; mas a novela é mais do que esse mero fluir do enredo – é uma história igualmente sobre *Portugal*, porque há no enunciado narrativo as marcas de uma certa humanidade viva, socialmente condicionada, socialmente legível e socialmente explicável.

A acção localiza-se, em termos de tempo, na década de 50 do século XIX, e tem a duração aproximada de seis anos. O narrador recorre a diversas *anisocronias*, como já referimos (a elipse relativa ao período de Tomás no estrangeiro; o sumário, à boleia do relato da própria D. Margarida, sobre a educação de Paulina). Mas há também algumas *isocronias*, nomeadamente aquela que corresponde ao primeiro encontro do narrador com Paulina e que compreende uma pormenorizada descrição²⁸⁶; a cena dialogada, logo no início da narrativa

²⁸⁵ Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, pp. 5-6.

²⁸⁶ A caracterização de Paulina é um exuberante exemplo da capacidade descritiva de Júlio Dinis. Em cerca de dezasseis linhas, aquando do seu primeiro encontro com a personagem, o narrador dá conta da idade, da roupa, da curva do seio, da estreita cintura, da cor adivinhada dos braços, da elegância das mãos, do fulgor dos olhos, da *vida* do rosto, da graça do colo: «Era uma rapariga que parecia contar de treze para catorze anos. Os cabelos desatados saíam-lhe em madeixas abundantes por debaixo de um lenço escarlata, disposto em volta da cabeça com artístico e indescritível desleixo; outro da mesma cor se lhe cruzava no seio, cujas formas principiavam a desenhar-se em curvas graciosas; a cintura tão delicada e flexível que, ao vê-la, involuntariamente se imaginava a requebrar-se nas ondulações de uma valsa, era sem constrangimento apertada em um estreito colete de fustão azul-escuro; a saia de pano preto descia-lhe até ao meio da perna, as mangas amplas e compridas da camisa de linho, alvo como a neve, vinham apertar-se-lhe nos punhos, ocultando aos olhos o puro contorno dos braços, que, não obstante, uma pequena e bem modelada mão deixava adivinhar. O fogo, nos olhos, rosas nas faces, a alvura do leite no colo descoberto, onde realçava um fio de formosas coralinas, assim se adiantava esta risonha visão, que me vi tentado a tomar pela deusa da madrugada.» (Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 13.) Seis anos depois, esta beleza confirmar-se-á, reforçando-se até em elegância e graça, mas o narrador deixará ainda, habilmente, em sua descrição, uma margem para o indefinível mistério que a mulher encerra (escapável, dir-se-ia, a quaisquer enunciações): «Não direi que Paulina fosse mais bela do que quando a deixáramos, mas o que havia era um não sei que particular naquela fisionomia que me

(em que intervêm os tipos sociais convocados por Dinis); e ainda o pormenorizado relato do regresso de Tomás (acrescentado de uma reflexão do narrador à roda do futuro provável da paixão que o filho de D. Margarida outrora sentira e à natureza, talvez cruel, do seu reencontro com a ex-leiteira²⁸⁷).

Esta cuidada economia narrativa visa, obviamente, valorizar os aspectos tidos por mais importantes pelo autor/narrador – e daí o investimento tão declarado na edificação do espaço social e dos motivos principais das personagens; na descrição (algo idealizada) de Paulina; no relato do regresso de Tomás e da sua viagem rumo à casa materna. Por outro lado, a supressão (ostensiva) de pormenores atinentes à formação médica de Tomás e à vida de Paulina sob influência de sua tutora, D. Margarida, concorre para a surpresa que o final encerra.

Não é despiendo o pormenor de parte da narração aparecer em forma epistolar. O recurso, utilizado já com grande sucesso no século XVIII por, entre outros, Samuel Richardson, permite a interrupção da focalização externa maioritariamente presente nesta novela; à função, técnica, do relato de factos acrescenta-se a (quase *lírica*) expressão das emoções que a matéria narrada suscita na entidade relatadora. Um pouco como acontece na focalização interna - e, de modo ainda mais evidente, no monólogo interior -, a narrativa epistolar concede aos leitores uma viagem pelo território íntimo da personagem, estrategicamente investida, ali, do papel de narrador (neste caso, provisoriamente autodiegético)²⁸⁸.

É igualmente digna de nota a inclusão, muito característica nas narrativas de Dinis, de poesia, normalmente da lavra do próprio escritor. É graças, em parte, à leitura de um poema de quatro estrofes, escrito (de acordo com informação de D. Margarida) pelo jovem Tomás, que o narrador confirma a convicção de que o morgado de Entre-Arroios está a viver uma

impressionava, sem poder dar razão disto. // O sangue dos vinte anos, que anima agora em mulher a criança de então explicava muito, mas não explicava tudo.» (Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, pp. 55-56.)

²⁸⁷ Diz o narrador: «Tomás voltava com uma instrução sólida, uma superioridade de vistas, um gosto apurado [...]. // Como poderia, de facto, esta inteligência satisfazer-se com o espírito inculto de uma rapariga aldeã, depois de saciados os primeiros ardores da paixão? // O plano de D. Margarida piorara a situação, ao que me parecia, exagerando a desigualdade.» (Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 53.)

²⁸⁸ Tomás, entre outras considerações, garante que não se esqueceu das circunstâncias em que foi decidido o seu futuro: «[...] não pense que os fulgores de Paris puderam ofuscar na minha memória as cenas da pátria, e principalmente as últimas, que num momento decidiram do futuro da minha vida inteira.» Mais à frente, comunica a conclusão do seu curso: «P.S. – Que cabeça a minha! Ia-me esquecendo participar-lhe eu me formei em Medicina. Satisfiz a vontade de meu pai. Pude relacionar-me com algumas das principais capacidades literárias e científicas de Paris, e acho-me um pouco pior de uma impertinente doença que daí trouxe – a poesia. [...]» (Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, pp. 51-52.)

forte paixão²⁸⁹. Para além desta função técnica, na narrativa, os versos cumprem uma outra não pouco importante – a de somar a este relato factual uma dimensão poética, elevada, espiritual.

O espaço físico da novela reparte-se por três lugares fundamentais – casa de Entre-Arroios, Lisboa, França – embora, à luz do que Lepecky explica sobre a matéria, só haja verdadeiramente um *espaço* literariamente relevante (porque *semantizado* pela presença humana): a casa de família de D. Margarida²⁹⁰. É neste microcosmos que a sociedade se apresenta, se debate por entre hesitações e desejos, se confronta, sofrendo a perturbação da harmonia habitual – e finalmente resolve os seus problemas, através de ajustamentos pontuais ou radicais. O espaço físico é, no fundo, consubstancial ao espaço social, o que admite até a incursão do narrador, no início da narração, pelas imediações da residência da família anfitriã, onde, de modo algo *realista*, dá conta de um território social mais pobre e com os seus próprios problemas (Paulina é uma menina-leiteira e, poucas páginas depois, sofrerá as agruras da condição de órfã).

O desenlace da história é caracteristicamente dinisiano. A novela resolve, *exemplarmente*, as apreensões de uma mãe com recurso ao bom senso e à bondade. Trata-se, pois, de uma narrativa com dimensão edificante.

Pormenor importante: a mobilidade social é possível. Mas obriga a certos pressupostos *sine qua non*, nomeadamente no que diz respeito à educação. A pureza, a beleza, a virtude de Paulina (um *anjo*) são qualidades relevantes, do ponto de vista do amor e da poesia, é certo, mas socialmente insuficientes. A educação é, aqui, o elemento-chave que, reforçando a plausibilidade e a verosimilhança dos factos narrados, credibiliza responsabilmente o desenlace da história, libertando-a de uma esfera exclusivamente *naïve* e romântica²⁹¹.

²⁸⁹ Na última estrofe, lia-se: «À noite nos arvoredos, / Onde formas vaporosas / Vagueiam misteriosas, / Irei procurar-te, a sós, / De manhã quando no outeiro / Surja a chama matutina / Já o teu nome... / Repetirá a minha voz.» O narrador explica que, no final verso “Já o teu nome”, havia um espaço em branco, impedindo a rima. A mãe de Tomás lamenta-se: «- Tenho-me matado para ver se adivinho o nome da flor, que aí falta, mas não vejo.» (Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 28.) Obviamente que a palavra em falta é *Paulina*.

²⁹⁰ Maria Lúcia Lepecky distingue claramente a noção de *lugar* da noção - literariamente mais complexa e produtiva - de *espaço*: «Os lugares geográficos, “continentes” de personagens e acontecimentos, transmutam-se em espaços desde que assumam conteúdo semântico suficientemente forte para definir um *carácter*. A definição de carácter dimana da semantização das personagens habitantes do lugar-espaço: o que equivale a dizer que um lugar nunca poderá ser espaço, a menos que a presença de uma figura humana portadora de significado o transforme em tal.» (Cf. M. Lúcia Lepecky, *ob. cit.*, p. 71.) Esta distinção é de suprema importância, a nosso ver, para a correcta compreensão do cosmos espacial e semântico que os romances de Dinis consubstanciam (e por isso a ela voltaremos, pontualmente, sobretudo quando analisarmos os romances). Os lugares *enunciados* nas narrativas de Dinis são *espaços* porque, no curso da acção e da intriga, se acrescentam de humanidade, tornando-se literariamente valiosos.

²⁹¹ No final do capítulo 4, voltaremos a este assunto, por nos parecer que se trata de um território de análise muito útil para bem compreender o lugar periodológico de Dinis.

3.3.1.2. O Espólio do Sr. Cipriano

Em *O Espólio do Sr. Cipriano* (obra iniciada, como *As Apreensões de Uma Mãe*, em 1860 e dada à estampa em 1862, no *Jornal do Porto*), a narração dos eventos que constituem a acção é precedida de uma longa introdução, de cerca de três páginas, onde se inscreve a teoria de que, para a correcta compreensão da psicologia das massas, não basta saber muito sobre cada indivíduo; há «uma influência oculta, uma como inteligência comum»: «A solução destes enigmas não a procurem portanto nos indivíduos, que neles não reside; está na entidade colectiva [...]»²⁹²

A novela assume-se, assim, como uma espécie de *exemplo*²⁹³ que prova esta *teoria*, o que, se lido à luz da obra dinisiana no domínio da narrativa, em geral, é sumamente importante. De facto, muitos dos episódios e cenas inscritos nas novelas e romances de Júlio Dinis, parecem cumprir esse papel de uma observação (psicológica e sociológica) de caracteres pessoais ou colectivos que ora permitem confirmar determinadas ideias pré-aduzidas pelo narrador, ora possibilitam fundamentadas reflexões, *a posteriori*, sobre aspectos da vida e do mundo que a narrativa directa ou indirectamente versa.

Nos parágrafos seguintes, o narrador dá conta do espaço onde decorrerá a acção - «uma pequena cidade da província do Minho» – e, mais especificamente, do lugar onde vivia a personagem que, embora morta logo no início da narrativa, figura no título:

«Cipriano Martins, octogenário que vivia miseravelmente na mais estreita e mal esclarecida [iluminada] rua do menos limpo e povoado bairro daquela já de si não muito apetecível terra.»²⁹⁴

O narrador sublinha a contradição entre a pobreza *manifesta* da personagem e o que a micro-sociedade daquele espaço tem por adquirido – que se trata de um homem rico mas avarento. A estratégia utilizada passa por pôr em evidência a *vox populi*, a meio do enunciado narrativo: em discurso directo, dez exclamações de dez emissores (não identificados) acusam o velho de «unhas de fome», «porco», «tinioso», «sovina» e «tesoureiro do diabo»²⁹⁵.

²⁹² Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 73.

²⁹³ O narrador afirma claramente, *ab initio*: «Sirvam estas reflexões de prefácio ao acaso modesto e obscuro que vamos narrar e que as exemplifica.» (Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 73.)

²⁹⁴ Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 74.

²⁹⁵ Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, pp. 74-75.

A morte da personagem odiada parece uma oportunidade para se descobrir, enfim, a riqueza que putativamente se escondia sob aquela aparência de miséria. Mas sobrevém um «desapontamento»²⁹⁶: não obstante as aturadas pesquisas, nada se encontra.

A acção centra-se, a partir deste momento, nas dificuldades enfrentadas pela pobre irmã do falecido, em realizar o enterro. À míngua de dinheiro, a infeliz percorre a via sacra das formalidades inerentes aos pedidos de ajuda: vai ao administrador, depois ao presidente da câmara, depois ao pároco e ao regedor. Estas diligências, para além de consubstanciarem a evolução da acção, são muitíssimo importantes porque, nos vários cenários, há lugar a uma representação da sociedade. As autoridades do meio são apresentadas com recurso a caracterização pormenorizada (directa e indirecta) e, num dos casos, envolve breves analepses que, de novo pela via do *exemplum*, acrescentam ou confirmam as qualidades (aliás, *defeitos*) da personagem²⁹⁷. O encontro de Maquelina com estas *excelências* é ainda uma oportunidade para cenas dialogadas de interessante efeito dramático, onde Dinis exhibe, com brilho consabido, a sua competência na construção do diálogo. É, sem dúvida, esse o caso da conversa com o padre, onde encontramos clara marcas de coloquialidade, como interjeições, expressões populares, uso do vocativo, pausas no discurso, interacção dos falantes, *etc.*:

«- Oh! Oh! [...] então foi-se o homem? // -Assim o quis Nosso Senhor. // E vamos a saber, quanto se herdou? // Miquelina exibiu os quatrocentos réis, que era todo o espólio em metal. // - Histórias da Maria Carocha – resmungou o abade zangado. // É isto que digo a V. S.^a, meu irmão... // - Não me venha com tonilhos. Diga lá o que quer... // Maquelina expôs o fim da visita. // O padre arregalou os olhos. // - Ui! Essa é de barbas! Eu hei-de atestar que você é pobre! // Maquelina fez um sinal afirmativo. // - Ora, santinha, ora. E para isso fez-me acordar de um sono que... que... // - Mas, Sr. Abade, é a verdade que V. S.^a atesta e senão diga-me onde me encontra a riqueza? // - Seu irmão há-de ter deixado somas fabulosas! // - Pois venha V, Rev.^a ver e dirá depois. Jesus, meu Deus, procurem, procurem, oxalá que achassem, meu Divino Pai do Céu! // - Enfim, mulher, não me meta em trabalhos; vá ter ter-se com o regedor, e eu, o mais que posso fazer é confirmar lá na Junta o que ele certificar.»²⁹⁸

A mini-odisseia de Maquelina é uma viagem, aos olhos dos leitores, pelo território físico e social do espaço contextualizante da acção – circunstância não despicienda se

²⁹⁶ Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 77.

²⁹⁷ A caracterização, em tom irónico, do presidente da câmara - «um gordo merceiro, cuja cabeça se podia dizer um vulcão de medidas tendentes todas ao melhoramento público e progresso social» (Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 78) - motiva o narrador a reportar dois episódios que sublinham o ridículo da personagem: num deles, o «sábio edil», alertado para o facto de certos moradores «cultivarem frondosos arbustos nas sacadas das habitações», desse modo roubando a luz solar aos vizinhos, decretou: «Ficam proibidas as árvores em todos os lugares onde a sua vegetação seja impossível.» (Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 78.) No outro, tendo havido queixas do barulho matinal feito pelos carreteiros com os seus «impertinentes carros», decidiu que «todos os carros que chiassem contra as posturas municipais, pagassem dois mil-réis de multa, sendo metade para o denunciante, dado o caso de serem ouvidos.» (Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 79.)

²⁹⁸ Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 82.

considerarmos que, aqui como em boa parte da narrativa dinisiana, a personagem principal é o próprio edifício social tão vívida e dinamicamente apresentado. Resulta assaz curioso, a esta luz, lembrar que a opinião pública (*popular*) coincide, no essencial, com a dos seus representantes político-religiosos. Habilmente, a narração parece, a partir daqui, sublinhar o cariz erróneo e injusto do preconceito do povo à roda da fama de Cipriano, tão óbvia e reiterada é a evidência da sua, afinal, pobreza.

A chegada de um sobrinho de Cipriano (Agostinho), um *brasileiro* - ex-emigrado, mal sucedido na sua aventura no Brasil -, afigura-se dispensável, à primeira vista, por não adiantar coisa alguma ao curso essencial da acção. Cremos que Júlio Dinis pretendeu, com esta personagem, colorir o meio social com uma nota mais, de algum valor sociológico, aliás presente – com maior protagonismo – no romance *A Morgadinha dos Canaviais*, e não passa despercebida a menção à atitude depreciativa, feita de troça e até de desprezo, que o povo adopta face ao sucesso do emigrante²⁹⁹. Vítor Sérgio Quaresma, num lúcido artigo sobre a realidade sociocultural do século XIX, refere-se concretamente a essa cruel avaliação popular do insucesso de quem, tendo ousado partir, se atreve depois a regressar sem haver obtido o êxito almejado:

«A emigração é luta contra um destino que oprime e nega a vida, o sonho que pode virar sucesso ou pesadelo. O “mão-furada”, o emigrante que retorna sem ter amealhado dinheiro, sofre a desclassificação social [...]»³⁰⁰

Mas Agostinho terá ainda um papel importante na activação do desenlace: será ele a descobrir, por um acaso dificilmente entendível (e aqui há alguma debilidade na narração, em nosso entender), uma fortuna fabulosa em «boas e excelentes notas de banco» que a pobre Maquelina utilizava como combustível «com o fim de poupar carqueja [!]»³⁰¹.

²⁹⁹ As referências a este *tipo* (o *brasileiro*) são uma constante na literatura portuguesa do século XIX, sobretudo às mãos (geralmente cruéis) de Camilo Castelo Branco. Em *Eusébio Macário* e *A Corja*, sobretudo, há um virulento ataque a estes novos-ricos (alguns devenientes comendadores) que se julgam no direito de tudo comprar com o dinheiro alcançado no Brasil: casas, cargos políticos e – até – esposas de tenra idade. Camilo cita ainda, na novela *O Degredado*, um poema do arcádico Filinto Elísio que, já de forma verrinosíssima, troça de certo *brasileiro* de Samardã (Trás-os-Montes), o qual viaja até aon Rio de Janeiro, «deita às Minas / e lida, e fuça, e sua, e arranca à terra / o luzente metal que o vulgo adora». Não satisfeito ainda com a admiração reverencial que obtém, no regresso ao país natal, este samardense vai para Paris e aí, com escândalo, dá-se conta da indiferença dos estrangeiros para com a sua pessoa: «Não vi um só, nem grande nem plebeu / Que, ao passar, me corteje co chapéu.». (Cf. Camilo Castelo Branco, *O Degredado*, in *Novelas do Minho*, vol. I, Lisboa, Ed. Publicações Europa-América, s/d, pp. 86-87.) Recorde-se que o Brasil como destino de portugueses em busca de riqueza é uma realidade importante da história do nosso país, mais evidente a partir da primeira metade do século XIX. Esse período é marcado por uma grave crise económica e financeira, resultante – em grande medida – da proclamação da independência do Brasil, com a conseqüente (e dramática) diminuição das receitas do Estado português.

³⁰⁰ Cf. Vítor Sérgio Quaresma, “Constantes e Mutações na Mentalidade Portuguesa”, in António Reis (dir.), *Portugal Contemporâneo*, vol. 1, Lisboa, Selecções do Reader’s Digest, p. 713.

³⁰¹ Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p.p. 92-93.

À aparentemente errada tese da riqueza escondida de Cipriano, sucedera-se o errado convencimento de que Cipriano era afinal pobre. A explicação para este segundo erro terá a ver, não apenas com a incompetência ou distração dos que haviam procurado, na velha casa de Cipriano Martins, a fortuna escondida, mas com a própria noção de *riqueza* que o povo ingenuamente acalentava: «dinheiro em ouro e prata; gavetas, cómodas, caixas, burras cheias dele»³⁰². As notas ou títulos eram, à época, pouco familiares aos espíritos mais humildes.

O final da novela coincide com a morte de Maquelina e a sobrevinda riqueza de Agostinho. O último parágrafo assemelha-se, na forma e no conteúdo, a uma espécie de moralidade, retórica foz de uma fábula de cariz sociológico e psicológico, em que o narrador parece dirigir-se a certa audiência discente: «Vejam o instinto do povo!»³⁰³

Nesta novela, o narrador privilegia a focalização externa, reservando para si próprio o espaço para a introspecção reflexiva e opinativa. A sua omnisciência é sujeita a cuidadosa disciplina, ao longo da narrativa, de modo a evitar um precoce fornecimento de informações importantes e a, assim, assegurar o efeito de surpresa que deliberadamente se associa ao desenlace.

O tratamento dado, em termos de perspectiva, a Maquelina acentua a pobreza da personagem e uma certa resignação digna da piedade leitora (e da piedade de Agostinho, que se condói da velha tia quando esta adoece terminalmente). Diga-se, em abono da virtude da velhinha, que, mesmo perante a iminência de morrer, ela parece sobretudo preocupada com o futuro pouco risonho de seu sobrinho.

Em relação à personagem Agostinho, conquanto pouco significativa em termos de tempo de discurso, a verdade é que a sua participação na acção compreende um elemento caracteristicamente dinisiano – a (já referida) dimensão *moralizante* da narrativa. O ex-emigrante reage contra a própria letargia quando reconhece, numa epifania breve, «tudo quanto havia de heróica abnegação no procedimento da tia» para consigo – e decide enfim procurar trabalho, vencendo a vergonha e o desânimo: «- É preciso tentar fortuna – dizia de consigo: - amanhã de manhã sairei a pedir trabalho, a tudo me quero sujeitar, a tudo.»³⁰⁴

As típicas características retórico-estilísticas de Dinis aparecem, na novela, a vários níveis: no uso competente e sóbrio, mas percuciente, do adjectivo, frequentemente eivado de ironia (o abade é o «indolente levita», o presidente da câmara é «um gordo merceeiro» e «um não aproveitado estadista», o administrador é «um céptico» de «inveterada descrença»);

³⁰² *Idem, ibidem.*

³⁰³ Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 93.

³⁰⁴ Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 89.

no equilíbrio entre narração e descrição; no recurso à divisão da narrativa em *cenias*, estratégia muito semelhante à que – como já demonstrámos – o escritor utiliza no seu teatro e nos seus romances³⁰⁵; no uso do diálogo, sempre com o cuidado evidente de adequar o léxico e o nível de língua à condição cultural e social das personagens.

Apesar da habitual *humanidade* da narrativa, que regra geral evita a reportagem grotesca e poupa aos leitores pormenores menos agradáveis, Dinis não se coíbe de, à maneira realista, dar conta da condição clínica de Maquelina, para o que decerto concorrerá igualmente a formação académica e profissional do escritor:

«o facultativo de partido veio vê-la; [...] // Tomou-lhe um 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 principiou a dar corda, dizendo com uma indiferença profissional: // - Como àquela máquina não se dá corda como a esta, pára dentro em poucas horas.»³⁰⁶

3.3.1.3. Os Novelos da Tia Filomela

Na novela *Os Novelos da Tia Filomela* (1863) a narração ocupa-se, logo de início, do desenvolvimento da intriga principal. Muito cedo, o narrador (homodiegético³⁰⁷), homem da cidade, culto e ainda jovem, toma conhecimento genérico da existência de Filomela através das conversas com Luisita (uma jovem dama que, ao longo a narrativa, finamente corteja). Mas o leitor não chegará a conhecer as circunstâncias exactas que levaram este narrador à aldeia (para casa de uma família «hospitaleira»), nem as circunstâncias em que conheceu a elegante Luisita. Esta usura informativa significa, antes de mais, que a narrativa elege, desde a primeira linha, a misteriosa Filomela como motivo principal, por isso no-la descrevendo quase imediatamente:

«A tia Filomela era uma pobre mulher, que eu conheci noutra tempo, muito enrugada, muito magrinha, com a coluna vertebral como a do *homem das cortesias do método*

³⁰⁵ Neste caso, a acção principal concretiza-se em sete cenias principais: 1) Maquelina vai falar com o administrador; 2) Maquelina vai falar com o presidente a Câmara; 3) Maquelina vai falar com o Abade; 4) Maquelina vai falar com o Regedor; 5) Chega Agostinho; 6) O médico visita Maquelina; 7) Agostinho descobre a fortuna do tio Cipriano.

³⁰⁶ Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 98.

³⁰⁷ Hesitámos entre o termo *autodiegético* e o termo *homodiegético*. O narrador desempenha na novela um papel importante, e concentra na sua própria existência, enquanto personagem, boa parcela do discurso narrativo, o que o aproxima do estatuto de *autodiegético*. Mas, pesados os diversos aspectos da história relatada, que efectivamente giram em torno de Filomela – e igualmente tendo em conta a própria centralidade que a narração deliberada e estrategicamente confere àquela mulher –, parece-nos que esta é, sem dúvida, a personagem principal da novela.

Castilho; queixo e nariz prolongando-se-lhe em promontórios agudos e a fazerem lembrar os crescentes sobre os minaretes das mesquitas; olhos abertos para o mundo, somente quando bastava para lhe descobrir as vaidades, e a cabeça incessantemente animada por um movimento convulsivo, que junto ao sorriso contínuo e quase irónico que se lhe estampara nos lábios, dava à fisionomia de ordinário meditativa da velha não sei que vislumbre de filosofia céptica, que impressionava quantos a viam. // [...] A voz estava em flagrante antagonismo com o nome melodioso, que [...] lhe tinham dado na pia baptismal. [...] // Eu não posso comparar o timbre daquela voz a ruído algum conhecido na natureza; em mim produzia o mesmo desconsolador efeito que me causa aos nervos o roçar de metal agudo sobre uma mesa de mármore polido.»³⁰⁸

À semelhança do que vimos em *O Espólio do Sr. Cipriano*, a história assenta aqui num conjunto de suspeitas, preconceitos e boatos, simultaneamente difíceis de provar e de desmentir. A credence popular via, na figura daquela velha, residente num ermo escondido, ao cimo de um monte, uma *bruxa*. Esta convicção do povo fora construída com base em *indícios* vagos mas tidos por indiscutíveis, resultantes de fontes geralmente anónimas (ou invocadas em segunda ou terceira mão). Como tantas vezes acontece, a lenda tornou-se, pela via da repetição, uma verdade *factual* e segura.

O narrador, um forasteiro recém-chegado àquele microcosmos social³⁰⁹ - e, portanto, descomprometido em relação às crenças ali tacitamente aceites (como o regressado Daniel, d'*As Pupilas*; como o visitante Henrique de Souselas, d'*A Morgadinha*; como o narrador de *As Apreensões de uma Mãe*) -, põe lucidamente em causa a maledicência consensual que ali encontra à roda de Filomela e procura, à luz da sua razão, descobrir a verdade sobre a personagem.

O leitor fatalmente viaja entre a supersticiosa mundividência daquele espaço rural e o urbano-moderno cepticismo do narrador. Uma incursão nocturna deste, num cenário medonho de trevas e de tempestade, desmistificará um pouco a figura da Tia Filomela, humanizando-a, mas não esclarecendo inteiramente o mistério que paira sobre a sua existência de reclusão (e, em especial, sobre certos detalhes que existem na casa da idosa).

É interessante que o narrador, comentando a sua jornada pela noite da aldeia, por duas vezes utilize o termo *romântica*:

«Eram pois onze horas da noite quando, envolvido misteriosamente numa capa negra, como os conspiradores no teatro, dei princípio a esta minha excursão romântico-artística

³⁰⁸ Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 95.

³⁰⁹ Não é aqui muito evidente o investimento em personagens secundárias ou figurantes. Contudo, não deixa de ser possível encontrar, numa breve revisão da novela, referências, *en passant*, a nomes de personagens que, conquanto não compareçam em cena, ajudam a dar, pelo simples facto de serem nomeadas, uma *cor local* importante para a narrativa. Recordamo-las: *Zé Nora*, *João dos Moinhos*, *Joana do Viúvo*, *o pequeno da Tomásia*, *Luís da Canha e o pai*, *o homem da Teresa dos palheiros*, *o tocador de viola da aldeia*. Trata-se, como vemos, de uma (pequena) *humanidade*.

[...]. // Pouco conhecedor do terreno, tive de mais a mais a romântica felicidade de me extraviar [...].»³¹⁰

Esta escolha do vocábulo não nos parece inocente, de um ponto de vista literário e cultural, significando talvez a irónica associação do *locus horrendus* ali descrito com as próprias crendices que visava desmistificar, ou seja, a ideia de que abundaria, naquela sociedade rural, em imaginação e emoção o que faltaria em razão e *realismo*. A descrição está, com efeito, cheia de elementos terríveis, muito ao gosto do romantismo:

«Ora, a noite prestou-se voluntariamente à colaboração do romance: pois se houve noite escura, ventosa, abundante de nuvens que pareciam montanhas, de clarões sinistros, que semelhavam incêndios, de ruídos estranhos, que lembravam um pandemónio, foi aquela.»³¹¹

Mas esta romântica concessão é, afinal, temperada de ironia (quase troça), quando o narrador refere, com espírito prático e bom senso, a natureza mistificadora de certa literatura de viagens e aventuras:

«Debaixo de uma chuva daquelas, metamorfoseiam-se os países; os mais amenos revestem um aspecto medonho, e tétrico; vales que, vistos à luz do sol, fariam imaginar idílios e inspirariam poesias pastoris aos estros mais rebeldes, assumem nestes instantes as cores sombrias e carregadas, que empregavam outrora os poetas épicos para pintar a entrada das regiões infernais, onde, como complemento da educação, iam uma vez na vida os heróis de suas epepeias, como hoje vão a Paris os filhos-famílias de classes abastadas.»³¹²

No final da narrativa, na antecâmara de uma cena eminentemente *teatral* (como é hábito nas narrativas de Dinis), desvendam-se os segredos, pela voz de um bondoso e jovem padre (único confidente de Filomela ao longo dos anos). É este narrador emprestado que desfia uma complexa história de amores proibidos, cenário de questões de respeito e honra, de desencontros, de remorsos: a filha de Filomela apaixonara-se, há muitos anos, por um fidalgo e com ele fugira. A situação, indigna aos olhos da sociedade, só se repararia com o casamento da moça com o aristocrata, união dependente da aprovação da mãe deste, que a tal, porém, se opunha, ferozmente. Não suportando a desonra da filha, Filomela saíra da sua terra natal e viera para aquele lugar distante, para um exílio que o povo em redor não podia compreender. Ela soubera da sua fama de bruxa, mas resignara-se. A filha, essa, não se esquecera nunca da progenitora e regularmente enviava, por um criado, um novelo com dinheiro, que a mãe se recusava sequer a abrir. Só com a morte da altiva fidalga, fora possível, enfim, o casamento do nobre com a ex-plebeia.

³¹⁰ Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 113.

³¹¹ *Idem, ibidem.*

³¹² Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 114.

Por isso, já na última cena da narrativa, um elegante cortejo chegava à casa de Filomela: a filha e seus criados. Mas era tarde; a velha mãe falecera pouco antes, recomendando ao padre que transmitisse à moça o seu perdão.

Esta questão da honra feminina - e da importância de que tal *valor* se reveste para os respectivos pais, sejam eles pobres ou ricos - merece algumas observações. Trata-se de um tema recorrente na literatura portuguesa³¹³, mas interessa-nos particularmente enfatizar a sua quase onnipresença na obra de Júlio Dinis: n' *As Pupilas*, Margarida, em defesa de Clara, arrosta com o pontual desprezo da aldeia, por ter confessado encontros a horas impróprias com Daniel, junto ao fontanário público; em *Uma Família Inglesa*, o pai de Cecília acredita, por algum tempo, que a filha teve um relacionamento menos próprio com Carlos, pelo que vai a casa do próprio Mr. Richards tirar satisfações; n' *Os Fidalgos*, Tomé da Póvoa, pela dignidade de Berta e por seu próprio orgulho de pai, opõe-se, durante dramáticos momentos, ao casamento da filha com o jovem aristocrata Jorge; em *Justiça de Sua Majestade*, a honra de Clementina só é salva pelo casamento com o nobre alferes Filipe de Rialva, para felicidade de José Urbano, tio e tutor da moça; no poema "O Juiz Eleito", uma mãe queixa-se a um Juiz do moço que vilmente desonrara a filha, sendo que o responsável pelo desaforo é o próprio filho do magistrado – e este, consciente da gravidade da situação, obriga o filho a casar com a donzela abusada.

Regressando a *Os Novelos da Tia Filomela*, valerá ainda a pena salientar a bondade intrínseca de todos os intervenientes na história, incluindo Luisita e demais habitantes da aldeia (que celeremente se retractam e prestam a Filomela ulteriores homenagens), e recordar a distinção que Júlio Dinis faz entre padres ignorantes e retrógrados (como o que acusa a pobre mulher de feiticeira ao serviço do Mal) e padres inteligentes e modernos, com o coração limpo das teias medievas da superstição e da credice (como o jovem clérigo que, ao contrário da néscia população da aldeia, jamais abandonara a alegada *bruxa*). Esta distinção não é um pontual e inócuo apontamento; é, em primeiro lugar, um aspecto importante a ter em conta na análise da mentalidade do século XIX português, relacionado obviamente com as disputas entre absolutistas e liberais; e é um elemento de grande relevância para a própria atitude de Júlio Dinis face à Igreja e aos seus representantes – como oportunamente sublinharemos ao estudarmos, por exemplo, a personagem (dinâmica e

³¹³ Encontramos exemplos de tratamento literário deste tema em autores como Garrett, Camilo, Rodrigo Paganino, *etc.* Mas, a este nível, talvez o mais interessante caso seja, até por se tratar de uma obra que reconhecidamente influenciou Júlio Dinis, *O Pároco da Aldeia*, de Herculano: há aí um padre que, no cumprimento da sua função de guardião da moral do seu rebanho, patrocina o casamento da filha de uma pobre lavadeira com o filho de um abastado moleiro, em ordem a reparar o abuso que a moça sofrera às mãos do devindo noivo.

progressista) do reitor d'As *Pupilas* e a personagem (ressabiada, saudosista e improdutiva) do abade d'Os *Fidalgos*, ou ainda o fenómeno do fundamentalismo sectário de uma certa Igreja, n'A *Morgadinha*.

3.3.1.4. Uma Flor de Entre o Gelo

O título desta novela é já uma sugestão hermenêutica, se tivermos em conta a riqueza (poética) da linguagem: o viço formoso e *natural* de uma flor aparece no contexto improvável de uma superfície fria e amorfa.

A acção confirma o indício³¹⁴. Um velho médico, de personalidade distante, desapaixonada, cínica (espécie de misantropo rural, simultaneamente respeitado e temido pela população), vê interrompida aqui a sua rotina pela chegada de uma jovem forasteira, cheia de graça e de irreverência. O fogo, adiado e supostamente morto, do amor aparece subitamente no velho clínico e perturba-lhe a razão, animando-o de um desassossego serôdio que tornará os seus dias fatalmente diferentes.

Há aspectos característicos do processo dinisiano de efabulação que aqui facilmente detectamos. A começar, há - como cenário da acção - um espaço bem delimitado, situado num território rural, feito de tipos muito característicos e compreendendo a tácita proximidade entre os habitantes (que aliás envolve, também, pela própria dinâmica do texto narrativo, os leitores). Desta cumplicidade constantemente construída (entre personagens co-habitantes daquele espaço, claro; mas igualmente entre personagens e leitores) depende, em boa medida, a importância dos motivos inerentes à intriga: se o velho clínico não fosse um *tipo* conhecido, que importância teria, aos olhos do povo (e dos leitores) esta sua súbita paixão por uma jovem dama?

De seguida, há a apontar, uma vez mais, a circunstância de – como n'As *Pupilas*, com Daniel; como n'A *Morgadinha*, com Henrique de Souselas³¹⁵; *etc.* – o enredo principal assentar sobre o facto, *novo* no quotidiano rotineiro da aldeia, de um elemento forasteiro

³¹⁴ Como lembra Carlos Reis, «Por meio do título concretiza-se, muitas vezes, um processo e acentuar determinadas facetas ou feixes de sentidos no texto literário». (Cf. Carlos Reis, *Técnicas de Análise Textual*, ed. cit., p. 119.)

³¹⁵ No caso de Henrique de Souselas, a correspondência com a situação de Valentina é particularmente rigorosa, até no motivo aduzido para a vinda da cidade para um retiro campestre: trata-se, num como noutro caso, de combater uma espécie de doença mal definida, de cariz anímico (o que chamaríamos, hoje, uma *depressão*); à falta de melhor terapêutica conhecida, os médicos delegam *rousseauianamente* o tratamento na Mãe Natureza.

aparecer e, pela sua idiossincrasia singular (distinta da normalidade consabida), perturbar o *statu quo*. Neste caso, a novidade está em a jovem Valentina não manifestar, pela figura do dr. Jacob Granada, a reverência receosa e prudente que os indígenas sempre observaram.

Igualmente digno de nota é o facto de Júlio Dinis, à semelhança do que faz em outras novelas e nos seus romances, recorrer ao relato epistolar, modo de, satisfazendo por um lado a técnica necessidade de fazer avançar a acção (delegando a função narradora no sujeito signatário da carta), conseguir, por outro lado, graças ao registo confessional deste género de discurso, penetrar no território íntimo de uma das personagens principais, que assim exprime livremente os seus sentimentos e as suas emoções. Sublinhe-se, já agora, a circunstância de o destinatário ser, regra geral, alguém da absoluta confiança do remetente, digno das confidências exaradas; nesta ocasião, trata-se de uma especial amiga de Valentina.

As personagens são introduzidas na história de modo cuidadoso, em jeito de apresentação relativamente pormenorizada, a tal sucedendo o relato de episódios que, à luz do que conhecemos sobre os caracteres descritos, ganham sentido e lógica. O narrador, embora omnisciente, sopesa meticulosamente as informações relativas à evolução da acção, de modo a garantir o efeito de surpresa epilodal (geralmente coincidente com a última grande *cena*³¹⁶ da narrativa).

Como faz quase sempre, o autor opta aqui por uma narração entrecortada por reflexões várias, prévias ou concomitantes ao exercício da narração. E uma vez mais encontramos a enunciação de uma teoria muito pessoal, do escritor, desta feita acerca do modo cruel como as pessoas comuns tendem a avaliar o «amor extemporâneo de um velho»³¹⁷, circunstância visível, sobretudo, nas comédias teatrais de meados do século XIX, em que o velho apaixonado era motivo de certo e farto riso:

«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?»³¹⁸

A esta teoria - chamemos-lhe assim - segue-se, pela via da narrativa, a ilustração/*demonstração* da sua pertinência:

«As poucas cenas que se seguem, esboçam ligeiramente a história de um desses malfadados de que o mundo se ri por hábito³¹⁹, como de outras tantas coisas sérias, que deviam merecer-lhe a compaixão e o respeito até.»³²⁰

³¹⁶ Uma vez mais, não é inocentemente que utilizamos o termo *cena*, que compreende uma carga dramática claramente presente, em nosso entender, no modo de contar de Júlio Dinis.

³¹⁷ Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 159.

³¹⁸ Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 161.

A extensão de *Uma Flor de Entre o Gelo* é menor que a dos restantes títulos do volume *Serões da Província*, o que implica, naturalmente, um menor investimento da entidade narradora na descrição do espaço e de circunstâncias que rodeiam a acção, na caracterização das personagens, no recurso (habitual nas outras novelas) a anisocronias e na composição de personagens secundárias, que tão eficazes são geralmente na consolidação do discurso narrativo de Dinis³²¹. Nem por isso, contudo, deixa de haver o recurso ao diálogo, nomeadamente quando ele se torna importante para a consecução do efeito (dramático) final – essa espécie de foz para onde fatalmente caminha a acção, e que aqui corresponde à revelação, pelo médico, da sua paixão por Valentina. A declaração desfaz, na jovem, o equívoco que a habitava (o julgar-se amada por um idealizado *príncipe perfeito*) e obriga-a a uma tomada de posição sobre o destino deste amor de Jacob Granada, recusando-o com cínica sensatez.

O momento em que Valentina despreza o amor de Granada é, como alertara o narrador, na introdução, um monumento de crueldade (ainda que algo involuntária):

«Valentina fitou-o por algum tempo com um olhar de estupefacção. // - Deus meu! Pois era... - E uma gargalhada estridente, nervosa, prolongada terminou a frase que principiara a formular.»³²²

O drama do velho ultrapassa a mera esfera do amor não correspondido; alcança a dimensão terrível do ridículo - e da patética *consciência do ridículo*. Num longo solilóquio, carregado de emoção (e, *ergo*, de teatralidade), o médico revela o profundo sofrimento que a indiferença de Valentina, por um lado, e a auto-censura, por outro, lhe provocam:

«A velhice descrente, invejosa, avara, egoísta, cínica, pode ainda encontrar indulgência; desculpam-na e respeitam-na muitas vezes; mas a velhice amorosa, fascinada por uma dessas visões encantadoras, votada a um desses cultos que nobilitam as almas, essas não têm misericórdia a esperar; condenam-na ao escárnio, à irrisão e tanto mais puras e elevadas são as aspirações desse amor, tanto mais amarga, desapiedada, humilhante é a perseguição que lhe declara; é então que a assalteiam de chascos e apupos. Sabia-o! e por isso me ocultava, por isso lutei para que ninguém descobrisse em mim o que me ia no coração. [...]»³²³

Esta espécie de prazo legal ou decente para amar é um tema equacionado com grande propriedade, na narrativa. O universo temático evolui, aliás, da questão do amor seródio para

³¹⁹ Na novela *O Espólio do Sr. Cipriano*, à dissertação sobre o instinto do povo segue-se, igualmente (como vimos) a *demonstração*. Diz o narrador, dessa vez: «Sirvam estas reflexões de prefácio ao caso modesto e obscuro, que vamos narrar e que as exemplifica.» (Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 73.)

³²⁰ Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 164.

³²¹ Julgamos que se trata, em boa verdade, mais de um *conto* do que uma novela.

³²² Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 196.

³²³ Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 198.

a própria ideia de finitude da existência humana. Rir dos amores de um velho é, de certa forma, rir dos que envelhecem e inexoravelmente se aproximam da morte – como se essa não fosse uma universal condenação de toda a condição humana (ser a vida, como a cunhou Marguerite Duras, *un chemin vers la mort*).

Há significativas diferenças entre a perspectiva do narrador e a de Valentina, face ao infeliz amante. Num registo de compreensão caridosa, ainda assim pontuado por «um reflexo de sorriso», ela confessa que ansiara, até aí, por «uma alma assim», mas que infelizmente chegara «tarde»³²⁴. Tal significa que a mulher olha para a velhice do médico como um fenómeno *exterior* à sua experiência vital de jovem elegante, não a lendo, portanto, como prenúncio também do seu (humano) *ocaso a haver*. Já o narrador associa à visão do *outro* a cúmplice e dorida noção deste fatal destino – a velhice, a morte, o fim – que diz respeito, afinal, a todos os seres humanos, novos ou velhos.

Pormenor importante: tal como acontece com a alegada *bruxa* de *Os Romances da Tia Filomela*, a narrativa recusa aqui a visão redutora e fatalmente falsa da *caricatura*, procurando antes descobrir a verdade profunda das personagens (a essência, para além da aparência), assim as *humanizando*.

Queremos referir ainda um último aspecto desta novela que é comum a outros títulos de Dinis: a presença, na narrativa, do texto lírico (da lavra do próprio escritor)³²⁵. Do ponto de vista estritamente técnico, trata-se de, através deste desvio modal, aportar ao ritmo acelerado da efabulação uma (melódica) pausa poética, que obriga à suspensão da própria passagem do tempo característico da narração; como se sabe, a escrita ou a leitura, pelas personagens, de enunciados poéticos (e que, no caso específico da leitura, comete o próprio leitor da novela), compreende sempre a presentificação do discurso. A poesia de Valentina é, aliás, naquele

³²⁴ Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 199.

³²⁵ Trata-se do poema “Fugi, andorinhas” (de 1864). Ao longo de catorze quadras, o sujeito lírico enuncia a repetição dos ciclos sazonais, associando à tristeza da partida a esperança (ou certeza) num regresso; contudo, na 10.^a estrofe, uma estrofe introduz uma nota de plangente dúvida: o poeta que ora se despede das andorinhas teme não estar já ali quando estas aves primaveris voltarem: «Só eu, que vos sigo com vistas saudosas / Ao vosso desterro, dos mares além, / Já quando no prado brotarem as rosas, / Talvez não reviva co’ as rosas também.» (Cf. Júlio Dinis, *Poesias*, ed. cit., p. 184.) Compreende-se o efeito que os versos provocaram no médico, por lhe lembrarem a *urgência* da concretização deste amor. É interessante notar o facto de este costume, relatado na novela, de anónimos vates publicarem, secretamente, os seus poemas nas paredes de capelinhas rurais, aparecer também referido no romance *A Morgadinha dos Canaviais* (recordemos que o mestre-escola Augusto exprimia desse modo os seus sonhos e as suas mágoas). A personagem Valentina explica aquela opção por se tratar, ali, do «único sistema de publicidade que está em voga». (Cf. Júlio Dinis, *Serões da Província*, ed. cit., p. 189.)

contexto, uma *forma de comunicação*, a que Jacob Granada responderá, não em verso, mas em prosa poético-confessional³²⁶.

Descendo a aspectos concretos do enunciado estudado, refira-se que, não obstante se tratar de uma narrativa pouco extensa, o narrador opta, ainda assim, fiel ao seu estilo, por fazer uma introdução ao tema fundamental de *Uma Flor de Entre o Gelo* – os amores serôdios. A acção propriamente dita apenas começa efectivamente no segundo capítulo. O narrador não nos fornece o nome da localidade onde tudo se passa («Não sei o nome da localidade onde o facto se passou.»³²⁷, mas adianta que tudo ocorre

«no Outono, nessa quadra de melancolia, em que desmaia o azul dos céus, em que o verde das selvas empalidece e os ventos arrebatam em turbilhões rápidos, ao longo das avenidas, onde já rareiam as sombras, a folhagem seca que crepita sob os pés do caminhante»³²⁸.

A escolha deste período sazonal não é despendida; tem, pelo contrário, uma importante dimensão simbólica, se a relacionarmos com as duas personagens em evidência na narrativa: a) o médico Jacob Granada, que sofre o declínio fatal da velhice, apesar de nele crepitar o fogo crepuscular do amor (espécie de irónica antecâmara do Inverno seguinte); b) Valentina, a forasteira formosa e irreverente, que vai para aquele retiro campestre num processo de recuperação/renovação (ainda longe da decadência que, à juventude presente, há-de seguir-se). Em síntese: o Outono de Jacob Granada anuncia já o Inverno iminente (o fim dos sonhos; o fim das oportunidades para o amor; o fim da vida): «Era a vida a declinar; a consciência de um fim próximo [...]»; o Outono de Valentina é apenas o fim (melancólico, sim – mas não trágico) de um ciclo e o anúncio de devires radiosos a haver: «aspirações a um longo futuro de mais prazeres e gozos»³²⁹

O espaço da acção, conquanto não vinculado a um topónimo concreto³³⁰, como aliás acontece na maioria das narrativas de Júlio Dinis, é marcadamente rural:

³²⁶ Ousamos, já agora, sugerir uma outra explicação para a presença recorrente de poesia, nas novelas e romances de Júlio Dinis; é uma hipótese subsidiária da que exaramos no parágrafo anterior, e cuja validade não podemos garantir com absoluta certeza: a poesia dinisiana, que é pouco relevante, em nosso entender, se considerada em seu restrito universo genológico, ganha pertinência, sentido estratégico e mesmo – concedamos – *beleza*, quando enquadrada num contexto narrativo. Este valor instrumental da poesia inscrita numa totalidade literária de matriz narrativa não colide sequer com a própria opinião de Dinis acerca da sua produção lírica, que lucidamente minimiza, em notas (introdutórias ou de rodapé) presentes no volume *Tentativas Poéticas*.

³²⁷ Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 164.

³²⁸ *Idem, ibidem*.

³²⁹ Cf. Júlio Dinis, *Dinis, ob. cit.*, p. 168.

³³⁰ Há uma referência à «Senhora da Saúde», santa que não é exclusiva de uma região ou localidade em particular, embora não nos custe concordar com Egas Moniz que defende vigorosamente a inspiração *ovarense* de muitas das narrativas dinisianas de cariz rural. Essa inferência é aliás corroborada pela alusão, na narrativa, à «população flutuante de valetudinários» (Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 167), que lembra a própria experiência do escritor que, em 1863, procurou em Ovar os bons ares de que necessitava para a sua recuperação. Mas, extrapolando, também a Madeira se inscreveria neste horizonte de possibilidades, por se tratar de uma região

«O sítio era ameno, próprio para se gozar dali esse belo espectáculo da natureza. Uma colina elevando-se graciosa do meio de uma amplíssima e vicejante bacia. No vale, que acerca, tudo em mosaicos de verdura; prados extensos; veigas, devesas, choupais a banharem-se na água, Arroios serpeando por entre a relva, espreado-se além em pequenos lagos, despenhando-se a ruidosos dos açudes e ora a esconderem-se por trás de umbrosos cômoros, ora patentes na planície, a retratarem as rosas, as últimas borboletas errantes, as nuvens e o rosto alegre das lavadeiras. [...] Quando, ao declinar da tarde, soavam do alto da torre lateral os toques da Ave-Maria, em todas as aldeias abrigadas junto à base da colina, nas mais pobres choupanas como nas mais fartas herdades do vale, nenhuma cabeça ficava por descobrir, nenhuns lábios deixavam de murmurar reverentes a saudação angelical; e se os ventos levavam o som harmonioso e plangente do pequeno sino até às longínquas cordilheiras de serras que, como indistintas massas azuladas, limitavam circularmente aquele horizonte vastíssimo, os serranos, dispersos com os rebanhos pelos pascigos ou encerrados nas choças colmadas das montanhas, volviam saudosas as vistas para o ponto branco donde lhes chegavam aos ouvidos aqueles sons quase a esvaecerem-se e recordavam-se suspirando da devota romaria que todos os anos os levava ali, junto ao altar da milagrosa Senhora da Saúde, sob cuja invocação fora levantada a capela.»³³¹

Creemos que a deliberada omissão de topónimos concretos radica na estratégica intenção de tornar mais lato, exactamente porque indeterminado, o espaço da acção³³².

No terceiro capítulo, é apresentado Jacob Granada («um destes homens singulares que desde a primeira entrevista nos deixam uma impressão profunda e indelével»³³³) e, numa nota dissonante da sólida personalidade descrita, alude-se já à repentina paixão que assola o peito do velho clínico:

«[...] não eram desanuviadas naquele momento as feições do velho médico. // 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 [...].»³³⁴

Mais à frente, confirma-se o *estado d'alma* da personagem:

«O ar de sombria severidade que lhe era habitual desvaneceu-se, como por encanto, e um sorriso, fenómeno raro naquele semblante carregado, suavizando-lhe a dureza típica dos contornos, pela primeira vez o mostrou capaz de uma expressão de afabilidade e de brandura que ninguém conhecia nele. // No olhar havia chamas que contradiziam a frieza de que fazia ostentação, nos lábios uns visos de bondade a protestarem contra a velha reputação de rispidez que adquirira. // Era uma metamorfose completa.»³³⁵

muito procurada, sobretudo desde a segunda metade do século XIX, para o tratamento de doenças do foro respiratório.

³³¹ Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, pp. 164-165.

³³² Voltaremos a este assunto quando analisarmos, em detalhe, os romances de Júlio Dinis.

³³³ Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 171.

³³⁴ Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 174.

³³⁵ O remate com uma frase simples, sintetizando o que mais pormenorizadamente se aduz nos parágrafos anteriores, é uma marca de estilo semelhante ao que encontramos em *Eça de Queirós*. No conto “No Moinho”, para nos dar conta da transformação operada numa mulher casa e virtuosa, sob a influência do encantamento de um homem, recém-chegado à sua vida, o narrador queiroziano remata: «A santa tornara-se Vénus.» (Cf. *Eça de Queirós*, “No Moinho”, in *Contos*, Lisboa, Ed. Livros do Brasil, s.d., p. 63.)

A responsável por esta transformação (aquela, afinal, que conseguira fazer brotar do *gelo* uma improvável *flor*) é descrita como «uma mulher jovem, de estatura esbeltamente elevada e de formas airovas, realçada por as amplas dobras de um vestuário elegante»³³⁶. O narrador junta-se ao olhar de Jacob Granada, que a observa, discretamente, e interroga-se – num truque retórico muito eficaz – sobre as razões para o fascínio (reservando, para remate destas perguntas, a ideia de que «a influência sente-se; não se explica»):

«Está o mistério na palidez diáfana do rosto? no quebrar voluptuoso de uma vista cheia de languidez? no ondado elegante das tranças negras e macias? na inexprimível melodia de certas inflexões de voz? em um arfar de seio prometedor de delícias? Quem o pode dizer?»³³⁷

Confirmamos, na conclusão (aqui, uma espécie de *anti-clímax*), que esta não é uma novela tutelada por românticos critérios de construção. O infeliz Jacob Granada, apesar dos arroubos sentimentais, é uma personagem digna de compaixão, mas igualmente se trata, no tratamento narrativo que Dinis lhe dispensa, de um caso *clínico* de loucura; não por acaso, o narrador recorre a um extracto de uma carta, redigida por um médico, com o que reforça o cariz formal e objectivo da situação do pobre velho:

«”Interrompe a cada passo [...] solilóquios para exclamar que fará ele enfim o grande achado, a grande obra, que há-de ser jovem então, que remoçará. E esta ideia lança-o em um acesso de hilaridade característica. Exaspera-se quando lhe negam o que exige para as suas fantásticas elaborações.”»³³⁸

Quanto a Valentina, o narrador sensatamente lembra que se tratava de uma jovem para quem mesmo as mais fortes paixões são fatalmente «efémeras». Igualmente através de uma carta (à confidente que já antes referimos), temos acesso ao comentário final da moça, de índole irónico-jocosa, sobre aquele amor recusado. O seu conteúdo, algo cruel, mas – valha a verdade – natural não é senão um desassombrado remate *realista* (ao jeito, por exemplo, do seco final do conto *Singularidades de Uma Rapariga Loira*, de Eça): «”Finalmente, era uma

³³⁶ Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 176.

³³⁷ Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 177.

³³⁸ Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 202. No mesmo registo quase telegráfico, em jeito de relatório clínico, o narrador habilmente introduz um elemento de grande sentido poético, que não poderia escapar à análise, ainda que breve, desta narrativa: «Às vezes encontram-no com o rosto oculto entre as mãos e chorando como uma criança; sai desses acessos para perguntar se as andorinhas já voltaram. É singular a comoção que experimenta à vista destas pequenas aves.» (Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 203.) Esta estranheza do pontual narrador (não omnisciente, ao contrário do que sucede com o narrador principal), relativamente ao carinho particular de Granada pelas andorinhas, decorre do facto de o médico não estar a par de todas as circunstâncias do amor funesto que se contou nas páginas anteriores da novela. Essa insuficiência convida o leitor a lembrar-se do valor signífico das andorinhas, aves que anunciam a primavera – quando regressam – e o Outono – quando partem; símbolos, no fundo, de renovação e de vida, num caso; de decadência e de morte, no outro.

bela alma. Não há dúvida. // Para o ter amado, bastar-me-ia... ter sido contemporânea de minha avó.»³³⁹

Júlio Dinis, contudo, não resiste a obter esta crueza com um apontamento de generosidade humanista, em ordem a evitar, talvez, que a narrativa se concluísse num registo menos elevado. Bondosamente, reitera o que antecipara no início da narrativa:

«Depois que soube os incidentes desta pequena história cada vez mais se confirmou a minha convicção de que é antes para comover do que para rir o espectáculo de um velho apaixonado. E o que eu julgo que nós todos devemos pedir a Deus é que nos não dê longa vida ao coração, para que ele não seja o último a morrer.»³⁴⁰

3.3.1.5. O Canto da Sereia

A novela *O Canto da Sereia* (1863) apareceu ao público, pela primeira vez, na obra de Egas Moniz, *Júlio Dinis e a sua Obra*. Para este estudioso da obra dinisiana, o inédito – que descobriu entre vários manuscritos do escritor – era particularmente interessante por ser a única narrativa onde claramente aparecia Ovar:

«Muitas vezes procurámos investigar, a propósito das Pupilas do Senhor Reitor, a razão por que Júlio Dinis não faz nesse romance uma única referência directa ao mar, quando é certo que toda a acção se passa, não no Minho, como se tem acreditado, mas em Ovar, população essencialmente marítima.»³⁴¹

Moniz acredita que *O Canto da Sereia* estava destinado a ser trabalhado e aprofundado, com vista à edificação de um romance, o que – no seu entender – explicaria o facto de Dinis querer evitar a repetição deste cenário vareiro nos romances *As Pupilas* e *A Morgadinha*³⁴².

O Canto da Sereia elege, de facto, como espaço de acção, essa geografia e humanidade ovaenses. Não é a única singularidade da novela, no contexto da produção narrativa de Dinis; há aqui também a insólita incursão pelo domínio do fantástico, que aliás Moniz, de forma algo ligeira, associa ao americano Edgar Allan Poe³⁴³. O enredo compreende a lenda

³³⁹ *Idem, ibidem.*

³⁴⁰ Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 203.

³⁴¹ Cf. Egas Moniz, *Júlio Dinis e a sua Obra*, ed. cit., p. 371.

³⁴² Apesar desta asserção, Egas Moniz defende, denodada e exaustivamente, a reconhecibilidade, nesses romances, da zona e dos caracteres que Dinis terá conhecido em Ovar, no ano de 1863.

³⁴³ Cf. Egas Moniz, *ob. cit.*, p. 371. Lembra M. Ema Tarracha Ferreira que Júlio Dinis admirava Lamartine, circunstância não despreciada nesta breve análise de *O Canto da Sereia*, sobretudo se tivermos em conta a semelhanças entre a novela dinisiana e a narrativa *Graziella* do escritor francês: «Na sua correspondência de Ovar, refere-se com admiração a *Graziella*, história trágica de amor entre um cidadão e a filha dum pescador, tendo por cenário a paisagem idílica dos arredores de Nápoles.» (Cf. M. Ema Tarracha Ferreira, “Introdução a *As Pupilas do Senhor Reitor*, *ob. cit.*, p. 26.)

de uma sereia, que já os antigos teriam ouvido cantar à noite no mar e que, como a Ulisses nas páginas de Homero, atraía irresistivelmente todos quantos a ouvissem.

A narração principal é delegada, em primeira instância, na figura de uma personagem muito típica, o velho pescador Tio Cabaça (ou *Ti' Cabaça*), que conta aos seus camaradas a história de um ser fabuloso, «metade mulher e metade peixe». Quem o escuta é um grupo de pescadores da costa do Furadouro, que, deitados uns, outros sentados, espalhados todos pela areia da praia, «procuravam, fumando e conversando, aproveitar as horas da forçada ociosidade a que o estado do mar os constrangera naquele dia»³⁴⁴.

O estratagema narrativo é, aqui, o mesmo que Rodrigo Paganino usa nos seus *Contos do Tio Joaquim*: o leitor é testemunha, a um tempo, das circunstâncias do relato (atitude e estilo do narrador, reacções do público ouvinte) e do próprio enunciado narrado (matéria relatada, história). A autoridade do narrador decorre do seu prestígio na comunidade: é

«uma bela figura de velho, alentado e musculado e de uma robustez de organização que reagia ainda, vitoriosamente, contra o peso dos anos», «tido em grande conta na companhia, não só pelo muito que entendia das coisas do mar, como pelo bem que sabia contar histórias curiosas, crónicas dos tempos passados, recebidas por tradição dos seus pais e que de boa vontade transmitia aos moços, que o escutavam sempre atentos, embebidos naquelas recordações, quase todas gloriosas para as gentes do mar»³⁴⁵.

A história do velho Cabaça remontava a uns oitenta anos antes daquele presente e passava-se no mar, ao «lusco-fusco»³⁴⁶; uma música começara a fazer-se ouvir e, depois, os pescadores daquela época haviam escutado choros e gemidos; já na praia, ao recolherem as redes, tinham encontrado «um animal que da cinta para baixo era um peixe» e «da cinta para cima era a mulher mais bonita que se tem visto no mundo»³⁴⁷. Esse ser fantástico falara-lhes, e tão profundamente implorara que a libertassem que o chefe da companhia, piedoso, a devolvera ao mar. Depois, a sereia fugira, «nadando, como um peixe que era, mas a cantar [...] aquela música de anjos do céu». E «toda a companhia se deixou ficar a escutá-la, sem lhe importar com a sardinha que já estava na areia», mesmo «as cachopas da vila [...] não queriam saber de outra coisa que não fosse ouvir aquela voz»³⁴⁸.

O relato impressiona, acima de todos, um pescador ainda jovem³⁴⁹. À menção desta personagem, a narração deixa de estar entregue a Cabaça e regressa ao narrador principal.

³⁴⁴ Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 205.

³⁴⁵ Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 207.

³⁴⁶ Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 208.

³⁴⁷ Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, pp. 209-210.

³⁴⁸ Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 211.

³⁴⁹ A descrição de Pedro, certamente inspirada nas gentes que pôde conhecer durante os meses que passou em Ovar, é sobretudo a enumeração de um conjunto de qualidades varonis, sublinhando-se na personagem, em especial, a abundante saúde física e a força, mas também o ar decidido e distinto: «A alta estatura deste jovem

Ele nos dá conta, agora, do diálogo muito vivo que se trava entre os circunstantes³⁵⁰, e da atenção especial que Pedro (assim se chamava o moço) dera à história. A narração detém-se na caracterização desta figura, uma alma excepcional, naquele meio, por ter «instintos de poeta» e sentir «com excesso», isto é – sublinha o narrador –, alguém para quem «este mundo não foi feito»³⁵¹. Ao Ti' Cabaça, Pedro confessa que ele próprio já escutara o canto daquela sereia; e Cabaça, que igualmente passara, antes, sem o confessar, por aquela experiência, aconselha-o – com gravidade misteriosa – a fugir da música, da voz, da praia, do mar.

Sucedeu que a tentação foi superior à avisada razão e, apesar do indefinível temor que o habitava, Pedro procurou, no recato cúmplice da noite, a sereia. Acabou por, já às primeiras horas da madrugada, ouvir uma voz feminina; um pouco mais tarde, pôde escutar uma conversa entre a dona da voz e dois marinheiros que, segundo lhe pareceu, transportavam a dama num barco. Escondido pelo breu nocturno, soube da biografia sumária da misteriosa senhora, narrada por ela própria aos companheiros de viagem: tratava-se, afinal, de uma filha de pescadores que nascera e crescera num barco e depois se tornara cantora lírica, sem jamais se esquecer da sua ligação ao mar. E Pedro encanta-se desta vida assim dita, «com um cúmplice entusiasmo de artista»: «Havia, pois, mais alguém que, como ele, escutava as ondas e se deliciava com a sua harmonia?»³⁵²

Noutra noite, encontramo-lo, junto aos palheiros de Espinho, «arrebatado pelas vozes dum piano»³⁵³ e do canto daquela mulher. Finalmente, em certo dia calmo que depois se fez noite tempestuosa e terrível, o jovem pescador testemunha o naufrágio iminente da embarcação onde a artista viajava; num impulso, atira-se ao mar para a salvar da morte certa – e por longo tempo lutou contra a violência das ondas, o frio das águas, a distância invencida. Não tendo em conta a debilidade das suas forças (diminuídas por várias noites de vigília), Pedro desfalece antes de chegar ao barco. Mas um relâmpago permite-lhe, ainda

pescador, as suas formas bem desenvolvidas e a fisionomia expressiva de inteligência e vivacidade, davam-lhe um certo ar de nobreza e resolução [...]. // As amplas e pitorescas vestes de pescador deixavam sobressair todas as vantagens da sua vigorosa e excelente corporatura. // Era uma organização cheia de vida e de robustez, a daquele moço, em cujo rosto trigueiro e imberbe se desenhavam neste momento os sinais evidentes, ainda que desvanecidos, duna certa preocupação de espírito. // Por baixo daquele clássico gorro de lã escarlate, saíam-lhe profusos os cabelos, que lhe vinham quase poisar nos ombros.» (Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 213.)

³⁵⁰ Em traços breves, mas carregados do habitual verismo descritivo, Dinis dá conta da sociedade que ali existia: enquanto o mar não acalmava, «algumas crianças de pernas nuas, crestadas pelo sol e pelas brisas marítimas, lutavam umas com as outras na areia ou brincavam com as ondas»; «Dos pescadores, uns haviam ido saborear à vila o tempo de tréguas que lhes concedera o mar, outros refocilavam-se na taberna da tia Salgada [...]; finalmente alguns mais sóbrios, dispersos em grupos da praia, conversavam tranquilamente, quando não dormiam ao som monótono das ondas [...].» (Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 213.)

³⁵¹ Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 215.

³⁵² Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 222.

³⁵³ Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 224.

assim, por um segundo, entrever «as feições simpaticamente belas daquela mulher extraordinária»³⁵⁴. A visão dá-lhe forças para, numa última tentativa, deitar as mãos ao barco. «Ela também o viu.» Mas não seria já possível recolhê-lo a bordo. No dia seguinte, Cabaça e outros pescadores avistam, boiando nas águas novamente serenas, o corpo do infeliz Pedro.

Há nesta narrativa, obviamente não burilada pelo autor (*vide* as frequentes suspensões, os hiatos, a falta de indicação numérica dos capítulos, a ausência da típica conclusão que, por norma, fecha a narrativa sem margem para hesitações sobre o desenlace)³⁵⁵, apesar da singularidade do cenário e do género, marcas objectivamente características da literatura dinisiana. Realçamos, em especial, o investimento na criação de um *tipo* muito interessante, João Cabaça (infelizmente apenas esboçado), representante de um microcosmos popular (neste caso, vareiro); a presença de uma galeria curiosa de figurantes - pescadores e mulheres - que ajudam a compor o cenário da acção; o recurso a cenas dialogadas, de grande expressividade dramática, com constante uso de expressões coloquiais (muito adequadas àquele meio humilde e piscatório³⁵⁶); a presença de pormenorizadas descrições do litoral ovariense; o recurso ao texto lírico (poema “Evocação da Tempestade”, escrito originalmente em 1857 e que faz parte do volume *Tentativas Poéticas* organizado pelo escritor).

De diferente, nesta novela, encontramos uma atmosfera pouco comum na narrativa dinisiana: lúgubre, ominosa, funesta. Também o final trágico e algo abrupto foge à normalidade da narrativa dinisiana³⁵⁷.

Mas esta incursão de Dinis pela esfera do fantástico e do trágico é ainda, em nosso entender, um interessantíssimo *exercício de estilo* do escritor. Uma, digamos, experiência. O título, desde logo, encerra uma evocação *mítico-poética* da célebre sereia de Homero³⁵⁸,

³⁵⁴ Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 238.

³⁵⁵ A verdade é que, até ser descoberta por Moniz, esta novela não fazia parte de *Serões da Província*.

³⁵⁶ Alguns exemplos: «Metade mulher e metade peixe! Isso pode lá ser! Está a caçar com a gente Ti' Cabaça! Ora!» (Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 205); «- Eis senão quando principiou-se a ouvir uma música, a modo de música de igreja. // [...] – Já sei, é a dos realejos. // - Não é dos realejos, não; é dos *orgos*, *orgos* – emendou um outro, melhor informado sobre a matéria.» (Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 209); «- [...] Largaram-se as redes e seria aí pelo fim da tarde quando de novo remaram para a praia. Chega não chega, desembarca não desembarca, era já lusco-fusco.» (Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 208); «- E [a sereia] era muito grande, ti' Cabaça? // - Assim como uma corvina... taluda.» (Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 211); «-Eu bem disse à *Madama* que era perigoso o passeio numa noite destas...» (Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 221)

³⁵⁷ Pormenor interessante: ao contrário do habitual, não há praticamente apontamentos humorísticos da parte do narrador.

³⁵⁸ À pergunta de um ouvinte («- Então que fazem elas [as sereias], ti' Cabaça?»), o velho pescador respondeu: «- Com aqueles cantos [...] pelos modos atordoam a gente, que fica assim como com uma bebedeira. Não se faz mais coisa com coisa, não se atina com o governo do leme, nem com o das velas ou dos remos. Nestes comenos elas levantam o mar e um homem vai para os peixinhos que é mesmo uma consolação.» (Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 211.) Na página 230 (*idem, ibidem*), a intertextualidade com a epopeia de Homero - *Odisseia* - é, se possível, ainda mais evidente: João Cabaça resiste ao canto vindo do mar

sendo portanto uma metáfora sobre os perigos do mar. O encanto das ondas esconde a possibilidade – sempre iminente, na faina dos pescadores – da morte. O perigo é maior se o marinheiro tem alma de poeta e, em lugar da pragmática prudência, privilegia o impulso imaginoso-sentimental da contemplação e da admiração.

Mas esta metáfora (ou *alegoria*, se preferirmos ver a história como um encadeamento de metáforas³⁵⁹) estende-se à própria vida, sobremaneira perigosa para quem, recusando a pobreza de uma existência condenada à realidade física do mundo, prefere embarcar no mar das ilusões e da fantasia (uma supra-realidade com direito a música celestial - a música *de anjos* - e a sereias). A personagem Pedro revela, em seu discurso, consciência do poder simultaneamente belo e terrível desse *trans-espaco*:

«É uma música de anjos que vem das ondas. Uma música como ainda não ouvi em parte alguma. Não é alegre e divertida, como a das festas e arraiais; nem séria de devoção, como a que cantam as mulheres na vila à missa-do-dia [...]; mas é uma música triste, saudosa, uma música que me faz chorar. A voz que canta parece de mulher, mas, ao ouvi-la, até chego a esquecer-me do lugar em que estou. [...] 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, que não consegue abafá-la. Procuo, apesar da escuridão da noite, descobrir a mulher, se é mulher, eu sei?, a fada, talvez o anjo, que canta assim, mas não pude ainda ver. Sinto em mim uma coisa que não sei dizer o que é. Queria seguir aquela voz. Tenho sentido desejo de me deitar às ondas para ouvir de mais perto aquele cantar divino. É quase uma tentação tão forte que lhe tenho resistido a custo e não sei se alguma vez...»³⁶⁰

O trecho-supra é interessante por reunir a formosa linguagem da poesia (presente no discurso do jovem pescador) à objectiva noção de perigo que Cabaça, aliás, identifica naquele voo lírico do companheiro. O que o moço poeticamente enuncia é a insuportável, para si, insuficiência do mundo *terreno* que, por isso, recusa; ora, esta preterência implica, em alternativa óbvia, a sua iminente deslocação para um mundo *não terreno*. E ganham, neste contexto, um cunho de ominosidade profundamente trágica as palavras, só na aparência inócuas, do narrador sobre Pedro: «Pedro sentia, e por infelicidade sua, sentia com excesso. Este mundo, evidentemente, não foi feito para quem sente assim!»³⁶¹

Sobre a ausência de uma conclusão, que albergasse – como habitualmente – um conjunto de reflexões sobre a matéria narrada, e (pela retórica suave, tão característica de Dinis) retirasse algum do peso trágico da história, reiteramos que tal decorre do facto de o manuscrito dado à estampa por Egas Moniz ser ainda um *esquisso* e não uma obra acabada.

utilizando «o expediente que, segundo a fábula, tinha utilizado um companheiro de Ulisses em situação idêntica», *i.e.*, tapando os ouvidos.

³⁵⁹ Vida longe da praia = vida terrena; barulho das ondas = música dos sonhos; *sereia* cantando no mar = a poesia e o amor, caminhos de perdição; perder o governo do leme = perder o uso da razão; *etc.*

³⁶⁰ Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, pp. 215-216.

³⁶¹ Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 214.

3.3.1.6. Justiça de Sua Majestade

A novela *Justiça de Sua Majestade* (1858), que foi a primeira de quantas Dinis escreveu, tem a particularidade de cruzar dois cenários distintos – o campo e a cidade. Muito brevemente, a acção principal aqui edificada resume-se às peripécias ocorridas até à reunião de um pai a sua filha, e ao casamento entre esta e um jovem militar. Ao jeito de muitas novelas de Camilo, Júlio Dinis rodeia de mistério as circunstâncias que determinaram a orfandade e a inconfessada tristeza de Clementina, bem como a assunção, por José Urbano, da responsabilidade de educar a sobrinha. O narrador cruza este mistério com um outro que remonta à juventude leviana do major Samora (então um alferes, muito moço, envolvido nas guerras entre liberais e absolutistas). Finalmente, acrescenta-lhe um terceiro mistério, que compreende os amores pouco responsáveis do alferes Filipe de Rialva com uma jovem donzela de Braga. Os três mistérios terão, à maneira de um drama, o seu momento de revelação final, habilmente se concentrando, nesse mesmo momento, esse *desatamento* de nós: Samora era, afinal, o secreto pai de Clementina; a mãe desta, Maria Luísa, fora vilmente enganada (que o mesmo é dizer *desonrada*) por Clemente Samora e, depois, morrerá. O alferes Filipe de Rialva, na actualidade subordinado do major Samora³⁶², era o culpado da má fama de Clementina e da espécie de reclusão a que a donzela se obrigara.

A solução epilodal há-de satisfazer, a diversos níveis, a necessidade de reparação/reequilíbrio que várias personagens sentem:

a) Clemente Samora; enquanto jovem alferes durante as guerras entre absolutistas e liberais, envolveu-se com uma jovem (Maria Luísa), abandonando-a pouco depois. Quando, arrependido, quis revê-la (e quiçá honrá-la com um compromisso), foi informado de que a infeliz morrerá. Não chegou a saber que a mulher engravidara.

b) o alferes Filipe de Rialva; tal como acontecera, muitos anos antes, com o major Samora, cortejou uma jovem dama, expondo-a à maledicência do povo, e abandonando-a depois. O fidalgo sofre de um vício moral - a inconstância leviana e irresponsável.

c) José Urbano; sendo o filho mais velho de uma humilde família, ficou – a pedido da mãe, que cedo falecera – responsável pela irmã mais nova, Maria Luísa; mas emigrou,

³⁶² Clemente Samora, fazendo uso do seu estatuto de oficial superior e de homem mais velho, aconselha Filipe de Rialva, ainda antes de o saber culpado de quaisquer indignidades com Clementina (moça que aliás, a essa data, desconhecia), a moderar os ímpetos e caprichos de juventude e a zelar, simultaneamente, pela própria honra de militar e nobre e, em concomitância, pela das donzelas com que se envolvesse.

durante anos, para o Brasil, deixando a moça sob protecção de uma velha criada, Roberta. Durante a sua ausência, um militar seduziu Maria Luísa, engravidou-a e fugiu. Quando voltou a Portugal, José Urbano estava rico, mas a irmã morrera e, em seu lugar, encontrou uma menina, sua sobrinha, que, embora inocente de culpas graves, era agora alvo da má-língua popular.

d) D. Joana de Rialva; fidalga e viúva, tinha por preocupação maior a felicidade do filho, cuja conduta, em matéria de relacionamentos amorosos, era leviana e irresponsável.

e) Clementina; sobrinha de José Urbano, vivia numa espécie de reclusão, em casa do tio, numa resignada infelicidade. Castamente apaixonada por Filipe de Rialva, que conhecera em Braga, era injustamente tida por amante do jovem militar. Pior do que isso (na sua perspectiva): fora abandonada pelo fidalgo, sem uma palavra de despedida ou justificação.

f) Roberta; criada nonagenária, sentia-se – mais de vinte anos depois – culpada da fatalidade que se abatera sobre a *sua* menina, Maria Luísa, que não conseguira proteger das garras do militar (Samora). O opróbrio que agora vira abater-se, de forma injusta, sobre Clementina doía-lhe redobradamente. Por isso entendia que o caso exigia medidas extraordinárias e queria recorrer directamente ao poder (reparador e salvífico) de D. Maria II.

Em remate global, triunfa o Amor, num (ingénuo) desenlace que satisfaz todas as personagens: Clementina e Filipe, que verdadeiramente se amavam, casam-se (com proveito económico para ambas as famílias – e também social, sobretudo para o clã de José Urbano). Clemente Samora descobre uma filha, cuja existência ignorava, e salva-a do desonroso estatuto de *ilegítima*, o que permite à donzela casar com o fidalgo amado. José Urbano assegura-se, com este casamento, da felicidade e segurança da sobrinha (cumprindo diferidamente o juramento que, sobre Maria Luísa, fizera à mãe). D. Joana de Rialva encontra, na união de Filipe com Clementina, a certeza de que o filho cresceu de facto, tornando-se finalmente num homem responsável e feliz. Roberta sente-se recompensada pelas diligências feitas (e que candidamente acredita haverem sido o motivo para a felicidade do desenlace).

Esta personagem, Roberta, a velha criada que esparsamente aparece na narrativa, é a responsável objectiva pelo título da novela. No sentido de resgatar a honra de Clementina, culpada aos olhos do povo minhoto de crimes que não cometeu, decide aproveitar a visita (historicamente factual) ao Norte da rainha D. Maria II, em meados do século XIX, para lhe pedir a reparação da *injustiça*. Por razões que decorrem da sua simplicidade e velhice - que são, na narrativa de Dinis, motivo de graça, mas nunca de troça -, convence-se de que a mãe

de Filipe, em viagem por aqueles lados, é a própria rainha. Conta-lhe, pois, o que a aflige e pede-lhe justiça. Bondosamente, a fidalga de Rialva opta por não desfazer a ilusão da velha e contribui, a seu modo, para o epílogo feliz. A ilusão, quase infantil, da velha permanecerá para sempre, e a ela se associa, com dinisiana bonomia, o narrador, que remata a novela com as palavras da vetusta criada:

«- Aqui está quem deslindou este negócio todo. Não fora eu, que ainda hoje estaríamos como dantes: eu nem sei o que seria. Não há justiça como de sua majestade.»³⁶³

Há um dado subliminar, no enunciado narrativo, nada despiciendo: os nomes do major – Clemente Samora – e da sobrinha de José Urbano – Clementina – são obviamente próximos (diríamos até que são, de forma quase literal, *familiares*). Nem o narrador nem qualquer personagem, por si, referem essa semelhança. Mas, em boa verdade, parece-nos que esse foi um modo de, *a posteriori*, sabermos todos o que diria, sobre este desfecho, alguém que não pode já pronunciar-se; referimo-nos a Maria Luísa, morta há cerca de duas décadas. A felicidade final poderia, sem dúvida, toldar-se por essa possibilidade, não improvável, de a mãe de Clementina jamais haver perdoado a Samora o abandono oprobriante a que o então alferes a votara. Contudo, o pormenor de o nome próprio da filha ser a forma feminina do nome do militar é claramente indicativo da afeição (resistente, generosa, duradoura, inapagada) daquela pobre mulher por Clemente.

As personagens da novela representam várias classes e estratos sociais: há um capitalista (um *brasileiro*, cuja condição de ex-emigrante nas Américas, economicamente bem sucedido, é apenas reportada, sem mais comentários à roda do *tipo*³⁶⁴); há um velho militar dos tempos heróicos do Mindelo e das lutas entre miguelistas e liberais³⁶⁵; há uma dama, devinda aristocrata por casamento (como ela própria, sem rodeios, sublinha) e seu filho, fidalgo e militar; há uma jovem burguesa, romanticamente descrita (bela, abnegada, virtuosa), em idade casadoira; há uma velha criada, popular espécimen da honra antiga, exemplo de pundonor e dedicação, que se compraz no leal serviço aos patrões. Pelo meio, pululam figurantes, em avulsas mas importantes aparições nas cenas narradas – profissionais diversos, autoridades políticas³⁶⁶ e militares, soldados³⁶⁷, comerciantes e industriais³⁶⁸,

³⁶³ Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 337.

³⁶⁴ Camilo Castelo Branco, como sabemos, foi particularmente virulento com esta figura, literária e historicamente importante na sociedade do século XIX. Mas o próprio Júlio Dinis compôs uma personagem, de tons profundamente negativos, no romance *A Morgadinha dos Canaviais*, como mais à frente se referirá.

³⁶⁵ Em *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, há uma versão mais humilde, mas não menos loquaz, deste militar, na figura de um velho criado de D. Luís que, sempre que pode (e para desespero de um abade profundamente anti-liberal), recorda episódios da sua juventude e da luta pela liberdade.

³⁶⁶ «[...] o orador municipal [João das Pipas] engasgava-se à leitura da felicitação, que andava estudando havia um mês.» (Cf. Dinis, *Justiça de Sua Majestade*, in *Serões da Província*, ed. cit., p. 246.)

músicos, populares citadinos³⁶⁹ e rurais³⁷⁰, burgueses e aristocratas³⁷¹, transeuntes³⁷², elementos singulares que fazem, em conjunto, a multidão e que tornam *espaços*, pela humana presença de vida, o que, sem gente, não passaria de *lugares* sem sentido especial³⁷³.

Já referimos a pluralidade de personagens e de actividades que, um pouco por todo o lado, nos transmitem a vida que pulsa na urbe portuense; mas essa vívida percepção da realidade, no período impaciente de espera da rainha e sua comitiva, é significativamente acrescentada de ruídos, comentários, berros, gargalhadas, foguetes, geral alvoroço; de personalidades («[...] o presidente [da Câmara] suava, o regedor decretava, e os cabos de polícia passeavam a sua autoridade [...]»³⁷⁴); e, enfim, de um geral movimento que lembra a técnica narrativa de Fernão Lopes, no tratamento da multidão como um corpo *uno*, individualmente percebido: «a multidão era compacta»; «Era um oceano de cabeças [...]»; «Donde, como de um pandemónio, partia a gargalhada, o grito, a aclamação, o insulto, o apupo, a ameaça, os vivas e os morras, que a curiosidade revolvía, e fazia ondular em grandes e imponentes marés.»³⁷⁵ Ao longo de vários parágrafos, a mole humana protagoniza o nervoso exercício da espera, num crescendo de entusiasmo que atinge o seu clímax com o desembarque da rainha:

«Ao meio dia, as salvas de artilharia, o estourar das girândolas, e repique dos sinos, comunicando uma violenta comoção às turbas impacientes, anunciavam que sua majestade chegara ao alto da Bandeira. [...] No momento do desembarque, a multidão teve um paroxismo de curiosidade entusiástica.»³⁷⁶

³⁶⁷ «Os corpos da guarnição marchavam ao som das músicas marciais, estimulando o entusiasmo da multidão.» (Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 247.)

³⁶⁸ Um divertido equívoco confunde a chegada da comitiva real com a chegada de accionistas de uma pioneira empresa de transportes. Um dos industriais congratula-se com a confusão: «Vocês, sem querer saudaram um grande acontecimento – a inauguração da Companhia Viação Portuense, da qual eu possuo vinte e três acções.» (Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 253.)

³⁶⁹ «Os pais de família conduziam já a fascinadora prole para as sacadas do amigo que tinha a infelicidade de morar em uma das ruas do trajecto [...]» (Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 247.)

³⁷⁰ «Uma população exótica das províncias, trajando de uma maneira incrível, acotovelava-se nas praças e, extasiada diante das exposições de ouro da Rua das Flores, dificultava a passagem ao cidadão portuense [...]» (Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 243.)

³⁷¹ «Os mais sisudos burgueses [...] passavam sérios e ponderosos, cortejando-se com irrepreensível compostura [...]» (Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 242.) «Na manhã da véspera tinham participado a rodar, em direcção aos Carvalhos, as carruagens e trens dos principais personagens da cidade a esperar suas majestades e altezas [...]» (Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 246.)

³⁷² «[...] cada qual ficava fazendo comentários sobre o traje, o chapéu, o sorrir, os modos, os gestos ou as palavras de suas majestades ou altezas.» (Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 246.)

³⁷³ Por uma vez ainda, sublinhe-se, neste apontamento crítico sobre a escrita de Júlio Dinis, o modo muito característico como o escritor procede a esta *semantização* de lugares (como diria Lepecky) - *i.e.*, à humanização de lugares - que, por serem habitados ou compreendidos em concomitância com o gesto e o olhar de gente, ganham um significado importante na narrativa, elevando-se narratologicamente à condição de *espaços*.

³⁷⁴ Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 245.

³⁷⁵ Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 247.

³⁷⁶ Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 247.

Como é habitual em Júlio Dinis, as personagens, embora dramaticamente inscritas numa estratégia narrativa, são objecto de um investimento cuidadoso, que visa conceder-lhes o estatuto de tipos (não num sentido redutor, *vicentino*, que as confine a uma dimensão plana, mas no sentido *dinisiano* de caracteres muito marcados, eivados de uma certa tipicidade que, não lhes roubando a humana individualidade, é fundamental para a construção de um cenário social simultaneamente colorido e dinâmico). É sobretudo interessante, a este nível, a descrição de José Urbano, captado primeiramente, pela objectiva do narrador, em Famalicão, numa pausa da sua viagem de regresso do Porto («velho baixo e magro, mas todo viveza e actividade, de uma fisionomia aberta e expansiva, olhos penetrantes, e lábios habitualmente risonhos», trajando um «vestuário de jornada»³⁷⁷) e, depois, já em Braga, nas imediações da sua residência, num retrato que lembra, do ponto de vista da sua caracterização física (com relevo para o invulgar *guarda-sol* que o texto refere), a figura de João Semana, d'*As Pupilas*:

«José Urbano montava uma égua corpulenta, mas não de raça apurada. Um chapéu de palha de amplíssimas abas, preso por uma fita por baixo da barba, um barrete preto subjacente que lhe defendia as orelhas de um [vento] leste em perspectiva, [...]; óculos verdes, baluarte contra a invasão da poeira; guarda-sol de paninho vermelho, genuíno guarda-sol minhoto, com honras de *barraca*, mas único que tem razão de ser; um capote de camelão [...]; galochas capazes de arrostar com o dilúvio da arca; alforges repletos, uma cabaça ao tiracolo, diante de si uma trouxa e na garupa uma pequena mala; tal o conjunto de acessórios que concorriam para o efeito prodigiosamente cómico do recém-chegado.»³⁷⁸

Igualmente interessante é o retrato do velho major Samora, apanhado pelo narrador (e por Urbano) numa peregrinação, mais interior ainda que física, por nortenhos palcos onde gastara a sua juventude ao serviço da causa liberal:

«um velho, de aparência marcial, vestido de um amplo capote ou sobretudo de mescla agalado de vermelho e com botões de metal, e cabelo cortado à escovinha.»³⁷⁹

A *heroína* da novela (Clementina), como afinal a designa Júlio Dinis no título escolhido para o capítulo VI («A heroína do romance»³⁸⁰), é inicialmente descrita nos moldes

³⁷⁷ Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, pp. 253-254.

³⁷⁸ Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 285. João Semana, no romance *As Pupilas do Senhor Reitor*, aparece descrito deste modo: «[...] um cavaleiro, caminhando a trote e envolto na densa nuvem de poeira levantada pelos pés da cavalgada. // [...] Trajava com toda a singeleza, o velho cirurgião. Um fato completo de linho cru, botas amarelas de solidez de construção, à prova de todo o tempo, chapéu de palha, de abas descomunais, tudo abrigado daquele sol canicular por a enorme umbrela de paninho vermelho, rival em dimensões de uma tenda de campanha, eis o vestido característico do nosso homem.» (Cf. Júlio Dinis, *As Pupilas do Senhor Reitor*, Porto, Ed. Porto Editora, 1974, p. 100.)

³⁷⁹ Cf. Júlio Dinis, *Serões da Província*, ed. cit., p. 255. Em conversa com Filipe de Rialva, Clemente Samora exhibe algum desprezo pelo estilo afectado das narrações românticas, de que se sente distante por questões de geração e de feitio: «Entre muitas aventuras de mocidade, eu tive também o meu romance, Rialva. Sossegue, que não gastarei estilo em lho narrar. Eu não me entendo com a vossa literatura de agora. Bem sabe que eu sou contemporâneo dos sonetos, e por isso abstenho-me de fazer narrações a rapazes que se alimentam de romanticismo puro.» (Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 266.)

convencionais da literatura romântica, com recurso a uma profusão de adjectivos encomiásticos da sua beleza, sensibilidade e virtuosa graça; contudo, e de modo algo surpreendente, Dinis reserva para ela, algumas páginas adiante, um parágrafo carregado de sensualidade e erotismo. Concretizemos. Numa primeira instância, ela aparece aos olhos de Clemente Samora como uma mulher de «configuração elegante», «de um porte desafectadamente majestoso, inexplicavelmente combinado a uma expressão de bondade insinuante e atractiva»; «no andar, nas feições, na maneira de olhar, [havia] um ar de dignidade e de nobreza que incomodava os mais ousados». Tratando-se, por imperativos da própria narrativa, de um ser *idealizado*, o narrador convida, afinal, os leitores a contribuírem com a própria imaginação para a completa edificação do retrato de Clementina:

«Imaginem um rosto assim, animado pelo cintilar de uns olhos negros, orlados por uma moldura de cabelos também pretos, cujas ondulações naturais semelhavam elegantes ornatos; concebam a mais bem modelada boca, cujos lábios, convenientemente grossos, agitava incessante um mal perceptível tremor, sinal evidente de uma exaltada sensibilidade; suponham agora toda esta simpática cabeça, graciosamente coberta por um largo chapéu de palha, que a assombrava de uma penumbra de efeitos ópticos e fascinadores, e terão explicada a razão pela qual o major não se fartava de fixar esta rapariga em os mais inequívocos sinais de uma sincera admiração e decidida simpatia.»³⁸¹

Mais à frente, quando a visita é já o jovem Filipe de Rialva, o escritor (via narrador) opta por um registo assaz diferente, em que o léxico e o ponto vista concorrem para a afirmação de um indiscutível poder sedutor da donzela. Desta feita, Clementina – como a garrettiana Joanhina no seu reencontro com Carlos, nas *Viagens*³⁸² - está dormindo, «languidamente recostada no banco rústico ao lado da cascata»³⁸³. O narrador sublinha, desde logo, a «posição naturalmente artística, na qual lhe sobressaíam todas as formas elegantes e correctas, daquele corpo flexível e delicado». O que ressalta, de mais singular, nesta introdução, é talvez o adjectivo *flexível* (com uma notação eminentemente física) associado ao, menos improvável, adjectivo *delicado*. A verdade é que as linhas seguintes confirmam esta perspectiva ostensivamente inclinada para a dimensão erótico-sensual do quadro:

³⁸⁰ Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 292.

³⁸¹ Cf. Júlio Dinis, *Serões da Província.*, ed. cit., pp. 292-294.

³⁸² Em *Viagens na Minha Terra*, no capítulo XX, lemos: «Sobre uma espécie de banco rústico de verdura, tapeçado de gramas e de macela brava, Joanhina, meio recostada, meio deitada, dormia profundamente. // A luz baça do crepúsculo, coada ainda pelos ramos das árvores, iluminava tibiamente as feições da donzela; e as formas graciosas de seu corpo se desenhavam mole e voluptuosamente no fundo vaporoso e vago das exalações da terra, com uma incerteza e indecisão de contornos que redobrava o encanto do quadro, e permitia à imaginação exaltada percorrer toda a escala de harmonia das graças femininas.» (Cf. Almeida Garrett, *Viagens na Minha Terra*, ed. cit., p. 131.)

³⁸³ Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 322.

«O braço direito, dobrado sobre a cabeça e um pouco descoberto, exagerava pela flexão as curvas graciosas e suaves do seu regular contorno; o esquerdo, pendente ao longo do corpo, permitia observar uma mão encantadora.»³⁸⁴

A mão distingue-se das pequeninas e galantes que os poetas cantam geralmente; pertence a uma espécie de mãos diferentes:

«Algum tanto compridas e estreitas, cobertas por uma pele alvíssima e transparente, sob a qual se desenhava uma complicada rede de veias azuladas, tinham estas mãos assim o que quer que seja de distinção e encanto, que atrai as vistas, que as fixa, que as fascina.»³⁸⁵

A descrição prossegue, com a enunciação da preferência do narrador por um tipo de «mulher verdadeiramente bela» (contrário à chamada «*mignonne*»), que a sobrinha de José Urbano parece consubstanciar:

«A cabeça de Maria Clementina, um pouco inclinada para trás, descobria, em toda a sua vantajosa forma, o colo, cuja transição para a face e para os seios se fazia por curvas tão disfarçadas e brandas, que a vista insensivelmente deslizava por elas e perdia-se a divagar naqueles lábios, que a respiração entreabria, pousava amorosamente nas suas graciosas comissuras, que se elevavam em um quase imperceptível sorriso, nas pálpebras, que pareciam denunciar o fulgor dos olhos que mal encobriam; ou baixava ardente como insinuando-se por entre o corpinho do vestido, que subia até ao pescoço, avaro das belezas que ocultava, e como fascinada por aquele movimento cadenciado de um respirar tranquilo.»³⁸⁶

Na roda, restrita, das personagens nomeadas no enunciado narrativo, há ainda lugar para a mãe de Filipe de Rialva, «cuja fisionomia descobria um ar de bondade simpática e atraente»³⁸⁷, no dizer do narrador, mas que a ingénua Roberta mais eloquentemente classifica, em razão da sua (natural) ingenuidade e da invulgar elegância de vestes e modos da aristocrata, como *rainha*. Roberta, essa, é descrita como uma mulher de «avançada idade», «de aspecto centenar [*sic*]; engelhada, curvada e trémula, mas ainda assim com certo ar de resolução»³⁸⁸. A sua bondade e abnegação dispensam a caracterização directa, sendo facilmente inferidas pela sua participação na acção.

Filipe de Rialva é apresentado como um jovem de figura distinta e elegante, que em muito diferia da convencional imagem de um simples militar: «Dir-se-ia mais próprio para adornar os salões do Chiado, e para ostentar garbos nas paradas, do que a pernoitar em

³⁸⁴ *Idem, ibidem*. Em muitos aspectos, ousamos sugerir que, na base da descrição, poderia estar a pintura “Vénus Adormecida” (1510) do renascentista italiano (da escola de Veneza), Giorgione. Com efeito, tirando o facto de no quadro deste pintor a figura feminina aparecer nua, a posição geral do corpo e a languidez feminina são elementos, em nosso entender, muito semelhantes aos que encontramos no retrato de Clementina.

³⁸⁵ *Idem, ibidem*.

³⁸⁶ Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 323.

³⁸⁷ Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 301.

³⁸⁸ Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 280.

bivouac.»³⁸⁹ A aparência quase juvenil e normalmente jovial são, na narrativa, marcas de uma fase pouco responsável do alferes; alguns capítulos à frente, «sob a influência de um fervoroso sentimento», em face da figura fascinante da reencontrada Clementina, é já um indivíduo mais grave e maduro que a si próprio se chama «miserável»³⁹⁰ e «indigno»³⁹¹, deste modo assumindo, enfim, uma atitude autocrítica que é, na novela, a antecâmara da maturidade plena.

Este crescimento da personagem, rumo à (habitual) decência e bondade das personagens dinisianas, é semelhante ao verificado na generalidade das narrativas que o autor escreveu, nomeadamente nos romances, com Daniel d'*As Pupilas*, Carlos de *Uma Família Inglesa*, Henrique de Souselas, d'*A Morgadinha*, Maurício d'*Os Fidalgos*.

Como em capítulos seguintes se procurará demonstrar, o mal (completo, absoluto, irreduzível) não existe nas personagens de Júlio Dinis. É filosoficamente entendido como circunstancial – e provisória – *ausência* ou *défice* de *bem*. No decurso da acção, as personagens são recuperáveis e, assim que uma epifania os ilumina, reconhecem o erro onde residiam e integram-se na harmonia geral. A diegese é, pois, uma espécie de percurso, nem sempre em linha recta, nem sempre rápido e fácil, mas fatalmente a caminho da (redentora) virtude.

As referências ao tempo e, sobretudo, ao espaço são numerosíssimas, na novela. Logo na primeira linha, o narrador situa a acção, com objectivo rigor: «Era por uma manhã de Abril de 1852.»³⁹² Esta precisão meticulosa justifica-se na narrativa pelo facto de os acontecimentos a relatar assentarem num contexto histórico bem determinado. O mesmo, aliás, explica o que se passa com o espaço da acção, que, em muitos textos de Dinis é indefinido (embora caracteristicamente português e quase sempre rústico), mas que nesta novela é bastante rigoroso e concreto.

Desta feita, a descrição toma por objecto, de início, o campo, esplendorosamente festivo, percebido em plena Primavera: «O Minho estava fascinador.» Apelando aos vários sentidos, na competente captação daquele real admirável, o narrador dá conta do «céu azul», das «torrentes» que, em lugar de bramirem ruidosamente, «murmuram apenas, deixando-se escorregar pelas anfractuosidades das quebradas». Há uma «luz salutar», «perfumes que embalsavam os ares», «flores que esmaltavam os prados»³⁹³.

³⁸⁹ Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 258.

³⁹⁰ Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 324.

³⁹¹ Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 327.

³⁹² Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 241.

³⁹³ Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p.241.

A própria ideia de *paraíso* é verbalizada, em jeito de síntese da paz e da beleza supra-descritas: «Nestes dias sente-se palpitar de vida a natureza inteira. // Por toda a parte se realiza um génesis.» Depois, como que justificando o longo investimento, em discurso narrativo, nesta celebração da Primavera, o narrador lembra que é «contagiosa esta alegria da natureza»:

«O coração recebe o influxo dela» e, enfim, «nesta quadra as ilusões, as esperanças, as mais puras e ideais concepções de fantasia exaltadas pululam, como as boninas na relva; [...] ama-se melhor [...].»³⁹⁴

Do campo, a narração desloca-se para a urbe portuense. Os «soturnos cidadãos» da cidade, por efeito do sol, perdem «um pouco da sua habitual gravidade». O Porto é um universo de exuberante vida, cheio de um intenso e colorido movimento. Recorrendo a uma extraordinária variedade de verbos – em regra, no imperfeito do indicativo, pois se trata de um quadro e importa que a imagem conjunta, de figuras e situações, seja percepcionada como uma totalidade fluindo, contínua – o narrador dá conta da «azáfama» de modistas, alfaiates, sapateiros, luveiras, doceiros, e de actividades mil que, juntas, são o corpo da cidade preparando-se para a festa. A chegada iminente de D. Maria II justifica o rol de cuidados que, com minúcia, a narração enumera:

«enchiam-se a deitar por fora as hospedarias; espanavam-se como em dia de procissão as varandas [...]; lavavam-se as vidraças, caiavam-se as fachadas [...] Ruas e largos eram calçados [...]. // Uma população exótica das províncias [...] acotovelava-se nas praças [...]. A guarnição militar da cidade limpava e envernizava as correias e estudava o exercício, e nos quartéis de Santo Ovídio, S. Bento, Carmo e Torre da Marca ressoava de contínuo a música marcial das bandas, que ensaiavam.»³⁹⁵

Por toda a cidade, os preparativos são levados a cabo, *sans cesse*. Deambulando, o olhar do narrador compreende a Rua das Flores, a entrada das Hortas, o cais da Ribeira, a Praça de D. Pedro, o Guichard («aquele café que há-de merecer uma menção honrosa na história da literatura portuense»³⁹⁶), a igreja dos Franciscanos, a entrada dos Aloques, a Rua de S. João, o Douro «coalhado de navios» e a «tortuosa Rua Direita»³⁹⁷, Vila Nova de Gaia, a estrada de Lisboa «até Grijó»³⁹⁸.

No capítulo II, o narrador conduz o leitor a Vila Nova de Famalicão, onde José Urbano travará conhecimento com Clemente Samora. A mutação espacial implica um novo intervalo descritivo sobre os «trajos pitorescos do Minho, as cores garridas dos lenços e saias, a alvura

³⁹⁴ Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 242.

³⁹⁵ Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 243.

³⁹⁶ Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 243.

³⁹⁷ Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 247.

³⁹⁸ Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 244.

das camisas de linho, o brilho dos cordões e das arrecadas»³⁹⁹ e, mais à frente, um apontamento sobre o clima, menos afável na vila famalicense, para desgraça dos locais que, também eles, se preparavam para festejar a passagem do cortejo real:

«Grossas nuvens, assopradas de sul, empanavam, de espaço a espaço, a claridade da manhã; aumentavam, corriam e cerravam-se, prestes a fundirem-se em uma massa, como para reprimir todas aquelas expansões de entusiasmo festivo.»⁴⁰⁰

Finalmente, a narração segue para Braga, local onde a acção principal terá desenvolvimentos importantes e, ainda, onde se dará o desenlace da história. É, aqui, de realçar a longa e pormenorizada descrição que o narrador faz da casa (e terreno circundante) onde vive José Urbano⁴⁰¹ e – diríamos: *sobretudo* – onde vive Clementina. A pausa no relato de eventos justifica-se, a nosso ver, pela importância estratégica daquele espaço, enquanto cenário físico e *mental* da acção, eivado de traços edénicos⁴⁰². Ali, se convenientemente considerarmos a concepção romântica da heroína, vivia um *anjo*. A competência descritiva de Dinis, que passa, por exemplo, por um riquíssimo conhecimento de elementos botânicos, é demonstrada à saciedade:

«Era uma agradável vivenda, circundada por um viçoso quintal todo orlado de limoeiros, e onde florejavam as mais famosas japoneiras e magnólias de algumas léguas em redor. Penduravam-se pelos muros festões virentes de jasmims e balsaminas, em volta dos quais zumbia incessante um buliçoso enxame de abelhas⁴⁰³, atraídas pelos aromas suaves que se exalavam em torno. Na extensão destes muros abriam-se sobre o caminho duas janelas de grades, através das quais se descobria a abundante verdura daquele perfumado recinto, e de fora se escutava já o murmúrio contínuo e monótono de uma cascata, que derramava a frescura e a vida por toda aquela vegetação interior. Respirava-se ali uma tranquilidade que deliciava o coração.»⁴⁰⁴

Para além do valor intrínseco desta narrativa – que compreende um conjunto de *frescos* de considerável valor literário -, há aspectos característicos da escrita dinisiana, ainda não claramente referidos neste estudo de *Justiça de Sua Majestade*, que valerá a pena destacar.

Muito cedo na narrativa, vemos como, os famalicenses manifestam preocupação relativamente ao tempo instável, inimigo da festiva recepção que prepararam para a rainha. São, ali, uma espécie de coro anónimo, muito vivo, com seus vários tiques e avulsas

³⁹⁹ Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 249.

⁴⁰⁰ Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 250.

⁴⁰¹ O narrador explica, anunciando a paz que o lugar oferecia, que se tratava da «casa onde José Urbano vinha descansar a miúdo [*sic*] das suas lides comerciais» (Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 288).

⁴⁰² Um pouco, atrevemo-nos a dizer, como faz Garrett em *Viagens*, ao capítulo X, com a descrição do Vale de Santarém, que estrategicamente introduz, na obra, a história da célebre *Joaninha dos rouxinóis*.

⁴⁰³ Note-se, neste musical passo - «zumbia incessante um buliçoso enxame de abelhas, atraídas pelos aromas suaves que se exalavam em torno» -, uma hábil aliteração, que reproduz, por meio de várias sibilantes sucessivas, o som das abelhas em volta das flores. É também de sublinhar, não apenas neste excerto mas no corpo inteiro da descrição aqui em causa, o recurso a sinestésias de grande efeito expressivo, cruzando aromas, reflexos de luz e cores, sons de insectos e de água correndo, *etc.*

⁴⁰⁴ Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, pp. 288-289.

idiossincrasias, e consubstanciam uma nota profundamente popular e humana, de grande importância para a eficácia da cena. O narrador recorre ao discurso directo, apenas vagamente identificando os falantes – e desse húnus coloquial beneficia largamente a caracterização do espaço social. Quem ali toma a palavra são, digamos, figurantes literariamente valorizados, com direito a voz no enunciado narrativo:

«- Isto passa – dizia um velho, cujo pescoço, armado de uma inflexível gravata branca, mal lhe permitira o movimento necessário para fitar o céu. // - Hum! Não sei – respondeu-lhe um dos vereadores com ar de abatimento. O vento está do sul. // - Ainda quando tenhamos chuva, é lá mais para a tarde. Quando o vento acalmar, pode ser – opinava um terceiro. // - O pior é ser hoje quarto crescente. // - Pois se temos água para a noite, devem ser interessantes as iluminações! – observou um indivíduo, que, tendo sido encarregado dessa parte dos festejos, via a sua glória futura ameaçada de se evaporar ou, mais propriamente, de se fundir na inundação que receava. // Uma coisa assim! – suspirava um, lembrando-se do chapéu novo que estreara. // - Vão-se demorando! – respondia-lhe outro, a quem a incómoda construção de umas botas de polimento tornava impaciente. // - Faz-se-me tarde para o jantar – retorquia-lhes um velho, consultando o relógio e dando a entender em uma visagem expressiva que este adiamento era o máximo sacrifício que podia fazer à realeza.»⁴⁰⁵

Como é habitual na escrita dinisiana, o uso do diálogo é constante, contribuindo para a dinâmica da narração e também para o *realismo* das cenas narradas, graças, por um lado, à adequação da linguagem à condição sociocultural das personagens e, por outro, à técnica, digamos, *teatral*, marcada por interrupções constantes entre os falantes (sintoma de interacção viva), por anacolutos, por interjeições, por expressões populares típicas da coloquialidade. A chegada de José Urbano a Vila Nova de Famalicão, por exemplo, é pontuada por uma conversa de grande vivacidade entre o comerciante e um estalajadeiro. Numa espécie de didascália - se considerássemos *dramático* este passo -, o narrador introduz a reacção verbal do comerciante: «José Urbano fez um gesto de espanto, e pôs-se a olhar fito para o seu interlocutor.»⁴⁰⁶ Segue-se uma conversa acesa (as cenas dialogadas são, aqui como em tantas outras narrativas de Júlio Dinis, constantes):

«- Com os diabos! Sr. Manuel! Você esquece-se que está falando com um dos mais assíduos fregueses da sua baiuca?» Mais à frente, o pobre estalajadeiro lamenta-se: «- Mas que quer V. S.^a que eu faça? Eu se soubesse... // - Não tem desculpa nenhuma. Um homem conta sempre com um amigo. // - Mas nestas ocasiões... // - Pois nestas ocasiões é que se agradecem os favores. [...]»⁴⁰⁷

Outro aspecto interessante, que – como já referimos - aparece em várias novelas e até nos romances, é uma vez mais a inclusão, pelo autor, de poesia sua na narrativa. Em *Justiça de Sua Majestade*, encontramos dois poemas: a) o “Hino ao Tabaco”, composição que

⁴⁰⁵ Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 251.

⁴⁰⁶ Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 254.

⁴⁰⁷ *Idem, ibidem.*

igualmente encontramos n' *Uma Família Inglesa* (aliás em situação idêntica: um convívio jovial de rapazes); b) quadras à roda do tema do Amor (e, mais particularmente, da infidelidade/inconstância dos amantes). Neste último caso, a poesia aparece sob a forma de cantiga, «em fresca e suave voz de aldeã»⁴⁰⁸, durante a viagem de Filipe de Rialva e sua mãe, a caminho de casa de José Urbano e ao encontro de Clementina.

As quadras são, como lembra sintomaticamente D. Joana de Rialva, «uma acusação de infidelidade»⁴⁰⁹ e, como esta espécie de reprimenda se repete, com leves variações, ao longo da viagem, a poesia cantada assume-se como – diríamos – um refrão moral⁴¹⁰, que antecipa o processo autocrítico (de autodescoberta) e de crescimento do jovem alferes, a caminho de Clementina e, simultaneamente, a caminho da sua própria maturidade.

Toda a novela é edificada, do ponto de vista da acção e da diegese, sobre *cenar*, o que reflecte a concepção *teatral* de narrativa que repetidamente temos vindo a sublinhar (e que, mais à frente, revisitaremos, quando procedermos à análise dos romances de Dinis): o primeiro encontro de José Urbano com Clemente Samora; os encontros de Clemente Samora com Filipe de Rialva; o encontro de Roberta com os militares; o encontro de Clemente com Clementina, sob os auspícios do anfitrião José Urbano; o encontro de Clementina com D. Joana de Rialva; o encontro de Filipe de Rialva com Clementina; a cena final, em apoteose, com todas as personagens presentes, numa catadupa espectacular de revelações e decisões.

A narração é omnisciente e recorrentemente delegada, pelo narrador, em personagens que – sob o pretexto de recordar aspectos passados de suas biografias - acabam por acrescentar ao tecido narrativo informações preciosas, relatadas na primeira pessoa, *ergo*, eivadas de uma linguagem particularmente emotiva. Para simplificarmos, diremos que a história principal se compõe de várias histórias, comunicadas sob diversos ângulos e pontos de vista (a história de José Urbano; a história de Clemente Samora; a história de Filipe de Rialva; a história de Roberta). A técnica, igualmente já utilizada, muitas vezes, por Camilo e por Garrett, tem a vantagem de adicionar, à factualidade reportada, a psicologia dos diferentes *narradores* (afinal, *autodiegéticos*), sob a supervisão concatenadora e tutelar do narrador principal (*heterodiegético*).

⁴⁰⁸ Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 317.

⁴⁰⁹ *Idem, ibidem.*

⁴¹⁰ É conveniente que aqui, à boleia do próprio discurso de Filipe de Rialva, se distinga moral *social* de moral *pessoal*. Com efeito, o fidalgo não está obrigado, do ponto de vista das regras da sociedade do seu tempo, a retractar-se perante uma donzela (burguesa) que namorou e de quem, entretanto, se afastou. Mas a noção de honra e dever têm uma componente individual, que radica no próprio carácter de cada homem: «[...] pelas convenções sociais, não me pode ninguém chamar criminoso; mas por outro código, pelo código da consciência, eu sou acusado.» (Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 319.)

Esta distribuição (ou delegação) do ofício de relatar segmentos da história não impede o facto de o narrador principal, ele próprio, tecer comentários de cariz reflexivo e opinativo, eivados até de um certo lirismo de que Dinis quase nunca se liberta. Destacamos, a título de exemplo, as notas que aduz sobre os cenários de fim de festa, vistos (lúcida e poeticamente) como verdadeiros símbolos de morte. O motivo próximo para estas reflexões, na narrativa, é a descrição da paisagem física que, um pouco por todo o lado, consistia nos restos do dia anterior. É uma paisagem não apenas física, outrossim humana – e assim se explica o geral desânimo que parece habitar aquela população nortenha («o facto era que, ou por abatimento moral ou por cansaço físico, o povo de Famalicão não andava na rua»⁴¹¹). Jocosamente, o povo costuma representar esta ideia de diferença entre a festa (que compreende aliás, já, a expectativa e a preparação para o acontecimento) e o vazio que sucede à celebração com um par de perguntas/respostas muito significativo:

1. - *Maria, por que estás tão alegre?// - Vou para a festa!!!*

2. - *Maria, por que estás tão triste? // - Venho da festa...*

Dinis parte, pois, da visão disfórica de uma vila triste (*depois da festa*) para a recordação que alberga dos fins de Natal, na sua infância, quando se arrumavam as peças do presépio, se recolhiam os enfeites, partiam os convidados. Com ironia, o narrador, neste trecho, alude à ostensiva tristeza das crianças e à disfarçada mágoa dos adultos: «Nós, as crianças, chorávamos às claras, na despedida; mas suspeitávamos que as nossas lágrimas tinham companheiras envergonhadas.»⁴¹² Mais à frente, associa ainda esta ideia de *fim* a três situações em particular: «[...] ao entrar em um teatro vazio, assistindo ao findar de uma romaria, ouvindo as derradeiras notas de uma valsa na última noite de carnaval!»⁴¹³

É igualmente interessante notar, nesta novela, a constante presença da História – e, associadamente, de uma certa atmosfera progressista, sob a égide do novo regime – na narrativa. O narrador fala do «primeiro gasómetro que viu a cidade invicta, destinado a iluminar a gás uma árvore alegórica»⁴¹⁴; refere, depois, o significado de certos foguetes, que saúdam «o progresso, os melhoramentos desta nossa terra, o engrandecimento da província, do comércio e da agricultura» (de facto, tratava-se da inauguração das viagens de diligência

⁴¹¹ Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 262.

⁴¹² Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 260.

⁴¹³ Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 262. Dinis explora esta última analogia – do fim da valsa com o fim da festa, em primeiro lugar; mas igualmente com a própria ideia de morte, que é o fatal destino de uma *valsas*, por muito rápidos e competentes que sejam os andamentos e os passos da dança: «Às vezes, nesses momentos solenes, há convulsões até como as da agonia. Nem outra coisa é a vertigem da última valsa!» (Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 262.)

⁴¹⁴ Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 243.

da *Companhia Viação Portuense*)⁴¹⁵; em apontamento muito parecido com um episódio d’A *Morgadinha dos Canaviais*, o olhar do major Samora entristece-se com a inexistência de certa casa que saudosamente recordava («Uma estrada em construção acabara de derrubar a pequena casa que a imaginação lhe estava ainda agora reproduzindo [...]»)⁴¹⁶; até a cerveja, uma bebida relativamente recente no quotidiano portuense, à data (1852), aparece mencionada: José Urbano quer saber se Clemente Samora bebe cerveja; o militar responde de modo curioso – «Para lhe falar a verdade, meu caro amigo, eu nunca fui muito afeiçoado a essa bebida de ingleses e flamengos.»⁴¹⁷

Relacionada com esta modernidade liberal, há a mobilidade social que o casamento de Filipe com Clementina representa. Mas, ainda assim, essa situação só é verdadeiramente possível (sem escândalo), à luz das regras sociais vigentes, quando a donzela, graças à revelação de Clemente Samora, alcança o estatuto de filha *legítima*, *i.e.*, com pai (re)conhecido.

É interessante o pormenor, aduzido por duas vezes pelo narrador, de D. Joana de Rialva ser ela mesma uma beneficiária desta nova dinâmica da sociedade, que aceita casamentos entre estratos diferentes. A senhora, em conversa com o major Samora, desassombradamente lembra que foi o casamento com um aristocrata que a elevou à condição de nobre e que nunca se esquece do facto de seu pai ser, à época do seu matrimónio, um «negociante de capital»⁴¹⁸. Aliás, esta personagem reprova e recusa «escrúpulos aristocráticos»⁴¹⁹ ou «preconceitos heráldicos»⁴²⁰.

3.3.2 Sobre a periferia da produção literária dinisiana:

Quando todos os caminhos vão dar ao romance

Reconhecendo que são os romances as grandes obras que efectivamente Júlio Dinis criou e o projectam, em nossa opinião, para um lugar de relevo na literatura portuguesa, afigura-se-nos igualmente indiscutível que uma análise minimamente atenta e séria à sua produção periférica – nomeadamente, à poesia, ao teatro e, em particular, às novelas – permite ao

⁴¹⁵ Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 253.

⁴¹⁶ Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 272.

⁴¹⁷ Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 256.

⁴¹⁸ Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 315.

⁴¹⁹ Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 316.

⁴²⁰ Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 320.

estudioso a percepção de um conjunto de características que, em rigor, representam já o essencial da personalidade artístico-literária do escritor.

Vimos, ao longo do capítulo 3, como Dinis, embora influenciado pelos autores românticos e ultra-românticos, é capaz de um olhar socialmente crítico, e como acrescenta à linguagem dos seus versos um léxico não raras vezes proveniente do território científico ou coloquial. Por outro lado, nota-se na sua poesia, a cada passo, uma (dir-se-ia) irreprimível tendência para a esfera narrativa, com recurso até ao diálogo e a frequentes cenas eivadas de dramatismo. Igualmente se percebe a tão predominante presença de elementos campestres, como cenário ou base referencial para imagens poéticas, metáforas, comparações, *etc.*

Vimos, depois, no seu teatro, como trabalhou a técnica da narração por cenas, o que implica – até por força da natureza modal da forma de expressão escolhida – a preferência por *mostrar* em detrimento de *contar*. Igualmente constatámos a facilidade com que, muito cedo, foi capaz de urdir enredos dramaticamente produtivos, capazes de potenciar cenas de grande efeito estético-emocional (quase sempre em regime de *comédia*, mas também de *drama* e *tragédia*). Testemunhámos a sua capacidade de criar personagens com marcada profundidade psicológica e integradas num contexto social e humano tipicamente português, que funcionam como personagens principais do enredo, e de as rodear de outros caracteres secundários (relativamente à condução da intriga principal); estas figuras, aparentemente menores, conferem cor e vida às cenas relatadas – numa palavra, *humanidade* –, circunstância que decisivamente aproxima a ficção, em matéria de variedade e profundidade, da vida real.

Igualmente percebemos o cariz dramático da sua técnica narrativa, que bastantes vezes compreende, como acima se disse, o recurso a cenas – usadas quer no relato da acção principal, quer como estratégia para caracterizar indirectamente as personagens.

Finalmente, apercebemo-nos de como a sua teoria acerca do diálogo nos romances (ver sobretudo o capítulo 5 deste trabalho) - nomeadamente, a necessidade de o discurso das personagens se não afastar da linguagem falada na [sua] época e de estar conforme à índole e posição social de cada uma - é, aqui, precoce e completamente posta em prática⁴²¹. Não despidendo, neste caso, é ainda o pormenor de Dinis deliberadamente assegurar, no discurso

⁴²¹ Escreveu Dinis em “Ideias que me ocorrem”: «O diálogo, sobretudo, não deve distanciar-se da linguagem falada na época em que o autor escreve, sob pena de dissipar o prestígio da verdade na narração. É necessário acomodá-lo à índole, à posição social e especialíssimas condições do indivíduo que fala, para que na leitura dele a alma vibre como se assistisse a uma cena real.» (Cf. Júlio Dinis, *Inéditos e Esparsos*, ed. cit., p. 9.) [O passo referido aparecerá novamente no capítulo 5 do nosso estudo.]

das personagens, uma certa coloquialidade que sem dúvida concorre para a frescura e verosimilhança das cenas relatadas.

Vimos, enfim, como nas suas novelas aparece já este misto de romantismo e de realismo que, numa perspectiva de enquadramento periodológico, se lhe aponta a propósito dos romances (e que, já no capítulo seguinte, analisaremos com maior minúcia). A acção é por norma protagonizada por tipos minuciosamente caracterizados e desenrola-se em espaços pormenorizadamente descritos, de tal resultando a edificação de certa atmosfera (social e humana) que poucos escritores em Portugal foram capazes de alcançar.

Em novelas como *As Apreensões de Uma Mãe* (onde pontificam representantes do clero, da justiça e da medicina) ou *Justiça de Sua Majestade* (onde aparece um herói das lutas liberais, um financeiro – ex-emigrante, *brasileiro* -, um jovem fidalgo que quer fazer carreira no Brasil, *etc.*), notamos bem a importância, na narrativa, de *tipos* característicos do nosso país, que não poucas vezes assumem uma participação pouco proeminente na acção principal mas que, se vistos como um todo, são afinal fundamentais na economia da narrativa e, concomitantemente, na produção de sentido(s). São estas personagens, narratologicamente redutíveis, na maioria dos casos, ao estatuto de *secundárias* que representam – em sua variedade e interactiva e globalizável idiosincrasia – a sociedade daquele tempo português, e tornam verosímil, aos olhos do leitor, o mundo ficcional inscrito no enunciado dinisiano.

É ainda relevante, no caso das novelas, a dimensão (esforçadamente) edificante das histórias relatadas, de que o escritor jamais abrirá mão, mormente no caso da sua produção romanesca.

4. Os romances de Dinis e o seu lugar na literatura portuguesa⁴²²

É indiscutível que a importância de Júlio Dinis na literatura portuguesa se afere fundamentalmente pelo valor dos seus quatro romances. Embora não seja possível dizer, em rigor, que estas obras se sucedem a um período de - digamos assim - *aprendizagem*, que teria passado pela poesia, o teatro e as novelas (sabe-se que o autor se repartiu, muitas vezes durante um mesmo espaço temporal, entre a novelística e a produção romanesca), a verdade é que, de um ponto de vista da qualidade da escrita, da coerência e consistência do conceito artístico-literário e do fôlego narrativo, os romances aparecem como uma espécie de corolário lógico do percurso artístico de Dinis e são a sua mais relevante e conseguida criação⁴²³.

Por outro lado, alguns dos recursos técnico-compositivos utilizados por Dinis no ofício da narrativa e que tornam o autor, em grande medida, singular no contexto da literatura portuguesa são sobretudo visíveis em *As Pupilas do Senhor Reitor*, *Uma Família Inglesa*, *A Morgadinha dos Canaviais* e *Os Fidalgos da Casa Mourisca*.

Procuraremos, ao longo deste quarto capítulo, com base na análise dos romances de Júlio Dinis (em alguns casos, confirmando observações já aduzidas em capítulos anteriores), situar periodologicamente o romancista, ilustrando com exemplos presentes nos romances a sua simultânea condição de romântico e realista⁴²⁴.

A nossa argumentação articular-se-á deliberadamente com o próprio conceito de narrativa que a produção romanesca representa e consubstancia, nomeadamente pela utilização – já referida várias vezes ao longo do nosso estudo - da cena como unidade nuclear do enunciado ficcional e pela coexistência, hábil e produtiva, de acção e intriga (com a concomitante valorização das chamadas personagens secundárias).

Numa segunda fase, procuraremos evidenciar o modo como essas personagens convencionalmente tidas por secundárias, face ao seu envolvimento na acção principal, assumem afinal uma relevância extraordinária, se lidas como um todo multimodal e vivo, de

⁴²² Propositadamente, optámos por um subtítulo que comporta alguma ambiguidade: o determinante possessivo *seu* tanto poderia ter a ver com o *Dinis* como com *romances*; a verdade é que o lugar periodológico que aqui procuramos iluminar tem a ver com o autor e também com a sua obra romanesca (motivo principal – embora não único – do nosso estudo).

⁴²³ Retenhamos sintomaticamente o facto de a difícil arrumação periodológica do escritor ser feita, quase exclusivamente, tendo em conta os seus romances.

⁴²⁴ É nosso entendimento que o romance *A Morgadinha dos Canaviais* constitui o mais fértil terrotório para uma análise desta índole.

indiscutível importância na tessitura da acção e mesmo da intriga principal. Em boa verdade, esta comunidade de personagens ditas secundárias acabará por ascender, num devir crítico-interpretativo que não tememos patrocinar, à categoria de personagem principal da narrativa de Júlio Dinis.

4.1. Os romances de Júlio Dinis como assimilação e superação da realidade:

Delicadeza e vida na literatura⁴²⁵

O reconhecimento literário de Júlio Dinis acontece quase em tempo real, à época da publicação de *As Pupilas do Senhor Reitor* (o segundo romance que escreveu, depois de *Uma Família Inglesa*, mas o primeiro a merecer honras de publicação). Nos seus contemporâneos *românticos*, que parecem pressentir um virar de página (periodológico), há uma espécie de grata surpresa por aparecer alguém que, escrevendo já não como eles, mantém contudo pontos de contacto evidentes com a graça, a doçura e o universo eminentemente sentimental do romantismo. Nos *realistas*, há um desconforto (não uma aversão, sublinhamos: um desconforto) perante um novo caminho literário, em Portugal, talvez designável como *terceira via* (não exactamente já uma via romântica, mas longe ainda – por outro lado – das propostas radicais da geração de Eça, Antero, Teixeira de Queirós, etc.).

Não cremos que Júlio Dinis se haja considerado, ele próprio, no seu processo de crescimento literário como um autor *pontífice*, com essa missão (assumida, consciente) de ligar as duas escolas - e épocas - literárias que, à data em que debuta como escritor, se digladiavam⁴²⁶.

⁴²⁵ O nosso título foi inspirado pelo conhecido elogio de Eça a Dinis (nas *Farpas*), que toma por objecto sobretudo o livro (de estreia), *As Pupilas do Senhor Reitor*: «"Este livro fresco, quase idílico, aberto sobre largos fundos de verdura, habitado por criações **delicadas** e **vivas** – surpreendeu. Era um livro real, aparecendo no meio de uma literatura artificial, com uma simplicidade, verdadeira, como uma paisagem de Cláudio Loreno entre grossas telas mitológicas. Era um livro onde se ia respirar. Júlio Dinis: amava a realidade: é afeição viril e valiosa do seu espírito."» (Cf. Gaspar Simões, *Vida e Obra de Eça de Queirós*, ed. cit., p. 497.) O uso de negrito na citação é de nossa responsabilidade.

⁴²⁶ Há nele, enquanto pessoa e artista, um percurso feito de variadas circunstâncias, que indiscutivelmente concorre para a sua maneira de escrever: a formação académica (medicina); a sua natureza observadora, criteriosa; a sua sensibilidade; a sua condição de órfão e de doente; a sua educação tendencialmente *british*. Como em capítulo anterior aduzimos, não nos agrada a análise puramente biografista da obra de um escritor, tendo em conta os seus limites e perigos; contudo, há, em Júlio Dinis, sem dúvida, aspectos de vida que objectivamente concorrem para a sua construção enquanto romancista (como ele próprio, aliás, reconhece e sublinha).

É nossa convicção, ainda assim, que a escolha de *As Pupilas do Senhor Reitor*, por Júlio Dinis, para romance de estreia – traindo, deste modo, a ordem cronológica da sua produção romanesca, que objectivamente se iniciara com a escrita de *Uma Família Inglesa* – não ignora as circunstâncias artísticas e literárias do seu tempo. Tentaremos demonstrar como esta opção decorre, de facto, de um lúcido conhecimento do contexto cultural da sua época.

Em nosso entender, embora o escritor não fosse um profissional da escrita (como, em grande medida, Camilo – por exemplo – foi), houve um conjunto de condicionalismos *de mercado* que decerto contribuíram para a publicação, em primeiro lugar, d'*As Pupilas*. Júlio Dinis tem forçosamente em conta o legado anterior e a produção literária coetânea; sabe qual é a literatura em voga (temas, estilos, correntes); conhece o gosto dos seus contemporâneos (e, provavelmente, o entusiasmo ou o tédio que determinados autores e obras despertavam no público leitor); e, enfim, sabe decerto que território da escrita (que espécie de *novidade*) poderia configurar a – para usarmos uma expressão muito cara ao mundo da economia – *criação de valor*.

Dinis, não por acaso, decide apresentar-se ao público português, enquanto romancista, com uma história feita de personagens e acontecimentos simples, num cenário marcadamente rural e socialmente humilde, tutelado por uma tácita aceitação de princípios, valores e regras que em seu todo consubstanciam uma mágica harmonização do catolicismo com o liberalismo e, enfim, do progresso com o mundo português tradicional.

Creemos que há razões objectivas para a escolha de tal *cartão de visita*, por Júlio Dinis, as quais se cruzam, depois, com outras razões que determinam o sucesso desta estreia – e, em parte, o prestígio de que, ainda na actualidade, esta literatura goza no público leitor. Podemos distribuir essas razões por três grupos principais⁴²⁷:

a) a obra dá corpo a uma serena passagem do período romântico para o período naturalista/realista.

b) a obra postula uma optimista possibilidade de reconciliação nacional, que configura a harmonização de indivíduos, classes sociais e instituições;

c) a obra cumpre, com distinção, as exigências técnicas e retórico-estilísticas do folhetim-romance e, por outro lado, constitui uma objectiva novidade em matéria de tratamento da realidade e de utilização (mais ágil e mais fresca) da linguagem romanesca⁴²⁸.

⁴²⁷ Pressuposto não despiendo é ainda o (também) probabilíssimo facto de, para além de tudo quanto aqui enunciamos, o escritor particularmente se identificar, de um ponto de vista retórico-estilístico, com *As Pupilas do Senhor Reitor*.

⁴²⁸ A importância dos folhetins, na segunda metade do século XIX, é um facto indiscutível. Maria Ema Tarracha Ferreira chama a atenção para o facto de este fenómeno ter contribuído para um extraordinário

4.1.1. Oportunidade periodológica

Sobre a questão do hibridismo periodológico de Júlio Dinis, falaremos mais adiante, com o pormenor que o assunto justifica. Importa, para já, chamar a atenção para a relação consabida entre a emergência da burguesia, enquanto classe social liderante, e a formação de novos públicos consumidores de arte e de literatura. Em grande medida, o romantismo corresponde às necessidades desta nova massa receptora, constituída por uma classe sedenta de informação e de conhecimento, e também do prestígio social decorrente da aquisição deste capital simbólico. A cultura funciona como chancela social da distinção e excelência conquistadas.

Encontram-se em Inglaterra as mais precoces evidências de uma nova literatura e de novos públicos leitores⁴²⁹. Dizemos, note-se, *públicos leitores* e não *público leitor*. O uso do plural é propositado, tendo em conta o que Arnold Hauser demonstra sobre a questão. Com

incremento da leitura literária, na época: «Os folhetins constituíam, como se sabe, a leitura preferida das mulheres, destinatário ideal dos romancistas da época, e que, com o incremento da educação, iam tendo cada vez mais possibilidades de acesso à cultura, sobretudo entre a pequena e a média burguesia.» (Cf. Maria Ema Tarracha Ferreira, “Introdução a *As Pupilas do Senhor Reitor*”, in Júlio Dinis, *As Pupilas do Senhor Reitor*, ed. cit., p. 35.) A autora acrescenta, para ilustrar objectivamente a grandeza do fenómeno, que não seria rigoroso confinarmos a nossa percepção apenas ao «número de tiragem», importando também «a audiência ou público que conquista[va]»: «E., segundo os investigadores, julga-se que, na época, a cada jornal corresponderia em Portugal uma média de quinze a vinte leitores/ouvintes.» (*Idem, ibidem.*)

⁴²⁹ Saraiva e Lopes recordam essa circunstância: «A Inglaterra oferece [...] desde muito cedo uma literatura com características anunciadoras do Romantismo. O teatro de Shakespeare, as obras inspiradas na leitura quotidiana da Bíblia e, já no século XVIII, o romance inglês (Swift, Defoe, Richardson, Fielding, Sterne, etc.) contam-se entre as principais fontes e afluentes do movimento romântico do século XIX. Por isso, este movimento não representa na Inglaterra uma rotura de equilíbrio, mas mais uma fase de evolução literária contínua.» (Cf. A.J. Saraiva / O. Lopes, *História da Literatura Portuguesa*, ed. cit., p. 708.) Mais à frente, os autores caracterizam, com pormenor, a gradual transformação de gosto do público, por um lado, e, em concomitância (não redutível – sublinhamos - à mera relação causa-efeito), a evolução da própria produção literária: «As grandes camadas burguesas crentes na capacidade de criar riqueza e de providenciar o destino individual encontram-se então numa fase de combatividade ideológica, animadas de uma confiança na natureza e no futuro da Humanidade que se exprime pela teoria da harmonia universal, justificativa do livre jogo económico da iniciativa individual. Acreditam na eficácia da razão, e procuram fora da Igreja uma direcção espiritual. É uma grande massa que pede ao escritor, acima de tudo, ideias e sentimentos orientadores e que animem certos ideais colectivos. O escritor encontra assim, em certas fases e países, na 1.ª metade do século XIX, uma oportunidade sem precedentes para se fazer ouvir, para espalhar sementeiras doutrinárias ou para provocar correntes emocionais de simpatia que ultrapassam as possibilidades dos pregadores religiosos. // Por outro lado, o público do Romantismo não tem uma grande preparação especificamente literária. Ignora as convenções e os padrões da literatura clássica (mitologia, história antiga, tópicos e figuras de tradição retórica, regras dos géneros, etc.). Não compreende os valores literários clássicos. Aprecia mais a emoção que a subtilidade; gosta da expressão concreta imediatamente acessível, das imagens e símbolos que dão corpo bem sensível ao pensamento. Está enraizado em vivências locais e regionais: a terra, a rua, a paisagem local, o lar burguês, os objectos familiares que já se revelam na pintura holandesa do século XVII. Tem uma noção mais sensorial que os literatos de salão do mundo ambiente, o que o leva a apreciar o realismo descritivo. A sua própria impreparação estética torna-o sugestível pela peripécia romanescas, pela simples intensidade e diversidade das impressões.» (Cf. A.J. Saraiva / O. Lopes, *ob. cit.*, p. 709.)

feito, a ideia simplista que explica a mutação do gosto como um fenómeno circunscrito a um público de leitores uno e pré-existente (que, no século XVIII, se contentaria com obras da tradição greco-latina e, subitamente, se volta para outros géneros de literatura) é – convenhamos - francamente insatisfatória. Não obstante concedermos que há, de facto, um público consumidor que se atreve a incluir, nas suas leituras, novas concepções artístico-literárias, acreditamos que, como diz Hauser, a grande mudança decorre especialmente da emergência de *novos públicos*:

«O afastamento da cultura intelectual do classicismo em favor da cultura emocional do romantismo tem sido frequentemente descrito como uma mudança de gosto que expressa o cansaço e a repugnância sentidos pelos círculos cultos da sociedade diante da sofisticada e decadente arte do período. Contrariando esse ponto de vista, apontou-se, correctamente, que o mero desejo de novidade desempenha um papel relativamente pequeno na diversificação de estilos e que quanto mais antiga e desenvolvida uma tradição de gosto, menor inclinação por mudanças revelará espontaneamente. Por conseguinte, só com dificuldade pode um novo estilo se impor, caso não se dirija a um *novo público*.»⁴³⁰

Saraiva e Lopes sublinham a questão, só aparentemente afastada do fenómeno literário, das relações entre as obras produzidas (estética predominante, géneros escolhidos, linguagem) e o gosto do público consumidor. A este nível, defendem – em nosso entender, com razão – que

«[...] a presença do novo público e as novas relações entre o escritor e o público acabam por criar o estilo, os géneros e o sentido estético que caracterizam o Romantismo em oposição ao Classicismo.»⁴³¹

Cresce, na Europa como em Portugal, a ideia de que a mobilidade social dependia do nível cultural adquirido⁴³². A leitura torna-se, assim, uma condição de acesso a um nível superior na escala social. Multiplicam-se os leitores; multiplicam-se as ofertas de leitura. O romantismo entronca também nesta circunstância de mercado e produz-se aquilo a que hoje chamaríamos uma *massificação* do fenómeno literário (não confinável ao objecto livro, como atrás sublinhámos convenientemente, visto que revistas e jornais desempenham, neste quadro, um papel igualmente relevante⁴³³). O público feminino, que durante boa parte do

⁴³⁰ Cf. Arnold Hauser, *ob. cit.*, p. 550. (O uso do *itálico* é da nossa responsabilidade.)

⁴³¹ Cf. A.J. Saraiva / O. Lopes, *ob. cit.*, p. 709.

⁴³² Lembra Hauser, a propósito: «O século XIX já está, na verdade, completamente dominado pela burguesia, na qual existem, por certo, diferenças cruciais de riqueza, mas não diferenças gritantes nos padrões culturais; o único abismo profundo, neste caso, está entre as classes que compartilham os privilégios da cultura e aquelas que deles estão totalmente excluídas.» (Cf. Arnold Hauser, *ob. cit.*, p. 551.)

⁴³³ Arnold Hauser justamente aponta para o papel de várias publicações na eliminação, gradual mas sólida, de barreiras entre o leitor erudito e o leitor comum (fenómeno que, na Inglaterra começa mais cedo do que no resto da Europa, como também Saraiva e Lopes aduziram): «O *Tatler*, de Steele, que começa a ser publicado em 1709, o *Spectator*, de Addison, pelo qual é substituído dois anos mais tarde, e os “semanários morais” que

século XVIII não lia ou, numa exígua proporção, lia pouco («antiquadas histórias de amor» ou «o opúsculo religioso de fundo edificante», como lembra Hauser⁴³⁴), acorda para a leitura de não apenas clássicos eruditos mas poesia e ficção seculares e actuais. E no século XIX português, sobretudo na segunda metade, essa é já uma indesmentível realidade, como sustenta Maria de Fátima Nunes num artigo muito pormenorizado sobre a questão da leitura no nosso país:

«De qualquer modo sabemos que é um universo fundamentalmente feminino, oriundo de várias partes da sociedade, que consome avidamente o que, de novidade, ou com a consagração do rótulo de “clássico”, em Portugal, se podia encontrar quer em francês (em inglês muito menos) quer em português.»⁴³⁵

Esta massificação nem sempre correspondeu, como seria de adivinhar, a obras de grande quilate. Mas há um sopro de modernidade, de autenticidade, de liberdade criadora. A disciplinada obediência a modelos literários eruditos, fundados na antiguidade clássica, deu lugar a uma literatura mais espontânea e individual, ostensivamente avessa a regras limitadoras da expressão. Cultiva-se, para gáudio de um público cada vez mais alargado, uma literatura de cariz confessional, movida pela imaginação, de sensibilidade extremamente apurada, que busca ardentemente o absoluto idealizado e conseqüentemente repudia a hipocrisia de uma sociedade feita sobretudo de aparências e de falsidade⁴³⁶. Naturalmente,

se lhes seguem são os primeiros a criar as condições prévias de uma literatura que elimina o hiato entre o leitor erudito e o comum mais ou menos educado, entre o *bel esprit* aristocrático e o burguês prosaico; uma literatura que não é, portanto, nem palaciana nem verdadeiramente popular e que se situa, com seu implacável racionalismo, sua inflexibilidade moral e seu ideal de respeitabilidade, a meio caminho entre a concepção de vida cavaleiresco-aristocrática e burguesa-puritana. Através desses periódicos, que, com suas concisas dissertações pseudocientíficas e investigações éticas, formam a melhor introdução à leitura de livros propriamente ditos, o público acostuma-se pela primeira vez a usufruir regularmente o prazer da literatura séria; através deles, a leitura converte-se num hábito e numa necessidade para segmentos comparativamente amplos da sociedade.» (Cf. Arnold Hauser, *ob. cit.*, pp. 541-542.) Fielding, em *Tom Jones*, fala de certo fidalgo que se hospedara na mesma estalagem onde o protagonista do romance estava instalado; aquele jovem, segundo o narrador, dirigia-se a Bath com o firme propósito de se dedicar ao jogo e à conquista dos corações femininos, e não dispensava, no seu arsenal para a sedução, a componente literária: «O rapaz estava deitado a ler um dos romances da senhora Behn, pois um amigo informara-o de que uma das melhores recomendações junto das damas é mostrar conhecimentos literários.» (Cf. Henry Fielding, *Tom Jones*, ed. cit., p. 238.) [A “senhora Behn”, referida por Fielding, é Aphra Behn, escritora nascida em 1640, que escreveu - entre outras obras, menos importantes - *Oroonoko* (registro de uma viagem que a autora terá feito ao Suriname); esta obra foi muito lida no século XVII e no século XVIII.

⁴³⁴ Cf. Arnold Hauser, *ob. cit.*, p. 539.

⁴³⁵ Cf. Maria de Fátima Nunes, “A leitura política, económica e mundana”, in António Reis (dir.), *Portugal Contemporâneo*, vol. 1, Lisboa, Selecções do Reader’s Digest, 1996, p. 335.

⁴³⁶ Hauser sublinha, nesta concepção de arte literária, uma espécie de condição *sine qua non* que vinga: o relato do extraordinário, do invulgar, do excitante. Essa condição parece até fazer parte de um *contrato* entre autor e público: «Tanto para o autor como para o público a obra é, sobretudo, a expressão de uma situação espiritual, cujo valor reside no imediatismo e na qualidade pessoal das experiências narradas. Somente aquilo que é representado como um evento emocionante, excitante e introvertido, envolvendo o destino de um indivíduo interessante e bem definido, é capaz de estimular o leitor. Para causar uma impressão, a obra deve ser um drama homogéneo, com princípio, meio e fim, composto inteiramente de uma série de “dramas” menores, cada um dos quais avança para o seu próprio clímax particular. Por outras palavras, uma obra eficiente

faz-se a exaltação de figuras e de seres marginais, heróis excepcionais, revoltados, capazes de arrostar com o martírio na luta por uma causa (como o mítico Prometeu).

Na análise que faz ao pré-romantismo inglês, Hauser sugere uma imagem extremamente interessante para representar a articulação, aparentemente improvável e paradoxal, que se opera no século XVIII, entre o carácter organizado e sistemático da sociedade burguesa e o ímpeto individualista e libertário do artista pré-romântico: o *jardim inglês*. Com efeito, parece haver aqui uma apropriação disciplinadora (talvez *domesticadora*), feita pela sociedade burguesa, da singularidade, *irregularidade* e espontaneidade do indivíduo – como se o *extraordinário* assim fosse socialmente aceite e compreendido pelo *ordinário*:

«A composição heterogénea da concepção pré-romântica da natureza expressa-se também no jardim inglês, o grande símbolo da época, onde se combinam características perfeitamente naturais e inteiramente artificiais. É um protesto contra todas as linhas rectas, contra tudo o que é rígido e geométrico, e é uma profissão de fé no orgânico, no irregular e pitoresco; mas com seus cômodos, lagos, ilhas, grutas, pontes e ruínas artificiais também representa um padrão tão antinatural quanto o parque francês, com a única diferença de que obedece a diferentes regras de gosto.»⁴³⁷

Creemos que esta imagem é, em boa verdade, válida também para o século XIX e ajudará até a explicar o gradual anquilosamento de uma certa literatura romântica, que se sustenta de uma retórica espiritual, individualista e libertária, mas cujo ímpeto se tende a esgotar – a prazo - na formosa metáfora ou na frase de belo efeito, sem pôr em causa a ordem essencial da sociedade burguesa⁴³⁸.

O que propomos, a este nível, como ângulo de análise para a explicação (ainda que parcial) do sucesso de *As Pupilas do Senhor Reitor*, tem algo a ver com este binómio *natureza - espírito prático* (burguês), representado pela temática e o estilo de Dinis. No seu

desenvolve-se em um crescendo, de ponto a ponto, de clímax a clímax.» (Cf. Arnold Hauser, *ob. cit.*, p. 568.) Acrescenta o autor de *História Social da Arte e da Literatura*: «Tudo tende para o efeito imediato, a surpresa, a estupefacção. Busca-se a novidade, o provocante e o extraordinário, porque estimulam as emoções. É essa necessidade que dá origem aos primeiros romances de sensação e aos primeiros romances “históricos”, com sua atmosfera misteriosa, impregnada de falsa grandeza da história.» (*Idem, ibidem.*)

⁴³⁷ Cf. Arnold Hauser, *ob. cit.*, p. 562. Curiosamente, no capítulo XXXII de *Uma Família Inglesa*, encontramos a personagem de Mr. Whitestone em pleno cumprimento da doméstica obrigação de tratar do seu jardim e da sua estufa - «transplantando, mondando, alporcando, semeando, regando as várias plantas da sua colecção». (Cf. Júlio Dinis, *Uma Família Inglesa*, ed. cit., pp. 363-364.)

⁴³⁸ Esta mesma noção de que o espírito burguês alberga esta dualidade estrutural – aparente gosto pela natureza espontânea e selvagem, por um lado; mas espírito organizado e disciplinador, por outro – aparece muito claramente enunciada n’*Os Maias*, de Eça: no capítulo VIII, em Sintra, Cruges admira um jardim e lamenta o facto de a beleza ali exposta não ser propriedade de um artista: «- Que pena que isto não pertença a um artista! – murmurou o maestro. Só um artista saberia amar estas flores, estas árvores, estes rumores... // Carlos sorriu. Os artistas, dizia ele, só amam na natureza os efeitos da linha e cor; para se interessar pelo bem-estar uma tília, para cuidar de que um craveiro não sofra sede, para sentir mágoa de que a geada tenha queimado os primeiros rebentões das acácias – para isso só o burguês, que todas as manhãs desce ao seu quintal com um chapéu velho e um regador e vê nas árvores uma outra família muda, por que ele é também responsável...» (Cf. Eça de Queirós, *Os Maias*, ed. cit., capítulo VIII, p. 23.)

romance, encontramos o encanto singelo e puro do cenário campestre, os motivos e sentimentos das personagens, a candura e espontaneidade de comportamentos e caracteres, mas igualmente a regulação moral e a ética consensualmente aceite, num contexto realista do trabalho, das colheitas, da doença, do convívio dinâmico e produtivo entre classes sociais e profissionais, do progresso técnico e científico⁴³⁹.

Diríamos que, distinguindo-se já em muitos aspectos da literatura mais consumida, à época, *As Pupilas* não se afastam, porém, em termos radicais de um modelo de romance esteticamente tutelado pela escola romântica. Mas do ponto de vista do leitor, sem dúvida que se trata já de uma novidade naturalmente valorizada, digna de apreço.

4.1.2. Oportunidade política e social

A segunda razão para o sucesso da obra de Dinis⁴⁴⁰, em nosso entender, tem a ver com a proposta de reconciliação nacional, que narrativamente propugna a harmonização de indivíduos, classes sociais e instituições. Os leitores encontram, nas suas páginas amáveis – e, por outro lado, cheias de realismo e humanidade – uma espécie de país regenerado, dinâmico, magicamente capaz de fazer a síntese entre a tradição e o progresso, entre absolutistas e liberais, entre a ruralidade tipicamente portuguesa e o cosmopolitismo moderno e universal.

Lembre-mo-nos de que a vida (curta, como se sabe) de Júlio Dinis está compreendida entre 1839 e 1870. Do ponto de vista político e militar, esta é uma época altamente conturbada da história portuguesa. O escritor nasceu em período historicamente muito próximo de algumas das mais violentas guerras civis ocorridas em Portugal, com relevo para

⁴³⁹ A ajudar, na construção de uma narrativa fresca que deliberadamente reporta, de forma verosímil, uma objectiva realidade humana e social, está a coloquialidade da linguagem inscrita nos diálogos.

⁴⁴⁰ Graças à obra de Egas Moniz, *Júlio Dinis e a Sua Obra*, sabemos hoje, com pormenor jornalístico, os dividendos contabilizados, à época, pelo autor de *As Pupilas* com a venda dos seus escritos. O manuscrito, saído da pena do romancista, data provavelmente de 1870 e refere não apenas as importâncias ganhas com os romances sob a forma de livro como pagamentos recebidos por folhetins (saídos, como sabemos, no *Jornal do Porto*): «Pupilas. Folhetins: 27\$000; Primeira edição, em dinheiro: 119\$216; Importância de 70 exemplares: 35\$000; Segunda edição, em dinheiro: 246\$080; Importância de 6 exemplares: 3\$000. Total: 430\$296. // Família Inglesa. Folhetins: 40\$000; Primeira edição em dinheiro: 288\$705; De 27 exemplares: 16\$200. Total: 344\$905. // Morgadinha. Folhetins: 50\$000; Primeira edição, em dinheiro: 150\$000 [+ 90\$000]. Total: 290\$000. // Serões. Folhetins: 16\$000; Primeira edição, em dinheiro: 150\$000; Importância de 80 exemplares: 32\$000. Total: 198\$000.»⁴⁴⁰ (Cf. Egas Moniz, *Júlio Dinis e a Sua Obra*, ed. cit., p. 418.) Como termo de comparação, parece-nos lícito lembrar o que o médico Joaquim Guilherme Gomes Coelho ganhava enquanto médico: «Nos seus apontamentos particulares encontrámos um pequeno rol dos seus honorários clínicos: consultas a 120, 240 e 300 reis, visitas a 500 reis e uma conferência em Rio Tinto por 4\$50 reis.» (Cf. Egas Moniz, *ob. cit.*, p. 12.)

aquela que opôs liberais e miguelistas e que consubstanciou uma divisão profunda entre portugueses – ao nível dos projectos políticos preferidos e das mentalidades. Essa guerra constituiu o fatal clímax de uma tensão indisfarçável que, desde há muito, se vinha sentindo na sociedade portuguesa. O resultado militar e político das lutas não significou sequer o fim dos conflitos, embora se haja – a espaços – conseguido períodos de razoável estabilidade para o regime. Com efeito, as concepções políticas e as mentalidades então derrotadas não deixaram de fazer sentir, durante largos anos, o seu ressabiamento remanescente e a sua oposição às reformas encetadas pela facção vencedora⁴⁴¹.

⁴⁴¹ Importa recordar alguns aspectos relacionados com a História do nosso país, que estão na base desta divisão e até do ódio entre portugueses. Quando, em 1826, D. João VI morre, o sucessor natural é D. Pedro, que está no Brasil. Mas este herdeiro abdica em favor de sua filha, D. Maria II, a qual contava, à época, apenas sete anos de idade. Já nesta altura havia duas facções políticas que se digladiavam – a absolutista e liberal -, o que desde logo deixava antever dificuldades sérias para a futura rainha. Não se tratava apenas de uma qualquer antinomia de idealismos; por detrás de cartistas e setembristas, havia grupos sociais e económicos especialmente preocupados com os seus próprios interesses e o seu próprio bem-estar, como bem recorda Bourdon: «Durante 15 anos, Portugal foi teatro de guerras civis, cujas repercussões se torna difícil compreender, se não admitirmos que, por detrás das ideologias, agiam forças económicas e sociais com interesses opostos.» (Cf. Albert-Alain Bourdon, *ob. cit.*, p. 140.) D. Pedro, no sentido de prevenir problemas, fez aprovar uma Carta Constitucional que teoricamente aproximava os dois partidos e, num reforço dessa gestão delicada de sensibilidades, promoveu o casamento da filha (D. Maria II) com D. Miguel (irmão de D. Pedro). Este, dada a juventude da sobrinha-esposa, assume o cargo de regente do reino. Mas D. Miguel aproveitou a oferta deste poder para reimplantar em Portugal um regime de matriz absolutista, não se coibindo de perseguir todos quantos tomou por adversários, nomeadamente os partidários do liberalismo (ou, para sermos mais rigorosos, do constitucionalismo monárquico). Durante muito tempo, o destino destes liberais (alguns assumidos; outros equivocadamente tidos por tal) foi o cárcere e a morte – ou, em alternativa menos trágica, a fuga e o exílio. Fernando Pereira Marques sublinha a violência que presidiu, logo em 1829, a esta acção repressiva: «A Carta Régia de 14 de Julho nomeia o tribunal de alçada encarregado de processar e julgar as pessoas implicadas no que era designado como “insurreição do Porto”, sendo ainda criadas devassas em cidades, vilas e outras localidades do País no sentido de, através sobretudo da denúncia, se identificarem e perseguirem os constitucionais ou disso suspeitos. As cadeias enchiam-se dos que não tinham conseguido emigrar ou fugir a tempo. Segundo estimativas, em Março de 1829, só na Cadeia da Relação do Porto, havia detidos mais de mil indivíduos.» (Cf. Fernando Pereira Marques, “Do Vintismo ao Cabralismo”, in António Reis (dir.), *Portugal Contemporâneo*, Lisboa, Ed. Selecções do Reader’s Digest, 1996, p. 55.)

O julgamento dos insurrectos era geralmente rápido e a pena capital aplicada com grande frequência. Tal como acontecera, noutros tempos, com a Inquisição, a execução dos condenados era um momento cruelmente festivo para grande parte da população: «Para que se tenha bem a percepção da época que se vivia, note-se que estas execuções tornavam-se autêntico espectáculo: às janelas dos conventos dos Lóios e dos Congregados, os frades faziam passar as bandejas com doces e vinhos finos aos convidados; nessas e noutras janelas adjacentes, mulheres de elevada condição aplaudiam com entusiasmo, e a multidão, enquanto os condenados agonizavam, davam vivas ao “Senhor D. Miguel I”.» (Cf. F. Pereira Marques, *ob. cit.*, p. 55.)

A reacção dos liberais à tirania miguelista terá vários focos e várias sedes – no Brasil, na Europa e no território português. É na ilha Terceira (Açores) que se reunirão alguns dos mais importantes liberais no exílio e será aí, com o conhecimento de D. Pedro IV e o apoio de D. Maria II, que se formará um Conselho de Regência, disposto a tomar as rédeas do poder de Portugal. O próprio D. Pedro se reunirá a esta causa, abdicando do poder no Brasil (que transferiu oportunamente para seu filho, em 1831) para vir liderar a revolta. Preparou em Inglaterra, com a ajuda de emigrados portugueses e o apoio financeiro das potências liberais da Europa, uma expedição aos Açores. Aí, em 1832, o marquês de Palmela constituiu, com Mouzinho da Silveira, um governo.

A vitória dos liberais não garante, por si só, a desejada estabilidade política.⁴⁴² Com efeito, dois anos depois do restabelecimento da Carta, rebenta em Lisboa – a 8 de Setembro de 1836 – uma revolução popular apoiada pelo exército, que reclamava o restabelecimento da Constituição radical de 1822. Este movimento (designado, por óbvias razões de calendário, como *setembrista*) começa no Porto, com vitória eleitoral dos irmãos Passos, que marcharam triunfalmente sobre Lisboa. Impressiona, neste episódio revolucionário, o facto de se tratar de uma acção originalmente levada a cabo pela própria população civil, a que só depois alguns corpos militares aderiram. Ora, tal circunstância permite interpretar este momento histórico como a assunção de um papel interventivo pelas classes mais humildes da sociedade (operariado e pequena burguesia)⁴⁴³.

Entre 1844 e 1851, há uma espécie de amolecimento político. As quezílias limitam-se à esfera parlamentar. As facções adversárias entram numa fase de entendimento tácito, face à urgência no país de melhoramentos materiais. A Carta continuou em vigor, mas um *Acto Constitucional* satisfaz, entretanto, algumas das reclamações dos setembristas: a eleição dos deputados passou a fazer-se por sufrágio directo e o Parlamento ficou com o direito de nomear comissões de inquérito aos actos do governo. Com esta emenda, praticamente desaparece a oposição fundamental entre cartistas e anticartistas.

⁴⁴² As guerras que assolaram o país por cerca de década e meia (entre 1836 e 1851) representaram um período trágico na nossa história e por muito tempo perduraram na memória de vencedores e vencidos. Esta realidade reflecte-se no discurso literário do século XIX época e até no de autores do século XX (como Álvaro Guerra, por exemplo)⁴⁴². Garrett, por exemplo, não deixa de lembrar o drama humano que os conflitos significaram para Portugal, nomeadamente em *Viagens na Minha Terra*: «Toda a guerra civil é triste. // É difícil de dizer para quem mais triste, se para o vencedor ou para o vencido.» (Cf. Almeida Garrett, *Viagens na Minha Terra*, ed. cit., p. 56.) Garrett participou, como se sabe, na sua condição de militar ao serviço de D. Pedro, em alguns dos mais violentos recontros desta disputa. O narrador de *Viagens*, viajando entre o Cartaxo e Santarém, quando avista a célebre charneca, confia aos leitores a sua memória desses episódios bélicos: «Estive ali e senti bater-me o coração com essas recordações, com essas memórias dos grandes feitos e gentilezas que ali se obraram. // Por que será que aqui não sinto senão tristeza? // Porque lutas fratricidas não podem inspirar outro sentimento [...]» (Cf. Almeida Garrett, *ob. cit.*, p. 57.) Mesmo a aparente normalização da vida política é marcada, nos primeiros anos do novo regime, por uma surda tensão que teima em perturbar o funcionamento das instituições. Hermano Saraiva sublinha essa incómoda instabilidade: «Os primeiros dois anos da vida política constitucional foram marcados pelo desentendimento entre o Governo e o Parlamento. A rainha substituiu quatro vezes o Governo e por fim dissolveu o Parlamento e mandou fazer novas eleições. O texto constitucional em vigor era a Carta e a oposição via nisso uma das causas da inércia governativa e da deterioração política e pretendia o regresso do regime da Constituição de 1822.» (Cf. José Hermano Saraiva, *História Concisa de Portugal*, Lisboa, Ed. Publicações Europa-América, 16.^a edição, 1993, p. 299.)

⁴⁴³ Hermano Saraiva aponta nesse sentido, sublinhando que se tratava de «uma revolução do povo, que os políticos burgueses teriam [só] depois empalmado.» Aliás, o autor acrescenta que, ainda em 1836, a «militância e a capacidade de mobilização popular voltaram a manifestar-se» e que foi o povo que sufocou o contra-golpe da *Belenzada*, tentado em Novembro.» Contudo, como seguidamente lembra, este papel activo, na história portuguesa, do povo mais humilde é apenas pontual e é exercido sob a manipulação tutelar de outros interesses, visto que «depois disso desaparece sem vestígio, o que seria inexplicável se ele correspondesse só aos impulsos de uma classe social cujos problemas depois não foram resolvidos.» (Cf. J. Hermano Saraiva, *ob. cit.*, p. 299.)

Uma corrente conservadora assumiu a forma de Partido Regenerador, que é, nas palavras de Hermano Saraiva, «um cartismo adoçado», enquanto «a corrente democrática deu origem ao Partido Histórico e um pouco mais tarde ao Partido Progressista, de reminiscência setembrista»⁴⁴⁴. Esta contiguidade ideológica e programática tornou possível que a passagem do poder de um para outro partido se processasse sem crises violentas. Bourdon explica essa situação de forma sintética:

«O fracasso definitivo dos partidários do absolutismo miguelista e a reconciliação dos cartistas e dos setembristas iriam permitir que os Portugueses fizessem, durante uns quarenta anos, a experiência de um verdadeiro regime parlamentar, caracterizado pela alternância de dois partidos no poder.»⁴⁴⁵

Chega, assim, o rotativismo⁴⁴⁶. De um ponto de vista político-institucional, é lícito dizermos que a segunda metade do século XIX representa um período já de alguma estabilidade, embora o supra-dito rotativismo (de partidos e clientelas no governo) fosse constante e não isento de atitudes menos dignas e menos pacíficas. Embora, de um ponto de vista forma, houvesse lugar ao sufrágio directo, a verdade é que só os portugueses que sabiam ler podiam votar (as mulheres, essas, estavam todas excluídas do direito de voto, com base na sua condição de género, como aliás se passava ainda na Europa em geral). Para além desse facto, não havia uma efectiva consciência política, nem tão-pouco havia meios ou *savoir-faire* dos partidos para o desenvolvimento de verdadeiras campanhas eleitorais⁴⁴⁷.

⁴⁴⁴ Cf. J. Hermano Saraiva, *ob. cit.*, p. 306.

⁴⁴⁵ Cf. Albert-Alain Bourdon, *ob. cit.*, p. 150. O mesmo autor, comentando o papel do rei D. Luís (1861-1889), fala do monarca como um «modelo de rei constitucional, que conheceu um dos períodos menos agitados da história portuguesa [...]» (Cf. Albert-Alain Bourdon, *ob. cit.*, p. 156.)

⁴⁴⁶ Recorremos a Bourdon para dar conta de algumas das características essenciais dos partidos que, durante o chamado rotativismo, alternaram no poder: **Partido Regenerador**: criado em 1857, representava em geral a alta burguesia de negócios, ligada ao capital nacional e estrangeiro, e o seu programa resumia-se na fórmula bastante vaga do “desenvolvimento material do país”. Durante muitos anos, o chefe foi João Carlos de Saldanha e Daun (1790-1876). Quem encarnou melhor a política de negócios dos Regeneradores foi António Maria Fontes Pereira de Melo.

Partido “Histórico” e Partido “Progressista” – Herdeiros dos setembristas, os Históricos eram muito menos conservadores que os seus rivais (Regeneradores) nos seus projectos de reformas. Organizaram-se em partido depois da sua vitória nas eleições de 1856. Chefe: marquês de Loulé (feito duque em 1863). Ideias bastante democráticas. Em 1867, nasceu de uma tendência mais radical, à volta de Sá da Bandeira, o **Partido Reformista** – que subiu ao poder em 1868. Os reformistas defendiam programa austero de reformas e de redução de empregos no funcionalismo público. Tentaram também reformar o sistema fiscal. Com a morte do duque de Loulé, forma-se o Partido Progressista, em 1876. Chefes: Anselmo Braancamp e José Luciano de Castro. Reclamam-se herdeiros do setembrismo e da Patuleia. Querem democratizar a vida do país (alargando o corpo eleitoral a mais faixas da população) e investir no ensino primário. (Cf. Albert-Alain Bourdon, *ob. cit.*, pp. 151-152.)

⁴⁴⁷ No capítulo XXX de *A Morgadinha dos Canaviais*, a personagem Henrique de Souselas (a quem, no dizer do narrador, se pegara «a febre eleitoral») sugere ao pai de Madalena «um *meeting*». Em resposta, «o conselheiro pôs-se a rir. // - Que utopia? Com que espécie de eleitores está tratando? Um “*meeting*” para quê? Não se esqueça de ir domingo à igreja, e lá se desenganará por os seus olhos. O espectáculo não é lá muito para alegrar, porque mostra como em geral o nosso país está ainda pouco educado no regime constitucional.» (Cf. Júlio Dinis, *A Morgadinha dos Canaviais*, ed. cit., p. 367.)

Este *caldo* conduzia à inevitável proeminência dos caciques locais, homens poderosos na esfera concelhia, que determinavam (através de conselhos ou da pressão - pura e dura - sobre as populações que directa ou indirectamente deles dependiam) o sentido maioritário dos votos. Na obra *A Morgadinha dos Canaviais*, o esforço do conselheiro Bernardo para conseguir a sua reeleição ilustra bem este cenário português; e o final desse romance eleva à esfera da caricatura os vícios desse sistema eleitoral: por súbito capricho, uma personagem - o morgado das perdizes - substitui à pressa os papéis que os seus assalariados transportavam (com os respectivos votos pré-inscritos) e provoca uma incrível reviravolta nos resultados.

Aliava-se a estas recorrentes farsas eleitorais uma ideia de alternância (cumplícemente aceite) entre partidos e respectivas clientelas que - como sublinha Bourdon - dificultava a prossecução de políticas consistentes e duradouras: entre 1851 e 1900, tomaram posse dezassete governos⁴⁴⁸. A substituição de um governo por outro apenas configurava, na maior parte dos casos, a substituição pontual das clientelas beneficiárias do poder, o que levou a que a opinião pública perdesse a confiança na política e nos políticos. Contudo, também estes, na maioria dos casos, eram indivíduos instalados no sistema cuja acção tinha por objectivo a própria sobrevivência em cargos de poder e influência. Por isso, Manuel Bernardo, o conselheiro (pai da morgadinha) que decerto consubstancia o que sobre a classe política decerto pensaria Júlio Dinis, é descrito como um deputado que há muito se divorciara do sentido de ideal:

«O pai de Madalena militara sempre, como já dissemos, nas fileiras do partido mais liberal, e por isso era-lhe em geral pouco afeiçoada a maioria do clero, que, entre nós, não esposa ardentemente aquelas ideias. // No princípio da sua carreira parlamentar, cedendo ao impulso do entusiasmo juvenil, o conselheiro desenrolara desassombradamente a bandeira do partido progressista e pronunciara os mais absolutos artigos daquele credo político; liberdade era então o seu mote favorito; a liberdade do comércio, do ensino, da imprensa e dos cultos; as reformas consequentes nos códigos, a desamortização e desvinculação da propriedade, tudo advogara com entusiasmo, no tempo em que estas palavras soavam ainda como heresias aos ouvidos habituados à letra de outro catecismo. Com o tempo arrefeceu porém esse entusiasmo; dissipou-se-lhe com o fogo da mocidade. Conquanto liberal ainda de convicção, ensinou-lhe a política prática a reбуçar em fórmulas mais ordeiras os seus princípios doutrinários, a contemporizar e até quando as conveniências, infelizmente nem sempre as públicas, o pediam, a dar alguns passos de retrocesso e a transigir com o partido oposto. // Se o fizessem ministro não se arrojaria a transformar em projecto de lei nenhuma daquelas medidas por que pugnara nos seus primeiros discursos, e que tantas malquerenças lhe

⁴⁴⁸ A análise resumida da sucessão dos governos entre 1851 e 1900 permite ver, de forma bastante nítida, a alternância dos partidos no poder: 1851–1856: Progressistas; 1856–1859: Históricos; 1859–1860: Regeneradores; 1860–1865: Históricos; 1865–1868: Regeneradores e Históricos; 1868–1869: Reformistas; 1869–1870: Históricos; 1870–1877: Regeneradores; 1877–1878: Progressistas; 1878–1879: Regeneradores; 1879–1880: Progressistas; 1880–1886: Regeneradores; 1886–1890: Progressistas; 1891–1892: Regeneradores; 1892–1893: Ministério formado por elementos exteriores aos Partidos; 1893–1897: Regeneradores; 1897–1900: Progressistas. [Cf. Albert-Alain Bourdon, *ob. cit.*, p. 153.]

acarretaram então. Já atrás dissemos que o conselheiro era actualmente um espírito pouco apaixonado do ideal, respirava a atmosfera de desilusão e de cepticismo, em que nas grandes cidades se vive. Era um perfeito homem de corte; tratava cordialmente os seus adversários políticos, pedindo deles mercês e empregos para afillhados; fulminava-os às vezes da tribuna e depois apertava-lhes a mão nos corredores das Câmaras e nas praças. Se o julgava vantajoso, pronunciava ainda uma daquelas frases sonoras, uma daquelas simpáticas divisas de política avançada, que no princípio da sua carreira adoptara com sinceridade; mas não tinha já aos princípios o amor preciso para cair, abraçado neles, dos degraus do poder, se algum dia os chegasse a subir.»⁴⁴⁹

A esta falência do idealismo nos referiremos, com maior pormenor, no presente capítulo e no quinto, sobretudo quando abordarmos a questão das eleições para a Câmara Legislativa em *A Morgadinha dos Canaviais*.

O que sublinhamos, neste objectivo contraste entre uma **realidade política** feita de – por um lado – muitos anos de guerra (até fraticida), de divisões, de desconfiança e de ressentimentos, e – por outro – **o romance estreante** de Dinis, é o facto de este se constituir como uma proposta de superação daquela. Mais ainda: a obra *As Pupilas do Senhor Reitor* funciona como um ensaio – senão uma tese – sobre a concretização de um ideal político e cultural, não apenas português mas universalista, de união entre o passado e o presente, entre a tradição e o progresso, entre o cosmopolitismo da cidade e a simplicidade, profundidade e encanto do mundo rural.

Não por acaso, a localização temporal de *As Pupilas* - como, aliás, a dos seus três outros romances - é, afinal, a *actualidade* (coetânea a Júlio Dinis), o que compreende um ostensivo enquadramento político-cultural e a directa ou indirecta evocação de episódios recentes da História de Portugal⁴⁵⁰.

Por outro lado, a consciência das aceleradas e não raras vezes agressivas transformações a que a evolução social e económica sujeita o nosso país (leis sanitárias, expropriações em nome da construção de redes de transportes, progressiva laicização do Estado, *etc.*) está

⁴⁴⁹ Cf. Júlio Dinis, *A Morgadinha dos Canaviais*, ed. cit., pp. 145-146.

⁴⁵⁰ O estudioso brasileiro Sérgio Nazar David sublinha, com lucidez, o facto de a narrativa dinisiana compreender um rigoroso conhecimento da realidade do seu tempo, conquanto o tratamento literário dessa matéria-prima configure uma visão bastante optimista do destino humano (e do destino português, em particular): «Júlio Dinis viu com agudeza os problemas do seu tempo. Se ele desenha [...] soluções que podem parecer pretensiosas, isso também pode ser visto como uma forma de contornar impasses dramáticos. [...] [A] obra de Dinis [...] tem boa dose de conformismo, mas também um ensinamento sutil e perspicaz sobre os modos de “transigir”, de se encontrar um espaço possível para o desejo (do ponto de vista do indivíduo), e para o progresso (do ponto de vista social).» (Cf. Sérgio Nazar David, *Virtude e Cordialidade em Júlio Dinis*, in Ofélia Paiva Monteiro [coord.], *Sociedade e Ficção*, Coimbra, Ed. Centro de Literatura Portuguesa (FLUC), 2007, p. 72.)

presente na literatura de Júlio Dinis, concretamente na avaliação humana, particular do que tamanhas rupturas provocam nas pessoas⁴⁵¹.

Não se trata de uma visão avessa à modernidade, sublinhe-se, como aliás avisadamente lembra Sérgio Nazar David: «Dinis vê na Regeneração uma possibilidade de levar à frente [...] a ideia liberal.»⁴⁵² Mas há no discurso dinisiano, repetimos, a noção de que muitas das medidas promovidas pela moderna governação abrem inevitáveis feridas na sociedade profunda, microcosmicamente representáveis pela gente da aldeia (isto é, de uma certa aldeia dinisianamente ficcionada) que urge perceber e, na medida do possível, *resolver*.

É nosso entendimento que uma famosa frase de Eça, naquela espécie de obituário que dedicou a Júlio Dinis, «Era [*As Pupilas*] um livro onde se ia respirar.», deverá ser lida à luz do contexto histórico e cultural do século XIX português: depois de tantos conflitos, divisões, guerras aparentemente insanáveis, existe nos romances dinisianos uma espécie de possibilidade redentora, de harmonização portuguesa, de um espaço utilmente utópico capaz de aportar um saudável optimismo a leitores ávidos de tranquilidade, de justiça, de terrena paz. Aliás, Helena Carvalhão Buescu, justamente citada por Nazar David, vê nesta dimensão harmonizante da narrativa dinisiana o segredo fundamental para o sucesso que, à época, foram os romances do romancista português:

«É minha convicção [...] de que é esta felicidade histórica, que marca a obra de Júlio Dinis, que ajuda a explicar um fenómeno curioso: o enorme sucesso que no século XIX, face ao seu relativo esquecimento ou menosprezo no século XX [...]»⁴⁵³

4.1.3. Oportunidade técnico-genológica

Finalmente, a terceira razão que ousamos aventar para o sucesso d'*As Pupilas* é o facto de a obra haver correspondido ao interesse profundo do público leitor, cumprindo, por um lado, as exigências técnicas e retórico-estilísticas consensualmente tidas por convenientes e, por

⁴⁵¹ Esta consciência dos efeitos nem sempre positivos ou fáceis do progresso na vida das pessoas está presente, por exemplo, em *A Morgadinha dos Canaviais* (quando o narrador relata vícios associados à política ou dá conta do processo de expropriação da propriedade do velho Tio Vicente).

⁴⁵² Cf. Sérgio Nazar David, *ob. cit.*, p. 109.

⁴⁵³ Cf. Helena Carvalhão Buescu, “Ler Júlio Dinis”, in *A Lua, a Literatura e o Mundo*, Lisboa, Ed. Cosmos, 1995, p. 66, *apud*, Sérgio Nazar David, *ob. cit.*, p. 108. A autora, no mesmo passo, considera que a este sucesso se contrapõe um «relativo esquecimento ou menosprezo no século XX», que resultaria – em sua opinião – de a contemporaneidade haver tomado como inevitáveis determinadas noções («como a de ruptura, a de consciência de descontinuidade ou a de despersonalização» (*idem, ibidem*). Permitimo-nos discordar; cremos que o persistente sucesso dos romances dinisianos, na actualidade, resulta em grande parte de os leitores buscarem, na literatura, respostas à dispersão e ao caos da(s) realidade(s) hodierna(s). O fenómeno a que Buescu sagazmente se refere (a dita «felicidade histórica»), reportando-se ao século XIX, confirma-se e reforça-se – em nosso entender – no século XXI, agora enquanto nostalgia de uma felicidade perdida.

outro, constituindo uma apreciável novidade em matéria de tratamento do real e de agilização e refrescamento da linguagem romanesca.

Valerá a pena lembrar o facto de o romance haver sido publicado inicialmente sob a forma de folhetim, o que condiciona, como é natural, em grande medida, a estruturação e o modo enunciatório da narrativa. Essa modalidade – o folhetim – esteve muito em voga ao longo de todo o século XIX português, como se sabe.

Recordamos que a publicação e consumo de jornais e revistas, em Portugal como na Europa, aumentam exponencialmente durante o século XIX. A evolução neste campo está directamente associada aos progressos técnicos que remontam, numa primeira fase, ao século XVIII, e à gradual formação de um público leitor motivado para o consumo da informação, opinião e texto literário *tout court*, como lembra Aguiar e Silva:

«A constituição deste público processou-se através de certas transformações económico-sociais e políticas – aparecimento de uma extensa camada social média, fixação crescente das populações nos espaços urbanos, diminuição do índice de analfabetismo, democratização do ensino e da cultura, etc. – e graças também à indispensável acção de alguns factores de ordem tecnológica e de ordem financeira. Se não fosse possível produzir o livro em grandes quantidades, com rapidez e a baixo custo – e isso foi-se tornando cada vez mais factível desde o início do século XIX, graças ao contínuo aperfeiçoamento dos meios tecnológicos utilizados pela indústria gráfica – e se não fosse possível obter os meios financeiros avultados com os quais se podem constituir poderosas empresas editoriais e gráfico-editoriais que, servidas por adequadas técnicas de organização e de marketing, difundem e impõem os seus produtos no mercado da leitura de um país ou até de vários países, não teria sentido falar-se de “literatura de massas”.»⁴⁵⁴

A evolução do mundo editorial depende, como se adivinha, do progresso técnico que, com a revolução industrial, é uma objectiva realidade. Saraiva e Lopes não deixam de lembrar alguns dos aspectos técnicos que muito influenciaram a oferta de jornais e livros, tornando mais fáceis e rápidas as edições, com reflexo óbvio no preço de aquisição destes bens (menos proibitivos do que anteriormente):

«Multiplicam-se os projectos e as tentativas de aperfeiçoamento do maquinismo tipográfico: estereotipia (1739); embranquecimento pelo cloro (1774); impressão da folha inteira por uma só vez (1781). As invenções aceleram-se a partir de 1798, ano em que se inaugura a imprensa Stanhope, que multiplica a rapidez das tiragens. Em 1812 o *Times* é impresso numa imprensa cilíndrica com motor a vapor (máquina Koenig). Aparecem também nos séculos XVIII e XIX, em Inglaterra e no Continente, as bibliotecas ambulantes e os gabinetes de leitura.»⁴⁵⁵

⁴⁵⁴ Cf. Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura.*, ed. cit., p. 120.

⁴⁵⁵ Cf. A.J. Saraiva / O. Lopes, *História da Literatura Portuguesa*, ed. cit., pp. 707-708. Os autores assinalam o facto de, no início do jornalismo, o público leitor ser tão reduzido quanto o dos livros, devido ao preço proibitivo das publicações, situação que se manteria até meados do século XIX: «em 1815 há em Londres, cidade com um milhão de habitantes, 8 diários da manhã e 8 da tarde, além de vários semanários. Os jornais são, como os livros, relativamente caros, o que em parte explica a multiplicação dos gabinetes de leitura

A leitura de folhetins aparece associada à leitura de jornais. Começa a verificar-se o fenómeno da concorrência entre publicações, e isso obriga a que cada título se procure afirmar pela variedade e excelência das suas propostas. Em França, Balzac alimenta o *La Presse* de narrativas durante praticamente onze anos (entre 1837 e 1847) e Alexandre Dumas alcança extraordinário sucesso, no jornal *Le Siècle*, com *Os Três Mosqueteiros*⁴⁵⁶. Este fenómeno contribui também para a conquista, pelos escritores, de um estatuto profissional: os autores beneficiam já de consideráveis dividendos com a sua produção literária⁴⁵⁷.

O aparecimento do folhetim comporta a necessidade de os escritores terem em conta determinadas regras, de foro simultaneamente literário e pragmático-funcional: à qualidade retórico-estilística acresce a capacidade de suscitar sempre, na mente do leitor-consumidor dos jornais, a expectativa face às cenas e capítulos seguintes⁴⁵⁸. Esta obrigação cometida ao romancista influenciará decisivamente a escrita de Júlio Dinis, como procuraremos provar no capítulo 5, quando nos referirmos em pormenor à *acção* e *intriga* nos seus romances⁴⁵⁹.

e dos livros de aluguer, principalmente na Inglaterra. A partir de 1836 multiplica-se o jornal barato, também em Inglaterra.» (Cf. A.J. Saraiva /O. Lopes, *ob. cit.*, p. 708.)

⁴⁵⁶ Como lembra Hauser, a ideia de apresentar um romance dividindo-o em trechos e apresentando-o ao público regularmente, numa dada publicação, é anterior ao *La Presse* ou ao *Le Siècle*: «*La Presse* e *Le Siècle* são os primeiros diários a publicar folhetins, mas a ideia de imprimir um romance em série não é propriedade deles. Seu criador foi Véron, que já a punha em prática na sua *Revue de Paris*, fundada em 1829. Buloz aproveita-lhe a ideia para a *Revue des Deux Mondes*, e é nessa forma que publica, entre outras coisas, romances de Balzac. O *feuilleton* em si mesmo é, porém, mais antigo do que esses jornais; vamos encontrá-lo já em 1800.» (Cf. Arnold Hauser, *História Social da Arte e da Literatura*, ed. cit., p. 741.)

⁴⁵⁷ Recorda Hauser: «O *Journal des Débats* deve a sua popularidade, sobretudo, a *Mistérios de Paris*, de Eugène Sue, o qual, após a publicação desse romance, se torna dos autores mais bem pagos e mais solicitados. *Le Constitutionnel* oferece-lhe 100.000 francos por seu *O Judeu Errante*, e a partir daí essa quantia passa a ser considerada como seu honorário padrão. Mas é ainda Alexandre Dumas quem tem a maior renda, ganhando cerca de 200.000 francos por ano e recebendo uma soma anual de 63.000 francos por 220.000 linhas, tanto de *La Presse* quanto de *Le Constitutionnel*.» (Cf. Arnold Hauser, *ob. cit.*, pp. 740-741.)

⁴⁵⁸ A este nível, lembra Maria Ema Tarracha Ferreira as recomendações de um jornalista e empresário francês, Émile de Girardin, responsável pelo jornal *Le Siècle* (que em 1836 arranca com a publicação regular de folhetins): «Segundo Émile de Girardin, o romance-folhetim devia obedecer a uma técnica própria, pois não se devia interromper a leitura de cada dia numa frase inacabada ou de sentido incompleto, mas de preferência num incidente cujo desfecho excite a curiosidade do leitor e o mantenha na expectativa até ao dia seguinte. O jornalista aconselhava ainda a escolher cuidadosamente as fórmulas finais de cada episódio, que devia corresponder a um capítulo, indicando as vantagens de terminar com uma interrogação.» (Cf. M. Ema Tarracha Ferreira, *ob. cit.*, p. 28.) Jacinto do Prado Coelho, num belo ensaio sobre a prosa de Garrett, aponta para essa circunstância de, por um lado, a experiência jornalística do escritor e, por outro, o facto de a obra *Viagens na Minha Terra* (como outras narrativas garrettianas) ter sido inicialmente publicada «em folhetins» determinar, em grande parte, o tom e a forma daquela escrita tão inovadora e fresca: «O jornalismo [...] habituou Garrett a captar o efémero, essa modernidade que é “o transitório, o fugidio, o contingente” (como diria Baudelaire), e a dirigir-se ao público num à-vontade comunicativo. Ora a prosa das *Viagens* filia-se claramente no estilo jornalístico de Garrett.» (Cf. Jacinto do Prado Coelho, “Garrett Prosador”, in *A Letra e o Leitor*, Lisboa, Ed. Moraes Editores, 1977, p. 61.) Na mesma página, Prado Coelho cita – em rodapé – um excerto de um artigo de Almeida Garrett (publicado no jornal *O Portuguez*, edição de Outubro de 1826) onde o romancista diz, acerca do desafio que é escrever para um jornal - se se comparar esse exercício com o da escrita para livro –, que há «outras dificuldades, que não são nem menores nem de somenos». (*Idem, ibidem.*)

⁴⁵⁹ Julgamos útil lembrar aqui, ainda que brevemente, o caso de sucesso que representa o género *romance* na história da literatura universal. É uma história que se cruza, em grande medida, como já referimos, com a

Os folhetins nascem e desenvolvem-se no quadro da evolução do jornalismo. O século XIX português é, sem dúvida, um período fértil em publicações (jornais e revistas). José Hermano Saraiva lembra que, em Portugal, entre 1861 e 1890, houve cerca de mil e trezentos periódicos, embora poucos houvessem conseguido sobreviver muito tempo:

«A maior parte morreu à nascença ou acabou ao fim de meia dúzia de números, passado um entusiasmo eleitoral ou esgotadas as economias dos directores. Muitos eram jornais provincianos, mantidos pela política e por vezes pelo entusiasmo de pequenos grupos locais. Imprimiam-se em prelos primitivos, movidos à mão, porque a tipografia moderna chegou muito tarde a Portugal; o *Times* já em 1814 tinha máquinas impulsionadas a vapor, que permitiam tiragens superiores a um milhar por hora; os nossos primeiros prelos a vapor só funcionaram à volta de 1860. As tiragens eram muito pequenas, mas alguns jornais, como *A Revolução de Setembro*, chegaram a exercer uma enorme influência na opinião pública.»⁴⁶⁰

A multiplicação de publicações, a meio da década de 70, decorre antes de mais da constatação, pelos *empresários* da época, do objectivo valor económico desta actividade. Efectivamente, com a melhoria das condições técnicas e com o aumento do público leitor (concomitante, como é evidente, ao aumento da população em geral⁴⁶¹), os jornais passam a ser um bom negócio⁴⁶².

história do próprio jornalismo. É consabida a instituição, já no século XIX, de regras para a escrita folhetesca, que em muitos aspectos se assemelham ao actual figurino da *telenovela* (por exemplo, a divisão em cenas; a oposição, colisão e harmonização de estratos sociais distintos entre si; o recurso ao *hang-cliff*, de modo a estimular o interesse do leitor/espectador pelos capítulos/episódios seguintes; *etc.*). A viagem pela história do género romanesco e, em especial, pelo folhetim, como adiante se verá, tem indiscutível cabimento no quadro de uma análise às características da narrativa dinisiana e do seu sucesso junto do público.

⁴⁶⁰ Cf. J. Hermano Saraiva, *História Concisa de Portugal*, ed. cit. pp. 324-325. Mas não foi apenas a *Revolução de Setembro* (jornal fundado em 1840, por José Estevão) que ganhou notoriedade e importância na formação da opinião pública da época. Assiste-se, em Portugal – desde o final da primeira metade do século XIX –, a uma explosão assinalável de publicações diversas: em 1841, inicia-se a publicação da *Revista Universal Lisbonense*. António Feliciano Castilho dirigirá esta publicação durante algum tempo; em 1851, Herculano funda o jornal *O País*; em 1860, a revista *Grinalda* (publicada no Porto) alcança algum sucesso, reunindo folhetinistas como Rodrigo Paganino, Ramalho Ortigão e o próprio Júlio Dinis; em 1864, é fundado o *Diário de Notícias*; em 1868, João Penha assume a direcção de *A Folha*; em 1871, Ramalho Ortigão inicia a publicação de *As Farpas*. Por outro lado, como o movimento socialista internacional teve alguma receptividade inicial, junto da população urbana do nosso país, nascem igualmente os primeiros jornais operários (Marx e Engels haviam publicado, em 1848, o Manifesto do Partido Comunista; Marx publicaria, em 1867, o 1.º volume de *O Capital*).

⁴⁶¹ Sublinha J. Hermano Saraiva: «Em 1865 surgiu um novo tipo de imprensa, filho do comércio e do telégrafo. A competição comercial tinha feito surgir a publicidade e o anúncio pago; a população das cidades crescera e com ela a população leitora. Esses dois factos (e as condições técnicas que permitiam imprimir grandes quantidades em pouco tempo) vieram tornar possível que a edição de um jornal fosse um bom negócio. A passagem da imprensa de opinião à imprensa de informação foi a consequência directa das novas condições. O objectivo do jornal, como negócio, passou a ser [também] o de conquistar o mercado de leitores; como estes eram de várias tendências políticas, só o jornal sem política podia aspirar à grande tiragem.» A expansão demográfica, com efeito, é extraordinária. No início do século XIX, a população de Portugal e ilhas de Açores e Madeira rondava os dois milhões de habitantes. Em 1864, rondava os quatro milhões. E, em 1890, rondava os cinco milhões. (Cf. J. Hermano Saraiva, *ob. cit.*, pp. 154-155). O advérbio entre colchetes é da nossa responsabilidade.

⁴⁶² Cf. J. Hermano Saraiva, *ob. cit.*, p. 325.

Contribuiu ainda, para este incremento da edição de jornais e para a diversificação da oferta literária, em geral, a abolição da censura. Como defende Maria de Fátima Nunes, torna-se mais fácil a divulgação e discussão de ideias e o convívio com as descobertas científicas ou as propostas técnicas mais modernas:

«A revolução de 1820, ao institucionalizar a liberdade de imprensa, permitiu, e contribuiu directamente para o alargamento significativo da leitura em Portugal, fazendo, simultaneamente, aumentar a potencialidade da circulação de ideias. // Entre 1820 e 1851, a leitura, enquanto fenómeno cultural e social, teve alterações qualitativas, moldadas em função das vicissitudes do dualismo liberais/absolutistas, mas foi também progressivamente alargando os domínios da literatura mundana e das obras científicas para novas áreas, como a produção e difusão de leitura de pendor económico ou de sabor técnico inerente ao melhoramento dos aspectos materiais da sociedade portuguesa.»⁴⁶³

Estimula-se agora o hábito da leitura (informativa e recreativa) em populações até aqui completamente arredadas desse exercício civilizado e civilizador, e aparecem as primeiras traduções portuguesas dos principais escritores estrangeiros. As traduções portuguesas da novelística estrangeira (Walter Scott, Voltaire, Dumas Filho, entre outros) preparam o público português para acolher o romance e a novela nacionais (concebidas sob profunda influência dos estrangeiros)⁴⁶⁴, e igualmente influenciam os escritores nacionais (como Dinis).

A importação e a distribuição de livros (e de outras publicações de índole diversa – política, filosófica, económica, literária, científica) beneficiam também da nova rede de transportes nacionais e internacionais de que Portugal passa a dispor. Mas o próprio facto de muitos portugueses haverem estado exilados em países europeus avançados – como a Inglaterra e a Alemanha – leva a que um sopro de modernidade percorra a vida cultural portuguesa: lêem-se importantes obras da literatura europeia (em francês e inglês, ou traduzidas para o português⁴⁶⁵), de autores clássicos e contemporâneos; discutem-se

⁴⁶³ Cf. Maria de Fátima Nunes, “A leitura política, económica e mundana”, in António Reis (dir.), *Portugal Contemporâneo*, ed. cit., p. 329.

⁴⁶⁴ Maria de Fátima Nunes sublinha o interesse que a oferta literária despertou a meados do século XIX: «[...] a leitura em Portugal, pela via da novela, do romance, da história, dos relatos de viagens e das obras consagradas como literárias, teve um público ávido e bastante consumidor. Assim o atestam os catálogos das livrarias francesas Bonnardel, Férin e Bertrand e os catálogos dos gabinetes de leitura, que através do empréstimo domiciliário, saciavam uma parte da procura registada, especialmente entre o público feminino. Contrariamente à leitura de pendor político, ou económico, em que o autor era a peça de identificação fundamental, aqui é o título que galvaniza a procura registada e a apetência de ler...» (Cf. Maria de Fátima Nunes, *ob. cit.*, p. 335.)

⁴⁶⁵ Esta ânsia de modernização apressada e, em muitos aspectos, provinciana – que Eça, entre outros autores, criticará acerbamente – compreende também os domínios da arquitectura, da moda e da recreação social. Vive-se uma espécie de fúria importadora, filha de um urgente desejo de modernidade, que inclui até produtos afinal cultivados e fabricados (também) em Portugal. A prazo, como é das leis da economia, esta situação terá consequências terríveis para agricultores, comerciantes e empresários portugueses. Em *Os Maias*, Eça põe a ridículo um dos aspectos ligados ao fenómeno, reduzindo o esforço de civilização a um mimetismo

correntes políticas, filosóficas, estéticas; comenta-se a actualidade portuguesa, europeia e mundial. Em 1833, nasce o Repositório Literário, sociedade cultural que promove o debate literário e a crítica; e outras sociedades semelhantes aparecerão nos anos seguintes.

Como já aventámos, algumas páginas atrás, há a partir do século XVIII em Inglaterra, e a partir do século XIX em Portugal, uma notória evolução do estatuto socioeconómico do escritor⁴⁶⁶. A sua arte, que de há muito conferia prestígio e assegurava um reconhecimento

excessivo e patético do *estrangeiro*, visto como *moderno*. No capítulo VI, Ega aparece subitamente no escritório de Carlos. Discutem o marasmo de Lisboa e a necessidade de mulheres para alegrar a vida: «- Enfim – exclamou o Ega -, se não aparecerem mulheres, importam-se, que é em Portugal para tudo recurso natural. Aqui importa-se tudo. Leis, idéias, filosofias, teorias, assuntos, pilhérias, tudo nos vem em caixotes pelo paquete. A civilização custa-nos caríssima, com os direitos da Alfândega; e é em segunda mão, mas não foi feita para nós, fica-nos curta nas mangas...» (Cf. Eça de Queirós, *Os Maias*, ed. cit., cap. IV, p. 126.) Alguns capítulos depois, Eça regressa a este assunto (provinciana adoração do produto *estrangeiro*), através da personagem inesquecível de Dâmaso Salcede. Falava-se de touradas, como elemento patriótico a estimar e a preservar e «Dâmaso [...] jurava a Afonso compenetradamente que gostava também muito de touros. Ah, lá nessas coisas de patriotismo ninguém lhe levava a palma... Mas as corridas [de cavalos] tinham outro chique! Aquele Bois de Bologne, num dia de Grand Prix, hem! ... Era de embatucar!» (Cf. Eça de Queirós, *ob. cit.*, cap. X, p. 282.) Finalmente, não deixamos de recordar um passo do romance queirosiano onde claramente se ridiculariza, já não apenas o impulso mimético dos portugueses face à civilização estrangeira, mas a necessidade de ser *mais moderno do que os outros*, com inevitável sacrifício da estética e do bom senso. No capítulo XVIII, o cosmopolita Carlos espanta-se perante as botas que a mocidade lisboeta usa - «botas despropositadamente compridas, rompendo para fora da calça colante com pontas aguçadas e reviradas como proas de barcos varinos...»: «- Isto é fantástico, Ega! // Ega esfregava as mãos. Sim, mas precioso! Porque essa simples forma de botas explicava todo o Portugal contemporâneo. Via-se por ali como a coisa era. Tendo abandonado o seu feitio antigo, à D. João VI, que tão bem lhe ficava, este desgraçado Portugal decidira arranjar-se à moderna; mas sem originalidade, sem força, sem carácter para criar um feitio seu, um feitio próprio, mandar vir modelos do estrangeiro – modelos de ideias, de calças, de costumes, de leis, de a arte, de cozinha... somente, como lhe falta o sentimento da proporção, e ao mesmo tempo o domina a impaciência de parecer muito moderno e muito civilizado – exagera o modelo, deforma-o, estraga-o até à caricatura. O figurino da bota que veio de fora era levemente estreito na ponta – imediatamente o janota estica-o e aguça-o, até ao bico de alfinete. Por seu lado, o escritor lê uma página de Goncourt ou de Verlaine, em estilo precioso e cinzelado – imediatamente retorce, emaranha, desengonça a sua pobre frase, até desabar no delirante e no burlesco.» (Cf. Eça de Queirós, *ob. cit.*, cap. XVIII, p. 595.) O trecho prossegue com a enunciação (igualmente irónica) das consequências desta pulsão moderna na legislação do país e nas diversas classes e profissões que constituem a sociedade portuguesa.

De modo mais grave, vemos esta preocupação com a decadência, que a imitação do estrangeiro corporiza, presidindo a um trecho de *Arte de Ser Português*, de Teixeira de Pascoaes: «Quando o carácter adoece e se dilui, é natural que o espírito de iniciativa dê lugar ao imitativo ou simiesco.» (Cf. Teixeira de Pascoaes, “Espírito de Imitação”, in *Arte de Ser Português*, Lisboa, Ed. Assírio & Alvim, 3.^a edição, 1998, p. 103.)

⁴⁶⁶ No século XIX, os escritores têm, talvez pela primeira vez na história, uma declarada intenção de ganhar dinheiro com o seu ofício literário. Esta profissionalização implica uma contratualização (expressa ou tácita) do produto literário com o(s) gosto(s) do(s) público(s). Ifor Evans, lembrando o caso de Dickens, refere essa espécie de decoro, fundado mais em razões económicas do que morais, que os escritores cumprem no sentido de não comprometer o desejado sucesso de vendas que sempre acompanha cada publicação: «Dickens tirava um grande prazer da vida, mas odiava o sistema social em que nasceu. São muitos os indícios de que se encontrava a meio caminho para ser um revolucionário, e em muitos dos romances da parte final da sua obra ele iria denunciar os males da sociedade do seu tempo. O sistema, porém, obrigou-o a pagar o preço: para que os romances fossem populares, teriam que respeitar as convenções da classe média, tanto no campo da moralidade como no do vocabulário.» (Cf. Ifor Evans, *ob. cit.*, p. 291.) Manuel Portela, num ensaio publicado em 2003, sintomaticamente intitulado *O Comércio da Literatura*, sublinha uma evidência muito interessante no mundo da literatura inglesa do século XVIII (extensível aliás, a autores do século XIX, como Dickens) – o envolvimento dos escritores no mundo editorial: «A proximidade de autores como Defoe, Richardson, Fielding, Haywood, Johnson e Goldsmith dos mundos do jornalismo, da edição e da tipografia testemunha justamente a nova natureza económica da produção literária. A alteração da origem social de autores, editores, leitores e

social razoável, passa a ter também uma dimensão *profissional*, com assinalável retorno económico⁴⁶⁷. Esta evolução igualmente determina que a avaliação feita à produção literária de um escritor (quer a que o público e os editores fazem, quer a que o próprio autor empreende) passa a ter em conta aspectos relacionados com as leis - mais tradicionalmente atinentes ao comércio e à indústria do que à literatura - da *oferta* e da *procura*.

Além dos livros, os jornais passam a ser um mercado economicamente importante para os escritores. Há um recrudescimento da presença de folhetins nas páginas de publicações tradicionalmente constituídas de informação e opinião. Os periódicos perceberam a necessidade, sobretudo no século XIX, de oferecer uma variedade de conteúdos que

críticos integra-se, por seu turno, no processo global de ascensão da classe média, que é uma consequência do incremento das trocas e da expansão do comércio e do crédito.» (Cf. Manuel Portela, *O Comércio da Literatura. Ensaio*, Lisboa, Ed. Antígona, 2003, p. 368.) Sabe-se que houve escritores portugueses que, no século XIX, sobreviveram graças, exclusivamente, aos proventos das vendas de livros ou dos contratos com os jornais. É o caso de Camilo Castelo Branco, como se sabe, cuja produtividade terá sido razão para algumas obras de qualidade menor. Será esse o caso de *A Corja*, mas não - em nosso entender - o de *Eusébio Macário*. A explicação que Camilo dá para esta incursão (tardia) pelo domínio do realismo/naturalismo, é uma espécie de bravata, algo ressabiada: «Ora a coisa em si era tão fácil o que até eu a fiz, e tão vaidoso fiquei do Eusébio Macário que o repito o mais banal, mais oco e mais insignificante romance que ainda alinhabei para as fancarias da literatura de pacotilha. Se eu o não escrevesse de um jacto, e sem intermissões de reflexão, carpir-me-ia do tempo malbaratado.» (Cf. Camilo Castelo Branco, “Prefácio a *Eusébio Macário*”, in Camilo Castelo Branco, *Eusébio Macário*, Lisboa, Ed. Ulisseia, 1991, p. 39.) O crítico Ernesto Rodrigues glosa, com rigor, o aproveitamento que Camilo faz, quer em *Eusébio Macário* quer n’*A Corja*, de uma espécie de receituário realista e naturalista, sublinhando algum exagero na utilização dos ingredientes habituais dessa modalidade de escrita: «Camilo, servindo-se dos aspectos realistas mais impressionantes, descrições e enumerações, não procura um qualquer efeito de real com que verosimilhar lugares, figuras ou o enredo, inexistente em Eusébio Macário. A lista encadeante de flores, arbustos e aves nada justifica na economia textual; [...]. // «Não é, pois, uma fisiologia de exterioridades que interessa a Camilo, uniformizando os retratos e revertendo os seus lugares costumados; a dissecação dos miúdos que nos povoam, em que se especializará um naturalismo de vísceras, muito menos. Os tão já experimentados lugares-comuns, nesta sua literatura intervalar de 1879-80, têm para ele a importância que, decididamente, atribui aos mecanismos de construção do texto realista: servem-lhe uns e outros, tão-só, para compor um ramallete, ainda insuficiente para volume, pelo que lhe acrescentará ensaios de todo estranhos à ficção [...].» (Cf. Ernesto Rodrigues, “Introdução a *Eusébio Macário*”, in *ob. cit.*, p. 14.) A verdade é que também Camilo estava ciente das circunstâncias do mercado literário da sua época, e a concepção (não tão apressada, talvez, quanto ele a descreve) destas narrativas. O escritor decerto teve também objectivos de cariz puramente comercial: a literatura realista/naturalista tinha público; Camilo aproveitou o facto. Ernesto Rodrigues refere mesmo a questão física do tamanho do volume (número de páginas de cada livro) como requisito para a valorização do produto: «O ideal, qual já fizeram alguns, era reunir *Eusébio Macário* e *A Corja*, como Camilo chegou a pensar, autonomizando também os estudos remanescentes. [...] Isto significa [...] a nenhuma importância dos estudos referidos. A necessidade de encorpar o volume decorria do inevitável e tão lucrativo aumento do preço de capa e dos direitos autorais.» (Cf. Ernesto Rodrigues, *ob. cit.*, p. 28.)

⁴⁶⁷ Arnold Hauser, reportando-se sobretudo ao mercado inglês, sublinha o crescimento extraordinário do número de leitores, já no século XVIII, que torna economicamente viável a actividade literária. Cremos que já no século XIX há em Portugal um fenómeno análogo ao que este estudioso descreve: «O processo de nivelamento cultural na Inglaterra expressou-se de forma deveras impressionante através do surgimento do novo e regular público leitor, pelo qual se entende um círculo comparativamente vasto que compra e lê livros com regularidade e, desse modo, assegura a numerosos escritores ganharem a vida livres de obrigações pessoais. A existência desse público deve-se, em primeiro lugar, à crescente importância da burguesia abastada, que desfaz prerrogativas culturais da aristocracia e manifesta um vivo e crescente interesse pela literatura. Os novos sustentáculos da cultura não podem produzir personalidades suficientemente ambiciosas e ricas para se destacarem como mecenas em escala grandiosa, mas são suficientemente numerosos para garantir uma venda de livros que assegura a subsistência dos escritores.» (Cf. Arnold Hauser, *ob. cit.*, 2003, p. 538.)

efectivamente fosse ao encontro dos leitores (incluindo novos públicos, como as mulheres) – e a publicação de novelas e de romances, de forma repartida, ao longo de semanas ou meses, tornou-se habitual. Muitas vezes, como aconteceu (por exemplo) com Dickens em Inglaterra, ou com Júlio Dinis em Portugal⁴⁶⁸, houve obras que foram editadas em livro só depois de comprovadamente haverem obtido, junto dos leitores, a devida aceitação sob a forma de folhetim. A colaboração com jornais tornou-se uma actividade relevante para os escritores do século XIX, que ali viam uma fonte de rendimentos considerável, como lembra Hauser:

«O número de assinantes [em França] cresce e atinge os 200.000 em 1846, comparados aos 70.000 de dez anos antes. Os novos empreendimentos obrigam os editores a competir entre si na melhoria do conteúdo de seus jornais. Têm de oferecer aos leitores um cardápio tão saboroso e variado quanto possível, a fim de aumentar os atractivos de seus jornais, sobretudo com um olho na renda proveniente dos anúncios. Daí em diante, cada leitor encontrará em seu jornal artigos de acordo com seu gosto e interesses; o jornal vai converter-se na biblioteca e enciclopédia particular do homem comum.»⁴⁶⁹

Parece-nos importante o enquadramento da narrativa dinisiana (e, em particular, de *As Pupilas*) neste contexto de nascimento e apogeu da modalidade folhetim. Escrever folhetins tem regras que decisivamente concorrem para a eficácia e o sucesso do produto - e Júlio Dinis foi um cultor bem sucedido do género. Aliás, cremos que, no seu caso, as regras tutelares da criação-produção folhetinesca, mais do que constituírem um problema ou até haverem estado, por imposição, na génese directa do seu estilo narrativo, representaram antes, e sobretudo, uma confortável coincidência com a sua personalidade literária e com o seu modo preferido de contar.

Com efeito, o uso sistemático de cenas (e, quase sempre, de cenas dialogadas), mais do que resposta pragmática aos ditames do ofício folhetinesco, são em Dinis uma marca característica e natural. O mesmo sucede com a competente construção de mistérios, ao longo da acção (*nós* a desatar oportunamente) e, em particular, com a ostensiva estimulação da curiosidade do leitor no final de cada capítulo.

Resumindo, afigura-se-nos que a dinâmica da narrativa dinisiana se casa, sem engulhos, com as regras do folhetim. É nossa convicção que tal é, menos do que a técnica satisfação de

⁴⁶⁸ No caso do romancista português, acontece esse fenómeno com *As Pupilas do Senhor Reitor* e *Uma Família Inglesa*.

⁴⁶⁹ Cf. Arnold Hauser, *ob. cit.*, p. 740. Acrescenta: «Com excepção das colaborações de especialistas, os jornais publicam artigos de interesse geral, em particular descrições de viagens, histórias escandalosas e reportagens de julgamentos. Mas os folhetins são a sua maior atracção. // Todo o mundo os lê, a aristocracia e a burguesia, a sociedade polida e a *intelligentsia*, jovens e velhos, homens e mulheres, patrões e criados.» (*Idem, ibidem.*) Júlio Dinis apresenta-nos, numa cena doméstica da pequena burguesia portuense, Cecília lendo o jornal a seu pai (Manuel Quintino) e ao discreto sr. Fortunato. O narrador lembra, nesse passo, que a jovem declaradamente prefere os folhetins.

exigências exteriores ao romancista, um modo de contar aprendido e desenvolvido pelo escritor desde os primórdios da sua carreira literária.

4.1.4. Reconhecimento da novidade do romance dinisiano

A verdade é que *As Pupilas do Senhor Reitor* suscitam, nos contemporâneos de Júlio Dinis, um geral reconhecimento de novidade e de frescura literária. Camilo, em carta a António Feliciano Castilho, após haver lido *As Pupilas*, confessava:

«O autor das Pupilas do Abade [*sic*] 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 para mim, *Jam nova progenies*, etc. Aquilo é rebate de entroixar eu a minha papelada e desempençar a estrada à nova geração.»⁴⁷⁰

Alexandre Herculano classificou o romance de Júlio Dinis como o «primeiro romance português do século XIX»⁴⁷¹. Pinheiro Chagas, verrosamente, algures entre a admiração (genuína) por Dinis e o desprezo pela incómoda escola coimbrã que despontava, proclama:

«Qual é então o grande predicado desse romance [*As Pupilas do Senhor Reitor*]? Qual é o dote principal que justifica o elogio? Oh! Deus meu! Um dote bem modesto, para o qual devem olhar com supremo desdém os nossos Vítor Hugos embrionários... a simplicidade, o mesmo ténue encanto que é em Paulo e Virgínia o levíssimo frouxel da sua juventude imortal. Quais são as grandes molas que o Sr. Júlio Dinis põe em movimento para nos inspirar o supremo interesse que cativa da primeira à última página do seu livro? Oh! Duas apenas, e bem triviais: a natureza e o coração humano. É tão pouco... pois é tudo.»⁴⁷²

Reis Dâmaso, discípulo dilecto de Teófilo Braga e seu colaborador na *Revista de Estudos Livres*, não hesitou em considerar Júlio Dinis «o verdadeiro fundador do Naturalismo português»⁴⁷³. E mesmo Eça, que ironicamente produziu aquela espécie de obituário artístico de Júlio Dinis, em 1871, cantando-lhe (ou apontando-lhe) a qualidade/defeito da *leveza*, nem por isso deixou de – como bem lembra João Gaspar Simões - escrever [nas *Farpas*]

⁴⁷⁰ Cf. João Costa, *Castilho e Camilo: Correspondência trocada entre os dois escritores*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1924, p. 211, *apud* M. Lúcia D. A. Marchon, *A Arte de Contar em Júlio Dinis. Alguns aspectos da sua técnica narrativa*, ed. cit., p. 22.

⁴⁷¹ Cf. Mendes dos Remédios, *ob. cit.*, pp. 587-588.

⁴⁷² Cf. Júlio Dinis, *Cartas e Esboços Literários*, ed. cit., p. 291.

⁴⁷³ Cf. Carlos Reis (coord.), “O Romantismo em Portugal: configuração periodológica e enquadramento sociocultural”, in *Literatura Portuguesa Moderna e Contemporânea*, Lisboa, Ed. Universidade Aberta, 1989, p.100.

«palavras de inteligente compreensão e benévola simpatia para com aquele escritor»⁴⁷⁴. Referindo-se, concretamente, ao romance *As Pupilas do Senhor Reitor*, escreveu também Eça de Queirós:

«Este livro fresco, quase idílico, aberto sobre largos fundos de verdura, habitado por criações delicadas e vivas – surpreendeu. Era um livro real, aparecendo no meio de uma literatura artificial, com uma simplicidade, verdadeira, como uma paisagem de Cláudio Loreno entre grossas telas mitológicas. Era um livro onde se ia respirar. Júlio Dinis: amava a realidade: é afeição viril e valiosa do seu espírito.»⁴⁷⁵

Primeiro grande romance português do século XIX, segundo Herculano; romance anunciador da nova geração, como diz Camilo; livro feito de natureza e coração humano, como diz Pinheiro Chagas; ou livro real aparecendo no meio de uma literatura artificial, como diz Eça – *As Pupilas do Senhor Reitor* ganharam, desde o seu aparecimento, um lugar de indiscutível destaque na literatura portuguesa. Dificilmente Dinis poderia ter escolhido melhor cartão de visita.

4.2. Romantismo e Realismo nos romances de Júlio Dinis

Por razões de economia expositiva, o nosso estudo pretende sobretudo ater-se nas circunstâncias portuguesas que rodearam o aparecimento e, mais tarde, a gradual falência do romantismo (e, em concomitância, o surgimento do realismo/naturalismo). Contudo, não é possível deixar de referir, ainda que sucintamente, alguns factos e situações de natureza mais lata, que têm a ver com a evolução histórico-cultural da própria Europa.

Na Europa, o romantismo aparece ainda no século XVIII e, não obstante assumir uma dimensão específica e singular em cada país (pois as circunstâncias sociais, culturais e históricas diferem em cada caso), é possível seleccionar algumas características comuns desta nova linguagem artístico-literária, que a elevam à condição de nova etapa periodológica na arte e na literatura.

As balizas temporais que marcam o aparecimento e o fim do romantismo literário em Portugal não são consensuais. Consideramos, neste estudo, apenas duas possibilidades. A

⁴⁷⁴ Cf. João Gaspar Simões, *Vida e Obra de Eça de Queirós*, ed. cit., p. 497.

⁴⁷⁵ Cf. J. Gaspar Simões, *ob. cit.*, p. 497. A ideia de se poder *respirar* nos romances de Dinis terá a ver, por um lado, com o cenário preferencial das suas narrativas (o saudável campo), mas igualmente com outras duas razões: a) o facto de o autor de *As Pupilas* se haver mantido arredado das grandes polémicas literárias da época; b) o facto de haver nas histórias de Júlio Dinis uma espécie de sociedade estável e harmoniosa, muito outra de um Portugal que, antes da regeneração e durante a regeneração, viveu uma notória (e decerto incómoda) instabilidade política.

mais lata remete o início desta época para o século XVIII e o final para o século XX (o que, a aceitar-se, compreenderia a inclusão, no período romântico, de fases como o realismo, o simbolismo e as várias matizes do modernismo); a outra possibilidade – que nós próprios preferimos – aponta para o ano de 1825 como data para o início da era romântica em Portugal e o ano de 1865 como o seu convencional ocaso⁴⁷⁶.

Carlos Reis propõe a distribuição do Romantismo por «três sucessivas gerações»:

«Assim, a *primeira geração* romântica é a de Garrett e Herculano, estreitamente ligada à instauração do Liberalismo em Portugal: nascidos praticamente com o século, os escritores da primeira geração romântica vivem de forma apaixonada as mutações histórico-políticas que assinalam a passagem do Antigo Regime para o sistema político do Liberalismo; sofrem, por isso, os sacrifícios do exílio, mas colhem dele os frutos de contactos culturais de matriz romântica; a sua linguagem [...] é a de um empenhamento cultural muito intenso, como é também, no plano estético-literário, a do lirismo, a do romance e a de uma criação dramática que se crê ser influente arma de reforma cultural. // A *segunda geração* romântica (ou *ultra-romântica*) tem em Castilho o seu chefe-de-fila incontestado e em escritores como João de Lemos, Bulhão Pato, Tomás Ribeiro, Soares de Passos, Pinheiro Chagas e Mendes Leal alguns dos seus vultos mais destacados. Note-se que Castilho só do ponto de vista ideológico (e também, em certo sentido, psicológico) pode associar-se à segunda geração romântica. No plano etário, este pedagogo, poeta e tradutor nascido em 1800, pertence verdadeiramente à geração de Garrett; mas no que toca aos seus comportamentos culturais, [...] Castilho é o mentor do convencionalismo por que se pauta a segunda geração romântica. Por outro lado, nem sequer se verifica um fosso temporal entre a primeira e a segunda geração românticas: aquela manifesta-se sobretudo de fins da década de vinte a princípios dos anos cinquenta; a geração do Ultra-Romantismo aparece já nos anos quarenta e impõe-se decisivamente nos anos cinquenta e sessenta. // Por último, a *terceira geração* romântica é aquela que, com Antero e Teófilo Braga, entra na vida cultural portuguesa com a “Questão Coimbrã” (1865). Trazendo consigo uma nova concepção ética da Literatura e da missão do escritor, ela é tributária de um Romantismo de conotações sociais e humanitaristas; e com ela afirmam-se embriões de polémica que hão-de conduzir não só à violenta contestação do sentimentalismo e do academismo ultra-românticos, mas também a uma tentativa de reforma de mentalidades que, já na década de setenta, tenderá a superar o próprio Romantismo.»⁴⁷⁷

O ano de 1825 é apresentado como data oficial do aparecimento do romantismo em Portugal por, nesse ano, se ter publicado o poema *Camões*, de Almeida Garrett. Trata-se de uma obra singular e verdadeiramente inovadora, no contexto da literatura portuguesa, que consubstancia - no plano do conteúdo e até no *tom* - uma produção poética objectivamente compaginável com a estética romântica. É, digamos, uma novidade produtiva, que inaugura uma nova forma de escrever e de perceber a literatura, *i.e.*, um universo retórico-estilístico

⁴⁷⁶ Há, como se sabe, uma terceira possibilidade, aventada por uma minoria de estudiosos, que aponta os primeiros anos do último quartel do século XVIII como data do início do romantismo e sugere a data de 1865 para seu término. [Por opção, não nos deteremos na análise minuciosa e específica da fase crepuscular do período romântico – o chamado ultra-romantismo – que, de resto, alguns estudiosos preferem considerar um fenómeno distinto do próprio romantismo.]

⁴⁷⁷ Cf. Carlos Reis, *ob. cit.*, pp. 19-20.

distinto do que se cultivara até então, nomeadamente durante o período neoclássico. Por isso, *faz escola*, motivando produções de cariz semelhante nos anos seguintes, quer pela pena do próprio Garrett (que escreve e publica em data próxima – 1826 – o poema *D. Branca*), quer pela de outros autores.

É verdade, por outro lado, que Garrett recusa esta ideia de, com a sua arte literária, propugnar uma escola romântica, até porque a ideia de uma literatura tutelada por uma espécie de cartilha lhe desagradava profundamente. Mas essa reclamação de independência criadora é ela própria – convenhamos – romântica. O que se nos afigura indiscutível é que, durante cerca de quatro décadas, vingou em Portugal uma corrente estética de matriz romântica, que compreendeu um universo de escritores (e artistas em geral), e igualmente a existência, na sua órbita, de publicações e público leitor.

As influências estrangeiras são, sobretudo numa primeira fase, importantes para a formação de autores e de público. A nova poesia, poesia centrada no Eu e dramaticamente voltada para o amor e para o ideal, é acolhida com entusiasmo; o romance histórico (como *Ivanhoe*, de Walter Scott) impressiona; o drama, historicamente situado na aurora das nações e sempre tão carregado de emoção e sentimento, é profundamente apreciado.

Em razão da evolução técnico-científica, com óbvios reflexos na comunicação e nos transportes, por um lado, e nos processos de composição e produção de livros e jornais, por outro, os países da Europa (e a própria América) ficam naturalmente mais próximos. Os principais sucessos editoriais de França são rapidamente importados e quase sempre traduzidos noutros países; e o mesmo acontece com sucessos ingleses ou alemães.

É lícito dizermos que o romantismo, em Portugal, não obstante o pendor *nacionalista* que, sobretudo numa primeira fase, assume, não é inteiramente explicável sem termos em conta as influências de autores e obras chegadas do estrangeiro e avidamente lidas⁴⁷⁸.

A feição portuguesa do romantismo tem a ver com a própria realidade portuguesa dos princípios do século XIX. Se triunfo do liberalismo sobre o absolutismo significou, desde

⁴⁷⁸ Valerá a pena recordar, no domínio da poesia, em síntese, a publicação de *Recueils Poétiques*, em 1838, e de *Confidences*, em 1849, por Lamartine; de *Les Rayons et les Ombres*, em 1840, e de *Contemplations*, em 1856, de Victor Hugo; de *Poesia Lírica*, em 1840, de Espronceda; de *Les Fleurs du Mal*, em 1857, de Baudelaire. No domínio da narrativa, destacamos a publicação de *O Corcunda de Notre Dame*, 1831, e de *As Aventuras de Oliver Twist*, em 1838, por Charles Dickens; de *Os Noivos*, em 1840, por Manzoni (autor apreciado por Júlio Dinis); e de *Os Miseráveis*, em 1862, por Victor Hugo. Em Portugal, há igualmente uma intensa dinâmica de publicação. Na poesia, Herculano publica *A Harpa do Crente*, em 1838; Garrett publica *Flores sem Fruto*, em 1845; um ano antes, António Feliciano de Castilho publica *Excavações Poéticas*; em 1850, Bulhão Pato publica *Poesias*; em 1853, Garrett publica *Folhas Caídas*; em 1855, Soares de Passos publica *Poesias*; em 1864, Pinheiro Chagas publica *Poemas da Mocidade*. Na narrativa, por outro lado, Garrett publica *Viagens na minha terra*, em 1843; no mesmo ano, Alexandre Herculano publica *O Bobo* e, em 1844, publica *O Pároco da Aldeia e Eurico, o Presbítero*; Camilo Castelo Branco publica *Amor de Perdição*, em 1861.

logo, uma profunda mudança no funcionamento das instituições e na forma de governar, igualmente se traduziu, não o esqueçamos, numa transformação extraordinária das mentalidades e da sociedade portuguesa em geral (princípios, valores, regras). Os escritores não poderiam ignorar essa circunstância – convém lembrar que eram, eles próprios, motores ou *produtos* dessa transformação da sociedade -, e tão-pouco poderiam ignorar a emergência de novos públicos (e, correspondentemente, de novas necessidades culturais e literárias)⁴⁷⁹.

Julgamos pertinente a ideia de que, numa primeira fase, o romantismo português aproveita o romance histórico propugnado por Walter Scott como inspiração num outro mundo/tempo (de idealismo, luta por grandes causas, patriotismo, heroísmo) para este mundo/tempo (que requer novos heróis, novas grandes causas). É uma espécie de evasão útil, que tem um retorno de grandeza e de potencialidades transformadoras do real. Numa segunda fase, a que corresponderá o ultra-romantismo, a perspectiva é já diferente: o que há é a desvalorização do mundo/tempo em que vivemos (a realidade histórica presente) e a preferência pelo território da evasão inócua e improdutiva, o culto de uma *trans-realidade* etérea e funesta que é, muitas vezes, redutível à própria ideia de morte.

É neste sentido que não nos parece ilegítima a associação da falência do romantismo à própria crise do liberalismo português. A estética romântica assentava, em grande medida, na crença no homem, na procura do bem, na aturada busca do ideal – e os valores do liberalismo corresponderam decerto a estas ideias essenciais. Décadas de guerra, de devindo rotativismo parlamentar (mais formal que ideológico) e governamental, episódios sucessivos de venalidade, de jogos de interesses e de corrupção, *etc.* – criaram um sentimento de crise inelutável, que significava o apodrecimento do regime.

O ultra-romantismo, em nossa opinião, pode ser entendido como uma fuga para a frente, no sentido em que consubstancia o aprofundamento das fórmulas românticas até ao exagero⁴⁸⁰: a patética constatação do cariz falso do mundo terreno; a aceitação de que a

⁴⁷⁹ É importante lembrar, neste contexto, o facto de homens como Garrett e Herculano, entre outros, terem sido soldados da causa liberal e até, numa segunda fase, eméritos deputados ou governantes. É natural que, descontadas as especificidades e idiosincrasias, comungassem ambos da importância de inscrever a literatura no magno propósito de ajudar à reconstrução e regeneração do país.

Há uma indisfarçável dimensão nacionalista e patriótica na literatura romântica, quer ao nível dos temas tratados, quer ao nível da deliberada intenção de celebrar e recuperar raízes históricas e culturais especificamente portuguesas. Herculano, na sua vertente de historiador e de poeta e romancista, afirma esse desejo de articular a ideia de progresso e modernidade com a da afirmação da alma lusitana.

⁴⁸⁰ As fórmulas sistematizam-se, repetem-se, gastam-se – e tal redundará, com o tempo, na gradual perda de originalidade e viço das obras literárias produzidas, como sublinham Saraiva e Lopes: «Daqui resultam algumas das características mais geralmente apontadas no Romantismo: estilo declamatório, por vezes redundante, um tanto vago, em que a abundância prejudica a concisão e o rigor; o gosto das hipérboles e das exclamações que dão forma tribunícia ao pensamento; o gosto das imagens, que o concretizam e popularizam; o uso de um vocabulário mais rico em alusões concretas, menos selecto, mais correntio, mais familiar e mais

verdadeira felicidade é uma aquisição *post-mortem* (só é alcançável no além, no território do espírito, do ideal, expurgados os indivíduos da poeira do mundo); a divisão simplista - de raiz consabidamente platónica, mas cultivada até ao exagero caricatural e, por isso, redutor - entre mundo terreno e celeste. Trata-se de um complexo filosófico objectivamente desculpabilizante dos males e vícios do mundo real, histórico, visto que há esta tácita resignação face à sociedade humana (vista como inevitável palco de imperfeições e de corrupção).

A literatura que se produz, no ocaso do romantismo, é sobretudo uma arte bem comportada, convenientemente conforme às expectativas das classes mais privilegiadas e do poder – ou, como diz Carlos Reis, uma *literatura oficial*:

«[...] Trata-se de um fenómeno que se encontra próximo da chamada *Literatura de partido*; em ambos os casos, verifica-se que o escritor abdica de uma parte substancial da sua liberdade e aceita carrear nas suas obras valores que sintonizam com um determinado status quo dominante. [...] // Conceito apesar de tudo mais vasto do que o de *Literatura de partido*, a *Literatura oficial* decorre em linha directa de uma acomodação do escritor a um sistema político-cultural determinado, colhendo dele as benesses que outrora cabiam à protecção dos Mecenias; e com a dependência cultural e mental em que se encontra, o escritor perde capacidade crítica.»⁴⁸¹

A verdade é que alguns dos principais escritores da última fase do período romântico em Portugal fizeram parte das elites dirigentes do país, o que pressupõe naturalmente uma dimensão secundária do ofício literário e uma subordinação de poetas, dramaturgos e romancistas ao jugo da esfera político-económica, como lucidamente lembra Reis:

«Que um Tomás Ribeiro, um Andrade Corvo, um Mendes Leal, um Luís Augusto Palmeirim, um Pinheiro Chagas tenham ocupado lugares relevantes na hierarquia do Estado (ministros, deputados, conselheiros, diplomatas, etc.), em tempo de Regeneração, eis o que não pode deixar de influir na função genericamente decorativa que atribuem à Literatura.»⁴⁸²

O realismo, a esta luz, significa – por oposição – a recusa de uma atitude socialmente inócua, passiva (aliás, como vimos, *cúmplice*) e demissionária da arte. É, ao invés, a

sensorial, a introdução de dados captados no ambiente; a presença física das personagens humanas, dos interiores e das paisagens (realismo descritivo, cor local, etc.); o recurso ao romanesco, à peripécia que prende a imaginação, e a certos ingredientes fáceis e de quilate duvidoso, mas de resultados garantidos (exotismo, fantasmagoria do *romance negro*, também chamado *romance gótico*); o tom de mensagem ao próximo que assume a obra literária, convertida em meio de comunicação e já não um mundo fechado de valores.» (Cf. A.J. Saraiva / O. Lopes, *ob. cit.*, pp. 709-710.)

⁴⁸¹ Cf. Carlos Reis, *ob. cit.*, p. 29. Sobre esta dependência da literatura face ao poder político e económico, Reis cita A. Ferreira: «Na prática social, os intelectuais são atraídos pelo estado, caso particularmente grave num país em que a literatura conta com uma reduzida falange de leitores burgueses. O escritor ora cede às imposições familiares ora se deixa absorver pela burocracia estatal. Quotidianamente, a seu lado, numa vigilância invisível, imponderável mas eficaz, a burguesia determina os destinos da arte.» (Cf. A. Ferreira, *O Romantismo em Portugal*, Lisboa, Ed. 70, 1971, p. 155, *apud* Reis, *ob. cit.*, p. 29.)

⁴⁸² Cf. Carlos Reis, *ob. cit.*, p. 29.

assunção pela literatura de um papel interventivo na história. Dizer a verdade, mostrar (revelar) os ângulos mais detestáveis, inconvenientes e odiosos da sociedade burguesa passa a ser uma necessidade e encontra eco em significativas franjas de intelectuais e artistas, e também no público em geral. Ideologicamente, o realismo afirma-se como anti-idealista; em vez de procurar a evasão tão cara aos românticos, interessa-se pela realidade contemporânea e pela análise social. Os temas preferidos da literatura realista, em conformidade com o que atrás se disse, são os que se prendem com a actualidade social, sobretudo urbana, numa abordagem que não se furta aos aspectos mais negativos e até sórdidos (como a injustiça social, o tráfico de influências, a corrupção, a venalidade, a ambição, o adultério, a hipocrisia, *etc.*).

Curiosamente, a irritação que realistas e naturalistas provocam é mais visível nos cultores do romantismo (ou ultra-romantismo) do que nas instituições político-sociais (descontada a interrupção das Conferências Democráticas do Casino). E aqui trata-se, obviamente, de uma noção (intuída ou clara) da ameaça que constituiria esta nova estética, *i.e.*, do medo que as regras e valores filosóficos e artístico-literários sobre os quais assentava a arte romântica e ultra-romântica pudessem soçobrar, tornando obsoleta (e, *ergo*, sem prestígio, sem público) esta literatura. Castilho, num impulso de sobrevivência, fala do perigo de uma literatura desprovida de sensibilidade, de sonho e de tradição; Pinheiro Chagas igualmente verbera a novidade realista; Camilo troça dos estrangeirismos e das corruptelas gramaticais que descobre, a cada passo, nos novos escritores (e tenta provar, com *Eusébio Macário* e *A Corja*, que também os realistas e naturalistas se baseiam em fórmulas fáceis e facilmente copiáveis). A verdade é que a evolução do gosto, no público e na crítica, aliada à emergência de uma plêiade de novos escritores portugueses (Antero, Eça, Teixeira de Queirós, Ramalho Ortigão, *etc.*), formados num caldo cultural e artístico-literário moderno, que lia as mais recentes obras (de literatura, de filosofia, de estética) produzidas na Europa, significava objectivamente o fim do romantismo⁴⁸³. Júlio Dinis, mantendo embora laços com esse período crepuscular, fez parte também, afinal, dessa renovação emergente.

⁴⁸³ Curiosamente, Carlos Reis reduz o conflito entre românticos e realistas, numa primeira fase, a uma mera discussão acerca da natureza e das funções da literatura e do papel do escritor na sociedade, ressaltando que uma verdadeira formulação de conceitos estéticos, históricos e ideológicos não surgiu seriamente senão no período posterior às Conferências do Casino: «A condenação do Romantismo (entenda-se: o Romantismo da segunda geração, ultra-romântica e convencional) de que fala Antero foi obra, na sua origem, de uma geração nova, de poetas de Coimbra, que começava a questionar-se sobre os problemas importantes da existência segundo moldes revolucionários, como um pouco por toda a Europa ia acontecendo. Porém, a questão não deve ser colocada nestes termos, porque nem Antero de Quental, nem Teófilo Braga, nem os seus companheiros de Coimbra de meados dos anos 60 se dedicaram exclusivamente à investigação filosófica e à renovação das ideias políticas e literárias. Antero preferiu condenar o falso sentimentalismo da Literatura ultra-romântica envolvendo-se numa polémica pessoal com o maior expoente da Literatura oficial, António Feliciano de

Sem surpresa, pois, Maria Lúcia Lepecky, uma das mais lúcidas estudiosas da obra dinisiana, situa periodologicamente o autor de *As Pupilas do Senhor Reitor* entre o romantismo e o realismo⁴⁸⁴. Trata-se, com efeito, de um autor cuja obra apresenta indiscutíveis traços da estética romântica, por um lado, e assume, por outro lado, uma dimensão realista, nem sempre óbvia, que levou até alguns críticos e estudiosos (como foi o caso, atrás citado, de Reis Dâmaso) a considerá-lo o verdadeiro introdutor do romance naturalista em Portugal.

4.3. Aspectos românticos e realistas nos romances de Júlio Dinis

4.3.1. Romantismo e Realismo em *As Pupilas do Senhor Reitor*

À luz das principais características de *As Pupilas do Senhor Reitor*, é possível enunciar, com alguma segurança, aspectos *românticos* e *realistas* no estilo e na própria concepção de romance que Júlio Dinis representa⁴⁸⁵. Não é esta uma tarefa ociosa, do ponto de vista da interpretação da narrativa dinisiana, como explica Maria Lúcia Lepecky:

Castilho, polémica essa que acabou por arrastar atrás de si muitos dos respeitáveis escritores de Lisboa e quase todos os revolucionários de Coimbra. A querela literária tão comumente denominada *Questão Coimbrã* foi basicamente isso: uma polémica em que se discutiram concepções literárias ligadas às funções da Literatura e à posição do escritor na Sociedade, mas sem atingir a discussão de questões ideológicas, históricas e estéticas, levadas a cabo em termos programáticos anos depois nas Conferências do Casino.» (Cf. Carlos Reis, *ob. cit.*, pp. 92-93) Por seu turno, Ernesto Guerra da Cal situa exactamente na “Questão Coimbrã” o ponto de viragem da história literária portuguesa, na segunda metade do século XIX: «[...] Abre esse período a ruidosa Questão Coimbrã. [...] Nela se manifestou pela primeira vez o protesto da geração nascida por meados do século contra o exagero balofo e caduco do gesto romântico, convertido em gesto vácuo de monótona artificialidade [...].» (Cf. Ernesto Guerra da Cal, art. “Questão Coimbrã”, in Jacinto do Prado Coelho (ed.), *Dicionário da Literatura*, 3.ª edição, Porto, Livraria Figueirinhas, 1973, 2.º vol., p. 895.)

⁴⁸⁴ Diz M. Lúcia Lepecky: «[Em Júlio Dinis] parece inegável a imbricação de caracteres românticos e realistas. Na fusão dos dois modos de ver, entender, sentir e escreve o mundo, explica-se muito do seu *clima* narrativo e da especificidade do seu imaginário.» (Cf. M. Lúcia Lepecky, *Romantismo e Realismo na obra de Júlio Dinis*, ed. cit., p. 19.) Maria Aparecida Ribeiro, por seu turno, reconhece características românticas e (com reservas) realistas na obra dinisiana. A autora sublinha o facto de alguns traços convencionalmente românticos terem uma expressão mais realista, na escrita de Júlio Dinis; citando o autor, recorda por exemplo que a questão da imaginação faz parte da *realidade* humana: “mais imaginação é mais realismo”. (Cf. Maria Aparecida Ribeiro, “Realismo e Naturalismo”, in Carlos Reis [org.], *História Crítica da Literatura Portuguesa*, vol. VI, 2.ª edição, Lisboa/S. Paulo, Ed. Verbo, 2000, pp. 150-152.)

⁴⁸⁵ Também aqui é importante alguma prudência nas considerações, dado que nem sempre são rigorosas as asserções acerca de aspectos estilístico-periodológicos da obra estudada. Há algum risco na afirmação de que certos aspectos são *marcadamente* românticos (por oposição a realistas). Maria Aparecida Ribeiro lembra que Diana de Aveleda (pseudónimo de Júlio Dinis) sustentou, em carta a jornal do Porto, a imaginação (que é supostamente uma característica romântica) também faz parte da *realidade* humana. (Cf. Maria Aparecida Ribeiro, *ob. cit.*, p. 151.)

«[Em Júlio Dinis] parece inegável a imbricação de caracteres românticos e realistas. Na fusão dos dois modos de ver, entender, sentir e escrever o mundo, explica-se muito do seu *clima* narrativo e da especificidade do seu imaginário.»⁴⁸⁶

Enquanto marcas do romantismo, valerá a pena apontar o cenário campestre, que configura, em sua simplicidade e pureza, um território de cariz edénico (por oposição aos vícios da cidade). A paisagem, embora humanamente povoada e viva, é vista, no romance, como um todo apaziguado, perene, cuja estrutura equilibrada parece até consubstanciar uma espécie de permanência divinamente fabricada. Em vez dos salões luxuosos, da luz artificial, do culto da aparência, da confusão e da corrupção urbanas - há, nesta opção dinisiana pela aldeia, a deliberada construção de um espaço eivado de candura e saúde (não apenas física, também moral).

É igualmente romântica a visão idílica do mundo e da humanidade. Em Júlio Dinis, aliás, não há sequer personagens visceralmente más (se descontarmos – como sublinha Lepecky – certos morgados viciosos de *Os Fidalgos da Casa Mourisca*). As personagens de *As Pupilas*, mesmo quando parecem desviar-se, com preocupante frequência, do caminho do bem, acabam por encontrar as respectivas epifanias: Clara, conquanto se entretenha perigosamente com os jogos de sedução de Daniel (recém-chegado da *corruptora* cidade, note-se), acaba por revelar o seu sentido de honra e de dever, furtando-se a um iminente beijo do jovem médico; e Daniel, apesar de enamorado da graça e encanto da futura cunhada, redime-se finalmente, regressando à *conversada* de sua infância (Margarida), numa cena muito interessante de arrependimento e sagração da virtude. Cremos, no entanto, que não é rigoroso considerar-se um traço estritamente romântico esse fundo otimista da ficção dinisiana, visto que ele entronca (na nossa opinião) na própria ideia de narrativa e de romance de Júlio Dinis, que transcende a simples questão de estilo de época ou de lugar periodológico. Romântica é sobretudo a ideia de que a felicidade não se encontra no mundo terreno; que o sofrimento só termina com a morte ou o isolamento; que a vida é sinónimo de agruras e de desilusões. Mas Júlio Dinis constrói um edifício de esperança e de possibilidades: é afinal possível (*i.e.*, plausível) encontrar a felicidade (o amor, a fortuna, a paz) *na terra*.

Romântica é, em grande medida, a figura do Reitor - um santo, que zela em permanência pela vida dos respectivos paroquianos - e, de certa forma, a figura de Margarida, uma personagem que lembra, pela dimensão da sua generosidade, a personagem Mariana, de *Amor de Perdição*. Será, aliás, esta lírica esfera de pensamento, dor, reflexão, abandono,

⁴⁸⁶ Cf. M. Lúcia Lepecky, *ob. cit.*, p. 19.

entrega (muito próxima da que encontramos na novela camiliana) que aproximará a escrita dinisiana, em *As Pupilas*, do romantismo. Maria Lúcia Lepecky discorre muito sabiamente sobre esta questão, associando ao cariz sofrido das personagens e às dificuldades e dramas reportados pelo enredo, uma tendência – em Dinis – para suscitar no leitor, através da voz narradora, sentimentos e ideias que tutelarmente interpretam a matéria narrada:

«Elemento romântico é ainda o tema da *perda*, tónica da *biografia interior* de não poucas personagens e, no plano da estrutura formal da narrativa, romântica será, talvez, a presença de um Narrador que, colocado fundamentalmente em posição exterior ao narrado, em omnisciência, com frequência desconcertante se interniza, assumindo-se como *eu* que interfere, explica, dialoga com o leitor, conduzindo-o na compreensão do contado e na sua correlação, muitas vezes, com a realidade objectiva do referente histórico a que se reporta.»⁴⁸⁷

Sublinhe-se, no entanto, em relação ao Reitor, que esta relativa idealização da personagem não traduz um divórcio entre o *contado* e a realidade histórica; significa, antes, a tentativa – pela narrativa literária – de postular uma possibilidade de religioso que, sem se demitir da sua identidade intrínseca, se pudesse inscrever activamente na história da reconstrução (ou regeneração) do país⁴⁸⁸.

Almeida Garrett lamenta, nas *Viagens*, o facto de a Igreja em Portugal, infelizmente, não ter abraçado, como deveria, a causa progressista, ao contrário do ocorrido noutras paragens

⁴⁸⁷ Cf. M Lúcia Lepecky, *ob. cit.*, p. 20. A autora explica, contudo, logo a seguir, que embora a internização cumpra um desiderato romântico, os moldes em que Júlio Dinis o faz são realistas: «Creio ser a internização do Narrador ominisciente o meio pelo qual mais claramente se ligam, em Júlio Dinis, sensibilidades romântica e realista.» (Cf. M. Lúcia Lepecky, *ob. cit.*, p. 20.) Mais à frente, a autora conclui, dando conta de «dois efeitos» produzidos pela internização do narrador: a descoberta de sentimentos das personagens, e de pulsões, e de crises; Por outro lado, «cria para o texto – e com absoluta evidência – uma dimensão pedagógica muito explícita. O Eu condutor da leitura, emergindo em discurso paralelo ao (e sempre convergente) contado, assume-se e aponta-se como sujeito concreto e presente da sabedoria sobre o narrado, desta forma condicionando imperceptivelmente no leitor a aceitação não apenas dos factos mas das teses (políticas, ideológicas, económicas ou psicológicas) propostas pela ficção.» (Cf. M. Lúcia Lepecky, *ob. cit.*, p. 47.)

⁴⁸⁸ Como Garrett, Dinis cedo percebeu o erro monumental que seria prescindir do contributo da Igreja na vida dos portugueses. A dicotomia caricaturalmente estabelecida pelo autor de *Viagens na Minha Terra* entre frades e barões serve, entre outros propósitos, para desapassionadamente lamentar a perseguição feita ao clero pelos beneficiários do novo regime. A ascensão burguesa configura um exercício de poder económico e social sem dúvida mais dinâmico e produtivo que aquele que representava a velha aristocracia, ora destituída dos seus privilégios seculares. No entanto, os burgueses, novos-ricos não imunes aos encantos da proeminência social, não deixam de imitar, nos mais diversos aspectos, os sinais distintivos que caracterizavam a nobreza: modos, vestuário, títulos. Isto é, aspiravam a, também eles, serem nobres – pelo que, de modo diligente e obsidiante, recorrendo a casamentos concertados ou a doações para causas públicas, procuravam obter comendas e títulos nobiliárquicos. O título mais comum, neste período, era o de *barão*. Garrett, como se sabe, é dos mais agressivos críticos deste tipo. Em *Viagens na Minha Terra*, define-o como «o mais desgraçado e estúpido animal da criação.» (Cf. Garrett, *Viagens na Minha Terra*, ed. cit., capítulo XIII, p. 90.) Com a sua lucidez de intelectual, artista e político, lamenta o fim de um outro tipo (símbolo de um outro tempo), o frade, embora não ilibe esta figura (e o que ela representa, em termos de mentalidade e de classe social) de responsabilidades na feição radical que tomou o processo histórico levado a cabo em Portugal: «[...] eu digo: que nem eles [os frades] compreenderam o nosso tempo nem nós os compreendemos a eles... // Por isso brigámos muito tempo, afinal vencemos nós, e mandámos os barões a expulsá-los da terra. No que fizemos uma sandice como nunca se fez outra. O barão mordeu no frade, devorou-o... e escolheu-nos a nós depois. // Com que havemos nós agora de matar o barão?» (Cf. Almeida Garrett, *ob. cit.*, p. 91.)

da Europa⁴⁸⁹, mas depois sublinha a necessidade (ao abrigo de uma certa distância crítica, capaz de lucidamente sopesar razões e argumentos) de liberais e organizações religiosas se entenderem, a bem da cultura e da solidariedade social:

«Os tempos são outros hoje: os liberais já conhecem que devem ser tolerantes, e que precisam de ser religiosos. [...] Quando houver em Portugal um governo que saiba ser governo, há-de regular e consolidar a existência das freiras, há-de aproveitá-las para as piedosas instituições do ensino da mocidade, da cura dos enfermos, e do amparo dos inválidos.»⁴⁹⁰

Esta moderação garrettiana, no tratamento da questão religiosa, é semelhante à que encontramos no pensamento de Dinis, como lucidamente sublinha David Nazar, reportando-se ao romance *A Morgadinha dos Canaviais*, e que estende a genérica ponderação do autor do romance às questões sociais e artístico-literárias:

«Em síntese, temos aqui três caminhos a serem evitados: a mentira livresca, literária (romântica); a mentira social (Lisboa); e a mentira religiosa (missionário). Mas é bom ver que nos três aspectos o que se propõe é uma reforma. Na equação final, Dinis salva o romantismo, o liberalismo e a religião.»⁴⁹¹

Nesta questão do tratamento da figura (tutelar) do religioso, n' *As Pupilas*, há a evidente dimensão pragmática do pensamento dinisiano. As suas personagens, ainda que eivadas de um idealismo tendencialmente bondoso, são gente do mundo terreno. Sonham, por assim dizer, com os pés (bem) no chão.

O realismo de Júlio Dinis é determinado, em boa parte pelas leituras que o influenciam e pelo seu próprio carácter pessoal e artístico. A premissa realista da *observação dos factos* compreende facilmente a pessoa de Júlio Dinis, como exuberantemente se percebe na leitura e análise da sua obra. Maria Helena Santana, que escreveu uma monumental obra sobre a presença da ciência na ficção do século XIX, fala de um «realismo intuitivo de Camilo e Júlio Dinis»⁴⁹² - e julgamos que esta associação tem por base a capacidade de ambos os

⁴⁸⁹ Escreve Garrett: «[...] o frade, que é patriota e liberal na Irlanda, na Polónia e no Brasil, podia e devia sê-lo entre nós; e com duas grosas de barões, não para a tal oposição salutar, mas para exercer toda a influência moral e intelectual da sociedade – porque não há de outra cá.» (Cf. Almeida Garrett, *ob. cit.*, p. 92.)

⁴⁹⁰ Cf. Almeida Garrett, *ob. cit.*, p. 248.

⁴⁹¹ Cf. Sérgio Nazar David, “Virtude e Cordialidade em Júlio Dinis”, in Ofélia Paiva Monteiro (coord.), *Sociedade e Ficção*, p. 94. O autor acrescenta: «Do romantismo fica o seu carácter civilizacional [...]. Do liberalismo deverá ficar, aponta o narrador [de *A Morgadinha dos Canaviais*] “a nobre regalia de intervir, como povo na governação do Estado, as franquias que nos emanciparam da caprichosa tutela de um homem, revestidos de direitos impiamente chamados divinos, contra os quais o instinto e a razão igualmente se revoltam”. Já a religião, não mais pode ser a do fanatismo, da punição; deve ser a da religião do perdão, que propicia – através de um forte apelo à razão – que o homem possa rever os seus passos, “não por medo às caldeiras de Pero Botelho”, mas por amor à Virtude e ao Bem, como lembrará o velho Afonso da Maia, em *Os Maias* [...]». (Cf. Nazar David, *ob. cit.*, p. 95.) [O trecho citado por Nazar David encontra-se no capítulo XXX do romance (cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, pp. 372-373).]

⁴⁹² Cf. Maria Helena Santana fala do. (Maria Helena Santana, *Literatura e Ciência na Ficção do Século XIX - A Narrativa Naturalista e Pós-Naturalista Portuguesa*, Lisboa, Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2007,

escritores fazerem uso da atenção pelo pormenor, de uma certa racionalidade no relato de sequências e no enquadramento cientificamente verosímil das peripécias narradas. Mas julgo, por outro lado, que esta atitude literária e cultural, face ao mundo da ciência (que incorporam no enunciado narrativo), tem a ver ainda coma formação médica que Camilo e Júlio Dinis obtiveram em devido tempo (este por ter concluído o curso de Medicina; aquele por haver frequentado, sem terminar, um curso semelhante).

A dimensão realista da obra aparece também na descrição de um cenário rural não exclusivamente visto campo território aprazível, harmonioso. Há lugar à menção de um *outro* campo – um espaço físico e não necessariamente pacífico ou fácil, território de trabalho duro, dificultoso, tingido de rústica realidade. Não se trata já, repetimos, de um campo ali posto, no romance, para contemplar/sentir bucolicamente; é antes um espaço dinâmico e não isento de imperfeições e de tensões (onde há até lugar a ordens ríspidas, zangas, lutas, discussões, maledicência, tentações e deslizes morais).

Irwin Stern e Maria Ema Tarracha Ferreira lembram o facto de, logo a abrir o romance *As Pupilas do Senhor Reitor*, haver uma referência ao primeiro director-geral da Agricultura nacional, Morais Soares, ele próprio um emérito estudioso das mais modernas inovações internacionalmente surgidas no âmbito da lavoura. Segundo Stern, essa alusão a Morais «dá imediatamente um ar de realidade ao romance» de Dinis⁴⁹³ e, como defende Tarracha Ferreira, representa uma posição algo ambígua face ao progresso, que é desejado, por um lado, e posto em causa, por outro, visto que é importante - na retórica dinisiana - respeitar e preservar as tradições. Valerá a pena lembrar esse passo no romance:

«Em negócios de lavoura, [José das Dornas] dava, como se costuma dizer, sota e ás ao mais pintado. Até o senhor Morais Soares teria que aprender com ele.»⁴⁹⁴

É também notória a (*realista*) referência à oposição entre a tradição e a modernidade (veja-se a conversa, quase em jeito de *non sense*, entre José das Dornas e João da Esquina, com aquele reportando rudimentarmente os aspectos mais revolucionários da tese de

p. 104.) Sobre alguma aversão dos românticos ao mundo das ciências, a autora explica: «Ao privilegiar a intuição poética, o Romantismo mostrou-se, por vezes, como se sabe, refractário ao conhecimento racional. A atitude dos poetas em relação à ciência foi por isso contraditória, oscilando entre o interesse e a suspeição.» (Cf. M. Helena Santana, *ob.cit.*, pp. 35-36)

⁴⁹³ Cf. Irwin Stern, *Júlio Dinis e o Romance Português (1860-1870)*, ed. cit., p. 120.

⁴⁹⁴ Cf. Júlio Dinis, *As Pupilas do Senhor Reitor*, ed. cit., p. 5. A respeitabilidade cadémica, científica e política não está em causa, note-se. Tratava-se de um nome estimado e admirado, à época, como lembra Tarracha Ferreira: «Sob o título de *Crónicas Agrícolas*, liam-se transcrições assinadas por Morais Soares, fundador desta publicação de divulgação científica, [...], a cuja competência se alude n' *As Pupilas do Senhor Reitor*, embora o narrador valorize as práticas e costumes tradicionais, já em vias de extinção.» (Cf. M. Tarracha Ferreira, *ob. cit.*, p. 30.) [A edição de *As Pupilas do Senhor Reitor* citada a propósito da observação de Tarracha Ferreira – da Verbo – não é, como facilmente se percebe, aquela que, por norma, vimos utilizando e referindo ao longo do presente trabalho. A edição com que lidamos sobretudo é, pois, a da Porto Editora.]

medicina escrita pelo filho, e o comerciante escandalizando-se com as novidades reportadas; o diálogo é aliás entrecortado por intervenções do narrador, cheias de bonomia, é certo, mas igualmente portadoras de um iniludível travo irónico). A ciência e a técnica são, em boa verdade, temas frequentemente glosados nos romances do autor, o que aliás tem implicações no próprio enriquecimento do léxico utilizado.

Há nesta obra, também, alguns dos mais belos (e dos mais cómicos) diálogos da literatura portuguesa: para além da supra-referida cena em que José das Dornas tenta defender revolucionárias ideias científicas de Daniel, perante um desconfiado e assombrado João da Esquina, há esse episódio em que Margarida e Daniel descobrem o amor e o latim, rodeados de ovelhas e cabras; em que o Reitor combina com um perplexo José das Dornas uma carreira médica para Daniel; em que Clara fala de passado, presente e futuro com a amada irmã (Margarida); em que João Semana troca opiniões e graças com o Reitor; em que Daniel tenta impressionar Clara com a música das palavras bonitas; em que Margarida responde com silêncios ou curtas frases à (esforçada) aproximação de Daniel; *etc.*

Em boa verdade, o uso do diálogo corresponde, quase sempre, ao que Júlio Dinis postula em “Ideias que me ocorrem” sobre este recurso da narrativa, nomeadamente na adequação da linguagem (léxico, sintaxe e nível de língua) apropriada à condição mental e ao estatuto social e cultural das personagens.⁴⁹⁵

Em *As Pupilas do Senhor Reitor*, verifica-se também a presença da linguagem e visão científicas, quer do ponto de vista do universo psicológico das personagens (cuja índole e pulsões são objecto de apontamentos ponderados, pelo narrador), quer no que se refere a aspectos avulsos, espalhados pela história, sobre a astronomia, a medicina, a biologia ou a química: Daniel, em conversa com um criado (e com uma filha, ainda pequenina, deste criado), fala de assuntos que se cruzam com informações e leis da ciência; José das Dornas, como já vimos, tergiversa sobre antibióticos e evolucionismo com o espantadíssimo João da Esquina; João Semana quer saber, por Daniel, das novidades do curso médico.

A descrição das personagens é, em geral, feita com grande detalhe e, para além da enunciação de características boas ou menos boas, há a preocupação de, sempre que necessário, ilustrar a informação sobre o carácter com episódios (regra geral, ocorridos no passado⁴⁹⁶), que provem as asserções do narrador: assim sucede, por exemplo, com as

⁴⁹⁵ Cf. Júlio Dinis, *Inéditos e Esparsos*, ed. cit., p. 9.

⁴⁹⁶ Escreve M. Lúcia Lepecky: «Muito embora creia ser uma evidência [...] a necessidade da fusão romântico-realista em Júlio Dinis – não é menos verdade assumirem importância, no seu romance, determinadas componentes românticas cuja presença, se não é necessariamente mais produtora de sentido que quaisquer outras, parece ser, pelo menos, mais detectável – talvez por constituírem traços mais

personagens Margarida e Clara (para explicar a bondade e o amor de ambas) ou com Pedro (para dar conta da mudança operada no seu espírito desde que conheceu Clarinha). É, aliás, digna de nota a maneira como o narrador visa ironicamente os apaixonados de tipo *wertheriano*, os quais, em lugar de encontrarem no amor a felicidade, sofrem lamentáveis horrores. Estes *românticos* são comparados, muito apropriadamente, à gente que tem *mau vinho*:

«[Pedro] habituou-se por lá a conversar com as raparigas e, dentro em pouco, era mestre em trocadilhos e conceitos amorosos. (...) // Mas, em todo este tempo, e 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. Ele não. Os seus arrufos, as suas contrariedades não chegavam a esses excessos. Com o amor dá-se o mesmo que com o vinho. (...) Diz-se de certas pessoas que *têm o vinho alegre* – de outras que *o têm triste* – *estúpido* – *barulhento* – conforme dá alguns para a hilaridade, a outros para o sentimentalismo, a outros para a modorra, ou para brigas. Pois com o amor é o mesmo. (...) // Basta porém que diga que o amor de Pedro das Dornas pertencia à primeira categoria; - tinha de facto o amor alegre.»⁴⁹⁷

De igual modo interessante é notar que, na descrição de Margarida, Júlio Dinis não cai no (romântico) *clichê* da mulher perfeita (moral e fisicamente). Margarida aparece, no enunciado descritivo, como uma virtuosa mulher, mas não necessariamente isenta de estéticos reparos, sobretudo quando o narrador, de modo quase clínico, a sujeita a uma análise minuciosa:

«Era já então uma simpática figura de mulher a de Margarida. Não se podia dizer um tipo de beleza irrepreensível, mas haviam em toda aquela fisionomia um ar de afabilidade e de meiguice tal, que nem avultavam essas pequenas incorrecções, só reveladas a exame minucioso e indiferente; mas a primeira, a grande invencível

convencionalmente entendidos como de cariz romântico. Refiro-me a determinadas constantes narrativas, tais como [...] o passado como construtor de modos de ser [...], uma certa mitificação da infância (na relação amorosa Margarida / Daniel).» (Cf. M. Lúcia Lepecky, *ob. cit.*, pp. 19-20.)

⁴⁹⁷ Cf. Júlio Dinis, *As Pupilas do Senhor Reitor*, Porto, Ed. Porto Editora, 1974, pp. 36-37. É interessante notar a referência expressa (e pouco encomiástica) a *Werther*, se tivermos em conta o facto de claramente existirem pontos de contacto – ao nível do enredo e até de cenas específicas – entre aquela obra de Goethe e *As Pupilas*. Bastará lembrar o triângulo amoroso que potencia o drama nuclear de *Werther* - esse jovem que dá o nome à obra ama Carlota, a esposa do amigo - e aquele que envolve Daniel, Clara e Pedro: em ambos os casos, o elemento perturbador (aquele que ameaça fracturar a justa e decorosa normalidade) solicita à donzela amada um último encontro; em ambos os casos, a mulher resiste e o *indigno* apaixonado, parecendo esquecer dever e decoro, atenta contra a própria razão e cede, por perigosos instantes, aos arroubos do desejo. A grande diferença está em que, no caso da narrativa alemã, a história termina tragicamente (com o suicídio de Werther) e, no caso d'*As Pupilas*, foge a esse destino romântico, Daniel não tendo de morrer (nem sequer de partir para o Brasil, como chegará a vaticinar José das Dornas), inflectindo afinal o seu comportamento e, graças a uma epifania muito dinisiana, encontrando a felicidade em Margarida. [No romance *A Morgadinha dos Canaviais*, aparentemente numa tentativa de impressionar Madalena (que vigiava a refeição dos petizes da casa), Henrique compara a morgada à angélica e romântica *Carlota*; Madalena não só identifica a alusão literária de imediato, sinal de erudição, como desvaloriza o putativo encómio e recusa a excepcionalidade da sua conduta: «Compara-me a Carlota? É por estar a distribuir as rações destas crianças? Que mulher há que não seja Carlota, nessa parte? Em todas as casas se passa uma cena assim.» (Cf. Júlio Dinis, *A Morgadinha dos Canaviais*, ed. cit., cap. IV, p. 49.)]

dificuldade era conservar esta precisa indiferença ao vê-la. Os olhos, sobretudo, negros como poucos, sabiam fixar-se com tanta penetração e bondade que, só a contemplá-los, esquecia-se tudo o mais. Não possuía um desses tipos fascinantes que atraem as vistas; era fácil até passar por ela, desatendendo-a; mas, fitada uma vez, o olhar deixava-a com pena, e a memória conservava-a com amor. A boca tomava-lhe naturalmente uma expressão de triste meditar, entreabrindo-se-lhe, de quando em quando, os lábios por uma dessas mais profundas inspirações, que dissimulam um suspiro.»⁴⁹⁸

A irmã, muito despachada, muito alegre, com um sentido frutivo da vida, tão-pouco pode considerar-se uma angélica construção romântica. Ousaríamos até aventar que Clara, apesar de se elevar, no desenvolvimento do enredo, à condição tipicamente dinisiana da virtude e da probidade, está longe desse artificial olimpo dos seres imaculados e perfeitos. E acreditamos mesmo que *alguém como ela* estaria sob o olhar entendido e analítico do autor, quando este tão duramente analisou e classificou a natureza das mulheres em determinado período da juventude:

«Há uma idade em que a mulher gosta mais de ser namorada do que amada. Entre um amor recatado e reverente e um galanteio indiscreto e ostensivo, não hesita, prefere o segundo. O que lhe enche o coração não é o amor; é a vaidade. Lisonjeia-a o culto que recebe e quer que as outras mulheres a vejam triunfante. O mais puro e dedicado amor que lhe tributassem não a satisfaria, se fosse ignorado pelo mundo.»⁴⁹⁹

O estilo de Júlio Dinis é feito de moderação e parcimónia. Parece presidir às suas reflexões o dever da sensatez e do equilíbrio. Esta depuração racional do sentimentalismo e da emoção confere credibilidade e autoridade à narração. Para nós, um dos mais formosos passos da obra está no discurso (lúcido e profundo) sobre os efeitos da separação nas pessoas que se amam. Daniel vai para o Porto, devido aos estudos; Margarida fica. O narrador interroga-se (interroga-nos) sobre o peso desta dor – questionando se será maior no que fica ou no que parte, e sabiamente realça a constância do sofrimento em Margarida, em mudo diálogo com o cenário do amor interrompido:

«Daniel entrou na cidade Invicta com poucas disposições de se lhe afeiçoar. Matavam-no saudades da terra, da família, e mais do que todas as da sua pequena Guida, de quem nem ao menos lhe tinha sido possível despedir-se, pois nem para isso lhe haviam dado ensejo. [...] // E Margarida? ... Essa mais pungentes sentia ainda as saudades. Sempre assim acontece. Em todas as separações, tem mais amargo quinhão de dores o que fica do que o que vai partir. A este esperam-no novos lugares, novas cenas, novas pessoas; sobretudo espera-o o atractivo do desconhecido, que de antemão lhe absorve quase todos os pensamentos. Vai experimentar outras sensações, e, à força de distrair os sentidos, é raro que não acabe por distrair o coração. Mas ao que fica... lá estão todos os objectos que vê a recordarem-lhe as venturas que perdeu; ali, as flores que colheram

⁴⁹⁸ Cf. Júlio Dinis, *As Pupilas do Senhor Reitor*, ed. cit., p. 57.

⁴⁹⁹ Cf. Júlio Dinis, *Inéditos e Esparsos*, ed. cit., p. 21. [A leitura deste excerto remete, de certa forma, para o triângulo escandaloso que, por algumas páginas, ensombra a aldeia de *As Pupilas*: Clara (pontualmente presa pela vaidade); Daniel (o sedutor, que compra a atenção com a lisonja); Pedro (o «mais puro e dedicado amor» que corre o risco de ser preterido).]

juntos, para as trocar depois; acolá, a árvore, a cuja sombra se sentaram; além, o ribeiro, que arrebatou na corrente as pétalas, desfolhadas um dia, do bem-me-quer fatídico, que os amantes interrogam; o tronco, onde se gravaram unidas as iniciais de dois nomes; o canto dos pássaros, que tantas vezes escutaram; o ponto da perspectiva mais procurado pelas vistas de ambos... Oh! há bem mais alimentos para as saudades assim! E depois o que se ausenta vai esperançado nisto mesmo, em que a afeição que deixa lhe será mantida até à volta; que evitarão o esquecimento das promessas feitas tantas testemunhas que as presenciaram e que, sem César, as recordarão; os que ficam antevêem que, longe de tudo que possa falar-lhe delas, pouco a pouco se varrerão essas promessas da memória do ausente e, ao dizer adeus da despedida, um amargo pressentimento lhe segreda que dizem adeus a uma ilusão.»⁵⁰⁰

Em traços breves, ressalta da leitura da obra um conjunto de aspectos sem dúvida confináveis à estética romântica, nomeadamente no que se refere ao retrato psicológico e moral de Margarida (cuja generosidade, como já atrás dissemos, se aproxima da noção muito romântica de biografia sacrificial, feita de dádiva desinteressada e admirável). Até bem perto do final d'*As Pupilas*, o percurso de Margarida - como o de Mariana em *Amor de Perdição*, de Camilo - é marcado por uma paixão impossível (devido a questões sociais e ao facto de não ser correspondida). Trata-se, diríamos, de uma paixão que parece alimentar-se unicamente de si própria.

Outros aspectos românticos se encontram na obra: o percurso moral de Clara, figura cândida e virtuosa, sujeita por instantes ao deslumbramento que o recém-chegado Daniel das Dornas lhe provoca; a epifania de Carlos (arrepentimento seguido de jura de amor junto a um cadáver); a visão harmonioso-bucólica que, a espaços, temos do ambiente campestre; o carácter impoluto e generoso do Reitor.

Como principais aspectos realistas da obra, mencionaremos a visão político-económica e social do campo, como espaço dinâmico, laborioso, profissional; a presença da ciência (por exemplo, através da referência à tese de Daniel); o cruzamento entre a tradição e a modernidade; a descrição pormenorizada e rigorosa de ambientes; a coloquialidade do diálogo; a dimensão crítica do narrador (através de apartes ou do processo de *internização*).

4.3.2. Romantismo e Realismo em *Uma Família Inglesa*

⁵⁰⁰ Cf. Júlio Dinis, *As Pupilas do Senhor Reitor*, ed. cit., pp. 32-33. Curiosamente, na página seguinte, numa (dir-se-ia) velada crítica ao racionalismo (*realista*), que tende a achar piegas toda a expressão de sentimento, Júlio Dinis elogia o valor expressivo e sincero do choro: «Quem sofre deveras, tenho eu para mim, acha-se com pouca vontade de esquadrihar os mistérios do sofrimento e não se põe com grandes filosofias a esse respeito. Eu julgo mais natural e sincero fazer como a pequena Margarida depois da partida de Daniel: subindo todas as tardes ao outeiro silvestre, onde tantas vezes ele se viera sentar também, sentia cerrar-se-lhe o coração de tristeza e ... desatava a chorar. Não sei que moda anda agora de não se considerar o choro como a mais eloquente expressão de pesar! Eu por mim, é dos sinais em que deposito mais fé.» (Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 34.)

Em *Uma Família Inglesa*, as marcas românticas da narrativa situam-se sobretudo no retrato (delicado e gracioso) de Jenny e Cecília, embora todo o romance, afinal, compreenda a pulsão do amor e viaje, quase sempre, por entre edifícios (muito idealizados) de moral, probidade e honra que são também característicos da escrita, por exemplo, de Herculano, Garrett ou Camilo. A própria vida doméstica, na opinião de António José Saraiva e Óscar Lopes, aparece no romance de Júlio Dinis como algo de bastante espiritualizado e artificial, «embora convicto»⁵⁰¹. Trata-se, no dizer destes autores, de uma fragilidade do escritor:

«A uma notável capacidade de construção romanesca, de observação, a um domínio não menos notável da técnica romanceante, corresponde uma imitação de motivos, um convencionalismo de sentimentos e certa ingenuidade, que deram ensejo a Eça de Queirós para a sua conhecida síntese: “Júlio Dinis viveu de leve, escreveu de leve, morreu de leve”»⁵⁰²

A vertente realista é visível no modo como o narrador, evitando estafados clichês românticos, dá conta da realidade que rodeia a acção principal – percorrendo, com minúcia, os espaços físicos, os caracteres das personagens, as circunstâncias económicas, sociais e culturais, os aspectos técnico-profissionais do mundo do trabalho, o contexto histórico⁵⁰³.

A importância do amor, como tema nuclear da obra, é indiscutível. É igualmente romântica a visão idealizada da família e da casa (um espaço povoado de humanidade e de bondade, onde expurgam as tensões e impurezas do mundo exterior).

Júlio Dinis distingue-se ainda pela capacidade descritiva, exuberantemente demonstrada a cada passo. O gosto pelo pormenor e pela verdade, na percepção delicada mas rigorosa do real e na construção de ambientes muito característicos – caso do restaurante *Águia d'Ouro*, do escritório de Mr. Whitestone ou das ruas do Porto, nas imediações da moderna Bolsa – aproximam-no da escola realista/naturalista.

Acresce a estas características, de marca realista/naturalista, um aspecto mais e decerto não despiciendo, já visível *n'As Pupilas*: o escritor, mais ainda que Garrett ou Camilo, traz para a linguagem literária um reforço de coloquialidade que, ao invés de a abastardar, a faz reviver. Essa abertura da literatura à linguagem oral é compreensivelmente mais evidente nos diálogos – e Júlio Dinis tem a preocupação de fazer corresponder o vocabulário e o nível

⁵⁰¹ Cf. A.J. Saraiva / O. Lopes, *História da Literatura Portuguesa.*, ed. cit., pp. 837.

⁵⁰² *Idem, ibidem.* [Voltaremos, mais à frente, a esta famosa afirmação de Eça.]

⁵⁰³ Vale a pena, enquanto ilustração de uma certa aversão aos clichês românticos, que Júlio Dinis parece abominar, por questões de carácter e de estilo literário, recordar uma carta (versando a condição da mulher) que, sob o pseudónimo de Diana de Aveleda, Júlio Dinis remeteu a Ramalho Ortigão, via *Jornal do Porto*: a 25 de Fevereiro de 1863: «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.» (Cf. Júlio Dinis, *Cartas e Esboços Literários*, ed. cit., p. 267.)

de língua à condição etária, sócio-profissional e cultural das personagens, o que liberta o discurso directo de um cariz artificial, afectado e inverosímil muito típico de algum romantismo⁵⁰⁴. Não por acaso, há diferenças substanciais, por exemplo, entre o discurso de Manuel Quintino (marcado por interjeições de cariz coloquial e popular) e o de Richard Whitestone (normalmente muito formal, assertivo, quase rígido).

O que encontramos na narrativa dinisiana, e em particular na obra *Uma Família Inglesa*, é a construção sólida e formosa de um universo literário onde cabe a história e a História, o mundo exterior e o mundo interior, a acção e as personagens que nela, mais ou menos, participam. Pormenor importante: principais ou secundárias, trata-se de personagens, regra geral, carregadas de uma vívida humanidade.

No romance, as figuras de Mr. Whitestone e de Manuel Quintino representam a amálgama social que o Porto (visto por Júlio Dinis) era na segunda metade do século XIX. Aliás, de modo mais discreto, apontamentos como os que se referem à personagem Fortunato (silente admirador de Cecília, que lembra figuras queirosianas de tacanhez semelhante) ou à personagem Paulo (jovem quase caído em desgraça, que a generosidade de Carlos resgata do iminente abismo⁵⁰⁵) acrescentam ao enredo uma dimensão humana, carregada de cor e de mundo. O leitor sente, de modo natural (magistralmente induzido pela técnica de efabulação dinisiana), que a vida não se limita aos estados de espírito de Carlos, Jenny ou Cecília; há um vital contexto à roda da acção principal, sob e sobre o enredo nuclear. De tal decorre que seria forte desperdício e grosseiro erro ler um romance de Júlio

⁵⁰⁴ Escreve Dinis: «Para que o diálogo interesse e *iluda* [itálico meu], 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 por quem os tivesse previamente conhecido. // Há demasias de bem escrever tão perigosas como o demasiado desleixo. O abuso do lirismo é um mal de morte no diálogo, semelha-o a um certame arcádico, a uma disputa académica, mas sufoca-lhe a vida, arrefece-lhe o calor da verdade e cansa sem comover.» (Cf. Júlio Dinis, *Inéditos e Esparsos*, ed. cit., pp. 9-10.)

⁵⁰⁵ O remate deste episódio é constituído por um bilhete de Paulo à sua mãe, que serve, por um lado, para fazer brilhar, no espírito das outras personagens e do leitor, a nobreza de carácter de Carlos, e por outro lado confirma a importância das personagens secundárias (ou até de meros figurantes) na construção global do romance. Por se tratar de um texto onde, de maneira evidente, as noções de concerto e conserto (que venho glosando) aparecem com bastante evidência, optamos por incluí-lo nesta nota: «Tudo está salvo, minha boa mãe. A generosidade do Sr. Carlos livrou-me da desonra. Resta-me o dever da regeneração, que sinto agora mais vivo do que nunca.» (Cf. Júlio Dinis, *Uma Família Inglesa*, ed. cit., p. 412.) Esta recorrente pulsão do bem é sublinhada por Maria Aparecida Ribeiro, para quem há uma omnipresença do “bem e do mal no desenvolvimento das personagens”. (Cf. Maria Aparecida Ribeiro, *ob. cit.*, pp. 150-152.) Júlio Dinis, em data anterior à escrita de *Os Fidalgos da Casa Mourisca* (onde aparecem certos morgados vis - de maus e, aparentemente, irremediáveis instintos -), tem objectiva noção da visão optimista, quiçá ingénua, da condição humana que sobressai nos seus romances: «Nos meus romances não há indivíduos caracterizadamente maus. Não tenho pintado crimes; quando muito, vícios. [...] Não penso que o estudo moral de uma alma criminosa ou perversa não seja digno da arte. O que me custa a admitir, a não ser como excepção rara, são os tiranos sem lógica, sem motivo, que amam o mal por instinto e sem que à prática dele sejam levados por o [*sic*] impulso de uma paixão.» (Cf. Júlio Dinis, *Inéditos e Esparsos*, ed. cit., p. 13.)

Dinis com base exclusivamente na acção principal⁵⁰⁶ (ou, em fatal concomitância, tendo por objecto de análise apenas as personagens com maior protagonismo)⁵⁰⁷.

4.3.3. Romantismo e Realismo em *A Morgadinha dos Canaviais*

A Morgadinha dos Canaviais é, de todos os romances, o que reputamos de mais complexo, por compreender uma notável quantidade de temas e por o seu tratamento literário haver sido feito com grande cuidado e profundidade (o que aliás ajuda a explicar a invulgar extensão desta obra).

Neste romance, a biografia do país e a das personagens cruzam-se de maneira assaz natural. Ao contrário de pobres escritores hodiernos que grosseiramente inscrevem, na acção, aspectos de Geografia e da História, decalcando manuais e enciclopédias que dificultosamente se ligam ao enredo romanesco, Júlio Dinis revisita aspectos da narrativa político-económica, social e cultural da realidade portuguesa à boleia da humanidade viva de que, cena a cena, povoa o seu romance. Um par amoroso fundamental, brevemente sugerido desde as primeiras páginas, é já a promessa de reunião de duas classes sociais distintas – a aristocracia rural de Madalena e a plebeia condição de Augusto. A unir ambas as personagens está uma espécie de destino romântico, é verdade, mas esta ideia é temperada de

⁵⁰⁶ Vale a pena, aliás, lembrar o desassombro com que Júlio Dinis se refere à questão do enredo, que considera excessivamente valorizado por alguns literatos; para si, trata-se apenas de um elemento entre outros, a ter em conta na construção do romance: «Pensaram e pensam estes que o romance é o enredo e esta ideia generalizou-se e radicou-se a tal ponto, que muitos críticos, aliás ilustrados, fizeram e fazem, talvez irreflectidamente, artigos de legislação literária inspirados por ela.» Questiona, depois: «O romance é o enredo? Tudo o mais são condições secundárias [...]?» (Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, pp. 5-6.) É o próprio escritor que responderá a estas questões: «Mas os episódios indiferentes, que não conduzem ao enredo [...] Para que roubar tempo com eles? [...] Para aumentar o efeito das cenas principais. Insensivelmente, sofreis a influência deles.» (Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 8.)

⁵⁰⁷ Iguamente errado, em boa verdade, seria depreciar quaisquer outros elementos da obra, que directa ou indirectamente contribuem para a eficácia geral da narrativa. Embora reportando-se ao fenómeno literário em geral, julgamos convocável para este entendimento uma lúcida asserção de Aguiar e Silva: «O significado de um texto, sobretudo de um texto literário, realiza-se e manifesta-se na integralidade das estruturas textuais, não sendo possível conceber estas mesmas estruturas como uma espécie de resíduo ou de epifenómeno e o significado como apreensível num resumo, identificável como “sumário lexicalizado”, etc.» Cf. Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura*, ed. cit., p. 639. Por seu turno, Bourneuf e Ouellet lembram o facto de o romance ser um todo, que deverá ser lido como um quadro. Nessa perspectiva, trata-se de erro óbvio ignorar a importância de elementos aparentemente despidiendos: «A personagem do romance, a título idêntico ao da personagem de teatro, pode desempenhar diversas funções no universo fictício criado pelo romancista. Pode ser, sucessivamente ou em simultâneo, elemento decorativo, agente da acção, porta-voz do seu criador, ser humano fictício com a sua forma de existir, de sentir, de ver os outros e o mundo.» (Cf. Roland Bourneuf / Réal Ouellet, *O Universo do Romance*, Coimbra, Ed. Livraria Almedina, 1976, p. 211.) Mais à frente, estes autores rematam: «Inútil para a acção», pode acontecer que uma personagem detenha «uma função importante numa obra em que os seres e as coisas parecem muitas vezes tomar lugar num quadro.» (Cf. R. Bourneuf / R. Ouellet, *ob. cit.*, p. 213.)

sensatas e verosímeis circunstâncias: Madalena é generosa, culta, inteligente, detentora de forte personalidade e educada à luz de uma mentalidade moderna; Augusto, conquanto provenha de um estrato social pobre, é inteligente e sensível, tendo crescido pessoal e socialmente graças a uma educação superior que, por diversas razões, pôde (e foi capaz de) receber.

À roda de Augusto e de Madalena, outros segmentos de acção se desenvolvem: o cidadão Henrique de Souselas sofre, no cenário campestre onde fora repousar, uma depuração moral que o salvará do *spleen* (sintoma, afinal, de uma existência – até aí – vazia) e encontra em Cristina o anjo que há muito procurava sem saber; Cancela (ou Herodes) perde a filha para uma seita fundamentalista e retrógrada; o conselheiro Manuel Bernardo de Mesquita sacrifica ideais às conveniências políticas, não sem sobressaltos e remorsos⁵⁰⁸; a própria sociedade portuguesa – sobretudo a rural – desempenha um papel importante, agitando-se febrilmente no quadro de eleições iminentes para a Câmara de deputados da nação.

Apesar da genérica bondade do epílogo, há também nesta obra lugar à tragédia – concretamente, a morte do ervanário⁵⁰⁹ e, em especial, a morte de Ermelinda (filha de Cancela). Ao longo do romance, vários frescos paisagísticos e sociais compõem em concertada dinâmica. Tipos muito característicos como o morgado das perdizes, o padre, o *brasileiro*, o mestre Pertunhas carregam óbvia e relevante significação individual e social (e recordamos que estes *tipos*, quando se fala da ficção dinisiana, têm espessura, profundidade, singularidade – isto é, são *gente* com vida).

Compreendemos boa parte do contexto histórico-cultural do século XIX através da leitura de *A Morgadinha dos Canaviais*. A verdade é que, como atrás sublinhámos, os livros de História recordam-nos e propõem-nos, de maneira organizada e sistemática, uma narrativa das sociedades ao longo dos tempos; mas o mundo e a *humanidade* (que são o palco

⁵⁰⁸ A falência do idealismo no pai de Madalena representa aqui, no plano político mais do que no económico, a desilusão que o regime saído das lutas liberais significou para muitos portugueses. Ao fim de alguns anos, a ideia geral parece ser a de que nada de essencial mudara na organização social do país e na distribuição da riqueza. Bem explica Carlos Reis, que «à sombra de uma legalidade dúbia, se vai constituindo uma nova oligarquia: a oligarquia dos barões verberados por Garrett, desmentido e renúncia dos ideais do Liberalismo mais autêntico». (Cf. Carlos Reis [coord.], *Literatura Portuguesa Contemporânea*, ed. cit., p. 28.) O historiador Albert-Alain Bourdon igualmente sugere que «a propriedade rústica apenas mudou de mãos, passando das dos monges para as dos barões» -e acrescenta: «A aquisição das terras pela burguesia comerciante esteve na base da constituição de uma nova nobreza, cujos serviços foram recompensados com títulos de viscondes e barões.» (Cf. Albert-Alain Bourdon, *História de Portugal*, ed. cit., p. 139.) Não deixa de ser irónico o facto de o hortelão da Casa Mourisca, um antigo soldado de D. Pedro, estar sujeito, na velhice, à aristocrática caridade de um absolutista inveterado.

⁵⁰⁹ No romance de Dinis, a palavra aparece grafada de dois modos distintos: *ervanário* e *herbanário*; optamos pela primeira forma (por entendermos que o termo *herbanário* se adequa mais, hoje, à designação do espaço onde as ervas medicinais se comercializam).

fundamental de tudo quanto sucede) só aparecem verdadeiramente na literatura – e, em particular, nos romances.

Em *A Morgadinha dos Canaviais*, muito antes de o cidadão Henrique de Souselas sofrer a transformação essencial que o tornará física e mentalmente mais saudável, uma outra metamorfose tem lugar, testemunhada significativamente por aquela personagem logo na manhã do dia seguinte à sua chegada à aldeia: a terra, como por magia, assume tons de beleza e paz que em tudo se distinguem da borrasca verificada na véspera. A perícia descritiva de Dinis é, neste passo, exuberantemente demonstrada, destacando-se o investimento em pormenores visivelmente percebidos (e com os quais o narrador nos representa aquilo a que justamente chama «esplêndidas galas do Minho»):

«Durante o sono de Henrique realizara-se um desses efeitos mágicos. // Abrandara gradualmente a violência do sul; o vento, mudando, voltou em sentido oposto a grimpa do campanário; dispersaram-se as nuvens; luziram trémulas por momentos as estrelas, empalideceram perante o alvor do dia, e quando o sol assomou por sobre a crista das serras, estendia-se-lhe diante um vasto manto azul, tapetando a estrada que tinha a percorrer. Só, muito para ocidente, ainda algumas nuvens amontoadas formavam uma como franja, que o astro nascente em breve tingiu de carmim e de ouro. // Foi pois a luz de um dia esplêndido e a brisa, cheia de aromas, que vem dos campos nas alvoradas serenas, que penetraram no quarto de Henrique, quando ele abriu as janelas. // A inesperada surpresa quase lhe soltava do peito uma exclamação de prazer! // A aldeia, aquela mesma aldeia, escura e triste que, com o coração apertado, atravessara na véspera, parecia outra. // O sol da manhã baixara sobre ela, dissipara-lhe as sombras, colorira-lhe as verduras, reflectira-se-lhe nas presas, dispersara-se em íris cambiantes na espuma das torrentes e cascatas naturais, perfumara-a de aromas, animara-a de cantos; transformara-a enfim na mais risonha paisagem, em que os olhos de Henrique, pouco habituados às esplêndidas galas do Minho, tinham nunca repousado. // O inverno despojara parte dessas galas; embora! Até da própria nudez de algumas árvores⁵¹⁰ resultavam encantos. As folhas crestadas, os ramos despídos, as moitas sem flores infundem tristeza; mas não tem a tristeza poesia também? Pode haver completa paisagem onde não haja uns tons escuros de melancolia?»⁵¹¹

Nem o facto de a chegada de Henrique se processar no inverno impede a beleza do cenário; pelo contrário, parece acrescentar-lhe uma matiz poética que o narrador não deixa de expressamente sublinhar. Aliás, de um ponto de vista simbólico, a coincidência da chegada de Henrique com estes sazonais rigores é exegeticamente produtiva: indivíduo e natureza vivem um simultâneo processo de transformação que, a prazo, significará um verdadeiro renascimento (primavera *a haver*).

⁵¹⁰ É de particular importância a utilização, neste passo, da metáfora que relaciona a ausência de folhas com um humano corpo sem roupas («nudez de algumas árvores»). Claro que, em certa medida, se trata de uma metáfora catacrética – *i.e.*, uma metáfora denotativizada, ou - como diz Bolaño - «uma metáfora que entrou no uso normal e quotidiano da linguagem e que já não se percebe como tal» (cf. Roberto Bolaño, *Os Detectives Selvagens*, tradução de Miranda das Neves, Lisboa, Ed. Teorema, 2010, p. 466). Neste passo d'*A Morgadinha*, o recurso contribui para incorporar no discurso narrativo a ideia de que a natureza é, ela própria, um organismo vivo, como o dos seres humanos.

⁵¹¹ Cf. Júlio Dinis, *A Morgadinha dos Canaviais*, ed. cit., cap. III, p. 32.

A qualidade realista da descrição dinisiana é, desde o início do romance, exuberantemente demonstrada. Há um rigor extraordinário, quer na visão panorâmica de cenários, quer na singela (mas apurada) observação e caracterização de pormenores. É o caso da descrição do quarto rústico de Henrique, que se faz com referência aos objectos que ali há e aos que, para desconforto provável de um cidadão, não há:

«O quarto de Henrique era arranjado com simplicidade. Um alto leito de almofada na cabeceira e rodapé de chita, tão alto que se não dispensava o auxílio de cadeira para trepar acima dele, uma cómoda com um pequeno espelho, um baú, um lavatório e duas cadeiras mais, constituíam a mobília toda. // Henrique de Souselas sentiu a falta de mil pequenos objectos de toucador, a que estava habituado. Aquele estritamente necessário não lhe permitia grandes confortos. // Deitou-se. A roupa da cama era de linho alvíssimo e respirava um asseio e frescura convidativos; os travesseiros, de largos folhos engomados, possuíam uma moleza agradável às faces; o colchão de penas abatia-se suavemente sob o peso do corpo fatigado. // Henrique conchegou a roupa a si; à falta de velador, pousou o castiçal no travesseiro e, abrindo um livro que trouxera de Lisboa, pôs-se a ler, para obedecer a um hábito adquirido.»⁵¹²

Com recurso a diversas notações sensoriais, habilmente distribuídas pelo enunciado, o narrador prepara o leitor para a metamorfose que, da noite para o dia, se verificará no estado de espírito da personagem:

«Dentro em pouco os dois felpudos cobertores de papa, únicos que conservava dos cinco primitivos, começaram a fazer o seu efeito, insinuando nos membros cansados da jornada um agradável calor. Convidavam ao sono o som da água num tanque que ficava por baixo das janelas do quarto e as gotas da chuva, que dos beirais do telhado caíam compassadas na tábua do peitoril. // A noite sossegara. De quando em quando apenas algumas lufadas de vento, já menos impetuosas, faziam bater as vidraças. Era como estes estados, que sucedem a um choro aberto. Correm ainda algumas lágrimas nas faces, mas já não brotam novas dos olhos; saem ainda do peito os soluços, porém, mais espaçados; dentro em pouco será completa a serenidade. // Henrique começou a experimentar uma languidez, um delicioso bem-estar naquele confortável leito e no meio daquele sossego; fecharam-se-lhe enfraquecidos os olhos, e deslizou suave, insensivelmente, no mais profundo, tranquilo e restaurador sono, que, havia muito tempo, tinha dormido.»⁵¹³

A aurora, conquanto não apague as marcas invernosas, confirma exuberantemente a transformação operada no estado anímico de Henrique e concorre, com um festival de luz e de saudáveis sons vindos do exterior (sons de natureza, humanidade, trabalho, vida), para a radical mudança na avaliação que a personagem fará do espaço para onde vem viver:

«Ao romper da manhã, quando a consciência principia, pouco a pouco, a acudir aos sentidos, até então tomados pelo torpor de um sono profundo, Henrique de Souselas sonhava-se comodamente sentado em uma cadeira de S. Carlos, disposto a assistir ao desempenho de uma ópera favorita. [...] principiou nele a obra do despertar; principiou pois pelos ouvidos, mas cedo se transmitiu a todos os outros órgãos. // Antes de dar a si próprio conta do que era aquele som e quase esquecido ainda do lugar em que estava,

⁵¹² Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 29.

⁵¹³ Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, pp. 29-30.

Henrique abriu os olhos. // A luz do dia penetrava já pelas frestas mal vedadas das janelas e espalhava no aposento uma ténue claridade. // Veio então a Henrique a consciência do lugar em que estava, e uma alegria profunda lhe dilatou o coração. // O leitor, se ainda não padecia de insónias, de pesadelos, ou de sonhos febris, não avalia por certo o contentamento íntimo, que se apossa das desgraçadas vítimas desses demónios nocturnos, quando por excepção eles as deixam em paz, e lhes respeitam o sono de uma noite completa. Acordar só aos raios da aurora é um dos mais inefáveis prazeres, a que eles aspiram na vida. // Penetra-lhes então os membros um insólito vigor; a arca do peito expande-se-lhes mais livre e as sombras do espírito dissipam-se-lhes com aquele clarão matinal. // Foi o que sucedeu a Henrique. Pela primeira vez, depois de muitos meses, dormira de um sono a noite inteira. // Sentia-se com isto tão bom, tão vigoroso, tão contente, que teve vontade de cantar. 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. // Ergueu-se e abriu as janelas.»⁵¹⁴

Sucedese uma longa descrição, carregada de adjectivação eufórica - *aparatosas, majestoso, admiráveis, completas, mágicos, esplêndido, serenos, etc.* - que decisivamente posiciona a narração quanto à dicotomia cidade/campo (matéria de desabafos nocturnos de Henrique, no dia anterior). O narrador ama o espaço rural e projecta na experiência testemunhal do forasteiro recém-chegado algumas das razões para a preferência:

«Durante o sono de Henrique realizara-se um desses efeitos mágicos. // Abrandara gradualmente a violência do sul; o vento, mudando, voltou em sentido oposto a grimpa do campanário; dispersaram-se as nuvens; luziram trémulas por momentos as estrelas, empalideceram perante o alvor do dia, e quando o sol assomou por sobre a crista das serras, estendia-se-lhe diante um vasto manto azul, tapetando a estrada que tinha a percorrer. Só, muito para ocidente, ainda algumas nuvens amontoadas formavam uma como franja, que o astro nascente em breve tingiu de carmim e de ouro. // Foi pois a luz de um dia esplêndido e a brisa, cheia de aromas, que vem dos campos nas alvoradas serenas, que penetraram no quarto de Henrique, quando ele abriu as janelas. // A inesperada surpresa quase lhe soltava do peito uma exclamação de prazer! A aldeia, aquela mesma aldeia, escura e triste que, com o coração apertado, atravessara na véspera, parecia outra. // O sol da manhã baixara sobre ela, dissipara-lhe as sombras, colorira-lhe as verduras, reflectira-se-lhe nas presas, dispersara-se em íris cambiantes na espuma das torrentes e cascatas naturais, perfumara-a de aromas, animara-a de cantos; transformara-a enfim na mais risonha paisagem, em que os olhos de Henrique, pouco habituados às esplêndidas galas do Minho, tinham nunca repousado. // O inverno despojara parte dessas galas; embora! Até da própria nudez de algumas árvores resultavam encantos. As folhas crestadas, os ramos despídos, as moitas sem flores infundem tristeza; mas não tem a tristeza poesia também? Pode haver completa paisagem onde não haja uns tons escuros de melancolia? 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. // Pois era esta a mesma aldeia, através da qual ele cavalgara de noite? Os acidentes do terreno, aqueles acidentes, que tão do fundo de alma amaldiçoara na véspera, produziam, vistos então dali, os mais

⁵¹⁴ Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, pp. 30-31.

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, encobrendo todo o quadro, um tenuíssimo sendal de vapores azulados, dando-lhe a aparência de uma das mimosas composições a pastel da mão de Pillement⁵¹⁵. // 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.»⁵¹⁶

Seguir-se-á, na narração, a descrição da figura nuclear do romance – a morgadinha. O primeiro olhar que o narrador dedica a Madalena coincide com o primeiro encontro de Henrique de Souselas com aquela personagem feminina. A boleia que o narrador aproveita é estrategicamente importante, uma vez que esta circunstância possibilita a incorporação, no discurso narrativo, de uma visão *inaugural*, que compreende um enlevo atinente à própria ideia de novidade. Cinematograficamente, o processo utilizado pelo narrador para nos fazer chegar (através do olhar de Henrique) à figura de Madalena configura uma *sequência de planos*: há, em primeiro lugar, um *plano geral*, depois um *plano americano*, depois um *grande plano* e, finalmente, um *muito grande plano*⁵¹⁷.

A apresentação de Margarida, conquanto eivada de pormenores realistas - relacionados sobretudo com o cenário rural, natural e humanamente representado -, é marcadamente romântica, nela se articulando habilmente as características físicas da personagem (formosura, distinção, elegância) com as morais e psicológicas (generosidade, bondade, inteligência). A caracterização é directa, por um lado, visto que – através do olhar de

⁵¹⁵ Pillement foi um famoso ilustrador das obras de Hugo e Musset.

⁵¹⁶ Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, pp. 31-33.

⁵¹⁷ Em linguagem cinematográfica – recorde-se – deve entender-se por *plano* a «porção de filme que vai desde que se põe a câmara a funcionar até à sua paragem». Ora, um «conjunto de planos forma uma sequência» e, «acompanhado de adjectivo (*grande plano*, *plano próximo*, *plano geral*, *plano picado*, *etc.*) *plano* define a posição da máquina em relação ao assunto filmado». O *plano geral*: significa que a imagem apresenta o actor ou actores rodeados de algum espaço; o *plano americano* [expressão cunhada pelo francês Victorin Jasset, em 1911] significa que a imagem nos apresenta o actor «da cabeça até aos joelhos»; o *grande plano* significa que apenas se vê na imagem a cabeça do actor; e o *muito grande plano* significa que apenas se apresenta parte da cara do actor. (Cf. Faria de Almeida, *Cinema de A a Z: A Técnica*, Lisboa, 1976, apud *Forma Ed. Direcção Geral de Extensão Educativa [Publicação para Formadores e Animadores Monitores]*, Lisboa, s.d., p. 69.)

Henrique de Souselas e, em simultaneidade estratégica, do narrador – tomamos nota do aspecto da donzela, mas também indirecta, uma vez que boa parte do juízo leitor resultará da avaliação francamente positiva do comportamento daquele carácter feminino *em acção*. Esta circunstância, muito habitual no discurso narrativo dinisiano, justifica também o uso recorrente do pretérito imperfeito, que naturalmente ajuda a edificar a ilusão de continuidade, *presentificando* a acção narrada.

Destaca-se, neste passo, o uso frequente da adjectivação à roda de Madalena, inicialmente percebida de modo genérico (é uma donzela «suave, elegante, distinta»), e depois já objecto de uma observação próxima e detalhada (cor da pele, tom e forma do cabelo, altura, formas, indumentária)⁵¹⁸. Como é habitual em Dinis, a beleza física (exterior) das personagens aparece como manifestação sensível de uma interioridade excepcionalmente virtuosa, inteligível:

«Espreitou por entre as folhas do silvado que o encobria, e viu uma cena, que lhe moveu a curiosidade. // Um grupo de crianças e mulheres do povo escutavam, em pleno ar e com religiosa atenção, a leitura que uma senhora jovem e elegante lhes fazia das cartas, que elas para esse fim lhe davam. A senhora estava montada, não como romântica amazona, em 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, e que Pelletan incluiu entre os colaboradores da humanidade na grande obra do progresso, ou, deixando a perífrase, em uma possante e bem aparelhada jumenta. // À roda, as ouvintes encostavam-se com familiaridade às ancas e ao pescoço do imóvel quadrúpede. // A leitora segurava no colo a mais pequena e a mais nua das crianças do rancho. // Lia com voz agradável e sonora; e, graças à serenidade da manhã e ao sossego do lugar, ouviam-se distintas, à distância a que ficava Henrique, as palavras, que ela pronunciava lentamente, como para as deixar penetrar bem na inteligência do auditório. // Henrique reconheceu muita desta pobre gente, por a mesma que, momentos antes, vira na casa do correio. // Mas as suas atenções voltaram-se com especialidade para a leitora. // Era uma mulher muito nova ainda. Uma graciosa figura de mulher, suave, elegante, distinta; um desses tipos que insensivelmente desenha uma mão de artista, quando movida ao grado da livre fantasia; a cor, essa cor inimitável, onde nunca dominam as rosas mas que não é bem o desmaiado das pálidas, encarnação surpreendente, a que ainda não ouvi dar nome apropriado. Os cabelos em fartas tranças, em ondas naturais não de todo pretos, porém

⁵¹⁸ Preside a este exercício descritivo uma espécie de auto-exigência de rigor que, à moda – por exemplo – de Fielding, se exprime aqui pelo reconhecimento ostensivo das limitações do escritor (em inferioridade perante – sublinha – as potencialidades da pintura): «um desses tipos que insensivelmente desenha uma mão de artista, quando movida ao grado da livre fantasia; a cor, essa cor inimitável, onde nunca dominam as rosas mas que não é bem o desmaiado das pálidas, encarnação surpreendente, a que ainda não ouvi dar nome apropriado.» (Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.* p. 41.) [Em *Tom Jones*, de Fielding, a descrição da heroína Sophia, é precedida de observações do narrador acerca da impossibilidade de completamente traduzir em palavras a beleza daquela donzela, modo afinal de pré-valorizar o objecto descrito: «Talvez o leitor conheça a estátua de Vénus de Médicis. Talvez conheça do mesmo modo a galeria de beldades de Hampton Court. No entanto, é muito possível que, apesar disso, não seja capaz de formar uma ideia exacta de Sophia, pois ela não é absolutamente igual a qualquer dessas celebradas formosuras. Lembra o retrato de Lady Ranelagh, e, segundome dizem, ainda mais se assemelha à famosa duquesa de Mazarino. Mas com quem se parece é com alguém cuja imagem jamais se apagará da memória; se o leitor se recordar de quem se trata, poderá então fazer uma ideia de Sophia.» (Cf. Henry Fielding, *Tom Jones*, ed. cit., p. 71.)]

mais distintos ainda dos louros; a estatura esbelta, sem ser alta; o corpo flexível, sem ser lânguido; um vulto de fada, enfim, com a majestade, com a graça que deviam ter estas criações de poesia popular, se fosse certo tomarem a forma de virgens, para matar de amores. // Não se concebe atenção tão distraída, que esta mulher não fixasse; olhos, que se não voltassem para segui-la, depois de a ver passar; coração, que se não perturbasse na sua presença. // Trajava um singelo vestido de xadrez branco e preto, adornado no colo e punhos apenas por colarinhos lisos. Descaía-lhe natural e elegantemente dos ombros um xaile de casimira escura, sem lhe ocultar as belezas da airosa conformação; o chapéu de palha de largas abas, cobrindo-lhe a cabeça, espalhava pelo rosto as meias-tintas, tão favoráveis às belezas delicadas. // Henrique compreendeu logo a significação da cena, a que, tão inesperadamente, viera assistir. Aquela mulher parara ali para ler a essa gente, pobre e ignorante, as cartas que haviam recebido do correio. // Também era caridade a acção, muito mais cumprida como bom modo, e com o carinho com que ela o fazia.»⁵¹⁹

O retrato de Cristina, talvez mais que o de Madalena, é deliberadamente fundado no tipo romântico de *mulher-anjo* (Dinis descreve-a como «uma figura de querubim»). Esta personagem não compreende, da parte do narrador, considerações relacionadas com a instrução, a inteligência ou a intervenção social da mulher. Nela, o que se destaca é a bondade e pureza do coração - pressupostos mesmo para, *a posteriori*, se perceber a própria beleza física que (também) detinha. No caso de Madalena, a beleza física, como aliás a sua personalidade forte e assertiva, era uma primeira janela para o interior bondoso e virtuoso da personagem. No caso de Cristina, o percurso perceptivo parece ser o inverso: a sua beleza (ou graça) física nasce de um anterior reconhecimento da formosura do seu coração⁵²⁰. De qualquer modo, quer no caso de Madalena, quer no caso de Cristina, as qualidades físicas e morais são coincidentes e concomitantes entre si⁵²¹.

⁵¹⁹ Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, pp. 41-42.

⁵²⁰ Dinis entende necessário, neste passo, fazer a distinção entre o adjetivo *bonita* e o adjetivo *bela*: «Cristina era mais bonita do que bela. Não havia naquele rosto uma só feição, que não fosse correcta e delicada.» (Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 61.) Esta *nuance* ajuda a estabelecer uma subtil hierarquia entre a formosura da personagem e a beleza (mais profunda, mais complexa, mais singular) de Madalena.

⁵²¹ O narrador dedica a Cristina uma página e meia de exercício descritivo, que demonstra à saciedade este cruzamento de notações físicas com (correspondentes) notações psicológicas e morais: «Cristina, porém, tinha dezanove anos; e esta idade goza de privilégios, que eu não posso infringir. O leitor não me perdoaria se me visse passar estouvadamente por diante da prima de Madalena, sem um olhar de homenagem à sua juventude e ao seu tipo feminino. Reparemos pois. // Cristina era mais bonita do que bela. Não havia naquele rosto uma só feição, que não fosse correcta e delicada. Tez alva e finíssima; olhos meigos e quebrando-se com suavidade infantil; boca, de onde parecia sempre prestes a sair um afago ou uma consolação; voz, que da muita piedade daquele bom coração, tirava às vezes modulações comoventes; numa palavra, uma figura de querubim, como as sonharam os mais inspirados artistas, cuja mão representou na tela os augustos mistérios do cristianismo, tal era a primogénita de D. Vitória. Mas não procurassem nela alguns daqueles atractivos, que fixam de repente e como por magnético influxo, a atenção dos olhos, uma dessas particularidades fisionómicas, pelas quais a natureza, destruindo com ar rojo feliz a geral harmonia de um semblante, consegue torná-lo mais fascinador; temperavam-se ali tio completamente todas as feições, que a atenção não se sentia obrigada a passar do conjunto delas, o que lhes diminuía muito a intensidade. É o grande senão dos rostos harmonicamente perfeitos. // Concordava-se em que Cristina era galante, ninguém lhe negaria simpatias; mas o pensamento, na ausência dela, não se sentia dominado pela sua imagem; perdia-a até num vago, quando pretendia fixá-la; eram suaves de mais as inflexões daqueles contornos, brandas as tintas que lhes davam relevo, para que a memória conseguisse reproduzir facilmente o tipo angélico, de que lhe ficara uma agradável, mas vaga impressão. // Por

Um dos lances mais claramente românticos, no romance, é aquele que nos apresenta o drama de um pai (Cancela) perante a morte e o enterro da filha (a jovem Ermelinda). Curiosamente, esta cena cruza-se com alguns apontamentos de feição mais realista, inscrevíveis no contexto político e histórico da época: o pobre pai, antes de chegar à aldeia – regressado da cadeia – encontra técnicos que procedem aos estudos prévios para a construção de uma estrada; já no cemitério, a personagem decide, contra a vontade da maioria da população e do clero locais, que a sua filha será sepultada fora da igreja, como aliás o governo determinara.

O encontro de Cancela com a cerimónia fúnebre é um momento algo complexo, do ponto de vista da técnica narrativa utilizada: o acontecimento compreende uma focalização feita de dois ângulos fundamentais – do povo para a personagem que chega; e da personagem para o povo. Às visões panorâmicas sucedem-se os planos mais aproximados, que afinal culminam num muito grande plano dos olhos do pai «fitos naquela criança morta»⁵²². A descrição de Dinis, neste caso, já não é tão predominantemente marcada por notações visuais, uma vez que as referências ao som ambiente (murmúrios, choro, vozes avulsas em volume crescente) são, aqui, igualmente constantes.

A cena tem algo de tragédia grega, considerando o elemento catastrófico que a caracteriza e que, em muitos aspectos, lembra o tema, o ambiente e até a linguagem do ultra-romântico drama *Um Rei Popular*, ecoando sobretudo o solilóquio do pai de Luísa, que também, num paroxismo de dor, exuberantemente dá conta do seu desespero⁵²³. É interessante notar o facto de o povo, embora descrito, no início deste episódio, como uma massa pouco esclarecida e facilmente manipulável, capaz de atitudes e de comentários intolerantes, acaba por se comover – o que confirma o princípio muito dinisiano de que as pessoas são essencialmente boas (no pior dos casos, andarão pontualmente desviadas do caminho da virtude).

um homem, em quem predominasse a razão, Cristina poderia vir a ser adorada; mas nas imaginações ardentes, nos corações inflamáveis, difícil lhe seria produzir alguma impressão duradoira. // Para bem se compreender a beleza de Cristina, era preciso sondar-lhe primeiro o coração, apreciar todo o tesouro de sentimentos que ali se continha; então descobrir-se-lhe-ia nas feições certa beleza ideal, reflexo de bondade e candura, uma dessas claridades que as almas puras e generosas vertem nas fisionomias. Se não fosse rechar-me de linguagem que saiba a filosofia, diria que a beleza que possuem umas mulheres assim, é uma beleza subjectiva.» (Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, pp. 61-62.)

⁵²² Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 326.

⁵²³ Ver capítulo 3 do nosso trabalho. Em ambos os casos (neste trecho narrativo como no trecho dramático), o discurso assume naturalmente uma dimensão hiperbólica, que objectivamente representa o sofrimento da figura paterna.

No final do discurso de Cancela, como acontece também com o taberneiro de *Um Rei Popular*, a morte é romanticamente vista como um refúgio final para as almas sofridas, vítimas de um crudelíssimo mundo terreno⁵²⁴:

«Quando descobriu a morgadinha, envolvida pelo tumulto, no túmulo da mãe, previu que ela estava correndo perigo, e apressou-se logo a acudir-lhe. // Ao chegar porém ao meio do círculo que conseguiu romper, e quando ia a dirigir a palavra a Madalena, reparou para o cadáver da criança do esquite, o qual continuava ainda pousado no chão, fitou os olhos naquela pálida e serena fisionomia, ainda animada pelo mesmo sorriso de inocências, e, apesar da débil claridade da hora, reconheceu a filha. // Nem um só grito de dor lhe saiu dos lábios, nem um só movimento de surpresa; ficou mudo, imóvel, com os olhos fitos naquela criança morta, com as mãos juntas e com as faces extremamente pálidas. // Perante esta terrível manifestação de dor, que toda se concentra, para num momento gastar mais vida do que o perpassar de muitos anos, calmaram todos os outros sentimentos que dominavam os corações. // Fez-se um profundo silêncio. O Herodes, numa espécie de recolhimento fervoroso, ajoelhou junto do caixão de Ermelinda, e trémulo, oprimido, quase sem alento para chorar, aproximou a medo as mãos das mãos cruzadas da criança. // Ao primeiro contacto retirou-as rapidamente por achá-las de gelo; mas, tomando-as outra vez, murmurava: // – Jesus, meu Deus! Está morta!... Ermelinda!... Filha!... Isto não pode ser, Senhor!... Pois minha filha está morta? // A paixão principiava enfim a manifestar-se mais tumultuosa; mas havia no tom de voz com que estas palavras foram pronunciadas não sei quê tão intimamente doloroso, que pressentia-se que, no curto espaço de tempo que as precedera, se tinha operado naquele peito uma revolução tremenda, como se uma íntima dilaceração o tivesse destruído. Adivinhava-se lá dentro já um desalento mortal, um mal de que se não convalesce nunca. Aquele homem estava perdido. // – Mataram-me a minha pobre filha! A minha Ermelinda... Que mal lhes tinha eu feito para ma matarem!... Ó anjo do Céu! viver eu para te ver assim! // E, tirando-a do esquite, cingiu-a contra o peito, cobrindo-a de beijos, que não conseguiam aquecer o gelo daquelas faces. // Raros olhos ficaram enxutos ante aquela sincera dor. Desvanecera-se a ira popular; como que uma nobre vergonha, uma vergonha de boa índole, fazia já renegar aos mais atrevidos os seus excessos passados. // O Cancela continuava: // – Esta frialdade da morte! esta brancura das faces!... isto mata-me, despedaça-me o coração!... Não me morras assim, filha! Não me morras, antes de dizer-me uma palavra de amor... de perdão. Sim, tu tinhas que me perdoar antes de morrer! Porque não esperaste ao menos?... Pensar eu que hei-de ver-te partir, sem que me dês um beijo de despedida?... que te não hei-de ouvir falar? Só! só! Ficar só! Só neste mundo, Senhor!... Em que tanto vos ofendi, meu Deus, para me castigardes assim!? Em quê? // Madalena chorava comovida, ao ouvir estas palavras dolorosas. // O Cancela voltou para ela os olhos já marejados de lágrimas. // – Ó menina Madalena, pois Ermelinda morreu?... Fale, diga-me. A minha filha morreu? A que horas?... como?... Falou em mim? pensou em mim?... Perdoou-me?... Chora e não responde... Então não me perdoou? Pois minha filha não me perdoou? // Madalena respondeu a custo: // – Que tinha ela a perdoar-lhe? // – Não é verdade que eu lhe queria muito? não é verdade que eu vivia por ela? Agora... que me importa o viver? Como

⁵²⁴ É interessante notar, no conjunto de observações carregadas de lirismo que o discurso de Cancela comporta, uma nota dissonante, quase cínica, que dá conta do frio cadavérico das mãos de Ermelinda: «O Herodes, numa espécie de recolhimento fervoroso, ajoelhou junto do caixão de Ermelinda, e trémulo, oprimido, quase sem alento para chorar, aproximou a medo as mãos das mãos cruzadas da criança. // Ao primeiro contacto retirou-as rapidamente por achá-las de gelo [...]» (Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 327.) Essa surpreendente nota lembra um trecho de *Pedro, o Cru*, de António Patrício: no meio de um solilóquio lamentoso e dorido, marcado pelo testemunho de amor infindo e saudades extremas, D. Pedro interrompe-se por segundos e dá-se conta de que o corpo da destinatária do seu discurso, em razão de sua fatal putrefacção, vai já cheirando mal.

posso eu viver! Ai, se Deus me matasse agora, assim! abraçado a este anjo! Se Deus me matasse! // E outra vez a estreitava nos braços.»⁵²⁵

São vários, por outro lado, os aspectos realistas que o romance comporta, muitos deles presentes à mistura com elementos românticos, o que (re)confirma a coexistência de duas grandes escolas ou movimentos na escrita de Júlio Dinis. Assim, se por um lado o campo aparece na narrativa na sua faceta mais lírico-bucólica, sobretudo como espaço de contemplação, por outro lado assume-se como cenário nem sempre pacífico ou aprazível de trabalho, e igualmente como palco de lutas e transformações políticas, sociais e culturais⁵²⁶.

O ministro Costa Cabral, um célebre *cartista*, é responsável por uma das medidas legislativas que causou maior ebulição social e que é amplamente versada n' *A Morgadinha dos Canaviais*⁵²⁷: a proibição de enterramentos no interior das igrejas. Conflituavam, ao tempo, duas perspectivas (ou sensibilidades): a *popular*, que defendia o tradicional direito a uma sepultura digna, que distinguisse o tratamento dado à morte humana daquele que se reservava para os animais; e a *estatal*, preocupada sobretudo com a saúde pública. A este conflito acrescentar-se-ia, depois, outro de um cariz diferente, mas que igualmente revoltou as populações rurais (muitas vezes – refira-se – instigadas pelos mais poderosos proprietários locais, principais prejudicados com a medida): o cadastro da propriedade

⁵²⁵ Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, pp. 326-328.

⁵²⁶ Mais do que em qualquer outro romance de Dinis, o contexto histórico compreendido em *A Morgadinha dos Canaviais* é de grande tensão e compreende um manancial de medidas legislativas que não raras vezes contendem com interesses instalados e mentalidades tradicionais. Em 1842, as eleições dão a vitória aos cartistas e, a 10 de Fevereiro desse ano, Costa Cabral restabelece a Carta e inaugura um governo ditatorial. Costa Cabral é um político oriundo do setembrismo, que evoluiu para um liberalismo mais moderado. Rapidamente, restabeleceu ligações com Santa-Sé e, apesar de representar uma visão autoritarista de governo, prefigurou a política da *regeneração*, sobretudo pela dinâmica que implementou na modernização do país. Esta política empreendedora de obras e negócios valeu-lhe o apoio da aristocracia liberal dos barões e dos viscondes, enriquecidos - como ele - na finança, no comércio e na venda dos bens nacionais. Deliberadamente minorizando as questões da liberdade individual, procurou restabelecer a autoridade do Estado, melhorar o funcionamento dos serviços públicos e sanear as contas da nação. Para além de legislar, Costa Cabral preocupou-se em levar à prática as ideias do governo, que não poucas vezes provocaram reacções adversas das classes altas e também da população mais humilde. Como exemplo interessante de articulação entre a função legisladora e o simultâneo exercício da vigilância e autoridade que acompanhariam o cumprimento das leis, refira-se o facto de, no mesmo ano (1842), durante o mandato de Costa Cabral, haver sido publicado o primeiro Código Administrativo Português e igualmente se haver constituído e organizado a Guarda Nacional. (Cf. José Hermano Saraiva, *História Concisa de Portugal*, ed. cit., pp. 305-309.)

⁵²⁷ No capítulo XI do romance, por exemplo, o conselheiro insurge-se contra a renitência popular relativamente à lei: «Passado tempo, ouviu-se o conselheiro dizer, elevando a voz, para o Tapadas: // – Pois, meu caro Tapadas, que tenha paciência este bom povo. Com isso é que eu não transijo. Ninguém é mais condescendente do que eu, menos no que pode arriscar a vida de muitos e entre essas a dos que me pertencem. O abuso há-de acabar. Por estes dias deve chegar uma portaria, mandando expressamente cumprir a lei. Consegui isso do Governo. O cemitério fez-se. Eu fui o primeiro a dar o exemplo, levantando ali o sepulcro para a minha família. Depois disso, graças a um preconceito tolo, à má-fé de alguns padres, à frouxidão das autoridades e talvez a alguma incúria minha, ainda ninguém mais se enterrou ali. No entretanto quase todos os estios se repetem os casos dessas febres que a ciência atribui em grande parte aos miasmas da igreja, onde a extrema devoção deste povo acumula em certos dias, durante horas e horas, uma extraordinária quantidade de fieis. Portanto, com isso não transijo. Hei-de acabar como abuso.» (Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 158.)

rústica. O cadastro tinha como objectivo o lançamento da contribuição predial, mas alguns proprietários habilmente espalharam o boato de que o Governo andava a preparar-se para vender as terras (fossem elas grandes ou pequenas) aos ingleses.

Decerto ficaram na memória do jovem Joaquim Guilherme Gomes Coelho as violentas querelas que duraram até meados do século XIX. Em Abril de 1846, uma revolta popular lançou o desassossego em boa parte do território nacional⁵²⁸. Este movimento ficou conhecido como a revolta de *Maria da Fonte*, designação que tem por base o facto de os primeiros episódios da sublevação haverem ocorrido numa freguesia da Póvoa do Lanhoso – a Fonte Arcada – e de as mulheres terem desempenhado um papel muito activo. A verdade é que milhares de camponeses minhotos assaltaram sedes da administração concelhia, queimaram documentação vária, arrombaram cadeias e chegaram a atacar tropas do exército, em Braga. Ressalta a ideia, que atrás aduzimos já, de haver por um lado a *genuína* revolta popular contra o Estado – ainda que por motivos errados, decorrentes da pouca instrução dos revoltosos – e, por outro, a manipulação feita por grupos sociais determinados e/ou miguelistas ressabiados que sentiam, nas medidas do governo, um objectivo ataque aos seus interesses e privilégios particulares⁵²⁹.

A revolta rapidamente alastrou a outras regiões do país e levou à queda do governo de Costa Cabral. Contudo, a rainha voltou a confiar em homens conotados com o *cabralismo* a condução dos destinos do país, que prosseguiram as linhas fundamentais da política anterior. Em resultado desta opção, deu-se nova revolta que, desta feita, redundou mesmo numa sangrenta guerra civil – a *Patuleia*⁵³⁰.

⁵²⁸ José Hermano Saraiva lembra (como, aliás, outros autores) o facto de este movimento poder ter sido inspirado num movimento semelhante ocorrido na Galiza, poucas semanas antes. (Cf. J. Hermano Saraiva, *ob. cit.*, pp. 302-303.)

⁵²⁹ É ainda Hermano Saraiva que, recordando um destes heróis da *Maria da Fonte*, o “padre Casimiro”, lembra a amálgama de motivações que coincidentemente desaguarão nesta revolta: «Um dos guerrilheiros, o famoso Padre Casimiro, publicou mais tarde um relato dos acontecimentos; por ele se vê que os chefes populares se consideravam miguelistas, mas que o seu miguelismo era menos um apoio determinado a uma pretensão dinástica do que um violento protesto contra a miséria, a opressão dos impostos e a crescente invasão do Estado.» (Cf. J. Hermano Saraiva, *ob. cit.*, p. 303.)

⁵³⁰ Embora houvesse conseguido algum apoio popular, a Patuleia constituiu sobretudo uma «reação do liberalismo doutrinário contra o *neoridocismo devorista* dos barões», como sublinha Hermano Saraiva. O autor, uma vez mais, realça a circunstância de o conflito ter, na sua origem, motivações diversas e de os campos em confronto se constituírem de forças avulsas; o movimento da Patuleia albergava partidários do liberalismo e do miguelismo, numa aliança puramente oportunística: «No Porto instalou-se um Governo provisório e preparou-se a marcha sobre Lisboa. De um lado e do outro se fizeram recrutamentos forçados; os soldados combatiam sem convicção e mais de uma vez aconteceu passarem, durante o combate, de um partido para o outro. Tanto as tropas do Porto como as de Lisboa diziam combater pela rainha: as do Porto para a libertar, as de Lisboa para a manter livre. Guerrilheiros e partidários de D. Miguel juntaram-se então aos patuleias; a aliança era um sintoma de esvaziamento ideológico e revolucionário. Mas os exércitos levaram a guerra a todas as províncias e houve milhares de mortos.» (Cf. J. Hermano Saraiva, *ob. cit.*, p. 304.)

O que há nos romances de Júlio Dinis é, de certa forma, a inscrição destes acontecimentos históricos numa realidade humana, consubstanciada na aldeia e nas gentes que a compõem. E talvez seja *A Morgadinha dos Canaviais* aquele que mais declaradamente convoca, para as suas páginas, acontecimentos (e respectivos ecos) de comprovado realismo político e histórico⁵³¹.

É interessante o facto de a primeira peregrinação de Henrique de Souselas pelo espaço rural o levar à estação dos correios, onde uma significativa galeria de personagens rústicas, diversas entre si, se reúnem e caracterizam, enquanto colectivo dinâmico, uma atmosfera local muito variada e colorida.

Há aí um deliberado cuidado na enunciação de pormenores e no rigor e propriedade vocabulares – como se a cena fosse uma objectiva didascália que prepara a entrada em palco de vários tipos rurais e o diálogo da personagem citadina com a figura muito particular de mestre Pertunhas.

«Depois de muito andar, de subir colinas, de descer vales e costear ribeiros, foi sair a um pequeno largo, ao fim do qual havia uma casa térrea, caiada de branco, com portas verdes e janelas envidraçadas, sendo os vidros em alguns dos caixilhos substituídos por papel. A porta desta casa estava muita gente parada; mulheres, velhos, moços, crianças, uns sentados, outros deitados, outros a pé e encostados à ombreira e todos aparentemente aguardando alguma coisa ou alguém do lado de uma das ruas, que vinha terminar no largo, e para a qual se dirigiam todos os olhares. // Henrique aproximou-se desta casa com alguma curiosidade, que cedo satisfez, vendo em uma tabuleta suspensa no alto da janela, a seguinte pomposa inscrição: “Repartição do correio” e como a confirmar o dístico, um corte feito na porta para a recepção das cartas. Lembrando-se da conveniência de avisar o empregado do correio para lhe serem remetidas a Alvapenha as cartas, que lhe viessem de Lisboa, Henrique entrou na repartição. // Consistia esta numa loja apenas, mobilada com um banco de pinho e dividida por um mostrador, para dentro do qual se alojava todo o pessoal do serviço, isto é, um homem por junto; e era este o Sr. Bento Pertunhas, personagem importante na terra, e a cuja inteligência e solicitude estavam confiadas mais do que uma função. Além de servir, em interinidade permanente, como muitas vezes são as interinidades do nosso país, este cargo, dito por ele, de «director do correio», estava de posse S. S^a de uma das cadeiras de latim e de latinidade, com que se procura em Portugal fomentar nos concelhos rurais o gosto pelas letras antigas; era ainda regente e director da filarmónica da terra, armador de igreja em dias festivos, ensaiador de autos e entremezes populares, e, quando Deus queira, autor de alguns também. [...]»⁵³²

À apresentação do espaço, visto do exterior, após conversa longa entre o loquaz Pertunhas e o recém-chegado Henrique, sucede a chegada do correio, o que motiva um geral alvoroço reportado amplamente pelo narrador:

«– Aí vem o homem, Sr. Pertunhas; aí vem. Graças a Deus que aí vem! – diziam todos à uma. // O funcionário principiou a impacientar-se. // – Então! então! Por onde há-de ele

⁵³¹ Daí o investimento que fizemos na abordagem deste romance, no presente capítulo.

⁵³² Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 35.

entrar, fazem favor de me dizer? Saíam, saíam. Não ouvem? Então não fazem caso das minhas ordens? Dêem lugar. Não vêm que estão molestando este senhor? // Cada um dos repreendidos nestes termos indignava-se, ao ver que os outros não obedeciam às ordens, mas pela sua parte, não cedia um passo, como se lhe valesse algum especial privilégio. // – Saia você, mulher – dizia um. // – E você porque não sai? Olha agora! // – A todos há-de chegar a vez. Descanse. Se tiver carta, lha darão. Lá por estar aqui não é que... // – Pois então saia também. Ora essa! // – Ó santinha, não empurre. // – Ó filho, quem é que lhe fez mal? // – Por onde é que se quer meter, homem de Deus? // – Eu não sou menos que os outros. // – Que quereis vós daqui, canalhada? // – Não bata, que ninguém lhe tocou, seu velhote. // – Espera que eu te falo. // Estas e análogas vozes abafavam num rumor tumultuoso as agudas declamações do «director do correio», o qual obrigou Henrique a passar para dentro da teia, para se salvar das ondas populares. // Henrique estava achando igualmente curiosa a indignação do homem e a alvoroçada ansiedade do povo. // 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. // Que hora de comoções aquela, em que se abrem as malas, onde vêm encerrados porventura os destinos de tantas pobres famílias! Quantas vezes verdadeira boceta de Pandora, de onde se espalham as desgraças e os pesares! // Nas grandes cidades dispersam-se estas comoções; passam-se no recato dos gabinetes de cada um. Lembrem-se porém das vezes, em que têm segurado com a mão trémula na correspondência, que o correio lhes traz; no ansiar de coração com que lhe rasgam o selo; nas lágrimas ou sorrisos, com que lhe interrompem a leitura; no irresistível movimento de desespero com que a amarrotam depois, ou nas expansões apaixonadas com que beijaram o nome que as subscreve; lembrem-se disso, multipliquem depois esses affectos todos, despojem-nos das reservas que a etiqueta impõe às classes mais civilizadas, façam-nos manifestarem-se num mesmo momento e num mesmo lugar, e digam se concebem muitas outras cenas, em que mais sentimentos e paixões se agitem em luta travada.»⁵³³

A distribuição do correio envolve um desfile de nomes carregados de tipicismo, e a esta variedade onomástica corresponde um conjunto de avulsas situações (algumas bastante dramáticas) que directa ou indirectamente se inferem do discurso e das reacções dos receptores das cartas⁵³⁴:

⁵³³ Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, pp. 38-39.

⁵³⁴ Numa carta a Custódio Passos, Júlio Dinis refere episódios semelhantes a que terá assistido na estação de correios de Ovar (vila onde então permanecia por questões de saúde), o que reforça a ideia de que a matéria-prima dos seus romances é recolhida na experiência pessoal e quotidiana do escritor. «Entre as poucas distrações que esta vila oferece aos seus visitantes, nenhuma tanto do meu gosto como a da chegada do correio. Todos os dias me levanto mais cedo para estar às nove horas na loja em que se distribuem as cartas. Imagina tu uma pequena sala humildemente mobilada, com bancos e mesa de pinho e uma estante ao fundo contendo in-fólios de formidável aspecto. // Um homem idoso, a quem chamam aqui doutor, mas de cujo grau ainda não tive informações, como decerto teria já feito um nosso conhecido, toma fleumaticamente a sua pitada, conservando ele só uma imperturbável indiferença no meio da ansiedade de quantos o rodeiam. Mais de trinta pessoas, homens, mulheres e crianças, sentadas no chão, no limiar da porta e na rua, fitam com impaciência a esquina donde deve surgir o portador das cartas. Quando este aparece, todos se levantam a um tempo, e apinham-se sobre o mostrador, como se pretendessem abafar o pobre do doutor. Este, cõnscio da importância da sua pessoa, retira-se, de uma maneira grave, ao seu gabinete, sujeita as cartas recebidas a uma tal ou qual classificação e volta para distribuí-las. [...] // O homem lê pausadamente o nome da pessoa a quem vem a carta sobrescritada, estende-se um braço, entrega-se a carta e, às vezes, é ali mesmo aberta e lida. A medida que o maço se vai esgotando, é para ver as transições por que passa a fisionomia dos que ainda nada

«Henrique voltou o olhar para o auditório; apiedou-o a consternação daquelas fisionomias. Resolveu valer-lhe. // – Tem a bondade de ver se há alguma carta para mim. // – Ah! pois já as espera hoje? // – Não é provável. // Porém Mestre Bento Pertunhas, em vista disto, começou em voz lenta e fanhosa a leitura dos sobrescritos. // Seguiu-se novo e não menos interessante espectáculo. // A cada nome proferido, erguia-se quase sempre uma voz, às vezes um grito; estendia-se por cima das cabeças um braço, e, podemos acrescentar, ainda que se não visse, e alvorotava-se um coração. Outros, os não nomeados ainda, olhavam com ansiedade para o maço, que diminuía, e cada vez mais se lhes assombrava o semblante. // – Luísa Escolástica, do lugar dos Cojos – lia o mestre Pertunhas. // – Sou eu, senhor, sou eu; ai, o meu rico homem! – exclamou uma mulher jovem, apoderando-se avidamente da carta. // – Joana Pedrosa, de Serzedo continuava ele. // – Aqui estou; será do meu António, senhor? – disse uma velha, pobrememente vestida. // – Será do seu António, será – respondeu o insensível funcionário; o que lhe posso dizer é que traz obreia preta. // A mulher, que já tremia ao receber a carta, deixou-a cair, ouvindo aquelas sinistras palavras. Apanharam-lha; e ela, tomando-a, saiu da loja, a chorar lastimosamente. // – Se foi o filho que lhe morreu, não sei que há-de ser dela – disse um dos circunstantes. // – Coisas do mundo! – respondeu outro. // Estes comentários foram interrompidos pela continuação da leitura. // – João Carrasqueiro. // – Pronto, senhor – bradou um velho. // – A mesada, hem? – disse Bento Pertunhas, fitando-o por cima dos óculos. – O rapaz não se esquece. // – Deus Nosso Senhor o ajude, que bem bom filho tem saído. // – D. Madalena Adelaide de... // – É a morgadinha, é a morgadinha – disseram a um tempo muitas vozes. // – Agradecido pela novidade; era cá muito precisa a explicação – disse o Pertunhas; e passando a carta para uma mulher que era a encarregada de fazer a distribuição, a quem a podia gratificar, acrescentou: // – Leve-lha lá a casa. / E prosseguiu: // – Augusto Gabriel... // – É o mestre-escola... // – Ora fazem o favor de estar calados! Esta... como ele vem por aqui pode ficar... ainda que... será melhor levar-lha a casa, leve, leve também... // – João Cancela. // – É o João Herodes. // – Esse foi a Lisboa. // – Então, quando vier, que apareça. // – O tio Zé P'reira ficou de receber as cartas. E compadre dele. // – Eu não quero saber de compadres. O tio Zé P'reira que se ocupe com o seu zabumba e deixe lá os outros.»⁵³⁵

O todo que, globalmente percebidas, eram aquelas personagens simples e marcadamente rurais aparece claramente referido como tal pelo narrador (como se se tratasse de uma personagem colectiva) quando, no término desta cena, regressa o silêncio:

«A leitura, mais ou menos acompanhada destes diálogos, prosseguiu, redobrando, de momento para momento, a ansiedade dos que iam ficando. Um fundo suspiro, uníssono, melancólico, expressivo de desalento, seguiu-se à leitura do último nome e às poucas palavras, com que o funcionário fechou a tarefa. // – E acabou-se. // Os que ainda estavam na loja saíram cabisbaixos, morosos e com tão má vontade, como se ainda tivessem esperança de comover a inexorável sorte.»⁵³⁶

A presença deste cenário no romance – a loja dos correios – dever-se-á, antes de mais, à experiência de Dinis no contacto com espaços sociais importantes da vila de Ovar, durante a

receberam desde que principia o receio até quando se desvanece de todo a última esperança. Faz pena vê-los partir tão desconsolados. // Escuso dizer-te que eu não sou simples espectador desta cena, mas actor e dos mais possuídos do seu papel. É com uma quase sofreguidão que eu recebo a correspondência do Porto, que leio ali mesmo pela primeira vez.» (Cf. Júlio Dinis, *Inéditos e Esparsos*, ed. cit., pp. 299-300).

⁵³⁵ Cf. Júlio Dinis, *A Morgadinha dos Canaviais*, ed. cit., pp. 39-40.

⁵³⁶ Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, pp. 40-41.

sua estadia naquela vila vareira. Mas a inclusão do espaço em causa é igualmente explicável à luz da própria estratégia narrativa, que privilegia cenas social e mentalmente representativas do país: a galeria de personagens que ali conflui é uma representação da aldeia e, extensivamente, de Portugal. Não deixa de ser interessante o objectivo reconhecimento, pela comunidade humilde da aldeia, do poder cometido ao «director dos correios». cremos que esta circunstância se deve - para além do relativo prestígio cultural detido pela personagem - ao atraso que, em termos de comunicações, ainda se vivia no nosso país. A distribuição do correio tende a ganhar, neste contexto de morosidade e dificuldade, foros de importância invulgar, que investem - neste caso - o venal Pertunhas de uma majestade algo ridícula (aos olhos do forasteiro Henrique Souselas e do próprio leitor do romance)⁵³⁷.

A descrição da casa do ervanário, conquanto compreenda alguma simpatia do narrador pela personagem do tio Vicente, é de um rigor técnico assinalável, que naturalmente incorpora no discurso literário alguns termos de cariz científico. Esta competência descritiva, digna dos melhores textos realistas e naturalistas, decorre certamente da própria cultura académica e profissional de Júlio Dinis, cujo interesse pela botânica já referimos (e aparece também noutros contextos, como na sua comédia *Um Segredo da Família* ou no romance *Uma Família Inglesa*).

Novamente nos parece lícito convocarmos a linguagem cinematográfica para dar conta da técnica narrativa de Dinis neste passo do romance: o que aqui encontramos é uma espécie de *travelling* que vai do «extremo da quinta do Mosteiro» à «casa do ervanário [*sic*]». Com o pretexto de ilustrar aquilo que designa como «a paixão vegetal» de Vicente, o narrador dá conta de numerosas espécies de plantas, flores e frutos, recorrendo sobretudo à figura da

⁵³⁷ O atraso português, também em matéria de comunicação e transportes, é uma recorrente preocupação de Dinis. A primeira carreira regular de vapores entre Lisboa e Angola ocorre em 1858. Dez anos depois, Júlio Dinis - então no Funchal, numa das suas tentativas de cura através da frequência de bons ares - escrevia a Passos Coelho, a propósito desta questão dos transportes, mostrava-se impressionado com o avanço inglês nesta matéria. Lamentando a falta de espírito de iniciativa dos portugueses, quando cotejada com a ténpera britânica, escreve: «Dizes-me tu, na tua carta, que se esta ilha pertencesse aos Ingleses os meios de comunicação com a Metrópole não seriam tão escassos como os que nós temos aqui para Portugal; sabe pois que os nossos aliados não esperaram que lhes pertencesse a ilha para multiplicarem o número de vasos que a frequentam. Enquanto nós, os Portugueses, só sabemos notícias dos nossos duas vezes no mês, a colónia inglesa daqui tem-nas quase de oito em oito dias e, às vezes, com intervalos mais curtos. A cada momento fundeiam na baía do Funchal vapores ingleses, ou de guerra ou mercantes, que andam na carreira de África e vão para o cabo da Boa Esperança ou lá voltam. // Causam-me inveja aqueles diabos que a cada momento me aparecem na rua a lerem a correspondência que receberam.»⁵³⁷ (Cf. Júlio Dinis, *Inéditos e Esparsos*, ed. cit., pp. 345-346.) Pese esse pessimismo dinisiano (visível quando compara o grau de progresso de Portugal com o da Inglaterra), o facto é que, nesta segunda metade do século XIX, os meios de transporte e de comunicação beneficiaram, no nosso país, de apreciável incremento. Catorze anos antes desta carta, em 1854, fora já inaugurado o primeiro serviço telegráfico em Portugal (um ano antes, foi criado o primeiro selo postal) e, em 1856, começara a funcionar a rede oficial do telégrafo.

enumeração e raramente introduzindo, neste trecho, adjetivos na longa enunciação de nomes (o que, sem dúvida, contribui para a edificação objectiva deste cenário natural).

«E, sorrindo à lembrança da cena que se preparava, Henrique fechou a porta por dentro, e acendendo um charuto, pôs-se a passear aguardando o regresso da morgadinha. // Para não perdermos muito tempo, à espera também, aproveitá-lo-emos a inquirir de coisas e de pessoas cujo conhecimento é útil à continuação da nossa história. // A pouca distância do extremo da quinta do Mosteiro e num sítio a que a abundância de vegetação e a suavidade de perspectiva davam o mais pitoresco aspecto, estava a casa e o quintal do ervanário, casa e quintal já condenados pelo lápis e tira-linhas dos engenheiros e oferecidos em sacrifício aos melhoramentos municipais e concelhios. // Acharia justificado o quase terror, com que Madalena e Ângelo escutaram a nova desta expropriação, quem conhecesse a vivenda rústica do ervanário e soubesse do amor que ele votava a cada objecto dela, assim como da vida que, havia tantos anos, ali vivia, escondido e obscuro. // Para o quintal, que a abundância das árvores de espinho fazia sempre verde, abriam-se as janelas da pequena e humilde saleta, onde o ervanário se entregava às suas leituras e lucubrações científicas. Logo ao pé da porta se estendia o jardim, em parte de recreio, pelas flores que o adornavam, em parte de utilidade, pelos símplies medicinais, de virtudes mais ou menos problemáticas, que o velho nele cultivava. // Vicente tinha entranhada a paixão vegetal, deixem-me assim chamar-lhe. Adorava as plantas pelas suas flores, pelos seus frutos e pelos poderes curativos que lhes atribuía. E como se elas possuíssem a responsabilidade dos efeitos produzidos, assim lhes queria e as amimava, quando salutares; assim as aborrecia e maltratava, quando nocivas. A vida isolada e o génio do velho, que sempre fora dado a singularidades, aumentaram estas disposições, que tinham o que quer que era de panteístico; e não era raro surpreenderem-no conversando com elas, como se convencido de que o estavam compreendendo. A borragem, a salva, a fumária, a erva-terrestre, a erva-moura, os trevos, os gerânios, as papoulas, as violetas, tão boa camaradagem lhe faziam, que nem lhe deixavam sentir a solidão. // O ervanário não tinha pessoa alguma ao seu serviço. Ele próprio cozinhava e por suas mãos fazia todos os mesteres domésticos. É pois de imaginar que não seria muito complicado o banquete das consoadas naquela casa, e que devia formarem tudo contraste com o que à mesma hora se celebrava no Mosteiro.»⁵³⁸

À descrição do exterior, sucede a pormenorizada caracterização do espaço interior da casa de Vicente (onde esta personagem e Augusto, num – digamos assim – encontro de solidões, celebram discretamente o Natal). A atmosfera recatada contrasta com a exuberância dos festejos na casa do Mosteiro:

«De feito, quando ali eram mais ruidosas as conversas e mais espontâneos os risos, dois homens apenas, sentados um defronte do outro, a uma pequena mesa circular, solenizavam naquela modesta sala o santo aniversário. Um era o proprietário da casa, o outro Augusto, um dos poucos que se atrevia a frequentar àquelas horas mortas a habitação do velho. // Além da mesa, sobre a qual estava uma ceia composta de queijo, maçãs, nozes, castanhas, duas sopeiras com escabeche, especialidade na confecção da qual o ervanário era eminente, e uma garrafa de vinho do Porto de prometadora cor de topázio, consistia o resto da mobília numa estante de pinho, vergada sob o peso de infólios de grossas encadernações e folhas vermelhas nos aparos, em algumas cadeiras e bancos também ocupados com livros e com vários utensílios empregados nas explorações científicas do velho, tais como caixas de lata, frascos, martelos, foicinhas, limas, os quais ainda sobravam, para alastrarem o chão. // Todo o recinto era apenas alumado por um candeeiro de azeite, e a escassa luz, que dos três lumes que, em

⁵³⁸ Cf. Júlio Dinis, *A Morgadinha dos Canaviais*, ed. cit., p. 191.

atenção à solenidade da noite, o velho acendera, ia reflectir-se no vulto alvacento de um Cristo de Marfim pendente de um crucifixo negro, que sobressaía naquelas paredes nuas e caídas. // Havia bastante tempo que aqueles dois homens, sentados defronte um do outro, guardavam silêncio, um desses silêncios, durante os quais os espíritos, como se impacientes com as longuras da palavra, tendo-se desembaraçado dela, voam a par, para adiantarem caminho e voltarem mais longe a associarem-se à sua mais lenta companheira. // Augusto, com os olhos fixos na luz que iluminava a cena, parecia alheio a quanto o rodeava. // O ervanário, sem desviar os olhos dele, com o braço estendido para o cálice que tinha defronte de si, e a cabeça inclinada, parecia espiar, um por um, todos os gestos de Augusto, e estudar neles os pensamentos que o preocupavam.»⁵³⁹

A Morgadinha dos Canaviais é, para além da história da regeneração de Henrique de Souselas (simbólico percurso de um cidadão em processo de redescoberta e purificação pelo contacto com certo Portugal profundo e rural) e dos amores de Augusto e Madalena, um romance carregado de conteúdo e significado profundamente políticos. A sociedade portuguesa, naquele contexto eminentemente rústico, está representada amiúde, em diversas cenas, com suas virtudes e seus defeitos. O período histórico da regeneração aparece frequentemente, quer sob a forma do progresso em matéria de comunicações e rede viária, quer em matéria de sistema de ensino⁵⁴⁰, cuidados de saúde, ou ainda – num plano mais lato – das mentalidades e do exercício da cidadania política.

⁵³⁹ Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 192.

⁵⁴⁰ A este nível, vale a pena sublinhar o facto de o próprio Augusto, personagem importante no entrecho fundamental do romance, exercer um ofício relevante neste contexto histórico-político da regeneração: é *mestre-escola*. O percurso educativo da personagem, as condições de acesso à profissão, a sua importância social e a modéstia dos rendimentos dos docentes, à época, são alguns dos aspectos fielmente reportados pelo narrador: «Leitor filantropo, que, abrasado em santo amor da humanidade, só entrevê delícias na tarefa do ensino e fazes deste vigiar e encaminhar o espírito infantil, que desabrocha e respira pela primeira vez no fecundo ambiente da ciência, um sedutor quadro de fantasia, perdoa-me a palavra suplício, de que me servi, e perdoa ainda mais ao carácter de Augusto o ter saído exacta a expressão, que te feriu os humanitários instintos. // Eu bem sei que é uma sublime missão a do mestre, e que é uma graciosa e amável idade a da infância; e poucos melhor do que Augusto possuíam presente o ideal de uma e amenizavam à outra com branduras ou amargores do penoso tirocínio; – mas que importa? nem por isso é menos real o suplício. A cultura dos espíritos é como a cultura das terras. O lavrador exulta, estremece de prazer, vendo pulular do solo, arado e semeado de pouco, os rebentos do grão que o calor fez germinar, envolverem-se as folhas, estenderem-se e enflorarem-se os ramos, penderem os frutos e colorirem-se das tintas da natureza; mas, enquanto vergado, coberto de suor, arquejante, se afadiga a arrotear o terreno duro e quem sabe se ingrato aos seus cuidados, muita vez lhe falece o alento, e se olha de quando em quando para o céu, não é para lhe agradecer com risos os gozos que ele lhe dá; mas para lhe pedir, com lágrimas, a força que lhe mingua. // De igual modo, se é grato ao cultor das inteligências o vê-las desenvolver, florir, frutificar; árdua, improba, desesperadora é muita vez a tarefa da sua primeira educação. É mister possuir um grande tesouro de ideal, para que o suave e risonho tipo, que da infância concebemos, não se transtorne, na fantasia destas vítimas dela, em não sei que figura diabólica e maligna, que lhes envenena todos os momentos de alegria. // Além disso, o pobre professor de instrução primária, sobre quem pesam os mais fastidiosos encargos da instrução, não pode ser comparado absolutamente ao agricultor do nosso símile; é antes o jornaleiro, contratado por magro salário para, à força de braço, lavar 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, e por o mesmo preço que o jornaleiro, que não vão mais longe com ele as liberalidades dos nossos governos, venceu as maiores crueldades 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

No capítulo XI (a que, mais à frente, voltaremos para falar do tratamento dado por Dinis às personagens secundárias), há uma reunião de tipos sociais na taberna da aldeia que, em boa verdade, é um retrato extraordinariamente realista e compreensivo do país. Concorre para a verosimilhança deste retrato o uso *realista* do diálogo:

«– A falar a verdade – disse o Pertunhas – não tem pago muito bem ao círculo o nomeá-lo há tantos anos seu deputado; só essa teima agora em querer obrigar o povo a enterrar-se no cemitério! // – Essa a falar a verdade! – disse um lavrador. // – Quero ver se me hão-de enterrar a mim! – disse ameaçadoramente o Sr. Joãozinho, como se esperasse, ainda depois da morte, impor as suas vontades à força de murros e de pragas. // – Deram-lhe para dizer que fazia mal enterrar nas igrejas. É moda e acabou-se. Dantes enterrava-se lá toda a gente e não havia mais doenças do que agora – isto dizia o padre. // – Os romanos tinham as suas catacumbas – ponderou o mestre de latinidade, forçando as suas reminiscências romanas. // – Vamos – ponderou o brasileiro, como quem vira pretexto de fazer novo discurso e como homem que punha acima dos despeitos a verdade científica. – O enterrar nas igrejas é anti-higiénico; porque os químicos sabem que... o ar que não é puro... e mau para a saúde pública. Ora os cadáveres... em putrefacção produzem uns vapores quecorrompem o ar... Há uns insectozinhos invisíveis que a gente respira... e vão para a massa do sangue e corrompem-na... e o resultado é a febre... porque a febre são os humores a ferver... como o vinho no lagar... e se saem, muito que bem; e se não saem, ficam retidos e azedam o corpo todo. // A teoria fisiológico-patológica foi recebida com atenção igual à que merecera a económica. // – Tudo isso será assim – disse o padre; – mas o conselheiro faz aquilo por instigações das lojas maçónicas e dos pedreiros-livres. // – Pois ele será também?... – disse um dos lavradores, arregalando os olhos assustados. // – Ora que dúvida. Pois aquela gentinha é toda da súcia. // – Corja! – resmungou o Sr. Joãozinho. // O brasileiro, que se filiara no Brasil na maçonaria, fez um discurso sobre os fins da sociedade, que ninguém entendeu; vendo, porém, que não calavam nos ânimos aquelas doutrinas, mudou repentinamente o rumo. // – Ele não será maçã – disse daí a momentos o padre – mas é ver o que ele tem defendido nas Câmaras; queria roubar às irmandades e às freiras os bens que elas possuem, apeteceu-lhe o exemplo do cunhado, que se encheu com a compra do Mosteiro; queria acabar com o santo sacramento do matrimónio; queria que cada qual seguisse a religião que muito bem lhe parecesse. Vejam que cristão aquele! // Estas novidades abalaram os lavradores, que formularam algumas palavras de censura. // – E também falou para acabar com os morgados e com os vínculos. // – A falar a verdade, os vínculos... – murmurou o Sr. Joãozinho, que por vezes tropeçara nas disposições da antiga lei vincular, ao caminhar na estrada da dissipação; porém, recordando-se de um irmão que tinha, casado e pai de muitos filhos, que mal conseguia sustentar à custa de muito trabalho, a ideia da abolição dos morgados não lhe sorriu e exclamou com nova punhada: – Acabem lá com os morgados quando quiserem, que o que eu lhes digo é, que tem de se haver comigo quem quiser tirar-me um palmo de terra!»⁵⁴¹

Em suma, no romance *A Morgadinha dos Canaviais* encontramos um inegável conjunto de marcas românticas, nomeadamente essa que nos apresenta, pontualmente, o campo como um espaço calmo, sereno, apaziguador, de feição idílico-poética, acompanhado de um pitoresco popular desprovido de significação social. Destaca-se igualmente a preocupação

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.» (Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, pp. 96-97.)

⁵⁴¹ Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, pp. 143-145.

em descrever as donzelas participantes na história com traços angelizantes, que começam na correcção – senão perfeição – das formas físicas mas se estendem a qualificativos psicológicos francamente encomiásticos (como se esta formosura exteriormente perceptível reflectisse, afinal, a virtude essencial dos próprios caracteres). Próxima desta circunstância está também a presentíssima noção de orgulho e honra, quer a que Madalena consubstancia (enfrentando e desfeiteando a impertinência de Henrique de Souselas, ou desafiando, em nome de valores mais altos, a autoridade paterna), quer a que Augusto representa enquanto modelo de probidade e de generosidade (disposto a todos os sacrifícios para garantir a felicidade da pessoa amada), quer ainda a que o velho ervanário personifica (preferindo os limpos valores da verdade e da amizade, desprezando as benesses materiais e egoístas, sacrificando-se enfim pelo bem comum).

Ao nível da técnica narrativa, salienta-se, como marca romântica, a omnisciência do narrador e a sua frequente internização; os recorrentes excursos (divagando e opinando sobre diversas matérias, não se coibindo de inscrever - no enunciado narrativo - as suas próprias emoções e sentimentos; e a apresentação muito completa das personagens (reportando traços físicos e psicológicos) em momento normalmente anterior à sua participação na acção, o que configura o sistemático recurso à caracterização directa. A linguagem utilizada revela também, em bastantes passos, um iniludível pendor romântico, tendo em conta por exemplo a frequência com que o narrador usa adjectivos de uma esfera disfórica para traduzir a melancolia e a dor das personagens, e mesmo – como extensão desta atmosfera triste – para representar um certo desejo (lírico) de evasão, exemplarmente representado pela secreta poesia de Augusto.

Como características marcadamente realistas, importa realçar a sobriedade de processos utilizados na narrativa, sempre muito preocupada em aduzir os factos que assumem importância para a condução/relato da acção, nomeadamente os dados referentes ao contexto histórico, político e cultural, a localização espacial, a caracterização de pessoas e atmosferas. São estabelecidos, com algum rigor, nexos de causalidade (directa ou indirecta) entre os vários acontecimentos e é feita, depois, a enunciação compreensiva de consequências expectáveis. Esta empresa, em certa medida compaginável com a noção jornalística de reportagem, é geralmente tutelada por um espírito racional e objectivo, o que se traduz por uma instância narradora sóbria, contida, lúcida, capaz até de comentar, com distanciada

ironia e graça, os arroubos de nervosismo, revolta ou impaciência de algumas personagens mais temperamentais e excessivas⁵⁴².

A ciência aparece, também neste romance, como assunto recorrente (no plano da medicina e da botânica, sobretudo, mas também no domínio da análise psicológica). A ciência é, como se sabe, um tema dificilmente ignorável na segunda metade do século XIX, circunstância que a personalidade académica e profissional do romancista-médico redobradamente reflecte na sua escrita.

A própria biografia (política, social, económica e cultural) do país aparece muitas vezes inscrita na acção ou na diegese: transportes, comunicações, saúde pública, reforma do ensino, eleições, corrupção eleitoral, papel da Igreja, ascensão da burguesia e decadência acelerada da aristocracia⁵⁴³, poder económico de “brasileiros” retornados, *etc.*

⁵⁴² Sublinhe-se, contudo, que esta máscara de fria objectividade é compatível com uma visão generosa da condição humana, que mais facilmente exalta o mérito do perdão (por exemplo, do ervanário Vicente face à vileza política do conselheiro) do que a dureza do castigo.

⁵⁴³ A burguesia, com efeito, alcança um poder económico, social e político de grande dimensão. A sua ascensão, ao contrário do sucede (por exemplo) em Inglaterra, implica a decadência da aristocracia, que dificilmente sobrevive num contexto onde privilégios tradicionais são combatidos e abolidos pelos governos liberais. Este mesmo sentimento de perda atingirá o clero, cujas rendas e propriedades são, como vimos, confiscadas pelo Estado. Arnold Hauser assinala o facto de, em Inglaterra, a nobreza haver revelado um bom senso e um espírito prático que objectivamente a pouparam à flagelação que, noutras paragens, foi concomitante à ascensão burguesa: «[...] a nobreza, que normalmente se torna empobrecida em semelhantes condições [mudança de paradigma económico e político], aumenta a sua riqueza e continua sendo a classe abastada na Inglaterra. Nesse país, a classe governante mostra a sua sabedoria política não apenas ao consentir que a burguesia ganhe dinheiro e ao assegurar o seu próprio enriquecimento junto com ela, mas ao renunciar espontaneamente aos privilégios fiscais a que a aristocracia francesa se agarra com inabalável obstinação. Na França, somente os pobres pagam impostos e, na Inglaterra, somente os ricos, o que não significa que a situação dos pobres seja essencialmente melhor, mas apenas que o orçamento mantém-se equilibrado e que o tão ignominioso privilégio da nobreza desaparece.» (Cf. Arnold Hauser, *ob. cit.*, p. 527.) Acrescenta Hauser: «Na Inglaterra, o poder está nas mãos de uma aristocracia comercial que, provavelmente, não sente nem pensa em termos mais humanos do que a aristocracia em geral, mas que, graças à experiência dos negócios, possui um maior senso da realidade e entende a tempo que os seus interesses são idênticos aos do Estado.» (Cf. Arnold Hauser, *História Social da Arte e da Literatura.*, ed. cit., p. 537.) Curiosamente, há um passo em *Os Fidalgos da Casa Mourisca* em que Dinis dá conta desta mesma preclaridade da aristocracia inglesa. Num diálogo ocorrido, logo no início do romance, entre os dois filhos de D. Luís, Maurício reage aos lúcidos reparos do irmão e parece defender a *poética* beleza da Casa Mourisca, em detrimento da pujante saúde económica da Herdade: «– 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 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 fumo negro e espesso do carvão de pedra. Que modelo de aldeia o que nos vem de Inglaterra! Na verdade! Que poesia!» Jorge responde: «– 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

O romance integra referências historicamente rigorosas, no contexto do século, nomeadamente a importância do caciquismo nas eleições – num quadro de genérica falta de instrução e de independência económica das classes sociais mais humildes –, o desenvolvimento da rede de estradas (marca da dinâmica fontista)⁵⁴⁴, o respeito do povo face à autoridade da Igreja e igualmente o fanatismo de algumas seitas religiosas, a questão do fim dos morgadios, a situação social e económica dos professores – numa época em que se procurava alargar a escolaridade à generalidade da população portuguesa⁵⁴⁵ –, as leis relativas aos enterramentos dos mortos – com proibição de enterro no interior das igrejas, motivo consabido para revoltas populares de considerável monta –, o problema do alcoolismo nas classes trabalhadoras, visto como fenómeno que leva à degradação humana e à destruição dos lares –, etc.

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.» (Cf. Júlio Dinis, *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, ed. cit., pp. 48-49.)

⁵⁴⁴ Curiosamente, a chegada de uma estrada nova à aldeia, no romance *A Morgadinha dos Canaviais*, suscita uma complexa mistura de sentimentos entre a população, que deseja a melhoria dos caminhos e transportes, em termos abstractos, mas não se coíbe de verberar – no caso concreto – a destruição da propriedade do ervanário Vicente. Trata-se, no fundo, da emergência de um Portugal novo cuja existência implica, forçosamente, o desaparecimento sacrificial do Portugal antigo. A questão dos transportes é paradigmática. Fontes Pereira de Melo foi talvez o político que mais declaradamente assumiu como medida estratégica o investimento numa rede viária digna do século. Hermano Saraiva chama a atenção para o atraso português nessa matéria, a meio do século XIX: «As narrativas dos viajantes estrangeiros em Portugal em Portugal mostram assombro perante o estado dos caminhos. Um deles escreve, em 1860, que quando lá fora ninguém se espantava com ver passar um comboio, ainda aqui a passagem da diligência fazia sensação.» Igualmente assinala o facto de haver, em Portugal, consciência desse atraso: «Os políticos desde há muito denunciavam a falta de transportes como principal causa da estagnação económica [...] .» (Cf. Hermano Saraiva, *História Concisa de Portugal*, ed. cit., p. 310.) Em 1849 começou a construção da rede de estradas (em *macadame*). Lembra ainda Hermano Saraiva que, «ao contrário do que se passava como comboio, que construía geralmente a crédito (pelos sistemas de garantia de juro e do contrato de concessão da exploração), a estrada tinha de ser paga à medida que se ia fazendo; isso explica que as obras de arte (pontes, viadutos) tenham sido muito mais modestas.» (Cf. J. Hermano Saraiva, *ob. cit.*, p. 310.) Ainda assim, em cerca de cinquenta anos (entre 1849 e 1900) foi possível construir cerca de 10 000 quilómetros de rede viária. Albert-Alain Bourdon aponta justamente o nome de Fontes Pereira de Melo como verdadeiro símbolo do «movimento de industrialização de Portugal», e justifica: «Criando em 1852 o ministério dos Trabalhos públicos, do Comércio e da Indústria, mandou construir uns quatrocentos quilómetros de estradas, uma dezena de pontes e inaugurou a primeira linha de caminho-de-ferro entre Lisboa e o Carregado (1856). Foi também o iniciador, em Portugal, do ensino técnico, agrícola e industrial. Sob o seu impulso, construíram-se 2 883 km de estradas entre 1859 e 1875, enquanto as vias férreas passavam de 952 km, em 1877, a 1529 km, em 1885, e de 2 532 km, em 1894, a 2 794 km, em 1912. Assim, com vinte anos de atraso sobre o resto da Europa, Portugal lançava-se no grande empreendimento do século XIX que foram os caminhos-de-ferro.» (Cf. Albert-Alain Bourdon, *ob. cit.*, p. 154.)

⁵⁴⁵ Já entre 1836 e 1838, os setembristas Passos Manuel e Sá da Bandeira conseguiram levar à prática a reforma da instrução pública: Passos Manuel decretou a gratuidade do ensino primário e criou, em 1836, os liceus do Estado e grandes Escolas (como a Escola Politécnica de Lisboa, a Academia Politécnica do Porto, as Escolas Médico-Cirúrgicas e as Academias de Belas-Artes de Lisboa e Porto). Contudo, estas ideias nem sempre tiveram a concretização desejada, nomeadamente pela falta de professores habilitados para a docência. Esta dificuldade estrutural manter-se-ia nos vinte anos seguintes, estando a tarefa de ensinar cometida, muitas vezes, a pessoas com incipiente preparação didáctico-científica. Em boa verdade, nem na década de sessenta do século XIX o salário de um professor garantia uma existência minimamente confortável (e não por acaso, no capítulo IV de *A Morgadinha dos Canaviais*, o conselheiro Bernardo verbera a falta de ambição de Augusto por este haver decidido ser mestre-escola).

Não podemos deixar de realçar, por constituírem notas de altíssimo valor sociológico (por isso mesmo objecto de grande investimento textual por parte do narrador), a questão dos enterramentos fora das igrejas, a questão das seitas religiosas⁵⁴⁶ e a questão do alcoolismo. No primeiro caso, Dinis põe a nu a genuinidade e, simultaneamente, a sem-razão do povo, cujo desconhecimento de aspectos relativos à saúde pública estaria na raiz da defesa, furiosa e irracional, de uma tradição secular. No segundo caso, o problema da cegueira religiosa (feita de manipulação fundamentalista e alienante) cruza-se geralmente, no romance, com uma outra forma de dependência viciante – o álcool: a D. Catarina do Nascimento de S. João Baptista e o marido Zé Pereira são ambos vítimas de intoxicação ruinosa e mortal, este pelo vinho e aquela pela religião. Por culpa destes *vícios*, a casa de ambos (espaço que representa simbolicamente *a família*) degrada-se e destrói-se. Por culpa de ambos (sobretudo de D. Catarina e dos frades), Ermelinda morrerá também – e de novo a elevação do enunciado significante à categoria de símbolo permite-nos, aqui, uma interessante proposta interpretativa: Ermelinda é, enquanto jovem, bela e inocente, a própria imagem de um país novo que corre o risco de não crescer (não evoluir) ou precocemente morrer às mãos sectárias e reaccionárias de um clero intolerante, sectário e retrógrado (inimigo, por assim dizer, da liberdade e do progresso).

4.3.4. Romantismo e Realismo em *Os Fidalgos da Casa Mourisca*

⁵⁴⁶ A vitória dos liberais, como se sabe, significou uma derrota para o Clero, que perdeu riqueza, poder e privilégios. Como lembra Bourdon, este movimento de secularização foi assumido pelos liberais desde muito cedo: «Desde a sua vitória sobre D. Miguel, D. Pedro IV quis dar assim uma base legal e oficial a uma ruptura anticlerical, que trouxe consigo a ruptura com a Santa-Sé.» (Cf. Albert-Alain Bourdon, *ob. cit.*, p. 137.). Mouzinho da Silveira levou a cabo a secularização dos conventos e, mais tarde, Joaquim António de Aguiar, em 1834, pôs mesmo termo às ordens religiosas (situação que ocorre igualmente noutros países europeus, como é o caso da França), e nacionalizou os seus bens. O produto apurado, não tão elevado como o Estado desejaria e necessitaria, servia – ainda assim – para fazer face à necessidade de liquidez com que os governantes se confrontavam neste período e que, muitas vezes, obstavam à realização das obras públicas planificadas e previstas. É Hermano Saraiva que no-lo lembra: «Durante muitos anos, os antigos bens da Igreja, agora denominados bens nacionais, foram uma espécie de reserva a que o Estado recorria nas alturas de aperto, que aliás eram constantes. Quando, por exemplo, foi preciso pagar à Câmara de Lisboa dezasseis contos pelo terreno em que se ia construir o Teatro Nacional, em Lisboa, o Governo, para realizar esse dinheiro, teve de mandar vender o Convento da Cartuxa, de Évora, e mais três grandes herdades no Alentejo, e tudo reunido não valeu mais do que quinze contos. Por fim, na posse do Estado ficaram só os grandes conventos, onde foram instalados quartéis, repartições públicas e tribunais.» (Cf. J. Hermano Saraiva, *ob. cit.*, p. 295.) O romance *A Morgadinha* dá conta, com particular acuidade, das razões que militavam em favor destas medidas, mas também do facto de, no país profundo, não ser sem relutância e desgosto que a população via o curso dos acontecimentos.

O romance *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, que Júlio Dinis escreveu e (incompletamente) reviu em contexto muito dificultoso (devido ao agravamento galopante do seu estado de saúde), é um importantíssimo romance de tese. Aí se equaciona, algo dramaticamente, a transformação social operada no país depois da guerra civil que opôs miguelistas a liberais, nomeadamente a sobrevivente perda de privilégios do clero e da aristocracia e a concomitante valorização de classes como o povo e a burguesia através do trabalho.

De modo esquemático (e, nessa medida, inevitavelmente artificial), Júlio Dinis coloca em confronto dois mundos distintos e até opostos: de um lado, uma velha família de aristocratas, em período de clara decadência económica, adormecida à sombra de um antigo prestígio perdido, resistindo - em vão - à inelutável dinâmica do progresso; do outro, uma família de raiz popular, alcandorada ao estatuto de burguesia rural, que sobe a escada social à custa do trabalho honrado, honesto, sacrificado e generoso⁵⁴⁷.

⁵⁴⁷ Em boa verdade, esta distinção entre apoiantes do novo regime e partidários do anterior é algo minimalista. A situação era bem mais complexa. No regaço histórico do liberalismo, coexistem (e combatem entre si) várias correntes políticas. É o caso de *Cartistas* e *Setembristas*. Em traços sucintos, o que os *Cartistas* queriam era manter a Carta de 1826 porque esta garantia um poder monárquico forte e favorecia a aristocracia do sangue e do dinheiro. Apoiavam-na os grandes proprietários e interessados nos grandes negócios (recorde-se que os *Cartistas* defendiam a política económica livre-cambista e que a sua grande força residia na grande burguesia comerciante e na aristocracia dos recém-enriquecidos pelas reformas de Mouzinho da Silveira e pela venda de bens do Clero). Por seu turno, os *Setembristas* eram uma corrente racionalista e jacobina, influenciada pelo pensamento francês, muitas vezes defensora de atitudes radicais e extremistas. Apoiava-se nas classes médias da modesta indústria nacional, favoráveis ao protecçãoismo. O seu centro de influência sedeava-se no Porto. O Setembrismo (ala mais avançada do liberalismo) governará o país entre 1836 e 1840. Em 1838, o Parlamento deu à luz uma nova Constituição, que procurava harmonizar a Carta e a Constituição de 1822. As reformas legais implicaram o regresso à divisão tripartida dos poderes, diluindo-se o poder moderador do rei (embora se lhe salvaguarde direito de veto absoluto) e conferindo-se maior poder ao governo. Mas esta nova Constituição não vigoraria durante muito tempo. Em 1842, depois de um golpe de Estado desencadeado no Porto por Costa Cabral, a rainha mandou proclamar outra vez a Carta como verdadeira Constituição do país.

Costa Cabral é um dos três nomes fundamentais que se destacam, entre *cartistas* e *setembristas*, ao longo de cerca de trinta anos de constitucionalismo monárquico. Os outros dois são Mouzinho da Silveira e Fontes Pereira de Melo.

Mouzinho da Silveira foi nomeado, já em 1823, numa primeira experiência política de vulto, ministro da Fazenda. Voltou ao poder, anos mais tarde, como chefe de governo, e exerceu intensa acção no domínio legislativo e económico. Destaca-se, a este nível, o fim das ordens religiosas (um fenómeno que, como atrás já sublinhámos, tem igualmente expressão noutros países europeus, como a França), a instituição e o reforço do municipalismo e a publicação do *Código Civil* (não isento de várias polémicas, por pôr fim, em determinadas situações, a situações de privilégio de que alguns grupos e classes sociais usufruíam). Este ímpeto reformista não foi indolor: a supressão dos morgadios desagradou à aristocracia – por um lado – mas também aos espíritos mais liberais – por outro – por acharem que a lei era ainda demasiado tímida (só os morgadios de pequeno valor foram, de facto, suprimidos; os grandes só seriam eliminados em 1863). Júlio Dinis, pela boca de personagens como o Morgado das Perdizes – em *A Morgadinha dos Canaviais* – ou D. Luís e o frei Januário – n.º *Os Fidalgos da Casa Mourisca* – dá expressão ao descontentamento que as medidas reformistas provocaram em determinados sectores da sociedade portuguesa.

Fontes Pereira de Melo, por seu turno, desempenhará um papel importantíssimo na recuperação económica e no desenvolvimento do país. O seu nome ficou ligado ao impulso para a grande transformação do país, que então empreendeu – com significativo atraso em relação à Europa – uma verdadeira revolução na área dos transportes, das comunicações, do ensino e da cultura. O governante não se coibiu de recorrer a empréstimos externos e de aproveitar as remessas dos emigrantes para, de modo lento mas seguro, modernizar o país. Tratava-se, de um ponto de vista económico-financeiro, de um equilíbrio obviamente difícil, uma vez que – sublinhemos – era preciso, por um lado, sanear as contas do Estado e, por outro, assegurar o pagamento das

Entre um e outro universo, estabelecer-se-á uma ponte, feita sobretudo de amor, entre um representante da aristocracia (Jorge) e a filha de uma laboriosa e abastada família de lavradores (Berta), que entretanto pôde estudar e, pela educação, adquirir o estatuto de distinta dama.

A harmonização de mundos contrários é aqui apresentada, não obstante as peripécias ora dramáticas ora rocambolescas que interrompem (*i.e.*, atrasam) o curso *apetecido* da acção, como um milagre de dimensão sobretudo sentimental, capaz de superar a fissura social e cultural que separa os dois lados desta espécie de guerra. A própria reconciliação dos dois patriarcas de cada uma das famílias (D. Luís e Tomé da Póvoa) é conseguida num quadro repleto de lances dramáticos, muito ao gosto de certa literatura romântica.

Enquanto exemplo de romantismo na obra, ressalta sobretudo o retrato físico e psicológico de Berta, uma figura angélica, de estrato socialmente humilde, mas capaz de se elevar – pela virtude, pela simplicidade, pela graça natural, pela pureza de modos e sentimentos – à condição de ser eminentemente espiritual.

É interessante notarmos o facto de, aos olhos (exigentes, sérios, graves, responsáveis e castos) de Jorge, a figura de Berta haver começado por ser virtual, ou seja, mais *ideia* que *matéria*. A moça está estrategicamente ausente, no início da narrativa e o enleio do rapaz começa com (ou por) uma mera fotografia:

«Um dia mostrou-lhe Tomé o retrato da filha. Jorge encontrou nele as feições que conhecera infantis, animadas agora pela vidada adolescência. Pareceu-lhe não haver contradição entre aquela fisionomia e o carácter que supusera a Berta; e a imagem da rapariga começou a aparecer-lhe com insistência nos seus devaneios de rapaz.»⁵⁴⁸

O equilíbrio psicológico de Jorge, feito sobretudo de uma serena racionalidade, foi abanado por esta súbita presença - fisicamente ausente - e uma espécie de predestinação (ou fatalidade do Destino) invadiu o romance:

«Desde esse momento principiou uma estranha luta naquela alma sem que aparecessem por fora vestígios que a denunciasses. Sentia um inexprimível prazer ao ouvir falar de Berta; e por isso mesmo fugia aos ensejos de experimentá-lo. Esta contenção forçada acabou por produzir no espírito de Jorge um efeito singular: foi um grau de irritação, revelado em uma espécie de hostilidade para com Berta, cuja imagem viera perturbar-

obras públicas há muito necessárias e reclamadas. Apesar de nem todas as medidas terem resultado (caso da indústria, que cresce lentamente e é esmagada, muitas vezes, pela pressão concorrencial de produtos estrangeiros; caso da fraca produtividade da agricultura; caso da crescente degradação do nível de vida das populações rurais, que leva ao crescimento da emigração; *etc.*), os benefícios do *fontismo* são inegáveis. (Cf. J. Hermano Saraiva, *ob. cit.*, p. 309.) Com ele, Portugal entrou, com um atraso de décadas (que Antero haveria de sublinhar, anos mais tarde), numa nova era. Mas o político é, afinal, apenas o rosto de uma mentalidade nova que, na esteira do exemplo de Inglaterra, Alemanha ou França, percebe que os novos desenvolvimentos científicos e tecnológicos que haviam trazido a revolução industrial determinavam (aliás, *exigiam*), agora, novos paradigmas de desenvolvimento. (*Idem, ibidem.*)

⁵⁴⁸ Cf. Júlio Dinis, *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, ed. cit., p. 90.

lhe a limpidez do coração, que tivera até ali, e fazer-lhe pela primeira vez vacilar a razão, que todos nele admiravam.»⁵⁴⁹

A esta ideia de Berta seguir-se-á o efectivo aparecimento da filha de Tomé da Póvoa na história. A narrativa, contudo, adia um pouco mais a física presença da jovem; o que o leitor, em primeiro lugar, recebe – e o que mais tarde receberá o próprio Jorge – é a notícia do regresso da moça à casa paterna, sob a forma de carta. É já a voz de Berta, aí, em discurso directo que dá conta da morte da madrinha e da sua intenção de voltar para a aldeia. A opção de Júlio Dinis pelo discurso epistolar não é inocente: a missiva permite um contacto muito próximo com o interior da personagem redactora, sublinhando simultaneamente a elegância do seu discurso e a generosidade dos seus sentimentos:

«Peço-lhe que me diga o que devo fazer neste caso. Eu sei que o pai já uma vez falou em mandar-me para outro colégio, se por acaso me faltasse a minha madrinha. Deixe-me porém lembrar-lhe algumas coisas, e depois decida. Eu não quero dizer que tenha uma educação perfeita; mas como não conto, nem desejo, viver nas salas daqui, posso bem passar sem esses apuros, que para isso me seriam precisos. Muito tem já o pai feito por mim; é preciso agora olhar por meus irmãos, e alguns estão em idade em que ainda podem agradecer-me alguns serviços, que eu aí consiga fazer-lhes. A mãe deve ter muito trabalho em olhar por tudo em casa. É tempo que eu ajude em alguma coisa. Aos dezoito anos é uma vergonha não o fazer. É uma parte da minha educação que posso concluir aí e que me será bem necessária. Demais, confesso-lhe que, depois da morte de minha madrinha, havia de custar-me a continuar em Lisboa. Peço-lhe pois que me deixe ir viver consigo e matar as muitas saudades, que já tenho de todos e de tudo.»⁵⁵⁰

Desta circunstância resulta que Berta regressará à Herdade, não sem que Jorge sentisse, com a notícia, um profundo «sobressalto»:

«Parecia prever a aproximação de um perigo, que mal ousava definir. // Dissimulou contudo o que sentia, e deu a Tomé e a Luísa os parabéns pela próxima chegada da filha [...] // Saiu porém da Herdade debaixo de estranhas impressões morais. Experimentava um misto de mal definido prazer e ao mesmo tempo de desgosto.»⁵⁵¹

Fisicamente, Berta começa por aparecer, não a Jorge, mas a Maurício – e é através deste rapaz (de bom carácter, como o irmão, mas estouvado) que o leitor conhece enfim a filha de Tomé da Póvoa. A descrição, à maneira romântica, compreende a dimensão das qualidades físicas e a dimensão das qualidades morais (relacionando-se estas com aquelas):

«Berta era uma rapariga de olhos negros e de boca graciosa, onde flutuava um sorriso expressivo ao mesmo tempo de alegria e de bondade. Havia nos movimentos, nos olhares e nos modos dela um misto da candura de uma criança e dos delicados instintos da mulher; reconhecia-se a falta de dissimulação, que é própria dos caracteres generosos, e ao mesmo tempo uma natural dignidade, que impõe respeito aos menos reverentes.»⁵⁵²

⁵⁴⁹ Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 91.

⁵⁵⁰ Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, pp. 90-91.

⁵⁵¹ Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 91.

⁵⁵² Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p.92.

A circunstância de ser Maurício o primeiro dos irmãos fidalgos a reencontrar Berta concorre para instituir, na lógica narrativa, a noção da indiscutível beleza da moça, que é motivo de admiração imediata e profunda daquele jovem habituado ao convívio social com numerosas damas. Mas a vantagem retórica não se esgota nesse único aspecto. Há, de seguida, um diálogo entre o rapaz e a moça que ilustra, com grande evidência, o carácter atrevido e galanteador daquele e a graciosa (ainda que frágil) segurança desta. Maurício chama-lhe anjo; Berta surpreende-se com a ousadia galanteadora e riposta: «Quando o deixei, não dizia ainda dessas coisas.» Ele insiste: «Porque as não sentia, Berta [...]» Ela remata: «Parece-me que os que melhor dizem dessas coisas são os que menos sentem...»⁵⁵³ A conversa faz lembrar, no tom e na dinâmica do discurso (argumentação/contrargumentação), alguns dos debates entre Henrique de Souselas e Madalena, em que esta resiste, com elegância e firmeza irrepreensíveis, às investidas do varão lisboeta.

Maurício encontrar-se-á mais vezes com Berta. Mas o encontro de Jorge com a rapariga é adiado sucessivamente. Quando esse dia chega, Jorge mal disfarça «uma oculta emoção»:

«O momento que vagamente se temia chegara enfim. Achava-se em frente do perigo desconhecido, de que sentia íntimas apreensões. Era tão forte a sua turbacão, que lhe tremiam as pernas ao transpor a porta da sala. // Na presença de Berta, Jorge lançou para ela um olha rápido, penetrante, e desviou-o logo. O espírito não serenou com o resultado desse primeiro exame. // Jorge reconheceu que o perigo, que tanto temia, era real.»⁵⁵⁴

Júlio Dinis não dispensa ainda um artifício narrativo, de óbvia utilidade para a caracterização do enleio de Jorge: a personagem feminina, a determinada altura, faz-se ouvir, cantando numa dependência interior da casa, sem que Jorge e Tomé da Póvoa a possam ver. Os dois homens, nessa ocasião, conferenciam animadamente, procurando as melhores soluções de gestão para a propriedade dos fidalgos e, «no meio dos seus exames, distraiu-os uma voz melodiosa que, em outro aposento da casa, cantava em tom de acalantar crianças»:

«"Quando uma criança dorme, / Vêm os anjos a sorrir / Abrir as portas do Céu, / Para Deus as ver dormir." [...] // Jorge, a seu pesar, experimentava um suave encanto ao ouvir aquela voz juvenil [...]"»⁵⁵⁵

O efeito desta voz, que ali substitui a figura – *in prasentia* – de Berta, tem poderosos efeitos sobre o filho primogénito de D. Luís⁵⁵⁶:

⁵⁵³ *Idem, ibidem.*

⁵⁵⁴ Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 106.

⁵⁵⁵ Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 108.

⁵⁵⁶ Este artifício narrativo, igualmente muito eficaz no texto dramático (e respectiva representação *em palco*), joga com uma espécie de ambiguidade semântica: presença/ausência de uma personagem, que ouvimos mas não vemos. A invisibilidade obriga a que mentalmente o ouvinte edifique, no seu interior, a imagem de quem está cantando; e sucede que, paradoxalmente, tal imagem, ao invés de menos poderosa, tende a ampliar-

«Jorge escutava com mais prazer do que a si mesmo queria confessar o canto que lhe chegava aos ouvidos naquela monótona e melancólica melopeia de todas as músicas destinadas a acalantar o sono das crianças. [...] ele próprio estranhava o que ia na sua alma naquele momento. Revoltava-se contra si mesmo, porque se sentia fraco perante os artifícios de uma mulher contra a qual devia estar precavido; Jorge supunha-se persuadido de que Berta aproveitara de propósito o ensejo de fazer-se ouvir e de mostrar os encantos da sua voz agradável e sonora; táctica vaidosa que muito escandalizava o carácter sisudo do rapaz. Mas o pior era dizer-lhe a consciência que, mau grado seu, a táctica não tivera efeito. A prevenção hostil, de que à força queria armar-se, não era talismã bastante forte para o livrar do encantamento.»⁵⁵⁷

Uma linha claramente romântica é assumida por Júlio Dinis, no enunciado narrativo que sucede ao encontro de Berta com Jorge. A jovem consegue, de uma janela de seu quarto, vislumbrar o vulto da Casa Mourisca. Presa ainda às alegres memórias da infância (quando não havia mortes para chorar; quando as diferenças sociais não contavam) e levada pelo ar misterioso que a tudo a noite sempre dá, ela vê a casa dos fidalgos como «um destes monstros enormes, que guardavam os jardins encantados». E aconteceu que, subitamente, «o monstro abriu um olho»:

«Apareceu uma luz em uma das torres do palácio. // Era a única que divisava em toda aquela escuridão. // Berta não pôde mais desviar os olhos dela. [...] Tudo parecia indicar que se velava ali dentro.»⁵⁵⁸

O texto ocupa-se demoradamente das reflexões e especulações da moça, até que a luz vislumbrada ao longe se extingue. Quando Berta finalmente adormece, o narrador (como se houvesse esperado por esse momento para, em segredo, nos esclarecer) diz-nos que era «Jorge quem velava no único aposento alumiado do velho solar fidalgo»⁵⁵⁹.

se no espírito do receptor. A voz e melodia escutadas por Jorge elevam-se, ali, a um patamar de mistério e de encantamento que a eventual presença da cantora talvez não garantisse. José Saramago usa um ingrediente parecido no seu romance *Todos os Nomes* (Lisboa, Editorial Caminho, 1997): há uma personagem masculina que se interessa por uma mulher de quem começa apenas por saber o nome. Com recurso a leituras de documentos existentes numa conservatória e a diversas visitas a pessoas e instituições, o homem vai sabendo mais sobre esta mulher vulgar, comum. Acabará por se envolver afectivamente com ela (e, até, por se apaixonar). O pormenor de esta mulher se ter suicidado não arrefece o interesse e a ternura do homem. Certo dia, tem oportunidade para entrar na casa onde a senhora residira – e aí satisfaz certa curiosidade (quase poética; quase doentia) sobre as roupas da ex-inquilina, a mobília, os objectos mais pessoais. Subitamente, o telefone toca naquela casa e o atendedor automático faz-se ouvir. O homem está, nessa altura, deitado sobre a cama e ouve, num transe quase religioso, a viva voz de quem supostamente já morreu. E a mulher está, desse modo, *presente*.

Em contexto um pouco diferente, o artifício aparece também na novela *Aprensões de uma Mãe* (incluída em *Serões da Província*). Ao chegar a casa, regressado de Paris, Tomás ouve, ainda no exterior da residência materna, o som de um piano e a voz cuidada de uma mulher; cheio de curiosidade, procura imediatamente saber quem toca e canta com tal perfeição: trata-se afinal de Paulina, uma menina de dezoito anos, que ele não via há cinco, e por quem se apaixonara antes de deixar a terra natal. A moça nascera em berço muito humilde e fora, até aos treze anos, a leiteira da aldeia. [Voltaremos a referir-nos a esta novela no final do presente capítulo, quando nos detivermos mais detalhadamente na questão da *educação*.]

⁵⁵⁷ Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 108.

⁵⁵⁸ Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 98.

⁵⁵⁹ Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 99. Não nos parece excessivamente forçado intuir, neste passo muito romântico de *Fidalgos*, um certo eco de uma das personagens mais extraordinárias que Alexandre Herculano

D. Luís encontra semelhanças entre a falecida filha (Beatriz) e Berta. Estas semelhanças têm uma dimensão física - traços do rosto, estatura, silhueta, modos -, mas sobretudo espiritual: o velho patriarca vê Berta com os *olhos d'alma* (como diria o romântico brasileiro José de Alencar)⁵⁶⁰. Em termos de exegese, há nesta identificação feita pelo severo aristocrata um território interpretativo muito interessante. Berta será, de certa forma, uma *ideia, i.e.*, a realização material possível – ainda que não completamente *exacta* – de um desejo impossível de ser materializado: o regresso à Terra de um ser amado que precocemente subiu ao Céu; o regresso, diriam os românticos, de um *anjo* ao convívio dos seres terrenos com quem tão parcamente conviveu; a resposta, enfim, à pulsão saudosa que fere um pai incapaz de se resignar à perda mais terrível de todas.

Não são raros, n'Os *Fidalgos da Casa Mourisca*, os lances emotivos, eminentemente românticos, onde sentimentos e paixões humanas se evidenciam, num contexto de sólida fortaleza moral e mesmo religiosa. A personagem Berta está associada a boa parte destes lances dramáticos. Mas, de modo geral, todas as personagens se esforçam, com denodo e generosidade exemplares, por estar à altura do seu dever, mesmo sacrificando frequentemente a vontade e o desejo.

A mesma generosidade e virtude que conduz Berta ao convívio com D. Luís, a pedido deste, para ser uma espécie de enfermeira, leva-a igualmente a, alguns capítulos mais tarde, deixar a companhia do aristocrata⁵⁶¹.

ofereceu à literatura portuguesa, *Eurico*. Em *Eurico, o Presbítero*, lê-se que, no cimo de uma torre, solitário e vigilante, à luz de uma «lâmpada nocturna que esmorecia», um poeta, sublimando desgostos terrenos, faz versos em louvor de Deus. (Cf. Alexandre Herculano, *Eurico, o Presbítero*, Lisboa, Ed. Livraria Bertrand, 1979, p. 22.) Jorge não escrevia versos; mas a sua insónia tinha razões não completamente estranhas às do bardo de Herculano.

⁵⁶⁰ O passo em que, pela primeira vez, D. Luís verbaliza esta percepção aparece no capítulo XVIII: «O fidalgo [D. Luís], depois de uma curta hesitação, repetiu: - Quando aqui cheguei e te vi, lembrei-me da minha pobre Beatriz. Parecias-me ela. Ela era mais moça quando morreu, mas ultimamente tinha deitado corpo e... depois, trazia às vezes um vestido dessa cor... e enfim... há tanto tempo que não via uma rapariga que se lhe assemelhasse... Sim, porque há muitas por aí, mas nenhuma ainda ma recordou como tu. É notável! A mesma cor do cabelo, a mesma estatura, certas maneiras e até o metal da voz... Não é verdade, Frei Januário? É notável! A minha pobre filha! Como tu ma recordas, Berta, aí como tu ma recordas!» (Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 172.)

⁵⁶¹ Há um passo do romance de Júlio Dinis que nos parece ecoar um conto de Rodrigo Paganino. No capítulo XXX, Berta aceita o pedido de casamento feito por Clemente. Contudo, por razões de honestidade, adverte-o do facto de haver um outro homem na sua vida por quem sente amor, embora esteja disposta a combater esse afecto. Deixa claro que, a casarem, ela será para sempre digna da sua condição de esposa e que se obrigará a esquecer o amado. A declaração, prosaica no início, é depois enunciada poeticamente sob a forma de um sonho imaginário: «Sonhei um dia com um noivo, que não e parecia consigo, Clemente. E tão louca sou, que me ficou ainda daquele sonho uma vaga saudade no coração. Por isso não mo ocupa inteiro o afecto que tenho para lhe consagrar. É assim que posso oferecer-lho.» (Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 265.) Clemente haverá de libertar Berta deste compromisso; mas a narrativa garante, de certa forma, que o casamento com o filho da Ana do Vedor, a fazer-se, teria sido para sempre e que a noiva, à maneira romântica, preferiria a morte ao opróbrio. Nos *Contos do Tio Joaquim*, há uma história que é, descontadas as devidas distância de estilo e profundidade, uma versão mais negra desta de Júlio Dinis. Rosa, por decisão de seu pai, abdica de Estevão e

Mas as cenas de apurado dramatismo não se confinam, contudo, àquela jovem da Herdade. D. Luís, ao saber que Jorge contraíra um empréstimo junto do seu antigo criado, Tomé da Póvoa, num paroxismo de indignação digno de uma tragédia antiga, decide ir entregar as chaves da Casa Mourisca ao novo credor. O aristocrata discorre, depois, perante Berta, a circunstancial e não pouco atónita receptora:

«Vinha procurar o teu pai. Visto que não o encontro, peço-te que lhe transmitas o meu recado. Souber 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 de minha palavra aquela casa, que hoje mesmo abandono, e tudo o que nela se contém. [...]»⁵⁶²

Esta decisão de D. Luís perturba todos quantos se relacionam com o velho fidalgo, e o menor dos sofreadores não era decerto o próprio. O narrador dá conta de um secreto passeio que o aristocrata faz, ao entardecer, para observar a casa que deixara de considerar sua. A descrição tem, uma vez mais, um cunho marcadamente romântico, que casa a tristeza da personagem com a falência gradual da luz do dia:

«Ia adiantada a tarde, e à luz desmaiada do Sol, que declinava, crescia a tristeza do velho. Os olhos tinham um fulgor que denunciava lágrimas. // Era solenemente triste aquele quadro. A nobre figura do ancião, assim imóvel, extático, no ermo alpestre de um pinhal, a que os ventos da tarde arrancavam um gemer monótono e triste, com os olhos fitos nas ameias do seu palácio acastelado, donde as paixões o expulsaram, com o rosto iluminado pelos trémulos raios do Sol, que desenhava distintamente o rendilhado da rama dos carvalhos longínquos, atrás dos quais se escondia, era uma personificação vigorosa do desalento e da saudade sob o colorido de desesperança que a velhice lhe dava.»⁵⁶³

Perto do final do romance, é Tomé da Póvoa (aristocrata também, afinal, pelo coração) que, para surpresa geral, se opõe ao casamento, entretanto já consentido por D. Luís, de Berta com Jorge. Tratava-se ali de uma nova questão de honra: por razões de dignidade, o lavrador houvera jurado que, se algum dia o casamento de sua filha com Jorge dependesse da sua decisão, ele próprio o recusaria, a menos que o orgulhoso aristocrata – o pai de Jorge – lho pedisse explicitamente. Era chegada a hora de cumprir a sua jura: «- [...] fiz um protesto

casa com Januário, de quem tem um filho. Quando um dia se reencontram, Rosa lembra a Estevão a sua condição e a impossibilidade de voltarem a estar juntos. Estevão lamenta-se e acusa a mulher de, recusando-o agora, confirmar uma traição feita no passado. Mas Rosa demonstra, dramaticamente, o perigo de – cedendo ao amor antigo – incumprir os sagrados deveres de esposa, de filha e de mãe. Acabará por deixar a Estevão a responsabilidade de dispor ele próprio do destino de ambos. O homem, enfim, compreendendo a magnitude da questão moral ali em causa, renunciará definitivamente à posse da amada. (Cf. Rodrigo Paganino, *Os Contos do Tio Joaquim*, Lisboa, Planeta Editora, 2003, pp. 31-42.)

⁵⁶² Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 173.

⁵⁶³ Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 205.

que não posso deixar de cumprir. Se lhe faltasse, eu próprio daria razão a quem me chamasse, frente a frente, intriguista, falso, miserável...»⁵⁶⁴

É D. Luís quem, num volte-face teatral, com humildade não pouco custosa, resolve o novo imbróglio:

« - Pois bem – continuou o fidalgo, depois de uma curta pausa, e fechando os olhos à imitação de quem se prepara a vencer um precipício, cuja vista o faz recuar. – Pois bem, sou eu quem peço a Tomé da Póvoa... como favor... que permita que Berta seja a esposa de meu filho.»⁵⁶⁵

Em boa verdade, as cerca de dezanove páginas que constituem o capítulo XXXVI (e que encerram os vários desfechos do romance) são um quase ininterrupto manancial de cenas dramáticas, teatrais, decerto muito ao gosto do público romântico⁵⁶⁶.

Por outro lado, o que há de realista em *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, para além do já glosado poder de observação de Júlio Dinis e da tão verosímil coloquialidade dos enunciados dialogados, é o investimento que o romance faz na dissecação inteligente e dinâmica do mundo do trabalho, estratégia que compreende incursões pela economia e pelas finanças, pela organização e gestão do trabalho rural, pelo valor da educação dos indivíduos, pelo estatuto da mulher na sociedade, pelo papel do clero na modernidade, *etc.*

Não custa aventar a possibilidade de a visão antitética da Casa Mourisca e da Herdade de Tomé da Póvoa reflectir, ainda que moduladamente, uma oposição semelhante entre a mentalidade ultra-romântica e a realista/naturalista. Aliás, em contraponto com o desassombro crítico de Jorge, vemos como a avaliação de Maurício – o irmão de Jorge – é feita segundo critérios poéticos, valorizadores da lírica contemplação de ruínas e musgo e das bucólicas saudades do passado.

De modo hábil, numa fase introdutória do tema fundamental do romance (o conflito entre dois mundos), Júlio Dinis procede ao que cinematograficamente chamaríamos uma visão *panorâmica*:

«Na raiz da colina fronteira àquela onde o solar dos fidalgos erguia as suas torres ameaçadas, assentava o mais risonho e próspero casal dos arredores. Era uma completa casa rústica, conhecida por aqueles sítios pelo nome, que por excelência se lhe dera, de Herdade. // O contraste entre a Herdade e o velho solar era perfeito. // Ela graciosa e alvejante, ele severo e sombrio; de um lado, todos os sinais de actualidade, de vida, de trabalho, da indústria que tudo aproveita, que não dorme, que não descansa; a economia, a previdência, o futuro; do outro, o passado, a tradição estéril, o silêncio, a incúria, o

⁵⁶⁴ Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 321.

⁵⁶⁵ *Idem, ibidem.*

⁵⁶⁶ Embora relegado para um plano de menor relevância, o próprio irmão de Jorge é também contemplado com um desenlace feliz (ou, para sermos mais rigorosos, *conveniente*): casa com uma prima, D, Gabriela. O seu encontro com esta experiente mulher foi, de certo modo, uma verdadeira *epifania* para Maurício, que parece enfim sossegar.

desperdício, a ruína: a cada pedra que o tempo derrubava do palácio, correspondia uma que assentava na Herdade para alicerces de novas construções; aqui desmoronava-se um pavilhão, ali levantava-se um celeiro, uma azenha, um lagar; aos velhos carvalhos, às heras vigorosas, aos aveludados musgos, aos líquenes multicores, severas galas, com que se adornava a casa nobre, opunha a Herdade os pomares produtivos, as ondulantes searas, os prados verdes, as vinhas férteis, e, próximo de casa, os canteiros de rosas e balsaminas, onde volteavam incessantes as abelhas das colmeias vizinhas. Nas amplas cavaleriças do palácio, onde outrora relinchavam dúzias de cavalos das mais apuradas raças, ainda batiam com impaciência no lajedo dois velhos exemplares de bom sangue, cujo sacrifício a economia não exigira ainda; nas mais modestas cavaleriças do casal, duas éguas robustas, prontas para o serviço, e domáveis por uma criança, preparavam-se em fartas manjedouras para frequentes e longas excursões; e, ao entardecer, abriam-se os currais a numerosas cabeças de gado, cujos mugidos chegavam até ao alto da Casa Mourisca, onde o velho fidalgo muitas vezes os escutava, pensativo e melancólico.»⁵⁶⁷

Esta etapa da enunciação, se a quisermos explicar à luz do método científico – tão caro aos naturalistas –, corresponderá à fase da *observação* e constatação de um *problema*: «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?»⁵⁶⁸

E a isto sucede um diálogo entre Jorge e Maurício que permite ao leitor escutar, de viva voz, a opinião sensata e lúcida do primogénito de D. Luís. Cientificamente, é como se a personagem se atrevesse à formulação de uma *hipótese explicativa* para a decadência da propriedade dos fidalgos e para a saúde económica da Herdade:

«- [...] Há nada mais triste do que aqueles campos invadidos pelas ortigas que nós lá temos, do que aqueles pomares maltratados, e aqueles celeiros em ruínas? Quererás encontrar poesia na nossa pobreza, Maurício? // – Pobreza?! // – Pobreza, sim; pois que nome lhe queres dar? Olha, compara o aspecto dessa casa branca de um andar, que aí fica em baixo, com o do nosso paço acastelado, a actividade daqueles homens com a sonolência crónica do nosso capelão; compara ainda, Maurício, compara a desafogada alegria de Tomé com a tristeza sem conforto do nosso pai. [...] A riqueza está ali, a pobreza do nosso lado; porém a poesia... oh! essa deixa-no-la ficar, que bem sabes que não é ela a habitual companheira da opulência. // – Da opulência ociosa, egoísta e inútil, decerto que não; mas da opulência activa, benéfica, que semeia, que transmite a vida em volta de si, da opulência que fomenta o trabalho, que cultiva os terrenos maninhos, que fertiliza a terra estéril, que sustenta, que educa e civiliza o povo, oh! dessa é a poesia companheira também. Se o castelo arruinado tem poesia bastante para fazer correr lágrimas de saudade; a granja, activa e próspera, tem-na de sobra para as provocar de entusiasmo e de fé no futuro.»⁵⁶⁹

A hipótese será, depois, secundada pela observação mais detalhada, *in loco*, quase do foro experimental, do labor que existe na Herdade, sob o comando exuberantemente dinâmico de Tomé da Póvoa. Num trecho antológico, carregado de movimento, de saudável tensão e de humanidade - onde abundam vocativos, interjeições, uso do modo imperativo

⁵⁶⁷ Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, pp. 45-46.

⁵⁶⁸ Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, pp. 45-46.

⁵⁶⁹ Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.* pp. 48-49.

(consubstanciado em ordens, conselhos e interpelações que reflectem a liderança activa do lavrador), constantes reparos, perguntas e mil (inferíveis) peripécias da vida no campo - o narrador dá conta da realidade que Jorge pôde testemunhar. É a realidade de um campo muito mais laborioso que poético; de uma matéria mais de actividade (física, agrícola, económica) que de contemplação; de um cenário, enfim, mais *realista* que *romântico*:

«Quando Jorge se dirigiu à Herdade, presidia ainda Tomé aos diversos trabalhos em que a sua gente andava ocupada naquela manhã. // Não havia ali braços quietos, nem movimentos inúteis. Naquelas casas o trabalho não distingue sexo nem idade. Todos, desde a infância, se familiarizam com ele. Dá-se o mesmo que se dá com o trato dos bois; somente na cidade é que estes possantes e bondosos animais metem medo às mulheres e às crianças; na aldeia umas e outras os afagam e dirigem. // Assim, pois, trabalhava-se, falava-se, ria-se e cantava-se com alma nas eiras e quinteiros da Herdade. // E Tomé, centro daquele movimento, lançando os olhos a tudo, dirigindo a todos a palavra e a todos prestando o auxílio do seu braço robusto; e, da porta da casa, assistindo também àquela cena rural, a boa e santa mulher do fazendeiro, a sócia fiel nos seus prazeres e penas, sustentando ao colo o último dos seus filhos, enquanto que os mais crescidos jogavam as escondidas por entre aquela gente azafamada. // – Olha lá esse carro que não está bem seguro, ó Manuel. Vê lá se me arranjas ainda hoje por aqui alguma desgraça... Ó meu maluco, não reparas que me vais semeando as espigas pelo chão? Salta, apanha-me tudo isso, que eu não quero nada desperdiçado... Está quieto, João, vai para casa, agora não se brinca no quinteiro. Sai-me de ao pé dos bois, menino! Ai que tu... ó Luísa, olha se mandas dar uma pinga àqueles homens... Que quer você, tio? Cubra-se, ponha o seu chapéu. Ai, vem por causa do muro que caiu? Olhe, tenha paciência, volte cá amanhã. Hoje não posso olhar por isso...ó Chico Enjeitado, que diabo estás tu fazendo, pateta? Deixa-me estar essas pipas. Vai-me recolher aquele milho que eu te disse; corre... O moleiro já veio? Pois as azenhas já moem, e o homem não tem desculpas que dê pela demora... Ó Manuel, arreda esse carro mais para o meio, senão não pode entrar o outro, homem de Deus! Disseram ao Luís que visse como estava o milho da baixa do rio? Que mo não vá cortar antes do tempo. Eu sempre quero lá ir primeiro: ele não apodrece na terra. Ó mulher, chama para lá esses pequenos, que podem aleijar-se por aqui. Vai Joãozinho, vai para casa e leva o mano. Olha, queres uma espiga assada? Ó Chico, escolhe aí duas espigas para os pequenos. Que demónio anda aquele cão a fazer atrás das galinhas? Aqui, já, atrevido! Vá, vá, rapazes! Vocês nesse andar não acabam hoje. Dá cá um ancinho, que eu vou arredando esse folhelho. // No meio deste fogo cerrado de ordens, de conselhos e de observações, foi Tomé da Póvoa interrompido pela voz da mulher, que exclamou: // – Ai, ó Tomé, olha quem ali está! // O fazendeiro voltou-se e deu com os olhos em Jorge, que do portão do quinteiro viera, cumprindo o que tinha dito ao irmão, contemplar o mesmo espectáculo que tanto o havia atraído ao observá-lo da colina.»⁵⁷⁰

O contraste deste ambiente enérgico, dinâmico, saudável e produtivo é representado, talvez mais ainda do que pela imagem da Casa Mourisca, pela residência dos fidalgos do Cruzeiro. Se na casa do patriarca D. Luís, há uma «dispendiosa exibição de uma opulência mentida»⁵⁷¹, como se diz na introdução do capítulo XVII (numa nota introdutória ao jantar realizado em honra da prima Gabriela), na casa dos irmãos do Cruzeiro há uma absoluta

⁵⁷⁰ Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 51.

⁵⁷¹ Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 196.

incúria e degradação, exuberantemente evidenciada na descrição (realista) que o narrador faz daquele espaço tão negativo:

«Havia dentro uma atmosfera quente, abafada e viciada de fumo de cigarro que sufocava. // A sala era ampla, mas de um desarranjo e desconforto indescritíveis. Dois catres de ferro ao lado um do outro, uma cadeira sem fundo, sustentando a bacia e jarro mutilados, servia de lavatório, a roupa pendurada em cabides fixos na parede mal caiada e salitrosa, ou caída pelo chão; o espelho pendente dos caixilhos da janela, velas de sebo meio gastas metidas em garrafas, cuja superfície era adornada de gordurentas estalactites, e em palmatórias de metal pintado de lágrimas verdes pela oxidação; a um canto, o depósito da roupa suja, em outro, o arsenal, composto de espingardas, revólveres, paus ferrados, chicotes e cassetetes; além, os arreios de cavalgadura; na mesa, ao pé da cama, os restos das grosseiras iguarias da ceia da véspera, alguns usados baralhos de carta, de mistura com umas insígnias pobres e desprezadas da vestimenta do padre, tudo enodado de azeite e de vinho, e pontas de cigarro por toda a parte.»⁵⁷²

Em alguns trechos, a decadência do mundo fidalgo não é tão ostensivamente revelada, mas não deixa de – muito subtilmente, em registo irónico que lembra Eça – comparecer quase sempre no enunciado narrativo. Assume particular interesse, a este nível, a narração do jantar de homenagem à prima Gabriela, que preenche boa parte do capítulo XVII. A ocasião obriga a família, por acção do Frei Januário, sob instruções do patriarca D. Luís, a endividar-se ainda mais, no sentido de garantir o luxo e a opulência do festim que «impunham os brios de fidalgo criado nos hábitos de grandeza e liberalidade de um solar de província». «A nobreza obriga», recorda o religioso, querendo singelamente significar que as aparências se deveriam manter a todo o custo⁵⁷³.

Depois, de maneira competente, com recurso a visões ora de conjunto ora de pormenor, Dinis dá conta de uma espécie de parada de *tipos*, socialmente representativos da classe nobre. Uma vez mais, a sua aparente neutralidade, no ofício de reportar a galeria de personagens fidalgas, é subvertida pelo uso fresco da ironia:

«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 se dá naquela esmerilhada casta,

⁵⁷² Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, pp. 145-146.) O narrador não evita a (talvez cruel) ironia, num dos frequentes momentos em que abandona a neutralidade testemunhal: «Os dois achavam delícias neste viver, que chamavam escolástico, e que diziam avivar-lhes recordações dos seus tempos de estudante. // Bem poderia contudo o aposento ter mais um grau de limpeza, sem que nisso tivesse que despir a feição de desordem característica a um quarto de rapaz solteiro.» (Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 146.)

⁵⁷³ O narrador recorda uma situação ilustrativa deste culto das aparências, que passa pela sugestão do padre Januário dos Anjos de, em face da penúria da Casa Mourisca em matéria de louça e talheres, se pedirem tais peças emprestadas: «Este ridículo expediente era pelo padre tido na conta de engenhosa tática, porque, explicava ele: cada família, conhecendo apenas a prata que lhe pertencia, havia de supor que toda a mais era da casa, que em tempo fora das mais bem providas nesta espécie. Por tal forma, não se tornaria notada a falta, e cada qual se daria até por lisonjeado em haver merecido do proprietário esta prova de confiança. // Jorge não se deixou convencer, apesar do persuasivo da lógica; e, em despeito de veementes protestos do padre, exigiu que o serviço se fizesse com o pouco ou muito que houvesse em casa. // O padre apelou para o fidalgo, que nisto, porém, decidiu a favor do filho.» (Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 196.)

consequira 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 diretamente de qualquer notável herói das origens da monarquia. // Havia tal que havia 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 transcendentais e úteis computações; e assim ficaria a humanidade privada de uma noção valiosíssima.»⁵⁷⁴

Como se se tratasse de uma didascália cenicamente postuladora da posição e coreografia de personagens em palco, o narrador informa o leitor desta variedade socialmente uma dos convidados (pois que de múltiplas roupagens se faz o retrato daquela aristocracia) – senhoras maduras, meninas casadoiras, rapazes diletantes morgados (ou filhos segundos), chefes de família elegantemente falidos, padres:

«Enquanto se esperava pelo jantar, formavam os convidados na sala nobre da Casa Mourisca grupos variados e característicos. As senhoras de idade madura, tias e mães, sentadas em semicírculo em um dos ângulos da sala, narravam pausadamente umas às outras as ocorrências domésticas relativas ao intervalo de tempo em que se não tinham visto; exaltavam os dotes pessoais do filho primogénito e as prendas da menina da casa. Finalmente combinavam enlances matrimoniais entre os seus filhos e sobrinhos, de maneira que o sangue dos descendentes saísse ainda mais rico em essência aristocrática, se é que era susceptível de maior apuro. // Os chefes de família, passeando na ala ou formando grupos nos vãos das janelas, lidavam na sua tarefa de vinte anos: a de demonstrar que o que perdera a causa realista fora a traição e o suborno; e, arvorados em profetas, entoavam trenos sobre a iminente dissolução social, parafraseando os artigos de fundo da Nação e do Direito. A abolição dos morgados e vínculos, definitivamente decretada poucos anos antes, fornecia farto alimento para aquelas jeremiadas; os dissipadores fidalgos, que tinham arriscado o futuro e bem-estar dos filhos, desbaratando-lhes a legítima com a sua imprevidência e prodigalidade, lançavam agora à conta da lei o que era a consequência lógica da sua má administração. // As raparigas falavam umas com as outras de vestidos e de enfeites, e dispunham de quando em quando de algum olhar mais terno para qualquer dos primos presentes, em cujo número se continham os namorados de cada uma ou de mais do que uma. [...] // Os rapazes reunidos no terraço fumavam e atiravam o revólver aos troncos das árvores ou às avezitas que poisavam nos ramos. A maioria, ou morgados ou filhos segundos, era de ignorantes e vadios: se alguns haviam descido até ao ponto de irem a Coimbra fazerem à ciência a honra de estudar, poucos desses mostravam as habilitações adquiridas exercendo qualquer mister social. [...] // Formava o grupo à parte frei Januário, em animado colóquio com os outros dois padres, também apensos a casas fidalgas, e igualmente fervorosos na defesa dos legítimos direitos da nobreza e abominadores dos pedreiros-livres.»⁵⁷⁵

Só um olhar muito desatento desvalorizaria o investimento do narrador nesta descrição detalhada de personagens secundárias ou figurantes, que aparentemente se desvia do fio essencial da acção. Mas, como no capítulo 5 procuraremos precisar, é também desta

⁵⁷⁴ Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, pp. 156-157.

⁵⁷⁵ Cf. Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, pp. 157-158.

construção de cenários e ambientes (atinentes à acção) que resulta a verosimilhança, a força e a qualidade semântica da narrativa dinisiana.

A personagem de Frei Januário merece algumas considerações em particular. Vimos como, n' *As Pupilas* aparece uma figura do clero altamente prestigiosa - o Reitor; e como, em oposição, nos aparece uma personagem sinistra n' *A Morgadinha* - certo frade, responsável por uma seita retrógrada, fanática e cruel⁵⁷⁶. Curiosamente, n' *Os Fidalgos*, aparece uma figura que, conquanto congregue alguns dos maiores defeitos atribuíveis, na época, ao clero (passividade, parasitismo, conservadorismo, ressabiamento face à evolução histórica⁵⁷⁷, oposição ao progresso, improdutividade - e até, no limiar do estereótipo - uma gula insaciável⁵⁷⁸), nem por isso deixa de suscitar uma algo surpreendente simpatia da parte do leitor. cremos que este (improvável) carinho decorre de uma muito dinisiana capacidade, do foro filosófico e da técnica narrativa, que é ler e mostrar as personagens a uma luz muito próxima da realidade, da vida, assim evidenciando a dimensão *humanamente complexa* das circunstâncias.

⁵⁷⁶ Para além desta personagem, figura de proa de um grupo sectário que surge, em determinada altura, na região, há assinalar igualmente a do regular padre da aldeia, cuja maledicente confluência de pontos de vista com críticos do governo (ou do próprio regime) o situam num campo conservador e claramente reaccionário.

⁵⁷⁷ Um trecho logo no início do romance dá conta deste posicionamento *estruturante* da personalidade do religioso: «D. Luís lia as folhas absolutistas, que lhe mandavam da capital e do Porto, e dava assim em alimento ao seu ódio contra as instituições liberais um dos frutos mais saborosos delas - a liberdade de imprensa; - fruto em que os seus correligionários mordem com demasiada complacência, apesar de ser para eles fruto proibido. De quando em quando, D. Luís interrompia a leitura com uma frase de aprovação ao artigo que lia ou de censura a qualquer medida promovida pelo governo, que nunca tinha razão. // Frei Januário secundava, com toda a força do seu obscuro credo político, as reflexões de S. Ex^a, e requintava na intensidade dos anátemas com que eram fulminados os homens da época. // Mas, solta a frase que o caso pedia, e as competentes exclamações, voltava o padre a consultar o relógio, a abrir a boca, a suspirar; dava dois ou três passeios na sala e terminava por ir inspeccionar a cozinha. Os intervalos das refeições eram para ele séculos! // - Hum! - disse D. Luís naquela manhã, poisando a folha, como enjoado com o que lera. - Lá foi concedido um subsídio para a construção do lanço de estrada de Vale Escuro! // - Fartos sejam eles de estradas! - acudiu logo frei Januário. - Para esta gente a moralidade e a ventura de um país consiste em ter estradas e diligências, e acabou-se. Olhem lá se eles levantam sequer uma igreja? Isso sim! O dinheiro do clero sabem eles roubar! E que pena não terão por não deitarem abaixo os templos que por aí ainda há! Mas atrás do tempo, tempo vem. Vontade não lhes falta.» (Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, pp. 60-61.)

Importa referir que há da parte de Dinis (e, por ele, do narrador) uma ostensiva tomada de partido pelos valores do liberalismo, que está em boa verdade compreendida no próprio despertar de Jorge e na revolução que esta personagem enceta no sentido a salvar a riqueza e a dignidade da família, ou no modo afectuoso como Dinis apresenta ao leitor a personagem de Tomé da Póvoa. Num trecho inicial do romance, quando se faz a história da família dos fidalgos da Casa Mourisca; após recordar episódios terríveis da guerra civil, o narrador afirma: «Fez-se a paz, implantou-se no país a *árvore da liberdade*; D. Luís deixou então a vida da corte e veio encerrar no canto da província os seus despeitos, os seus ódios e os seus desalentos.» (Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 39. O itálico usado para a expressão *árvore da liberdade* é responsabilidade nossa.)

⁵⁷⁸ Quase adivinhamos um sorriso no narrador, explicando (com objectividade e método) a dedicação de Frei Januário à causa dos repastos: «O padre 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.» (Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 43.) Curiosamente, o voraz padre não é uma figura nédua como seria de esperar, para o que o narrador acha uma explicação irónica: «Os gozos do paladar mal lhe compensavam as amarguras destas longas expectativas. Eram elas talvez que não o deixavam medrar na proporção dos alimentos consumidos, porque frei Januário era magro. O mistério fisiológico desta magreza ainda não era para se devassar de pronto.» (Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 60.)

O Frei Januário é, no fundo, um frágil homem que foi formado num caldo ideológico e social que, para sua desgraça e desconcerto, se extinguiu, desarrumando-lhe o (seu) mundo. A partir de determinada altura, percebe-se que o seu maior desígnio é sobreviver, fugindo tanto quanto possível a conflitos e garantindo, acima de tudo, as pontuais refeições que lhe acalentam corpo e alma. É verdade que, em termos de gestão da Casa Mourisca, o seu currículo é objectivamente desastroso; mas, como sublinha o narrador (obtemporando a pouco encomiástica caracterização do religioso), Frei Januário dos Anjos, se errava «não era de má-fé»⁵⁷⁹.

Concorre para a bonomia do narrador e do leitor, face a este adversário da modernidade e do progresso, a dimensão cómica para que as imperfeições (ou pecaúhos) da personagem afinal remetem. De tal decorre que a quase caricatural imagem do clero, aqui consubstanciada no amigo e assessor de D. Luís (à imagem do seu amo, um opositor franco e feroz dos novos tempos), apenas acentua na personagem (e no que ela representa) certo cariz inócuo e inconsequente. Afinal, a narrativa caricaturiza, ora com graça, ora de modo mais sério, o desajustamento de algumas classes sociais face à evolução histórica. No caso de Frei Januário, o Clero afigura-se muito mais digno de (divertida) piedade que de receio.

Temos essa percepção logo no início do romance, quando D. Luís dá conta ao seu procurador da notícia de mais uma estrada a construir pelo governo. Numa primeira reacção, o religioso maldiz a iniciativa e o ânimo materialista dos novos tempos. Subitamente, num exercício enunciatório próximo da figura do *bathos* (descida aparentemente não intencional do sublime para o prosaico), interrompe-se a indignação político-social da personagem. Motivo aduzido pelo narrador: um *valor mais alto se alevanta*, a refeição:

«Não sei se foi esta última frase que recordou ao padre que também a ele não faltava vontade... de comer. O certo é que, mudando de tom, acrescentou: // – Querem ver que o Bernardino se esqueceu hoje do jantar? Isto são quase duas horas, e eu não ouço tugar nem mugir na cozinha! Nada, aqui anda coisa. Com licença, eu vou ver e volto já. E frei Januário saiu da sala para ir pela vigésima vez à cozinha, que ele suspeitava abandonada pela incúria do cozinheiro, estando pois a família toda ameaçada com a tremenda catástrofe de uma retardação do jantar.»⁵⁸⁰

⁵⁷⁹ Explica oportunamente o narrador que a ineficaz gestão da Casa decorria mais da inépcia do que da má vontade do procurador: «O padre Januário, ou frei Januário dos Anjos, velho egresso, homem de letras gordas, que se estabelecera comodamente naquela acastelada residência como em sua casa, era um desses procuradores [de D. Luís]. // 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 apertadas, era sempre sob condições de tal natureza que deixava de cada vez mais onerada a propriedade e mais irremediável o triste futuro dela.» (Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, pp. 41-42.)

⁵⁸⁰ Cf. Dinis, *ob. cit.*, p. 61.

É esta fissura (humana fissura) no edifício feroz e antipático do reaccionarismo que em boa verdade torna inofensiva a figura do religioso e suscita, nos leitores (influenciados pelo ponto de vista do narrador e pela sua – digamos – realista ironia), uma surpreendente afectuosidade.

No conjunto de aspectos realistas de *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, a caracterização directa e indirecta da personagem Gabriela não pode deixar de ser salientada. Nela encontramos a graça e formosura de outras figuras femininas do universo romanesco de Júlio Dinis, bem como a espontaneidade de Clara (d’*As Pupilas*), a inteligência diligente de Jenny (d’*Uma Família Inglesa*) ou a segurança e espírito de liderança de Madalena (d’*A Morgadinha*). Mas esta mulher não se reduz a uma dimensão grácil e cândida, que discreta e sensatamente transite pelas divisões e corredores do edifício burguês do seu tempo. Há até um fumo de escândalo nos seus gestos e nas ideias que publicamente defende, por mais indecorosas que à primeira vista pareçam⁵⁸¹. A sua biografia, o seu estatuto de mulher culta e independente (liberal por convicção, contra a posição maioritária dos homens da sua família), as suas atitudes ao longo da acção e até o seu papel no território do amor (em que, de forma mais calculista que apaixonada, assume a iniciativa e a condução de namoro e noivado) – tudo faz de Gabriela uma espécie de ícone feminista *avant la lettre* (note-se que o narrador a distingue com o adjectivo *varonil*). Trata-se de uma figura de mulher muito distinta de angélicas donzelas que Dinis e o romantismo em geral profusamente produziram.

⁵⁸¹ A atitude confiante, desafiadora e segura de si de Gabriela aparece claramente demonstrada num dos episódios ocorridos durante o movimentado jantar em sua honra que D. Luís organiza. Numa conversa sobre Garrett, a mulher não apenas defende os seus (autorizados) gostos literários, perante a ignorância da fidalguia presente, como invulgares convicções políticas. Perante a afirmação de que D. Luís se compraz na sua dor e no seu exílio face ao mundo (dor de viúvo, de pai e de fidalgo absolutista), a prima de Jorge e Maurício desmente, judiciosamente, que se trate de um paradoxo: «– São contradições aparentes [...]. – As saudades têm disso. // Por isso lhe chamaram “gosto amargo e pungir delicioso”.» É esta nota literária que suscita o diálogo seguinte: «– Quem é que lhes chama isso? – perguntou uma fidalga de óculos, um pouco sentimental e literata, que estava ao pé de Gabriela. // – Foi Almeida Garrett – respondeu esta, sorrindo, como quem suspeitava que não ficaria satisfeita a curiosidade da interrogante. Efectivamente a história literária de Portugal parara para ela em José Agostinho de Macedo. // – Almeida Garrett!! – repetiu um dos mais intratáveis realistas presentes, que ouvira a resposta. – Eu conheci um desse nome, que era secretário ou coisa assim do duque de Palmela [...], era um liberalengo dos quatro costados.» Gabriela, ao invés de deixar passar em claro o desabafo masculino, contrapõe: «– E perdeu-o de vista depois? – inquiriu Gabriela com leve ironia. // - Sim, perdi. Eu conheci-o por acaso. // – Então não o conheceu orador no parlamento, ministro, poeta, prosador e chefe de uma revolução literária?» A terminar este passo, numa tirada que lembra a reacção de Alencar à defesa, por Ega, do realismo de Craveiro Lopes (n’*Os Maias*), o interlocutor da ousada fidalga retorque: «– Olhe, prima; eu, a respeito de parlamento... temos conversado; não sei se me entende. De ministros também não quero saber, porque tenho receio de que me digam que nos governa o filho do sapateiro. Agora a respeito de poetas... se quer também que lhe diga, eu nunca tive queda para sonetos. Lá chefe de revolução estou convencido de que ele seria, porque para guerrilheiro estava talhado.» Em remate irónico, o narrador ainda aduz: «A baronesa deu muita razão a este seu primo e foi para um grupo de raparigas, que passaram a interrogá-la sobre a última moda do talhe dos vestidos.» (Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, pp. 160-161.)

É, como se percebe logo pela descrição inicial e se confirmará pelas suas intervenções na história, uma *mulher-sujeito* e não uma *mulher-objecto*:

«Gabriela, a baronesinha viúva de Souto-Real, ainda não tinha trinta anos, e mais nova parecia do que era. Alva, loira 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.»⁵⁸²

A apresentação não deixa, contudo, de – à maneira característica de Dinis – sublinhar a fundamental *anima* virtuosa que a personagem (também) possuía, matizando desse modo um carácter que os leitores pudessem, à partida, considerar demasiado autoritário e egocêntrico:

«Além disto possuía um bom coração e uma alma generosa.»⁵⁸³

Finalmente, como ilustração de um último aspecto inovador (*i.e.*, realista) do romance dinisiano, nesta revisitação d'*Os Fidalgos da Casa Mourisca*, valerá ainda a pena referir o tratamento psicanalítico-literário do sonho. Em passo que citámos anteriormente, a filha de Tomé da Póvoa, Berta, pouco depois de haver regressado à aldeia, sonha confusamente, revisitando – nesse estado de abandono nocturno - lembranças e traumas da infância, misturadas com pulsões e medos do presente. A interpretação é, para os leitores, relativamente óbvia: a menina fez-se mulher e é obrigada, à luz do seu devindo estatuto, a refrear desejos e vontades, articulando-os com impositivas regras de decoro social.

Quase no final da obra, um outro sonho merece referência: D. Luís, que em estado febril sofrera pesadelos aterradores, consegue na convalescença a graça de um «sonhar grato», «durante o qual a imagem da filha por vezes lhe apareceu sorrindo-lhe e falando-lhe com o carinho de que ele ainda se recordava com a mais pungente saudade do seu coração». Mas esta visão sofre curiosas metamorfoses ao longo do lapso onírico:

«Esta imagem transformava-se-lhe às vezes por insensível transição na imagem de Berta, e tão semelhantes, tão confundidas lhe apareciam, que ele nem sabia ao acordar com qual das duas sonhara. Umás vezes era a filha que lhe falava com a voz e sob a figura de Berta; outras, Berta revestindo a imagem de Beatriz. // Despertou deste sono

⁵⁸² Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 137.

⁵⁸³ *Idem, ibidem.*

por alta e calada noite. No aposento era completo o silêncio. Interrompia-o somente o bater cadenciado da pêndula do corredor. A ténue claridade de uma pequena lâmpada alumia a cena.»⁵⁸⁴

Após o sonho, a realidade vem ajudar a personagem (e, se tal fosse necessário, o leitor) a perceber o significado do sonho:

«D. Luís depois de acordado tentou avivar as gratas impressões que lhe deixara o sonho. Pensou na filha e no passado, nas tristezas presentes, nas venturas pendidas e nas desgraças por vir. Àquela hora da noite, na solidão e repouso da câmara de um doente, o espírito ergue-se superior à habitual esfera onde ordinariamente paira e contempla com a vista de águia as suas paixões e preconceitos; vê-os flutuar com 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. // Naquele momento D. Luís não era o mesmo homem moral que conhecemos. // Luzia-lhe a verdade resplandecente à sua imaginação fascinada.»⁵⁸⁵

À época da escrita do romance, eram já conhecidos estudos e teorias sobre a importância do sonho como manifestação de esferas profundas da alma humana. Aliás, em *Uma Família Inglesa*, Dinis já incorporara, no tecido narrativo, relatos de sonhos. Mais tarde, Freud explicará o facto de, em muitos casos, ser possível interpretar produtivamente estas experiências em que o subconsciente se manifesta (libertando-se parcialmente de jugo da auto-vigilância a que, por imposições da educação e das regras sociais, está regra geral obrigado). A descodificação dos sonhos permite iluminar zonas da psique do indivíduo sonhador e, de um ponto de vista literário, é um desafio interessante que se integra no jogo interpretativo que a leitura romanesca por natureza pressupõe.

Neste caso, a identificação, de Berta, pelo sujeito sonhador, com uma filha precocemente falecida (Beatriz) significa a essência do processo mental que se está operando em D. Luís: o destino parece oferecer-lhe uma nova possibilidade de ser pai de uma virtuosa donzela, para orgulho e consolo da sua existência. Esta hipótese não se restringirá apenas à etérea circunstância do devaneio onírico; o narrador chama a atenção para a objectiva oportunidade de o velho fidalgo tornar o sonho realidade, somatizando a visão de felicidade vislumbrada durante o inquieto sono:

«No meio da corrente dos seus pensamentos distraiu-o um quase imperceptível respirar que ouviu a seu lado. Voltou-se. // Era Berta que, cedendo às fadigas de tão continuadas vigílias, adormecera junto do leito do doente.»⁵⁸⁶

⁵⁸⁴ Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 316.

⁵⁸⁵ *Idem, ibidem.*

⁵⁸⁶ Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 316.

4.3.5. Romantismo e Realismo em Júlio Dinis: Razões para a copulativa

A concluir este capítulo, podemos sustentadamente afirmar, sem receio de erro, que Júlio Dinis periodologicamente se situa, no quadro da literatura portuguesa, num lugar de dinâmica transição entre o romantismo e o realismo. Esta classificação resulta, como é óbvio, de uma análise *a posteriori*, feita com a necessária distância crítica e tendo por base uma visão de conjunto e de cariz essencialmente diacrónico.

Com efeito, o rótulo de *romântico* ou *realista*, longe de traduzir uma concretude absoluta, é antes uma designação nascente da comparação entre elementos. Como sucede com o signo linguístico, cujo sentido e valor é o resultado da relação que mantém – de semelhança ou oposição – com outros signos, também um período artístico-literário se caracteriza pela existência, numa dada parcela de tempo, num dado contexto histórico-cultural, de produção artístico-literária relativamente uniforme, marcada por um comum sentido estético-filosófico, e que, conquanto possa variar em razão do cunho pessoal de cada artista (criador) e da respectiva obra, é fruível e legível segundo um conjunto coerente e relativamente estável de princípios, valores e regras.

Um olhar retrospectivo está habilitado a descobrir, no *corpus* multimodo de arte e literatura de um determinado período, certas características que, vistas enquanto conjunto, são distintas do período anterior e do seguinte e legitimam a classificação periodológica. Essa percepção comete, por um lado, os artistas e escritores e, por outro lado, o público consumidor - e, de modo ainda mais específico e rigoroso, os profissionais da exegese (críticos, professores, estudiosos).

Mas, de um ponto de vista sincrónico, no *durante* da produção artístico-literária, nem sempre é pacífica e insusceptível de erro a avaliação periodológica, acontecendo frequentemente que os criadores do objecto estético, não obstante estarem sujeitos às influências da respectiva época, não têm consciência clara e objectiva do seu próprio papel na evolução da cartografia artística e retórico-estilística⁵⁸⁷. O que, em termos específicos, um

⁵⁸⁷ Temos, perante a arrumação periodológica, uma visão semelhante à que, por exemplo, João Barrento exprime acerca do cânone (ou, como o autor diz, dos *clássicos*). A instituição de classificações, seriações, rótulos e hierarquias poderá ser algo de útil, sobretudo no campo da educação e do ensino – mas não pode (não deveria) funcionar como um cego e cínico entrave à valorização de obras que, por esta ou aquela razão, não cumpram os requisitos tidos por indispensáveis no quadro de uma qualquer tipologia superiormente determinada. Em “Ler os Clássicos com os Clássicos”, João Barrento escreve: «A utilidade dos clássicos será inegável, se por isso entendermos o seu uso formativo (no sentido de Montaigne) ou mesmo a sua utilidade didáctica (desde a Roma antiga). Mas transforma-se no seu contrário no momento em que degenera – e isso pode acontecer facilmente – em instrumento de legitimação do poder, dos regimes, das instituições.» (Cf. João

escritor faz, no decurso da sua existência literária, é *exprimir-se*, de acordo com a sua maneira mais íntima e verdadeira de ser, usando dos recursos técnicos que, em cada momento, se lhe afiguram mais adequados, respeitando naturalmente os códigos genológico-modais por que opta e, eventualmente, tendo consciência (mais directa ou mais diferida) de um certo gosto do público.

No caso de Júlio Dinis, sucede que a sua existência coincide com um contexto convulsivo, marcado por conflitos no campo estético e em que o prestígio de uma certa forma de expressão literária, consensual desde os anos trinta do século XIX – o romantismo –, é posto em causa pela emergência de um novo movimento – o realismo –, cujas ideias fundamentais se opõem, de forma ostensiva e até violenta, às da corrente estética anterior.

Não custa perceber, à distância, que a literatura romântica, cujas fórmulas vinham sendo seguidas e praticadas desde a primeira metade do século XIX, sofresse de um natural desgaste, nos escritores e no público. A evolução no universo literário carece de cíclicos impulsos de renovação – e por *renovação* não deve entender-se, neste contexto, a simples substituição de autores mais velhos por outros mais novos (como, de certa forma, sublinhou Antero ao referir-se à obra de Pinheiro Chagas, *Poema da Mocidade*). A verdadeira renovação consubstancia-se, sim, na edificação de novos modos de perceber o papel, o sentido e a substância da arte. Naturalistas e realistas quiseram interpretar essa necessidade e dar-lhe resposta.

Para um escritor desta época, no entanto, era muito difícil (ou mesmo impossível) não sofrer as influências do longo período anterior. Um simples olhar sobre a produção literária dos mais renomados escritores realistas prova, à saciedade, a asserção-supra: Eça, Antero, Ramalho Ortigão e tantos outros não dispensaram (ou não evitaram), em várias circunstâncias, uma certa marca romântica que, embora não sendo predominante em suas obras, existe e é objectivamente reconhecível.

No que a Dinis diz respeito, essa situação reforça-se por se tratar de um escritor cuja actividade não obedecia a um objectivo *programa* nem se inscrevia num assumido esforço de oposição à escola romântica (ao contrário do que sucederia, de certa forma, com os escritores da chamada *Geração de 70*, antes e depois das Conferências Democráticas do Casino). Mesmo nas notas que esparsamente foi produzindo acerca da (sua) arte literária – incluindo no importante ensaio a que deu o título de “Ideias que me ocorrem” – o que preocupava Dinis era sobretudo que a sua literatura fosse eficaz e, tanto quanto possível,

Barrento, “Ler os Clássicos com os Clássicos”, in *A Espiral Vertiginosa. Ensaios sobre a Cultura Contemporânea*, Lisboa, Edições Cotovia, 2001, pp. 114-115.)

popular; que correspondesse aos interesses e expectativas do público leitor de romances; e que compreendesse, à maneira de Fielding ou de Sterne, uma dimensão simultaneamente lúdica, estética e educativa.

Esta espécie de *manifesto* pessoal não se afirmava como uma atitude radical e muito menos como um movimento de oposição à estética romântica, ainda que indirectamente haja contribuído para o seu ocaso. O que sucede é que a escrita de Júlio Dinis, por razões que se prendem, como procurámos explicar ao longo deste capítulo, com a sua formação cultural e literária (a qual tem a ver, por seu turno, com o seu percurso humano, familiar, académico, profissional, *etc.*), é uma novidade no panorama artístico-literário português dos anos 60 do século XIX. A sua singularidade obriga, no exercício crítico, a uma distinção entre a sua obra – sobretudo no que se refere aos seus quatro romances – e a produção literária anterior ao seu aparecimento na cena cultural portuguesa. O mais fácil, talvez até o mais óbvio, seria chamar a tão inovador escritor, como aliás fizeram alguns críticos à época, o primeiro romancista naturalista ou realista de Portugal. Mas esse impulso careceria sempre de rigor, dada a quantidade apreciável de aspectos românticos detectáveis na sua produção romanesca. Igual erro se cometeria se, por comparação com o realismo e naturalismo assumidos (*de escola*) de um Eça, remetêssemos Dinis para um recanto esconso e caprichoso do grande território do romantismo.

Creemos que Júlio Dinis é, literariamente, Júlio Dinis. Como arrumação periodológica, o apotegma é frágil; mas pretende sublinhar este facto de o criador de *As Pupilas* dificilmente ser circunscritível a um só período (romantismo ou realismo) e explicável a só essa luz.

A noção de *autor em trânsito*, *i.e.*, de autor que se move entre o romantismo e o realismo, é talvez a menos susceptível de oposição. Do romantismo – recordemos – há nos seus romances a presença recorrente de princípios e valores elevados à categoria de bandeiras hieráticas: a honra, a honestidade, a lealdade, o respeito, a família⁵⁸⁸, a tradição, o temor a Deus. Estes valores e princípios são entendidos como fundamentais e concomitantes à dignidade humana, que homem algum poderá deixar de defender (ainda que à custa do

⁵⁸⁸ É interessante o facto de – como, entre outros autores, referem Saraiva e Lopes, Maria Lúcia Lepecky, Irwin Stern ou Diana Marchon – Dinis associar geralmente à ideia de *família* a ideia (física e mental) de *casa*. Esta associação é importante de um ponto de vista da leitura simbólica dos espaços, claro; mas é também importante para perceber uma parte fundamental do trabalho técnico-compositivo do romancista. A edificação romanesca dos *espaços-casas* implica uma selecção muito precisa de territórios onde a acção (principal ou secundária) ocorrerá. A casa dos Dornas ou a das Meadas, n' *As Pupilas*; a casa de Richard Whitestone ou a de Manuel Quintino, na *Família*; a casa do Mosteiro (da família da morgadinha) ou a de Alvapenha (da tia de Henrique de Souselas) na *Morgadinha dos Canaviais*; a casa de D. Luís ou a de Tomé da Póvoa, n' *Os Fidalgos* – são uma espécie de palcos recorrentes da narrativa romanesca, cenários fundamentais para o desenvolvimento da intriga principal ou para a enunciação, em contexto familiar, de reacções e de comentários acerca dos eventos relatados.

sofrimento e de pontuais desobediências às leis civis). Figuras como, por exemplo, o reitor de *As Pupilas do Senhor Reitor*; Augusto, de *A Morgadinha dos Canaviais*; Manuel Quintino, de *Uma Família Inglesa*; ou Jorge e Tomé da Póvoa, de *Os Fidalgos da Casa Mourisca* – todos, independentemente da idade e estatuto social, são representantes de um mundo excepcionalmente dotado de virtude e generosidade, mais próximo de um universo ideal que da esfera terrena.

Encontramos, nos romances dinisianos, personagens femininas extraordinariamente belas, dotadas de grande fortaleza moral e normalmente detentoras de uma serena inteligência: *Margarida*, nas *Pupilas*; Jenny e Cecília, na *Família*; Madalena e Cristina, na *Morgadinha*; Berta, nos *Fidalgos*. Aquelas mulheres elevam-se, aliás, por sua comprovada excepcionalidade⁵⁸⁹, a uma fatal condição de seres celestiais, angélicos.

Três dos grandes romances de Júlio Dinis elegem o campo como *espaço literário* (i.e., lugar *semantizado*⁵⁹⁰), apresentando-o frequentemente como uma espécie de cosmos realizado na terra, feito de harmonia idílica, de beleza sublime, de felicidade utópica. Em *As Pupilas do Senhor Reitor* e n’*A Morgadinha dos Canaviais*, elementos estranhos ao espaço rural, como Daniel (devendo cidadão pela longa estadia no Porto) ou Henrique de Souselas (um lisboeta *snob*) encontram ou reencontram no mundo campestre o equilíbrio, a paz e o sentido da existência que lhes faltavam, de certo modo sofrendo (ou beneficiando de) uma *aculturação* àquele espaço de pureza e felicidade⁵⁹¹.

⁵⁸⁹ Maria Lúcia Lepecky, sublinhando a geral excepcionalidade de carácter das personagens dos romances de Júlio Dinis, lembra – a propósito das mulheres na obra dinisiana – que, embora cada personagem seja tratada em particular e, portanto, detentora de uma personalidade própria, Cecília [de *Uma Família Inglesa*], Madalena, Cristina [ambas de *A Morgadinha dos Canaviais*] e Berta [de *Os Fidalgos da Casa Mourisca*] «têm as mesmas características (e rigorosamente as têm) em todos os romances». Explica: «Nenhuma das raparigas é mais que virtual anjo do lar [...] // O modo de ser “natural destas mulheres, caracterizando-se basicamente por doçura, resistência, bom senso, dom da persuasão, capacidade de dedicar-se, faz de todas *mestras* e *condutoras*. Tanto Jenny [de *Uma Família Inglesa*] como Madalena, tanto Berta quanto Margarida [de *As Pupilas do Senhor Reitor*], *conduzem* e *orientam* quantos as rodeiam. Exercem a sua capacidade de *reunir energias eventualmente dispersas* sobre figuras seja masculinas seja femininas (Madalena guia a Cristina, a Henrique e a Augusto) não raro estendendo a acção sobre figuras paternas. E Jenny sabe orientar o pai, tal como Berta sabe influenciar o fidalgo, futuro sogro, na própria regeneração.» (Cf. M. Lúcia Lepecky, *ob. cit.*, p. 97.)

⁵⁹⁰ Ver a distinção formulada por Lepecky entre *lugar* e *espaço*, que citamos no capítulo 3 do presente estudo, **na p. 174**.

⁵⁹¹ Esta visão idealista, não é de mais lembrá-lo, ecoa profundamente Rousseau. Mas, lida à luz da segunda metade do século XIX, significa ainda, em nosso entender, uma atitude historicamente compreensível contra alguns dos aspectos mais agressivos (intuídos ou objectivamente testemunhados) da modernidade industrial. Cremos que um breve excuro pela obra *A Cidade e as Serras*, de Eça, nos ajudará a explicar a bondade e sensatez do campo dinisianamente entendido. A propósito, Maria Helena Santana dá conta da perplexidade que esta obra causou nos críticos e estudiosos. São distintas e nem sempre conciliáveis as teses que, sobre tal, foram aparecendo: «Para quem lê o romance em chave realista, a ausência de um enunciado crítico consistente não é fácil de aceitar. Compreendem-se por isso os juízos controversos dos críticos queirosianos sobre o sentido político-ideológico do texto. António José Saraiva e Óscar Lopes, por exemplo, consideram-no uma obra inferior, de “moralidade demasiado simples” (“falha” extensiva a outros romances do último Eça), dado o alheamento das personagens em relação ao contexto socioeconómico. Jacinto do Prado Coelho é mais incisivo,

À semelhança dos grandes romancistas românticos, o narrador em Dinis é, quase sempre, omnisciente. O domínio que ostensivamente exhibe da acção narrada (passado, presente e futuro da matéria efabulada) é, grosso modo, absoluto. Para efeitos de clareza, nesse exercício todo-poderoso da função narradora, o escritor opta por, de modo geral, investir parte importante do enunciado na apresentação das personagens, em ordem a caracterizar o carácter (sobretudo moral) que as define e distingue. É frequente, nesta estratégia de revelação de aspectos mais profundos e íntimos das personagens, o aparecimento do monólogo, que toma às vezes uma feição teatral e potencia uma espécie de expressão lírica de sentimentos e emoções.

lendo-o como “a demonstração, diletante e mal estabelecida, duma tese reaccionária”. [...] Maria Lúcia Lepecky [...] depois de admitir que a oposição cidade-campo é uma falsa tese, uma vez que não corresponde a uma realidade histórica e sociológica válida, conclui [...] que o sentido do texto reside no seu conteúdo satírico: “na crítica amarga, ferina e extremamente lúcida da alta burguesia e da aristocracia portuguesas do século XIX, que se comprazem em viver ao compasso de uma Europa ainda não alcançada [...]” Ou seja, através da figura algo ridícula de Jacinto, o autor pretendia satirizar a alienação de uma classe que perdera já a razão de existir.»⁵⁹¹ (Cf. Maria Helena Santana, *Literatura e Ciência na Ficção do Século XIX. A Narrativa Naturalista e Pós-Naturalista Portuguesa*, ed. cit., pp. 515-516.)

A nossa opinião sobre o assunto é algo diferente. Não acreditamos que Eça, subitamente, no devir de uma espectacular epifania, passasse subitamente a preferir o campo à cidade, a quietude à dinâmica cosmopolita dos grandes centros, o atavismo nacional e antigo à energia e força da modernidade e do progresso. Mas acreditamos que preclaramente se houvesse instalado na consciência de Eça de Queirós a noção de alguns perigos da ciência e da técnica, bem como de algum tédio e fadiga pela *movida* elegante de tantos anos. Vemos a lição de *A Cidade e as Serras* como o percurso de um homem que, por conhecer o lado (festivo, privilegiado, moderno) da grande urbe, tem autoridade intelectual - ética, moral, estética - para preferir o campo (ainda que um campo adaptado minimamente a condições de habitabilidade e conforto decentes). E, confessamos, não nos parece nada reaccionário este caminho⁵⁹¹. Tomaz Ferreira explica, de maneira semelhante, o gosto do público leitor do século XIX por este espaço no universo da escrita ficcional: «Esta corrente ganhou indubitavelmente os favores do público leitor [...] De resto, o próprio desenvolvimento [da vida urbana, no século XIX] empurrava para uma idealização bucólica da vida no campo, donde estariam ausentes os conflitos e tradições, as complicações da cidade.» (Cf. J. Tomaz Ferreira, “Nota Introdutória a *Os Meus Amores*, de Trindade Coelho”, in Trindade Coelho, *Os Meus Amores. Contos e Baladas*, Lisboa, Ed. Europa-América, 1988.) Retemos, a terminar esta alusão a *Cidade e as Serras*, o final da obra, que nos parece bastante útil para a correcta percepção do sentido global do enunciado. Recordemo-lo: o narrador reencontrou Jacinto, já casado, pai, cada vez mais saudável, mais feliz, mais humano; a convite/ordem do amigo, acede a ficar em Tormes para «contar a Civilização»: «No pátio debaixo da figueira, que revi com gosto, esperavam os três cavalos, e dois belos burros brancos, com uma cadeirinha, para a Teresa, outro comum cesto de verga, para meter dentro o heróico Jacintinho, ambos levados à rédea por dois criados. E ajudara a prima Joaninha a montar, quando o carregador apareceu com um maço de jornais e papéis, que eu esquecera na carruagem. Era uma papelada, de que eu me sortira na estação de Orléans, toda recheada de mulheres nuas, de historietas sujas, de parisianismo, de erotismo. Jacinto, que as reconheceu, gritou rindo: - Deita isso fora! // E eu atirei para um montão de lixo, ao canto do pátio, aquela podridão da ligeira Civilização. E montei. Mas, já ao dobrar para o caminho empinado da serra, ainda me voltei, para gritar adeus ao Pimenta que eu esquecera. O digno chefe, debruçado sobre o monturo de lixo, apanhava, sacudia, recolhia com amor aquelas belas estampas, que chegavam de Paris, contavam as delícias de Paris, derramavam através do mundo a sedução de Paris.»⁵⁹¹ (Cf. Eça de Queirós, *A Cidade e as Serras*, Lisboa, Ed. Círculo de Leitores, 1982, pp. 217-218.) O que julgamos essencial neste passo é a figura, de altíssimo alcance simbólico, de um chefe de estação gulosamente recolhendo da lixeira os frutos proibidos da Civilização (estampas com mulheres nuas, notícias sórdidas, mundanices, alheios luxos). Esta obsessão provinciana, tão denunciada por Eça em diversas obras e textos avulsos, aparece aqui como que superada por uma inteligência superior – Jacinto. Ele deixou de contactar com aquele mundo porque assim quis, não porque geográfica ou economicamente não pudesse. O estádio de Pimenta não é, obviamente, esse.

Como domina magistralmente a técnica do diálogo, Dinis faz uso muitas vezes deste recurso narrativo e, de modo geral, a linguagem aí utilizada adequa-se às circunstâncias que social e humanamente configuram as cenas. Contudo, em algumas ocasiões, o discurso das personagens reveste-se de uma profundidade e sofisticação enunciatórias que o aproxima (pelo tema, pelo vocabulário e pela radicalidade moral) do drama romântico.

Finalmente, no campo lexical, é possível – através de um levantamento atento e aturado – apontar a existência recorrente de vocábulos (advérbios, nomes e, sobretudo, adjectivos) que nomeiam estados de exaltação moral ou emocional e ilustram uma retórica preocupada com o mundo interior e o percurso sentimental das personagens⁵⁹².

Por outro lado, como procurámos ilustrar ao longo deste capítulo, há também, sem dúvida, características realistas nos romances dinisianos facilmente detectáveis e comprováveis. De modo resumido, lembremos a permanente ligação do enunciado narrativo à realidade contemporânea do autor – ao nível da história, da economia, da política, da ciência, da cultura, da arte. Nos romances de Júlio Dinis, aparecem questões como a guerra civil entre miguelistas e liberais, as constantes crises governamentais, os conflitos entre cartistas e constitucionalistas, a abolição do morgadio, a obrigatoriedade de enterramentos de

⁵⁹² Através de um levantamento exaustivo que decidimos fazer, e tomando por base de trabalho os enunciados dos quatro romances considerados *em bruto*, confirmámos a recorrência de certos vocábulos, a saber: sonho; céu; ideal; amor; paixão; anjo; melancolia; tristeza; medo; morte. Como o que, nesse exercício, estava em causa era o campo semântico, admitimos para a recolha palavras da mesma família ou do mesmo campo de significado (e não apenas nomes, outrossim adjectivos e advérbios). Eis as ocorrências destes termos em *As Pupilas do Senhor Reitor*: sonho(s) = 12; céu = 19; anjo = 15; angélica = 1; angelical = 1; ideal = 3; amor(es) = 58; amorosos = 2; amável = 1; paixão = 15; apaixonado(s) = 5; apaixonada(s) = 3; melancólico(s) = 4; melancólica = 3; melancolicamente = 4; triste(s) = 26; tristeza = 31; tristemente = 2; negro(s) = 9; negra(s) = 7; negros; medonho = 2; medonha = 1; morte = 24. Em *Uma Família Inglesa*: sonho(s) = 13; céu(s) = 31; celeste(s) = 4; celestial/celestiais = 1; anjo(s) = 24; angélico(s) = 1; angélica(s) = 4; ideal/ideais = 1; amor(es) = 63; amoroso = 3; amável = 1; paixão = 28; apaixonado(s) = 5; desapaixonado = 1; apaixonada(s) = 4; desapaixonada = 2; melancólico(s) = 9; melancólica(s) = 5; melancolicamente = 1; triste(s) = 35; tristeza = 29; tristemente = 2; negro(s) = 7; negra(s) = 6; medonho(s) = 1; medonha(s) = 0; lúgubre = 7; morte = 17. Em *A Morgadinha dos Canaviais*: sonho = 15; céu ou céus = 30; celeste, celestes = 6; celestial = 2; anjo = 36; angélico = 3; angélica = 4; angelical = 2; ideal = 16; idealmente = 1; idealizar = 2; amor / amores = 56; paixão = 34; amorosos/amorosas = 2; amável = 2; melancólico(s) = 17; melancólica(s) = 6; melancolicamente = 3; triste(s) = 43; tristeza(s) = 27; tristemente = 5; negro(s) = 7; negra(s) = 4; lúgubre(s) = 5; apaixonado(s) = 12; apaixonada(s) = 4; medonho(s) = 1; morte = 50; “horas mortas” = 4. Em *Os Fidalgos da Casa Mourisca*: sonho(s) = 29; céu(s) = 25; celeste = 1; anjo = 31; ideal = 4; amor(es) = 120; amável (amáveis) = 5; paixão = 48; apaixonado(s) = 10; apaixonada(s) = 5; apaixonadamente = 1; melancólico = 7; melancólica(s) = 15; melancolicamente = 4; horas mortas = 1; triste(s) = 37; tristeza = 28; tristemente = 5; negro(s) = 9; negra(s) = 10; morte = 18. Manda o bom senso, contudo, que não se infira directamente deste registo que a linguagem dinisiana é sobretudo *romântica* (no sentido de emocional, sentimental, espiritual, lírica). O que, em nossa opinião, esta amostra ajuda a ilustrar é a omnipresença de um olhar sensível e generoso do autor sobre a condição humana, capaz de se comover com o sofrimento da humanidade que povoa os seus romances. Mas tal não colide com a sua condição de arguto observador do real, que empresta à narrativa, não raras vezes, visão e linguagem científicas; tão-pouco nega a sua dimensão optimista e temperadamente alegre, capaz da ironia e da graça à roda de personagens e de acontecimentos, ou potenciadora de uma espécie de euforia celebratória da natureza e da vida. (Apenas a título de curiosidade, importa referir que, se é um facto que o termo morte aparece 24 vezes em *As Pupilas do Senhor Reitor*, é também verdade que o antónimo - a palavra *vida* - ocorre, no mesmo romance, 120 vezes.

cadáveres fora das igrejas, a confiscação de bens ao clero, a perseguição a seitas, o direito universal à educação, as eleições de deputados e o caciquismo, a corrupção na política, os desenvolvimentos técnicos e científicos, a industrialização.

Em Júlio Dinis, destaca-se ainda essa circunstância de a política, a economia e a ciência se elevarem a temas romanescos: em *As Pupilas do Senhor Reitor*, por exemplo, através do discurso um pouco confuso de José das Dornas, fala-se das modernas teorias evolucionistas de Darwin⁵⁹³ e da emergência de novos medicamentos.

A presença do sonho como matéria interpretável, à luz da ciência psicológica, é uma realidade em vários romances dinisianos. Em *Uma Família Inglesa*, por exemplo, numa espécie de impulso psicanalítico *avant la lettre*, o sonho de Cecília assume contornos simbólicos, que remetem para a noção de *subconsciente*; do mesmo modo, os desenhos e escritos de Carlos, feitos num momento de abandono distraído, lembram – precocemente - a noção (muito importante, no mundo da psicologia, enquanto reflexo do mundo interior e dos mecanismos da *psique* humana) de *acto falhado*. Em *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, um sonho de D. Luís deixa perceber a revolução moral operada no subconsciente da personagem.

Em vários romances, há personagens cujo carácter está ligado, por força de um investimento do narrador na lembrança de cenas passadas (remetendo para os primórdios da biografia das personagens), a traumas, sonhos, pulsões de infância. Ocorre tal com Margarida em *As Pupilas do Senhor Reitor*; Carlos em *Uma Família Inglesa*; Augusto e Madalena em *A Morgadinha dos Canaviais*; Berta em *Os Fidalgos da Casa Mourisca*.

Há ainda em Júlio Dinis a preocupação de representar literariamente a realidade, de um modo esforçadamente fiel e verosímil, o que passa pelo uso da observação atenta, rigorosa e dinâmica de espaços e de acontecimentos. O sentido do pormenor, em Dinis, é verdadeiramente invulgar, como muitos críticos e estudiosos da sua obra têm sublinhado. A esta capacidade corresponde, depois, a enunciação rigorosa (feita de riqueza, de elegância e de propriedade linguísticas) do real percebido.

É importante reiterar o facto de, nos quatro romances, encontrarmos o mundo do trabalho e dos trabalhadores, não como mera paisagem, mas tema social. O campo dinisiano,

⁵⁹³ A ideia de inscrever novidades do mundo científico na narrativa portuguesa será particularmente cara a autores da escola realista; mas vale a pena lembrar que (entre outros) o próprio Camilo, na fase final da sua produção literária, não deixou de fora essa temática. Em *O Filho Natural* (uma novela de 1876), por exemplo, o escritor – no parágrafo introdutório à caracterização da personagem Vasco Marramaque – convoca a teoria darwinista da evolução das espécies: «Se eu tivesse de ir, ao arrepio, na peugada genealógica deste sujeito, encontrava-me com o macaco de Darwin.» (Cf. Camilo Castelo Branco, *O Filho Natural*, in *Novelas do Minho*, ed. cit., p. 246.)

conquanto muitas vezes compaginável (como já explicámos) com uma dimensão bucólica mais idealizada que objectiva, não deixa de ser visto e tratado igualmente como mundo do labor mais duro e exigente. Em *As Pupilas do Senhor Reitor*, com José das Dornas, ou em *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, com Tomé da Póvoa, sobejam exemplos desta dimensão concreta, física, vívida do mundo do trabalho rural. Em *Uma Família Inglesa*, há a rotina de um escritório portuense, onde as horas passam normalmente devagar, mas há também o bulício cosmopolita da baixa da cidade e o mundo moderno, nervoso e dramático da Bolsa.

Vale a pena recordar que a própria ideia de campo, se bem que convide a estudos menos simplistas que os da mera correlação memória/escrita, representou efectivamente, na vida de Júlio Dinis (e no contexto da sua procura de *bons ares* que o salvassem da doença), um espaço de esperança e de constante recomeço. Não é certamente por acaso que o fundo campesino, bucólico, de narrativas como *O Pároco de Aldeia*, de Herculano, ou *Os Contos do Tio Joaquim*, de Rodrigo Paganino, impressionam e encantam de forma tão acentuada o autor de *As Pupilas*.

Júlio Dinis não inventou o campo como cenário literário para a narrativa em língua portuguesa⁵⁹⁴. Seria falho de rigor (e de justiça) não nos lembrarmos de autores como Herculano, Garrett ou Camilo (entre outros). Mas – reafirmamos nós – o romance dinisiano acrescenta esta novidade de o campo ser, agora, espaço social e económico, verosímil aos olhos (exigentes) do leitor moderno. Ao invés de um mero *décor*, é agora um verdadeiro *organismo*, com a sua especificidade, os seus códigos, a suas linguagens. E é, por excelência, um espaço profundamente *português* (o aparente défice de cosmopolitismo traduz-se na vantajosa genuinidade dos tipos e caracteres em acção.)

A opção pelo campo, de um ponto de vista literário, tem consequências objectivas. Num contexto menos postiço, menos influenciado pela *patine* social da cidade, a existência é mais chã, mais natural e mais transparente. Na sua relação com a vida, com o destino (e também na relação com os outros), as personagens - *i.e.*, as gentes - são mais verdadeiras, expondo-se com maior profundidade, evidência e frequência. Por outro lado, a pequenez do cosmos

⁵⁹⁴ Joaquim Tomaz Ferreira, em “Nota Introdutória a *Os Meus Amores*, de Trindade Coelho”, apresenta Trindade Coelho como «representante de uma corrente literária que teve grande voga no século XIX e se prolongou pelo século XX: o conto rústico». Acrescenta: «Esta corrente prolonga uma tradição que vem desde Herculano, com o seu *Pároco de Aldeia*, e que não parou de se desenvolver depois, nomeadamente com Rodrigo Paganino e os seus *Contos do Tio Joaquim*, Pedro Ivo e Teixeira de Queirós, e na qual se poderia igualmente integrar Júlio Dinis. // Esta tendência vê-se, de resto, reforçada pela reacção que surge em finais do século [XIX] contra o carácter estrangeirado de que se acusava a geração de 70 e que leva a uma revalorização do que era nacional na cultura.» (Cf. Tomaz Ferreira, *ob. cit.*, pp. 22-23.) [Paradoxalmente, este autor, embora falando de uma reacção ao excessivo pendor estrangeirista da Geração de 70, acaba por admitir a inclusão de Eça no grupo de escritores que teriam reagido contra tal tendência: «Com certo jeito, nela se arranjará mesmo lugar para o próprio Eça.» (Cf. Tomaz Ferreira, *ob. cit.*, p. 22.)]

eleito como palco da acção implica relações de vizinhança omnipresente, de tal decorrendo que os sucessos narrados com uma dada personagem têm sempre reflexos nas outras personagens. Nesta singeleza, tudo quanto ocorre com cada personagem tende a ser importante, relevante, interessante, digno de atenção e testemunho. E nessa atitude se inscreve o próprio exercício narrativo de Júlio Dinis.

Como é evidente, nem tudo corre bem nesta sociedade, sujeita que está à humana circunstância da transitoriedade e das vicissitudes da existência. Aliás, o contrário inviabilizaria a própria ideia de narrativa, que necessita de um *enredo*, de desequilíbrios, de lapsos de anormalidade, de conflitos. Mas o espaço, pela sua simplicidade e naturalidade, contribui para que o olhar das personagens (e do narrador, e do leitor) se concentre no que acontece.

Além de cenário, contexto, enquadramento, o espaço rural dinisiano é também um convite a uma atitude de busca do (re)equilíbrio e da harmonia. Os ciclos sazonais repetem-se com regularidade: planta-se, vigia-se e trata-se a terra, colhe-se. Assim também tenderá a suceder, por osmose (intuída ou ostensiva), com as gentes, as personagens.

Os críticos reconhecem, em geral, a naturalidade e verosimilhança dos ambientes rústicos que Dinis magistralmente incorpora nos seus romances. O mérito pode medir-se, talvez, pela notória dificuldade que outros autores revelaram na prossecução de empresa semelhante. Sobre *A Cidade e as Serras*, Gaspar Simões achou que se tratava de um Eça «a resvalar, insensivelmente, para Júlio Dinis», mas sem sucesso:

«Jacinto não tem entranhas. É um boneco, como, aliás, Gonçalo Ramires. [...] Eça de Queirós nunca teria trocado Paris por Tormes. Não havia, portanto, sinceridade profunda em *A Cidade e as Serras*.»⁵⁹⁵

Não podemos concordar totalmente com Gaspar Simões, por acharmos que Eça escreveu, em boa verdade, um belíssimo romance (também) sobre o campo português. O que se passa

⁵⁹⁵ Cf. J. Gaspar Simões, *Vida e Obra de Eça de Queirós*, ed. cit., p. 664. Acrescenta este autor: «Aqueles que querem ver nesta obra a condenação do estrangeirismo que o romancista exaltara e uma espécie de apologia das sãs virtudes nacionais devem meditar no artificialismo bem que a obra assenta. Realmente, *A Cidade e as Serras* não passa de um habilíssimo exercício literário. [...] O campo e a serra continuam a ser para o romancista lugares indesejáveis. [...] Em 1894, seis anos antes da sua morte, ainda ele se recusava a aceitar ideal tão acanhado. Escrevendo a Alberto de Oliveira, paladino de um nacionalismo nascente, punha os pontos nos ii: “Enquanto às suas ideias – não lhe parece que o Nativismo e o Tradicionalismo, como fins supremos do esforço intelectual e artístico, são um tanto mesquinhos? A humanidade não está toda entre a margem do rio Minho e o cabo de Santa Maria – e um ser pensante não pode decentemente passar a existência a murmurar extaticamente que as margens do Mondego são belas!”» (Cf. J. Gaspar Simões, *ob. cit.*, pp. 664-665.) Finalmente, em continuação de carta a Alberto de Oliveira, manifesta a recusa de embarcar na onda de recuperação da tradição e do ideal nacionalista, preferencialmente bucólico: «“O dever dos homens de inteligência, num país abatido, tem de ser mais largo do que reconstruir em papel o castelo de Lanhoso ou chamar as almas a que venham escutar os rouxinóis de o Choupal de Coimbra.”» (Cf. J. Gaspar Simões, *ob. cit.*, p.665.)

é que o ângulo da narrativa é sobretudo o de um olhar urbano sobre o Portugal profundo, rústico (*de fora para dentro*, digamos assim). Já o olhar de Dinis é, em regra, consubstancial ao próprio espaço rural. De qualquer forma, a crítica de Gaspar Simões encerra, em nosso entender, um objectivo reconhecimento da competência e eficácia da escrita dinisiana no território da narrativa de fundo rural.

As descrições nos romances de Júlio Dinis assumem um pendor realista e contribuem decisivamente para a edificação daquilo que António José Saraiva e Óscar Lopes identificaram como *cenias* onde tempo narrativo e clima mental são, por assim dizer, consubstanciais (capacidade que parece faltar a «todos os romancistas portugueses, incluindo Camilo»⁵⁹⁶). O narrador dinisiano detém-se no aspecto das personagens, nos detalhes do vestuário, nos cenários exteriores e interiores, nas modulações de luz e de som, nos odores, na percepção compreensiva e dinâmica de gestos, movimentos, modulações de voz, expressões fisionómicas.

A intenção fundamental de não trair a realidade é de tal modo bem sucedida que alguns críticos literários, cuidando que se trata de um defeito, lhe apontam o carácter *neutro* do discurso (e do estilo). Mas o esforço de não atrapalhar a fiel tradução – literária – de um espaço, evitando ornamentos despiciendos, no cumprimento do ofício da narração/descrição, dificilmente pode ser entendido como falha.

O cunho realista da narrativa, em Dinis, passa também pelo contributo do autor na renovação da linguagem literária: vocábulos e expressões do mundo da ciência e da técnica, do mundo da medicina, do mundo do trabalho, do mundo da economia, do mundo da política, do mundo da justiça – entram no discurso literário, afastando o enunciado da esfera mais idílica, artificial e abstracta do romantismo. Esta novidade resulta, por um lado, da natural competência linguística do escritor, cuja formação académica e profissional compreende territórios não exclusivamente literários, e resulta por outro lado da necessidade de, para bem inscrever a realidade nos enunciados narrativos, convocar para a escrita conceitos, termos e expressões que eficazmente representem (*i.e.*, traduzam) essa realidade, inclusivamente recorrendo a modalizações e vocabulário de cariz coloquial.

Nos diálogos, cumprindo uma veia dramática que atravessa toda a sua obra romanesca (dimensão a que obrigatoriamente voltaremos mais tarde), Dinis tem a preocupação de adequar conscientemente a linguagem de cada personagem ao seu estatuto social e cultural, com benefícios óbvios para o colorido e a verosimilhança da narrativa.

⁵⁹⁶ Cf. A.J. Saraiva / O. Lopes, *História da Literatura Portuguesa.*, ed. cit., p. 835.

O monólogo, já utilizado pelos românticos no sentido dar às personagens oportunidade para que exprimissem livremente os seus sentimentos e as suas emoções, aparece frequentemente, na narrativa dinisiana, como estratégica maneira de o narrador e o leitor acederem às vontades e pulsões mais profundas que dominam as personagens envolvidas na acção narrada. Este desiderato é também garantido, em certos casos, pela narrativa epistolar ou pela pontual assunção do papel de narrador (a título de empréstimo) por uma personagem.

Fundamentalmente, estas estratégias servem, na narrativa dinisiana, para auscultar/testemunhar, nas personagens, os seus mais profundos *motivos*, de modo a mais completamente se analisar e compreender os comportamentos que protagonizam. A literatura cruza-se, como se vê, com a psicologia.

Por fim, há em Júlio Dinis um modo singular (diríamos: *britânico*) de relatar que parece preferir a emoção desbragada em favor de uma visão moderada e racionalista dos acontecimentos. Esta atitude é, uma vez mais, compaginável com o espírito prático e sensato do autor e com os preceitos que a escola realista/naturalista igualmente haveria de propugnar.

4.3.5.1. A questão da educação

A condição de autor em trânsito, atribuível a Júlio Dinis, decorre desta confluência de elementos românticos e realistas (ou *proto-realistas*). Mas há um aspecto que, por sua importância e complexidade, valerá a pena sublinhar como verdadeiramente representativo desta abrangência periodológica: a questão da educação.

O tema é tratado com grande ênfase nos quatro romances de Júlio Dinis. É aliás possível, à sua roda, cruzarmos a dimensão romântica com a dimensão realista das suas narrativas, por haver sempre a reunião de algum (ingénuo) idealismo – por exemplo, moça pobre casa com rapaz rico – com o sensato sentido das condições propiciadoras dessa situação. Aqui comparece o papel estratégico da educação na formação (pessoal e social) dos indivíduos, que autoriza, de modo verosímil, a mobilidade social. Nesta outra acepção, o amor, apenas, não chega, o que parecerá cínico à sensibilidade romântica, mas esta é – repetimos – uma forma *realista* de articular o ideal amoroso com as regras sociais por que se rege o mundo dos homens.

No plano do desenlace apeteçido, a elevação cultural de uma personagem, à partida menos susceptível de beneficiar de educação esmerada, permite uma útil equiparação entre os elementos do par sentimental.

Uma figura plebeia e uma figura aristocrática poderiam, num contexto genologicamente maravilhoso ou fantástico, casar-se, sem que tal contendesse com uma lógica leitora feita daquela ingenuidade cândida, talvez até infantil, com que lemos Perrault. Com a mesma naturalidade aceitaríamos este desfecho (senhora rica e nobre desposa rapaz pobre mas virtuoso e/ou belo; menina pobre, mas bela e pura, casa-se com homem rico e poderoso), no quadro de uma narrativa de fundo romântico, que valorizasse – quase de forma exclusiva – o sacrossanto sentimento do amor como motivo e legitimidade para a união de dois seres. Mas Júlio Dinis tempera esta idealizada circunstância com um indiscutível bom senso: o dinheiro não é problema – reparte-se; o prestígio social não é problema – adquire-se; mas a educação, essa, é uma prerrogativa essencial, de que depende o convívio amável e duradouro entre homem e mulher. O convívio e, convenhamos, a comunicação.

N'As *Pupilas do Senhor Reitor*, Margarida tem a possibilidade de se cultivar graças à sua natural inclinação para aprender e para conhecer – e muito por causa dos livros que duas figuras amigas lhe dão a ler: numa primeira instância, o reitor; mais tarde, um desafortunado velho que chega à aldeia para terminar os seus dias:

«Margarida tinha uma educação pouco vulgar para a sua condição. Várias circunstâncias haviam concorrido para lha aperfeiçoar. Daniel fora, como sabemos, o seu primeiro mestre e, quando outra razão não houvesse, as saudades que a vista e a leitura dos livros ainda lhe causavam, lembrando-lhe aquele tempo, levá-la-iam a procurá-los com prazer. Seguirá-se a Daniel o reitor, conforme ao que prometera ao discípulo. Vendo o padre a inclinação da sua pupila para a leitura, trazia-lhe, de quando em quando, alguns presentes de livros, depois de os passar pela crítica dos seus rígidos princípios morais, e julgá-los salutareos. Margarida lia-os com ardor e, pouco a pouco, acostumou-se a lê-los com reflexão também. Não sendo muito abundantes as bibliotecas da terra, era obrigada a reler, mais do que uma vez, os mesmos livros – o que é sempre uma vantagem para a instrução colhida neles. [...] Um acontecimento favoreceu ainda estas tendências. // Um dia, acolheu-se à aldeia, a viver vida de privações e de miséria, um destes desgraçados, a quem as ondas do mundo arrojaram naufragos e quebrantados à praia. [...] Dos amigos que tivera, só lhe restavam quatro; e esses lhe valeram. Eram quatro livros. // Foi nestes livros que Margarida encontrou novos alimentos para a leitura. Não sei bem ao certo quais eram eles. // Estas leituras, dirigidas agora pela crítica esclarecida e o são juízo do pobre velho, valeram imenso a Margarida que, dentro em pouco, chegou a uma cultura intelectual a que nunca tinha aspirado.»⁵⁹⁷

⁵⁹⁷ Cf. Júlio Dinis, *As Pupilas do Senhor Reitor*, ed. cit., pp. 50-52.

A prazo, será esse capital de instrução (adquirida a pulso) que possibilitará à irmã de Clara o cargo de mestra das crianças⁵⁹⁸ e, num outro plano, lhe outorgará um estatuto cultural à altura de Daniel, como não deixa de sugerir, subtilmente, o narrador:

«Além do interesse crescente que ia encontrando na leitura, um motivo mais oculto lhe alimentava esse ardor – motivo que ela própria quase ignorava, ou pelo menos não dizia a si. – Como que desta forma se aproximava de Daniel. Das duas inteligências de criança, que se tinham visto a par, como duas aves que brincam na relva, uma levantara voo e subira; que admirava que a outra, saudosa, ensaiasse as forças para a acompanhar? Para ao, menos, a não perder de vista de todo? Há destes motivos ocultos das nossas acções, que passam desconhecidos.»⁵⁹⁹

Em *Uma Família Inglesa*, notamos que a filha de Manuel Quintino, Cecília, pôde também munir-se de prendas da educação burguesa. Sobre a jovem amiga portuguesa tece Jenny, dirigindo-se judiciosamente a Carlos, comentários assertivos e graves: «Cecília é uma rapariga bem educada e de grande delicadeza de sentimentos.»⁶⁰⁰

A excelência da educação não deverá surpreender-nos. O pai de Cecília não era já, à época da história, exactamente pobre. Lembremo-nos que o interior da casa do guarda-livros, segundo o olhar percuciente do narrador, «exprimiam certo bem-estar, certo conforto, que principiava a querer transpor os limites que o separavam do luxo»⁶⁰¹. Era natural que, dada a confortável situação económica, Quintino procurasse oferecer à única filha os meios para uma formação minimamente razoável. O resultado desta educação faz-se sentir na linguagem e nos modos de Cecília, no lar e em sociedade. Júlio Dinis, do mesmo modo que nos dera a observar o *home* inglês, onde pontificava o anjo Jenny, permite-nos presenciar um serão repleto de harmonia e de alegre cumplicidade na casa do 1.º guarda-livros de Mr. Richard Whitestone (na ocasião, acompanhado do Sr. José Fortunato, discreto frequentador daquela casa portuense). Percebemos, por um lado, a desenvoltura e a expressividade com que a jovem lê o jornal, para gáudio dos seus ouvintes, e por outro lado a graça e a inteligência com que comenta assuntos de política nacional e internacional:

«[Cecilia] lia com tanta inteligência e graça que o Sr. José Fortunato confessava que, muitas vezes, ouvindo-a, entendia coisas em que debalde tentara penetrar, a grandes esforços de leitura própria. // Era uma cena curiosa aquela. A compaixão paternal só perdoava a Cecília a secção dos anúncios; o mais tudo lhes lia a condescendente rapariga; o artigo de fundo, com resignação; com intrepidez, as notícias estrangeiras; com curiosidade, as locais; o folhetim, com mais vontade, e tudo sem o menor

⁵⁹⁸ A escola do ofício decorre da cultura adquirida e da *vocação* da moça: «Por isso [Margarida], na ocasião de formar projectos, para se dignificar aos próprios olhos pelo trabalho, sorria-lhe principalmente a carreira do ensino. Ensinar era aprender, ensinar era amar; e estas duas necessidades daquele espírito generoso, aprender e amar, se satisfaziam assim. // Cultivar inteligências e cultivar afeições!... que futuro! A alma, no íntimo apaixonada, de Margarida exultava só com a ideia.» (Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 52.)

⁵⁹⁹ Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 51.

⁶⁰⁰ Cf. Júlio Dinis, *Uma Família Inglesa*, ed. cit., p. 213.

⁶⁰¹ Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 160.

constrangimento, que pudesse aguar aquele prazer dos seus ouvintes. // O gênio de Cecília nem sempre lhe permitia proceder sem comentários àquela leitura toda. A apologia exaltada do governo, interrompia-a ela às vezes com um aparte capaz de produzir crise ministerial, se fosse escutada nas Câmaras; uma catilinária acerbamente oposicionista desafiava-lhe reflexões que neutralizavam o contágio antigovernamental que principiava a fazer das suas nas profundas convicções de ordem do Sr. José Fortunato.»⁶⁰²

Dinis, n' *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, não se limita a, em nome do *amor-puro-amor*, tornar possível o casamento de Jorge com Berta. As diferenças de classe não são um óbice apenas abstracto, meramente simbólico ou convencional; de modo sensato e lúcido (digamos: *realista*), o autor tem em conta a importância objectiva da educação na construção da personalidade das personagens. Mulher e homem, quando destituídos de instrução, de cultura, de saber, são pouco mais que seres vazios e, a prazo, desinteressantes.

No conto “Apreensões de Uma Mãe”⁶⁰³, esta necessidade de à natural beleza e virtude acrescentar o capital (pessoal e social) da educação é bem demonstrada. O jovem fidalgo Tomás, de dezasseis anos, tem pela leiteira Paulina, uma bela moça de treze anos, uma afeição imensa; a senhora D. Margarida de Entre Arroios quer que o filho, o dito Tomás, tire um curso, o que implica que o adolescente tenha de sair do aconchego da aldeia. Mais do que tudo, custa a Tomás abandonar Paulina. A mãe respeita o amor do filho pela pequena e promete-lhe que não se oporá à aproximação dos dois jovens, desde que Tomás, cumprindo o desejo do falecido pai, se forme. Tomás cursa Medicina, durante cinco anos, em Paris. Ao regressar, descobre que também a mãe – durante este quinquénio – estivera fora, com Paulina. A moça igualmente estudou, ao longo de cinco anos. O final feliz (Tomás e Paulina, juntos), de acordo com esta singela retórica dinisiana, só é verdadeiramente possível ali por a rapariga ser, do ponto de vista da educação, *digna do amado*⁶⁰⁴.

⁶⁰² Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, pp. 168-169. Nos parágrafos seguintes, esta lucidez e este espírito crítico crescem-se de uma nota mais emocional, que ilustra o carácter sensível e generoso de Cecília: «Cecília era obrigada a ler aquelas descrições de carnificina [da Guerra da Crimeia], que todos os dias enchiam as colunas dos periódicos; isto o fazia ela sempre com a fronte contraída de desgosto. // Manuel Quintino era pelos aliados, José Fortunato esposava a causa dos russos – um e outro sem saberem bem porquê. Cecília era só pelos mortos e feridos.» (Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 169.)

⁶⁰³ Cf. Júlio Dinis, *Apreensões de uma Mãe*, in *Serões da Província*, ed. cit., pp. 5-70.

⁶⁰⁴ Tomás espanta-se perante a nova Paulina que lhe é dado conhecer: «Paulina, a gentil camponesa, oferecia agora sob novos trajes, cuja elegância e gosto mostravam que não desprezara o estudo da toilette enquanto cultivava os dotes naturais do espírito, novo aspecto à sua beleza.» (Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 68.) Tratará-se, no dizer da D. Margarida de Entre Arroios, de satisfazer uma necessidade atinente à jovem rapariga e à própria felicidade do futuro casal: elevá-la «pela educação até à altura de Tomás para assegurar a felicidade do seu porvir»: «D. Margarida não se poupou a despesas para tornar Paulina perfeita nas artes e nas línguas. A inteligência natural da pobre menina, o ardor com que se votava ao estudo excederam toda a expectativa e surpreenderam os mestres.» (Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 69.) Tomás fica feliz com a sua «nova Paulina». O narrador compreende a satisfação: «Ele tinha razão. A inteligência de Paulina só precisava de asas para voar ao lado da sua.» (Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 70.)

Esta mesma aproximação entre os elementos de um casal *a haver*, pela via do coração e também da inteligência, ocorre n' *A Morgadinha dos Canaviais*: Augusto, embora de origem social diferente de Henrique (e de Madalena), é um ser inteligente, sensível, culto (a própria morgadinha, de certa forma, alimentará culturalmente a figura amada, potenciando assim, de modo não inteiramente consciente, as possibilidades de reunião futura). A personagem de Augusto merece que nela nos detenhamos um pouco. Muito cedo órfão de pai, ficou entregue a uma mãe sem recursos. A morgada dos Canaviais (madrinha da protagonista do romance) simpatizou com o rapaz e instituiu-lhe um legado, com a condição de o pequeno se ordenar padre. A mãe de Augusto exultou e o rapaz, por respeito à progenitora, aceitou aquele destino. Explica narrador:

«Isto sucedeu no tempo em que a mãe de Augusto, que havia dois anos enviudara, lutava com a miséria, e o rapaz pela sua penetração e pelo entusiasmo com que aprendia, causava o espanto do velho mestre régio da localidade. // Foi por todas abençoada a memória da morgada, por tão bem cabido legado, que era ao mesmo tempo que remédio às privações de uma família, prémio e estímulo à inteligência e à aplicação de uma criança que prometi vir a ser ... Deus sabe o quê.»⁶⁰⁵

Augusto fez o seu primeiro exame em Lisboa, «obtendo as mais distintas qualificações», o que o tornou uma espécie de herói em toda a aldeia:

«Era o rapaz o assunto de todas as conversas; olhavam-no como um prodígio. Todos o queriam ver, como se até ali não o tivessem visto bem, e de feito todos o foram ver; [...]»⁶⁰⁶

Mas sobreveio que a sua mãe, entretanto, faleceu e Augusto não achou em si ânimo para seguir a vida eclesiástica⁶⁰⁷. Recusou o legado e tornou-se uma espécie de preceptor de Ângelo, filho do Conselheiro Manuel Bernardo. Não descurou, contudo, a necessidade de aprender mais: veio a obter de um padre e de um engenheiro, que se cruzaram com a sua biografia de jovem pobre mas curioso, livros e ensinamentos na área das humanidades e das ciências. O engenheiro, para além de lhe facultar obras dos maiores autores da literatura portuguesa, deu-lhe ainda a conhecer os principais da literatura francesa e inglesa. E, «não tendo que fazer às noites»⁶⁰⁸, na aldeia, não se coibiu mesmo de ensinar ao rapaz uns rudimentos de francês, que Augusto depois desenvolveu através de muitas leituras.

A ida de Ângelo, discípulo e amigo, para um colégio de Lisboa acabou por redundar num novo benefício para o jovem órfão: o amigo escrevia-lhe da capital, enviava-lhe livros e,

⁶⁰⁵ Cf. Júlio Dinis, *A Morgadinha dos Canaviais*, ed. cit., p. 72.

⁶⁰⁶ Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 74.

⁶⁰⁷ Esta falta de ânimo tem naturalmente a ver com três questões fundamentais: o abatimento decorrente da morte da amada progenitora; a falta de vocação para a carreira religiosa; e a precocíssima paixão sentida por Madalena, assim que Augusto a vira pela primeira vez.

⁶⁰⁸ Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 79.

quando de visita à aldeia, transmitia-lhe o que aprendera: «Foi assim que Augusto principiou a estudar a língua inglesa, a geografia e a história. // Recebido o primeiro impulso, a sua inteligência e aplicação faziam o resto.»⁶⁰⁹ A todo este manancial de cultura somavam-se ainda modernas edições literárias que o ervanário Vicente, misteriosa e regularmente, lhe fazia chegar às mãos; saberemos, no final do romance, que os livros eram adquiridos e enviados por Ângelo, a expensas de Madalena.

Desde os dezanove anos, graças a uma portaria especial do governo, Augusto torna-se o mestre-escola da aldeia. A renovação do vínculo ao ministério, apesar da excelência do seu trabalho e do reforço de habilitações que conseguira, só não se concretizará por razões (pouco claras) de política e comércio de favores. Mas a sua condição de homem educado será determinante para o final feliz que a narrativa lhe reserva – ao nível da realização sentimental e ao nível da sua aceitação num meio social que lhe estava, *a priori*, vedado.

N'Os Fidalgos, Berta é mandada para Lisboa, para casa de uma madrinha, no sentido de bem se educar. Esta generosidade dos pais, que prescindiam do trabalho precioso da filha e se obrigavam, por ela, a gastar mais dinheiro, não é visto com bons olhos pela comunidade rural onde viviam. Disse-se na aldeia então «que o Tomé da Herdade se afidalgava, e que já não queria ter filhos lavradores». D. Luís «não viu também com bons olhos aquele passo de Tomé, cujo engrandecimento havia já muito tempo principiara a incomodá-lo»⁶¹⁰. Muito próximo do final do romance, perante a iminência do casamento de Jorge com Berta, Frei Januário ainda desabafará perante D. Gabriela, que aprova o dito enlace:

«Ó minha senhora, por quem é! Lembre-se V. Ex.^a da família a que pertence, do nome que tem, e verá que se há-de envergonhar da lembrança. Berta da Póvoa! Berta da Póvoa! A filha do Tomé! Era o que me faltava ver neste mundo! Berta, que o pai enfeitou com vestidos de senhora, mas que afinal sempre há-de mostrar a origem donde saiu! Eu sempre ouvi dizer que *o berço dá, a tumba o leva, e que o pé da tamanca foge sempre para a tamanca*. [...] Com que olhos veriam esse casamento monstruoso as damas de todas essas famílias, e em uma palavra a fidalguia do reino! [...]»⁶¹¹

Extraordinariamente, quem responde ao padre é o próprio D. Luís, que não consegue impedir-se de tomar o partido, neste caso, de Berta e a eleva a um patamar de prestígio superior ao das nobres senhoras que Frei Januário lembrava. Num discurso longo, sublinha o valor da educação, mesmo quando se trata de plebeus, e coloca a tónica principal da nobreza,

⁶⁰⁹ Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 80.

⁶¹⁰ Cf. Júlio Dinis, *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, ed. cit., p. 88. O narrador sente-se compelido a retirar da informação acerca dos estudos de Berta qualquer impureza odiosa: «A educação do colégio não produzira nela a adocicada pedantaria de algumas meninas da moda. Nas cartas que escrevia aos pais nunca se lia uma frase que eles não entendessem, uma palavra que os embaraçasse e lhes fizesse sentir a inferioridade da sua educação. Revelava-se nisto um natural instinto de delicadeza, que Tomé, por um instinto análogo, sabia apreciar.» (Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 89.)

⁶¹¹ Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 312.

não no estatuto pré-definido pelo sangue, mas nas qualidades intelectuais e morais do indivíduo (ainda que esse indivíduo não pertença, por acidente de nascimento, à aristocracia):

«Com que olhos veriam as damas este casamento! É boa! [...] Os olhos deviam elas empregá-los em Berta, mas era para aprender dela o que é dignidade, nobreza de sentimentos e verdadeira educação. Como está aí a dizer o Frei Januário que Berta há-de mostrar afinal a origem donde vem? Berta há-de mostrar que é filha de um homem honrado e de uma mulher virtuosa. Se é isso que quer dizer, tem razão. E oxalá que todas as nossas damas pudessem dizer o mesmo de si. Fique sabendo isto. [...] Para ser nobre não basta ser do Cruzeiro ou de Ribeira Formosa. O Cruzeiro é um ninho de bêbedos e a Ribeira Formosa uma gaiola de parvos. A ter de escolher entre essa gente sem dignidade e aquela que de origem obscura lhe dá todos os dias lições de deveres, decerto que não hesitaria, nem iria entre a primeira procurar noiva para o meu filho. Como se formaram as famílias nobres? São todas da mesma época? É claro que não. Houve um tempo em que umas já eram nobres e outras não o eram; mas por um feito ilustre e verdadeiramente nobre um homem obscuro destas últimas mereceu que as primeiras o chamassem a seu grémio, partilhando com ele o dom que já possuíam. Pois bem, também nós hoje podemos fazer o mesmo que nesses antigos tempos se fazia, chamar a nós os espíritos fidalgos, que os há fora do nosso grémio; e assim pudéssemos também expulsar dele os espíritos plebeus que por cá temos!»⁶¹²

Eis, portanto, como no discurso caracteristicamente conservador de D. Luís se equaciona a mais revolucionária das teses: a nobreza é, na modernidade, alcançável pelos méritos do carácter, sendo que este se não desenvolve sem o fundamental concurso da educação. Esta concepção do mundo é algo idealista (ou, se preferirmos, romântica), sem dúvida – mas não se separa de um dinisiano bom senso, isto é, de uma realista sensatez.

⁶¹² Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 313.

5. Acção, Cenas e Personagens nos romances de Júlio Dinis

No presente capítulo, reiterando algumas das afirmações que fomos aduzindo ao longo dos primeiros quatro, pretendemos demonstrar o modo particular como Júlio Dinis equaciona e desenvolve os seus romances.

Em boa medida, concretizamos e aprofundamos ideias já inscritas nos capítulos dedicados à formação humana, académico-profissional e literária de Dinis, e à sua produção na área da poesia, do teatro e (especialmente) da narrativa.

Procuraremos dar conta da concepção que Dinis tinha da arte de contar, especialmente da articulação que postula e leva à prática entre acção e intriga⁶¹³ (ou, dito de outra forma – menos rigorosa, segundo cremos -, entre acção principal e acção secundária). Essa coexistência assumirá particular importância no nosso estudo por nela assentar, em nosso entender, considerável porção da eficácia da construção romanesca levada a cabo pelo escritor.

Com efeito, como adiante se tentará provar, a edificação de um cenário não apenas físico mas mental e social implica, da parte do escritor, um cuidadoso investimento na caracterização de diversos ambientes e personagens e, em concomitância, na narração de episódios não directamente relacionados com o enredo principal. Esse trabalho, não ao alcance de muitos romancistas, aportará à narrativa uma profundidade e uma verosimilhança importantíssimas para a elevação do enredo (objectivamente redutível a uma mera história de amor entre um homem e uma mulher) a algo maior: um verdadeiro *fresco* do país, palco por um lado do percurso actancial de certos pares amorosos, mas igualmente espaço social, político e cultural, ele próprio de alta relevância.

Tentaremos também recordar o modo como Dinis, à semelhança, aliás, de outros escritores (portugueses e estrangeiros), seus predecessores, usa o sumário (ou resumo) e, sobretudo, a cena – e o modo como essa técnica de narrar concorre decisivamente para a eficaz harmonização da chamada acção principal com a intriga. Acreditamos que a maior razão para o estabelecimento do celebrado *tempo-atmosfera* (como lhe chamam, originalmente, António José Saraiva e Óscar Lopes) reside nessa consabida opção do romancista.

⁶¹³ Oportunamente, proporemos outra terminologia, mais conforme à ideia que defendemos acerca da narrativa dinisiana.

Finalmente, tentaremos demonstrar como o tratamento *sui generis* dado por Dinis às (assim designadas) personagens secundárias contribui decisivamente para a inscrição, no tecido romanesco, de uma realidade supostamente abstracta – o país, a época, a sociedade. A nossa convicção desagua até na crença – ousada, admitimos – de que em Júlio Dinis a convencional divisão entre personagens secundárias e principais nem sempre é justa, nem sempre é rigorosa (ou, pelo menos, nem sempre é produtiva do ponto de vista crítico-interpretativo). As personagens secundárias – e, em certos casos, até os figurantes – poderão ser consideradas, enquanto *todo* dinâmico, uma outra, nova personagem: o país. E, a essa luz, trata-se verdadeiramente de uma personagem principal.

Esta ideia vem sendo, como facilmente se percebe na leitura dos capítulos anteriores, sugerida já ou mesmo claramente expressa ao longo do nosso estudo. Neste capítulo em particular, trataremos de mais profundamente a demonstrar.

5.1. Accção e intriga na narrativa dinisiana

Entre os textos publicados, após a morte de Júlio Dinis, num volume intitulado *Inéditos e Esparsos*, encontramos quatro documentos de grande interesse para a compreensão do método de composição romanesca utilizado pelo escritor⁶¹⁴. Estes textos a que Dinis chama, de forma obviamente genérica, *Programas de narrativas*⁶¹⁵ a desenvolver no futuro, funcionam como rigorosos planos de trabalho e referem – directa ou indirectamente – objectivos, conteúdos e estratégias a utilizar.

Projectando “Um retábulo de aldeia”, por exemplo, o escritor trata de, com precisão, elaborar uma sinopse do enredo que, não obstante o espírito sintético do registo, não dispensa a existência de episódios relativamente periféricos ao núcleo fundamental da história a narrar. De facto, para além de resumidamente apresentar os vários segmentos do

⁶¹⁴ Trata-se de “Pecados Literários – Programa de um conto para os novos *Serões da Província*” (in *Inéditos e Esparsos*, ed. cit., pp. 32- 34), “Um Retábulo de Aldeia – Programa de um conto para os novos *Serões da Província*” (ob. cit., pp. 34-36), “*Excelente Senhora* – Programa do 1.º volume” (ob. cit., pp. 36-59) e “Esboço de um programa para o conto “A Vida nas Terras Pequenas” (ob. cit., p. 81).

⁶¹⁵ Em rigor, os quatro documentos em causa têm a designação tutelar de “Programas”. No caso de “A Vida nas Terras Pequenas” e de “Um Retábulo de Aldeia”, mencionam-se “contos” *a haver*. Neste último projecto, contudo, o autor refere expressamente a intenção de escrever “um *conto* para os novos *Serões da Província*”. Ora, à luz sobretudo do que pudemos analisar no conjunto conhecido e publicado de narrativas de *Serões da Província*, esta circunstância autorizar-nos-á a remeter genologicamente este (e talvez os demais projectos literários que supra-enunciamos) para o domínio da *novela*, mais do que para o do conto ou do romance.

enredo, Dinis preocupa-se, com sintomática antecipação ao exercício da efabulação propriamente dito, em garantir a existência de cenas, cujo concurso desde logo consegue – como temos vindo a defender – o estabelecimento de uma certa atmosfera social e mental que naturalmente influenciará a percepção, pelos leitores, dos episódios relatados.

Neste “Retábulo de aldeia”, directamente relacionado com a intenção de colorir narrativamente o complexo e variegado mundo da aldeia, há uma vasta galeria de personagens típicas, representativas do meio, que em muito extravasam o domínio estrito do enredo principal: para além de um *artista* e de uma *pastora*, anunciam-se também um *cura*, um *fazendeiro local*, um *proprietário* ausente, e diversas (avulsas) personagens populares ainda indeterminadas.

É, desde logo, interessante notar o facto de, a acompanhar os diversos episódios que constituem o núcleo da intriga projectada, se encontrarem sistemáticas notas remetendo para o universo mais lato do espaço (humano e social) contextualizante. Afigura-se-nos claro o propósito do escritor: não apenas dar conta ao leitor dos sucessos da história, mas igualmente ir reportando, ao longo da narrativa, o efeito que tais sucessos provocam no meio social e humano da aldeia:

«O artista percorre, solitário, os montes da aldeia, à procura de inspiração. O povo principia a notá-lo e a desconfiar dos seus modos.» [...]»⁶¹⁶ «Faziam-se comentários sobre o caso [...]»⁶¹⁷

A narrativa assenta, pois, sobre o que se passa na aldeia, mas não se demite de igualmente inscrever a acção reportada numa diegese mais compreensiva e, afinal, concomitante – a história, digamos assim, da própria aldeia.

Dos quatro *programas* que referimos, o mais interessante é talvez aquele que se refere a “A Vida nas Terras Pequenas”. É de todos o mais completo, pois inclui uma rigorosa distribuição da acção e intriga já por capítulos, uma resumida caracterização das personagens (principais e secundárias) e ainda a referência aos essenciais motivos que animarão e pautarão a conduta de cada uma⁶¹⁸:

«*Adelina* – Dezoito anos, bondosa, sem afectação. Cheia de boa-fé para com todos; Passando através do mal e das intrigas sem suspeitar-lhes a existência. Confia no irmão como num herói. *Estêvão* – Espírito honesto, mas não entusiasta. Incapaz de uma paixão extrema; mas com o coração amoldado para sentimentos brandos. O amor fraterno é o mais ardente afecto que lá encerra. Pode sacrificar-se mas reflectidamente ou como obedecendo

⁶¹⁶ Cf. Júlio Dinis, *Inéditos e Esparsos*, ed. cit., p. 34.

⁶¹⁷ Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 35.

⁶¹⁸ Inclui ainda um esboço bastante adiantado dos dois primeiros capítulos (cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, pp. 64-81). Estes capítulos concretizam, competentemente, o *programa* que o escritor congeminara. Por razões de economia expositiva, dispensar-nos-emos de aqui analisarmos o enunciado em profundidade.

a um dever e não por irresistível impulso de entusiasmo» Não forma sonhos doirados nem ambiciosos. Homem para transigir com o mundo tal como ele é. *Vítor de Ansão* – Rapaz de excelente educação e hábitos da moda. Vive na província porque os seus teres não lhes permitem viver em Lisboa. Convive pouco. E mais entusiasta do que Estêvão: mas exigente em relação ao futuro. Pouco dissimulado. Mais querido entre a classe baixa do que entre a média, que, não obstante, se lisonjeia sempre que lhe merece atenções, o que raras vezes sucede. Estovado nos seus primeiros dias da mocidade. *D. Roberto de Ansão* – Senhora de fina educação e profundo bom senso. As provações da sua vida têm-lhe dado uma têmpera de tolerância e uma repugnância à convivência que perfeitamente se identifica com o génio de Vítor, por quem é extremosa. *Baltasar* – Boticário. Génio vivo e forte. fácil em encolerizar-se. Homem político e a alma do presidente da Câmara. Exerce descaradamente a medicina e promove guerra aos médicos que lhe vão nisso à mão. Costa de fazer ostentação da sua liberalidade. Descura um pouco a farmácia. *D. Maria do Céu* – Mulher dele. Tipo de burguesa faladora, curiosa e maldizente. Exaltando a importância do marido, mas sempre deixando entrever que é de procedência superior à dele; mas que não olhou a isso porque a verdadeira distinção está no saber e na inteligência. *Matilde e Joana* – As filhas. Ambas curiosas janelas e amigas de namorar. Matilde, de melhor fundo, tem uma afeição sincera pelo praticante da botica, a qual, não obstante temporárias infidelidades, sobrevive sempre no seu coração. Joana é menos ingénua. Aspira a um casamento vantajoso. Odeia, mais cordialmente do que a irmã, a filha do administrador e ambiciona o afecto de Estêvão. Em tempo namorou-a Vítor de Ansão. *Belchior Azevedo* – O administrador. Homem muito preocupado da sua posição oficial, falando a todo o momento dos seus ofícios ao governador civil e ao governo. Com pretensões a conhecedor dos negócios públicos e dos usos diplomáticos. *D. Heloísa* – Sua mulher. Senhora de educação literária mas sem senso. Preciosa ridícula. Discorre em literatura e pretende que a sua casa seja um grémio literário. Escolheu para os filhos nomes românticos. Casa bem mobilada, mas sem feição característica. *Julieta* – Filha do administrador. Participa um pouco das qualidades da mãe. Aspirações a espirituosa e julga-se muito superior a todas as raparigas da vila. Fala sempre em Lisboa, teatros, etc. Antigo namoro de Vítor de Ansão. *Eurico* – Irmão de Julieta. Estudante dos primeiros anos da Universidade. Um pouco pedante com pretensões a falar de tudo com eloquência. *O Zé do Boticário* – Pobre rapaz que ama sinceramente a filha mais nova do patrão. Aflige-se quando ela lhe é infiel e perdoa-lhe de todas as vezes as infidelidades. *Dominginhos da Praça* – Um pateta. Cavalheiro servente de quase todas as meninas da vila. Adivinha charadas figuradas, faz flores de papel, arma e enfeita altares, superintendente em todas as funções. Recita ao piano. *O delegado* – Rapaz namorador, cujo maior prazer é conversar com as senhoras. Conviva do administrador e sarcástico contra o partido do presidente. Fala muito no seu tio do Supremo Tribunal. *O juiz* – Surdo. Apaixonado do voltarete e contando sempre as mesmas histórias. *O presidente da Câmara* – Criatura cheia de importância e no fundo um parvo, que o boticário move à vontade. Proprietário rico e influente na terra. *O cónego* – Velho rabugento e sem contemplos com ninguém. *A viúva* – Mulher positiva e metódica. *Dr. Venceslau* – Poço de direito rábula. Metrificador de sonetos a propósito de tudo. *O capitão do destacamento* – Gordo e comodista.»⁶¹⁹

⁶¹⁹ Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, pp. 60-62.

No que se refere ao enredo, este esquema traduz já, com fidelidade notável, certo modo bastante característico de contar. No capítulo I, projecta-se a apresentação de personagens. No capítulo II, os protagonistas chegam ao cenário da acção (uma pequena vila). No capítulo III, o texto ocupa-se – numa viagem à periferia da acção principal – da chamada *vox populi*: sabemos «o que se diz dele [do presidente da Câmara]». No capítulo IV, com o pretexto de certa personagem importante receber a visita da família do senhor administrador, reúnem-se diversas personagens num mesmo local (situação muito recorrente nas narrativas de Dinis). No seu *programa*, o escritor expressamente menciona esta oportunidade para fazer comparecer, em cena, uma galeria social e humanamente carregada de sentido, aportando à história principal o sentir popular: «Tipos. Conversação. Comentários da vizinhança.»⁶²⁰

O investimento em cenas que reúnem personagens diferentes e muito características da sociedade local é obviamente deliberado e prossegue, ao longo do *programa*: no capítulo VII, alude-se a um serão em casa do administrador, para onde converge um apreciável número de figuras importantes da terra. Igualmente sistemático é o périplo do discurso narrativo pelo universo profundo da vila, consubstanciado numa recorrente auscultação e recolha de testemunhos e opiniões sobre as personagens principais, exercício que obriga à concessão de protagonismo, pelo narrador, a personagens secundárias ou, até, meros figurantes - o capítulo IX, por exemplo, consistirá numa espécie de reportagem sobre «o que [na terra] se diz de Estêvão»⁶²¹.

Concomitante a este investimento na textura, variedade e profundidade do meio, há a criação, já referida, de uma considerável multidão de personagens, cuja verosimilhança e humanidade dependerão – depois – de uma eficaz decomposição do todo em indivíduos diversos, com as suas próprias características e os seus próprios motivos vitais. A representação da *vida* (que, em última análise, preside ao ofício dinisiano de contar) passa por essa diversidade não abstracta que é feita de homens e mulheres individualmente percebidos e descritos⁶²², ainda que depois, no território da recepção literária, o todo se entenda como uma entidade una e coerente.

⁶²⁰ Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 59. O propósito de, em momento fundamental do capítulo, haver lugar a «conversação», como sabemos, inscreve-se numa estratégia habitual de Dinis: as cenas são maioritariamente constituídas por comentários, conversas, discussões, o que compreende um hábil uso do diálogo, bem como o recurso a outras técnicas muito características do texto dramático (e, por extensão, do universo teatral).

⁶²¹ Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 60.

⁶²² No romance de Thomas Mann, *A Montanha Mágica*, esta noção aparece magistralmente demonstrada e literariamente concretizada: o narrador sublinha, logo nos primeiros capítulos, o facto de a observação atenta da sala de refeições, delegada na perspectiva da personagem Hans Castorp, ser ponto de partida para a humanização de todo o espaço circundante: «[Hans Castorp] pôs-se a observar os seus comensais – da massa indistinta e indiferenciada começavam a emergir seres individuais.» (Cf. Thomas Mann, *A Montanha Mágica*, trad. de Gilda Lopes Encarnação, Lisboa, Ed. Dom Quixote, 2009, p. 84.)

A visão global daquela sociedade será, pois, consequência da soma de diferenças, e esta forma de olhar/ver a *vila* (ou a aldeia, em outros casos) torna-a – aos olhos do leitor – menos artificial (*ergo*, mais natural, realista)⁶²³.

Olhando para estes *programas*, vemos como Dinis se preocupa sobretudo, num primeiro esquisso desta humanidade a haver, com características de ordem social e moral. Em menor número, alude a marcas de cariz mais psicológico (é o caso do cónego, da viúva e do capitão). Ainda mais raramente, refere características físicas (caso do juiz, que é surdo, e do capitão, que é gordo). Julgamos que a parcimónia com que são descritas as personagens, neste documento, não significa que Dinis descure este aspecto. Pelo contrário, as suas narrativas amplamente demonstram que o escritor atribui grande importância à cabal caracterização dos numerosos seres que aí comparecem. Acontece, contudo, que numa primeira fase (conceptual, digamos assim) da criação ficcional, lhe interessará especialmente situar moral e socialmente as suas personagens.

Essa preocupação ajuda a perceber, em nossa opinião, o fundamental propósito do autor no ofício delicado da efabulação: Dinis quer contar, através das suas personagens, histórias sobre a universal humanidade (eterno palco de amores, de sonhos, de frustrações, e também de querelas envolvendo o bem e o mal, o certo e o errado, o justo e o injusto, o feio e o belo), mas igualmente pretende inscrever essas biografias num espaço reconhecível, verosímil, próximo, *português*.

Os motivos das vinte personagens (galeria prevista, à partida) são também aduzidos por Júlio Dinis, com telegráficas, mas rigorosas, notas essenciais⁶²⁴. A soma destes motivos

⁶²³ Antonio Candido sublinha a circunstância de, no quadro de uma estratégia narrativa, a edificação – pelo criador da ficção – de um *contexto objetual* [*sic*] não ser nunca inócua ou insusceptível de consequências interpretativas. A factualidade reportada, ainda que se assemelhe, no rigor documental, à própria realidade, não deixa de ser uma realidade literária: «Uma das diferenças entre o texto ficcional e outros textos reside no fato [*sic*] de, no primeiro, as orações projetarem contextos objetivos e, através destes, seres e mundos puramente intencionais, que não se referem, a não ser de modo indireto, [...] a objectos determinados que independem do texto. Na obra de ficção, o raio da intenção detém-se nestes seres puramente intencionais, somente se referindo de um modo indireto – e isso nem em todos os casos – a qualquer tipo de realidade extraliterária.» (Cf. Antonio Candido, "Literatura e Personagem", in Antonio Candido [dir.], *A Personagem de Ficção*, São Paulo, Ed. Perspectiva S.A., 1976, p. 17.)

⁶²⁴ Sem grandes motivos de surpresa para nós, o escritor reduz as suas notas, neste âmbito, a apenas sete personagens, cuja participação na acção principal se adivinha mais efectiva: «*Adelina* – Luta contra o seu amor a Vítor pelo mau conceito em que o fazem ter as intrigantes. *Estêvão* – Preocupado com a felicidade da irmã, faz por vencer todas as causas pessoais de desgosto. Só se exalta quando supõe ameaçada a felicidade de Adelina. *Vítor* – Deixa-se possuir cada vez mais pelo amor a Adelina, cuja frieza o não aflige. *D. Roberta* – Ambiciona que o casamento de Vítor lhe dê mais uma filha e netas que lhe suavizem a velhice. Aprova a escolha do filho e condescende com Vítor em salvar Adelina de censuras públicas. *Joana* – Odeia Adelina quando suspeita do seu amor a Vítor. Odeia Estêvão por este a haver razoavelmente dissuadido do seu amor. *Julieta* – Tem quase os mesmos motivos que Joana. *Baltasar* – O seu desgosto contra Estêvão procede da intimação do administrador para se coibir de exercer a medicina e do parecer sobre a criação de porcos. *D. Heloísa* – Suspeitas sobre as tenções de Estêvão em relação ao cónego.» (Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, pp. 62-63.)

animará, forçosamente, o todo, dando-lhe vida e tornando menos abstracta, mais verdadeira e mais compreensiva a representação da realidade.

Creemos que esta concepção de narrativa, que valoriza – logo *a priori* – a importância de personagens não directamente inscritas na intriga principal, representa já um modo de compreender o ofício efabulatório certamente diferente do que encontramos, por exemplo, na maioria das novelas camilianas (sobretudo interessadas, essas, na vertiginosa narração de acontecimentos).

A tarefa de dar corpo e vida a tão grande multidão de indivíduos (não de indivíduos, note-se, *que se dissolvem na multidão*, mas de uma multidão que é apresentada na forma de diversidades individualmente reconhecíveis (como acontece na vida real) está longe de ser fácil e exige, antes de mais, uma enorme compleição técnico-artística e humana do escritor. Em boa verdade, trata-se de uma qualidade dramática que Dinis bem cedo desenvolveu e eficazmente aproveitou para o seu *mister* de contador de histórias.

No início de *A Morgadinha dos Canaviais*, o narrador dá conta dos últimos momentos da viagem e, finalmente, da chegada de Henrique de Souselas à aldeia. Apesar de se tratar de uma sequência de conteúdo muito simples, o relato estende-se por dois capítulos. Para além do penoso percurso entre Lisboa e a casa da tia Doroteia, o narrador detém-se nos pormenores da refeição nocturna do recém-chegado e na conversa de circunstância (torrencial, insistente, repetida) das duas senhoras idosas que o recebem. De manhã, para além do choque agradável proporcionado pela paisagem bela e revigorante do Minho, Henrique é alvo das atenções renovadas da tia e da criada Maria de Jesus, do que novamente o narrador dá conta no enunciado, com demorado pormenor, sem esquecer referências detalhadas à refeição matinal.

De um ponto de vista da economia narrativa, parece despicienda a valorização, no discurso romanesco, destas duas cenas (da noite anterior e da manhã seguinte, que pouco representam em termos de evolução do enredo). Diríamos, numa primeira análise, que se trata até de uma redundância desnecessária e improdutivo.

Mas, como explicaremos, com maior detalhe, no segmento 5.2. deste capítulo, é dessa repetição que, em grande medida, nasce a ilusão de normalidade, de rotina, de quotidiano organicamente estável, de organização social instalada e com uma aparente garantia de perenidade. Esse é o contexto que rodeará a acção e lhe conferirá uma textura e uma profundidade que em muito ultrapassam a mera esfera de um vulgar enleio amoroso. A verificar-se uma história de amor, será sempre uma história com a *marca* local, genuína,

portuguesa, e essa especificidade emancipará o relato, libertando-o de um provável cariz anódino literariamente empobrecedor⁶²⁵.

Júlio Dinis tem consciência, claramente, da importância que há, quando se edifica um romance, de criar um universo solidamente reconhecível, familiar, próximo da própria ideia de vida real, por ser dessa circunstância que depende, em grande medida, a verosimilhança dos factos narrados e, em concomitância, das atitudes e reacções das personagens.

O mundo (física, mental, cultural, moral e ideologicamente construído) é um palco naturalmente em consonância com a matéria narrada. A própria ideia de normalidade ou de escândalo, consubstanciada nos eventos da intriga principal, decorre da regulação de conceitos, princípios e valores que aquele mundo representa e sustenta – e que por excelência se somatizam (ou se activam) no geral comportamento das chamadas personagens secundárias. Em “Ideias que me ocorrem”, o escritor explica claramente as vantagens de um investimento na edificação pertinente, coerente e, tanto quanto possível, realista do mundo consubstancial à intriga:

«[O autor] 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; dá-lhes para meio de acção os meios ordinários; ilumina o quarto com a esclarecedora luz da realidade, que dissipa os mistérios. Põe depois todos estes caracteres em movimento, dirigindo-os de maneira que nunca se desmintam, calculando o progresso da acção de acordo com a ideia primordial e com as exigências lógicas dos meios escolhidos para a realizar. Procura tirar do confronto e combinação dos caracteres ali reunidos o principal efeito das cenas e dirige-se incessantemente para o fim que teve em vista, sem se socorrer de meio algum maravilhoso; esforça-se por fazer envolver a ideia da como natural sucessão dos acontecimentos narrados. Consegue dar o cunho de verdade aos episódios que narra, a ponto de as personagens esconderem completamente o autor nesses momentos; consegue quase fazer acreditar que as coisas não

⁶²⁵ Rosenfeld lembra que já os «romancistas do século XVIII aprenderam que a noção de realidade se reforça pela descrição de pormenores», no respeito pela ideia de que «o detalhe sensível é um elemento poderoso de convicção». Mais refere que os «realistas do século XIX (tanto românticos como naturalistas) levaram ao máximo esse povoamento do espaço literário pelo pormenor – isto é, uma técnica de convencer pelo exterior, pela aproximação com o aspecto [*sic*] da realidade observada». (Cf. Anatol Rosenfeld, “A Personagem do Romance”, in Antonio Candido (org.), *A Personagem de ficção*, ed. cit., p. 79.) Pormenorizando, o autor sublinha ainda o poder (re)criador do romancista, capaz de dar corpo, na obra literária, a novos mundos e aos habitantes desses novos mundos, talvez mais verdadeiros, do ponto de vista da lógica e da coerência, que a própria realidade extra-literária: «De certo modo, é parecido o trabalho de compor a estrutura do romance, situando adequadamente cada traço que, mal combinado, pouco ou nada sugere; e que, devidamente *convencionalizado*, ganha todo o seu poder sugestivo. Cada traço adquire sentido em função de outro, de tal modo que a verossimilhança [*sic*], o sentimento da realidade, depende, sob este aspecto, da unificação do fragmentário pela organização do contexto. Esta organização é o elemento decisivo da verdade dos seres fictícios, o princípio que lhes infunde vida, calor e os faz parecer mais coesos, mais apreensíveis e atuantes do que os próprios seres vivos.» (Cf. Anatol Rosenfeld, *ob. cit.*, pp. 79-80.)

podiam haver sucedido doutra maneira, tão natural foi a filiação e sequência dos factos, tão lógicos os resultados que deu de si o conflito de bem determinados caracteres.»⁶²⁶

Cruza-se com esta concepção fundamental da narrativa a opinião de Dinis sobre o investimento, por outros escritores, na dimensão espectacular e trágica de relatos, opção que o romancista reprova por considerar literariamente gratuita e romanescamente ineficaz. A verdade é que, no entender do autor de *As Pupilas*, só ingenuamente se poderá acreditar que o efeito emocional e estético se consegue por exclusiva obra e graça da imaginação extraordinária, que fabrica destinos infelizes, mortes cruéis e separações injustas *à la carte*. Muito diversamente, o que legitima a presença, no horizonte ficcional, de eventos desagradáveis ou até trágicos é a própria lógica global da narrativa: cabe ao enunciado narrativo, através de várias formas, preparar e conseguir essa legitimidade intrínseca, sem o que a narração (por muito lamentoso e triste que seja o enunciado) redundará sempre numa «desagradável e cruel inutilidade»⁶²⁷.

Partindo de uma leitura (muito crítica) de *Histoire de Sybille*, de Octave Feuillet⁶²⁸, o romancista português insurge-se contra este industrial aproveitamento dos finais trágicos, mormente se estes não estiverem narrativamente legitimados por uma lógica romanesca intrínseca:

«Não é o mero desgosto de ver *acabar mal o* romance o que me leva a estas reflexões. Eu concebo os fins trágicos, que concorrem para o desenvolvimento da ideia primordial da obra literária quando são a consequência lógica das situações dramáticas imaginadas ou o complemento do desenho de um carácter Comove-me o lutuoso fim dos amores de Lucy Aston, de Paulo e Virgínia, de Eurico e Hermengarda e de Madalena de Vilhena. Suprimi o fim trágico destas e análogas concepções literárias e alterar-lhes-eis completamente a índole e falsear-lhes-eis a significação artística.»⁶²⁹

⁶²⁶ Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, pp. 11-12.

⁶²⁷ Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 12.

⁶²⁸ Octave Feuillet foi um autor de grande nomeada, em França e no resto da Europa, durante o século XIX. Sabe-se que Camilo Castelo Branco chegou a traduzir um dos seus romances, *O Romance dum Rapaz Pobre* (Lisboa, Ed. Parceria A. M. Pereira, Lda., 7.^a edição, 1971) e que, como recorda, por exemplo, Maria Filomena Mónica, «*O Mistério da Estrada de Sintra* [de Eça de Queirós] é uma paródia aos folhetins que o dito Octave Feuillet e Ponson du Terrail tinham popularizado em França». (Cf. Maria Filomena Mónica, *Eça de Queirós*, Lisboa, Quetzal Editores, 2001, p. 73.) Maria Filomena Mónica lembra que Eça fez acompanhar o primeiro capítulo deste folhetim de uma carta para o director do *Diário de Notícias*, comentando aquele exercício literário tão repleto de peripécias extraordinárias e inverosímeis: «"Puro Ponson du Terrail! Dirá o Sr. Redactor. Evidentemente! Parece que a vida, mesmo no caminho de Sintra, pode às vezes ter o capricho de ser mais romanesca do que pede a verosimilhança artística. [...]"» (Cf. M. Filomena Mónica, *ob. cit.*, pp. 73-74.)

⁶²⁹ Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, pp. 14-15. Mais à frente, acrescenta: «Na história de Sibylle porém não se dá o mesmo caso. // A febre perniciosa é um acidente brutal que nada significa; que não tem razão de ser, debaixo do ponto de vista da arte, que aflige sem comover. É uma simples impertinência do autor. // Na vida real há disso; mas estes tristes acidentes da vida, quando entram no campo literário, precisam representar aí algum papel; de outra forma não são mais do que uma desagradável e cruel inutilidade.» (Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 16.)

Acresce a esta defesa da coerência (humana e literária) do relato a dinisiana intenção de inscrever, no tecido romanesco, uma dimensão edificante, quase pedagógica. O romancista cria um mundo (eventualmente à imagem do mundo real), povoa-o e dá conta ao leitor do que aí de fundamental se passa, tendo presente a necessidade de sentido que a matéria relatada encerra. As personagens aprendem, evoluem, crescem; e o leitor é convidado a experiência semelhante. Aquilo que, na realidade física experienciada pelo ser humano é quase sempre aleatório, esparso e caótico ganha na ficção uma linha de sentido e de coerência que ordena e ilumina a existência. Rosenfeld chama a atenção para este poder do universo ficcional (afinal, um dos poderes fundamentais da narrativa): o «de nos dar um conhecimento mais completo, mais coerente do que o conhecimento decepcionante e fragmentário que temos dos seres [vivos]»⁶³⁰.

A verdade é que, como mais detalhadamente referiremos no capítulo 6, o acto de narrar representado pelo romance dinisiano não se demite de uma função de ordenação do mundo, que é *técnica*, antes de mais (concomitante ao próprio acto de contar), mas também *ética* e *estética*: o narrador organiza, em seu ofício contador, os eventos em sequências temporalmente distribuídas e sujeitas a uma visão compreensiva de causa-efeito, mas o relato igualmente lida com princípios e valores que perseguem o bem, a justiça, a verdade e – dada a sua natureza literária – procura ser (na forma e na substância da narração) um objecto artístico, portador de beleza⁶³¹.

Em termos essenciais, esta ideia de à narrativa estar cometido o papel de representar o real e, ao mesmo tempo, explicá-lo à luz de determinados valores não difere muito da função que encontramos, normalmente, nas lendas, mitos e fábulas (e que Horácio estende a toda a

⁶³⁰ Cf. Anatol Rosenfeld, *ob. cit.*, p. 64. No mesmo parágrafo, o autor insiste: «Mais ainda: de poder comunicar-nos este conhecimento. De fato, dada a circunstância de ser o criador da realidade que apresenta, o romancista, como o artista em geral, domina-a, delimita-a, mostra-a de modo coerente, e nos comunica esta realidade como um tipo de conhecimento que, em consequência, é muito mais coeso e completo (portanto, mais satisfatório) do que o conhecimento fragmentário ou a falta de conhecimento real que nos atormenta nas relações com as pessoas.» (*Idem, ibidem.*) Eis, ainda neste plano, uma evidente vantagem da narrativa: a possibilidade de circunscrever, no espaço e no tempo, a experiência relatada, cristalizando-a e, por essa via, tornando-a uma matéria estudável, interpretável. Rosenfeld lembra o facto de essa circunstância não ser possível se se trata da vida real, em curso: «Poderíamos dizer que um homem só nos é conhecido quando morre. A morte é um limite definitivo dos seus atos e pensamentos, e depois dela é possível elaborar uma interpretação completa, provida de mais lógica [...]. Por isso, em certos casos extremos, os artistas atribuem apenas à arte a possibilidade de certeza – certeza interior, bem entendido.» (*Idem, ibidem.*)

⁶³¹ De novo, vale a pena recorremos a Rosenfeld, que sublinha essa função *ordenadora* (de um ponto vista de espaço-tempo e de sucessão de eventos, mas igualmente de um ponto de vista ético-moral que estabelece correspondências entre o comportamento das personagens (sujeitas a determinadas circunstâncias e ao arbítrio individual) e o destino que lhes é dado cumprir: «Na verdade, enquanto na existência quotidiana nós quase nunca sabemos as causas, os motivos profundos da ação dos seres, no romance estes nos são desvendados pelo romancista, cuja função básica é, justamente, estabelecer e ilustrar o jogo das causas, descendo a profundidades reveladoras do espírito.» (Cf. Anatol Rosenfeld, *ob. cit.*, p. 66.)

obra literária): divertir e educar (divertir, educando; educar, divertindo)⁶³². Há, contudo, uma *nuance* fundamental quando falamos de romance: é que este duplo propósito se funda na complexa, densa e multifacetada vida humana profusa e demoradamente revisitada e, de certa forma, espelhada no universo romanesco. Por assim dizer, torna-se mais fácil ao leitor da obra romanesca a adesão ética e estética à história contada (que comporta, consubstanciais às matérias do relato, sentidos essenciais – senão lições – sobre a vida e a condição humana). Antonio Candido explica, com notável precisão, este fenómeno:

«Graças à selecção dos aspectos esquemáticos preparados e ao “potencial” das zonas indeterminadas, as personagens atingem uma validade universal que em nada diminui a sua concreção individual; e mercê desse fato liga-se, na experiência estética, à contemplação, a intensa participação emocional. Assim, o leitor *contempla* e a o mesmo tempo *vive* as possibilidades humanas que a sua vida pessoal dificilmente lhe permite viver e contemplar, visto o desenvolvimento individual se caracterizar pela crescente redução de possibilidades.»⁶³³

Bourneuf e Ouellet, ainda a esse respeito, sublinham o facto de a própria ideia de narrativa compreender essa pulsão ordenadora, essa busca de ordem e lógica (e ainda, visto que de arte – literária – se trata, de *beleza*) que é, no relato de uma história como no que fizéssemos da nossa própria vida, uma necessidade vital:

«Sob a forma de intervenção do narrador, não entra também uma parte do romance na narrativa de uma experiência autêntica, ao menos pela necessidade de lhe marcar um começo e um fim, de a organizar de maneira coerente?»⁶³⁴

Como adiante explicaremos, ainda neste quinto capítulo, o esforço de articular o relato de uma história com a edificação de uma espécie de lição sobre o mundo e a vida implica a presença de uma *humanidade ficcional* que represente a própria *humanidade real*. É a essa luz que se entende, antes de mais, a importância das personagens no texto narrativo e, por maioria de razões, no texto romanesco.

Na realidade, dificilmente compreenderíamos a própria noção de *ficção* sem a existência de personagens⁶³⁵, inscritas naturalmente num universo espaço-temporal determinado e

⁶³² Caberá aqui uma referência aos *exempla*, uma singularidade genológica que marcou a literatura portuguesa medieval e que encontramos bem representada no *Horto do Esposo*. Nesse extraordinário volume, que tivemos oportunidade de analisar detalhadamente no contexto da parte curricular doutoramento, percebemos como estas histórias cumprem, de modo eficaz e gracioso, o objectivo de divertir e de, pela carga semanticamente rica de que se revestem os relatos, instruir, aconselhar, moralizar e educar o público leitor. Digna de nota, neste território dos *exempla*, é a nossa percepção de que o interesse, a riqueza e a profundidade das lições são tanto maiores quanto a proximidade que os elementos da narrativa (personagens, espaços, circunstâncias histórico-sociais e culturais) mantenham face ao universo terreno, humano, real (o mundo dos leitores, afinal). (Vide *Horto do Esposo*, Ed. Crítica de Bertil Maler, Rio de Janeiro, Ed. MEC/INL, 1956.)

⁶³³ Cf. Antonio Candido, *ob. cit.*, p. 46.

⁶³⁴ Cf. Roland Bourneuf e Réal Ouellet, *O Universo do Romance*, ed. cit., pp. 31-32.

pressionadas pelas circunstâncias do seu mundo. Se partíssemos do romance dinisiano para a análise do fenómeno da narrativa, nem sequer deveríamos falar numa divisão estanque entre este elemento personagem e o cenário físico e humano (esse mundo onde – e com que – decorre a acção). Não por acaso, o *incipit* “Era uma vez”, que tradicionalmente inaugura as mais singelas ficções orais e escritas de todas as épocas, identifica antes de mais o espaço, o tempo e o(s) protagonista(s) da história a narrar.

Candido chama até à obra literária de ficção «um *lugar* em que nos defrontamos como seres humanos»:

«Como seres humanos, encontram-se integrados num tecido de valores de ordem cognoscitiva, religiosa, moral, político-social e tomam determinadas atitudes em face desses valores. Muitas vezes debatem-se com a necessidade de decidir-se em face da colisão de valores, passam por terríveis conflitos e enfrentam situações-limite em que se revelam aspectos essenciais da vida humana: aspectos trágicos, sublimes, demoníacos, grotescos ou luminosos. Estes aspectos profundos, muitas vezes de ordem metafísica, incomunicáveis em toda a sua plenitude através do conceito, revelam-se, como num momento de iluminação, na plena concreção do ser humano individual.»⁶³⁶

Idealmente, a representação (ou fabricação) do quotidiano no romance consistiria em transportar, com objectiva fidelidade e objectivo rigor, a diária e completa existência humana para o enunciado ficcional. Mas tal desiderato, para além de tecnicamente impossível de atingir, não seria sequer suficiente porque a realidade destituída do eu criador (subjectivo, portador de uma determinada ideia de ordem e de beleza) seria literariamente inócua. Em rigor, o acto de contar não é – não poderia nunca ser – a reprodução pura e simples do real percebido. Beth Brait cita a *Póetica*, de Aristóteles (como aliás nós próprios fizemos, num passo introdutório do nosso estudo):

«Não é ofício do poeta narrar o que realmente acontece; é, sim, representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível, verossímil [sic] e necessário.»⁶³⁷ A autora, no mesmo passo e sempre na esteira de Aristóteles, faz notar que «Homero [...], ao compor a Odisseia, não poetou todos os sucessos da vida de Ulisses [...].»,

⁶³⁵ Afirma Antonio Candido, a este respeito, sem hesitações: «Em todas as artes literárias e na que exprimem, narram ou representam um estado ou estória, a personagem realmente “constitui” a ficção.» (Cf. Antonio Candido, *ob. cit.*, p. 31.)

⁶³⁶ Cf. Antonio Candido, *ob. cit.*, p. 45. [O itálico usado, na primeira linha da citação – na palavra *lugar* – é da nossa responsabilidade.] Consideramos interessante esta teoria de a ficção literária possibilitar a passagem de uma ideia abstracta sobre a humanidade para a visão efectiva e concreta do *indivíduo* (ainda que fictício) *em acção*. Afinal, Aristóteles, na sua *Póetica*, já anunciava aquilo que, no início do século XVII, Shakespeare metaforicamente enunciaria em *As You Like It*: “The world is a stage.” Vista do lado da criação literária, esta premissa faz do criador de ficção uma espécie de *deus*, ou – numa mais terrena imagem – a de um cientista que observa, no seu laboratório de trabalho, o comportamento de seres humanos em determinado *habitat*. A experiência permite ao que observa (autor, narrador, leitores) a possibilidade de retirar lições sobre a realidade testemunhada.

⁶³⁷ Cf. Beth Brait, *A Personagem*, São Paulo, Ed. Ática, S.A., 1985, p. 30. [A citação foi colhida na obra de Aristóteles, *Póetica*, trad. de Eudoro de Souza, Lisboa, Ed. Guimarães, s.d., p. 117.]

concluindo assim que «não cabe à narrativa poética [literária] reproduzir o que existe, mas compor as suas possibilidades»⁶³⁸.

Bourneuf e Ouellet, numa semelhante linha de raciocínio, lembram que o romancista «opera, nos factos que quer narrar, um corte e uma escolha»:

«O romancista vai ter de localizar, talhar, privilegiar certos factos que lhe parecem importantes, e deixar outros na sombra. Numa palavra, ele *compõe* a história para produzir um certo efeito no leitor, para reter a sua atenção, comovê-lo, provocar a sua reflexão. Organiza, portanto, a matéria-prima da sua história para lhe dar uma *forma* artística.»⁶³⁹

Começa aqui, em boa medida, a singularidade da narrativa dinisiana. Não obstante estar ciente desta necessidade de seleccionar a matéria a inscrever nos seus romances, Júlio Dinis dedica particular atenção à concepção e desenvolvimento de cenas que, mais do que constituírem etapas relevantes na evolução da intriga, funcionam como elementos retardadores, sobretudo mais susceptíveis de sugerir ambientes e atmosferas. Tal não significa, contudo, que o autor se dispense de cumprir um preceito fundamental e estruturante da narrativa – oferecer uma história nuclear, um enredo, cujo relato e respectiva dinâmica se fundam exactamente na necessidade de desatar determinado nó (imbróglio, mistério por iluminar/esclarecer, conflito por solucionar): Daniel, para além de ignorar o amor silencioso e antigo de Margarida, encanta-se por Clara, noiva do seu próprio irmão, numa espécie de vertigem que deixa adivinhar uma iminente tragédia (*n'As Pupilas*); Carlos ama Cecília, mas afigura-se impossível a sua união com a filha de Manuel Quintino (na *Família*); Henrique de Souselas apaixona-se pela vida no campo e, simultaneamente, por Madalena, mas esta prefere um modesto mestre-escola, implausível noivo para a filha de um deputado, pelo que a situação configura tripla frustração, dificilmente reparável (*n'A Morgadinha*); Jorge quer recuperar a honra e o prestígio da família sem desagradar a D. Luís, mas simultaneamente enamora-se de Berta, filha de um lavrador e prometida ao jovem Clemente, o regedor da terra (*n'Os Fidalgos*).

⁶³⁸ Cf. Beth Brait, *ob. cit.* pp. 30-31.

⁶³⁹ Cf. R. Bourneuf e R. Ouellet, *ob. cit.*, p. 31. Com efeito, o acto de contar obriga o narrador a seleccionar informação. Mesmo quando se trata de representar, de algum modo, o real (como acontece, naturalmente, em Dinis), o fraccionamento selectivo sempre existe. Pode falar-se, como faz Buescu, de uma dupla selecção, operada no plano da percepção da realidade, pelo escritor, e no plano da sua ulterior escolha ao nível da representação efabulatória: «A percepção e a descrição são actividades ao mesmo tempo selectivas e inclusivas (do presente, passado e futuro), o que faz delas sempre a inscrição do sentido a reconhecer no mundo, por elas constituído.» (Cf. Helena Carvalhão Buescu, *Incidências do olhar: Percepção e Representação*, Lisboa, Ed. Caminho, col. Universitária, 1990, p. 271.)

Seria uma rude injustiça, portanto, assacar-se a Dinis a desvalorização pura e simples da intriga⁶⁴⁰. Constituiria um igual erro assacar-se ao romancista uma deliberada obliteração do relevo e da centralidade das chamadas *personagens principais*.

A originalidade de Dinis, na literatura portuguesa, tem exactamente a ver com a sua singular concepção de intriga e de discurso romanesco. Numa primeira asserção diríamos que aquilo que distingue, especialmente, o talento do romancista – visto o fenómeno do ângulo que, à roda dos romances dinisianos, elegemos – é, mais do que a intriga elaborada, o modo como o escritor exerce o seu ofício narrativo. O enredo é uma espécie de esqueleto que funda, orienta, estrutura – mas está longe de ser suficiente: o corpo da ficção é *isso* e muito mais (como o ser humano, enquanto entidade viva, é mais o do que um mero conjunto de ossos articulados).

M. Lúvia D. A. Araújo Marchon aponta para a evidência de em Dinis dificilmente se encontrar uma grande originalidade em matéria de intriga (visto os «enredos», em boa verdade, serem redutíveis «a um pequeno número de situações»⁶⁴¹). Mas a mesma autora, logo a seguir, não deixa de identificar no romancista a capacidade de, com base numa matéria-prima tão singela, fabricar obras literariamente superiores:

«Obviamente, a causa não reside no que se narra, mas talvez se encontre, isso sim, no modo por que se faz, na correcção com que se utilizam aqueles simples recursos, na dosagem certa, na simplicidade buscada, atingida com um trabalho exaustivo que encontra sua força em um ideal.»⁶⁴²

Longe de relativizar ou reduzir a importância da intriga principal e dos respectivos protagonistas, o investimento numa galeria de personagens secundárias (para utilizarmos a designação que em regra se lhes atribui) valoriza estas e simultaneamente confere àquelas, de forma indiscutível, uma substância, uma profundidade e uma densidade fundamentais.

⁶⁴⁰ Dinis representa uma concepção de narrativa que não se demite da obrigação oferecer ao leitor uma história interessante. Há nas suas novelas e nos seus romances a implícita noção de que, como escreveu Simon O. Lesser, importa sempre que «aconteça qualquer coisa de extraordinário numa vida onde, em geral, *não acontece nada*». (Cf. R. Bourneuf e R. Ouellet, *ob.cit.*, p. 22.)

⁶⁴¹ Cf. M. Lúvia D. A. Marchon, *A Arte de Contar em Júlio Dinis. Alguns aspectos da sua técnica narrativa*, ed. cit., p. 23.

⁶⁴² Cf. M. Lúvia D. A. Marchon, *ob. cit.*, p. 329. O segredo parece, portanto, estar no uso daqueles simples recursos, na dosagem certa e na simplicidade buscada. Curiosamente, a recepção do romance *As Pupilas do Senhor Reitor*, em versão folhetinesca, pelo *Jornal do Porto*, suscitou da parte da redacção um imediato elogio que destacava, acima de tudo, a singeleza e a sobriedade da escrita de Dinis: «Em nota, a Redacção agradecia o “mimoso romance, delicadamente ofertado pelo cavalheiro que se embuça com o pseudónimo modesto de Júlio Dinis”, evidenciando as características inovadoras do folhetim: “Sóbrio de frases e palavras retumbantes e arrevezadas, despido mesmo de atavios e damices de linguagem, é, na singeleza do seu dizer, o daguerreótipo dos singelos costumes do Minho”». (Cf. M. Ema Tarracha Ferreira, “Introdução a *As Pupilas do Senhor Reitor*”, in Júlio Dinis, *As Pupilas do Senhor Reitor*, ed. cit., p. 33.)

Sem estas personagens *secundárias*, as personagens intervenientes na intriga nuclear perderiam parte considerável do seu cunho de humanidade, de *gente no mundo*.

Esta percepção da concomitância entre dois planos terá decerto começado na observação, por Dinis, da própria complexidade de que se revestia o real à sua volta. Como adiante não deixaremos de sublinhar, as personagens – quer as da acção principal, quer as da acção (dita) secundária - são, em grande medida, criações inspiradas nesse mesmo real, o que sem dúvida concorrerá para a natureza familiar e credível deste universo dinisiano, feito de cenários, temas e figuras humanamente verosímeis⁶⁴³.

5.1.1. Intriga nuclear e intriga periférica

Para falarmos do romance dinisiano, no que à questão da acção (genericamente entendida) diz respeito, será importante recordar que, como lembra Aguiar e Silva,

«o romance, como todo o texto narrativo, constrói e comunica sempre informação sobre uma *acção*, sobre um *processo* ou uma *sequência de eventos* que são produzidos e suportados por personagens. Tal sequência de eventos pode ser construída e transmitida ao leitor segundo técnicas discursivas muito variáveis.»⁶⁴⁴

O autor explica (com bem-vinda clareza) que a enunciação desta sequência de eventos funciona em dois planos: por exemplo, *fábula* e *intriga*, para utilizar a formulação dos formalistas russos⁶⁴⁵, ou *story* e *plot*, segundo a terminologia proposta por E. M. Forster⁶⁴⁶. Fundamental é o pressuposto, sublinhado pelo autor de *Teoria da Literatura*, de que coexistem, no enunciado romanescos, duas dimensões, constituindo-se uma da intriga *tout*

⁶⁴³ M. Lúvia D. A. Marchon valoriza, na sua análise, esta experiência humana do autor: «Júlio Dinis sabia ver, observava ao seu redor e dentro de si mesmo, e percebia os factos interessantes que apresenta a vida diária do homem comum. Procurou então retratá-los, fez desse homem o seu herói e colocou-o em acção num determinado momento: o da descoberta do amor. Com isso, acentuou aspectos universais da psicologia humana, a ponto de fazer Josué Montello dizer que se “não foi um romancista de génio, teve pelo menos este parentesco com os maiores criadores literários: aumentou, como Balzac, o registo [*sic*] civil, com os tipos que tirou do seu tinteiro”.» (Cf. M. Lúvia D. A. Marchon, *ob. cit.*, p. 330.) [A citação de Josué Montello tem por fonte o texto “Um Velho Romance”, in Júlio Dinis, *A Morgadinha dos Canaviais*, Rio de Janeiro, Ed. Tecnoprint Gráfica S. A. Editora, s/d.]

⁶⁴⁴ Cf. Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura.*, ed. cit., p. 711.

⁶⁴⁵ Leia-se em Aguiar e Silva: «Os formalistas russos distinguiram na sequência dos acontecimentos comunicada pelo texto narrativo dois planos que, embora interligados por uma relação de solidariedade, deveriam ser conceptual e funcionalmente contrapostos: por um lado, a *fábula* [...], isto é, os acontecimentos representados nas suas relações internas, nas suas relações cronológicas e causais; por outra parte, a *intriga* [...], que é a representação dos mesmos acontecimentos, segundo esquemas de construção estética, no texto narrativo.» (Cf. Aguiar e Silva, *ob. cit.*, p. 711.)

⁶⁴⁶ Aguiar e Silva chama a atenção para o facto de a dicotomia *fábula/intriga* apresentar «afinidades com a distinção elaborada por E. M. Forster [...], entre *story* e *plot* [...]». (Cf. Aguiar e Silva, *ob. cit.*, p. 711.)

court e outra funcionando como espaço mais lato da narrativa, nem sempre directamente atinente ao enredo principal.

Carlos Reis, no sentido de iluminar alguns dos fundamentos sobre os quais assenta o eficaz e competente uso da narrativa por Eça de Queirós, n' *Os Maias*, igualmente equaciona a comparência de dois planos técnica e conceptualmente ali essenciais para a eficácia da narrativa queirosiana: *acção* e *intriga*. O crítico identifica, ao longo de todo o romance, uma articulação constante entre os acontecimentos relatados pelo narrador no quadro da *intriga* (constituída sobretudo pela trágica biografia amorosa de Carlos e Maria Eduarda) e no quadro da *acção* (episódios e cenas que retratam o quotidiano do país, metonimizado na cidade de Lisboa e que implicam investimento apreciável de tempo de discurso). Eis como o autor explica a natureza e reconhecibilidade da *acção*:

«[...] por *acção* entende-se normalmente qualquer facto ou conjunto de factos cuja execução implica uma passagem mais ou menos extensa do tempo da história. Nesta ordem de ideias, o jantar do Hotel Central é uma *acção* que se desenrola no curto espaço de algumas horas, como o é igualmente o episódio das corridas; *acções* são, igualmente, os comportamentos de Dâmaso, os caprichos da condessa de Gouvarinho, a actividade literária e crítica de Ega, a existência diletante e ociosa de Carlos, *acções* estas variavelmente privilegiadas pela atenção do narrador que conta a história.»⁶⁴⁷

Por seu turno, a noção de *intriga*, embora mantenha pontos de contacto com a definição aduzida para *acção*, caracteriza-se por certas particularidades distintivas:

«[...] sendo também uma forma de *acção*, a *intriga* é-o, todavia, de modo específico, já que se identifica com aquilo a que normalmente se chama *acção* fechada; com esta designação pretende-se fundamentalmente insistir em duas noções: a de que os eventos da *intriga* se sucedem por uma relação de causalidade e a de que existe nela um acontecimento final, o desenlace, que inviabiliza a sua continuação. [...] De acordo com esta ideia, pode considerar-se que a *intriga* de *Os Maias* é constituída fundamentalmente pelos amores de Carlos e Maria Eduarda assim como pelo seu desfecho trágico, isto é, a

⁶⁴⁷ Cf. Carlos Reis, *Introdução à Leitura d'Os Maias*, 5.^a edição, Coimbra, Ed. Livraria Almedina, 1991, p. 82. Carlos Reis sente necessidade de situar, no contexto desta dicotomia *acção*/*intriga*, o conjunto de episódios a que justamente chama *crónica de costumes* e, sem surpresa para nós, opta por arrumá-los no território da *acção*: «o nível da *crónica de costumes* constitui uma *acção* aberta porque nenhum dos episódios (e, dentro deles, nenhum acontecimento) impõe um desenlace inultrapassável. João Gaspar Simões viu bem esta questão, quando afirmou que em “Os Maias numerosas cenas poderiam ser omitidas sem que a verosimilhança da história fosse prejudicada”; e de facto assim é. Participando, quanto a este nível de *acção* social, do estatuto do *roman-fleuve* ou do romance-fresco, *Os Maias* ficariam empobrecidos com a exclusão de episódios como o sarau e o jantar do conde de Gouvarinho, mas os restantes episódios não seriam radicalmente afectados por isso.» (Cf. Carlos Reis, *ob. cit.*, p. 83.) [A citação de Gaspar Simões foi colhida em *Vida e Obra de Eça de Queirós*, 2.^a edição, Lisboa, Ed. Bertrand, 1973, pp. 566-567.] Estamos com Carlos Reis, quando lembra o facto de estes episódios não obrigarem o discurso narrativo a encontrar um desenlace, uma conclusão; com efeito, funcionam como uma espécie de pano de fundo durável, não sujeito às regras da *intriga* que requerem a resolução de crises, o desatar dos nós do enredo. Mas não concordamos com a afirmação de Gaspar Simões que sugere a possibilidade de, cortando algumas cenas integrantes da *crónica de costumes*, não se perder «verosimilhança». Cremos que, em Eça como em Dinis, esse tipo de cenas contribui inegavelmente para a coerência e verismo que os seus romances indiscutivelmente alcançam.

descoberta do incesto e a morte de Afonso da Maia. Depois desta última, pode dizer-se que a intriga dos *Maias* se encontra praticamente concluída; o que não significa, no entanto, que com isso se encerre a acção, pois todo o capítulo XVIII constitui ainda um seu prolongamento, embora ocorrido dez anos mais tarde. E num outro plano pode também dizer-se que este capítulo final constitui, em relação à intriga, um epílogo, por nele se reflectirem as consequências (em termos familiares, existenciais, psicológicas, etc.) do incesto.»⁶⁴⁸

Reputamos, para já, de fundamental esta distinção entre dois planos, e gostaríamos de sublinhar particularmente a abordagem que Carlos Reis faz do fenómeno, propondo esta parêntese conceptual constituída por *acção* e *intriga*. É nosso entendimento que a sua abordagem é inteligente e abre pistas de análise e interpretação utilizáveis na aproximação ao romance dinisiano. Voltaremos a esta questão depois de, nos próximos parágrafos, revisitarmos o conceito de *diegese*, igualmente muito importante para compreender alguns dos aspectos principais da ideia de narrativa que Júlio Dinis representa.

É desde logo conveniente lembrar a existência no romance de um universo temporal e espacial que vai além do que o discurso narrativo consagra. Esse universo (lato, compreensivo, directa ou indirectamente perceptível no enunciado literário) é parte integrante e até estruturante da construção romanesca⁶⁴⁹. Com efeito, a *história a contar* constitui um motivo, uma base, um ponto de partida para o romancista. Cabe-lhe, depois, edificar a obra, concretizá-la. A história, no fundo, é um pretexto, ou *pré-texto*⁶⁵⁰, uma vez que materializa na perenidade do enunciado artístico aquilo que até aí não seria senão uma *ideia*. De modo que a etapa seguinte é que é realmente determinante, à luz da avaliação estética e crítica do fenómeno literário.

Para descrever esta dicotomia, Todorov distingue *história* de *discurso*⁶⁵¹. Genette fala em *história* e *diegese* (entendendo-se aqui por *história* «a narrativa propriamente dita, “o significativo, enunciado, discurso ou texto narrativo em si mesmo”»⁶⁵²).

⁶⁴⁸ Cf. Carlos Reis, *ob. cit.*, p. 83.

⁶⁴⁹ Comparece aqui, naturalmente, o termo *diegese*, enquanto conceito que assume particular importância no estudo do universo romanesco e, em particular, no estudo dos romances de Júlio Dinis: «[...] a diegese do romance não é apenas constituída por eventos que, na sua sucessão temporal e causal e nas suas correlações, configuram uma história “com uma finalidade e um fim”. A diegese é também constituída por personagens, por objectos, por um universo espacial e por um universo temporal (e, como é óbvio, pelos valores reconhecidos ou atribuídos a todos estes elementos).» (Cf. Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura*, ed. cit., p. 740)

⁶⁵⁰ Tendo por base a distinção entre *fábula* e intriga que os formalistas russos propuseram, Aguiar e Silva entende que, vista a questão desse ângulo, «a fábula constitui, em rigor, um elemento pré-literário e por isso Sklovskij a considera como *material* destinado à elaboração da intriga». A intriga, por seu turno, «constitui um elemento literário, um fenómeno estilístico, uma estrutura compositiva.» (Cf. Aguiar e Silva, *ob. cit.*, p. 711.)

⁶⁵¹ Para Todorov, «a *história* compreende a realidade evocada, as personagens e os acontecimentos apresentados e poderia ser transmitida por outras formas de linguagem (pela linguagem fílmica, por exemplo); o *discurso* diz respeito, não aos acontecimentos narrados, mas ao modo como o narrador que relata a história dá

Outros pares terminológicos comparecem, na revisitação teórica, genericamente confluindo para a existência e concomitância de dois planos⁶⁵³, mas interessa-nos especialmente destacar, nesta fase da nossa exposição, a utilidade da distinção entre *diegese* e *discurso*. Como Aguiar e Silva, nós cremos que este «modelo binário» é, de facto, «operatoriamente adequado» e a opção terminológico-conceitual pela dicotomia *diegese-discurso* parece-nos, pois, substancialmente válida⁶⁵⁴.

Em causa, no ofício de (bem) escrever romances está, talvez em primeiro lugar, a identificação de uma *diegese* interessante, literariamente concebível como matéria digna de tratamento técnico-artístico. É essa, em boa verdade, a primeira grande escolha que o romancista assume – a delimitação de *mundo* que a escrita transportará para a narrativa⁶⁵⁵. Depois, tratar-se-á de concretizar, no território físico do discurso literário, essa opção magna. É a sua segunda grande escolha, afinal.

a conhecer ao leitor esses mesmos acontecimentos.» (Cf. Tzvetan Todorov, “Les catégories du récit littéraire”, in *Communications*, 8 (1966), pp. 126-127, *apud* Aguiar e Silva, *ob. cit.*, pp. 711-712.)

⁶⁵² Recorremos a Aguiar e Silva para clarificarmos os conceitos *genettianos* em jogo: «Gérard Genette aceitou uma diferenciação equivalente entre *narrativa* (*récit*) e *discurso* e, mais recentemente, estabeleceu uma distinção entre *história* ou *diegese*, “o significado ou conteúdo narrativo”, a *narrativa propriamente dita*, “o significante, enunciado, discurso ou texto narrativo em si mesmo”, e *narração*, “o acto narrativo produtor e, por extensão, o conjunto da situação real ou fictícia na qual se situa.» (Cf. Aguiar e Silva, *ob. cit.*, p. 712.) [A citação de Gérard Genette foi colhida pelo autor de *Teoria da Literatura* em “Frontières du récit”, in *Communications*, 8 (1966), pp. 159 e seguintes. Aguiar e Silva lembra ainda que «este estudo foi republicado no volume de Genette intitulado *Figures II*, Paris, Ed. du Seuil, 1969, pp. 49-69; *id.*, *Figures III*, Paris, Ed. du Seuil, 1972, p. 72. (Cf. Aguiar e Silva, *ob. cit.*, p. 712.)]

⁶⁵³ «Jean Ricardou opõe *ficção* a *narração*. [...] Maurice-Jean Lefebvre diferencia a *narração*, “isto é, o discurso propriamente dito, composto de palavras e de frases, susceptível de ser analisado de um ponto de vista linguístico e retórico”, da *diegese*, “o mundo definido e representado pela *narração*”, “o conjunto dos significados que são considerados como referindo-se a coisas existentes. [...] Claude Bremond separa o *récit raconté* e o *récit racontant*.» (Cf. Aguiar e Silva, *ob. cit.*, p. 712.)

⁶⁵⁴ Escreve Aguiar e Silva: «Revertemos [...] ao modelo binário [...], que nos parece operatoriamente adequado e eficaz para descrever e analisar muitos problemas da estrutura do texto narrativo. Terminologicamente, optamos por *diegese* e por *discursu*, embora tendo consciência de algumas dificuldades semânticas levantadas pelo termo “diegese”.» (Cf. Aguiar e Silva, *ob. cit.*, p. 715.)

⁶⁵⁵ Sem prejuízo de nos auto-recomendarmos prudência e moderação na delicada tentativa de sínteses ou generalizações, parece-nos lícito olharmos para a *diegese* como o universo que é, por um lado, contexto da história narrada (aquela que o discurso tecnicamente privilegia) e, ao mesmo tempo, a omnipresente (ou *omnilatente*) macro-história do mundo e da vida à volta desse enredo restrito. Dito de outro modo: a história narrada inscreve-se num determinado *mundo* (com seu tempo, seu espaço, seus valores, suas regras, sua mentalidade), representa e exprime de algum modo esse *mundo* – ainda que, quase sempre, sob a forma de universo em crise – e assume-se como uma parcela objectivamente ínfima, do que se passa nesse *mundo* (tão, afinal, múltímodo e complexo como a vida). Aguiar e Silva ilumina, com notável rigor, este conceito da *diegese*: «Se entendemos por *diegese* o significado do texto narrativo literário, torna-se óbvio que a *diegese* de um romance abrange personagens, eventos, objectos, um contexto temporal e um contexto espacial. Por isso mesmo, a história de um romance não é só constituída por uma sucessão de acções, mas também por retratos, por descrições de estados, de objectos, de meios geográficos e sociais, pela construção de uma determinada “atmosfera”, etc.» (Cf. Aguiar e Silva, *ob. cit.*, p. 719.) Para o insigne académico, é claro que «a sequência de acções, implicando relações estruturais entre as personagens, entre estas e objectos, meios geográficos e sociais, envolvendo factores sociológicos, ideológicos e axiológicos, representa o elemento nuclear da *diegese*.» (*Idem, ibidem.*)

Aqui, o escritor joga já com a materialidade de códigos (linguísticos, artísticos, genológicos) e procura pôr no papel a(s) história(s), o(s) cenário(s), as personagens que serão a face visível da diegese seleccionada.

Daqui resulta a óbvia concomitância, no plano do romance, de diegese e discurso, como lembra Aguiar e Silva:

«A distinção entre diegese e discurso é pertinente semioticamente e apresenta eficácia operatória, desde que não seja concebida como uma divisão rígida, a que corresponderiam, no texto narrativo, planos originária e substantivamente diferenciados [...]»⁶⁵⁶

O que sustentamos, à roda dos romances de Dinis, é esta ideia de que a dicotomia *discurso-diegese*, embora objectivamente pacífica, de algum modo se torna, no universo romanescos construído pelo escritor, mais esbatida. Sendo certo que o discurso – consubstanciado no enunciado produzido pelo narrador – decorre de uma selecção de eventos, cenas, personagens, a verdade é que a narração especificamente dinisiana parece resistir a uma obediência estrita e exclusivista ao enredo nuclear. A narrativa compreende essa dimensão, claro (aliás, precisa dela); mas estende-se por territórios aparentemente periféricos, relacionados com *petites histoires*, *fait-divers*, espaços e circunstâncias não directamente atinentes à intriga principal.

Dito de outro modo: numa primeira análise, diríamos que a narrativa dinisiana, embora fundando-se numa convencional concepção do enunciado romanescos - que passa pela edificação de um enredo básico, de cariz sobretudo passional -, parece deliberadamente desobedecer à disciplina convencional do exercício narrativo, dispersando-se por segmentos laterais (e, à primeira vista, irrelevantes) face à história principal. Isto é, em vez de fazer uma selecção do *mundo que interessa* (como diriam Bourneuf e Ouellet), o romancista integra no tecido romanescos *outros mundos* que, aparentemente, não são ali pertinentes⁶⁵⁷.

⁶⁵⁶ Cf. Aguiar e Silva, *ob. cit.*, p. 716. O autor explica, mais à frente, que «a diegese de um texto narrativo literário não possui existência independente em relação ao texto» e que a «diegese [...] só adquire existência através do discurso de um narrador e por isso essa existência é indissociável das estruturas textuais, das microestruturas estilísticas como das macroestruturas técnico-compositivas». (Cf. Aguiar e Silva, *ob. cit.*, p. 717.)

⁶⁵⁷ O próprio Dinis explica esta opção consciente e estratégica, nem sequer negando as consequências que tal comporta em matéria de ritmo narrativo: «Tenho ouvido dizer que à índole do romance repugna a lentidão no suceder das cenas e episódios; que num género de literatura, como é aquele, o leitor quer depressa chegar ao desenlace e impacienta-se quando o autor entra em profusas descrições, em análises de caracteres, ou em divagações metafísicas. // Já me apontaram isto em processo de crítica feita a um dos meus livros. // Examinei com cuidado os argumentos que se apresentaram e, na melhor boa-fé, pensei nisto alguns dias. Acabei por convencer-me de que não tinham razão os censores. // Se foi bem tirada a conclusão, não sei; mas que a adoptei com sincera convicção, posso afirmá-lo. (Cf. Júlio Dinis, *Inéditos e Esparsos*, ed. cit., p. 5.)

A questão que sobre essa opção emerge aos olhos do crítico e investigador é a seguinte: tratar-se-á de um *defeito de fabrico* (por serem tais mundos-extra dispensáveis excrescências) ou de um objectivo enriquecimento do *produto final*?

A resposta depende, bem entendido, da perspectiva que adoptarmos relativamente ao fenómeno literário. E nós, como reiteradamente temos vindo a testemunhar, cremos que a opção de Dinis – obviamente deliberada e consciente – traduz um eficaz *modo de contar* que, afinal, não apenas autoriza a distribuição da narração por vários espaços nem sempre directamente inscritos na acção principal, como depende mesmo dessa estratégia⁶⁵⁸.

Importa ter em conta que há, em qualquer narrativa, muito mundo diegético que, por ser periférico, não aparece no discurso que narra a intriga principal. Mas em Dinis boa parte dessa periferia (feita de personagens, eventos, atmosferas) acaba mesmo por comparecer no enunciado romanesco. Como opera o narrador no sentido de alcançar este desiderato – não deixar de contar uma determinada história (amores de Daniel e Margarida; de Carlos e Cecília; de Madalena e Augusto; de Jorge e Berta) sem deixar de acrescentar, à fábula nuclear, circunstâncias que transportam o meio físico e mental para o universo do romance (referindo as vidas de João Semana, Pedro das Dornas, Jenny, Richard Whitestone, Manuel Quintino, Cancela, Tia Doroteia, Conselheiro Bernardo, brasileiro Eusébio, Mestre Pertunhas, tio Vicente, D. Luís, Frei Januário, Ti' Ana do Vedor, Clemente, etc.)?

O que nos atrevemos a propor é uma distinção entre *intriga nuclear* e *intriga periférica* (sendo que intriga secundária não deverá confundir-se com aquilo a que normalmente se chama *acção secundária*). Como esperamos demonstrar, ainda durante este capítulo, em Júlio Dinis há sempre mais do que uma história em vias de ser narrada: para além da mais óbvia e convencionalmente legível – a dos amores de Daniel e Margarida, por exemplo -, há uma outra feita de muitas pequenas histórias, diversos *tipos* e espaços, atmosferas – a história, afinal, da *aldeia*, do país⁶⁵⁹.

Optamos por divergir um pouco da tese formulada por Carlos Reis para a análise de *Os Maias*, considerando, em benefício da nossa própria interpretação dos romances de Júlio Dinis, que o universo dito da *acção* pelo célebre queirosiano será por nós assumido como uma outra forma de *intriga*, ela própria sujeita às regras constituintes de um enredo

⁶⁵⁸ Esta circunstância não é um exclusivo das narrativas de Júlio Dinis. Outros autores fizeram o mesmo, como é óbvio (caso de Eça). O nosso estudo, atendo-se sobretudo na figura do autor de *As Pupilas*, não deixa de considerar igualmente aspectos mais universais da *arte de contar*.

⁶⁵⁹ Como num outro passo já fizemos questão de sublinhar, o termo *aldeia* adequa-se sobretudo ao cenário de três romances de Júlio Dinis – *As Pupilas do Senhor Reitor*, *A Morgadinha dos Canaviais* e *Os Fidalgos da Casa Mourisca*. Este pormenor não impede que consideremos incluível nas nossas observações e juízos *Uma Família Inglesa*. Digamos que a noção de aldeia se somatiza, ali, em Porto. *Porto*, como *aldeia*, são metonimicamente *Portugal* (ou uma ideia dinisiana de – e para – Portugal).

narrativo, nomeadamente no que se refere a protagonismo, enfrentamento de crises e desenlaces. Chamamos-lhe intriga *periférica* por oposição a intriga *nuclear* – e estamos seguros de que essa oposição é operatoricamente útil para o desenvolvimento da nossa tese fundamental.

Porção fundamental da eficácia narrativa de Dinis estará por certo no concurso equilibrado de *intriga nuclear* e *intriga periférica*. O romancista está ciente dos perigos que um investimento torrencial no enredo puro e duro significaria. É aliás interessante que use como exemplo de *mal escrever* (digamos assim) a obra romanesca de Ponson du Terrail⁶⁶⁰, feita de uma avalanche de peripécias, de volte-faces súbitos e desconcertantes, em que o pretendido efeito das grandes cenas se perde irremediavelmente na normalização (ou instituição) do extraordinário. O leitor deixa de se surpreender e, sobretudo, acaba por não se reconhecer naquele mundo tão falho de lógica, não apenas distante do seu próprio quotidiano como também dificilmente aceitável à luz de um universo alternativo que a ficção pudesse constituir. Escreveu Dinis em “Ideias que me ocorrem”:

«Isto reproduz-se no sucesso literário de um romance. As complicadas peripécias de uma história à Ponson du Terrail atordoam-vos, como a descrição de um crime horrórico cometido a distância da vossa terra; mas deixai passar oito dias sobre essa leitura e não vos ficará dela memória porque nunca chegastes a conhecer e fixar, a estimar portanto, as pessoas entre quem ele se travou.»⁶⁶¹

Em contraponto, como exemplo de *bem escrever*, aponta a literatura inglesa do século XVIII, à qual oportunamente fizemos referência no capítulo em que aduzimos influências literárias de que Júlio Dinis beneficiou na sua formação intelectual e artística⁶⁶².

A acrimónia de Dinis face ao que chama *romance de imaginação* não deve, em nosso entender, confundir-se com uma recusa da dimensão fantasista e criadora que o acto de efabulação romanesca, por natureza, comporta. Parece-nos, sim, que a faceta deplorada é, antes de mais, a fragilidade (ou incompetência) de uma narrativa fundada unicamente na

⁶⁶⁰ De algum modo, parece-nos lícito dizer de um razoável romance, publicado por Silva Gaio, dois anos antes da morte de Júlio Dinis – *Mário* -, o que o autor de *As Pupilas* disse das obras de Ponson du Terrail ou de Octave Feuillet: Silva Gaio concentrou-se de tal modo na narração da intriga, que descurou um pouco o investimento nas *cenar-frescos*. Essa opção retira ao romance de Silva Gaio, não obstante a obra encerrar muitos dos aspectos que normalmente reconhecemos e admiramos nos romances dinisianos, a profundidade, a densidade e a qualidade estética que a elevariam a um patamar de qualidade romanesco-literária superior. (Ver Silva Gaio, *Mário*, Porto, Ed. Porto Editora, s/d.)

⁶⁶¹ Cf. Júlio Dinis, *Inéditos e Esparsos*, ed. cit., p. 7.

⁶⁶² Leia-se o que Dinis escreve sobre o assunto: «Pelo contrário, dos simples episódios de um romance como *O Vigário de Waksfield* 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. // Mas os episódios indiferentes, que não conduzem ao enredo? // Para que roubar tempo com eles? // Para aumentar o efeito das cenas principais. Insensivelmente, sofreis a influência deles.» (Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 8.)

sucessão de factos extraordinários e rápidos, que objectivamente tornam inverosímil, aos olhos do leitor, os sucessos relatados. A narrativa romanesca, afinal, ainda que produto de imaginação, deve manter laços com alguma espécie de realidade. Mais: deve *parecer* verdade. É a essa luz que devemos entender a necessidade de, como lembra Antonio Candido, o criador literário investir em *detalhes* que contribuam para a verosimilhança do romance:

«Ainda que a obra não se distinga pela energia expressiva da linguagem ou qualquer outro valor específico, notar-se-á o esforço de particularizar, concretizar e individualizar os contextos objetuais, mediante a preparação de aspectos esquematizados e uma multiplicidade de pormenores circunstanciais, que visam a dar aparência real à situação imaginária. [...] Graças ao vigor dos detalhes, à “veracidade” de dados insignificantes, à coerência interna, à lógica das motivações, à causalidade dos eventos, etc., tende a constituir-se a verossimilhança [*sic*] do mundo imaginário.»⁶⁶³

Quando Júlio Dinis verbera tão acidamente uma concepção de romance como a que Ponson du Terrail corporiza, está sobretudo a justificar as suas próprias escolhas em matéria de composição romanesca. Se, a propósito do autor de *Rocamboles*, sublinha o defeito de não haver

«uma análise de caracteres, nem um curto olhar lançado ao íntimo coração humano a devassar o que lá é de costume encontrar-se e não nenhuma dessas monstruosidades, que poderiam ter existido num ou noutro coração, mas por excepção, e que o leitor não tem decerto no seu»⁶⁶⁴,

está no fundo a explicar o investimento do narrador de *As Pupilas* ou de *A Morgadinha* em retratos demorados e vívidos de espaços e de personagens.

A este respeito, devemos dizer que poucos autores alcançaram, na literatura portuguesa, o patamar qualitativo de Dinis em matéria de descrição. O talento do escritor, nesta área tão essencial da escrita romanesca, muito cedo foi reconhecido pelos seus pares e pela generalidade da crítica literária.

Sobre a necessidade de passos descritivos no contexto de um enunciado narrativo, escreve Aguiar e Silva:

«No texto do romance, parte importante da informação sobre as personagens, os objectos, o espaço e o tempo em que decorrem os eventos, é construída e transmitida por *descrições*. Embora a descrição funcione quase sempre como uma *ancilla narrationis*, a verdade é que pode facilmente encontrar-se uma descrição isenta de elementos narrativos, ao passo que é muito difícil, senão impossível, existir um enunciado narrativo que não ofereça, por mínimo que seja, um conteúdo descritivo.»⁶⁶⁵

⁶⁶³ Cf. Antonio Candido, *A Personagem de Ficção*, ed. cit., pp. 20-21.

⁶⁶⁴ Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 5-6.

⁶⁶⁵ Cf. Aguiar e Silva, *ob. cit.*, p. 740.

Não por acaso, sugerimos já, nos capítulos anteriores deste estudo, que o registo *teatral* de muitas cenas, nas narrativas de Dinis, representa em si mesmo uma concepção do ofício de romancista como um território que habilmente mistura a narração com o uso dramático, pelas personagens, da palavra e do gesto. De certa forma, o escritor articula o mais puro exercício narrativo com momentos de demorado diálogo, sem que o fio condutor do enredo nuclear seja posta em causa.

Por vezes, um leitor do romance dinisiano poderá ter até a ilusão, a partir de certa altura, da dispensabilidade do narrador, por este se diluir na informação vívida e, dir-se-ia, literariamente auto-suficiente. Mas a verdade é que o narrador, ainda que escondido, está *lá*, em permanência e na presidência segura do acto de contar. Pode a leitura iludir-se, decerto, perante a robustez e coerência do real tão vividamente representado no discurso romanescos, mas esse real – obtemperemos - não deixa de ser apenas uma construção artístico-literária, subjectivamente condicionada pelo romancista⁶⁶⁶. E, acrescente-se, não é este certamente um dos menores méritos do escritor - a capacidade de criar a ilusão de invisibilidade da instância narradora.

Ora, este recurso a cenas (dialogadas, teatrais) implica, da parte do narrador, uma competente construção *didascálica*, que passa pela caracterização oportuna de cenários (exteriores e interiores) e de personagens, aliás de acordo – *avant la lettre* – com uma concepção naturalista e realista de romance. Não admira que o uso da descrição se estenda a lugares e casas onde se desenrolam acontecimentos não só relativos à intriga nuclear como também à intriga periférica⁶⁶⁷.

Numa breve revisitação dos quatro romances de Júlio Dinis, encontramos numerosos exemplos de descrição que contemplam figuras típicas do espaço onde têm lugar os acontecimentos. Mas será conveniente ter em atenção que, enquanto cultor de uma narrativa permanentemente empenhada na articulação das dimensões de *showing* e *telling*, o trabalho

⁶⁶⁶ Explica Helena Carvalhão Buescu que a «actividade de representação tem assim de ser concebida [...] como uma relação de sentido [...] entre o texto de ficção e o mundo postulado pela linguagem», e não como a objectiva e asséptica imitação de um real exterior e independente da invenção literária. (Cf. Helena Carvalhão Buescu *Incidências do Olhar. Percepção e Representação*, ed. cit., p. 265-266.)

⁶⁶⁷ Irwin Stern lembra expressamente, com razão, que as descrições de «casas e alas em particular servem para o mesmo fim em todos os quatro romances: primeiro, para indicar o nível social e intelectual dos seus ocupantes, e, segundo, para reforçar a ideia da vida de família». (Cf. Irwin Stern, *Júlio Dinis e o Romance Português (1850-1860)*, ed. cit., p. 184.) Cabe aqui uma referência a uma característica da descrição de espaços interiores, pelo narrador dinisiano, objectivamente compaginável com preceitos da narrativa naturalista: a relação entre determinada divisão da casa e o carácter (ou, pelo menos, o estado de espírito momentâneo) de personagens. Em *Uma Família Inglesa*, a fase boémia, imatura e irresponsável de Carlos está justamente representada na desarrumação do seu quarto. Em *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, a existência viciosa, improdutiva, degradante e repulsiva dos fidalgos do Cruzeiro espelha-se no aspecto caótico e sujo daquela casa outrora digna e rica.

descritivo comparece, não por sistema e nunca de forma inócua, apenas em momentos que requerem essa componente técnico-literária. Percebemos que, com exceção dos retratos que faz das personagens femininas – em que, ecoando uma regra romântica, a aparência física já indicia a essência de carácter -, o escritor não se detém excessivamente na caracterização de personagens. Afinal, o que é essencial, na concepção de narrativa representada por Dinis, é o que as personagens fazem, o modo como interagem e o ambiente humano que, em conjunto entre si e num determinado contexto físico e mental, dinamicamente constituem.

No último segmento deste capítulo (5.3.), damos conta de um exaustivo levantamento que fizemos nos quatro romances, à roda da imensa galeria de seres ficcionais que o narrador convoca ao longo do seu relato. O que daí ressalta, do ponto de vista *técnico-narratológico* que agora privilegiamos na nossa exposição, é a sua preocupação de situar as personagens num dado espaço, num dado ambiente, descrevendo-as simplesmente em seus traços físicos mais genéricos e óbvios. A lógica desta opção reside na intenção de o narrador se retirar da acção (ou melhor, do discurso), enquanto entidade visível, permitindo que os verdadeiros protagonistas da narrativa assumam o seu papel no *palco*.

Dito isto, subsiste a necessidade de o talento descritivo se afirmar na própria instituição do cenário, que é um território *semantizado* (como Maria Lúcia Lepecky tão bem explica), feito portanto de uma dimensão física mas igualmente psicológica, moral, social, política. Em termos práticos, o que tal significa é uma aturadíssima caracterização de espaços. N' *As Pupilas*, é especialmente o campo, a casa de Clara e Margarida, a casa de José das Dornas, a casa de João Semana, a loja de João da Esquina, as ruas da aldeia, o fontanário. Na *Família*, é a casa de Richard Whitestone, o escritório, o restaurante *Águia d'Ouro*, a casa de Manuel Quintino, o Teatro, o exterior buliçoso do Palácio da Bolsa, algumas ruas e jardins. Na *Morgadinha*, é o território campestre em geral, mas também a casa de Alvapenha (em particular, a cozinha ou o quarto de Henrique), a casa do Mosteiro (onde a azáfama natalícia atinge máxima expressão, na cozinha, na sala de jantar, no pátio principal da residência), a casa do infeliz Zé P'reira, a casa de Cancela, a casa (e arredores da casa) do ervanário Vicente, a casa da velha Morgada (incluindo a igreja), a ermida de Nossa Senhora da Saúde, a loja dos correios, a casa do brasileiro Seabra, a casa do morgado das perdizes, a taberna de Damião Canada, o cemitério da aldeia. Nos *Fidalgos*, é a Casa Mourisca (no interior, a sala, a cozinha, o quarto de Jorge; no exterior, o jardim), a Herdade, a casa de Tomé da Póvoa, a casa da Ti' Ana do Vedor, a casa dos fidalgos do Cruzeiro, a casa da prima Gabriela.

Notamos, sem dificuldade, o equilíbrio da distribuição de cenas por espaços relacionados com a vida familiar e com a vida laboral e social, a que corresponde uma avisada repartição

de enunciado descritivo. Apesar de tudo, prevalece o reduto familiar como coração fundamental da narrativa, o que decerto decorre dessa circunstância de a actuação dos protagonistas da intriga nuclear se afirmar sobretudo nesse contexto humano e cénico.

Centrando-se na caracterização dos espaços ou de caracteres, Júlio Dinis cumpre vários objectivos. Recorrendo, uma vez mais, a Aguiar e Silva, lembramos que a descrição desempenha, na narrativa romanesca, em geral, três funções principais:

a) a função informativa (ou indicial), fundamental para aportar ao discurso informações relativas à diegese consubstancial à(s) intriga(s)⁶⁶⁸. No caso de Dinis, estas informações são decisivas para a edificação de um universo realista, histórica e localmente reconhecível.

b) a função decorativa, sendo que aqui o adjectivo *decorativa* não traduz a ideia de que a descrição de locais, edifícios, objectos ou personagens seja literariamente acessória ou inócua, *nuance* importante quando falamos dos romances dinisianos, visto que aí a inscrição da subjectividade do eu narrador passa muito por estes trechos⁶⁶⁹.

c) a função dilatória, que configura o seu uso como *embraiação* na narração dos eventos da história⁶⁷⁰. Trata-se de uma função muito importante no discurso narrativo de Júlio Dinis, prolongando a duração das cenas⁶⁷¹, adiando desenlaces, iluminando aspectos que o relato vertiginoso dos acontecimentos fatalmente ignoraria, e no fundo conferindo maior densidade dramática aos factos narrados e aos seres ficcionais que os sofrem, vivem e protagonizam. Nos romances de Júlio Dinis, a descrição desempenha um papel verdadeiramente

⁶⁶⁸ Explica Aguiar e Silva: «Esta função manifesta-se quer no retrato as personagens [...] quer na caracterização do espaço social – um espaço indissociável da temporalidade histórica -, quer na pintura do espaço telúrico e geográfico [...], em geral representado nas suas conexões com o espaço social e concebido como um factor que condiciona ou determina os estados e as acções das personagens.» (Cf. Aguiar e Silva, *ob. cit.*, pp. 740-741.)

⁶⁶⁹ Lembra Aguiar e Silva que alguns narradores deliberadamente se demoram, até por razões de algum exibicionismo da sua técnica, na «descrição morosa e minudente de uma personagem, de um objecto, de uma paisagem, exibindo a opulência do seu léxico, o seu virtuosismo retórico-estilístico, a sua “finura de observação”, o “vigor do seu traço”, a “variedade da sua paleta” (não é sem razão que a metalinguagem da descrição, sobretudo na chamada crítica impressionista, recorre amiúde a termos, comparações e metáforas atinentes à pintura)». (Cf. Aguiar e Silva, *ob. cit.*, p. 741.)

⁶⁷⁰ Esclarece Aguiar e Silva: «Neste tipo de descrição, torna-se bem patente uma característica estrutural de toda a descrição – a sua capacidade para a *expansão* e para a *digressão*. Esta virtualidade expansiva e digressiva permite ao narrador utilizar a descrição com uma função *dilatória*, retardando na sintagmática textual a ocorrência de determinados eventos.» (*Idem, ibidem.*)

⁶⁷¹ O facto de a descrição suspender, por momentos, no plano do discurso, o relato dos acontecimentos, ao invés de significar um conflito com o exercício da narração, representa muitas vezes um reforço da qualidade e eficácia da arte de contar. Como recorda Aguiar e Silva, não faz sentido acreditar «que a descrição se oponha funcionalmente [...] à narração», visto que «no retrato [e] na figuração do espaço geográfico-telúrico e do espaço social, a descrição mantém uma interacção contínua com os eventos diegéticos». (Cf. Aguiar e Silva, *ob. cit.*, pp. 741-742.) Se importássemos para o nosso discurso a narrativa cinematográfica, mais clara resultaria esta interacção produtiva de descrição e narração: de vez em quando, a câmara parece desligar-se dos protagonistas e, como que suspensa do tempo e do fio narrativo, inteirar-se de pormenores do espaço e ambiente à volta. Outras vezes, a câmara é até, de acordo com o contrato semiótico atinente àquela arte, o olhar do protagonista percebendo a realidade circundante).

fundamental na fundação da(s) atmosfera(s) que habitam os romances, articulando as notações puramente denotativas que reportam traços das personagens ou aspectos dos cenários físicos (com sugestões de cariz mais simbólico)⁶⁷².

É curioso que o narrador dinisiano quase sempre opta por descrever espaços e personagens logo no início do enunciado narrativo (no princípio do romance ou, quando mais à frente, no princípio de capítulos)⁶⁷³. Essa preocupação lembra a de um dramaturgo que organizadamente clarifica, com didascálias precisas e oportunas, as características do espaço ou das personagens em cena. Em *A Morgadinha dos Canaviais*, esta circunstância é evidente, quer no retrato físico e psicológico de Henrique de Souselas – recém-chegado à aldeia -, quer nos retratos de Madalena ou de Cristina.

Já em *As Pupilas do Senhor Reitor*, Daniel e Margarida vêm adiadas as respectivas descrições, mas é fácil explicar o motivo por que tal sucede: o romance começa na infância deste par, quando o retrato seria pouco significativo (pelo menos, do ponto de vista da intriga); é pois necessário esperar pelo tempo certo de os descrever, um tempo diegeticamente compaginável com a história de amor que os unirá.

Este adiamento verifica-se igualmente em *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, com Berta, cuja presença é na história, durante algum tempo, mais espiritual que física (o discurso refere apenas um retrato, vislumbrado aliás por Jorge, na casa de Tomé da Póvoa). O narrador ocupa-se da figura da donzela, obviamente, quando esta chega ao espaço da aldeia, que é onde tudo sucederá.

Finalmente, em *Uma Família Inglesa*, os retratos das personagens (Carlos, Jenny, Cecília, Richard Whitestone e Manuel Quintino) são produzidos à medida que estas personagens chegam ao romance.

Importa, contudo, notar que o retrato psicológico – muitas vezes bem mais pormenorizado que o físico – não se limita à directa enunciação, pelo narrador, de qualidades ou defeitos. À maneira de Fielding, por exemplo, Dinis acrescenta-lhes, através de curtas viagens analépticas, episódios que sublinham maneiras pessoais de ser. É assim que em *As*

⁶⁷² Aguiar e Silva dá conta desta dupla qualidade (ou duplo *poder*) da descrição: «Em muitos romances, as descrições são portadoras de conotações que configuram um espaço eufórico ou disfórico, idílico ou trágico, que é inseparável das personagens, dos acontecimentos e da mundividência plasmada na diegese: o espaço, numa mescla inextricável de parâmetros físicos, psíquicos e ideológicos, pode ser representado como *locus amoenus* ou como *locus horrendus*, como cenário de rêverie ou de angústia, como convite à evasão ou como condenação ao encarceramento, como possibilidade de libertação ascensional ou de queda e enredamento no abismo.» (Cf. Aguiar e Silva, *ob. cit.*, p. 742.)

⁶⁷³ Embora pareça um simples pormenor no discurso narrativo, a opção corporiza uma metodologia atinente ao exercício da narração que privilegia a clareza e a organização do enunciado. Como Aguiar e Silva, consideramos também que esta opção cumpre uma «relevante função diegética». (Cf. Aguiar e Silva, *ob. cit.*, p. 743.)

Pupilas do Senhor Reitor, para sublinhar a bondade de Clara, o narrador vai ao passado e recorda certo episódio em que a noiva de Pedro, então uma menina ainda, ajudou a vender a fruta – cara e de pouca qualidade – que Margarida estava obrigada a vender. É assim que em *Uma Família Inglesa*, para sublinhar a bondade de Jenny, o narrador vai ao passado recordar certo episódio em que a irmã de Carlos toma para si as culpas da destruição de um vaso com preciosas flores de Richard Whitestone, desse modo evitando que a ira do patriarca inglês caísse sobre um infeliz criado. É assim que em *A Morgadinha dos Canaviais*, para sublinhar a invulgar inteligência de Augusto, o narrador vai ao passado recordar algumas das peripécias que acompanharam os triunfos da personagem, enquanto petiz ou adolescente, no mundo dos estudos. É assim, finalmente, que em *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, para sublinhar o carácter sisudo e distante de Jorge, aos olhos de Berta, o narrador recorda os tempos da infância dos dois filhos de D. Luís, quando ainda Beatriz era viva, situação que ajuda a confirmar a natureza ponderada, discreta e precocemente adulta do irmão de Maurício.

As incursões pelo passado mantêm um curioso vínculo com o presente: o espaço atravessa os tempos, mantém-se, é o mesmo que a narração do presente contempla. Não deixa de ser natural, nesta lógica dinisiana de reunir lugar e gente no mesmo território narrativo, que qualquer descrição de personagens comporte directas ou indirectas referências ao meio físico, social, laboral e mental que os seres ficcionais habitam. Um espaço vivo implica a existência, nele, de gente viva, de gente – digamos – sentindo e agindo, desejando, sofrendo. Numa palavra: vivendo. A noção de gente viva (ou gente vivendo) não é literariamente fácil de representar. Obriga a que, pela via de *showing* e de *telling*, o narrador dê conta da vida colorida e naturalmente dinâmica das personagens, reais habitantes do espaço e que, como diz Lepecky (oportunamente citada), o *semantizam*, *i.e.*, lhe dão um cunho humano⁶⁷⁴.

⁶⁷⁴ Antonio Candido adverte: «A descrição de uma paisagem, de um animal ou de objetos quaisquer pode resultar, talvez, em excelente “prosa de arte”. Mas esta excelência resulta em ficção somente quando a paisagem ou o animal [...] se “animam” e se humanizam através da imaginação pessoal.» (Cf. Antonio Candido, *ob. cit.*, p. 27.) Mais à frente, reitera esta ideia: «A narração [...], para não se tornar em mera descrição ou em relato, exige, portanto, que não haja ausências demasiado prolongadas do elemento humano [...] porque o homem é o único ente que não se situa somente “no” tempo, mas que “é” essencialmente tempo.» (Cf. Antonio Candido, *ob. cit.*, p. 28.)

O aproveitamento literário do próprio espaço como elemento caracterizador de personagens, ou indiciador de aspectos caracterológicos essenciais, remonta pelo menos à década de 30 do século XIX. Balzac publica, durante esses dez anos, entre outras obras, *La Femme de Trente Ans* (1831), *Le Médecin de Campagne* e *Eugénie Grandet* (1833). Lembram Félix Guirand e André V. Pierre em “Notice biographique, historique et littéraire [sur Honoré de Balzac]” – notas introdutórias à edição de *Eugénie Grandet* – que «ce qui est vraiment moderne et original [...] c’est la description minutieuse du décor et son incorporation nécessaire à l’intrigue: les objets inanimés – vieilles rues, jardins, maisons, meubles – participent à la vie des personnages et

Embora Dinis se preocupe pouco com a descrição física de personagens (digamos assim) *secundárias*, nem por isso deixa de, através de apontamentos narrativos constantes, dar indirectamente conta de aspectos da psicologia e carácter que as animam.

Essa descrição *está*, por assim dizer, nos apontamentos descritivos dedicados à paisagem física, ao clima, à luz, aos odores e barulhos do espaço. Porque, não o esqueçamos, estas personagens não directamente envolvidas na intriga nuclear protagonizam afinal a história da aldeia, *são* a aldeia.

Voltando a uma ideia essencial que anima a nossa análise dos romances dinisianos – a concomitância de *acção* e *intriga*, nas palavras de Carlos Reis, ou de *intriga nuclear* e *intriga periférica*, nas nossas próprias palavras⁶⁷⁵ – é bastante interessante notar o facto de em *As Pupilas* a narração começar por ocupar-se largamente de José das Dornas, como se este estivesse destinado a protagonismo fundamental na acção do romance. Percebemos, depois, que este investimento na descrição da personagem tem a ver com a posterior chegada, ao universo da acção, de Daniel. De certa forma, o que o narrador nos dá a conhecer é, desde a mais remota circunstância, os factores que contribuíram para o destino académico e profissional do filho mais novo de lavrador (e, lateralmente, do próprio destino – mais natural – do seu primogénito, Pedro).

No início do capítulo dois, um diálogo entre duas mulheres (*ti' Tomásia* e *ti' Custódia*), cujas vidas se cruzam com a de Daniel unicamente porque este lhes passa às respectivas portas a caminho da casa do Reitor, serve para percebermos os ecos que tem, no povo, a decisão de José das Dornas de proporcionar estudos ao filho mais novo.

Se, no plano operativo da narração dedicada à acção principal, este diálogo parece pouco pertinente, a verdade é que, no plano – mais compreensivo – da estratégia narrativa de Júlio Dinis, se trata de uma cena altamente relevante, por estabelecer um dado clima mental à partida, isto é, um específico contexto humano e sociológico que é marcadamente rural e tradicional. De certa forma, aquelas duas humildes mulheres são já *a aldeia*, o espaço social que é o pano de fundo dos acontecimentos constituintes da (chamada) acção principal.

Neste mesmo segundo capítulo, o narrador dá-nos conta de que os planos de José das Dornas e Reitor para Daniel talvez não se cumprissem com a facilidade esperada. Respeitando uma consabida regra da produção folhetinesca, o enunciado remete para mais

expliquent leurs réactions [...]» (Cf. Félix Guirand e André V. Pierre, “Notice biographique, historique et littéraire [sur Honoré de Balzac]”, in Honoré de Balzac, *Eugénie Grandet*, Paris, Ed. Larousse, 1965, p. 9.)

⁶⁷⁵ A nossa preferência tem a ver, como facilmente se perceberá, com razões da retórica intrínseca deste estudo.

tarde⁶⁷⁶ o esclarecimento cabal de certo mistério à roda do jovem estudante - os motivos para este demorar tempo excessivo a regressar à casa paterna, após as sessões de estudo na residência do padre.

O adiamento da revelação explica-se, como acima lembramos, por uma questão de disciplina – digamos – genológica. Mas, para além disso e mais do que isso, interessa-nos assinalar e explicar, logo neste segundo capítulo, um aspecto que se torna recorrente nos romances dinisianos: a presença de segmentos narrativos que são aparentemente dispensáveis no tecido fundamental da acção, feitos de cenas – normalmente dialogadas – com personagens secundárias (ou até figurantes, se pensarmos, por exemplo, naquelas duas velhas – Tomásia e Custódia – que conversam à soleira da porta sobre a família dos Dornas⁶⁷⁷).

Ora, estes momentos representam um objectivo abrandamento do ritmo narrativo e possibilitam ao discurso romanesco a recolha de elementos que, por muito dispensáveis que pareçam, desse ponto de vista do relato essencial dos acontecimentos da intriga nuclear, não deixam de ser desvios muito úteis porque literariamente produtivos. À conta do pequeno mistério que representava a demora de Daniel no regresso a casa, no intervalo que mediou entre as queixas de José das Dornas e a descoberta dos amores do rapaz, o narrador deu visibilidade e voz a duas velhas habitantes da aldeia (ferozes comentadoras da vida alheia e auto-instituídas guardiãs impolutas da virtude e da sensatez daquele espaço) e trouxe para o discurso narrativo a imagem do Reitor *em acção*, quer na sua faceta vigilante e determinada (pastor empenhado em saber o que se passa com as suas ovelhas), quer na de uma pontual fragilidade, aflição e desconcerto (perante a súbita investida do cão *Gigante*, fiel companheiro de Margarida e do «endemoinhado» estudante⁶⁷⁸).

Ao longo d'*As Pupilas*, este cruzamento – sistemático, recorrente, harmonioso – de dois planos (o da intriga convencionalmente reconhecida como tal e o de histórias à sua volta, muitas vezes independentemente de si) torna-se de tal forma uma constante da narrativa que, bastante cedo na experiência leitora, tendem mesmo interpenetrar-se e assumir-se como um todo. Com efeito, a partir de determinada altura, já não se percebe a intriga nuclear sem a intriga periférica, e vice-versa.

⁶⁷⁶ Concretamente, o esclarecimento é remetido para o capítulo seguinte. O narrador reporta um solilóquio breve do Reitor - «Deixa estar, meu Danielzinho, que eu hei-de saber para onde tu vais, depois que te mando embora. Deixa estar, deixa, que me não tornas a enganar, meu menino.» - e remata: «E foi para casa com firme resolução de elucidar este negócio.» (Cf. Júlio Dinis, *As Pupilas do Senhor Reitor*, ed. cit., p. 14.)

⁶⁷⁷ Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, pp. 9-10.

⁶⁷⁸ Este adjectivo, divertido no contexto em que é usado, sai da boca do próprio Reitor, quando era atacado pelo quadrúpede: «- Chama este cão, rapaz endemoinhado! Ele mata-me!» (Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 26.)

O mesmo fenómeno ocorre com outros romances. A acção principal (biografias sentimentais de um reduzido número de personagens) articula-se com sucessivas cenas e episódios que estenderão a matéria narrada a personagens, lugares, assuntos e temas muito afastados desse estreito universo lírico-passional do enredo nuclear. Assim se funda, na narrativa, o contexto histórico-político, a organização social da aldeia, o mundo do trabalho, os problemas da existência diária, os vícios, os pequenos-grandes dramas domésticos, os sonhos e as frustrações de variadas personagens, os costumes e tradições, a *vox populi*, etc.

Ou seja, os dois territórios – enredo amoroso e vida da aldeia - aparecem no enunciado narrativo de braço dado, constituindo-se, ambos, como uma teia cúmplice e intersubsiária.

A maior extensão do romance, relativamente a outros géneros narrativos, contribui para esta abrangência diegética. No orçamento geral do discurso literário, o *bolo* a distribuir é naturalmente maior na obra romanesca do que no conto ou na novela. Nestes dois últimos casos, o capital discursivo, digamos assim, concentra-se largamente na intriga nuclear (logo, no percurso das personagens *principais*); no romance, o autor - através do seu ministro executivo, o narrador – pode cobrir também áreas não directamente atinentes ao enredo central, investindo apreciável porção de discurso literário na intriga periférica (isto é, na caracterização sobretudo indirecta de personagens secundárias e, até, de figurantes, e na caracterização de cenários físicos, sociais e mentais). De tal resulta o alargamento do espectro da própria diegese e a consecução, no enunciado romanesco, de uma efectiva capacidade de representação da sociedade, do mundo, da vida.

A inclusão de episódios aparentemente despiciendo e, sobretudo, de índole pouco espectacular, não é – pelo menos, não é em Dinis - uma excrescência no discurso global da obra romanesca. Um romance não se faz apenas – e nem sequer maioritariamente – de acontecimentos extraordinários. Aliás, para que um evento se destaque da normalidade rotineira de um espaço, é necessário que o relato se ocupe de algo realmente raro. Essa circunstância requer um contexto de normalidade prévia e desaconselha, portanto, uma recorrência excessiva de factos ou episódios surpreendentes, excepcionais.

O grande investimento do romancista faz-se, portanto, na edificação de uma rotina quotidiana, que estabeleça como natural um conjunto de hábitos, práticas, modos de conduta. Da eficácia desta construção dependerá a educação do leitor no sentido de este tomar como certo e previsível, à luz do bom senso, o funcionamento de uma determinada comunidade social. Quando – normalmente com a chegada de uma personagem forasteira – acontece o imprevisto, o *choque* do meio social e humano onde decorre a acção é semelhante ao que sucede com o próprio sujeito leitor.

Para o público literário do século XIX, para o qual os referentes utilizados na narrativa dinisiana seriam mais facilmente reconhecíveis e familiares, decerto seria mais fácil a adesão à *normalidade* postulada pelo narrador destes romances e, em concomitância, à ideia de crise-desequilíbrio-desarmonia que a interrupção da rotina provocava.

Já para os leitores dos séculos XX e XXI, a cumplicidade com o ideário construído por Dinis (valores da tradição, da família; preferência pela vida simples do campo; felicidade assente numa espécie de *aurea mediocritas* auto-suficiente) funda-se, em grande medida, naquela competência com que a narrativa edifica um mundo com organização e regras dificilmente atacáveis, às quais se torna (pela razão e pelo sentimento) quase impossível não aderir. A reprovação que os leitores fazem dos modos altivos, desrespeitosos e trocistas de Henrique de Souselas à sua chegada à aldeia, ou o escândalo perante a leviandade de Daniel no seu regresso à terra natal decorre do facto de os receptores do enunciado romanesco estarem do *lado de cá* do fenómeno, *i.e.*, de fazerem parte – também – daquele universo rural. Os leitores identificam-se com a razão de ser e a dignidade dos princípios e regras que fundam e tutelam a vida daquele espaço – e por isso quaisquer ataques à aldeia (vindos *de fora*, do *lado de lá*) significarão agressões sobre si próprios.

Em termos muito esquemáticos, valerá agora a pena recordar alguns dos eventos que mais claramente cumprem, nos diversos romances, os preceitos da intriga nuclear e da intriga periférica.

Em *As Pupilas do Senhor Reitor*, ao nível da intriga nuclear, o que acontece (resumidamente) é o seguinte: Daniel conhece Margarida, em jovem, e depois vai para o Porto. Regressa à aldeia natal, já médico. Pedro e Clara estão, nessa altura, já noivos; Daniel sente-se atraído por Clara. Clara, embora momentaneamente enlevada/perturbada, resiste briosamente (*i.e.*, dignamente) aos indignos avanços de Daniel. Daniel arrepende-se e (re)aproxima-se de Margarida. No final, casam-se enfim (Daniel com Margarida e quer Pedro com Clara).

Por outro lado, ao nível da intriga periférica, o romance dá conta de outros aspectos, cuja importância é indiscutível na composição de um *fresco* histórico e social e de representação de uma forma tradicional e portuguesa de compreender o mundo. Capítulos inteiros referem a existência generosa do Reitor, responsável pela educação de duas órfãs (Clara e Margarida). O Reitor, sublinhe-se, é uma autoridade moral muito respeitada e aceite pelo povo da aldeia. A narração ocupa-se igualmente de João Semana, um representante da medicina antiga, eivada da rudimentar ciência que em Portugal se aprendia no início do século XIX, mas cheia, por outro lado, de uma humanidade e de uma entrega aos doentes

que nenhuma faculdade do mundo desdenharia ensinar. A autoridade do médico, naquele meio, coabita tranquilamente com a do padre (João Semana mantém uma relação fraternal com o Reitor).

Uma terceira influência, a que dificilmente chamaríamos autoridade, está corporizada na figura da mestra, Margarida, cuja importância na aldeia resulta não apenas da sua bondade e pureza de carácter mas também do investimento que, com denodo, fez na sua educação intelectual e literária. José das Dornas representa a família do lavrador esforçado e bem sucedido, que vê no casamento dos filhos o cumprimento de um dever moral cometido aos pais. Pedro é, como lembra o narrador, uma réplica – mais elegante, certamente – de José das Dornas: saudável, folgazão, honrado, amante da vida simples. João da Esquina, Francisca e Teresa de Jesus, embora responsáveis por conduta criticável, são genuínas figuras da aldeia e querem apenas o melhor para a família e o negócio. A loja de João da Esquina assume, nas Pupilas, a centralidade social que, por exemplo, encontramos na taberna do Canada, na *Morgadinha*.

Em *Uma Família Inglesa*, a intriga nuclear compreende o encontro, no plano do amor, de Carlos e Cecília; separa-os, a princípio, a barreira social decorrente da desigual situação socioeconómica e cultural das respectivas famílias. Graças à intervenção do *anjo* Jenny⁶⁷⁹ (que corresponderá, nos *Fidalgos*, à memória de uma filha de D. Luís – Beatriz), Mr. Richard Whitestone e o guarda-livros Manuel Quintino⁶⁸⁰ ultrapassam preconceitos e orgulhos, permitindo o casamento dos descendentes.

Ao nível da intriga periférica, o que há no discurso são dados relativos à existência do Porto, um espaço multifacetado, onde confluem a tradição e o progresso. Comparecem cenas familiares passadas nas casas de Richard Whitestone (acompanhado dos filhos ou de amigos de ascendência britânica) e de Manuel Quintino (que recebe, ao serão, o senhor José Fortunato, muito provável candidato à mão de Cecília). Comparecem também cenas de um quotidiano exterior, que passa pela vida económica nas ruas da cidade (com relevo para a Bolsa) ou pelos divertimentos mundanos (como o que testemunhamos, em época de Carnaval, no jantar do Águia d'Ouro). O episódio ocorrido com o empregado Paulo é ainda

⁶⁷⁹ Não é por acaso ou retórica hiperbólica que chamamos *anjo* a Jenny. A verdade é que o celibato da irmã de Carlos reduz (e, por outro lado, eleva) a personagem à esfera etérea de ser celestial, símbolo – na obra – de castidade e de honra imaculadas (romanticamente trans-terrenas).

⁶⁸⁰ O futuro de Manuel Quintino, na sociedade portuense, será simpaticamente referido por Dinis, na conclusão. O narrador gaba-lhe a lhanza, a seriedade profissional, a modéstia, o culto da família e da honra. Vale a pena considerar, contudo, que a sua biografia configura a de um *burguês-tipo* que Eça talvez não se coibisse de pôr a ridículo.

um apontamento, não despreciando em termos acção⁶⁸¹, que traz ao discurso narrativo uma questão social interessante - o vício do jogo (e os dramas associados a tal dependência).

Quanto a *A Morgadinha dos Canaviais*, o núcleo da intriga assenta, de início, no percurso amoroso de Henrique de Souselas, personagem que vai passar uma temporada ao campo, a casa da tia (Dona Doroteia). O cidadão sente-se atraído por Madalena, mas esta ama – em silêncio decoroso – Augusto. Também em silêncio, Cristina amará Henrique (aliás, subirá de menina a mulher, por obra e graça do amor). No final, Madalena e Augusto confessam o amor recíproco que os une e casam-se, não obstante contarem – inicialmente – com a oposição elegante de Henrique e a reprovação ostensiva do conselheiro Manuel Bernardo, por razões de *décalage* social entre os noivos. Henrique, aproximar-se-á de Cristina e acabará também por desposá-la⁶⁸².

Ao nível da intriga periférica, talvez seja este o mais complexo de todos os romances de Dinis (aquele, aliás, em que o *locus amoenus* é mais violentamente posto em causa, prevalecendo até na narração, por alguns momentos, o *locus horrendus*, tamanha é a violência de certos episódios). Para sermos sucintos, referiremos o amor trágico de Cancela pela filha (morta por questões de saúde, com origem contudo numa disciplina fanática de jejuns, rezas e martírios); o casamento destroçado de Zé P'reira e mulher (esta por ser fanática religiosa, descurando as responsabilidades domésticas; aquele por ser alcoólico); a ambição do *brasileiro* Seabra, o qual, tendo ganho no país de Vera Cruz a independência económica, buscava no Outono da sua biografia o poder de influenciar governos, gozar da respeitabilidade da aldeia e alcançar uma comenda; o caciquismo puro e duro na figura do venal, mas poderoso morgado das perdizes; o ressabiamento político e pessoal do padre, crítico acerbo do conselheiro Manuel Bernardo; neste, a falência de idealismo e a habilidade com que fazia o jogo político necessário à reeleição como deputado; a bondade e religiosidade de D. Doroteia; as preocupações maternas e domésticas de D. Vitória; a

⁶⁸¹ Paulo será salvo do opróbrio por Carlos, que tem de empenhar o próprio relógio para conseguir resgatar a dívida do jogador. A generosidade do filho de Mr. Richard lembra muito a generosidade de Tom Jones (protagonista do romance homónimo, de Fielding), que não apenas perdoa uma tentativa de assalto a um estranho, como se interessa por ele e o ajuda a regenerar-se.

⁶⁸² Os pares Augusto/Madalena Henrique/Cristina asseguram a continuidade das famílias (e das casas de Alvapenha e do Mosteiro), pela renovação que física e simbolicamente constituem ambos os casamentos. Por extensão, asseguram também a continuidade produtiva da vida no campo. Note-se, já agora, que o irmão de Madalena, Augusto, dá mostras - ao longo das páginas iniciais do romance - de muito estimar a jovem Ermelinda, mas esta morre tragicamente. Cremos que o interesse do narrador por este par potencial da narrativa chega a aproximar as duas personagens do universo da intriga nuclear. A morte da filha de Cancela remeteu-a, contudo, para a esfera da intriga periférica, nomeadamente pela aquisição, aos olhos do leitor, de um estatuto sociológico-documental: Ermelinda é vítima de fanáticos sectários e isto confere à personagem um valor de apontamento histórico sobre as razões do regime liberal no combate às seitas religiosas. (Como é óbvio, também Ângelo perde relevo, em termos de intriga nuclear, devido ao falecimento de Ermelinda.)

hipocrisia sinistra de mestre Pertunhas; a ciência alternativa do ervanário Vicente, e igualmente a personificação em si do conceito de bondade, honra e amor pela natureza.

Em *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, a intriga nuclear começa por constituir-se da determinação de Jorge em salvar a sua família da ruína económica. Rapidamente se acrescenta da paixão do fidalgo por Berta, filha de um antigo caseiro de D. Luís. O irmão de Jorge, Maurício, chega a tentar uma aventura com esta mesma filha de Tomé da Póvoa, mas sem sucesso. Berta é estimada e admirada por D. Luís, mas este não concebe a permeabilidade ou mobilidade social – recusando, a princípio, qualquer envolvimento do filho com a filha do seu antigo feitor. Jorge aceita, por razões familiares e de honra, tentar esquecer-se da mulher amada, não sem que essa decisão o fira violentamente e lhe corroa a saúde. Berta, igualmente num processo doloroso de renúncia à felicidade, faz o mesmo. No final, após hábil intervenção da prima Gabriela - que diplomaticamente aproximará D. Luís e Tomé da Póvoa -, os dois jovens casam. Por seu turno, Maurício vê resolvido o seu problema de volubilidade e imaturidade através do casamento com aquela mesma prima⁶⁸³.

No que se refere à intriga periférica, somos confrontados, desde o início da obra, com uma situação de défice de harmonia e mesmo de tensão latente, que rouba ao espaço da acção – aldeia – a tranquilidade ideal e desejada. A verdade é que há ali dois mundos coexistindo dificilmente, na ressaca ainda do triunfo liberal.

Na aparência, é a nobreza – representada, na obra, sobretudo por D. Luís e, a um outro nível, pelos primos do Cruzeiro – a classe social que pior lida com a evolução histórica do país e, resabiada e saudosa, se auto-compraz numa atitude decadente e sacrificial. Contudo, essa insatisfação funciona, se globalmente lida, como um obstáculo à felicidade geral e é motivo de preocupação para os putativos beneficiários do novo *statu quo* político-social e económico. Tomé da Póvoa sinceramente lamenta o quase opróbrio a que o patriarca da Casa Mourisca se auto-vota.

Em torno deste nó dramático, de fundo histórico, giram bastantes outras personagens, algumas mais superficialmente caracterizadas (como o cómico frei Januário dos Anjos ou os morgados viciosos e amorais do Cruzeiro) e outras portadoras de notável substância pessoal, intelectual e ideológica (como a fidalga Gabriela, representante de uma nobreza desempoeirada e progressista, ou a Ti' Ana do Vedor e o seu filho Clemente, ambos ciosos

⁶⁸³ É possível, em nosso entender, comparar a intervenção de Gabriela, no plano da intriga nuclear, com a que observamos em Henrique de Souselas, n.º *A Morgadinha dos Canaviais*: ambos começam por ambicionar um casamento com uma determinada personagem (no caso de Henrique, Madalena; no caso da sobrinha de D. Luís, Jorge), mas depois conformam-se com o amor puro e digno que une o objecto das suas preferências iniciais a outrem e acabam por funcionar como utilíssimos adjuvantes desses pares principais.

dos seus direitos - apesar do berço humilde - mas nem por isso demissionários de um respeito tradicional pelos fidalgos da Casa Mourisca).⁶⁸⁴

A presença da História do país aparece claramente na *Morgadinha*, em vários episódios (eleições, caciquismo, corrupção, constitucionalismo monárquico, rotativismo, falência de ideais, leis de saúde pública, emigração para o Brasil, situação do ensino primário, progresso em matéria de redes viárias, etc.). Valerá a pena destacar, a este nível, a biografia trágica da personagem Vicente (o ervanário), cujo lar e terreno circundante - cheio de árvores e de flores - são destruídos devido ao traçado da nova estrada. Este conflito entre o progresso e a tradição (ou, neste caso, entre a modernidade imposta de fora, por um lado, e o comovente desejo de a personagem manter o *seu* mundo, por outro) é dramaticamente explorado por Dinis, e levanta questões não apenas políticas mas humanas de grande complexidade⁶⁸⁵.

⁶⁸⁴ A intriga, eminentemente centrada no percurso sentimental de um núcleo restrito de personagens, articula-se permanentemente com a *acção*. É especialmente pela mão da intriga que o contexto (espaço, tempo, atmosfera) aparece na obra. Ora, a intriga convoca, de modo sistemático, a participação de personagens secundárias. É muito interessante o modo como Dinis, através de Clemente – uma personagem secundária de *Os Fidalgos da Casa Mourisca* -, dá conta da efectiva divisão que se registava amiúde entre os ditames legislativos do novo regime (liberal) e uma espécie de imobilismo consuetudinário que teimava em resistir às mudanças. O filho da Ti' Ana do Vedor é regedor e quer, a todo o transe, ser digno da sua função, velando pelo cumprimento das leis. Contudo, encontra resistências sérias (e até perigosas) da parte de famílias aristocráticas, como os fidalgos do Cruzeiro, que não reconhecem, naquele homem do povo, autoridade que os obrigue à obediência e à deposição de antigos privilégios. Pior: em situações-limite, quando se impunha o reforço da autoridade do autarca local, o administrador da comarca toma recorrentemente o partido dos poderosos refractários à lei, circunstância humilhante que determinará o desencanto de Clemente e, em consequência, a sua demissão do cargo. Esta dificuldade de concretizar, no terreno, a mudança de regime é historicamente rigorosa. Lembra Hermano Saraiva que Mouzinho da Silveira, em alguns casos, não haja passou à efectiva aplicação das leis que concebeu e produziu (havia legislação; contudo, nem sempre havia a correspondente e indispensável regulamentação). Mas Mouzinho é o responsável, em grande medida, pelo rompimento com um conjunto significativo de práticas governativas injustas e obsoletas: «As linhas gerais da obra, que foi legislada em textos numerosos, são o fim dos privilégios, a igualdade à partida, a liberalização económica, a eficiência do aparelho governativo. Posta em prática depois do triunfo militar liberal, este conjunto legislativo representou, no plano efectivo dos factos, a liquidação do antigo regime.» (Cf. J. Hermano Saraiva, *História Concisa de Portugal*, ed. cit., p. 293.) [Ver também Isabel Nobre Marques e Maria Manuela Ribeiro, “Ideologias e Práticas Políticas”, in José Mattoso, dir., *História de Portugal*, vol. 5 – “O Liberalismo”, coord. de Luís Reis Torgal e João Lourenço Roque, Lisboa, Ed. Estampa, 1998, pp. 183-241.]

⁶⁸⁵ A este mesmo propósito, a investigadora Irene Maria Vaquinhas recorda uma peça de D. João da Câmara, publicada em 1893, onde a passagem de um mundo velho (eminentemente rural,) para um mundo novo (de progresso) é marcado sobretudo pelo advento do comboio, que interrompe a tranquilidade bucólica do antigo regime: «Com nostalgia, o prior da peça de teatro *Os Velhos* [...] relembra os seus tempos de juventude: “Quando era novo [...] não via o que ora vejo [...]. Às vezes, lembro-me das cantigas muito velhas, e a bulha do rio a cair [...] os grilos e os ralos cantam como dantes, e até os lobos a uivarem de noite uivam como os lobos do meu tempo. Agora o monstro a apitar há-de calar os pobres bichinhos, e a ponte que vão fazer vai mudar o curso do rio. Isto é que é triste [...]. // Os comboios, as estradas, as pontes, enfim, o progresso é visto com muito maus olhos pelo prior⁶⁸⁵. Acaba como sossego, desvia o curso do rio... E, no entanto, o melhoramento dos transportes e das comunicações vai abrir os campos aos mercados urbanos e criar as condições para a organização de um verdadeiro mercado nacional. Alargará os horizontes das populações rurais que se restringiam aos limites estreitos da aldeia natal ou das aldeias vizinhas. Facilitará a emigração, conduzindo os jovens em busca de melhor sorte aos postos de embarque. E, enfim, promoverá a aproximação entre a cidade e o campo.» (Cf. Irene Maria Vaquinhas, “O Campesinato. A Condição Camponesa entre o Mito e a Realidade”, in José Mattoso [dir.], *História de Portugal* (vol. 5). *O Liberalismo*, Lisboa, Editorial Estampa, 1993, p. 491.) A autora remata este passo com uma análise detalhada ao desenvolvimento verificado na

Uma percepção minimamente atenta dos episódios e circunstâncias da intriga periférica nos quatro romances autoriza-nos a concluir que, em regra, se trata da edificação de mundos reconhecíveis (caracteristicamente portugueses): o Porto, no caso da *Família*; a aldeia, no caso dos restantes. Esta constatação convida-nos a, ainda por uma vez, visitar o capítulo XVII de *A Morgadinha dos Canaviais*, aquele em que ocorre a muito dramática conversa entre o conselheiro Manuel Bernardo e o ervanário Vicente.

Como se sabe, o deputado informa o ex-camarada de infância da decisão governamental, tomada com urgência eleitoralista, de fazer a nova estrada. Esse facto comporta igualmente a inevitabilidade de, em nome do progresso, se operarem na aldeia transformações valorosas e, aqui e ali, quiçá injustas. Ora, a aldeia, enquanto entidade abstracta, não pode protestar, chorar. Vicente (que sente na própria carne a ignomínia desta inevitabilidade histórica) fá-lo á por ela.

Atrevemo-nos a ver neste episódio a ideia – que a retórica dos romances dinisianos legitima, em nossa opinião – de que o mundo onde ocorrem os acontecimentos relativos à intriga principal é feito de lugares e gente, ou de gente e lugares, entendíveis como *realidade una* e dinamicamente consubstancial. A morte de Vicente, no devir da destruição da sua casa e das suas árvores representa, simbolicamente, a impossibilidade de sobrevivência de um certo país – rural, tradicional, antigo – sem a preservação da típica paisagem natural. Mas tão-pouco a paisagem, sem a presença e o olhar comovido de Vicente, teria o significado profundo que essa personagem lhe confere⁶⁸⁶.

A aldeia é – digamos assim – feita de lugares e de gente vivendo (n)esses lugares. Um lugar pode ser *amável*; mas carece sempre do elemento humano que efectivamente o conheça e efectivamente o ame (*i.e.*, que o torne, mais do que amável, *amado*), que o habite, que faça dele o eleito espaço para viver.

segunda metade do século XIX: «Em cerca de 50 anos, e sobretudo desde os meados do século, as condições de vida das populações rurais melhoram. Uma melhoria lenta, mas perceptível. Não apenas devido aos transportes, é claro, mas a todo um conjunto de factores que a favoreceu: a subida dos preços agrícolas e do poder de compra, o desenvolvimento da agricultura. // [...] // Os progressos são, porém, fracos conjunturais. É o que demonstrarão as dificuldades a que se avolumam no último quartel do século passado [XIX], levando muitos rurais a partir para as roças brasileiras ou para as pampas argentinas.» (Cf. Irene Maria Vaquinhas, *ob. cit.* p. 491.)

⁶⁸⁶ Maria Lúcia Lepecky foi decerto quem melhor explicou esta emancipatória elevação do lugar físico a espaço com sentido, feita no território da literatura dinisiana com a inscrição do elemento humano na paisagem. A autora explica que os lugares «se constituem em *espaços* (produto de matéria em movimento) por causa das personagens cuja dinâmica psicológica e afectiva, moral, ética ou ideológica permite a criação de um *significado* preciso e diferente para cada *lugar*». (Cf. M. Lúcia Lepecky, *ob. cit.*, p. 82)

5.2. Cenas na narrativa dinisiana

Como já assinalámos no capítulo 3, quando detidamente nos referimos às novelas de *Serões da Província*, Júlio Dinis optou, com característica frequência, pelo uso de *cenas* na estruturação, desenvolvimento e apresentação das suas narrativas. Irwin Stern identifica, desde logo, nesta opção, uma influência de autores românticos, como Garrett, Herculano e Camilo⁶⁸⁷. Em boa verdade, essa explicação para o uso tão frequente e – consideramos nós – estratégico da *cena* no discurso narrativo configura uma mais lata e profunda assunção, pelo escritor, da natureza e objectivos da sua arte de composição romanesca.

Em primeiro lugar, relembramos a objectiva influência que tiveram, na formação literária de Júlio Dinis, autores ingleses do século XVIII, como Sterne, Goldsmith e, sobretudo, Fielding. Depois, a vocação dramática que, enquanto leitor, actor e autor, muito cedo descobriu e desenvolveu⁶⁸⁸. Finalmente, o facto de a sua evolução como romancista haver determinado a opção pelo sistemático recurso a cenas por ser conforme à sua sensibilidade e à sua forma pessoal de criar e contar. O estilo, como sabemos, é uma espécie de encontro entre a personalidade literária e humana do escritor e a sua linguagem própria e preferida (muitas vezes, produto de uma complexa e aturada maturação).

É interessante recordar que vários romances apareceram ao público sob a forma de folhetins, publicados no *Jornal do Porto*⁶⁸⁹, circunstância não despicienda quando falamos desta questão do uso recorrente de cenas, e sobretudo de cenas de grande efeito dramático⁶⁹⁰. A escrita folhetinesca implica o respeito, obediente e competente, por regras muito claras de

⁶⁸⁷ Lembra Stern: «No seu emprego de cena e sumário, Dinis é, mais uma vez mais, geralmente fiel aos românticos seus predecessores, dando preferência à cena sobre o sumário. A vida das personagens e as histórias familiares são relatadas em sumários retrospectivos. Os acontecimentos que quer sublinhar são apresentados em cenas; incluem estas o costumbrismo, nas *Pupilas*, a vida do Porto, na *Família*, os abusos rurais, na *Morgadinha*, e as cenas do cultivo da terra, nos *Fidalgos*, assim como os encontros dramáticos em todos os romances.» (Cf. Irwin Stern, *ob. cit.*, p. 175.) Por *sumários* devemos entender *resumos*, como explica Aguiar e Silva: «O narrador pode relatar velozmente, através de fragmentos do discurso que denominaremos *resumos* (na crítica de língua inglesa, *summaries*), acontecimentos diegéticos ocorridos em longos períodos de tempo.» (Cf. Aguiar e Siva, *ob. cit.*, p. 757.)

⁶⁸⁸ Sobre a importância deste contexto objectivamente valorizador do modo dramático e, em termos mais latos, do teatro, e do papel que este território genológico-artístico desempenhou na formação literária de Dinis, falámos já com algum pormenor nos capítulos 2 e 3. Mas valerá a pena aqui lembrar ainda, como exemplo sintomático desta realidade, o facto de, n' *A Morgadinha dos Canaviais*, se dar conta da representação de uma peça (o *Auto dos Reis*), perante o olhar atento e comovido de um público maioritariamente rural, que nem a circunstância de estar desabitado do convívio regular com esse género de arte foi obstáculo à mais elevada expressão de agrado espectador.

⁶⁸⁹ O romance *As Pupilas do Senhor Reitor* foi publicado durante o ano de 1866, sob a forma de folhetim. A publicação de capítulos, no *Jornal do Porto*, iniciou-se a 12 de Maio desse ano.

⁶⁹⁰ Lembra M. Ema Tarracha Ferreira que *As Pupilas do Senhor Reitor* obedecem rigorosamente aos princípios da técnica folhetinesca, o que muito deve ter contribuído para o seu êxito, aquando da estreia no *Jornal do Porto*. (Cf. M. Ema Tarracha Ferreira, "Introdução a *As Pupilas do Senhor Reitor*", ed. cit., p. 28.)

modalidade narrativa e de estruturação do discurso. Dada a regular interrupção da leitura a que aquele género obviamente obriga, adiando o desenvolvimento da intriga para as edições seguintes do jornal, era fundamental que cada fragmento narrativo suscitasse, no público consumidor, a curiosidade e o desejo pelos capítulos seguintes. Este adiamento de revelações, alimentado de cena em cena, que precocemente Júlio Dinis trabalhara já na sua produção teatral, traduzir-se-á no universo dos seus romances, como lembra Tarracha Ferreira, pela existência (visível sobretudo em *As Pupilas*) de um ponto de interrogação no final de muitos capítulos⁶⁹¹.

Como lembra Aguiar e Silva, o investimento na cena implica preterir alguns (outros) aspectos da intriga, omitindo-se mesmo eventos diegeticamente relevantes e correspondentes a períodos longos de tempo cronológico:

«O narrador pode relatar velozmente, através de fragmentos do discurso que denominaremos resumos [...] acontecimentos diegéticos ocorridos em longos períodos de tempo. [...] Tais resumos extremamente condensados avizinham-se das *elipses*, anisocronias resultantes do facto de o narrador excluir do discurso determinados acontecimentos diegéticos, dando assim origem a mãos ou menos extensos vazios narrativos.»⁶⁹²

A opção por determinadas sequências (e, em concomitância, a exclusão de outras) deve ser entendida, de um ponto de vista crítico-interpretativo, como literariamente relevante. Se um escritor ostensivamente prefere dar voz, no seu discurso romanesco, a momentos particulares, ocorridos num curso espaço temporal, em detrimento de outros momentos (e em especial em detrimento de sucessos registados ao longo de parcelas consideráveis de tempo), essa decisão não poderá deixar de obrigar o crítico a uma reflexão atenta.

Claro que, para qualquer autor, o uso do modo narrativo obriga a escolher, de um conjunto potencial, quase infinito, de factos e eventos, a matéria que fará parte efectivamente

⁶⁹¹ Cf. M. Ema Tarracha Ferreira, *ob. cit.*, p. 43.

⁶⁹² Cf. Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura*, ed. cit., p. 757. Também Bourneuf e Ouellet sublinham, avisadamente, que é impossível «fazer entrar tudo num romance»: «O escritor terá de utilizar múltiplos processos para fazer esquecer a sua impotência para dizer tudo: resumos, bruscos saltos no tempo, síncope, acelerações, etc.» (Cf. R. Bourneuf e R. Ouellet, *ob. cit.*, p. 172) É interessante notar o facto de Bourneuf e Ouellet recorrerem a Fielding – uma consabida influência para Dinis em termos de arte de contar – para explicarem as elipses como uma opção do romancista todo-poderoso decorrente, mais que tudo, de uma avaliação da fecundidade (ou, ao invés, esterilidade) de alguns períodos da diegese romanesca: «[...] Fielding não hesita em confessar a sua prévia decisão de escolher; não teme proclamar o seu desprezo pelo “maçudo e prolixo historiador” e propor ao leitor um método completamente diferente: “Sempre que se apresentar alguma situação extraordinária (prometemos muitas desse género), não pouparemos tempo, nem custoso esforço para traçar uma fiel pintura dela. Mas se correm anos sem nada para trazer de importante, não teremos receio de deixar um vazio na nossa história. Apressando-nos a chegar a épocas fecundas em acontecimentos, passaremos sob silêncio esses intervalos de esterilidade.”» (Cf. R. Bourneuf e R. Ouellet, *O Universo do Romance*, ed. cit., p. 82.)

do enunciado romanesco⁶⁹³. Mas, para nós, é particularmente óbvio que, em Júlio Dinis, a preferência pela cena e a concomitante omissão ou relativização de determinadas circunstâncias relacionadas com a intriga nuclear, configuram uma medida estratégica, pensada, sopesada, deliberada, cujo alcance e cuja importância terão de perceber-se à luz da própria eficácia do processo narrativo engendrado pelo romancista⁶⁹⁴.

Stern chama a atenção para o facto de Júlio Dinis repetir, de certa forma, «as mesmas cenas, ou muito semelhantes», nos vários romances que escreveu. O crítico vê nessa recorrência, até, alguma falha de «originalidade»⁶⁹⁵. A nós parece-nos que, ao contrário, se trata de uma ideia de narrativa e de romance que estrutura o discurso e preside ao modo de relatar dinisiano. Tentaremos explicar este aspecto, já a seguir.

Dizia Fernando Pessoa, em verso, que “viajar [é] perder países”⁶⁹⁶. O conteúdo desta afirmação é, em nosso entender, bem mais profundo do que o de uma mera avaliação do exercício viajante *tout court*. Não se trata apenas, julgamos, da simples - e empobrecedora - ideia de que vale mais não sair do lugar onde estamos do que, saindo (iludidos com a promessa de novidade e variedade imediatas), nos dispersarmos por muitos espaços desconhecidos; não se trata sequer apenas da ideia - ainda assim, mais pertinente - de que a verdadeira viagem é aquela que se faz no interior do eu. Encontramos também neste *para-*

⁶⁹³ Aguiar e Silva lembra que a «elipse é um processo fundamental da técnica narrativa, pois nenhum narrador pode relatar com estrita fidelidade todos os pormenores da diegese». Sublinha ainda que a elipse pode ou não ser expressamente identificada, enquanto tal, pelo narrador: «Umás vezes, o narrador informa explicitamente o leitor de que eliminou da narrativa um certo número de factos, por irrelevantes, monótonos, maçadores, escabrosos, etc.; outras vezes, porém, a elipse não é assinalada especificamente no texto, devendo o leitor identificá-la pela análise das sintagmáticas diegética e narrativa.» (Cf. Aguiar e Silva, *ob. cit.*, p. 757.) No caso de Dinis, o cuidado de não deixar espaços em branco na narrativa leva-o, em regra, a optar por resumos – feitos *a posteriori*, em jeito de analepses – que esclarecem o leitor acerca do que, por razões de operacionalidade efabulatória, não foi dito no tempo certo. Tal acontece n’*As Pupilas*, com o regresso de Dinis à aldeia, que levará o narrador a, em momento oportuno, recordar aspectos da vida do filho mais novo de José das Dornas no Porto; acontecerá na *Morgadinha*, com a explicação para a regular oferta, pelo ervanário Vicente, de livros a Augusto, e acontecerá ainda com episódios anteriores ao *tempo presente* da intriga, relacionados com a educação invulgarmente rica deste singular mestre-escola; sucederá também n’*Os Fidalgos*, com o regresso à aldeia de Maurício e Gabriela, já casados, reportando-se a propósito (resumidamente) a história dessa união e o surpreendente crescimento intelectual e humano do jovem irmão de Jorge.

⁶⁹⁴ Importa não vermos nesta atenção que dedicamos ao uso da cena por Dinis, em detrimento de outros processos técnicos, a ideia de que o romancista usa menos competentemente o resumo ou a elipse. Com efeito, como avisadamente sublinha Stern, há vezes em que o escritor «emprega ambas as técnicas ao mesmo tempo». O crítico dá, acertadamente, como exemplo um trecho de *Uma Família Inglesa*, em que o narrador «resume numa linguagem vívida nalguns parágrafos, o ambiente, os tipos e as conversas no *Águia de Ouro* e depois apresenta uma cena descritiva de treze páginas para afirmar [confirmar/exemplificar] este sumário.» (Cf. Irwin Stern, *ob. cit.*, p. 175.)

⁶⁹⁵ Cf. Irwin Stern, *ob. cit.*, p. 176.

⁶⁹⁶ O poema, escrito em 1933, é o seguinte: «Viajar! Perder países! / Ser outro constantemente, / Por a alma não ter raízes / De viver de ver somente! // Não pertencer nem a mim! / Ir em frente, ir a seguir / A ausência de ter um fim, / E da ânsia de o conseguir! // Viajar assim é viagem. / Mas faço-o sem ter de meu / Mais que o sonho da passagem. / O resto é só terra e céu.» (Cf. Fernando Pessoa, *Poemas Escolhidos*, selecção e comentários de Jorge Fazenda Lourenço, Lisboa, Ed. Ulisseia, 2.^a edição, 1989, p. 66.)

apoteagma de Pessoa a sensata percepção de que, ao visitarmos uma considerável variedade e quantidade de realidades (“países”), inevitavelmente pagamos o preço (ou conseguimos o fruto, na visão pessoana) de não os conhecermos em profundidade e não os dominarmos, ou sermos por eles dominados.

Algo de semelhante sucede no ofício narrativo-romanesco: uma viagem por muitos e variados cenários e ambientes não traduz necessariamente a real existência de atmosferas humanas e sociais que literariamente *funcionem* (i.e., que constituam, aos olhos do leitor, um mundo reconhecível, familiar, verosímil, verdadeiro). Pelo contrário, decorre – em boa medida – da selecção de um reduzido grupo de cenários/ambientes/contextos, pelo narrador, a eficácia e riqueza narrativas do romance. Trata-se de uma questão estratégica, que joga com a própria noção de economia do discurso: o narrador, ao serviço da intenção primordial do autor, escolhe os territórios físicos e humanos que melhor sirvam a história e que, de um ponto de vista – mais lato - da intriga, *sejam* também a história. Há, assim, em Dinis, um maior investimento num concentrado – e restrito – grupo de *espaços* (para usarmos o termo que Lepecky prefere, em oposição a *lugares*), traduzido na possibilidade de o enunciado se deter sistemática e longamente na narração dramatizada de cenas, humana e sociologicamente tão significativas.

O estudo sistemático e rigoroso da obra de Júlio Dinis – e, em especial, da sua produção romanesca – confirma o cariz intencional e deliberado desta estratégia. Os quadros sociais, culturais e humanos que encontramos em *As Pupilas do Senhor Reitor* (o mundo do trabalho representado por José das Dornas ou Pedro; a presença tutelar do Reitor, acudindo aos necessitados e exercendo a sua autoridade moral na aldeia; a peregrinação diária de João Semana, distribuindo medicamentos, recomendação, bondade e sensatez pelo povo; a conversa de João da Esquina com o pai de Daniel à roda de assuntos científicos; *etc.*), em *Uma Família Inglesa* (a rotina de Richard Whitestone; um serão em casa de Manuel Quintino; o jantar no *Águia d’Ouro* com Carlos e seus companheiros de boémia; uma manhã no escritório da firma de Mr. Richard Whitestone; *etc.*), em *A Morgadinha dos Canaviais* (a conversa, à chegada à aldeia, de Henrique com a tia Doroteia; a visita aos Correios; o encontro com a família da morgadinha na casa do Mosteiro; a reunião de personalidades locais na taberna de Damião Canada; o quotidiano do casal Zé P’reira e esposa; *etc.*) e em *Os Fidalgos da Casa Mourisca* (uma manhã de leitura de jornais, com D. Luís e o Frei Januário; a rotina laboriosa de Tomé da Póvoa; o jantar na Casa Mourisca em honra da prima Gabriela; a lida doméstica e familiar da Ti’ Ana do Vedor; *etc.*), ao invés de uma fragilidade

– como sugere Stern – deliberadamente fundam um espaço coerente, coeso, uno, literariamente relevante.

Sem preocupações de poupança discursiva, o narrador – metamorfoseado numa espécie de instância dramatúrgica – confere protagonismo a uma galeria de personagens típicas de um certo Portugal profundo e, a essa luz, traves-mestras de uma atmosfera social e cultural que Dinis hábil e solidamente edifica⁶⁹⁷. O discurso directo aparece intercalado com um enunciado *para-didascálico* repleto de apontamentos descritivos e da indicação dos movimentos, dos gestos, das alterações fisionómicas e até das modulações de voz que as personagens assumem ao longo das cenas⁶⁹⁸.

Aguiar e Silva põe em evidência o papel da focalização externa (que, diga-se, não é o único tipo de focalização usado por Dinis) neste processo de representar literariamente a realidade através de cenas de cunho dramático:

«Nos romances de focalização externa, [o narrador] é assim conduzido logicamente a valorizar a representação dramática dos eventos diegéticos, em prejuízo do seu resumo narrativo ou descritivo (*showing* versus *telling*, na terminologia crítica anglo-americana).»⁶⁹⁹

O cruzamento do relato com a dramatização de situações é constante nos romances de Júlio Dinis e contribui decisivamente para a vívida inscrição do real (ou de um certo real) no discurso narrativo. Não será por acaso que tão facilmente se levou ao cinema, ainda na primeira metade do século XX, *As Pupilas do Senhor Reitor*. De certa forma, há neste romance uma estruturação que precocemente convida à sua transcodificação para película cinematográfica. Antonio Candido, aludindo ao poder singular do cinema, em matéria de narrativa, lembra, em primeiro lugar, a circunstância de, tal como no teatro, se recorrer a

⁶⁹⁷ Curiosamente, Irwin Stern considera que a «atmosfera geral de cada romance é também distinta, reflectindo as várias finalidades literárias e sociais». Defende Stern que «Dinis apresenta um ambiente ligeiro e agradável na *Família* e nas *Pupilas*, um ambiente de preocupação social e política na *Morgadinha*, e, finalmente, um ambiente ominoso nos *Fidalgos*». Conclui: «Até certo ponto, sem dúvida, estes estados de espírito reflectiam o próprio estado de Dinis, resultante da sua doença, mas eles mostram também a sua consciência crescente do futuro do país, e a sua preocupação com esse futuro» (Cf. Irwin Stern, *ob. cit.*, p. 171.) Parece-nos, em boa verdade, algo forçada e não rigorosamente confirmada pela leitura dos romances esta ideia de que o autor reproduz, nas suas obras maiores, o estado de espírito que o assolaria em cada fase da sua vida pessoal. Há, aliás, para fisicamente contradizermos a sugestão de Stern, provas de que os romances *A Morgadinha* e *As Pupilas* foram, na sua génese, concebidos e engendrados quase simultaneamente (*vide* início deste nosso capítulo). Mas tão-pouco concordamos com a tese de que ambiente de *Os Fidalgos* seja caracterizável sobretudo como «ominoso». Ao contrário, vislumbramos aí o tutelar e recorrente desejo de uma síntese optimista que integrasse harmoniosamente o passado e o presente (*i.e.*, o absolutismo e o liberalismo, a ideia de nobreza e a de trabalho, a tradição e a inovação), e enfim que possibilitasse a convivência pacífica e digna de aristocracia, clero, burguesia e povo mais humilde.

⁶⁹⁸ Há ainda lugar à inscrição, nestes passos, de reflexões (muitas vezes carregadas de ironia) do próprio narrador sobre os assuntos versados nas conversas e sobre as atitudes e opiniões das personagens *em cena*.

⁶⁹⁹ Cf. Aguiar e Silva, *ob. cit.*, p. 774. Sobre o assunto, lembrem o facto de, para a narrativa de cunho realista, a focalização externa ser sem dúvida muitíssimo importante.

cenar para a construção e narração de uma história. Mas depois sublinha o facto de, para além das virtualidades inerentes ao modo dramático, haver na chamada *sétima arte* a possibilidade de o realizador, com recurso a variadas técnicas e tecnologias, *focalizar, comentar, recortar, aproximar, expor, descrever*⁷⁰⁰. Julgamos que esta percepção da *mais-valia* do cinema é compaginável com muito do que, no nosso estudo, reivindicamos para a superior técnica de narração romanesca em Júlio Dinis.

A utilização recorrente da cena, no tecido narrativo, concorre para a obtenção um dos principais efeitos que o romance – e em especial o romance do século XVIII e XIX – busca: a ilusão de a narrativa imitar fielmente a vida real, na sua dimensão mais comum, rotineira, normal.

Como se aponta ao discurso romanesco esta ideia, sem cair na vulgar (e, na maioria das vezes, mal sucedida) reprodução jornalístico-factual do tempo histórico e da inócua enumeração de circunstâncias domésticas ou profissionais? Resposta possível: através da construção competente de cenas criteriosamente seleccionadas, protagonizadas por personagens diversas que, pelo uso pertinente da fala e do gesto, tomam atitudes, emitem opiniões, optam, decidem. Fazem-no, acrescenta-se, em contextos sobretudo de um quotidiano socialmente expectável e, aos olhos do leitor, reconhecível.

Não por acaso, Dinis concebe cenas atinentes à intriga nuclear e também à intriga periférica, articulando-as e, até, numa promiscuidade narrativamente produtiva, cruzando-as. A história narrada inscreve-se, assim, numa rotina serena e geralmente feliz.

Há, é verdade, de quando em vez, cenas de grande efeito dramático (quase sempre reservadas, pelo narrador, para os últimos capítulos). Mas até essa excepcionalidade depende da prévia consolidação, no romance, de uma certa ideia de normalidade. Diga-se: não há lugar à surpresa se, antes, não houver sido estabelecida uma espécie de garantia de normal cumprimento de expectativas. Esse pressuposto (ou pano de fundo mental) é, aliás, condição *sine qua non* para a eficácia de uma narrativa de índole realista.

É neste sentido que Maria Aparecida Santilli, parafraseando Aubrey Bell, chama a Dinis «um singular cronista de cenas tranquilas, especialista em coisas óbvias»⁷⁰¹. Só aparentemente esta opção por uma narrativa que privilegia o tratamento demorado e detalhado de cenas do quotidiano significará uma menor preocupação com o objectivo –

⁷⁰⁰ Escreve Candido: «[...] a câmara, através do seu movimento, exerce no cinema uma função nitidamente narrativa, inexistente no teatro. Focaliza, comenta, recorta, aproxima, expõe, descreve. O *close up*, o *travelling*, o “panoramizar” são recursos tipicamente narrativos.» (Cf. Antonio Candido, *A Personagem de Ficção*, ed. cit., p. 31.)

⁷⁰¹ Cf. Maria Aparecida Santilli, “O romance urbano de Júlio Dinis: O homem e a sociedade burguesa”, in *Revista de Letras*, Vol. 11, Lisboa, 1969, p. 127.

central, fundador – de contar uma história. Pelo contrário, sem esta (falsa) dispersão, a intriga nuclear perderia em interesse e em profundidade⁷⁰². Por outro lado, o esforço enunciatório na matéria chã, repetida, vulgar do quotidiano simples tem a ver com uma questão fundamental para a consecução efectiva da obra romanesca: o tratamento da matéria tempo.

Em “Ideias que me ocorrem”, Dinis manifesta uma rigorosa percepção da importância destas cenas constituintes (*i.e.*, edificadoras) de uma atmosfera próxima da realidade mundana. Reconhece aliás a consequência, nos romances, desta estratégia narrativa, objecto - ao tempo – de alguma crítica: a lentidão na evolução e resolução da(s) intriga(s). Mas o escritor justifica-a, considerando-a sobretudo um investimento com bom retorno, em termos de eficácia do relato:

«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. // Depois desta iniciação, creiam-no ou experimentem-no, excita-nos mais interesse um simplíssimo drama que se passa ente esses indivíduos, do que uma violenta e ultradamática tragédia em que tomam parte personagens que o autor apenas nos faz conhecer pelos nomes.»⁷⁰³

Acreditamos profundamente que a grandeza de um romancista também se afere, talvez mais do que pela originalidade do enredo, pela capacidade de dotar o enunciado literário dessa ilusão de verosímil normalidade e, concomitantemente, da ilusão do *tempo passando*. É nessa base temporal razoavelmente estabilizada (igual à do tempo da vida, do tempo do nosso mundo) que assenta a intriga. Este pressuposto tão importante de uma espécie de *presente contínuo* (que, afinal, encerra um *antes* e um *depois*)⁷⁰⁴ é, em grande medida, assegurado pelo uso da cena e, na concretização desta, pelo diálogo.

Aguiar e Silva recorda-nos que o

«alongamento da temporalidade do discurso narrativo em relação à temporalidade diegética consiste na possibilidade que o narrador detém de instaurar uma espécie de *narrativa segunda* que se vem enxertar na diegese primária – ou, talvez melhor, que nasce desta diegese primária e que se desenvolve, por vezes, dentro dela como uma

⁷⁰² Em “Ideias que me ocorrem”, o escritor faz a apologia da inscrição do *vulgar* no discurso literário como condição para aproximar o romance da vida real e, por essa via, dos leitores: «Há uma lei do gosto literário em que eu acredito firmemente. O excepcional, o extravagante, o desregrado não é o que desperta nos leitores ou nos espectadores o mais verdadeiro, o mais duradouro interesse; pelo contrário, é o comum, o vulgar na justa acepção do termo.» (Cf. Júlio Dinis, *Inéditos e Esparsos*, ed. cit., p. 5.) Acrescenta: «Quando encontramos em um livro pensamentos que já tivemos um dia, sentimos agradável surpresa, como ao darmos em um lugar, inesperadamente, com uma pessoa conhecida; quando no carácter, no coração de uma personagem literária há alguma coisa que é nossa, quando nos reconhecemos em pane personificados numa criação, redobra o interesse com que o acompanhamos nas peripécias do drama.» (Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, pp. 6-7.)

⁷⁰³ Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, Lisboa, ed. cit., p. 7.

⁷⁰⁴ Explica Aguiar e Silva: «A diegese, como sucessão de eventos, comportando um “antes”, um “agora” e um “depois”, é inconcebível fora do fluxo do tempo. O discurso narrativo, que institui o universo diegético, existe também, como consequência mais ou menos extensa de enunciados, no plano da temporalidade (aliás, como qualquer texto literário)» (Cf. Aguiar e Silva, *ob. cit.*, p. 745.)

espécie de metástase diegética –, explorando as virtualidades da memória e da retrospectão e devassando o enredado mundo interior das personagens»⁷⁰⁵.

É nossa convicção, contudo, que no caso de Dinis este entrelaçamento de narrativas configura muita mais uma simultaneidade do que uma divisão temporal ou hierárquica (*i.e.*, que compreenda qualquer valoração diferente em termos de relevo romanesco).

No minucioso estudo que fez de *Os Maias*, referindo-se ao uso, por Eça, da cena no romance (e, em particular, da cena dialogada), Carlos Reis nota que o narrador, por essa via, consegue «afrouxar a velocidade narrativa imprimida ao discurso»:

«É através desse afrouxamento que se lança uma luz mais intensa e demorada sobre os eventos representados: cria-se, então, a cena dialogada, ritmo de enunciação que, mais do que narrativo, é sobretudo dramático, no sentido técnico do termo. Isto significa que [...] se cria, no seio do discurso, uma atmosfera e uma formulação temporal idêntica à da representação teatral, que o mesmo é dizer, idêntica à autêntica duração dos episódios em questão.»⁷⁰⁶

Permitimo-nos convocar para o nosso próprio esta preciosa análise do especialista queirosiano. São numerosos, nos romances de Júlio Dinis, os exemplos de cenas que, mais do que constituírem etapas da diegese (dinamicamente entendida, esta, como um universo em constante devir), são efectivamente uma pausa, *i.e.*, uma suspensão ou, pelo menos, uma deliberada desaceleração do curso de acontecimentos.

Mas, para além do valor da cena em matéria de informação sobre (mais) factos, eventos, personagens, cenários, há a não menos relevante questão da representação, no território romanesco, do tempo (*cronológico* e *kairónico*) passando. Dados relativos ao calendário regulador da vida quotidiana - pessoal, laboral, social, até religiosa - comparecem nos romances de Dinis: n'As *Pupilas*, as excursões de Daniel, ainda criança, rumo à casa do Reitor, repetem-se, são objecto de comentário da vizinhança faladora e de José das Dornas, até que – ao fim de várias semanas – o abade descobre, depois de alertado pelo pai do discípulo, que o petiz se atrasa recorrentemente por razões mais do coração que dos estudos; Pedro e Clara namoram-se através do canto desgarrado, sob a atenção atenta de lavradores e de lavadeiras, e o ritual de enamoramento dura o tempo de as roupas se lavarem e de os campos estarem lavrados.⁷⁰⁷ Na *Família*, Jenny insta Carlos a cumprir, por uma vez, o

⁷⁰⁵ Cf. Aguiar e Silva, *ob. cit.*, p. 758. [O itálico é da nossa responsabilidade.] Acrescenta o autor: «A extensão do tempo do discurso é gerada pela dimensão deste tempo psicológico.» (*idem, ibidem.*)

⁷⁰⁶ Cf. Carlos Reis, *Introdução à Leitura d'Os Maias*, ed. cit., p. 141.

⁷⁰⁷ Embora não pretendamos deter-nos na questão do *canto* - que aparece referida n'As *Pupilas* em mais do que um momento -, ainda assim sublinhamos a sua importância na caracterização do espaço romanesco (animando-o e funcionando como vívida reunião de lugar e personagens). A sua inscrição na narrativa é entendível, se considerarmos que não são apenas notações de cariz visual que integram as descrições dinisianas

horário comercial da empresa paterna, empresa que ao jovem custa bastante, por isso lhe parecendo que as horas no escritório nunca mais passam; a narração dos sucessos ocorridos no baile de Carnaval, é antecedida do relato circunstanciado do jantar do *Águia d'Ouro* e, ainda antes, do entardecer na cidade, a qual lentamente se esvazia de gente (regressada a casa depois de um dia de trabalho). Na *Morgadinha*, depois da invernosidade chegada de Henrique à aldeia, os dias sucedem-se com pautada normalidade, mas tutelados por uma espécie de sazonalidade político-social e religiosa (respectivamente, as eleições iminentes e a celebração do Natal⁷⁰⁸). Nos *Fidalgos*, para além de uma antológica passagem (logo no segundo capítulo) que narra, com notável rigor realista, um dia de trabalho na Herdade de Tomé da Póvoa, há apontamentos relativos a prazos para pagamento de dívidas, por Jorge, preparativos para a chegada de Berta à casa dos pais, organização do jantar em honra da prima Gabriela na Casa Mourisca, evolução diária da doença de D. Luís, etc.

A utilidade desta presença de referentes que sugerem ou ostensivamente marcam a passagem - lenta, fluida, repetida, natural - do tempo não se resume à dimensão estritamente cronológica e localizada. Aquele tempo físico ascende, na lógica interpretativa do romance, a tempo conceptual, humano, universal: as personagens e os eventos (*aquelas* personagens e *aqueles* eventos) são afinal a humanidade (a humanidade em abstracto, de todos os lugares e de todas as épocas) vivendo *no tempo*⁷⁰⁹. Por exemplo, a história de Daniel e Margarida ocorre, é verdade, no contexto histórico do século XIX, em Portugal. Mas, enquanto experiência humana, o romance trata de questões como o amor, a lealdade, a honra, a amizade, a bondade, a família – e estes temas cometem todos os tempos. As notações locais e factuais, em bom rigor, não impedem ou perturbam a universalidade a haver; ao invés, aportam ao discurso certa autenticidade e certa verosimilhança – numa palavra, certa

e de que ali a percepção (sensorial e mental) do território geográfico e humano depende, afinal, de uma variedade de factores. Helena Carvalhão Buescu chama, avisadamente, a atenção para esse facto: «[...] de um modo geral, a sensação auditiva, aliando-se e por vezes substituindo-se mesmo à imagem visual, torna-se descoberta e manifestação de que as pontes entre sujeito e objecto são afinal múltiplas [...]» (Cf. Helena Carvalhão Buescu, *Incidências do Olhar. Percepção e Representação*, ed. cit., p. 94.)

⁷⁰⁸ Associada a esta festa cristã, está obviamente a interrupção dos trabalhos parlamentares do conselheiro Manuel Bernardo e dos estudos do jovem Ângelo.

⁷⁰⁹ Aguiar e Silva fala, com notável agudeza, de um sentido cósmico que há no tempo percebido nos romances, ou seja, uma temporalidade que ultrapassa a mera dimensão da contagem das horas, dos dias, dos meses: «O tempo da diegese comporta um tempo objectivo, um tempo público, delimitado e caracterizado por indicadores estritamente cronológicos atinentes ao calendário do ano civil - anos, meses, dias, sem esquecer em certos casos as horas -, por informações relacionadas ainda com este calendário, mas apresentando sobretudo um significado cósmico – ritmo das estações, ritmo dos dias e das noites -, por dados concernentes a uma determinada época histórica, etc.» (Cf. Aguiar e Silva, *ob. cit.*, pp. 745-746.)

humanidade – que, afinal, alcançaram *As Pupilas* ao patamar das histórias universalmente reconhecíveis (fruíveis e interpretáveis em qualquer lugar, em qualquer tempo)⁷¹⁰.

Thomas Mann, num magnífico trecho de *A Montanha Mágica*, explica esta aparente lentidão como uma circularidade que encerra o Antes e o Agora, o Aqui e o Ali. Nesse romance, o sanatório na Suíça é palco de chegadas e partidas constantes, de mortes e de recuperações, de rituais que se repetem com leves *nuances* (caso da medição da temperatura, três ou quatro vezes por dia, durante sete completos anos) – e durante sete completos anos a diegese faz-se de um falso imobilismo (visto que algo vai mudando, um pouco, todos os dias) ou de um falso movimento (visto que, afinal, cada morte é apenas mais uma morte, cada recuperação é apenas mais uma recuperação, cada chegada ou cada partida são repetições que perpetuam aquele universo sempre igual):

«O que é o tempo? Um mistério – irreal e todo-poderoso. É condição do mundo sensível, é movimento associado e mesclado com a existência dos corpos no espaço e com a sua dinâmica. Mas deixaria de haver tempo, se o movimento desaparecesse? Deixaria de haver movimento se o tempo se dissipasse? Perguntas inglórias! Será o tempo uma função do espaço? Ou vice-versa? Ou serão ambos idênticos? Tudo questões sem resposta! O tempo é dinâmico, tem uma natureza verbal, o tempo “produz”. O que produz ele? A mudança! O Agora não é o Antes, o Aqui não é o Ali, porque entre eles se interpõe o movimento. Mas como o movimento – bitola pela qual se mede o tempo – é circular e fechado sobre si mesmo, pode ser visto como movimento e mudança ao mesmo tempo, uma mudança que também se poderia designar por imobilidade ou estatismo, já que o Antes se repete sem cessar no Agora e o Ali no Aqui.»⁷¹¹

Ora, é dessa repetição que, em grande medida, nasce a ilusão de normalidade, de rotina, de quotidiano organicamente estável, de organização social instalada e com uma aparente garantia de perenidade. Não será deslocada a afirmação de que, no ofício de criação e

⁷¹⁰ Miguel Torga equacionou genialmente esta necessidade de se inscrever o local autêntico na obra literária (o local que o escritor conhece, experiencia, domina) para se conseguir atingir o estatuto de universal (a humana percepção do mundo, da vida). Numa conferência que deu no Brasil, terá pela primeira vez cunhado a frase «O universal é o local sem muros». Mais tarde, no seu *Diário XV*, reproduz um texto que serviu de prefácio à edição em castelhano dos *Contos da Montanha* e *Novos Contos da Montanha*, aí aparecendo a palavra *paredes* em vez de *muros*. O texto explica o modo como os heróis locais são, em boa verdade, heróis universais (ou «filhos do mundo»): «Heróis ativos, cingidos às leis da condição, desde o nascimento que estão acostumados a enfrentar os caprichos do destino por sua conta e risco, [...] viram a luz do dia nas terras altas de Trás-os-Montes [...]. Têm, pois, todos os traços fisionómicos da região. Duros e terrosos. Simplesmente acontece que, num livro que publiquei em tempos, a propósito de condicionalismos do meio, declarei que o universal é o local sem paredes. O que realmente acontece com eles. Psicologicamente, nenhum é murado. Daí que reajam e actuem como filhos do mundo em todas as circunstâncias.» (Cf. Miguel Torga, *Diário XV*, Coimbra, Ed. de Autor, 1990, pp. 11-12.) Afinal, quer a paisagem transmontana da sua literatura, quer a Dublin de Joyce são os mesmos lugares, se para eles olharmos com o denominador comum da (nossa) condição humana. [Na página 356 do nosso trabalho, voltaremos a esta feliz enunciação torguiana do *universal*.]

⁷¹¹ Cf. Thomas Mann, *A Montanha Mágica*, ed. cit., p. 388. [Recorremos, uma vez mais, a este autor por nele reconhecermos uma legítima *autoridade literária* na clarificação de tão complexos aspectos da narrativa romanesca.]

composição romanesca, uma das maiores dificuldades estará em inventar/edificar o curso *ordinário* dos acontecimentos, mais ainda decerto que o *extraordinário*. E a verdade é que o romance – se o entendermos, à luz do exemplo dinisiano – necessita imperiosamente desse fundo de vulgaridade de Lineu, próxima da que a própria vida ordinariamente nos parece⁷¹². Necessita, enfim, de cenas *da normalidade*⁷¹³.

O uso de cenas compreende, como já dissemos, a acção e a intriga. Tal significa que, nos longos trechos de enunciado que relatam conversas, o protagonismo (consubstanciado sobretudo no uso da fala, visto que de discurso directo quase sempre se trata⁷¹⁴) é também assumido por personagens convencionalmente classificadas como secundárias, senão figurantes.

Esta observação vai ao encontro de uma das ideias principais que acerca do romance dinisiano vimos postulando: a de que a centralidade das personagens, decorrendo sempre do ângulo de análise com que as observemos, acaba por repartir-se por um conjunto muito diversificado de figuras, incluindo algumas que, na visão convencional do fenómeno literário-romanesco, seriam consideradas meramente *secundárias*.

De um ponto de vista da competência técnica do escritor, o que se nos afigura indiscutível é a importância da experiência dramaturgic e teatral. A inscrição de cenas no tecido narrativo não poderia deixar de implicar a concomitante menção de cenários, caracterização de personagens, didascálias, indicação - ostensiva ou sugerida - das atitudes e movimentos em palco, o uso natural e constante do diálogo (com frequentes anacolutos, interrupções, apartes, interjeições, recurso ao vocativo, variedade de níveis de língua e de funções de

⁷¹² A composição de um conto (e até, talvez, a de uma novela curta) autoriza eventualmente a que o narrador dedique sobretudo a sua preferencial atenção a eventos e factos *extraordinários* por excelência; a composição de um romance, não. No caso da novela ou (sobretudo) no caso do conto, o universo diegético é um pressuposto contratualizado, expressa ou tacitamente, com o leitor, constituindo-se mais como uma premissa do enunciado narrativo do que como uma construção persuasiva e encantatória: o narrador, ali, preocupa-se quase exclusivamente com a intriga a narrar, as personagens, o enredo - o nó do mistério ou da crise e o superveniente desenlace. No caso do romance, a história precisa de se inscrever num cenário físico e mental mais complexo e mais rico (semelhante ao da vida real): é – digamos – uma rede de fios elaborados, amadurecidos e, aos olhos do leitor, coerente, lógico, verosímil.

⁷¹³ Ironicamente, sucede que um dos principais motivos para a ilusão de naturalidade e verosimilhança do romance decorre do artifício, cuidadosamente preparado e planificado, ao relato com recurso sistemático a cenas. A ilusão funciona quando os iludidos, gratamente, quase não dão por isso. Como diriam os latinos – com Horácio à frente -, *ars est celare artem*.

⁷¹⁴ Como nota M. Lúvia D. A. Marchon, é sobretudo a opção de Dinis pela cena no processo narrativo que determina esta tão fulcral valorização da fala, isto é, do *discurso [em] directo* das personagens. Citando Genette, a autora diz que, ali, «o narrador finge ceder literalmente a palavra à personagem»⁷¹⁴. (Cf. M. Lúvia D. A. Marchon, *A Arte de Contar em Júlio Dinis*, ed. cit., p. 196.) [A citação de Marchon tem por fonte o ensaio “Discours du récit: essai de méthode”, in *Figures III*, Paris, Ed. du Seuil, 1972, p. 192.] A autora brasileira acrescenta ainda, na página 196: «Predominando no romance de Júlio Dinis, não o sumário, mas a cena (que geralmente se mostra dialogada), não se estranha que a ênfase então recaia sobre o discurso referido [directo].» (*Idem, ibidem*).

linguagem, *etc.*). E este casamento da cena com o modo narrativo constitui, sem dúvida, uma das marcas mais características do estilo de Dinis, enquanto romancista.

Foi muito cedo que Júlio Dinis treinou a sua capacidade de contar uma história com recurso a cenas. Fê-lo, é bom recordar, em seu ofício de jovem dramaturgo, criando peças de teatro ao gosto do século XIX. A técnica de escrita dramática só aparentemente é simples; trata-se de um processo que, como procurámos provar no capítulo 3, envolve uma complexa organização mental e enunciatório-discursiva. O dramaturgo deverá ser capaz de, com recurso à representação em palco de fragmentos do real percebido, contar/mostrar uma história.

A unidade nuclear deste complexo enunciatório é exactamente a cena, a qual por natureza comporta a existência de uma pluralidade de mundividências e de discursos *em acção*. Mais: o espaço dramático é, ele próprio, território fundamental na produção de sentido, pelo que as indicações cénicas (ou didascálias) assumem especial importância. Como se sabe, estas indicações visam dar conta dos movimentos das personagens, ao longo da história representada, e também enunciar aspectos relativos ao cenário físico, mas não deixam de encerrar um valor simbólico verdadeiramente inignorável.

No teatro – e, sobretudo, no teatro que Júlio Dinis conheceu e que também produziu – o tecido essencial da comunicação é assegurado pelo discurso das várias personagens. Quanto mais variado, coerente e verosímil é cada personagem – e, em concomitância, o respectivo discurso –, mais rica e eficaz é a peça no seu todo. Aliás, considerável parte do conflito resultará destes confrontos, em cena, de personalidades e respectivas intervenções verbais. Por isso é tão difícil, para qualquer escritor, manter longos diálogos, sem que o texto perca em matéria de interesse ou de pertinência narratológica. É, digamos, uma questão de *fôlego*.

Se nas novelas era já perceptível essa prática (como procurámos demonstrar no capítulo 3 do nosso estudo), a verdade é que, até por razões de tamanho e flexibilidade enunciatória, ela se nota ainda mais no universo romanesco.

O uso de cenas é, reiteramos, um elemento estruturante da narrativa dinisiana. Se necessário fosse, os seus *programas* (para contos ou romances) – referidos no início deste capítulo – comprová-lo-iam claramente. O romancista engendra uma história, com princípio, meio e fim – e propõe-se não apenas *contá-la* como, consubstancialmente, *mostrá-la*. De tal resulta que o modo narrativo se articula e cruza com o modo dramático, reflectindo-se boa parte desta proximidade modal no uso, extraordinariamente competente, do diálogo.

Com efeito, as cenas, planificadas com rigor – diríamos – de argumentista cinematográfico⁷¹⁵, são sobretudo constituídas por conversas entre personagens que vividamente expressam emoções e trocam argumentos. Antonio Franco sublinha esta particularidade do texto dramático, em especial quando as palavras (e as personagens que as enunciam) alcançam, na sua concretização espectacular - *em cena* - uma concretude e uma energia semelhantes à da própria vida real:

«A função narrativa, que no texto dramático se mantém humildemente nas rubricas (é nelas que se localiza o foco), extingue-se totalmente no palco, o qual, com os atores e cenários, intervém para assumi-la. Desaparece o sujeito fictício dos enunciados – pelo menos na aparência -, visto as próprias personagens se manifestarem diretamente através do diálogo, de modo que mesmo o mais ocasional “disse ele”, “respondeu ela” do narrador se torna supérfluo. Agora, porém, estamos no domínio de uma outra arte. Não são mais as palavras que constituem as personagens e seu ambiente. São as personagens (e o mundo fictício da cena) que “absorveram” as palavras do texto e passaram a constituí-las, tornando-se a fonte delas – exatamente como ocorre na realidade.»⁷¹⁶

Muitos críticos, como por exemplo A. José Saraiva/Oscar Lopes e João Gaspar Simões, justamente sublinham este mérito dos diálogos nos romances dinisianos. Convém lembrar que se trata de uma qualidade, antes do mais, *técnica*, que Dinis trabalhou aturadamente e cuja importância, aliás, teve oportunidade de comentar⁷¹⁷. Habilmente inscrito no tecido romanesco, a proeminência do diálogo deve sempre ler-se, em nossa opinião, à luz da opção estratégica do escritor pela cena como unidade essencial do (seu) processo narrativo:

«O diálogo, sobretudo, não deve distanciar-se da linguagem falada na época em que o autor escreve, sob pena de dissipar o prestígio da verdade na narração. É necessário acomodá-lo à índole, à posição social e especialíssimas condições do indivíduo que fala,

⁷¹⁵ Como já dissemos, estes *programas* para narrativas que Dinis cuidadosamente delineava assemelham-se, na estruturação e na expressão muito sintética e tecnicamente preocupada com pormenores relativo ao cenário e ao encadeamento de intriga nuclear e periférica, lembram – à luz da nossa contemporaneidade - sinopses cinematográficas ou até argumentos.

⁷¹⁶ Cf. Antonio Candido, *ob. cit.*, p. 29. Mais à frente, cotejando o poder das personagens em palco com as que um romancista trata no contexto do modo narrativo, Antonio Candido aduz: «Comparada ao texto, a personagem cénica tem a grande vantagem de mostrar os aspectos esquematizados pelas orações em plena concreção e, nas fases projetadas pelo discurso literário descontínuo, em plena continuidade. Isso comunica à representação a sua força de “presença existencial”. [...] O fato é que a peça e sua representação mostram em geral muito menos aspectos das personagens do que os romances, mas estes poucos aspectos aparecem de modo “sensível” e contínuo, dando às personagens teatrais um poder extraordinário.» (Cf. Antonio Candido, *ob. cit.*, p. 34.) Maria Ema Tarracha Ferreira parece ter estas considerações sobre o modo dramático, por onde incorre o estilo de composição romanesca de Júlio Dinis: «[...] a acção ou intriga é quase sempre apresentada em termos de situação dramática e de cena: eliminado o narrador, as personagens adquirem autonomia e individualidade através do diálogo, aproximando-se do leitor, a quem conferem a ilusão de, ao ouvi-las, as conhecer melhor do que se fossem descritas pelo narrador.» (Cf. M. Ema Tarracha Ferreira, “Introdução a *As Pupilas do Senhor Reitor*”, ed. cit, p. 44.)

⁷¹⁷ Claro que, para além da dimensão técnica, os diálogos de Dinis estão cheios dessa *substância humana* tão característica (muito difícil de obter, sem dúvida, no plano da efabulação e da composição literária). As personagens que falam são, por obra e graça da sua genuinidade e verosimilhança, *gente*. Seria, pois, um erro reduzir o mérito dos diálogos produzidos pelo romancista a uma esfera puramente tecnicista. A verdade é que nem o conteúdo nem a forma do discurso utilizado pelas personagens podem ser dissociáveis de outros aspectos da intriga (cenário, contexto histórico-social, enredo, etc.).

para que na leitura dele a alma vibre como se assistisse a uma cena real. // Não é pois conveniente enfeitar demasiado o estilo no diálogo. Quem o fizer tirará às personagens da acção o colorido de vida e apresentá-las-á aos olhos do leitor como meros manequins, por quem fala o artista oculto nos bastidores. // 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. // Há demasias de bem escrever tão perigosas como o demasiado desleixo. O abuso do lirismo é um mal de morte no diálogo, semelha-o a um certame arcádico, a uma disputa académica, mas sufoca-lhe a vida, arrefece-lhe o calor da verdade e cansa sem comover.»⁷¹⁸

O diálogo toma, em Dinis, emprestado do modo dramático esta virtualidade de, através da fala, a personagem se desvelar (ou revelar) perante as demais personagens e perante o leitor. Esta acessibilidade ao interior das personagens torna mais rica, mais colorida, mais densa (*i.e.*, mais *humana*) a narrativa. Por outro lado, não cremos que, no caso do romance dinisiano, aquilo que a Antonio Candido chama, com propriedade, um discurso «concebido de dentro das personagens» forçosamente as «torne transparentes em alto grau»⁷¹⁹. A verdade é que personagens moralmente mais escorregadias como João da Esquina e esposa, n'*As Pupilas*, José Fortunato e Antónia, na *Família*, Mestre Pertunhas e o brasileiro Seabra, na *Morgadinha*, e Frei Januário, nos *Fidalgos*, muitas vezes sugerem, escondem e calam bem mais do que dizem. Em muitos casos, as evidências dos respectivos estados de espírito e caracteres estão mais na fisionomia e nas acções que no discurso produzido. Aliás, os romances dinisianos não deixam de retratar uma vida eminentemente em sociedade, situação que implica a decorosa artificialidade de gestos e palavras, e mesmo a obediência curial e constante a um certo convencionalismo (mais ou menos envernizado)

Do que não temos dúvida é de que o diálogo cumpre ainda a função, central na leitura do romance dinisiano, de repartir o protagonismo por muitas personagens (libertando, de uma sombra eventualmente irrelevante e anódina, figuras e tipos que não desempenham papéis de relevo na intriga nuclear). M. Livia D. A. Marchon considera, com razão, que o discurso

⁷¹⁸ Cf. Júlio Dinis, *Inéditos e Esparsos*, ed. cit., pp. 9-10. Inteligentemente, Maria Ema Tarracha Ferreira articula as considerações de Dinis acerca da questão restrita do diálogo com a questão, mais lata e literariamente abrangente, da dimensão dramática das cenas em que as personagens dinisianas dialogam. Como bem nota a autora, «não basta que o diálogo reproduza com naturalidade a fluência espontânea da língua falada, exprimindo a vida interior e sugerindo com verosimilhança as reacções psicológicas (efeitos dramáticos em que Júlio Dinis é mestre, e que constituem talvez a principal inovação da sua obra romanesca)»; importa também «mostrar as personagens ao leitor, para que as olhe e veja, como se estivesse presente», pois apenas desse modo «parecerão verdadeiras, gente a sério.» (Cf. M. Ema Tarracha Ferreira, *ob. cit.*, p. 44.) Acrescenta ainda Tarracha Ferreira, na mesma página: «Com este intuito, o narrador, assumindo provisoriamente as funções de ensaiador, completa o diálogo por meio de indicações semelhantes às observações didascálicas, que acompanham os textos dados aos actores, e que se destinam a definir a composição da personagem e a representação do papel que desempenha: movimentos e atitudes; gestos e expressões fisionómicas; olhar e tom de voz.»

⁷¹⁹ Cf. Antonio Candido, *ob. cit.*, p. 30.

directo ajuda a iluminar partes importantes da psicologia e do estado de espírito das personagens, incluindo personagens não participantes directamente na intriga principal⁷²⁰. Por outro lado, parece-nos pouco rigorosa a sua asserção de que muitos destes diálogos «desenvolvem assuntos que não se revelam fundamentais para a intriga que pouco ou nada a fazem caminhar»⁷²¹.

Sim, é verdade que as conversas de José das Dornas com João da Esquina (pelo menos, a primeira delas) ou de Daniel com o filho de um criado não concorrem para a aceleração do curso dos acontecimentos. Em rigor, quase nunca os diálogos – mesmo os que compreendem personagens da intriga nuclear – aceleram o fluxo dos eventos principais. Mas Marchon desvaloriza um elemento que se reveste, a nosso ver, de altíssima relevância para a tessitura e desenvolvimento da principal história narrada, em cada romance (e não será aqui de mais reiterá-lo): a fundação de uma atmosfera, de um cenário físico e mental, de um mundo cuja edificação capaz determinará, desde a base, o sentido e a profundidade humana e simbólica que os enredos amorosos (de Daniel e Margarida; de Carlos e Cecília; de Margarida e Augusto; de Jorge e Berta) hão-de, depois, alcançar.

Ainda em relação à dimensão dialogada das cenas, valerá a pena referir a questão da ilusão (por natureza, dramática) de presente que aquela modalidade de discurso narrativo funda. É um dado adquirido o facto de não ser possível fazer coincidir, no discurso romanescos, com absoluta exactidão, a duração física da narrativa (escrita, lida) com a efectiva duração dos acontecimentos narrados⁷²². Contudo, ainda assim, podemos dizer que o diálogo é uma forma aproximada de isocronia, que contribui para a objectiva aproximação

⁷²⁰ A autora considera que o diálogo serve, em Júlio Dinis, para «exemplificar uma situação psicológica, um ambiente e/ou um carácter em acção». E acrescenta: «Muitos diálogos, assim, não contribuem para acelerar a acção, mas para caracterizar personagens e situações.» (Cf. M. Lívia D. A. Marchon, *ob. cit.*, p. 198)

⁷²¹ Escreve Marchon: «Os diálogos de José das Dornas e João da Esquina mostram sobretudo o amor paterno, ansioso pela chegada do filho, orgulhoso do seu saber e cónscio da maior ou menor gravidade dos seus actos; por outro lado, revelam também a mentalidade popular, assustada diante de inovações científicas, e a ambição, o interesse de um outro pai, pouco escrupuloso. Procurando fugir ao tédio que o esmaga, Daniel conversa comum empregado e a filha deste; embora pitorescos como os demais diálogos da obra, estes – e também aqueles que mostram a acção do reitor e a do velho médico – desenvolvem assuntos que não se revelam fundamentais para a intriga que pouco ou nada fazem caminhar.» (Cf. M. Lívia D. A. Marchon, *ob. cit.*, p. 199)

⁷²² Escreve o seguinte, sobre o assunto, Aguiar e Silva: «A coincidência perfeita entre a duração da diegese e do discurso será possível? Tal isocronia só será de admitir num caso: quando o discurso reproduzir fielmente, sem qualquer intervenção do narrador, um diálogo da diegese. [...] Todavia, nem em tais casos se pode rigorosamente falar de absoluta igualdade entre o segmento diegético e o segmento narrativo, pois que, como observa pertinentemente Gérard Genette, o discurso não reproduz “a velocidade com a qual aquelas palavras foram pronunciadas, nem os eventuais tempos mortos da conversação”.» (Cf. Aguiar e Silva, *ob. cit.*, p. 756.) [A citação de Genette foi colhida em *Figures III*, Paris, Ed. du Seuil, 1972, p. 123.]

entre essas duas realidades. A este propósito, Aguiar e Silva fala, prudentemente, de uma «isocronia relativa»⁷²³.

Em jeito de remate, parece-nos que a opção por cenas - que compreende, como vimos, o uso fundamental do diálogo - confere aos quadros da humanidade retratada (ou fabricada) por Dinis uma completude, uma variedade e uma riqueza dificilmente conseguíveis de outro modo. Às vezes, a maneira de mais eficazmente conseguir aumentar o espectro de conhecimento sobre o mundo e a vida (ou a percepção desse mundo e dessa vida) tem a ver com a possibilidade de perspectivar um mesmo fenómeno – assunto, evento, facto, personagem – através de, não um só, mas de vários e distintos ângulos. O diálogo, ao longo das cenas que cada romance comporta, cumpre *dramaticamente* esse preceito. A realidade (ou a percepção da realidade) aumenta, de certa forma, na proporção directa da nossa disponibilidade e da nossa possibilidade de a perspectivarmos por mais - e diferentes - pontos vista.

O que encontramos na narrativa dinisiana – em resultado dos constantes diálogos que envolvem personagens da intriga nuclear e da intriga periférica – é afinal um exercício de agilidade filosófico-literária. Colocando em diálogo personagens diferentes, com visões distintas e até opostas entre si, o narrador cumpre uma função *dramatúrgica* altamente produtiva: dar voz a uma multitude de perspectivas, ângulos de análise. Assim se verbalizam diferentes mundividências e, em objectiva concomitância, assim se materializa narrativamente a esplendorosa variedade da condição humana⁷²⁴.

⁷²³ Defende o célebre autor de *Teoria da Literatura*: «De qualquer modo, é nos segmentos do discurso constituídos exclusiva, ou predominantemente, por diálogos – segmentos a que a crítica anglo-americana [...] chama cenas (*scenes*) – que se verifica uma *isocronia relativa* – ou uma tendência para ela – entre o tempo diegético e o tempo narrativo. Pondo de lado estes casos, o que o romance apresenta são anisocronias, diferenças de duração, entre estes dois tempos.» (Cf. Aguiar e Silva, *idem, ibidem.*) [O itálico usado em *isocronia relativa* é da nossa responsabilidade.]

⁷²⁴ Considerando que a leitura literária desencadeia naturalmente um jogo de constantes inter-remissões e que, afinal, a biblioteca pessoal do investigador potencia a qualidade e o alcance da análise e interpretação de autores e obras, parece-nos legítimo trazer, neste caso, à colação o romance *O Terceiro Reich*, da autoria de Roberto Bolaño (escritor chileno falecido em 2003). Nessa obra, Bolaño conta, de forma vertiginosa, uma história cheia de cor local e de abismos psicológicos. Ao longo de 46 capítulos - afinal, páginas de um *Diário*, ou de um esboço de *Diário* - estamos perante acontecimentos passados com o narrador e a namorada, durante um período de férias numa praia de Espanha. Aí encontram outros habitantes da intriga e da diegese, num contexto de convívio nem sempre seguro e aprazível, eivado de algum mistério e, finalmente, de adivinhada tragédia. O relato dos acontecimentos cruza-se com um estranho jogo de sociedade denominado “Terceiro Reich”, espécie de *batalha naval* em versão mais sofisticada: o jogo funda-se na própria circunstância histórica e geográfico-temporal dos anos 40 do século XX, e permite a vitória ao jogador mais hábil (representante dos aliados ou do exército nazi). O narrador da história é alemão e tem como adversário – feroz, determinado, obcecado com o triunfo – um enigmático indivíduo, vítima de Hitler e do nacional-socialismo. Algumas personagens, à roda do alemão, avisam dos perigos de jogar “aquele jogo” com adversário tão perigoso e talvez letal. No final do romance, vemos como o narrador, na sequência da derrota, se resigna a uma espécie de inevitabilidade: morrer às mãos do oponente. Mas não é isso que sucede: o castigo que o vencedor (pelos aliados) impõe ao alemão é tão-só trocar, por momentos, de lugar, de ângulo, de perspectiva. Para que do lado

As cenas dialogadas implicam a coexistência de várias vozes, que à vez afirmam as suas razões, os seus argumentos. Cada voz representa um modo de ver certa questão. É apenas um lado – e o(s) outro(s) lado(s) tem (têm) também voz. A realidade colorida, múltipla e dinâmica é feita, nos romances de Dinis, de uma vívida pluralidade lados. Abundam os exemplos.

N'As Pupilas, José das Dornas e João da Esquina, no capítulo XI, discutem acaloradamente teorias e teses científicas de Daniel das Dornas, repartindo méritos e fragilidades de argumentação, sem que qualquer das personagens ali tenha a completa razão⁷²⁵.

Na *Família*, no capítulo VII, encontramos esta mesma repartição de razões, num registo mais filosófico: Jenny confronta o irmão Carlos com a necessidade de cumprir o seu horário no escritório de Mr. Richard Whitestone, pai de ambos. A angelical jovem pergunta:

«Não é o trabalho um dever?» Carlos contrapõe: «[O 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 Quintino.»⁷²⁶

A conversa prossegue, com Jenny a atacar o pecado da ociosidade e a convocar os valores da família, sem contudo convencer Carlos completamente da bondade da argumentação⁷²⁷.

Na *Morgadinha*, no capítulo XVII, num dos mais dramáticos momentos do romance, o conselheiro Manuel Bernardo conversa com o antigo camarada de juventude, Vicente, devindo reputado ervanário, sobre o traçado da estrada que vai atravessar a aldeia. Defendendo a inevitabilidade de destruir as terras amadas do ervanário, o político tenta animar esta pontual vítima do progresso: «em toda a parte terás árvores...» Vicente responde: «Se não entendes o amor que eu tenho a estas, não faças por consolar-me, Manuel, porque me afliges mais.»⁷²⁸ O diálogo durará bastante tempo. E cada personagem acabará por compreender os motivos e condicionalismos da outra, sem que contudo qualquer delas se demita de pensar e sentir à sua própria medida e condição.

de cá (junto ao mar, no desconforto humilde da areia, do frio e do lento marulhar das embarcações) por algum tempo fique o narrador, ali misturado com a paisagem habitualmente vista, por si próprio, da janela elegante do hotel, no conforto do seu quarto. Que melhor castigo para o derrotado daquele Reich de brincar?⁷²⁴ A literatura também consiste, em grande medida, nisto mesmo: obrigar-nos a ver um problema (um assunto, um universo, uma pessoa, um jogo) pelo *outro lado*. O outro lado, ali, quer dizer o *lado do outro*. (Cf. Roberto Bolaño, *O Terceiro Reich*, Lisboa, Ed. Quetzal, 2004.)

⁷²⁵ Cf. Júlio Dinis, *As Pupilas do Senhor Reitor*, ed. cit., pp. 66-69.

⁷²⁶ Cf. Júlio Dinis, *Uma Família Inglesa*, ed. cit., pp. 105-107.

⁷²⁷ Este, ainda assim, acederá ao pedido da irmã.

⁷²⁸ Cf. Júlio Dinis, *A Morgadinha dos Canaviais*, ed. cit., p. 220.

Nos *Fidalgos*, no capítulo XXIV, D. Luís e Gabriela dialogam sobre o futuro de Jorge e, em especial, de Maurício. A dama defende convictamente os ideais liberais, elogiando Jorge, cujo empreendedorismo é - no dizer da fidalga - «a única maneira de continuar, nos tempos que correm, as nobres tradições dos seus antepassados». D. Luís obtempera, sublinhando que «nobrememente não é andar a estender a mão à esmola dos antigos servos da nossa casa»⁷²⁹. Este diálogo prosseguirá, com reforço de argumentos ora modernos ora tradicionalistas. Embora, aqui, a retórica latente do romance incline o leitor para a esfera do argumentário desempoeirado de Gabriela, nem por isso a personagem do velho aristocrata deixa de vincar o seu profundo amor à família e também a sua sincera e profunda saudade de um tempo histórico que se esfumava já (e isto configura, por assim dizer, a pública bondade da modernidade liberal vista *do avesso*).

5.3. Personagens na narrativa dinisiana

A narrativa – pelo menos, a narrativa concebida como um relato de acontecimentos, num dado espaço e num dado tempo, que configura uma representação da humanidade em acção e até a possibilidade de reflexão e aprendizagem acerca do mundo e da vida – necessita imperiosamente do elemento *personagem*⁷³⁰. Depende da existência de personagens a efectiva concretização de comportamentos, de atitudes, de tomadas de consciência e de decisões, e não há verdadeiros acontecimentos sem a mão destes protagonistas do verbo agir (ou, no mínimo, sem o seu olhar testemunhal e *sensivelmente* aferidor do sucedido). Como

⁷²⁹ Cf. Júlio Dinis, *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, ed. cit., p. 215.

⁷³⁰ Encontramos em alguns autores, como Beth Brait, Anatol Rosenfeld, Antonio Candido certa flutuação na escolha de um termo ou expressão capaz de identificar os representantes de humanidade (ainda que sob a forma de fábula ou mito) que comparecem numa narrativa, agindo e interagindo. Os autores falam em *seres ficcionais*, *figuras*, *sujeitos de acção*, *personagens*. Não nos repugna a utilização de qualquer destas designações, mas concordamos com a preferência manifestada por Aguiar e Silva – *personagens*. Diz o autor de *Teoria da Literatura*: «Para designarem os agentes da narrativa, os teorizadores e críticos literários de língua inglesa utilizam preferentemente o termo “caracteres” (*characters*). Trata-se de um termo com escassa tradição na terminologia literária das línguas românicas. [...] «Julgamos que o termo “personagem”, com uma longa tradição na literatura, no teatro, nas artes plásticas e no cinema, pode e deve continuar a ser utilizado em narratologia. [...] É certo que “personagem” implica um certo número de propriedades psicológicas, morais e socioculturais, preexistentes à acção narrativa, mas não vemos que daí se possa extrair qualquer razão contra o seu uso na teoria e na crítica literárias [...]. Nos textos literários narrativos, quer nos textos da literatura kitsch, quer nos textos da chamada “grande” literatura, as personagens nunca são “formas vazias” ou “puros operadores”.» (Cf. Aguiar e Silva, *ob. cit.*, p. 694.) [Beth Brait é autora da obra *A Personagem* (São Paulo, Ed. Ática, S.A., 1985). Anatol Rosenfeld, por seu turno, escreveu um ensaio intitulado *A Personagem do Romance* e Antonio Candido escreveu *A Personagem de Ficção*, fazendo ambos os ensaios parte da obra *A Personagem de Ficção*, de Antonio Candido [dir.] (São Paulo, Ed. Perspectiva, S.A., 1976).]

diz Aguiar e Silva, a personagem «constitui um elemento estrutural indispensável da narrativa romanesca».⁷³¹

Anatol Rosenfeld lembra que a personagem

«é o elemento mais atuante, mais comunicativo da arte novelística moderna, como se configurou nos séculos XVIII, XIX e começo do XX; mas [...] só adquire pleno significado no contexto, e [...] portanto, no fim de contas a construção estrutural é o maior responsável pela força e eficácia de um romance»⁷³².

Parece-nos óbvio que, por naturais e deveras decalcadas da realidade que se nos afigurem as personagens da obra romanesca – em Dinis, são inesquecíveis tipos como João Semana, Reitor, José das Dornas, Mr. Richard Whitestone, Manuel Quintino, Mestre Pertunhas, Tia Doroteia, Tia Vitória, D. Luís, Frei Januário, Tomé da Póvoa, Ana do Vedor, *etc.* -, elas são sempre um produto de complexo trabalho técnico-compositivo que, a montante, planifica e torna possível essa força e esse brilho.

Seja-nos permitido um paralelismo com o universo do espectáculo teatral: nenhum grande actor realmente triunfa sem um enquadramento técnico-artístico que, superintendido pelo encenador – figura maior da estrutura -, aproveite do intérprete a voz, o gesto, a figura, os movimentos e a emoção que melhor sirvam o projecto teatral em curso.

Cremos igualmente que a importância e a riqueza literária e humana das personagens dinisianas resultam da sua compatibilidade, adequação e pertinência relativamente à narrativa globalmente considerada: cenário, enredo, temas, contexto histórico-cultural, linguagem, marca portuguesa (quase sempre, rústica). As personagens são – diríamos – as *pessoas* certas no espaço certo (sendo que espaço significa, aqui, lugar e tempo humanamente percebidos) e cumprem a função que o narrador lhes comete⁷³³. Lembra Rosenfeld:

«O que é possível dizer [...] é que a natureza da personagem depende em parte da concepção que preside o romance [*sic*] e das intenções do romancista. Quando, por exemplo, este está interessado em traçar um panorama de costumes, a personagem depende provavelmente mais da sua visão dos meios que conhece, e da observação de pessoas cujo comportamento lhe parece significativo. [...] Inversamente, se está interessado menos no panorama social do que nos problemas humanos, como são

⁷³¹ Acrescenta Aguiar e Silva: «Sem personagem, ou pelo menos sem agente, como observa Roland Barthes [...], não existe verdadeiramente narrativa, pois a função e o significado das acções ocorrentes numa sintagmática narrativa dependem primordialmente da atribuição ou da referência dessas acções a uma personagem ou agente.» (Cf. Aguiar e Silva, *ob. cit.*, p. 687.)

⁷³² Cf. Anatol Rosenfeld, *ob. cit.*, pp. 54-55. O autor formula formosamente esta função tão determinante do elemento personagem: «A personagem vive o enredo e as ideias, e os torna vivos.» (Cf. Anatol Rosenfeld, *ob. cit.*, p. 54.)

⁷³³ Entendemos por *função*, grosso modo, aquilo que Vladimir Propp sugere em *Morfologia do Conto* (1828): «por função entende-se a acção da personagem determinada do ponto de vista do seu significado para o desenvolvimento da narração.» (Cf. Vladimir Propp, *Morfologia della fabula*, p. 215, *apud* Aguiar e Silva, *ob. cit.*, p. 720.)

vivididos pelas pessoas, a personagem tenderá a avultar, complicar-se, destacando-se com a sua singularidade sobre o pano de fundo social.»⁷³⁴

M. Livia D. A. Marchon escolhe, para falar das personagens concebidas por Júlio Dinis (e, em particular, da perspectiva do narrador dinisiano face a estes seres), o termo *criaturas*:

«[...] o narrador, em Júlio Dinis, “contempla” as criaturas que criou, e dessa *observação* atenta resulta uma omnisciência “moderada”, visto que realizada normalmente a partir do exterior, do visível. A análise psicológica parte do “fora” (gesta, expressão corporal e fisionómica) para o “dentro”[*sic*] e quase coincide com a visão de algumas personagens mais observadoras [...].»⁷³⁵

Logo a seguir, a autora nota que, sendo necessário à narração um reforço de omnisciência, o narrador se interniza «de modo absoluto»⁷³⁶. O que nos atrai nesta enunciação do poder cometido ao narrador do romance dinisiano é a constatação – em nosso entender, justa – de que Júlio Dinis é um criador de personagens que não se demite de um ofício de vigilância e condução das respectivas atitudes e comportamentos. Isto é, apesar de o mundo onde se movimentam estas figuras ser, na aparência, um universo vivo, dramaticamente enunciado e que quase dispensa a presença de uma instância narradora⁷³⁷, tudo quanto sucede é fruto de opções estratégicas do autor. O narrador fabricado por Dinis é, se nos é permitida a apropriação parafraseante de uma expressão de Pessoa (em versão Caeiro), um *guardador de personagens*. O narrador observa-as, dá-lhes uma aparente liberdade (como se estivessem entregues a si próprias), diverte-se e comove-se, interpreta-as, corrige-lhes o gesto e o percurso se necessário. Não esqueçamos que preside também ao acto narrativo uma intenção de educar, edificar, cultivar o valor da justiça e do bem: as personagens podem, por

⁷³⁴ Cf. Anatol Rosenfeld, *ob. cit.*, p. 74. Acrescenta o autor: «Se as coisas impossíveis podem ter mais efeito de verdade que o material bruto da observação ou do testemunho, é porque a personagem é, basicamente, uma composição verbal, uma síntese de palavras, sugerindo um certo tipo de realidade. Portanto, está sujeita, antes de mais nada, às leis da composição das palavras, à sua expansão em imagens, à sua articulação em sistemas expressivos coerentes, que permitem estabelecer uma estrutura novelística. O entrosamento nesta é condição fundamental na configuração da personagem, porque a verdade da sua fisionomia e do seu modo-de-ser é fruto, menos da descrição, e mesmo da análise do seu ser isolado, que da concatenação da sua existência no contexto.» (Cf. Anatol Rosenfeld, *ob. cit.*, p. 78.)

⁷³⁵ Cf. M. Livia D. A. Marchon, *ob. cit.*, p. 205. [As palavras entre aspas ou em itálico ecoam um texto de Maria Aparecida Santilli, que aborda exactamente *As Pupilas do Senhor Reitor* (cf. Maria Aparecida de Campos Brando Santilli, *Júlio Dinis, Romancista Social*, São Paulo, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de S. Paulo, 1967, p. 38).]

⁷³⁶ Cf. M. Livia D. A. Marchon, *ob. cit.*, p. 211. Relativamente a esta variação de tipo de focalização, queremos fazer notar – embora esta não seja uma questão em causa neste trecho da nossa exposição - que, como lembra Aguiar e Silva, «[...] o narrador não é obrigado a manter rigorosamente constante [...] um determinado tipo de focalização». Precisa este autor: «De acordo com as suas necessidades e conveniências, pode fazer variar a focalização, sem que isso prejudique especificadamente a qualidade da obra.» (Cf. Aguiar e Silva, *ob. cit.*, p. 784.)

⁷³⁷ Não será de mais lembrar que, como lembra Aguiar e Silva, apenas «metaforicamente se pode dizer que “a narrativa se conta a si própria” ou que o enunciado *x* narra ou descreve isto ou aquilo, pois que é sempre e necessariamente um emissor [...] quem conta, narra ou descreve.» (Cf. Aguiar e Silva, *ob. cit.*, p. 697.)

instantes, sair dos carris da normalidade, da sensatez, do equilíbrio (como acontece com Daniel, Carlos, Henrique, Maurício), mas uma epifania competentemente construída, fundada em factos verosímeis e intelectualmente aceitáveis, há-de prevenir a perdição completa e recolocar as personagens no caminho certo. Num passo de “Ideias que me Ocorrem”, Dinis compara, sintomaticamente, o exercício da criação e narração ao trabalho de um *pai*⁷³⁸.

De um ponto de vista técnico, as personagens são, antes de mais, sujeitos dotados da capacidade de agir, motivo primeiro – como atrás dissemos – para a própria existência do enunciado narrativo e, em particular, do romance. Expliquemo-nos: mais do que a qualquer outro género, compete ao romance transportar para o discurso literário a vida individual e socialmente percebida, de modo a, por um lado, permitir a identificação do leitor com o universo reportado e, por outro lado, suscitar a iluminação de aspectos profundos e essenciais da condição humana que, em contexto de acção, ressalta da experiência vivida pelas personagens.

Reside, aliás, nessa dimensão de *realidade vivida/acontecida* a força, diríamos, retórico-probatória que uma narrativa alcança. Os problemas, os dramas, os conflitos, as crises de uma personagem reflectirão, simbolicamente, a complexa aprendizagem que, todos os dias, a vida humana possibilita ou, até, exige. Reportando-se aos romances da segunda metade do século XIX, Beth Brait refere o facto de, através de «seres fictícios», ser «possível detectar e estudar algumas particularidades do ser humano»⁷³⁹, ideia que encontramos igualmente nas palavras de Anatol Rosenfeld:

«Geralmente, da leitura de um romance fica a impressão duma série de fatos, organizados em enredo e de personagens que vivem estes fatos. É uma impressão praticamente indissolúvel: quando pensamos no enredo, pensamos simultaneamente nas personagens; quando pensamos nestas, pensamos simultaneamente na vida que vivem, nos problemas em que se enredam, n alinha do seu destino [...]. O enredo existe através das personagens; as personagens vivem no enredo. Enredo e personagem exprimem, ligados, os intuits do romance, a visão da vida que decorre dele, os significados e valores que o animam.»⁷⁴⁰

Nos romances de Júlio Dinis, vemos como Daniel das Dornas é sujeito a tensões de forças contrárias, nomeadamente o desejo de cariz sensual que, por momentos o assola, face à beleza da futura cunhada (Clara), e os deveres de lealdade e preservação da honra. Ou como Carlos vive, através do amor, o momento crítico da passagem da juventude boémia e algo irresponsável para a maturidade adulta, tendo de ultrapassar os constrangimentos e pressões

⁷³⁸ Cf. Júlio Dinis, *Inéditos e Esparsos*, ed. cit., p. 19.

⁷³⁹ Cf. Beth Brait, *ob. cit.*, p. 38.

⁷⁴⁰ Cf. Anatol Rosenfeld, *ob. cit.*, pp. 53-54.

decorrentes, sobretudo, da condição social menos elevada de Cecília. Ou como Henrique sofre a transformação que a aldeia, enquanto espaço vivo, saudável e genuíno, é capaz de operar sobre um cidadão à procura de saúde e, especialmente, de si próprio; e como Augusto, sem nunca vacilar nem ceder em matéria de carácter e sentido de honra, vive um amor silencioso e discreto, consciente da sua condição socialmente humilde e provavelmente inviabilizadora de uma união com a amada Madalena. Vemos ainda como Jorge enceta a recuperação honesta e inteligente da Casa Mourisca (tarefa não apenas económica, mas também moral e política) e vive a angústia de um amor social e familiarmente proibitivo: a sua nobreza de carácter vale mais, na retórica profunda do romance, do que todos os brasões e lendas do seu berço aristocrático – ou, dito de outro modo, a nobreza cumpre-se *agindo nobremente*; a nobreza faz-se.

Claro que, no romance, a força das personagens – aos olhos do leitor – depende grandemente da sua credibilidade, da sua verosimilhança. Embora a personagem do romance seja uma invenção, é fundamental que, no quadro dinâmico e coerente da narrativa, ela pareça (e, tanto quanto possível, *seja*) uma entidade dotada de vida própria. Anatol Rosenfeld equaciona de forma muito lúcida esta necessidade de verdade reconhecível:

«A personagem é um ser fictício – expressão que soa como paradoxo. De fato, como pode uma ficção *ser*? No entanto, a criação literária repousa sobre este paradoxo, e o problema da verossimilhança [*sic*] no romance depende desta possibilidade de um ser fictício [...] comunicar a impressão da mais lídima verdade existencial. Podemos dizer, portanto, que o romance se baseia, antes de mais nada, num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem, que é a concretização deste.»⁷⁴¹

A adesão da leitura à ficção passa, no caso da obra romanesca, muito por aqui. A ponte inteligente e afectiva entre o enunciado narrativo e o leitor estabelece-se, muito especialmente, a partir da possibilidade de no texto se encontrar vida, gente, mundo. Júlio Dinis tinha, sem dúvida, a noção desta premissa:

«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 de determinadas paixões. // Realizados estes desideratos. pode ter-se a certeza de que, ainda sem grande complicação de enredo, o romance há-de agradar aos leitores, que a cada momento estarão vendo no livro reflexos de si próprios, de seus pensamentos, de suas paixões e avivando memórias de passados episódios da sua vida. // Este efeito, porém, não se consegue sem que a verdade de linguagem acompanhe a dos conceitos.»⁷⁴²

⁷⁴¹ Cf. Anatol Rosenfeld, *ob. cit.*, p. 55.

⁷⁴² Cf. Júlio Dinis, *Inéditos e Esparsos*, ed. cit., p. 9. Já referimos o facto de, em Júlio Dinis, haver o recurso sistemático ao estudo directo de caracteres, na vida real, que depois – com maior ou menor transformação literária – comparecem nos romances. Maria Ema Tarracha Ferreira lembra até, com óbvia razão, que em *As Pupilas do Senhor Reitor*, «ao escolher para herói romanesco um jovem médico, aproximadamente da sua

É preciso, no entanto, manter presente que a verosimilhança não significa cópia obrigatória da realidade. O conceito traduz, antes, a construção coerente e, no quadro do mundo romanesco, *lógica* de uma determinada sociedade, um determinado sistema de regras e valores, um determinado território de vida onde os acontecimentos relatados se inscrevem e fazem sentido⁷⁴³. Quando, em *As Pupilas do Senhor Reitor*, Margarida é sujeita ao vexame de as mulheres da aldeia retirarem da escola as respectivas filhas, por suspeita de comportamento menos decoroso daquela protegida do Reitor António, já há no romance um conjunto de informações e circunstâncias diegéticas (inscritas no discurso narrativo ou dele inferíveis) – sobre o conservadorismo das mentalidades, sobre a maledicência popular, sobre a crueldade pontual das gentes – que tornam credível (apesar de insuportável) o episódio, aos olhos do leitor.

O valor da verosimilhança é particularmente percebido no universo específico do romance, por se tratar de um género que busca, em regra, a representação cabal e fidedigna do mundo e da sociedade dos homens. Está cometido a estes *seres de ficção* (as personagens) o desempenho de um papel central na condução da narrativa.

No caso do romance dinisiano, como atrás procurámos demonstrar, a atenção do narrador divide-se por dois planos fundamentais, a que – por razões de conveniência expositiva – decidimos chamar intriga nuclear e intriga secundária. Tal situação implica, do ponto de vista da escrita romanesca, um investimento a dois níveis em matéria de invenção e de composição de personagens, de modo afinal a que as necessidades das ditas intriga nuclear e intriga secundária sejam satisfeitas com igual eficácia.

Na análise aos romances de Júlio Dinis, importa pois questionarmo-nos sobre os seus objectivos relativamente a uma e outra forma (ou nível) de intriga. Cremos, com base no

idade, o romancista favoreceu inconscientemente a identificação do autor com o herói, ou talvez a tenha deliberadamente provocado». (Cf. M. Ema Tarracha Ferreira, “Introdução a *As Pupilas do Senhor Reitor*”, ed. cit., p. 8.)

⁷⁴³ Explica Anatol Rosenfeld: «[...] a verossimilhança [*sic*] propriamente dita – que depende em princípio da possibilidade de comparar o mundo do romance com o mundo real (ficção igual a vida) – acaba dependendo da organização estética do material, que apenas graças a ela se torna plenamente verossímil. Conclui-se, no plano crítico, que o aspecto mais importante para o estudo do romance é o que resulta da análise da sua composição, não da sua comparação com o mundo. Mesmo que a matéria narrada seja cópia fiel da realidade, ela só parecerá tal na medida em que for organizada numa estrutura coerente. [...] Portanto, originada ou não da observação, baseada mais ou menos na realidade, a *vida* da personagem depende da economia do livro, da sua situação em face dos demais elementos que o constituem: outras personagens, ambiente, duração temporal, ideias.» (Cf. Anatol Rosenfeld, *ob. cit.*, p. 75.) O autor reforça esta ideia, lembrando que até alguns eventos *a priori* impossíveis, numa lógica racional e realista, podem parecer verdadeiros, no universo da teia narrativa produzida, por obra e graça da competência efabulatória do escritor de ficção: «[...] um traço *irreal* pode tornar-se verossímil, conforme a ordenação da matéria e os valores que a norteiam, sobretudo o sistema de convenções adotado pelo escritor; inversamente, os dados mais autênticos podem parecer irrealis e mesmo impossíveis se a organização os não justificar.» (Cf. Anatol Rosenfeld, *ob. cit.*, p. 77.)

estudo que levámos a cabo (e de cujos dados fundamentais fomos dando conta ao longo dos capítulos 2, 3, 4 e 5), que o romancista pretendeu essencialmente contar histórias sobre a natureza humana, num cenário marcadamente português, e eivadas de um profundo optimismo no progresso do mundo e na bondade humana. O desiderato parece simples, nesta nossa enunciação tão sucinta, mas é altamente complexo e dificultoso do ponto de vista da sua concretização narrativo-romanesca. Logo à partida, obrigou o escritor a delinear um projecto que compreendesse, por um lado, o esqueleto mínimo da história (normalmente feita de amores difíceis ou, até certo ponto, incompreendidos por uma sociedade muito estratificada e preconceituosa) e, por outro lado, o cenário físico, histórico, mental, humano em que esta intriga central se insere.

A verdade é que se, no caso da edificação desta intriga, Júlio Dinis pouco se notabilizou em termos de originalidade, conseguiu porém afirmar-se como um magnífico criador e enunciador de certo mundo - sobretudo rural - que decisivamente acrescentou profundidade, densidade e sentido humano (e humanista) ao romance português. Esse mundo – metonimicamente representado, em regra, pela aldeia portuguesa – constituiu-se de uma variada e coerente articulação de histórias e idiossincrasias diversas, protagonizadas por diferentes personagens, cuja leitura conjunta nos dá conta, afinal, da existência de uma intriga outra, no mínimo tão válida como a que nos relata as paixões de Daniel, Augusto, Henrique ou Jorge.

É nossa convicção que este resultado literariamente extraordinário, no que se refere à intriga periférica, decorre em enormíssima medida do cuidado, da competência e da sensibilidade com que Dinis criou as personagens (ditas) secundárias (e a que – repetimos preferimos chamar - sem malabarismos retóricos, protagonistas da intriga periférica). O Reitor, João Semana, José das Dornas e João da Esquina, n’*As Pupilas*; Manuel Quintino e Richard Whitestone, n’*A Família*; D. Doroteia, o conselheiro Manuel Bernardo, Tia Vitória, Mestre Pertunhas, o morgado das Perdizes e o brasileiro Seabra n’*A Morgadinha*; D. Luís, Frei Januário, Tomé da Póvoa, Gabriela, Ti’ Ana do Vedor e Clemente n’*Os Fidalgos* – foram objecto de aturado e minucioso investimento técnico-compositivo pelo romancista (percepcionável até em termos de economia narrativa, se nos ativermos ao número de vezes em que estes nomes comparecem na narração).

A consequência desta opção, conquanto seja especialmente visível na edificação do cenário humano da obra (a *aldeia*, digamos assim), não deixa também de positivamente afectar o desenvolvimento da própria intriga nuclear, concorrendo para a verosimilhança e humanização dos seus protagonistas. Em termos sintéticos, dir-se-ia que o leitor é envolvido

pelo mundo físico, mental e cultural do espaço onde se desenrolam os acontecimentos relatados, compreendendo-o, aceitando-o e até participando da sua autenticidade; desta premissa decorre a circunstância de tudo quanto se passar com Daniel e Margarida (ou Clara), Carlos e Cecília, Madalena e Augusto (ou Henrique), Jorge e Berta – interessar vivamente ao leitor. É que aquele mundo, por ser já também o do leitor, passa a ser directamente afectado pelos sucessos ocorridos nas biografias familiares, profissionais e amorosas das personagens da intriga nuclear. Essas biografias não são inócuas, despidiendas; são elementos de potencial perturbação da universal ordem – *i.e.*, da justiça, da verdade, da paz, do bem, da normalidade pressuposta – do mundo à sua volta (mundo ao qual, como já dissemos, *pertence* também o sujeito leitor).

A leitura atenta e aturada dos romances de Dinis permite-nos concluir que, quer na estruturação da intriga nuclear, quer na estruturação da intriga periférica, há processos e elementos sistematicamente utilizados pelo escritor. Como já vimos, em trecho anterior deste capítulo, no que respeita à intriga nuclear, os romances correspondem a um esquema muito simples, constituído em regra por um par de personagens jovens (um homem e uma mulher) que se encontram, se apaixonam e tentam ficar juntos. No sentido de se tornar a história interessante, era absolutamente necessário que sobreviessem, ao primeiro impulso amoroso, dificuldades, obstáculos, impedimentos – e esta dimensão conflitual e perturbadora é concretizada na figura de chefes de família (de um ou outro elemento do par, ou até simultaneamente de dois elementos) que, por razões de orgulho e de honra, se opõem à união⁷⁴⁴.

Achamos interessante, neste ponto do nosso estudo, o pontual recurso ao modelo actancial de Julien Greimas para uma revisitação da narrativa dinisiana⁷⁴⁵. Estamos cientes dos perigos e fragilidades desta abordagem, apontados lucidamente por Aguiar e Silva⁷⁴⁶,

⁷⁴⁴ Esta descrição, por se pretender sucinta e algo esquemática, corre o risco de ser incompleta. Valerá a pena, por isso, acrescentar que nos quatro romances, para além da oposição paterna, as personagens do par amoroso se confrontam também consigo mesmas, no plano das respectivas consciências. Trata-se, aqui, de verdadeiros dilemas ético-morais, de muito difícil resolução.

⁷⁴⁵ Beth Brait sublinha a pertinência de um modelo deste género, comportando seis funções, na avaliação do papel das personagens, pelo menos «em certas narrativas», nomeadamente a «fotonovela, a telenovela e outras espécies narrativas centradas em fórmulas tradicionais». (Cf. Beth Brait, *ob. cit.*, P. 49.) A autora – recordando as teorias de Propp e de alguns seguidores - refere o facto de as personagens funcionarem, em determinadas narrativas, numa lógica recorrente de «*jogo de forças opostas ou convergentes*», isto é, «cada momento da ação representa uma situação conflitual em que as personagens perseguem-se [*sic*], aliam-se ou defrontam-se.» (Cf. Beth Brait, *idem, ibidem.*)

⁷⁴⁶ Adverte Aguiar e Silva: «A análise actancial conduz a um reducionismo muito forte da complexidade psicológica, sociológica, ética e religiosa das personagens dos textos narrativos literários, em particular do romance, e elimina, em virtude do seu anacronismo intrínseco, o que Paul Ricoeur designa como “a temporalidade irreduzível da narrativa”. Por isso a sua prática tem-se transformado em geral numa trivializante e heurísticamente infecunda operação de esvaziamento semântico e sintáctico dos textos analisados.» (Cf.

mas o mesmo autor não deixa de reconhecer que a «“análise actancial” proposta por Greimas e por outros autores apresenta inquestionável interesse teórico e alguma eficácia operatória»⁷⁴⁷.

Temos presente, para esta nossa abordagem, a obra *Sémantique Structurale* (de 1966), em que Greimas propõe um modelo actancial compreendendo seis instâncias diferentes: *destinador, objecto, destinatário, adjuvante, sujeito e opositor*. Explica Aguiar e Silva, sobre o dito modelo:

«Neste esquema biplanar, o destinador é aquele que “manda fazer”, que comunica ao sujeito “não só os elementos da competência modal, mas também o conjunto de valores em jogo”; o sujeito é aquele que quer, que pretende o objecto (relação de desejo, manifestada por uma *relação juntiva*, pois que o sujeito e o objecto existem um para o outro); no seu percurso narrativo, o sujeito, com o auxílio de um adjuvante e perante a hostilidade de um opositor, ganha (ou perde) o objecto e entrega-o, se ganha, ao destinatário, isto é, ao beneficiário (que pode coincidir com o sujeito).»⁷⁴⁸

Notamos como o modelo de Greimas obriga, a todo o momento, a que a análise escolha um ângulo operatório, uma perspectiva. Por razões de uniformidade e de economia expositiva, optamos pela atribuição do estatuto de sujeito actancial às personagens masculinas do par amoroso de cada romance⁷⁴⁹. Mas esta opção não apaga obviamente o nosso juízo acerca da profundidade e valor das personagens femininas, nos romances de

Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura*, ed. cit., pp. 692-693.) E acrescenta: «Apesar de proceder a várias tentativas de aperfeiçoamento do seu modelo, «[Greimas] continua a considerar os “textos-ocorrências”, em particular a textualidade literária, como um epifenómeno ou como um resíduo do “universo imanente”, menosprezando ou desconhecendo por isso mesmo a dinâmica histórica e sociocultural da “memória” do sistema literário, os condicionalismos e as implicações da intertextualidade, os parâmetros cronotópicos da produção e da recepção dos textos literários.» (Cf. Aguiar e Silva, *ob. cit.*, p. 693.) [A citação de Paul Ricoeur foi colhida por Aguiar e Silva em “Le récit de la fiction”, in Dorian Tiffeneau (ed.), *La narrativité*, Paris, Ed. CNRS, 1980, p. 38.]

⁷⁴⁷ Cf. Aguiar e Silva, *ob. cit.*, pp. 691-692. Esclarece Aguiar e Silva: «Para além da matriz fornecida pelo modelo sintáctico de Tesnière, a análise actancial de Greimas inspira-se também na *Morfologija skazki* de Propp e na obra de Étienne Souriau intitulada *200 000 situations dramatiques*, Paris, Ed. Flammarion, 1950.» (Cf. Aguiar e Silva, *ob. cit.*, p. 688.)

⁷⁴⁸ Cf. Aguiar e Silva, *ob. cit.*, p. 690. Aguiar e Silva lembra que Greimas, reconhecendo as limitações do modelo, procedeu a melhoramentos e, finalmente, trocou-o por uma «ligação tipológica»: «Em estudos posteriores, este modelo actancial originário foi sofrendo transformações: considerando a estrutura polémica da narrativa, concebida como forma de confrontação, Greimas correlacionou uma série positiva e uma série negativa de actantes (sujeito positivo vs. sujeito negativo, etc.) e desenvolveu o eixo das instâncias actanciais *contrárias* do destinador e do anti-destinador em duas novas instâncias actanciais *contraditórias*, a do não-destinador e a do não-anti-destinador. [...] Em *Sémiotique*, o conceito de modelo actancial desaparece, sendo estabelecida uma ligação tipológica, no âmbito do *discurso enunciado*, entre os *actantes da comunicação* (narrador, narratário, interlocutor e interlocutário) e os *actantes da narração* (sujeito / objecto, destinador / destinatário, adjuvante / opositor), podendo estes últimos, por sua vez, ser subdivididos em *actantes sintácticos* (sujeitos de “enunciados de fazer” ou de “enunciados de estado”) e *actantes funcionais* (sujeitos pragmáticos”, “sujeitos cognitivos”). Considerando as várias possibilidades de *figurativização* dos actantes, propõe-se a distinção entre actantes *individuais, duais e colectivos*.» (Cf. Aguiar e Silva, *ob. cit.*, pp. 690-691.)

⁷⁴⁹ Deliberadamente, desvalorizámos alguns detalhes do modelo, por não se coadunarem à natureza e objectivos da nossa análise. Mantivemos, contudo, no essencial, os principais fundamentos e regras da proposta greimasiana.

Dinis. Com excepção, talvez, de Cecília (predominantemente passiva), as mulheres criadas pelo romancista são elementos fortemente activos, determinados, inteligentes. Destaca-se, como é evidente, nesta galeria de donzelas, a morgadinha Madalena, cujo carácter assertivo, recto, carismático e independente se afirma, até, na rebelião que assume, no final do romance, contra os ditames preconceituosos, intolerantes e injustos do próprio pai.

Em termos esquemáticos, tendo genericamente em conta o modelo actancial de Greimas, vemos que, quanto à função de *sujeitos actanciais*, vemos que Daniel deseja Margarida (nas *Pupilas*)⁷⁵⁰; Carlos deseja Cecília (na *Família*); Augusto deseja Madalena (na *Morgadinha*)⁷⁵¹; Jorge deseja Berta (nos *Fidalgos*).

Quanto aos *destinatários* ou *beneficiários*: nas *Pupilas*, Margarida recebe o amor de Daniel; Cecília recebe o amor de Carlos; Madalena recebe o amor de Augusto; Berta recebe o amor de Jorge.

Quanto aos *oponentes* (nem sempre facilmente identificáveis no romance dinisiano): nas *Pupilas*, Daniel *corrompido pela cidade* é inimigo do Daniel *leal e puro (do campo)*; João da Esquina, por seu turno, queria que o jovem médico se casasse com Francisquinha. Na *Família*, Richard Whitestone e Manuel Quintino combatem, em vários momentos, a aproximação/união de Carlos e Cecília; igualmente há o discreto conluio da empregada de Manuel Quintino e de José Fortunato contra Carlos. Na *Morgadinha*, Henrique disputa a atenção e o amor de Margarida; o conselheiro Bernardo não admite um casamento desigual; Pertunhas e o *brasileiro* Seabra denigrem imagem de Augusto. Nos *Fidalgos*, D. Luís não quer que um filho seu case com a filha do seu ex-feitor; frei Januário está de acordo, a montante, com esta intransigência pessoal e política do velho aristocrata. Tomé da Póvoa não quer o casamento da sua filha com Jorge por temer que se veja nisso algum interesse mesquinho da família humilde do lavrador; os próprios (e)namorados Jorge e - em martirizada cumplicidade - Berta são obstáculos à consumação desta união, por não quererem fazer sofrer os respectivos pais.

Quanto aos *adjuvantes*: nas *Pupilas*, o Reitor, José das Dornas, Clara e Joana contribuem, em momentos decisivos, para o desenlace feliz de Daniel com Margarida. Na *Família*, Jenny, a mãe de Paulo e Paulo são fundamentais para que os acontecimentos tomem o caminho certo. Na *Morgadinha*, Tio Vicente, Ângelo e Henrique desempenham um papel fundamental na defesa de Augusto e na sua aceitação, pelo conselheiro, para esposo de

⁷⁵⁰ Recorde-se que Clara é, por momentos, a preferida de Daniel.

⁷⁵¹ Henrique de Souselas (que o leitor considera, durante algum tempo, o verdadeiro protagonista da história e natural beneficiário do amor de Madalena) pode também ser visto como um sujeito actancial. Neste caso, seria finalmente Cristina o último desejo da singular personagem, *i.e.*, a verdadeira destinatária do seu carinho.

Madalena. Nos *Fidalgos*, Gabriela (que chega a idealizar um casamento seu com Jorge), Ti' Ana do Vedor e o seu filho Clemente (estes últimos depois de vencerem a frustração causada pela falta de inclinação de Berta pelo regedor) são determinantes na conquista do coração e da razão dos dois pais (D. Luís e Tomé da Póvoa) para a causa do amor entre as personagens principais (Jorge e Berta).

O desenlace da intriga nuclear configura sempre o triunfo do amor e do bem, mas também o da bondade humana, que ultrapassa os diferendos pessoais, egoístas, no sentido de viabilizar um bem maior. De igualmodo, traduz a optimista visão do mundo, afinal um território capaz de se renovar através, nomeadamente, da mobilidade (ou permeabilidade) social, possível não apenas por razões de amor mas também pela aquisição, por parte dos elementos de classes mais humildes, de instrução, educação. Para utilizarmos uma retórica muito cara aos fundadores dos Estados Unidos da América, o universo romanesco de Dinis parece assegurar que, no contexto oitocentista e liberal da nação portuguesa, importa mais o estatuto que um indivíduo atinge ao longo da sua vida que o estatuto de que tal indivíduo parte (a sua origem familiar, social).

Assim se deverá ler, em nossa opinião, o facto de personagens socialmente modestas beneficiarem de um percurso educativo invulgar e, à luz das respectivas origens familiares, improvável. É o caso de Margarida, que estudou na ausência de Daniel (nas *Pupilas*), de Cecília, que beneficiou d uma educação semelhante à da amiga aristocrata, Jenny Whitestone (na *Família*); de Augusto, que alcançou uma cultura (científica e filológico-literária) verdadeiramente acima da média, mesmo segundo os padrões dos mais ilustres morgados (na *Morgadinha*); e de Berta, que foi enviada, ainda adolescente, pelos pais, para a cidade, de modo a obter uma educação digna das melhores famílias (nos *Fidalgos*).

Quanto às personagens normalmente designadas por *secundárias*, mas que – enquanto personagem colectiva, se globalmente consideradas - protagonizam a intriga periférica, parece-nos legítimo descrever igualmente a sua importância na narrativa dinisiana partindo das várias *funções* que efectivamente assumem, ao longo dos romances. Bem entendido, fá-lo-emos desta feita sem obedecer tão rigorosamente ao restritivo modelo actancial de Greimas e, como se compreenderá, de modo necessariamente muito sintético.

Vimos, já, como estas personagens funcionam como *adjuvantes*. São também *testemunhas* do comportamento das personagens da *intriga nuclear* (avaliadores de atitudes e de caracteres): nas *Pupilas*, o Reitor aconselha Daniel; João Semana reprova alguma acrimónia do jovem colega face ao barbeiro, acha indigno de um médico andar a fazer versos às pacientes mais novas e desconfia do comportamento do irmão de Pedro relativamente à

família dos Meadas; as beatas comentam depreciativamente a ideia de José das Dornas destinar o filho mais novo à carreira eclesiástica; João da Esquina não confia na ciência do novo médico; o povo da aldeia discute, com ácida reprovação, o alegado mau comportamento de Margarida. Na *Família*, Paulo (o empregado do escritório de Mr. Richard Whitestone) e a sua mãe atestam, junto de Jenny, a bondade e probidade de Carlos; ao contrário, Antónia, a criada de Manuel Quintino, faz muito mau juízo do rapaz, sobretudo devido a informações (entretanto desactualizadas) que recolheu. Na *Morgadinha*, Ângelo, Vicente e Cancela são, para além de Madalena, as mais vivas testemunhas do carácter, cultura e inteligência de Augusto. Toda a aldeia, em geral, admira a excelência de modos, elegância e coração da morgadinha. Nos *Fidalgos*, a ti' Ana do Vedor e o filho Clemente observam a dor que consome Jorge e Berta e comovem-se com esse destino infeliz, o que aliás levará a boa mulher a intervir. Tomé da Póvoa tem Jorge em altíssima conta. A prima Gabriela não deixará de ver no filho mais velho de D. Luís um exemplar superior de nobre e de ser humano, desistindo de o conquistar para si própria quando percebe o tamanho e profundidade do amor que une o moço a Berta.

Estas personagens são ainda elementos fundamentais para a instituição, no espaço de acção, de *cor local*. Destacamos, de variados exemplos, ocasiões como a desfolhada, nas *Pupilas*; o jantar no *Águia d'Ouro* ou os serões na casa de Richard Whitestone e na de Manuel Quintino, na *Família*; a conversa na taberna de Damião Canada ou o dia da representação do *Auto dos Reis*, na *Morgadinha*; o dia de trabalho na Herdade de Tomé da Póvoa ou o jantar em honra da aristocrática prima Gabriela, na Casa Mourisca, nos *Fidalgos*.

São também elementos que representam o *contexto histórico* (político, literário e científico-cultural): nas *Pupilas*, por exemplo, são discutidas descobertas científicas recentíssimas, à época. Na *Família*, a leitura do jornal, por Cecília, na presença do pai e de José Fortunato, percorre notícias da guerra na Crimeia; o destino da Europa e do mundo é discutido em casa de Richard Whitestone por ingleses muito ciosos da riqueza e poder da sua pátria; o funcionamento da Bolsa do Porto é dinamicamente reportado. Na *Morgadinha*, questões como o rotativismo, o caciquismo e as eleições, as seitas religiosas, os enterros fora das igrejas, o alcoolismo, a emigração para o Brasil, a modernização de caminhos e transportes, a situação profissional do mestres-escola em Portugal, *etc.* são tratadas em variadíssimas cenas. Nos *Fidalgos*, D. Luís e frei Januário comentam as notícias dos jornais, reprovando as medidas de modernização viária e o fim dos privilégios do clero e da nobreza; frei Januário discute com o hortelão sobre as guerras entre miguelistas e liberais; os fidalgos do Cruzeiro desafiam a autoridade do corregedor.

Através da referência às personagens não directamente envolvidas na intriga nuclear, pontua-se subtilmente a *passagem do tempo*. Nas *Pupilas*, o regresso de Daniel merece comentários de Joana, que dá conta da mudança operada no filho de José das Dornas. Na *Morgadinha*, a aproximação das eleições envenena os ânimos do *brasileiro* Seabra, do mestre Pertunhas e do morgado das Perdizes, críticos gradualmente mais ferozes do conselheiro Manuel Bernardo; a doença de Ermelinda agrava-se de página para página; à chegada de Henrique sucede a preparação dos festejos de natal, que incluem concertados cozinhados de D. Doroteia e de D. Vitória, e ainda a realização de um espectáculo teatral longamente ensaiado. Nos *Fidalgos*, a velhice e doença de D. Luís agravam-se, como se o tempo irrevogavelmente conduzisse ao fim da personagem; a viagem de Gabriela à cidade, entretanto, bem como a sua substituição, à cabeceira de D. Luís, por Berta e o anúncio do casamento com o primo Maurício – três acontecimentos que interrompem a letargia do velho aristocrata - dão conta também desta contínua marcha do tempo.

Frequentes vezes, as atitudes das personagens secundárias são motivo para *comentários do narrador*. Claro que esta situação se verifica igualmente a partir de episódios protagonizados pelas chamadas personagens principais, mas neste caso as observações e juízos do sujeito de narração incidem sobre aspectos atinentes ao assunto fundamental da intriga nuclear (por exemplo, nas *Pupilas*, aquando da partida de Daniel para o Porto, o enunciado narrativo questiona-se sobre se seria maior o sofrimento de quem partia (o filho de José das Dornas) ou de quem ficava (Margarida).

Já no caso das personagens que, em conjunto, são essa espécie de intriga periférica que temos vindo a postular, as questões versadas são mais latas, mais abrangentes e mais variadas. Ainda nas *Pupilas*, as conversas entre José das Dornas e João da Esquina merecem jocosos apartes do narrador; a acção do Reitor na comunidade autoriza uma reflexão sobre a possibilidade de conciliar o ofício religioso com os valores do liberalismo; a prática *sui generis* da medicina por João Semana e a sua alegria de viver são ponto de partida para graciosas e avisadas considerações sobre alguns aspectos positivos da tradição. Na *Família*, a futura importância social da figura do burguês Manuel Quintino merece ao narrador simpáticas observações; os gostos e hábitos de Richard Whitestone são comparados com práticas e preferências portuguesas. Na *Morgadinha*, entre muitíssimos exemplos possíveis, veja-se aquela indignada tomada de posição assumida pelo narrador contra o legado da velha Morgada (*condenando* o jovem Augusto a uma carreira eclesiástica). Nos *Fidalgos*, as ideias de D. Luís e de frei Januário contra o regime liberal - com o qual Dinis estava, em geral, de acordo - são recorrentemente objecto de análise e de irónicas notas da entidade narradora.

Uma tão compreensiva visão das personagens ganha sentido se, ao longo do romance, as perspectivarmos como uma realidade globalmente apreensível, *una*. As personagens da intriga periférica, enquanto *todo*, cumprem uma série de tarefas que, em grande medida, se assemelham às que a uma personagem principal estão convencionalmente cometidas. Socorramo-nos, neste ponto, do que Bourneuf e Ouellet consideram as principais funções que, de modo genérico, uma personagem romanesca pode assumir na narrativa:

«A personagem do romance, a título idêntico ao da personagem de teatro, pode desempenhar diversas funções no universo fictício criado pelo romancista. Pode ser, sucessivamente ou em simultâneo, elemento decorativo, agente da acção, porta-voz do seu criador, ser humano fictício com a sua forma de existir, de sentir, de ver os outros e o mundo.»⁷⁵²

É interessante o facto de os autores abarcarem neste sumário rigoroso, a própria personagem *de teatro*, o que vem ao encontro da concepção de romance corporizado em Júlio Dinis.

Creemos ter, ao longo do nosso trabalho, e em especial ao longo do presente capítulo, comentado já adequadamente o papel destas figuras, tão essenciais – como sublinhámos – para a densidade e profundidade da obra romanesca. Valerá ainda a pena investir alguma atenção num particular fenómeno à roda desta galeria de personagens que, em articulação com o espaço físico, constituem o cenário histórico, sociológico e humano dos romances de Dinis. Falamos da criação de uma *hiperentidade* resultante da percepção compreensiva e globalizante dessas personagens tão várias e diferentes entre si.

Dito de outro modo - e tomando aqui como paradigma de análise *As Pupilas*: o Reitor, João Semana, José das Dornas, João da Esquina (e também as vizinhas, as beatas, o barbeiro, as lavadeiras que escutam o namoro cantado de Pedro e Clara) são *a aldeia*, sendo que esta realidade alcança, por obra e graça da dinâmica narrativa do romancista, um estatuto de ser colectivo, objectivamente protagonista da intriga periférica.

Verificamos que há mesmo vida *actancial* para lá das chamadas personagens *principais*. Especialmente, se alargarmos o conceito de intriga à aldeia, isto é, se olharmos para esse espaço (ou para o Porto, no caso menos óbvio de *Uma Família Inglesa*) como *uma personagem*. De facto, se optarmos por considerar o próprio território da intriga periférica como uma realidade *actancialmente* admissível, merecedora de leitura e interpretação compatíveis com esse estatuto, personagens como o Reitor, João Semana, José das Dornas, João da Esquina, Joana, conselheiro Manuel Bernardo, Tia Doroteia e Maria de Jesus, Tia Vitória, Mestre Pertunhas, o brasileiro Seabra, Cancela, Zé P'reira e esposa, D. Luís, Frei

⁷⁵² Cf. R. Bourneuf e R. Ouellet, *O Universo do Romance*, ed. cit., p. 211.

Januário, Tomé da Póvoa, Ti' Ana do Vedor, etc. são afinal *protagonistas* de uma outra história (naturalmente, a história da aldeia), elementos portanto constitutivos de um universo física, mental, cultural, social, humana e historicamente coerente e, do ponto de vista do olhar português, imediatamente reconhecível⁷⁵³.

Emerge talvez uma equação muito delicada: como conceder à acção periférica o estatuto de *intriga*, no quadro desta avaliação da profundidade e densidade literária e humana dos romances dinisianos e, simultaneamente, reconhecer o cariz narratologicamente insuficiente (do ponto de vista da participação da personagem no enredo) de uma figura como João Semana? Está aqui em causa, note-se, o facto de João Semana ser, sem dúvida, enquanto construção ficcional, uma figura rica e interessante, mas de o seu grau de protagonismo - mesmo ao nível da *intriga* periférica - dificilmente nos autorizar a considerá-lo uma personagem efectivamente relevante.

A nossa proposta para a resolução da equação-supra, a contento do rigor e verdade literário-narratológica, é a seguinte: João Semana, se for considerado avulsamente, isolado das personagens que consigo contracenam e do próprio espaço onde Dinis no-lo apresenta, não passará de uma curiosidade anedótica, por muito que carinhosamente se lhe reconheça a emblemática representação de um médico rural e antigo, que compensa em bondade, carácter e esperteza o que lhe falta em moderna informação médico-científica. Mas se o considerarmos no conjunto de outras personagens, e do próprio cenário físico e mental que o rodeia e que ele ajuda a somatizar, trata-se de *uma parte* da aldeia.

É a aldeia, em boa verdade, que é a personagem principal desta *intriga* periférica. À luz do que propomos, consideramos até possível, com alguma prudência e parcimónia, ler o fenómeno à luz do esquema greimasiano que já utilizámos para falar da *intriga* nuclear (mas agora com uma versão ainda mais truncada). Será assim possível equacionarmos a aldeia como sujeito actancial, protagonista de uma história que é narrada em função do(s) seu(s) desejo(s) e da concretização do(s) seu(s) desejo(s), e também dos elementos que a ajudam a concretizar o(s) desejo(s) ou se opõem a essa concretização. Vejamos:

Sujeito actancial - a aldeia.

Destinatário - igualmente a aldeia (e os valores da harmonia, do bem, da justiça, da beleza, do progresso, da ordem).

Adjuvantes - os elementos de referência da aldeia, providos de notoriedade e autoridade moral.

⁷⁵³ Num mesmo plano, são referíveis personagens como Richard Whitestone ou Manuel Quintino, mas neste caso o romance tem por cenário um espaço citadino (o Porto).

Oponentes - acontecimentos, atitudes, desejos que ponham em causa a harmonia da aldeia.

Eis um exemplo (objectivamente percepcionável nas *Pupilas*): Pedro devia casar com Clara; o que quer que perturbasse o cumprimento desta expectativa causaria sofrimento (a Pedro, claro, mas também à aldeia no seu todo). Não por acaso, Daniel, num momento de epifania, sente-se *um monstro* e, antes disso, José das Dornas enuncia a necessidade de enviar o filho irresponsável *para o Brasil* de modo a que a aldeia recuperasse a paz, a ordem.

Recorrendo ainda a uma genérica ideia acerca da estrutura tradicional da *fábula* (que aliás Propp e outros autores pormenorizam e complexificam) *ad nauseam*, poderíamos dizer que, nos romances dinisianos, encontramos sempre a aldeia como personagem principal dos sucessos narrados. A história recorrentemente tem a ver com a chegada de um elemento novo que vem perturbar a ordem estabelecida (chega Daniel, nas *Pupilas*; chega Henrique, na *Morgadinha*; chega Berta, nos *Fidalgos*⁷⁵⁴), aportando algum sofrimento e/ou crise. Depois, narra-se o modo como se processa a harmonização de várias partes e elementos, recuperando-se a paz e a felicidade. Esquemáticamente, há três etapas fundamentais a considerar (como nas fábulas tradicionais): equilíbrio – desequilíbrio – reequilíbrio. O curso dos acontecimentos redundará na recuperação e até reforço, pela aldeia, do seu estado original, feito de tranquilidade e de simplicidade (espécie de *aurea mediocritas* renovada, temperada por certa crença oitocentista no progresso liberal).

Partindo desta *personagem aldeia*, diríamos ainda – em lata extrapolação - que a experiência vivida por numerosas e díspares personagens, nos romances, representa as sistemáticas ameaças de perturbação da ordem e da harmonia existentes no quotidiano da própria vida humana.

A história da aldeia (para falarmos sobretudo de *Pupilas*, *Morgadinha* e *Fidalgos*) cruza-se, a este nível, com a intriga nuclear, visto que a felicidade do espaço comunitário depende também da resolução a contento das crises reportadas à roda de Daniel, Margarida, Henrique, Augusto, Madalena, Carlos, Cecília, Jorge, Berta. A aldeia perturba-se, perante súbitos desequilíbrios ou ameaças iminentes; preocupa-se; sofre; comenta; intervém (Joana corre a avisar Clara do opróbrio que pesa sobre Margarida, injustamente suspeita de conduta leviana; o ervanário Vicente sacrifica-se pela felicidade da casado Mosteiro; a mãe de Paulo salva da desonra o jovem Carlos, informando Jenny – e, através dela, Mr. Richard Whitestone – da conduta generosa e nobre do amado de Cecília; a Ti' Ana do Vedor e a

⁷⁵⁴ No caso de *Uma Família Inglesa*, o esquema não é rigorosamente igual. Poderíamos, talvez, dizer que Cecília chega à vida de Carlos quando este a olha finalmente como *mulher*.

prima Gabriela funcionam como catalisadores de um desenlace feliz que salvará Jorge e Berta da morte psicológica e quiçá física).

Afinal, a *aldeia* é a sociedade, Portugal, o mundo. E todos os dias, no mundo dos homens (como no mundo da aldeia), há problemas, dramas, crises. A própria dinâmica da existência humana é uma *never-ending story*, cujo epílogo é sempre provisório. Mas essa precariedade é uma forma de final feliz para a narrativa se nela virmos o triunfo da perenidade da vida humana (e da organização social que a regula). Atrás da Primavera e do Verão, vem o Outono e o Inverno. Mas depois ressucedará a Primavera e o Verão. *Etc.* É à luz deste calendário de esperança, parte inalienável da circunstância humana no mundo, que vislumbramos uma conotação de felicidade no termo de cada romance. Para as personagens da intriga nuclear, naturalmente; mas também – como vimos – para o próprio espaço protagonista da acção (que compreende as personagens da intriga periférica).

Tendo em conta os estudos de eméritos dinisianos que dedicaram muito tempo à recollecção e edição crítica de textos (publicados em vida do autor ou inéditos) e à investigação minuciosa de aspectos biográficos do romancista (muitas vezes visitando lugares e entrevistando pessoas com que ele directa ou indirectamente teve contacto)⁷⁵⁵, é indiscutível a ideia de que Dinis investiu extraordinariamente no estudo directo de espaços e figuras humanas. Os seus romances, conquanto sejam fruto da imaginação e do talento técnico-compositivo e retórico-estilístico, fundam-se comprovadamente na experiência de vida e no olhar que manteve sistematicamente sobre a realidade. Egas Moniz suspeita mesmo que a «fantasia», em matéria de criação de personagens, (só) acontecia em Dinis «desde que lhe faltassem exemplares de estudo directo.»⁷⁵⁶

Não custa admitir, sem cair na superficialidade de uma crítica excessivamente impressionista, que a frescura, verosimilhança e reconhecibilidade identitária do espaço português e dos tipos portugueses, observáveis nos seus romances, serão também o fruto lógico desta ligação do romancista ao real e da genésica força que, nele, o dito real despertou.

⁷⁵⁵ Egas Moniz dedicou boa parte do seu tempo a coligir informações sobre a vida de Dinis. Refere, por exemplo, um texto de Antero de Figueiredo, data do de 1906, onde se lê: «É nesta casa [em Ovar] que viveu Júlio Dinis há quarenta e três anos, no verão de 1863, desde Maio a princípios de Setembro. Aqui ouvira ele contar casos sucedidos na terra, e conhecera costumes, crenças, conceitos e máximas de que depois se serviu nos seus romances. Aqui teve à mão o médico de aldeia, o boticário doutorço, o fátuo tendeiro, o padre, o bacharel nos tipos tradicionais que estimava encontrar e que não via no Porto porque, fazendo vida arredada, sistematicamente se afastava dos meios onde os pudera estudar. Aqui conviveu com pessoas que depois se chamaram Doroteia de Alvapenha, Vitória do Mosteiro, Margarida, Clara, José das Dornas, João Semana e João da Esquina.» (Cf. Antero de Figueiredo, in *Serões*, n.º 14, Agosto de 1906, *apud* Egas Moniz, *Júlio Dinis e a sua Obra.*, ed. cit., p. 420.)

⁷⁵⁶ Cf. Egas Moniz, *ob. cit.*, p. 281.

Claro que esta afirmação não visa explicar a qualidade e profundidade do universo ficcional erigido por Dinis com base exclusiva, ou até primordial, na impressão que a realidade provocou ao escritor. É importante ter sempre em atenção o facto de o mundo diegético ser concomitante ao próprio discurso literário produzido. Este precisa daquele, e vice-versa. A realidade que identificamos e admiramos em Dinis é, antes de mais e essencialmente, *literária*.

Mas não deixa de ser uma questão interessante, esta – saber qual é o grau de ligação efectiva da ficção criada à realidade extrínseca, a experienciada pelo escritor. Artol Rosenfeld interroga-se, justamente: «No processo de inventar a personagem, de que maneira o autor manipula a realidade para construir a ficção?»⁷⁵⁷

Bem entendido, como o próprio crítico admite – e nós já afirmámos também, algumas páginas atrás –, se o escritor almejar para a sua obra o «ser igual à realidade, o romance será um fracasso». O que o criador deve procurar é, pois, criar um mundo próprio, acima e além da realidade.»⁷⁵⁸

Em relação a Júlio Dinis, temos por indiscutível a noção de que o romancista aproveitou informações, conhecimentos e observação da realidade experienciada para compor figuras, tratar temas e criar cenários.

Para além da clara proximidade entre o espaço de *Uma Família Inglesa* (Porto, cidade natal do escritor) e a sua biografia mais óbvia, há nesse primeiro romance a ser concluído – e segundo a ser publicado – um universo *british* que seu autor conheceu bem, se nos lembrarmos da sua ascendência directa (mãe e avós maternos). Acresce que o aspecto sério, sisudo e recto do pai Whitestone parece reproduzir, segundo críticos contemporâneos, a própria figura paterna de Júlio Dinis (*vide* capítulo 2).

No caso dos romances rústicos, Egas Moniz não tem dúvidas de que *As Pupilas* resultam da fortíssima impressão que o romancista terá sofrido no impacto com a parcela de Portugal profundo que Ovar representou para si. Cartas de Dinis a Custódio Passos comprovam, de facto, esta ideia. Depois, baseado na circunstância (pelo menos, parcialmente verdadeira) de que os romances *As Pupilas* e *A Morgadinha* terão sido iniciados simultaneamente, Moniz

⁷⁵⁷ Cf. Anatol Rosenfeld, “A Personagem do Romance”, in Antonio (org.), *A Personagem de ficção*, ed. cit., p. 66.

⁷⁵⁸ Cf. Anatol Rosenfeld, *idem, ibidem*. Duas páginas mais à frente, o autor obtempera: «[...] deveríamos reconhecer que, de maneira geral, só há um tipo de personagem, a *inventada*; mas que esta invenção mantém vínculos necessários com uma realidade matriz, seja a realidade individual do romancista, seja a do mundo que o cerca; e que a realidade básica pode aparecer mais ou menos elaborada, transformada, modificada, segundo a concepção do escritor, a sua tendência estética, as suas possibilidades criadoras.» (Cf. Rosenfeld, *ob. cit.*, p. 69.)

acaba por considerar ainda que as personagens e lugares desse romance de Dinis são igualmente fruto da observação da população owarenses.

Sobre este assunto, não restam dúvidas: Dinis realmente imaginou, numa primeira fase, um único romance compreendendo um espectro muito alargado de personagens, paisagens e circunstâncias que, numa segunda fase, aparecerão distribuídas (e refundadas) por dois romances diferentes – *As Pupilas* e *A Morgadinha*. cremos, contudo, que tal não autoriza Moniz à linear conclusão de que um e outro romance decorrem de uma mesma sugestão cénica e humana experienciada em Ovar. Apenas enquanto borrão literário esta unicidade é plausível, tão distintas entre si são as duas obras. Estamos absolutamente convictos de que à experiência owarenses, quer no desenvolvimento das *Pupilas*, quer especialmente no desenvolvimento da *Morgadinha*, Dinis acrescentou outras memórias (de outros lugares, outros tipos, outros temas), contando-se Grijó - como sustenta Maria José Monteiro⁷⁵⁹ - entre este leque vasto de possibilidades especulativas.

M. J. Monteiro elaborou um estudo de altíssimo valor na vertente biografista sobre Dinis (homem e escritor), e confessamos que da sua leitura resultou a nossa crença na geral irrefutabilidade dos seus argumentos. É certo que, no afã de provar alguns aspectos atinentes à correspondência de certos traços de personagens com a população grijoense que lhes terá dado origem, a autora exagera, mascarando de probabilidades as suas algo voluntaristas suposições. Confrontadas com a dúvida metódica de um estudioso imparcial, as propostas nem sempre se confirmam. Mas de um modo geral as referências à cartografia, toponímica, relevo, arquitectura, história e galeria humana parecem francamente adequáveis ao universo paisagístico e humanidade que literariamente Dinis ergue nos seus romances rústicos, sobretudo n' *A Morgadinha*.

Em abstracto, não nos parece especialmente interessante, no quadro do presente estudo, a questão de saber se Dinis se inspirou sobretudo nos cenários e tipos de Ovar (como defendeu Egas Moniz) ou se (como sustentou M. J. Oliveira Monteiro) se baseou em memórias que vivenciou em Grijó. Contudo, a disputa que ambas as teorias consubstanciam parece-nos literariamente produtiva, por nos ajudar a perceber o modo como o romancista constrói as suas narrativas e, em particular, como edifica as suas personagens.

Recordemos: durante muito tempo, acreditou-se que Júlio Dinis transportara para os seus romances – e, em especial, para os seus romances de cariz mais rústico – histórias, personagens, ambiente e paisagens que conheceu em Ovar durante a sua demorada estadia

⁷⁵⁹ Referimo-nos à obra, já citada neste estudo, *Júlio Dinis e o Enigma da sua Vida* (Porto, Ed. Tip. Marca, 1958).

em 1863. Compreensivelmente, esta tese foi trabalhada e divulgada por Egas Moniz, eminente cientista, também natural daquela região vareira.

A sustentar as convicções de Egas Moniz, para além da correspondência de Dinis, há todo um conjunto de elementos objectivos, nomeadamente manuscritos datados, referências toponímicas e topográficas inscritas nos diversos enunciados novelísticos e romanescos, testemunhos orais recolhidos pelo Nobel português da medicina e por colaboradores próximos (como o Dr. Ricardo Jorge).

A recorrência, no discurso romanesco, da chegada de um elemento forasteiro ao espaço da acção, normalmente um jovem adulto, do sexo masculino⁷⁶⁰, letrado e de estrato socioeconómico confortável – coincide com a experiência viajante do próprio Joaquim Guilherme Gomes Coelho, que foi cumprir em Ovar, no ano de 1863, por razões de saúde, uma prolongada estadia. Não por acaso, n'*As Pupilas*, esse advento é protagonizado por Daniel, médico como o seu ficcional criador. Na *Morgadinha*, é Henrique que corporiza essa chegada a um lugar estranho, novo. Para Moniz, personagens como o Reitor, João Semana,

⁷⁶⁰ Essa circunstância é óbvia nos romances *As Pupilas do Senhor Reitor* (veja-se o regresso à aldeia natal, ao fim de muitos anos, de Daniel das Dornas) e em *A Morgadinha dos Canaviais* (veja-se a dificultosa chegada do cidadão Henrique de Souselas à aldeia de familiares, para cura de certa neurastenia). No caso de *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, esse olhar estrangeiro sobre a aldeia concretiza-se nas figuras femininas de Berta e de Gabriela (em ambos os casos, trata-se de regressos à terra natal – Gabriela a convite de D. Luís; Berta para voltar à casa paterna, depois de anos passados na cidade, instruindo-se). Egas Moniz presta atenção particular à semelhança entre a viagem de Júlio Dinis e a personagem Henrique: «Júlio Dinis, ao ir para Ovar, também fez o trajecto, do Porto até à vila, a cavalo. Em 1863, ainda não tinha sido inaugurada a via férrea, que só em 1864 foi dada à exploração. [...] // O facto é que Júlio Dinis passou, como *Henrique de Souselas*, todas as contrariedades de uma longa viagem, pois deve andar entre quarenta a cinquenta quilómetros a distância eu separa Ovar de Vila Nova de Gaia. [...] É curioso notar que, indo *Henrique de Souselas* de Lisboa, Júlio Dinis só descreva a última etapa da viagem. A razão é simples: é porque foi esta a única que ele, de facto, fez. [...] Na descrição [do cenário físico], há trechos da paisagem vareira: // “As lufadas do sul vergam e torcem os ramos, melancolicamente despidos, dos álamos e sobreiros, e emprestam aos pinheirais a voz dos mares.” Ora a flor arbórea da região de Ovar é bem caracterizada pelos álamos a que ele se refere nas suas cartas e que formavam a alameda de ao pé da igreja, pelos sobreiros de S. Miguel e os pinheirais que circundam a vila. E não é esta a flora característica do Minho. [...] Outra coincidência: *Henrique de Souselas* chega de noite a Alvapenha; Júlio Dinis chega de noite a casa de sua tia D. Rosa.» (Cf. Egas Moniz, *ob. cit.*, pp. 357-358.)

Maria José Oliveira Monteiro avança com outra possibilidade: «[...] Júlio Dinis, criança de tenra idade, foi levado para Grijó e ao que consta, tratava D. Teodora por “tia”, por o ouvir chamar aos sobrinhos dela. [...] D. Teodora era uma espécie de morgada, solteira, mais rica de bens legados que a sua irmã. [...] A outra senhora chamada D. Ana Isabel [...], era casada e tinha seis filhos [cinco moças e um rapaz]. [...] Tinha o casal um único filho varão, chamado Henrique [...], esse moço, descendente de família rica e ilustre, [...] abandonara bastante cedo os estudos no Porto e viera residir com a tia na mesma quinta. [...] Foi Maria de Corveiros, a velha criada da casa, quem acalentou em seus braços Joaquim Guilherme, “o Guilhermino”, como lhe chamava D. Teodora, bem como Mariquinhas Pertunhas e António da Fábrica, sobrinhos-netos daquela senhora.» (Cf. M. J. Oliveira Monteiro, *ob. cit.*, pp. 62-64.) Acrescenta ainda: «As duas primas, *Madalena* e *Cristina*, principais protagonistas, casam-se com os homens que amam. *Henrique de Souselas* fica com a mulher em *Alvapenha*, na companhia da *tia Dorotea*. Augusto, o professor, casa com a *Morgadinha*, ficando a viver no Mosteiro. // Até pela conclusão do romance se nota que Henrique dos Santos (*Henrique de Souselas*), sobrinho de D. Teodora (*D. Dorotea*) da quinta da Fábrica, em Grijó, serviu de modelo àquela personagem seu homónimo, pois casou no Mosteiro com a rapariga daqueles sítios, ficando a residir até à porta, na companhia de sua tia.» (Cf. M. J. Oliveira Monteiro, *ob. cit.*, p. 69.)

Pedro das Dornas e outras são, sem margem para grandes dúvidas, figuras conhecidas pelo escritor em Ovar⁷⁶¹.

A obra de Maria José Oliveira Monteiro (*Júlio Dinis e o Enigma da sua Vida*) constituiu uma ruptura inesperada e desconcertante, que aliás a autora assume com natural prudência (reconhecendo, de forma quase institucional, o mérito da obra pioneira de Egas Moniz)⁷⁶². O que a autora faz é, igualmente com base num apontamento biográfico relativo a Júlio Dinis – as suas visitas regulares e demoradas à Quinta da Fábrica, em Grijó, durante parte significativa da sua infância e juventude (e, supostamente, ao longo da sua vida adulta) -, demonstrar a importância das memórias desse espaço (e das pessoas e vidas que povoavam esse espaço) enquanto material literário-romanesco.

Com clareza e abundância de pormenores, a autora identifica personagens, enredos e cenários do universo romanesco de Dinis com pessoas, episódios e lugares de Grijó, que directa ou indirectamente Júlio Dinis conheceu ou viveu. Em termos sucintos, na base da tese da autora, está o facto de a mãe de Júlio Dinis manter «relações de amizade com a Família da Quinta da Fábrica, em Grijó, cujos proprietários eram naturais do Porto»⁷⁶³:

«D. Maria Teodora, dona da Quinta da Fábrica, amiga íntima daquela senhora e sua presumível senhoria, afeiçoou-se desde então ao pequeno órfão de seis anos, Joaquim Guilherme, que por ali foi criado até poder frequentar a escola primária em Miragaia. O pequeno “Guilhermino” passou naquela aldeia a sua meninice, e sempre que os seus estudos o permitiam acolhia-se àquela família que o amara e continuava a ter para ele os carinhos maternos.»⁷⁶⁴

⁷⁶¹ Moniz entende que a «*casa de Alvapenha* [do romance *A Morgadinha*] é a casa do Largo de Campos, de D. Rosa Zagalo Gomes Coelho, em que viveu Júlio Dinis [...] mas engrandecida com a escada de pedra e transformada no solar provinciano do romance.» (Cf. Egas Moniz, *ob. cit.*, p. 361.) Mais: «Corredoura, Senhora da Saúde, etc., são designações locais [de Ovar].» (Cf. Egas Moniz, *ob. cit.*, pp. 366-367.) O autor de *Júlio Dinis e a sua Obra* recorda uma carta de Dinis a Custódio Passos, em que a descrição dos Correios é muito semelhante à que aparece n’*A Morgadinha*: «Entre as poucas distrações que esta vila oferece aos seus visitantes, nenhuma tanto de meu gosto como Ada chegada do correio. // Todos os dias me levanto mais cedo para estar às nove horas na loja em que se distribuem as cartas. Imagina tu uma pequena sala humildemente mobilada com bancos de pinho e uma estante ao fundo contendo *in-folios* de formidável aspecto. Um homem idoso, a quem chamam aqui doutor, mas de cujo grau ainda não tirei informações, [...] toma fleumaticamente a sua pitada, conservando ele só uma imperturbável indiferença no meio da ansiedade de quantos o rodeiam.» (Cf. Júlio Dinis, *Inéditos e Esparsos*, *apud* Egas Moniz, *ob. cit.*, p. 367.)

⁷⁶² Manda a verdade que se diga que Dinis admitiu a possibilidade de outras influências para além da ovarense: «Há personagens e paisagens que não pertencem à região; mas os tipos principais e até a base do cenário [das *Pupilas* e da *Morgadinha*] são da vila e arredores onde primeiro Júlio Dinis traçou os seus esboços.» (Cf. Egas Moniz, *ob. cit.*, p. 369.)

⁷⁶³ Cf. M. J. Oliveira Oliveira Monteiro, *ob. cit.*, p. 26.

⁷⁶⁴ *Idem, ibidem*. Com numerosos pormenores, quase sempre pertinentes, Maria José Oliveira Monteiro enumera as provas que sustentam a sua convicção: «O Monte da Senhora da Saúde, nos Carvalhos, Canaveias (corrupção de *canaviais*), em Grijó, bem como o Mosteiro desta freguesia, são pontos de referência local descritos de tal maneira, que não poderão jamais deixar dúvidas àqueles que algum dia visitaram estes sítios. A descrição da *Casa do Mosteiro* na citada “crónica de aldeia” é o relato perfeito da casa e Mosteiro de Grijó [...]» (Cf. M. J. Oliveira Monteiro, *ob. cit.*, p. 33.) Recordando a casa do Mosteiro (de *A Morgadinha*): «Parte da acção desta crónica localiza-se junto de um Mosteiro, sem dúvida em Grijó, pois [...] era esse o sítio onde se digladiavam na época dos votos mais grados dos políticos dessa área eleitoral, e onde o Mestre Pertunhas tinha

Quer a tese de Moniz, quer a de Monteiro são interessantes e, sem querermos ser inocuamente salomónicos, parece-nos que assiste razão ao primeiro no que se refere ao romance *As Pupilas do Senhor Reitor* e à segunda no que se refere ao romance *A Morgadinha dos Canaviais*. Ainda assim, consideramos perfeitamente possível que num e noutra caso a *presença* de Grijó e a *presença* de Ovar se misturem.

Vale a pena uma pequena resenha dos argumentos aduzidos pelos dois autores, à roda de algumas personagens - Margarida (*de As Pupilas*), Augusto (*de A Morgadinha*), o Reitor e João Semana (*de As Pupilas*)⁷⁶⁵.

Relativamente à personagem Margarida (figura importante na intriga nuclear de *As Pupilas do Senhor Reitor*), Moniz defende que, na origem real, estará «uma das filhas de Tomé Simões, o recebedor, em casa de quem passava muitas horas a conversar». E acrescenta:

«A Guida era a amiga mais íntima de sua prima D. Maria Zagalo Gomes Coelho, com quem convivia a todos os momentos, pois era hóspede da mãe desta, D. Rosa Zagalo Gomes Coelho, sua tia [de Ovar].»⁷⁶⁶

a sua escola desde a adolescência de Júlio Dinis. Pela altura em que o romance foi publicado também já leccionava nas primeiras letras a filha do dono da quinta do Mosteiro, com quem estava relacionado.» (Cf. M. J. Oliveira Monteiro, *ob. cit.*, p. 61.) Aduz ainda: «Lá está a Granja à distância de uma légua do Mosteiro, como sugere Júlio Dinis. Mais além cita Serzedo, que é a freguesia confinante com a de Grijó. Noutra circunstância alude ao mestre escola do Chão do Pereiro, evidentemente o Pertunhas. [...] *Alvapenha*, como se comprovará, é a quinta da Fábrica em Grijó, situada mais ou menos à distância de um quarto de hora da quinta do Mosteiro.» (Cf. M. J. Oliveira Monteiro, *ob. cit.*, pp. 61-62.) Finalmente, refere o passeio de Cristina, Madalena, Henrique e Augusto, na obra, que vão da casa do Mosteiro à ermida da Senhora da Piedade: «[...] do alto do monte de Pedroso, divisa-se formoso panorama debruado pelo mar de noroeste a sul, e deste lado, a pequena distância relativamente, a quinta do Mosteiro, em Grijó. A paisagem assemelha-se bastante à do Minho, mesmo porque o Douro litoral é a continuação daquela região. [...] // Quanto à situação da capelinha da Senhora da Saúde dos Carvalhos, perspectiva e mais circunstâncias em que se encontra com relação à quinta do Mosteiro, em Grijó, é que a história é única e inconfundível. Não há outra versão que, em boa verdade, se lhe possa contrapor.» (Cf. M. J. Oliveira Monteiro, *ob. cit.*, p. 67.) Monteiro aponta também para a possibilidade de a casa de Margarida e Clara, de *As Pupilas*, se inspirar numa moradia grijoense: «No local das Canaveias, noutros tempos chamado Canaviais, existe ainda parte de uma casa antiquíssima de sobrado, bastante inferior à da Fábrica, mas que teve em eras passadas pedra de armas, e que já na infância de Júlio Dinis pertencia a uma sobrinha, afilhada e pupila de D. Teodora, a qual é, muito especialmente, um pouco da personagem *Madalena*. [...] Esta antiga casa de que foi herdeira Oliva Pertunhas vem descrita exteriormente com todos os pormenores, no romance *As Pupilas do Senhor Reitor*, como sendo a casa das duas raparigas protegidas daquele sacerdote.» (Cf. M. J. Oliveira Monteiro, *ob. cit.*, pp. 75-76.)

⁷⁶⁵ Atrás, referimos igualmente – com algum pormenor – como os dois autores divergem relativamente à personagem *Henrique de Souselas* (*de A Morgadinha*).

⁷⁶⁶ Cf. Egas Moniz, *Júlio Dinis e a sua Obra*, ed. cit., p. 248. O autor acrescenta: «A *Margarida* do romance tinha 26 anos quando Júlio Dinis esteve em Ovar. Casou em 18 de Junho de 1866, aos 29 anos, com Manuel Pereira Dias. Teve quatro filhos [...] Apenas sobrevive D. Maria Emília Dias Simões, [...] que muito nos auxiliou também com as suas preciosas indicações e subsídios. [...] pela maneira por que [Dinis] a descreve [Margarida] não há dúvida de que a insinuante rapariga era D. Ana Soares Barbosa Simões, filha de Tomé Simões de Resende, recebedor de décimas no concelho de Ovar. Júlio Dinis passava horas à conversa na recebedoria, em que [...] se reuniam o dr. João Silveira, o cura Dias, o dr. Arala, além de Tomé Simões, e onde ele pôde estudar algumas das personagens do romance. [...] Este amor que Júlio Dinis despertou o coração da atraente aldeã não desapareceu com a ausência do romancista. Perdurou durante anos, e transformou-se mais tarde na saudade que com ela viveu no recato, nunca desvendado, dos seus melhores afectos. // Estamos em crer que [...] o romancista também lhe correspondeu, mas não com a mesma intensidade. Sobretudo foi

Por seu turno, Monteiro defende algo diferente:

«Na aldeia [onde passava temporadas com a mãe] encontrou Júlio Dinis a mulher que vivamente o impressionou, que foi a inspiradora dos seus versos e dos seus romances. // É a tradição, o testemunho insuspeito daqueles que o conheceram e todas as circunstâncias que me levam a afirmar que essa aldeia é Grijó, e nela nasceu, viveu e morreu a mulher amada pelo romancista. [...] O senhor Reitor visitava todas as semanas a casa de D. Teodora e levava amiudadas vezes consigo a Henriquetinha [Henriqueta Maria do Rosário Correia da Silva], para brincar na quinta com a família [...]»⁷⁶⁷

Quanto a Augusto, Moniz defende que foi uma personagem «sugestionada em Ovar pelo Manuel Patarena, irmão de António Patarena, que ele aproveitou para as Pupilas no robusto e equilibrado *Pedro*». Acrescenta o autor:

«Ora este Manuel Patarena andou a estudar para padre em Braga, tendo abandonado a carreira por não se sentir com vocação para ela. Esta personagem [Augusto] foi, provavelmente, uma síntese de qualidades para que Júlio Dinis deve ter contribuído com algumas próprias.»⁷⁶⁸

Monteiro contrapõe uma tese bastante diferente:

«Antoninho da Fábrica [filho de Henrique da Fábrica], rapaz inteligente, de feições bonitas e afeminadas [*sic*], estava destinado por sua tia e pelo Reitor a ser padre. D. Teodora amava em extremo este sobrinho que lhe nascera em casa, e comprara-lhe uma jumenta para as suas frequentes viagens de estudo ao Porto. [...] Mas ele não teve inclinação nenhuma para padre. Endiabrado e travesso como poucos, começou cedo com os namoros, deixando-se dos estudos muito cedo, com grande decepção para as duas velhas – a tia e a avó –, que tiveram de renunciar ao ambicionado sonho de tantos anos. Casou logo aos 18 anos com uma formosa menina, órfã de pai e mãe, da quinta da Igreja-Velha, de Guetim. [...] António «foi um influente político do partido regenerador». «Foi talvez em 1866 que se construiu a estrada que passa à quinta, devido à sua influência, o que provocou também certa agitação e vinganças mesquinhas por parte dos adversários.»⁷⁶⁹

efêmera a duração desse afecto. Não foi muito além do tempo em que estive em Ovar. [...] [No poema “Em Horas Tristes”, escrito por Júlio Dinis em 1869, lê-se: “Parti, jurando amá-la toda a vida. // Pude fazer aquele juramento? // Ela ficou chorando-me, iludida // E eu paguei-lhe a ilusão como esquecimento.”]» (Cf. Egas Moniz, *ob. cit.*, pp. 446-448.)

⁷⁶⁷ Cf. M. J. Oliveira Monteiro, *ob. cit.*, p. 187-188. O pormenor lembra aspectos da obra dinisiana, sem dúvida: Margarida brincando com Daniel, nas *Pupilas*; Cecília com Jenny e Carlos (na *Família*); Madalena com Cristina, na *Morgadinha*; Berta brincando com Beatriz, Jorge e Maurício (nos *Fidalgos*). Monteiro remata: «Não soubera [o Reitor] como findara essa paixão. Mais tarde ouviu dizer que o rapaz se correspondera muito tempo com ela, e que até se entisicara por o tio a ter casado com o Monteiro a quem ela tinha também inspirado um profundo amor. Todos porém guardavam grande respeito ao Reitor e família, e por isso pouco se mexeu em tal assunto.» (Cf. M. J. Oliveira Monteiro, *ob. cit.*, p. 188.) Sobre a aparência física de Henriqueta (obviamente sugerindo semelhanças com Margarida), escreve também, citando um primo da moça grijoense: «Naquele tempo em que poucas mulheres sabiam ler, não havia conhecimento de outra rapariga mais ilustrada. De estatura mais alta que baixa, a carinha muito linda e branca, onde sobressaíam uns bonitos olhos negros, as maneiras de fidalga. O traje era honesto e tudo lhe ficava bem. Eram gabados os vestidos de Henriqueta pelo bom gosto e pela elegância.» (Cf. M. J. Oliveira Monteiro, *ob. cit.*, p. 144.)

⁷⁶⁸ Cf. Egas Moniz, *ob. cit.*, p. 360. [Egas Moniz recolheu esta informação num conterrâneo de Manuel Patarena, o padre Manuel Lírio.]

⁷⁶⁹ Cf. M. J. Oliveira Monteiro, *ob. cit.*, pp. 124-126.

Em relação ao Reitor, Egas Moniz não tem dúvidas:

«[O Reitor] foi tirado dum exemplar vivo com quem ele [Dinis] privou de perto, o padre Francisco Correia Dias, mais conhecido pelo nome corrente de cura Dias, alma de eleição, padre exemplar, todo caridade e abnegação, a que a vila de Ovar deveu imensos serviços durante a epidemia de 1855 a 1856. [...] «O padre cura era mestre de latim e de português. As filhas de Tomé Simões, de quem ele era parente, tratavam-no por padrinho. Foram suas discípulas, tendo-se distinguido pela sua aplicação D. Ana Simões, que foi, como sabemos, a Margarida do romance. Com ele alcançou uma instrução acima do vulgar [...].»⁷⁷⁰

Contrapõe Monteiro:

«O Reitor de Grijó, que também foi vigário da Vara e cónego honorário da Sé do Porto, era tido por um dos padres mais ilustrados do concelho de Gaia, sendo notória a sua boa biblioteca. Como tipo, era baixo, cheio, bem parecido e de cabelos todos brancos. Possuía excelentes qualidades de carácter e foi muito esmoler. // [...] O dinheiro que ganhava, rendimentos e dádivas dos paroquianos, tudo era pouco para as suas obras de caridade. // Quando passava pelos caminhos, a gentinha humilde ajoelhava para lhe beijar a palma da mão. [...] Na velha residência paroquial viviam na sua companhia uma sobrinha já idosa conhecida por tia Joaquininha, uma jovem sobrinha-neta, a Henriquetinha, uma criada e o criado Nicolau que fazia a lavoura do passal.»⁷⁷¹

Finalmente, sobre a personagem João Semana, escreve Moniz:

«*João Semana das Pupilas* é o retrato do fiel cirurgião João José da Silveira que, ao tempo da estadia de Júlio Dinis em Ovar, exercia a profissão médica, com grande sucesso, naquela região. [...] João José da Silveira nasceu no dia 20 de Fevereiro de 1813. Tinha, portanto, apenas cinquenta anos quando, em 1863, Júlio Dinis esteve em Ovar. O sr. Padre Manuel Lírio [amigo pessoal de Egas Moniz e natural de Ovar] pôde, porém, conseguir-nos a fotografia de um grupo de família tirado por essa época. João José da Silveira era, ao tempo, um homem forte, espadaúdo, mas precocemente encanecido. O cabelo é todo branco e contrasta como de sua esposa e de uma filhita, que

⁷⁷⁰ Cf. Egas Moniz, *ob. cit.*, p. 469.

⁷⁷¹ Cf. M. J. Oliveira Monteiro, *ob. cit.*, pp. 141-142. Maria José Monteiro refere ainda um aspecto relacionado com a figura do abade, que reputamos de muitíssimo importante, neste quadro de transposição (ou aproveitamento recodificante) de pessoas verdadeiras e episódios verdadeiros para o universo do romance, porque traduz o posicionamento técnico-conceptual do escritor face à realidade. Ao que parece, era voz corrente, em Grijó, na segunda metade do século XIX, que o vigário da Vara seria pai natural (*ergo*, ilegítimo) de Henriqueta Correia da Silva, publicamente apresentada (apenas) como sua dilecta *pupila*. Dinis, certamente conhecedor da *vox populi* (e partindo do princípio de que se inspirou, de facto, neste padre grijoense), terá assumido depois como indiscutíveis, no seu mundo romanesco, a bondade e a pureza de carácter do Reitor. No enunciado narrativo, o romancista não deixa de referir os boatos que rodearam a figura do religioso, mas decide – no exercício da sua autoridade demiúrgica – que a personagem é impoluta e exemplar. Portanto, não seria tão determinante para si, enquanto romancista, a – disseminada - verdade rigorosa e factual acerca da pessoa do abade (aliás, por certo, impossível de aferir sem subsistência de dúvidas); determinante seria, ao invés, a verdade acerca da personagem que ao romance interessava. Ora, *As Pupilas* precisavam daquele Reitor puro, honrado e imaculado – e é esse, por isso, que o escritor consagrará no seu texto. Em “Ideias que me ocorrem”, Dinis admite: «Tanto eu me deleito em conceber um carácter com que simpatize, em o encarar por todas as suas faces para as pôr em evidência aos olhos do leitor, em vê-lo em acção e em harmonizar o diálogo com esse carácter, quanto me repugna e enfastia o demorar o pensamento em um tipo antipático, em um carácter revoltante, em uma destas criaturas em cuja contemplação a alma se enoja ou se indigna. // O artista deve vencer essa repugnância, se a arte o exigir. Eu porém, que procuro na cultura das letras distracção e não a tomo por ofício, quero condescender com os meus prazeres, sem que deixe por isso de admirar as concepções magníficas dos romancistas que sabem pintar o mal e a perversidade, sempre que o fazem, por assim dizer, logicamente.» (Cf. Júlio Dinis, *Inéditos e Esparsos*, ed. cit., p. 13.)

completam o grupo em que ele se encontra. É ainda curiosa a fotografia porque o considerado cirurgião apoia a sua mão direita no indispensável guarda-sol. // Júlio Dinis julgou-o por certo mais velho e no romance acrescentou-lhe alguns anos mais [...].»⁷⁷²

Monteiro tem uma ideia diferente sobre o modelo em que Júlio Dinis se inspirou:

«Joaquim Silvestre Correia da Silva, mais conhecido por “Cirurgião do Coteiro”, herdou a casa de seus pais e nela residiu em estado de solteiro grande parte da sua vida. Já adiantado em anos, começou a ter filhos de uma moça que estivera ao seu serviço, muito mais nova que ele, conhecida por Ana do Vendas, com quem só casou mais tarde [...]. A casa do Coteiro ficava num extremo da freguesia, distante da residência, talvez meia hora. Dali saía o Cirurgião todos os dias, a cavalo, para o seu giro clínico, subindo e descendo as calçadas alagadiças e escabrosas que da sua casa erma se encaminham aos diferentes lugares da freguesia, para ganhar os raros seis vinténs em casa dos ricos e deixá-los debaixo da cabeceira dos necessitados, aceitando destes apenas a rapada côdea de que a égua se não desobrigava. Incansável na sua missão, alagado em suor no pino do verão, ou envolto no grosso capote húmido das chuvas de inverno, todos conheciam essa figura que passava de homem forte, ruço e encanecido precocemente [...]. // Travesso e galhofeiro, gostava de pregar partidas aos amigos, mas tudo para a risota. Muitos velhinhos atribuíam-lhe anedotas e ditos engraçados, dizendo a cada passo: “Esta é do Cirurgião.”»⁷⁷³

O que nos parece indiscutível, numa leitura emocionalmente distanciada – como convirá – à roda desta (diferida) querela entre a tese de Moniz e a de Monteiro, é o facto de Júlio Dinis realmente ter aproveitado a sua experiência humana no que respeita a contactos com tipos característicos, ao conhecimento de atmosferas, à avaliação de motivações e causas para comportamentos e atitudes, *etc.* – para, no momento de composição técnico-romanesca, esculpir personagens, desenhar cenários, estruturar intriga e acção, accionar dinâmicas de relato, instituir ambientes.

Este recurso à memória e à experiência, como matéria-prima para a arte do romance, não se faz de maneira linear e apenas reprodutiva. Júlio Dinis não está ao serviço da realidade *tout court* – aproveita da realidade os traços que melhor servem, em cada momento, a sua estratégia narrativa. A circunstância explica por que motivo o escritor colhe quase sempre, das várias possibilidades objectivamente existentes, fracções, pormenores, raramente se ficando pela mera reprodução do todo em que eventualmente se inspira (ora exagerando, ora

⁷⁷² Cf. Egas Moniz, *ob. cit.*, pp. 449-450.

⁷⁷³ Cf. M. J. Oliveira Monteiro, *ob. cit.*, pp. 147-148.

escondendo aspectos da realidade⁷⁷⁴, ora misturando traços de dada fonte com outros de fonte diversa, *etc.*)⁷⁷⁵.

Consideramos francamente simplista e até algo risível a ideia de que o segredo de um bom romancista depende da sua própria experiência de vida. O talento de um criador de narrativas afere-se sobretudo pela capacidade de construir universos literariamente válidos, eficazes, *belos*. Certamente que uma bagagem de mundo contribui para o resultado final, mas enquanto matéria romanesca está longe de ser, por si só, suficiente.

O trabalho de efabulação constitui fundamentalmente um exercício de criação de (novos) mundos. De, pela via da invenção e do relato literário dar vida, ordem e sentido a uma diversidade de vidas, de espaços, de motivos, de pulsões que, sem a intervenção criadora do romancista, não seriam senão um conjunto caótico de elementos desprovidos de sentido e de beleza⁷⁷⁶.

O que retemos igualmente destes dados biográficos sobre Júlio Dinis é a consciência do valor que, para o romancista, cada *tipo* representa (desde a condição larvar de matéria-prima até à condição de produto final enquanto personagem), no contexto estrategicamente equacionado da construção do espaço romanesco e, numa perspectiva mais lata, do discurso narrativo. Como a vida, o romance é feito de gente, de díspares motivos e desejos, de personalidades diferentes e até opostas entre si, e enfim de uma dinâmica compreensiva e globalmente percepcionável (porque globalmente construída e representada).

⁷⁷⁴ Não é desajustada a ideia, defendida por Maria José Monteiro e por Egas Moniz de que o ofício de romancista obrigou Dinis, aqui e ali, ao disfarce (re)criador do real, que preveniu situações eventualmente delicadas e desagradáveis. Poderia dar-se o caso, por exemplo, de algumas pessoas não gostarem de se ver *ao espelho* no enunciado romanesco e até de tomarem alguma óbvia reprodução de caracteres, na obra, como um abuso de confiança.

⁷⁷⁵ Há um interessante episódio reportado por Egas Moniz na sua obra, recolhido *in loco* de uma velha familiar de Dinis que o estudioso entrevistou, bem ilustrativo da curiosidade do romancista pela vida ovarense e da sua busca constante de material literário (tipos, linguagem, histórias). Conta Moniz que Júlio Dinis conseguiu, certo dia, ouvir uma conversa entre duas beatas, através de uma janela da casa onde vivia, em Ovar. Esta conversa foi-lhe proporcionada por sua prima, a qual chamou ali duas mulheres que passavam à porta de casa da tia do romancista, «e perguntando-lhes pelas coisas em que andavam envolvidas na complicada política de sacristia daqueles tempos». (Cf. Egas Moniz, *ob. cit.*, p. 480.) Ainda era viva, à época em que Egas Moniz publicava o seu estudo (em 1921), uma dessas velhinhas: tinha 85 anos e chamava-se Rosa Brites, senhora «muito dada a rezas e a práticas divinas, [que] foi bordadora de branco». (Cf. Egas Moniz, *ob. cit.*, p. 480.)

⁷⁷⁶ José Saramago, na contracapa de *O Homem Duplicado*, lembra que «o caos é uma ordem por explicar». (Cf. José Saramago, *O Homem Duplicado*, Lisboa, Ed. Caminho, 2002.) Podemos dizer, recordando Saussure, que tal como um conjunto de palavras não faz uma frase, tão-pouco um conjunto de eventos, de personagens e de cenários fará uma história e, ainda menos, um romance. É preciso que o caos se transforme numa ordem, que a realidade ganhe sentido e iluminação. Talvez valha a pena estabelecer um paralelo com o universo da ciência: Isaac Newton, segundo reza certa anedota parabiográfica, partiu para a elaboração da teoria, depois lei, da gravidade na sequência de certo episódio desagradável: uma maçã ter-se-á desprendido da macieira-mãe e caído na cabeça do cientista, enquanto este placidamente descansava à sombra daquela árvore. Mas, antes de Newton, outros terão tido essa experiência, sem que de tal resultasse qualquer descoberta científica relevante. Só ele faz, enfim, desse (esparso, avulso, desgarrado) acontecimento pessoal um ponto de partida para a descoberta de uma lei universal.

O grande mérito de Júlio Dinis – como, aliás, o de outros grandes romancistas, sobretudo os que se inscrevem numa concepção de *narrativa como criação, representação e ordenação (ética e estética) de um mundo* – está na capacidade de, para além de desenhar enredos interessantes, edificar um concomitante contexto físico, geográfico, cultural e mental, humanamente verosímil e reconhecível. Dessa edificação depende, em boa medida, o próprio *valor* da intriga nuclear.

Não deixa de ser verdade que a universalidade de uma história representa um extravasamento das coordenadas espaço-temporais inscritas no discurso narrativo. O texto deixa, por assim dizer, de ser circunscrivível a determinado lugar-espaço e a determinado tempo. Mas essa expansão, que decorre da recepção crítica e frutiva do significado essencial da matéria narrada, só será possível se a obra, antes, houver conseguido afirmar-se como um universo credível, sólida e profundamente construído, humanamente familiar, verosímil⁷⁷⁷.

Por isso continua a ser muito perigoso reduzir a narrativa dinisiana, sobretudo a romanesca, à sinopse da intriga. Esse exercício mutila inevitavelmente a percepção do interesse e méritos da obra. A história de Daniel e Margarida⁷⁷⁸ (como a de Carlos e Cecília, ou de Madalena e Augusto⁷⁷⁹, ou a de Jorge e Berta), é de um simplicidade quase constrangedora. Seria difícil justificar a relevância literária de Dinis com base nessa tão simplista visão da sua produção romanesca.

Creemos que, tal como acontecerá com muitos romancistas e respectivas obras, Júlio Dinis é insusceptível de se reduzir aos limites pseudo-didáticos que encontramos em publicações ditas *de apoio* a estudantes. Como se sabe, variadíssimas editoras lançam, todos os anos, com assinalável sucesso comercial, opúsculos com apontamentos para estudo, normalmente feitos de resumos da matéria a apre(e)nder.

No campo da literatura, estas edições incluem sinopses que em última análise visam substituir-se aos próprios romances ou novelas. Com maior ou menor ingenuidade, os estudantes tomam por adquirido que a leitura destes esqueletos da intriga nuclear os habilita a falar, depois, da totalidade de uma obra. Essa crença decorre de uma (erradíssima) convicção de que o essencial do romance ou da novela é redutível aos episódios e

⁷⁷⁷ Como já referimos na página 320 deste estudo, Miguel Torga escreveu, sobre a noção essencial de *universal*, que se tratava do «local sem paredes». Em registo próximo, o mesmo autor escreveu: «Do meu Marão nativo abrange-se Portugal; e, de Portugal, abrange-se o mundo.» (Cf. Miguel Torga, *Diário XVI*, Coimbra, ed. de autor, 2.^a edição, 1995, p. 115.)

⁷⁷⁸ E de Clara, que *n'As Pupilas* faz parte do tradicional triângulo amoroso.

⁷⁷⁹ Sem esquecer a participação de Henrique de Souselas, que de certa forma divide com Augusto o estatuto de protagonista masculino da intriga.

acontecimentos da chamada acção principal⁷⁸⁰. Ora, na obra romanesca de Júlio Dinis, essa ideia é, não apenas falha de rigor, como absolutamente contrária à percepção da verdadeira riqueza literária e humana do enunciado narrativo⁷⁸¹.

A própria questão de determinar, numa dada obra, quem é o protagonista principal depende, em alguns casos, mais da leitura crítico-interpretativa que de indicações expressas do enunciado. Notemos: as personagens ditas *secundárias* devem esse estatuto menorizante, em primeiro lugar, ao facto de desempenharem papéis de pouco relevo no desenvolvimento da intriga. Ora, em boa verdade, esse núcleo da narrativa decorre de uma escolha do autor – e, por delegação instrumental, do narrador, de momentos importantes na vida de um grupo restrito de personagens. De fora do tecido narrativo, ficará o resto da humanidade (que é, de um ponto de vista romanesco, o resto das personagens que habitam o espaço da acção). Tendo esta premissa em conta, é-nos lícito afirmar que o relevo das personagens, conquanto decorra da opção – fundadora, estruturante – do autor, não deixa de depender igualmente, *a posteriori*, do ângulo e da profundidade de análise por que a leitura e a interpretação enveredem.

É nossa convicção que os romances de Júlio Dinis podem também ser entendidos (aliás, ganham em ser entendidos) como a própria vida – romanescamente construída - de Portugal, no contexto complexo do século XIX. Tal circunstância convida à valorização objectiva dos *tipos* (tidos, numa leitura convencional, por secundários). Aguiar e Silva lembra que até a ideia de herói não é necessariamente objectiva e nem sempre é consensual:

«A escolha e a caracterização do herói constituem assim um problema do emissor, mas *também* um problema do receptor, pois é na interacção do texto com o leitor empírico, condicionada por múltiplos factores textuais e extratextuais, que se conforma a imagem do herói.»⁷⁸²

⁷⁸⁰ Esta convicção é igualmente errada, mas de maneira – diríamos – menos exuberante, no que respeita ao conto.

⁷⁸¹ É famosa uma história de Alfred Hitchcock em que este sonha com uma magnífica história de amor e, com grande dificuldade, interrompe o sono por segundos para, numa folhinha de papel, anotar essa narrativa deslumbrante, talvez susceptível de concretização, no futuro, em cinema. De manhã, lembrando-se vagamente do sonho, o realizador correu para o apontamento lavrado naquele estado de semi-vigília, onde supostamente estaria o precioso resumo do que sonhara. Mas tal resumo era apenas isto: “Homem apaixonado-se por Mulher. Amam-se.” Em boa verdade, *aquilo* é tudo numa história de amor. Mas é pouco, quase nada, para um filme (para uma narrativa). Passa-se algo de semelhante com alguns relatos de viajantes, que recorrentemente se interrompem com a assunção dos limites da narração: dizem, nesses casos, que só *estando lá* poderia o ouvinte/receptor perceber o que esses lugares significavam, o que esses lugares eram. Está aqui, aliás, uma das grandes razões da insubstituibilidade da literatura: (re)criar, pela via da efabulação e do jogo da escrita-leitura (feito de humanas experiências nos territórios da imaginação, do raciocínio, da linguagem artística) viagens a lugares, pessoas, acontecimentos, atmosferas, de modo a que os leitores passem por *lá*, estejam *lá*.

⁷⁸² Cf. Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura*, ed. cit., p. 701.

A autorizada voz deste autor reforça-nos a convicção de que, pelo menos em alguns romances, dependerá do posicionamento crítico-interpretativo a aferição do valor e relevo de personagens. É ainda ao celebrado académico que recorremos:

«Em dados contextos socioculturais, o escritor cria os seus heróis na aceitação perfeita daqueles códigos: o herói espelha os ideais de uma comunidade ou de uma classe social, encarnando os padrões morais ou ideológicos que essa comunidade ou essa classe valorizam.»⁷⁸³

Achamos pertinente a ideia de que esta noção de herói nos autoriza a outorgar este estatuto, nos romances dinisianos – pelo menos, nos rústicos -, ao espaço físico e humano que a história narrada sempre encerra, referindo-o expressamente, ou sugerindo-o, ou realizando-o nas várias personagens que integram o discurso narrativo⁷⁸⁴. Curiosa é esta circunstância de retermos a magnitude, densidade e riqueza da *personagem aldeia* e de, por outro lado, a construção dessa macro-figura nos aparecer distribuída por singelas fracções – vários tipos, várias representações de gente, enfim, enunciações simples de exemplares humanos. Como diz Rosenfeld,

«[essa] força das grandes personagens vem do fato que o sentimento que temos da sua complexidade é máximo; mas isso, devido à unidade, à simplificação estrutural que o romancista lhe deu».⁷⁸⁵

Virá a talhe de foice recordar que os conceitos de personagem plana e personagem redonda (ou modelada) são legíveis, no quadro do nosso raciocínio essencial, a uma luz diferente da convencional. Vejamo-la.

Convencionalmente, distinguimos personagens planas de modeladas ou redondas com base no investimento de complexidade que o narrador faz na caracterização destes seres da ficção. A personagem plana é genérica e sucintamente traçada; a personagem redonda é objecto de caracterização cuidada, profunda, abrangente dos vários aspectos (físicos e

⁷⁸³ Cf. Aguiar e Silva, *ob. cit.*, p. 700.

⁷⁸⁴ Aguiar e Silva propõe uma leitura semelhante para o monumental romance de Steinbeck, *As Vinhas da Ira*: «N^o *As Vinhas da Ira* de Steinbeck, a personagem fundamental é a legião de homens das regiões secas e pobres do sul dos Estados Unidos que emigram em busca da terra fértil e da abundância, embora essa legião de deserdados, de perseguidos e de famintos esteja representada, de modo especial, por uma família – a família dos Joad. Os capítulos em que Steinbeck apresenta de modo sincrético e caótico a torrente de emigrantes que inunda as estradas, capítulos em que se acumulam e entrecrocamos breves, múltiplas e objectivas notações do que acontece com fragmentos de diálogo, frases soltas, pragas, lamentos e gritos dos que fogem rumo à Califórnia, revelam poderosamente como a grande personagem d'*As vinhas da ira* possui gigantescas e anónimas dimensões colectivas.» (Cf. Aguiar e Silva, *ob. cit.*, p. 702.)

⁷⁸⁵ Cf. Anatol Rosenfeld, “A Personagem do Romance”, in Antonio Candido (org.), *A Personagem de ficção*, ed. cit., p. 59.

psicológicos) atinentes à sua personalidade⁷⁸⁶. Estas personagens modeladas, como explica Aguiar e Silva,

«oferecem uma complexidade muito acentuada, e o romancista tem de lhes consagrar uma atenção vigilante, esforçando-se por caracterizá-las sob diversos aspectos»⁷⁸⁷.

Ironicamente, apesar da variedade de traços e *nuances* psicológicas e atitudinais que as compõem e, em princípio, as particularizam, estas figuras não deixam de comportar uma dimensão de identificabilidade e de potencial comunhão (de sentimentos e emoções, de pensamentos, de modo de ser) com os leitores:

«A densidade e riqueza destas personagens não as transformam, porém, em casos de absoluta unicidade: através das suas feições peculiares, das suas paixões, qualidades e defeitos, dos seus ideais, tormentos e conflitos, o escritor ilumina o humano e revela a vida. O interesse e a universalidade das personagens *modeladas* advêm, precisamente, desta fusão perfeita que nelas se verifica da sua unicidade e da sua significação genérica no plano humano, quer sob o ponto de vista intemporal, quer sob o ponto de vista da historicidade.»⁷⁸⁸

Pormenor importante: as personagens modeladas evoluem ao longo da acção. Em contraponto, as personagens planas tendem a manter-se genericamente inalteradas e inalteráveis. Nessa medida, assemelham-se a um qualquer cenário que está presente fisicamente mas não vive, não age sobre o seu destino, não aprende, não muda, não surpreende (nem a humanidade leitora, nem a humanidade ficcional). Nos romances de Júlio Dinis, no caso das personagens ditas *secundárias*, sobretudo quando se trata dos famosos *tipos*, parece difícil senão impossível pensar numa classificação que não seja a de personagens *planas*. Beth Brait, inspirando-se em Forster, esclarece:

«As personagens planas são construídas ao redor de uma única ideia ou qualidade. Geralmente, são definidas em poucas palavras, estão imunes à evolução no transcórre da narrativa, de forma que as suas ações apenas confirmem a impressão de personagens estáticas, não reservando qualquer surpresa ao leitor. Essa espécie de personagem pode ainda ser subdividida em *tipo* e *caricatura*, dependendo da dimensão arquitectada pelo escritor.»⁷⁸⁹

⁷⁸⁶ «E. M. Forster distingue as personagens romanescas em duas espécies fundamentais: as personagens *desenhadas* ou *planas* e as personagens *modeladas* ou *redondas*. As personagens *desenhadas* são definidas linearmente apenas por um traço, por um elemento característico básico que as acompanha durante todo o texto. Esta espécie de personagem tende frequentemente para a caricatura e apresenta muitas vezes uma natureza cómica ou humorística.» (Cf. Aguiar e Silva, *ob. cit.*, p. 709.) [A referência a Forster respeita à sua obra *Aspects of the novel*, New York, Ed. Harcourt, 1964, pp. 187 e seguintes.]

⁷⁸⁷ Cf. Aguiar e Silva, *ob. cit.*, pp. 710-711.

⁷⁸⁸ *Idem, ibidem.*

⁷⁸⁹ Cf. Beth Brait, *A Personagem*, ed. cit., pp. 40-41. [A autora cita E. M. Forster, in *Aspectos do romance*, Porto Alegre, Ed. Globo, 1969.] «São classificadas como *tipo* aquelas personagens que alcançam o auge da peculiaridade sem atingir a deformação. [...] Quando a qualidade ou ideia única é levada ao extremo, provocando uma distorção propositada, geralmente a serviço da sátira, a personagem passa a ser uma *caricatura*.» (Cf. Beth Brait, *ob. cit.*, p. 41.)

Por outro lado, as personagens principais, nos romances de Júlio Dinis (tomando aqui como *principais* as personagens que protagonizam acontecimentos relativos à intriga nuclear), não são seguramente personagens de grande amplitude caracterológica, isto é, assumem desde o início um conjunto de qualidades psicológicas e morais que, com pouca variação, mantêm ao longo de toda a diegese. No entanto, como já amplamente se demonstrou, estão sujeitas a múltiplas e profundas experiências emocionais, sentimentais e ético-morais, revelando – através das atitudes, da fala (diálogo, monólogo interior⁷⁹⁰, desabafo epistolar), dos sonhos e das diversas reacções – algumas das mais íntimas áreas do seu ser. Nessa medida, ainda que se trate, na narrativa dinisiana, de uma espécie de personagem «solidamente travejada» («bem definida pelos seus predicados e pelas suas circunstâncias – elementos caracterológicos, traços fisionómicos, meio social, ocupação profissional, etc.»⁷⁹¹, não poderemos deixar de lhe conferir, na maior parte dos casos, um estatuto de personagem *modelada*.

Falta-nos, contudo, falar de um terceiro caso, que este modelo conceptual de análise não compreende: o da *personagem aldeia*. Há nesta macro-figura, em nosso entender, qualidades que fazem dela protagonista (à dimensão do que chamámos intriga periférica), e há até nela –

⁷⁹⁰ Jacinto do Prado Coelho, num ensaio incluído em *A Letra e o Leitor*, questionando a origem no autor de *As Pupilas* do monólogo interior como instrumento ao serviço da narrativa, especula sobre a possibilidade de Dinis haver sido influenciado por «romancistas franceses e ingleses». Mas – e aqui encontramos uma nota de altíssimo interesse crítico – igualmente associa esta prática de escrita à própria experiência teatral que, enquanto dramaturgo, o escritor já tivera, nomeadamente colocando na boca de personagens (sozinhas em cena) trechos que ora «correspondem ao objectivo de informar o público sobre a situação em que a personagem se encontra, o que sucedeu, o que está a suceder», ora «[nos] transmitem, ainda com certo desalinho, as ideias que se desenrolam no seu espírito [...]». O ensaio de Prado Coelho termina com uma pergunta muito pertinente (e que, em grande medida, nos merece uma resposta afirmativa): «Não é já [este] o processo, o tom, o estilo, dos monólogos mentais dos romances dinisianos?» (Cf. Jacinto do Prado Coelho, “O Monólogo Interior em Júlio Dinis”, in *A Letra e o Leitor*, Lisboa, Ed. Moraes Editores, 2.ª edição, 1977, p. 137.)

⁷⁹¹ Cf. Aguiar e Silva, *ob. cit.*, p. 706. Júlio Dinis, em “Ideias que me ocorrem”, assinala a necessidade de investir na caracterização dos heróis dos romances, sob pena de – não o fazendo cabalmente – rapidamente se *evaporarem* as parcas impressões que os leitores hajam guardado dos protagonistas da história. Curiosamente, Dinis estende esta exigência ao próprio drama: «Muitos autores de romances e dramas julgam que os amantes em literatura escusam de ter carácter próprio. A heroína é uma rapariga que ama, o herói é um rapaz que a ama a ela. A linguagem de um e de outro é sempre mais ou menos casta e liricamente erótica. Encontram-se, falam de amor; separam-se, falam um do outro e não têm ocasião de revelar ao leitor mais nenhuma qualidade do seu carácter, senão a de estarem apaixonados. // Resulta daqui que em vez de serem criaturas humanas, vivas, dominadas por uma paixão, que combinada com o seu carácter individual as leva a actuarem de determinada maneira, são simples personificações do amor, frias e incapazes de comover, como uma alegoria, como personagens abstractas daqueles poemas em que falam as virtudes e os vícios personificados. // O leitor não pode fixar uma feição característica desse par, cujos infortúnios, tribulações e felicidade ou infelicidade final compõem a narração e por isso, dias depois da leitura, evaporaram-se essas imagens, como a de uma prova fotográfica não fixada e confundem-se no vago em que já se haviam perdido as feições de outros muitos temos casais, cuja sorte já anteriormente o tinha igualmente comovido. // Desenganem-se... 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.» (Cf. Júlio Dinis, *Inéditos e Esparsos*, ed. cit., p. 12.)

se nos ativermos na definição de herói que Aguiar e Silva equaciona e atrás citámos – mesmo alguma dimensão heróica.

A aldeia é, na retórica que temos vindo a tentar edificar, uma personagem principal. Trata-se de um organismo dotado de vitalidade, vontade própria, sentimentos e ideias, travejamento moral e ético, capacidade de reagir e de alterar em seu favor o curso dos acontecimentos, capacidade de evoluir. A aldeia adapta-se à chegada de um novo médico, nas *Pupilas* e resiste à possibilidade de corrupção moral que uma aventura de Daniel com Clara comportaria; ajuda a melhorar a qualidade moral do filho mais jovem de José das Dornas e de Clara (influenciando-os positivamente)⁷⁹², integra-os, fortalece-se. Perturba-se com a chegada de um cidadão culto e elegante (Henrique), na *Morgadinha*, ultrapassa tensões, violência, mortes, desconfianças, traições, hipocrisia, e garante afinal a continuidade essencial, rejuvenescendo – pelo casamento - duas famílias de referência e assegurando assim o futuro das casas de Alvapenha e do Mosteiro⁷⁹³. Vive as dores do crescimento

⁷⁹² Em determinada altura, José das Dornas equaciona a possibilidade, em conversa como Reitor, de enviar Daniel para o Brasil, de modo a (re)garantir a paz na aldeia e em sua casa. A hipótese formulada pelo lavrador é, de certa forma, como se fosse a própria aldeia a falar, reagindo. Maria Lúcia Lepecky tem decerto isto (ou algo semelhante a isto) em mente quando fala sobre o *habitat* económico e familiar dos Dornas: «Lugar onde se trabalha e produz, espaço da riqueza criada e acumulada, a propriedade de José das Dornas é também o habitat natural da alegria e do bom-senso, do que apeterceria chamar exercício permanente de higiene mental, só esporadicamente perturbada, no plano interno, pelo temperamento instável de Daniel.» (Cf. M. Lúcia Lepecky, *Romantismo e Realismo na Obra de Júlio Dinis*, ed. cit., p. 72.)

⁷⁹³ Associada à ideia de aldeia como espaço harmonioso, social e humanamente saudável, onde floresce o valor do trabalho ao lado do valor da honra e do valor da família, está a questão da promessa de continuidade da harmonia e da saúde deste território (que é, simbolicamente, Portugal). Irene Vaquinhas lembra que, durante boa parte do século XIX, «o estatuto de proprietário assumia, ainda, grande importância política e ideológica, sendo altamente valorizado pelo discurso liberal». Segundo a autora, « as “virtudes” da pequena propriedade são frequentemente associadas ao respeito pela ordem, pelo trabalho, pela família, pela pátria, pelas tradições, por oposição ao “espírito revolucionário” das cidades. Estes elogios, que têm na obra de Feliciano de Castilho *A Felicidade pela Agricultura* uma das suas expressões mais significativas, devem ser relacionados com o receio de crise social que inspira aos grandes e médios proprietários uma população solta nos campos de jornaleiros.» (Cf. Irene Vaquinhas, “O Campeinato. A Condição Camponesa entre o Mito e a Realidade”, in José Mattoso (dir.), *História de Portugal* (vol. 5). *O Liberalismo*, ed. cit., p. 481.)

Para além desta notaçãõ histórica, importa colocar aqui a questão do futuro da riqueza construída na aldeia, isto é, a questão da herança para os vindouros. Lepecky escreveu sabiamente sobre o assunto: «O romance] *As Pupilas do Senhor Reitor* apresenta já claros indícios de semantização, por contraste, de lugares geográficos. Das duas *casas* principais pelo texto contrapostas, uma, a de Clara e Margarida, é fulcral para o nascer, crescer e resolver-se dos conflitos, sendo a de José das Dornas secundária, no sentido de que só esporadicamente, como lugar geográfico, aparece no texto. Tal não impede, porém, que enquanto *espaço portador de um sentido*, a casa do velho lavrador seja também essencial para a proposta ideológica do texto. Com efeito, ela semantiza-se pelo valor do trabalho, da produção e da construção de uma riqueza que se *vai acumulando* e se transmite ao herdeiro. É na casa de José das Dornas que pela primeira vez se põe o problema da transmissão dos bens – o mesmo problema que condicionará a actuaçãõ do Conselheiro em relaçaõ ao ervanário em *A Morgadinha dos Canaviais*, pondo, ainda, pruridos a D. Luís, quanto à aceitaçãõ de um dote para Berta. Porque lugar da produçãõ de riqueza por via da dedicaçãõ ao trabalho, a casa dos Dornas prefigura, ainda, o escritório de Mr. Whitestone, em *Uma Família Inglesa* a Herdade de Tomé, em *Os Fidalgos da Casa Mourisca*.» (Cf. M. Lúcia Lepecky, *ob. cit.*, pp. 71-72.) A esta magnífica análise, acrescentamos também esta noçãõ importantíssima: a soluçãõ ideal não se resume à transmissãõ e riqueza para os herdeiros (isso foi o que aconteceu com os maus exemplos dos *Fidalgos*, os manos da casa do Cruzeiro, que herdaram e esbanjaram); implica a herança, pelos herdeiros, do valor do trabalho e da necessidade – digna e sensata – de não parar de produzir. A própria

político e mental do país, nos *Fidalgos*, devido à tensão remanescente entre os partidários do absolutismo - derrotados mas não convencidos – e os do liberalismo, e sofre os preconceitos classistas que impedem a justiça, o progresso e o amor; afinal, ultrapassará tudo isto com paciência, perseverança e denodo, resolvendo diferendos e harmonizando contrários.

À questão de como classificar a aldeia – personagem modelada ou plana, a nossa resposta seria: *modelada*, no seu modo particular. Do que não pode duvidar-se é do facto de a aldeia agir, através das várias figuras e espaços a constituem. Como brilhantemente refere Maria Lúcia Lepecky, a própria retórica dos romances dinisianos aponta para a possibilidade da harmonia geral, ou seja, do triunfo do bem. Mas essa noção pressupõe o benefício de todos:

«A possibilidade de trânsito de pessoas do espaço do mal para o do bem e a impossibilidade do trânsito inverso instituem os valores da bondade, da solidariedade e da amizade como dominantes nas narrativas. Por seu turno, tais valores relacionam-se, e bem de ver, com a proposição ideológica básica da ficção dinisiana: a solução positiva e optimista dos conflitos por força da *essência de bondade* presente em todos os seres humanos. Buscando a esta, chamemos-lhe assim, *finalidade ideológica*, os vários Narradores, apontando traços negativos em determinadas personagens não deixam de informar ao leitor (e fazem-no reiterada e insistentemente) que às “maldades” inegáveis correspondem, sempre, e predominantemente, um estado e uma essência fundamentais de bondade. Veiculando tal tipo de informações, os Narradores dizem repetidas vezes ao leitor que a solução final das oposições dramáticas é possível, sendo, mais que isto, *possível de modo a atingir o bem de todos.*»⁷⁹⁴

Quase a terminar este capítulo, chamamos a atenção para um facto interessante: ao contrário do vastíssimo e muito sugestivo conjunto de nomes com que Dinis baptiza as suas personagens, a toponímica e os dados cartográficos atinentes ao espaço da acção não comparecem, regra geral, no discurso narrativo.

Lepecky aduz uma ideia semelhante à que exarámos: «Para que a energia se reconstitua, é preciso não apenas manterem-se vivos e operacionais os corpos dos que trabalham, mas ainda que sejam produzidos novos corpos (novas pessoas) cuja distribuição por diferentes tarefas garantirá a perpetuação do “organismo” [...] social.» (Cf. M. Lúcia Lepecky, *ob.cit.*, p. 90.)

Maria Ema Tarracha Ferreira igualmente sublinha (numa perspectiva mais restrita em relação a Lepecky) este valor do trabalho - não apenas como caminho para a riqueza, mas como modo indispensável de realização humana: «Na aldeia, onde segundo os princípios da política fontista, riqueza não significa ociosidade, todos trabalham, desde o lavrador abastado - José das Dornas -, que apesar de sexagenário se levanta de madrugada, até ao velho clínico - João Semana -, que sai ao nascer do Sol para visitar doentes em lugares distantes.» (Cf. M. Ema Tarracha Ferreira, “Introdução a *As Pupilas do Senhor Reitor*”, ed. cit., p. 45.)

⁷⁹⁴ Cf. M. Lúcia Lepecky, *ob.cit.*, pp. 21-22. Como se vê, a autora aproxima-se bastante do que defendemos: «[...] a narrativa dinisiana trabalha *em e sobre* variados espaços semânticos. Todos eles se opõem e se complementam; na dinâmica da sua convivência (atritos, conflitos, convergências, oposições e justaposições) pode mostrar-se a dinâmica social e, dentro desta, o específico movimento de uma classe. Se se atenta para o pormenor, se se dá atenção à história, ao enredo e à intriga contados, vê-se que no interior de cada classe movimentam-se pessoas mais ou menos diferenciadas, cujos conflitos, principalmente no instante da sua resolução final, se repercutem no macro-espaço social. A ficção dinisiana ocupa-se, assim, e sempre, das *partes* e do *todo* de uma sociedade. A esta vê (ou tenta ver) como totalidade maior e plural, vendo a classe em si como parte do todo, e a cada personagem como parte do todo secundário definido *classe.*» (Cf. M. Lúcia Lepecky, *ob. cit.*, pp. 62-63.)

Essa opção defendia o escritor, por um lado, de delicadas aproximações à realidade de certos lugares e, sobretudo, do eventual desagrado das pessoas com quem convivera e a quem pudesse desgostar a inscrição, como *tipos*, no discurso romanescos. Não arriscando o nome concreto do lugar, o escritor garantia-se um certo reduto de ambiguidade defensiva. Por outro lado, ao libertar a narrativa de um localismo objectivamente redutor, Dinis consegue um reforço da potencial universalidade da obra.

Pöe foi criticado nos Estados Unidos por as suas narrativas tenderem a edificar-se sobre um espaço misterioso ou até fantástico, muitas vezes europeu, que traía – por assim dizer – a necessidade de afirmar uma literatura norte-americana que contemplasse referentes, motivos e circunstâncias nacionais. Mas a verdade é que Pöe foi um extraordinário sucesso, à época, na Europa (sobretudo, em território francês). Maldosamente, alguns compatriotas do escritor afirmaram que o seu sucesso em França talvez adviesse do facto de estar mal traduzido.

Contudo, é hoje pacífica a ideia de que a empatia com a literatura de Pöe, e em particular com a narrativa, decorreu em boa medida da inscrição, nos seus contos e novelas, de uma espécie de *espaço por nomear*, que era por isso todos os lugares e nenhum lugar em especial.

Atrevemo-nos a cruzar este excuro com uma carta de Diana de Aveleda (pseudónimo de Júlio Dinis), publicada no *Jornal do Porto*, em que o sujeito de enunciação fala do encanto que lhe provocou determinado rio campestre:

«No caminho que eu frequentemente seguia nestes meus passeios matutinos há uma pequena ponte de pedra, de dois arcos, por baixo da qual corre mansamente o rio da aldeia. Rio sem nome! Por isso mesmo eu lhe queria. Não compreendes isto? Um rio sem nome, um rio que não vem nas cartas geográficas, virgem das explorações e estudos dos engenheiros hidráulicos. Conservando toda a poesia dos primeiros tempos! É quase um tesouro oculto e tem um não sei quê de misterioso que, por isso mesmo, me atraía // [...] Nesta parte do rio e àquela hora da manhã era certo encontrarem-se, a lavar e a cantar, as mais bonitas raparigas do sítio e tão desafogada e jovialmente o faziam que comunicavam alegria aos mais hipocondríacos.»⁷⁹⁵

O passo lembra muito “O rio da minha aldeia”, de Pessoa / Caeiro. Gostaríamos de nele destacar quatro aspectos fundamentais, por serem muito sintomáticos da prosa (e da narrativa) dinisiana: a) o enunciado dá conta de um real reconhecível, simples, próximo, aprazível e rural; b) apesar do aparente bucolismo, há no conteúdo narrado lugar ao mundo do trabalho, embora em registo alegre e um pouco lírico; c) o espaço tem gente a habitá-lo (raparigas bonitas, cantando durante a lida); d) finalmente, o narrador – digamos assim – omite o nome do rio e do lugar. Aliás, apresenta essa ausência toponímica como um facto exterior à sua vontade e, contudo, carregado de sentido (não ter nome é, na retórica do

⁷⁹⁵ Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 176.

trecho, uma vantagem). Como a aldeia sem nome dos romances dinisianos, este rio é um espaço livre dessa amarra localista e redutora. É, por isso (*i.e., pode ser*), todos os rios de Portugal, todos os rios do mundo⁷⁹⁶.

O nosso gesto de elevar a aldeia ao estatuto de personagem – e até de personagem principal (da intriga periférica, como repetidamente sublinhámos) – decorre também desta noção de que há, na retórica dinisiana, um culto ostensivo da vida no campo. A aldeia (aldeia como espaço idealizado, utópico, *sem nome*) parece concentrar em si o melhor da sociedade humana em sintonia com a pureza e simplicidade de um lugar impoluto, puro⁷⁹⁷.

A terminar este capítulo, valerá a pena recordar algumas das conclusões que, em nossa opinião, resultam claramente de um estudo atento dos romances dinisianos.

Em primeiro lugar, a importância de uma intriga interessante, enquanto ponto de partida para a edificação da narrativa.

Depois, a importância de um manejo competente da técnica de escrita romanesca, equacionável, antes de mais, no plano do tratamento da diegese no discurso literário e, a este nível, na concomitância dinâmica e eficaz de duas dimensões intersubsidiárias: intriga e acção, para usarmos a terminologia proposta por Carlos Reis na sua análise a *Os Maias* (que

⁷⁹⁶ Não nos parece particularmente interessante proceder à classificação tipológica dos romances dinisianos, por neles encontrarmos uma tão complexa teia de factores e ângulos. A fazê-lo, convocaríamos a classificação de *romance de espaço*, certamente. Tomemos, a este respeito, a definição de Aguiar e Silva: «[Romance de espaço é o] que se caracteriza pela primazia que concede à pintura do meio histórico e dos ambientes sociais nos quais decorre a intriga. [...] O meio descrito pode ainda ser geográfico ou telúrico, [...], embora este meio telúrico seja indissociável, na visão do romancista, do homem que nele se integra.» (Cf. Aguiar e Silva, *ob. cit.*, p. 684.) Aguiar e Silva adverte: «Esta classificação [de Wolfgang Kayser] é aceitável, se não lhe conferirmos um valor absoluto e uma rigidez extrema. Com efeito, é impossível encontrar um romance concreto que realize de modo puro cada uma das modalidades tipológicas estabelecidas por Kayser, acontecendo também que muitos romances, pela sua riqueza e pela sua complexidade, dificilmente podem ser integrados nesta ou naquela classe.» (Cf. Aguiar e Silva, *ob. cit.*, p. 686.) [Wolfgang Kaiser, refira-se, propõe uma classificação tipológica que compreende *romance de acção ou de acontecimento*, *romance de personagem* e *romance de espaço*. (Cf. Aguiar e Silva, *ob. cit.*, p. 684. Ouso do *itálico* é da nossa responsabilidade.)

Consideramos também interessante, a este respeito, a noção de *roman-fleuve* que Carlos Reis propõe para a classificação de *Os Maias*, de Eça de Queirós. Nesse caso, trata-se também de um *romance de espaço*, mas em que o acento tónico está no adjectivo acoplado ao nome - *social*: «[O] romance-fresco é aquele que “através da aventura de um indivíduo, de uma família, de um clã, aspira a captar um momento histórico numa sociedade. Deseja também, como o romance histórico ou o romance rural, representar a cor exacta de uma época e de um meio”. Ora é justamente uma época (a da Regeneração) e um meio (o da alta sociedade lisboeta) que o narrador dos *Maias* nos faculta, ao nível do espaço social; e consegue-o fundamentalmente à custa de dois recursos específicos: a delimitação de determinadas personagens figurantes e a representação de ambientes de conjunto.» (Cf. Carlos Reis, *Introdução à Leitura d’Os Maias*, ed. cit., pp. 57-58. A citação usada por Carlos Reis – e que reproduzimos em *itálico* - foi colhida em *Histoire du roman moderne* (de R. M. Albérès), 4.^a ed., Paris, Ed. Albin Michel, 1971, pp. 116-117.) Também nos romances dinisianos encontramos esta técnica romanesca de, com recurso a personagens não directamente envolvidas na intriga nuclear, representar ambientes, atmosferas, espaços sociais e humanos. Assim cria Dinis aquilo a que chamaríamos um *fresco social e humano*.

⁷⁹⁷ Um autor francês que Dinis leu e estimou, Émile Souvestre, defendia (obviamente, ecoando Rousseau): «O homem que trabalha ao ar livre, respirando a pleno peito o ar vivificante dos campos, recreados os olhos nas prodigalidades da natureza, está a coberto dos engulhos e azedumes que tornam triste o trabalhador das cidades.» (Cf. Émile Souvestre, *Memorial de Família*, Porto, 1873, *apud* M. Ema Tarracha Ferreira, *ob. cit.*, pp. 25-26.)

adoptámos para o presente estudo de um ponto de vista macro-conceptual e, num nível mais restrito de análise, reconfigurámos como intriga nuclear e intriga periférica, respectivamente).

Procurámos demonstrar a altíssima relevância do uso da cena, na estratégia narrativa de Dinis, tão eficaz para o propósito técnico-romanesco de recriar um quotidiano realista e profundamente humano. As cenas, no discurso literário, obrigam o narrador à repartição do protagonismo por uma galeria alargada de personagens, não redutível ao universo da intriga nuclear, mas afinal de grande utilidade para a densificação do conteúdo narrativo atinente a este território.

Emerge desta opção narrativa o reforço de valor e significado de personagens convencionalmente entendidas como *secundárias*, as quais acabam por funcionar não apenas como cenário da intriga nuclear e, pontualmente, como adjuvantes dos protagonistas mais óbvios - mais próximos, digamos, do enredo nodal da obra -, mas também como uma verdadeira personagem colectiva (ou macro-personagem), cuja história é também contada, *ergo*, entendível e estudável como uma *outra intriga*.

Num dos seus mais singulares romances, *Eça de Queirós* parece corporizar, na personalidade e percurso de determinada personagem, um retrato psicológico e cultural do nosso país, e até alguns dos aspectos principais da sua História. Referimo-nos a Gonçalo Ramires, protagonista fundamental de *A Ilustre Casa de Ramires*.

Eça, aliás, deixa pouca margem (exegética) de manobra aos críticos e intérpretes desta obra. De modo claro e objectivo, o narrador põe na boca de uma outra personagem a análise caracterológica de Gonçalo:

«- Pois eu tenho estudado muito o nono amigo Gonçalo Mondes. E sabem vocês, sabe o senhor Padre Soeiro quem ele me lembra? // - Quem? // - Talvez se riam. Mas eu sustento a semelhança. Aquele todo de Gonçalo, a franqueza, a doçura, a bondade, a imensa bondade, que notou o senhor Padre Soeiro... Os fogachos e entusiasmos, que acabam logo em fumo, e juntamente muita persistência, muito aferro quando se fila à sua ideia. A generosidade, o desleixo, a constante trapalhada nos negócios, sentimentos de muita honra, uns escrúpulos quase pueris, não verdade?... A imaginação que o leva sempre a exagerar até mentira, e ao mesmo tempo um espírito prático, sempre alento à realidade útil. A viveza, a facilidade em compreender, em apanhar... A esperança constante nalgum milagre, no velho milagre de Ourique, que sanará todas as dificuldades... A vaidade, o gosto de se arrebicar, de luzir, e uma simplicidade tão grande, que dá na rua o braço a um mendigo... Um fundo de melancolia, apesar de tão palrador, tão sociável. A desconfiança terrível de si mesmo que o acobarda, o encolhe, até que um dia se decide, e aparece um herói, que tudo arrasa... Até aquela antiguidade de raça, aqui pegada à sua velha torre, há mil anos... Até agora aquele arranque para a África... Assim todo completo, com o bem, com o mal, sabem vocês quem ele me lembra? // - Quem?... // - Portugal.»⁷⁹⁸

⁷⁹⁸ Cf. *Eça de Queirós, A Ilustre Casa de Ramires*, Lisboa, Ed. Círculo de Leitores, 1981, pp. 337-338.

O que defendemos, no quadro do nosso raciocínio fundador, é que a aldeia, cuja natureza essencial se faz da soma das características, pulsões e comportamentos das diversas personagens - secundárias do ponto de vista da intriga nuclear⁷⁹⁹ –, é ela própria uma personagem principal. Sendo um produto de uma pluralidade de figuras, tratar-se-á de uma personagem naturalmente complexa e aqui e ali contraditória. Tal não lhe retira verosimilhança, coerência ou lógica ficcional e humana. Como diz João Gouveia, *n'A Ilustre Casa de Ramires*, acerca de Gonçalo, aquele *dinâmico composto* é Portugal.

⁷⁹⁹ De qualquer forma, mesmo do ponto de vista da intriga nuclear, é indiscutível este papel, assumido pelas personagens ditas secundárias, de humanização do espaço físico contextualizante da narrativa dinisiana.

5. Acção, Cenas e Personagens nos romances de Júlio Dinis

No presente capítulo, reiterando algumas das afirmações que fomos aduzindo ao longo dos primeiros quatro, pretendemos demonstrar o modo particular como Júlio Dinis equaciona e desenvolve os seus romances.

Em boa medida, concretizamos e aprofundamos ideias já inscritas nos capítulos dedicados à formação humana, académico-profissional e literária de Dinis, e à sua produção na área da poesia, do teatro e (especialmente) da narrativa.

Procuraremos dar conta da concepção que Dinis tinha da arte de contar, especialmente da articulação que postula e leva à prática entre acção e intriga⁸⁰⁰ (ou, dito de outra forma – menos rigorosa, segundo cremos -, entre acção principal e acção secundária). Essa coexistência assumirá particular importância no nosso estudo por nela assentar, em nosso entender, considerável porção da eficácia da construção romanesca levada a cabo pelo escritor.

Com efeito, como adiante se tentará provar, a edificação de um cenário não apenas físico mas mental e social implica, da parte do escritor, um cuidadoso investimento na caracterização de diversos ambientes e personagens e, em concomitância, na narração de episódios não directamente relacionados com o enredo principal. Esse trabalho, não ao alcance de muitos romancistas, aportará à narrativa uma profundidade e uma verosimilhança importantíssimas para a elevação do enredo (objectivamente redutível a uma mera história de amor entre um homem e uma mulher) a algo maior: um verdadeiro *fresco* do país, palco por um lado do percurso actancial de certos pares amorosos, mas igualmente espaço social, político e cultural, ele próprio de alta relevância.

Tentaremos também recordar o modo como Dinis, à semelhança, aliás, de outros escritores (portugueses e estrangeiros), seus predecessores, usa o sumário (ou resumo) e, sobretudo, a cena – e o modo como essa técnica de narrar concorre decisivamente para a eficaz harmonização da chamada acção principal com a intriga. Acreditamos que a maior razão para o estabelecimento do celebrado *tempo-atmosfera* (como lhe chamam, originalmente, António José Saraiva e Óscar Lopes) reside nessa consabida opção do romancista.

⁸⁰⁰ Oportunamente, proporemos outra terminologia, mais conforme à ideia que defendemos acerca da narrativa dinisiana.

Finalmente, tentaremos demonstrar como o tratamento *sui generis* dado por Dinis às (assim designadas) personagens secundárias contribui decisivamente para a inscrição, no tecido romanesco, de uma realidade supostamente abstracta – o país, a época, a sociedade. A nossa convicção desagua até na crença – ousada, admitimos – de que em Júlio Dinis a convencional divisão entre personagens secundárias e principais nem sempre é justa, nem sempre é rigorosa (ou, pelo menos, nem sempre é produtiva do ponto de vista crítico-interpretativo). As personagens secundárias – e, em certos casos, até os figurantes – poderão ser consideradas, enquanto *todo* dinâmico, uma outra, nova personagem: o país. E, a essa luz, trata-se verdadeiramente de uma personagem principal.

Esta ideia vem sendo, como facilmente se percebe na leitura dos capítulos anteriores, sugerida já ou mesmo claramente expressa ao longo do nosso estudo. Neste capítulo em particular, trataremos de mais profundamente a demonstrar.

5.1. Accção e intriga na narrativa dinisiana

Entre os textos publicados, após a morte de Júlio Dinis, num volume intitulado *Inéditos e Esparsos*, encontramos quatro documentos de grande interesse para a compreensão do método de composição romanesca utilizado pelo escritor⁸⁰¹. Estes textos a que Dinis chama, de forma obviamente genérica, *Programas de narrativas*⁸⁰² a desenvolver no futuro, funcionam como rigorosos planos de trabalho e referem – directa ou indirectamente – objectivos, conteúdos e estratégias a utilizar.

Projectando “Um retábulo de aldeia”, por exemplo, o escritor trata de, com precisão, elaborar uma sinopse do enredo que, não obstante o espírito sintético do registo, não dispensa a existência de episódios relativamente periféricos ao núcleo fundamental da história a narrar. De facto, para além de resumidamente apresentar os vários segmentos do

⁸⁰¹ Trata-se de “Pecados Literários – Programa de um conto para os novos *Serões da Província*” (in *Inéditos e Esparsos*, ed. cit., pp. 32- 34), “Um Retábulo de Aldeia – Programa de um conto para os novos *Serões da Província*” (ob. cit., pp. 34-36), “*Excelente Senhora* – Programa do 1.º volume” (ob. cit., pp. 36-59) e “Esboço de um programa para o conto “A Vida nas Terras Pequenas” (ob. cit., p. 81).

⁸⁰² Em rigor, os quatro documentos em causa têm a designação tutelar de “Programas”. No caso de “A Vida nas Terras Pequenas” e de “Um Retábulo de Aldeia”, mencionam-se “contos” *a haver*. Neste último projecto, contudo, o autor refere expressamente a intenção de escrever “um *conto* para os novos *Serões da Província*”. Ora, à luz sobretudo do que pudemos analisar no conjunto conhecido e publicado de narrativas de *Serões da Província*, esta circunstância autorizar-nos-á a remeter genologicamente este (e talvez os demais projectos literários que supra-enunciamos) para o domínio da *novela*, mais do que para o do conto ou do romance.

enredo, Dinis preocupa-se, com sintomática antecipação ao exercício da efabulação propriamente dito, em garantir a existência de cenas, cujo concurso desde logo consegue – como temos vindo a defender – o estabelecimento de uma certa atmosfera social e mental que naturalmente influenciará a percepção, pelos leitores, dos episódios relatados.

Neste “Retábulo de aldeia”, directamente relacionado com a intenção de colorir narrativamente o complexo e variegado mundo da aldeia, há uma vasta galeria de personagens típicas, representativas do meio, que em muito extravasam o domínio estrito do enredo principal: para além de um *artista* e de uma *pastora*, anunciam-se também um *cura*, um *fazendeiro local*, um *proprietário* ausente, e diversas (avulsas) personagens populares ainda indeterminadas.

É, desde logo, interessante notar o facto de, a acompanhar os diversos episódios que constituem o núcleo da intriga projectada, se encontrarem sistemáticas notas remetendo para o universo mais lato do espaço (humano e social) contextualizante. Afigura-se-nos claro o propósito do escritor: não apenas dar conta ao leitor dos sucessos da história, mas igualmente ir reportando, ao longo da narrativa, o efeito que tais sucessos provocam no meio social e humano da aldeia:

«O artista percorre, solitário, os montes da aldeia, à procura de inspiração. O povo principia a notá-lo e a desconfiar dos seus modos.» [...] ⁸⁰³ «Faziam-se comentários sobre o caso [...]» ⁸⁰⁴

A narrativa assenta, pois, sobre o que se passa na aldeia, mas não se demite de igualmente inscrever a acção reportada numa diegese mais compreensiva e, afinal, concomitante – a história, digamos assim, da própria aldeia.

Dos quatro *programas* que referimos, o mais interessante é talvez aquele que se refere a “A Vida nas Terras Pequenas”. É de todos o mais completo, pois inclui uma rigorosa distribuição da acção e intriga já por capítulos, uma resumida caracterização das personagens (principais e secundárias) e ainda a referência aos essenciais motivos que animarão e pautarão a conduta de cada uma ⁸⁰⁵:

«*Adelina* – Dezoito anos, bondosa, sem afectação. Cheia de boa-fé para com todos; Passando através do mal e das intrigas sem suspeitar-lhes a existência. Confia no irmão como num herói. *Estêvão* – Espírito honesto, mas não entusiasta. Incapaz de uma paixão extrema; mas com o coração amoldado para sentimentos brandos. O amor fraterno é o mais ardente afecto que lá encerra. Pode sacrificar-se mas reflectidamente ou como obedecendo

⁸⁰³ Cf. Júlio Dinis, *Inéditos e Esparsos*, ed. cit., p. 34.

⁸⁰⁴ Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 35.

⁸⁰⁵ Inclui ainda um esboço bastante adiantado dos dois primeiros capítulos (cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, pp. 64-81). Estes capítulos concretizam, competentemente, o *programa* que o escritor congeminara. Por razões de economia expositiva, dispensar-nos-emos de aqui analisarmos o enunciado em profundidade.

a um dever e não por irresistível impulso de entusiasmo» Não forma sonhos doirados nem ambiciosos. Homem para transigir com o mundo tal como ele é. *Vítor de Ansão* – Rapaz de excelente educação e hábitos da moda. Vive na província porque os seus teres não lhes permitem viver em Lisboa. Convive pouco. E mais entusiasta do que Estêvão: mas exigente em relação ao futuro. Pouco dissimulado. Mais querido entre a classe baixa do que entre a média, que, não obstante, se lisonjeia sempre que lhe merece atenções, o que raras vezes sucede. Estouvado nos seus primeiros dias da mocidade. *D. Roberto de Ansão* – Senhora de fina educação e profundo bom senso. As provações da sua vida têm-lhe dado uma têmpera de tolerância e uma repugnância à convivência que perfeitamente se identifica com o génio de Vítor, por quem é extremosa. *Baltasar* – Boticário. Génio vivo e forte. fácil em encolerizar-se. Homem político e a alma do presidente da Câmara. Exerce descaradamente a medicina e promove guerra aos médicos que lhe vão nisso à mão. Costa de fazer ostentação da sua liberalidade. Descura um pouco a farmácia. *D. Maria do Céu* – Mulher dele. Tipo de burguesa faladora, curiosa e maldizente. Exaltando a importância do marido, mas sempre deixando entrever que é de procedência superior à dele; mas que não olhou a isso porque a verdadeira distinção está no saber e na inteligência. *Matilde e Joana* – As filhas. Ambas curiosas janeliras e amigas de namorar. Matilde, de melhor fundo, tem uma afeição sincera pelo praticante da botica, a qual, não obstante temporárias infidelidades, sobrevive sempre no seu coração. Joana é menos ingénua. Aspira a um casamento vantajoso. Odeia, mais cordialmente do que a irmã, a filha do administrador e ambiciona o afecto de Estêvão. Em tempo namorou-a Vítor de Ansão. *Belchior Azevedo* – O administrador. Homem muito preocupado da sua posição oficial, falando a todo o momento dos seus ofícios ao governador civil e ao governo. Com pretensões a conhecedor dos negócios públicos e dos usos diplomáticos. *D. Heloísa* – Sua mulher. Senhora de educação literária mas sem senso. Preciosa ridícula. Discorre em literatura e pretende que a sua casa seja um grémio literário. Escolheu para os filhos nomes românticos. Casa bem mobilada, mas sem feição característica. *Julieta* – Filha do administrador. Participa um pouco das qualidades da mãe. Aspirações a espirituosa e julga-se muito superior a todas as raparigas da vila. Fala sempre em Lisboa, teatros, etc. Antigo namoro de Vítor de Ansão. *Eurico* – Irmão de Julieta. Estudante dos primeiros anos da Universidade. Um pouco pedante com pretensões a falar de tudo com eloquência. *O Zé do Boticário* – Pobre rapaz que ama sinceramente a filha mais nova do patrão. Aflige-se quando ela lhe é infiel e perdoa-lhe de todas as vezes as infidelidades. *Dominginhos da Praça* – Um pateta. Cavalheiro servente de quase todas as meninas da vila. Adivinha charadas figuradas, faz flores de papel, arma e enfeita altares, superintendente em todas as funções. Recita ao piano. *O delegado* – Rapaz namorador, cujo maior prazer é conversar com as senhoras. Conviva do administrador e sarcástico contra o partido do presidente. Fala muito no seu tio do Supremo Tribunal. *O juiz* – Surdo. Apaixonado do voltarete e contando sempre as mesmas histórias. *O presidente da Câmara* – Criatura cheia de importância e no fundo um parvo, que o boticário move à vontade. Proprietário rico e influente na terra. *O cónego* – Velho rabugento e sem contemplos com ninguém. *A viúva* – Mulher positiva e metódica. *Dr. Venceslau* – Poço de direito rábula. Metrificador de sonetos a propósito de tudo. *O capitão do destacamento* – Gordo e comodista.»⁸⁰⁶

⁸⁰⁶ Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, pp. 60-62.

No que se refere ao enredo, este esquema traduz já, com fidelidade notável, certo modo bastante característico de contar. No capítulo I, projecta-se a apresentação de personagens. No capítulo II, os protagonistas chegam ao cenário da acção (uma pequena vila). No capítulo III, o texto ocupa-se – numa viagem à periferia da acção principal – da chamada *vox populi*: sabemos «o que se diz dele [do presidente da Câmara]». No capítulo IV, com o pretexto de certa personagem importante receber a visita da família do senhor administrador, reúnem-se diversas personagens num mesmo local (situação muito recorrente nas narrativas de Dinis). No seu *programa*, o escritor expressamente menciona esta oportunidade para fazer comparecer, em cena, uma galeria social e humanamente carregada de sentido, aportando à história principal o sentir popular: «Tipos. Conversação. Comentários da vizinhança.»⁸⁰⁷

O investimento em cenas que reúnem personagens diferentes e muito características da sociedade local é obviamente deliberado e prossegue, ao longo do *programa*: no capítulo VII, alude-se a um serão em casa do administrador, para onde converge um apreciável número de figuras importantes da terra. Igualmente sistemático é o périplo do discurso narrativo pelo universo profundo da vila, consubstanciado numa recorrente auscultação e recolha de testemunhos e opiniões sobre as personagens principais, exercício que obriga à concessão de protagonismo, pelo narrador, a personagens secundárias ou, até, meros figurantes - o capítulo IX, por exemplo, consistirá numa espécie de reportagem sobre «o que [na terra] se diz de Estêvão»⁸⁰⁸.

Concomitante a este investimento na textura, variedade e profundidade do meio, há a criação, já referida, de uma considerável multidão de personagens, cuja verosimilhança e humanidade dependerão – depois – de uma eficaz decomposição do todo em indivíduos diversos, com as suas próprias características e os seus próprios motivos vitais. A representação da *vida* (que, em última análise, preside ao ofício dinisiano de contar) passa por essa diversidade não abstracta que é feita de homens e mulheres individualmente percebidos e descritos⁸⁰⁹, ainda que depois, no território da recepção literária, o todo se entenda como uma entidade una e coerente.

⁸⁰⁷ Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 59. O propósito de, em momento fundamental do capítulo, haver lugar a «conversação», como sabemos, inscreve-se numa estratégia habitual de Dinis: as cenas são maioritariamente constituídas por comentários, conversas, discussões, o que compreende um hábil uso do diálogo, bem como o recurso a outras técnicas muito características do texto dramático (e, por extensão, do universo teatral).

⁸⁰⁸ Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 60.

⁸⁰⁹ No romance de Thomas Mann, *A Montanha Mágica*, esta noção aparece magistralmente demonstrada e literariamente concretizada: o narrador sublinha, logo nos primeiros capítulos, o facto de a observação atenta da sala de refeições, delegada na perspectiva da personagem Hans Castorp, ser ponto de partida para a humanização de todo o espaço circundante: «[Hans Castorp] pôs-se a observar os seus comensais – da massa indistinta e indiferenciada começavam a emergir seres individuais.» (Cf. Thomas Mann, *A Montanha Mágica*, trad. de Gilda Lopes Encarnação, Lisboa, Ed. Dom Quixote, 2009, p. 84.)

A visão global daquela sociedade será, pois, consequência da soma de diferenças, e esta forma de olhar/ver a *vila* (ou a aldeia, em outros casos) torna-a – aos olhos do leitor – menos artificial (*ergo*, mais natural, realista)⁸¹⁰.

Olhando para estes *programas*, vemos como Dinis se preocupa sobretudo, num primeiro esquisso desta humanidade a haver, com características de ordem social e moral. Em menor número, alude a marcas de cariz mais psicológico (é o caso do cónego, da viúva e do capitão). Ainda mais raramente, refere características físicas (caso do juiz, que é surdo, e do capitão, que é gordo). Julgamos que a parcimónia com que são descritas as personagens, neste documento, não significa que Dinis descure este aspecto. Pelo contrário, as suas narrativas amplamente demonstram que o escritor atribui grande importância à cabal caracterização dos numerosos seres que aí comparecem. Acontece, contudo, que numa primeira fase (conceptual, digamos assim) da criação ficcional, lhe interessará especialmente situar moral e socialmente as suas personagens.

Essa preocupação ajuda a perceber, em nossa opinião, o fundamental propósito do autor no ofício delicado da efabulação: Dinis quer contar, através das suas personagens, histórias sobre a universal humanidade (eterno palco de amores, de sonhos, de frustrações, e também de querelas envolvendo o bem e o mal, o certo e o errado, o justo e o injusto, o feio e o belo), mas igualmente pretende inscrever essas biografias num espaço reconhecível, verosímil, próximo, *português*.

Os motivos das vinte personagens (galeria prevista, à partida) são também aduzidos por Júlio Dinis, com telegráficas, mas rigorosas, notas essenciais⁸¹¹. A soma destes motivos

⁸¹⁰ Antonio Candido sublinha a circunstância de, no quadro de uma estratégia narrativa, a edificação – pelo criador da ficção – de um *contexto objetual* [*sic*] não ser nunca inócua ou insusceptível de consequências interpretativas. A factualidade reportada, ainda que se assemelhe, no rigor documental, à própria realidade, não deixa de ser uma realidade literária: «Uma das diferenças entre o texto ficcional e outros textos reside no fato [*sic*] de, no primeiro, as orações projetarem contextos objetivos e, através destes, seres e mundos puramente intencionais, que não se referem, a não ser de modo indireto, [...] a objectos determinados que independem do texto. Na obra de ficção, o raio da intenção detém-se nestes seres puramente intencionais, somente se referindo de um modo indireto – e isso nem em todos os casos – a qualquer tipo de realidade extraliterária.» (Cf. Antonio Candido, "Literatura e Personagem", in Antonio Candido [dir.], *A Personagem de Ficção*, São Paulo, Ed. Perspectiva S.A., 1976, p. 17.)

⁸¹¹ Sem grandes motivos de surpresa para nós, o escritor reduz as suas notas, neste âmbito, a apenas sete personagens, cuja participação na acção principal se adivinha mais efectiva: «*Adelina* – Luta contra o seu amor a Vítor pelo mau conceito em que o fazem ter as intrigantes. *Estêvão* – Preocupado com a felicidade da irmã, faz por vencer todas as causas pessoais de desgosto. Só se exalta quando supõe ameaçada a felicidade de Adelina. *Vítor* – Deixa-se possuir cada vez mais pelo amor a Adelina, cuja frieza o não aflige. *D. Roberta* – Ambiciona que o casamento de Vítor lhe dê mais uma filha e netas que lhe suavizem a velhice. Aprova a escolha do filho e condescende com Vítor em salvar Adelina de censuras públicas. *Joana* – Odeia Adelina quando suspeita do seu amor a Vítor. Odeia Estêvão por este a haver razoavelmente dissuadido do seu amor. *Julieta* – Tem quase os mesmos motivos que Joana. *Baltasar* – O seu desgosto contra Estêvão procede da intimação do administrador para se coibir de exercer a medicina e do parecer sobre a criação de porcos. *D. Heloísa* – Suspeitas sobre as tenções de Estêvão em relação ao cónego.» (Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, pp. 62-63.)

animará, forçosamente, o todo, dando-lhe vida e tornando menos abstracta, mais verdadeira e mais compreensiva a representação da realidade.

Cremos que esta concepção de narrativa, que valoriza – logo *a priori* – a importância de personagens não directamente inscritas na intriga principal, representa já um modo de compreender o ofício efabulatório certamente diferente do que encontramos, por exemplo, na maioria das novelas camilianas (sobretudo interessadas, essas, na vertiginosa narração de acontecimentos).

A tarefa de dar corpo e vida a tão grande multidão de indivíduos (não de indivíduos, note-se, *que se dissolvem na multidão*, mas de uma multidão que é apresentada na forma de diversidades individualmente reconhecíveis (como acontece na vida real) está longe de ser fácil e exige, antes de mais, uma enorme compleição técnico-artística e humana do escritor. Em boa verdade, trata-se de uma qualidade dramática que Dinis bem cedo desenvolveu e eficazmente aproveitou para o seu *mister* de contador de histórias.

No início de *A Morgadinha dos Canaviais*, o narrador dá conta dos últimos momentos da viagem e, finalmente, da chegada de Henrique de Souselas à aldeia. Apesar de se tratar de uma sequência de conteúdo muito simples, o relato estende-se por dois capítulos. Para além do penoso percurso entre Lisboa e a casa da tia Doroteia, o narrador detém-se nos pormenores da refeição nocturna do recém-chegado e na conversa de circunstância (torrencial, insistente, repetida) das duas senhoras idosas que o recebem. De manhã, para além do choque agradável proporcionado pela paisagem bela e revigorante do Minho, Henrique é alvo das atenções renovadas da tia e da criada Maria de Jesus, do que novamente o narrador dá conta no enunciado, com demorado pormenor, sem esquecer referências detalhadas à refeição matinal.

De um ponto de vista da economia narrativa, parece despicienda a valorização, no discurso romanesco, destas duas cenas (da noite anterior e da manhã seguinte, que pouco representam em termos de evolução do enredo). Diríamos, numa primeira análise, que se trata até de uma redundância desnecessária e improdutivo.

Mas, como explicaremos, com maior detalhe, no segmento 5.2. deste capítulo, é dessa repetição que, em grande medida, nasce a ilusão de normalidade, de rotina, de quotidiano organicamente estável, de organização social instalada e com uma aparente garantia de perenidade. Esse é o contexto que rodeará a acção e lhe conferirá uma textura e uma profundidade que em muito ultrapassam a mera esfera de um vulgar enleio amoroso. A verificar-se uma história de amor, será sempre uma história com a *marca* local, genuína,

portuguesa, e essa especificidade emancipará o relato, libertando-o de um provável cariz anódino literariamente empobrecedor⁸¹².

Júlio Dinis tem consciência, claramente, da importância que há, quando se edifica um romance, de criar um universo solidamente reconhecível, familiar, próximo da própria ideia de vida real, por ser dessa circunstância que depende, em grande medida, a verosimilhança dos factos narrados e, em concomitância, das atitudes e reacções das personagens.

O mundo (física, mental, cultural, moral e ideologicamente construído) é um palco naturalmente em consonância com a matéria narrada. A própria ideia de normalidade ou de escândalo, consubstanciada nos eventos da intriga principal, decorre da regulação de conceitos, princípios e valores que aquele mundo representa e sustenta – e que por excelência se somatizam (ou se activam) no geral comportamento das chamadas personagens secundárias. Em “Ideias que me ocorrem”, o escritor explica claramente as vantagens de um investimento na edificação pertinente, coerente e, tanto quanto possível, realista do mundo consubstancial à intriga:

«[O autor] 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; dá-lhes para meio de acção os meios ordinários; ilumina o quarto com a esclarecedora luz da realidade, que dissipa os mistérios. Põe depois todos estes caracteres em movimento, dirigindo-os de maneira que nunca se desmintam, calculando o progresso da acção de acordo com a ideia primordial e com as exigências lógicas dos meios escolhidos para a realizar. Procura tirar do confronto e combinação dos caracteres ali reunidos o principal efeito das cenas e dirige-se incessantemente para o fim que teve em vista, sem se socorrer de meio algum maravilhoso; esforça-se por fazer envolver a ideia da como natural sucessão dos acontecimentos narrados. Consegue dar o cunho de verdade aos episódios que narra, a ponto de as personagens esconderem completamente o autor nesses momentos; consegue quase fazer acreditar que as coisas não

⁸¹² Rosenfeld lembra que já os «romancistas do século XVIII aprenderam que a noção de realidade se reforça pela descrição de pormenores», no respeito pela ideia de que «o detalhe sensível é um elemento poderoso de convicção». Mais refere que os «realistas do século XIX (tanto românticos como naturalistas) levaram ao máximo esse povoamento do espaço literário pelo pormenor – isto é, uma técnica de convencer pelo exterior, pela aproximação com o aspecto [*sic*] da realidade observada». (Cf. Anatol Rosenfeld, “A Personagem do Romance”, in Antonio Candido (org.), *A Personagem de ficção*, ed. cit., p. 79.) Pormenorizando, o autor sublinha ainda o poder (re)criador do romancista, capaz de dar corpo, na obra literária, a novos mundos e aos habitantes desses novos mundos, talvez mais verdadeiros, do ponto de vista da lógica e da coerência, que a própria realidade extra-literária: «De certo modo, é parecido o trabalho de compor a estrutura do romance, situando adequadamente cada traço que, mal combinado, pouco ou nada sugere; e que, devidamente *convencionalizado*, ganha todo o seu poder sugestivo. Cada traço adquire sentido em função de outro, de tal modo que a verossimilhança [*sic*], o sentimento da realidade, depende, sob este aspecto, da unificação do fragmentário pela organização do contexto. Esta organização é o elemento decisivo da verdade dos seres fictícios, o princípio que lhes infunde vida, calor e os faz parecer mais coesos, mais apreensíveis e atuantes do que os próprios seres vivos.» (Cf. Anatol Rosenfeld, *ob. cit.*, pp. 79-80.)

podiam haver sucedido doutra maneira, tão natural foi a filiação e sequência dos factos, tão lógicos os resultados que deu de si o conflito de bem determinados caracteres.»⁸¹³

Cruza-se com esta concepção fundamental da narrativa a opinião de Dinis sobre o investimento, por outros escritores, na dimensão espectacular e trágica de relatos, opção que o romancista reprova por considerar literariamente gratuita e romanescamente ineficaz. A verdade é que, no entender do autor de *As Pupilas*, só ingenuamente se poderá acreditar que o efeito emocional e estético se consegue por exclusiva obra e graça da imaginação extraordinária, que fabrica destinos infelizes, mortes cruéis e separações injustas *à la carte*. Muito diversamente, o que legitima a presença, no horizonte ficcional, de eventos desagradáveis ou até trágicos é a própria lógica global da narrativa: cabe ao enunciado narrativo, através de várias formas, preparar e conseguir essa legitimidade intrínseca, sem o que a narração (por muito lamentoso e triste que seja o enunciado) redundará sempre numa «desagradável e cruel inutilidade»⁸¹⁴.

Partindo de uma leitura (muito crítica) de *Histoire de Sybille*, de Octave Feuillet⁸¹⁵, o romancista português insurge-se contra este industrial aproveitamento dos finais trágicos, mormente se estes não estiverem narrativamente legitimados por uma lógica romanesca intrínseca:

«Não é o mero desgosto de ver *acabar mal o* romance o que me leva a estas reflexões. Eu concebo os fins trágicos, que concorrem para o desenvolvimento da ideia primordial da obra literária quando são a consequência lógica das situações dramáticas imaginadas ou o complemento do desenho de um carácter Comove-me o lutuoso fim dos amores de Lucy Aston, de Paulo e Virgínia, de Eurico e Hermengarda e de Madalena de Vilhena. Suprimi o fim trágico destas e análogas concepções literárias e alterar-lhes-eis completamente a índole e falsear-lhes-eis a significação artística.»⁸¹⁶

⁸¹³ Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, pp. 11-12.

⁸¹⁴ Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 12.

⁸¹⁵ Octave Feuillet foi um autor de grande nomeada, em França e no resto da Europa, durante o século XIX. Sabe-se que Camilo Castelo Branco chegou a traduzir um dos seus romances, *O Romance dum Rapaz Pobre* (Lisboa, Ed. Parceria A. M. Pereira, Lda., 7.^a edição, 1971) e que, como recorda, por exemplo, Maria Filomena Mónica, «*O Mistério da Estrada de Sintra* [de Eça de Queirós] é uma paródia aos folhetins que o dito Octave Feuillet e Ponson du Terrail tinham popularizado em França». (Cf. Maria Filomena Mónica, *Eça de Queirós*, Lisboa, Quetzal Editores, 2001, p. 73.) Maria Filomena Mónica lembra que Eça fez acompanhar o primeiro capítulo deste folhetim de uma carta para o director do *Diário de Notícias*, comentando aquele exercício literário tão repleto de peripécias extraordinárias e inverosímeis: «"Puro Ponson du Terrail! Dirá o Sr. Redactor. Evidentemente! Parece que a vida, mesmo no caminho de Sintra, pode às vezes ter o capricho de ser mais romanesca do que pede a verosimilhança artística. [...]"» (Cf. M. Filomena Mónica, *ob. cit.*, pp. 73-74.)

⁸¹⁶ Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, pp. 14-15. Mais à frente, acrescenta: «Na história de Sibylle porém não se dá o mesmo caso. // A febre perniciosa é um acidente brutal que nada significa; que não tem razão de ser, debaixo do ponto de vista da arte, que aflige sem comover É uma simples impertinência do autor. // Na vida real há disso; mas estes tristes acidentes da vida, quando entram no campo literário, precisam representar aí algum papel; de outra forma não são mais do que uma desagradável e cruel inutilidade.» (Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 16.)

Acresce a esta defesa da coerência (humana e literária) do relato a dinisiana intenção de inscrever, no tecido romanesco, uma dimensão edificante, quase pedagógica. O romancista cria um mundo (eventualmente à imagem do mundo real), povoa-o e dá conta ao leitor do que aí de fundamental se passa, tendo presente a necessidade de sentido que a matéria relatada encerra. As personagens aprendem, evoluem, crescem; e o leitor é convidado a experiência semelhante. Aquilo que, na realidade física experienciada pelo ser humano é quase sempre aleatório, esparso e caótico ganha na ficção uma linha de sentido e de coerência que ordena e ilumina a existência. Rosenfeld chama a atenção para este poder do universo ficcional (afinal, um dos poderes fundamentais da narrativa): o «de nos dar um conhecimento mais completo, mais coerente do que o conhecimento decepcionante e fragmentário que temos dos seres [vivos]»⁸¹⁷.

A verdade é que, como mais detalhadamente referiremos no capítulo 6, o acto de narrar representado pelo romance dinisiano não se demite de uma função de ordenação do mundo, que é *técnica*, antes de mais (concomitante ao próprio acto de contar), mas também *ética* e *estética*: o narrador organiza, em seu ofício contador, os eventos em sequências temporalmente distribuídas e sujeitas a uma visão compreensiva de causa-efeito, mas o relato igualmente lida com princípios e valores que perseguem o bem, a justiça, a verdade e – dada a sua natureza literária – procura ser (na forma e na substância da narração) um objecto artístico, portador de beleza⁸¹⁸.

Em termos essenciais, esta ideia de à narrativa estar cometido o papel de representar o real e, ao mesmo tempo, explicá-lo à luz de determinados valores não difere muito da função que encontramos, normalmente, nas lendas, mitos e fábulas (e que Horácio estende a toda a

⁸¹⁷ Cf. Anatol Rosenfeld, *ob. cit.*, p. 64. No mesmo parágrafo, o autor insiste: «Mais ainda: de poder comunicar-nos este conhecimento. De fato, dada a circunstância de ser o criador da realidade que apresenta, o romancista, como o artista em geral, domina-a, delimita-a, mostra-a de modo coerente, e nos comunica esta realidade como um tipo de conhecimento que, em consequência, é muito mais coeso e completo (portanto, mais satisfatório) do que o conhecimento fragmentário ou a falta de conhecimento real que nos atormenta nas relações com as pessoas.» (*Idem, ibidem.*) Eis, ainda neste plano, uma evidente vantagem da narrativa: a possibilidade de circunscrever, no espaço e no tempo, a experiência relatada, cristalizando-a e, por essa via, tornando-a uma matéria estudável, interpretável. Rosenfeld lembra o facto de essa circunstância não ser possível se se trata da vida real, em curso: «Poderíamos dizer que um homem só nos é conhecido quando morre. A morte é um limite definitivo dos seus atos e pensamentos, e depois dela é possível elaborar uma interpretação completa, provida de mais lógica [...]. Por isso, em certos casos extremos, os artistas atribuem apenas à arte a possibilidade de certeza – certeza interior, bem entendido.» (*Idem, ibidem.*)

⁸¹⁸ De novo, vale a pena recorremos a Rosenfeld, que sublinha essa função *ordenadora* (de um ponto vista de espaço-tempo e de sucessão de eventos, mas igualmente de um ponto de vista ético-moral que estabelece correspondências entre o comportamento das personagens (sujeitas a determinadas circunstâncias e ao arbítrio individual) e o destino que lhes é dado cumprir: «Na verdade, enquanto na existência quotidiana nós quase nunca sabemos as causas, os motivos profundos da ação dos seres, no romance estes nos são desvendados pelo romancista, cuja função básica é, justamente, estabelecer e ilustrar o jogo das causas, descendo a profundidades reveladoras do espírito.» (Cf. Anatol Rosenfeld, *ob. cit.*, p. 66.)

obra literária): divertir e educar (divertir, educando; educar, divertindo)⁸¹⁹. Há, contudo, uma *nuance* fundamental quando falamos de romance: é que este duplo propósito se funda na complexa, densa e multifacetada vida humana profusa e demoradamente revisitada e, de certa forma, espelhada no universo romanesco. Por assim dizer, torna-se mais fácil ao leitor da obra romanesca a adesão ética e estética à história contada (que comporta, consubstanciais às matérias do relato, sentidos essenciais – senão lições – sobre a vida e a condição humana). Antonio Candido explica, com notável precisão, este fenómeno:

«Graças à selecção dos aspectos esquemáticos preparados e ao “potencial” das zonas indeterminadas, as personagens atingem uma validade universal que em nada diminui a sua concreção individual; e mercê desse fato liga-se, na experiência estética, à contemplação, a intensa participação emocional. Assim, o leitor *contempla* e a o mesmo tempo *vive* as possibilidades humanas que a sua vida pessoal dificilmente lhe permite viver e contemplar, visto o desenvolvimento individual se caracterizar pela crescente redução de possibilidades.»⁸²⁰

Bourneuf e Ouellet, ainda a esse respeito, sublinham o facto de a própria ideia de narrativa compreender essa pulsão ordenadora, essa busca de ordem e lógica (e ainda, visto que de arte – literária – se trata, de *beleza*) que é, no relato de uma história como no que fizéssemos da nossa própria vida, uma necessidade vital:

«Sob a forma de intervenção do narrador, não entra também uma parte do romance na narrativa de uma experiência autêntica, ao menos pela necessidade de lhe marcar um começo e um fim, de a organizar de maneira coerente?»⁸²¹

Como adiante explicaremos, ainda neste quinto capítulo, o esforço de articular o relato de uma história com a edificação de uma espécie de lição sobre o mundo e a vida implica a presença de uma *humanidade ficcional* que represente a própria *humanidade real*. É a essa luz que se entende, antes de mais, a importância das personagens no texto narrativo e, por maioria de razões, no texto romanesco.

Na realidade, dificilmente compreenderíamos a própria noção de *ficção* sem a existência de personagens⁸²², inscritas naturalmente num universo espaço-temporal determinado e

⁸¹⁹ Caberá aqui uma referência aos *exempla*, uma singularidade genológica que marcou a literatura portuguesa medieval e que encontramos bem representada no *Horto do Esposo*. Nesse extraordinário volume, que tivemos oportunidade de analisar detalhadamente no contexto da parte curricular doutoramento, percebemos como estas histórias cumprem, de modo eficaz e gracioso, o objectivo de divertir e de, pela carga semanticamente rica de que se revestem os relatos, instruir, aconselhar, moralizar e educar o público leitor. Digna de nota, neste território dos *exempla*, é a nossa percepção de que o interesse, a riqueza e a profundidade das lições são tanto maiores quanto a proximidade que os elementos da narrativa (personagens, espaços, circunstâncias histórico-sociais e culturais) mantenham face ao universo terreno, humano, real (o mundo dos leitores, afinal). (Vide *Horto do Esposo*, Ed. Crítica de Bertil Maler, Rio de Janeiro, Ed. MEC/INL, 1956.)

⁸²⁰ Cf. Antonio Candido, *ob. cit.*, p. 46.

⁸²¹ Cf. Roland Bourneuf e Réal Ouellet, *O Universo do Romance*, ed. cit., pp. 31-32.

pressionadas pelas circunstâncias do seu mundo. Se partíssemos do romance dinisiano para a análise do fenómeno da narrativa, nem sequer deveríamos falar numa divisão estanque entre este elemento personagem e o cenário físico e humano (esse mundo onde – e com que – decorre a acção). Não por acaso, o *incipit* “Era uma vez”, que tradicionalmente inaugura as mais singelas ficções orais e escritas de todas as épocas, identifica antes de mais o espaço, o tempo e o(s) protagonista(s) da história a narrar.

Candido chama até à obra literária de ficção «um *lugar* em que nos defrontamos como seres humanos»:

«Como seres humanos, encontram-se integrados num tecido de valores de ordem cognoscitiva, religiosa, moral, político-social e tomam determinadas atitudes em face desses valores. Muitas vezes debatem-se com a necessidade de decidir-se em face da colisão de valores, passam por terríveis conflitos e enfrentam situações-limite em que se revelam aspectos essenciais da vida humana: aspectos trágicos, sublimes, demoníacos, grotescos ou luminosos. Estes aspectos profundos, muitas vezes de ordem metafísica, incomunicáveis em toda a sua plenitude através do conceito, revelam-se, como num momento de iluminação, na plena concreção do ser humano individual.»⁸²³

Idealmente, a representação (ou fabricação) do quotidiano no romance consistiria em transportar, com objectiva fidelidade e objectivo rigor, a diária e completa existência humana para o enunciado ficcional. Mas tal desiderato, para além de tecnicamente impossível de atingir, não seria sequer suficiente porque a realidade destituída do eu criador (subjectivo, portador de uma determinada ideia de ordem e de beleza) seria literariamente inócua. Em rigor, o acto de contar não é – não poderia nunca ser – a reprodução pura e simples do real percebido. Beth Brait cita a *Poética*, de Aristóteles (como aliás nós próprios fizemos, num passo introdutório do nosso estudo):

«Não é ofício do poeta narrar o que realmente acontece; é, sim, representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível, verossímil [sic] e necessário.»⁸²⁴ A autora, no mesmo passo e sempre na esteira de Aristóteles, faz notar que «Homero [...], ao compor a Odisseia, não poetou todos os sucessos da vida de Ulisses [...].»,

⁸²² Afirma Antonio Candido, a este respeito, sem hesitações: «Em todas as artes literárias e na que exprimem, narram ou representam um estado ou estória, a personagem realmente “constitui” a ficção.» (Cf. Antonio Candido, *ob. cit.*, p. 31.)

⁸²³ Cf. Antonio Candido, *ob. cit.*, p. 45. [O itálico usado, na primeira linha da citação – na palavra *lugar* – é da nossa responsabilidade.] Consideramos interessante esta teoria de a ficção literária possibilitar a passagem de uma ideia abstracta sobre a humanidade para a visão efectiva e concreta do *indivíduo* (ainda que fictício) *em acção*. Afinal, Aristóteles, na sua *Poética*, já anunciava aquilo que, no início do século XVII, Shakespeare metaforicamente enunciaria em *As You Like It*: “The world is a stage.” Vista do lado da criação literária, esta premissa faz do criador de ficção uma espécie de *deus*, ou – numa mais terrena imagem – a de um cientista que observa, no seu laboratório de trabalho, o comportamento de seres humanos em determinado *habitat*. A experiência permite ao que observa (autor, narrador, leitores) a possibilidade de retirar lições sobre a realidade testemunhada.

⁸²⁴ Cf. Beth Brait, *A Personagem*, São Paulo, Ed. Ática, S.A., 1985, p. 30. [A citação foi colhida na obra de Aristóteles, *Poética*, trad. de Eudoro de Souza, Lisboa, Ed. Guimarães, s.d., p. 117.]

concluindo assim que «não cabe à narrativa poética [literária] reproduzir o que existe, mas compor as suas possibilidades»⁸²⁵.

Bourneuf e Ouellet, numa semelhante linha de raciocínio, lembram que o romancista «opera, nos factos que quer narrar, um corte e uma escolha»:

«O romancista vai ter de localizar, talhar, privilegiar certos factos que lhe parecem importantes, e deixar outros na sombra. Numa palavra, ele *compõe* a história para produzir um certo efeito no leitor, para reter a sua atenção, comovê-lo, provocar a sua reflexão. Organiza, portanto, a matéria-prima da sua história para lhe dar uma *forma* artística.»⁸²⁶

Começa aqui, em boa medida, a singularidade da narrativa dinisiana. Não obstante estar ciente desta necessidade de seleccionar a matéria a inscrever nos seus romances, Júlio Dinis dedica particular atenção à concepção e desenvolvimento de cenas que, mais do que constituírem etapas relevantes na evolução da intriga, funcionam como elementos retardadores, sobretudo mais susceptíveis de sugerir ambientes e atmosferas. Tal não significa, contudo, que o autor se dispense de cumprir um preceito fundamental e estruturante da narrativa – oferecer uma história nuclear, um enredo, cujo relato e respectiva dinâmica se fundam exactamente na necessidade de desatar determinado nó (imbróglio, mistério por iluminar/esclarecer, conflito por solucionar): Daniel, para além de ignorar o amor silencioso e antigo de Margarida, encanta-se por Clara, noiva do seu próprio irmão, numa espécie de vertigem que deixa adivinhar uma iminente tragédia (*n'As Pupilas*); Carlos ama Cecília, mas afigura-se impossível a sua união com a filha de Manuel Quintino (na *Família*); Henrique de Souselas apaixona-se pela vida no campo e, simultaneamente, por Madalena, mas esta prefere um modesto mestre-escola, implausível noivo para a filha de um deputado, pelo que a situação configura tripla frustração, dificilmente reparável (*n'A Morgadinha*); Jorge quer recuperar a honra e o prestígio da família sem desagradar a D. Luís, mas simultaneamente enamora-se de Berta, filha de um lavrador e prometida ao jovem Clemente, o regedor da terra (*n'Os Fidalgos*).

⁸²⁵ Cf. Beth Brait, *ob. cit.* pp. 30-31.

⁸²⁶ Cf. R. Bourneuf e R. Ouellet, *ob. cit.*, p. 31. Com efeito, o acto de contar obriga o narrador a seleccionar informação. Mesmo quando se trata de representar, de algum modo, o real (como acontece, naturalmente, em Dinis), o fraccionamento selectivo sempre existe. Pode falar-se, como faz Buescu, de uma dupla selecção, operada no plano da percepção da realidade, pelo escritor, e no plano da sua ulterior escolha ao nível da representação efabulatória: «A percepção e a descrição são actividades ao mesmo tempo selectivas e inclusivas (do presente, passado e futuro), o que faz delas sempre a inscrição do sentido a reconhecer no mundo, por elas constituído.» (Cf. Helena Carvalhão Buescu, *Incidências do olhar: Percepção e Representação*, Lisboa, Ed. Caminho, col. Universitária, 1990, p. 271.)

Seria uma rude injustiça, portanto, assacar-se a Dinis a desvalorização pura e simples da intriga⁸²⁷. Constituiria um igual erro assacar-se ao romancista uma deliberada obliteração do relevo e da centralidade das chamadas *personagens principais*.

A originalidade de Dinis, na literatura portuguesa, tem exactamente a ver com a sua singular concepção de intriga e de discurso romanesco. Numa primeira asserção diríamos que aquilo que distingue, especialmente, o talento do romancista – visto o fenómeno do ângulo que, à roda dos romances dinisianos, elegemos – é, mais do que a intriga elaborada, o modo como o escritor exerce o seu ofício narrativo. O enredo é uma espécie de esqueleto que funda, orienta, estrutura – mas está longe de ser suficiente: o corpo da ficção é *isso* e muito mais (como o ser humano, enquanto entidade viva, é mais o do que um mero conjunto de ossos articulados).

M. Lúvia D. A. Araújo Marchon aponta para a evidência de em Dinis dificilmente se encontrar uma grande originalidade em matéria de intriga (visto os «enredos», em boa verdade, serem redutíveis «a um pequeno número de situações»⁸²⁸). Mas a mesma autora, logo a seguir, não deixa de identificar no romancista a capacidade de, com base numa matéria-prima tão singela, fabricar obras literariamente superiores:

«Obviamente, a causa não reside no que se narra, mas talvez se encontre, isso sim, no modo por que se faz, na correcção com que se utilizam aqueles simples recursos, na dosagem certa, na simplicidade buscada, atingida com um trabalho exaustivo que encontra sua força em um ideal.»⁸²⁹

Longe de relativizar ou reduzir a importância da intriga principal e dos respectivos protagonistas, o investimento numa galeria de personagens secundárias (para utilizarmos a designação que em regra se lhes atribui) valoriza estas e simultaneamente confere àquelas, de forma indiscutível, uma substância, uma profundidade e uma densidade fundamentais.

⁸²⁷ Dinis representa uma concepção de narrativa que não se demite da obrigação oferecer ao leitor uma história interessante. Há nas suas novelas e nos seus romances a implícita noção de que, como escreveu Simon O. Lesser, importa sempre que «aconteça qualquer coisa de extraordinário numa vida onde, em geral, *não acontece nada*». (Cf. R. Bourneuf e R. Ouellet, *ob.cit.*, p. 22.)

⁸²⁸ Cf. M. Lúvia D. A. Marchon, *A Arte de Contar em Júlio Dinis. Alguns aspectos da sua técnica narrativa*, ed. cit., p. 23.

⁸²⁹ Cf. M. Lúvia D. A. Marchon, *ob. cit.*, p. 329. O segredo parece, portanto, estar no uso daqueles simples recursos, na dosagem certa e na simplicidade buscada. Curiosamente, a recepção do romance *As Pupilas do Senhor Reitor*, em versão folhetinesca, pelo *Jornal do Porto*, suscitou da parte da redacção um imediato elogio que destacava, acima de tudo, a singeleza e a sobriedade da escrita de Dinis: «Em nota, a Redacção agradecia o “mimoso romance, delicadamente ofertado pelo cavalheiro que se embuça com o pseudónimo modesto de Júlio Dinis”, evidenciando as características inovadoras do folhetim: “Sóbrio de frases e palavras retumbantes e arrevezadas, despido mesmo de atavios e damices de linguagem, é, na singeleza do seu dizer, o daguerreótipo dos singelos costumes do Minho”» (Cf. M. Ema Tarracha Ferreira, “Introdução a *As Pupilas do Senhor Reitor*”, in Júlio Dinis, *As Pupilas do Senhor Reitor*, ed. cit., p. 33.)

Sem estas personagens *secundárias*, as personagens intervenientes na intriga nuclear perderiam parte considerável do seu cunho de humanidade, de *gente no mundo*.

Esta percepção da concomitância entre dois planos terá decerto começado na observação, por Dinis, da própria complexidade de que se revestia o real à sua volta. Como adiante não deixaremos de sublinhar, as personagens – quer as da acção principal, quer as da acção (dita) secundária – são, em grande medida, criações inspiradas nesse mesmo real, o que sem dúvida concorrerá para a natureza familiar e credível deste universo dinisiano, feito de cenários, temas e figuras humanamente verosímeis⁸³⁰.

5.1.1. Intriga nuclear e intriga periférica

Para falarmos do romance dinisiano, no que à questão da acção (genericamente entendida) diz respeito, será importante recordar que, como lembra Aguiar e Silva,

«o romance, como todo o texto narrativo, constrói e comunica sempre informação sobre uma *acção*, sobre um *processo* ou uma *sequência de eventos* que são produzidos e suportados por personagens. Tal sequência de eventos pode ser construída e transmitida ao leitor segundo técnicas discursivas muito variáveis.»⁸³¹

O autor explica (com bem-vinda clareza) que a enunciação desta sequência de eventos funciona em dois planos: por exemplo, *fábula* e *intriga*, para utilizar a formulação dos formalistas russos⁸³², ou *story* e *plot*, segundo a terminologia proposta por E. M. Forster⁸³³. Fundamental é o pressuposto, sublinhado pelo autor de *Teoria da Literatura*, de que coexistem, no enunciado romanescos, duas dimensões, constituindo-se uma da intriga *tout*

⁸³⁰ M. Lúvia D. A. Marchon valoriza, na sua análise, esta experiência humana do autor: «Júlio Dinis sabia ver, observava ao seu redor e dentro de si mesmo, e percebia os factos interessantes que apresenta a vida diária do homem comum. Procurou então retratá-los, fez desse homem o seu herói e colocou-o em acção num determinado momento: o da descoberta do amor. Com isso, acentuou aspectos universais da psicologia humana, a ponto de fazer Josué Montello dizer que se “não foi um romancista de génio, teve pelo menos este parentesco com os maiores criadores literários: aumentou, como Balzac, o registo [*sic*] civil, com os tipos que tirou do seu tinteiro”.» (Cf. M. Lúvia D. A. Marchon, *ob. cit.*, p. 330.) [A citação de Josué Montello tem por fonte o texto “Um Velho Romance”, in Júlio Dinis, *A Morgadinha dos Canaviais*, Rio de Janeiro, Ed. Tecnoprint Gráfica S. A. Editora, s/d.]

⁸³¹ Cf. Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura.*, ed. cit., p. 711.

⁸³² Leia-se em Aguiar e Silva: «Os formalistas russos distinguiram na sequência dos acontecimentos comunicada pelo texto narrativo dois planos que, embora interligados por uma relação de solidariedade, deveriam ser conceptual e funcionalmente contrapostos: por um lado, a *fábula* [...], isto é, os acontecimentos representados nas suas relações internas, nas suas relações cronológicas e causais; por outra parte, a *intriga* [...], que é a representação dos mesmos acontecimentos, segundo esquemas de construção estética, no texto narrativo.» (Cf. Aguiar e Silva, *ob. cit.*, p. 711.)

⁸³³ Aguiar e Silva chama a atenção para o facto de a dicotomia *fábula/intriga* apresentar «afinidades com a distinção elaborada por E. M. Forster [...], entre *story* e *plot* [...]». (Cf. Aguiar e Silva, *ob. cit.*, p. 711.)

court e outra funcionando como espaço mais lato da narrativa, nem sempre directamente atinente ao enredo principal.

Carlos Reis, no sentido de iluminar alguns dos fundamentos sobre os quais assenta o eficaz e competente uso da narrativa por Eça de Queirós, n' *Os Maias*, igualmente equaciona a comparência de dois planos técnica e conceptualmente ali essenciais para a eficácia da narrativa queirosiana: *acção* e *intriga*. O crítico identifica, ao longo de todo o romance, uma articulação constante entre os acontecimentos relatados pelo narrador no quadro da *intriga* (constituída sobretudo pela trágica biografia amorosa de Carlos e Maria Eduarda) e no quadro da *acção* (episódios e cenas que retratam o quotidiano do país, metonimizado na cidade de Lisboa e que implicam investimento apreciável de tempo de discurso). Eis como o autor explica a natureza e reconhecibilidade da *acção*:

«[...] por *acção* entende-se normalmente qualquer facto ou conjunto de factos cuja execução implica uma passagem mais ou menos extensa do tempo da história. Nesta ordem de ideias, o jantar do Hotel Central é uma *acção* que se desenrola no curto espaço de algumas horas, como o é igualmente o episódio das corridas; *acções* são, igualmente, os comportamentos de Dâmaso, os caprichos da condessa de Gouvarinho, a actividade literária e crítica de Ega, a existência diletante e ociosa de Carlos, *acções* estas variavelmente privilegiadas pela atenção do narrador que conta a história.»⁸³⁴

Por seu turno, a noção de *intriga*, embora mantenha pontos de contacto com a definição aduzida para *acção*, caracteriza-se por certas particularidades distintivas:

«[...] sendo também uma forma de *acção*, a *intriga* é-o, todavia, de modo específico, já que se identifica com aquilo a que normalmente se chama *acção* fechada; com esta designação pretende-se fundamentalmente insistir em duas noções: a de que os eventos da *intriga* se sucedem por uma relação de causalidade e a de que existe nela um acontecimento final, o desenlace, que inviabiliza a sua continuação. [...] De acordo com esta ideia, pode considerar-se que a *intriga* de *Os Maias* é constituída fundamentalmente pelos amores de Carlos e Maria Eduarda assim como pelo seu desfecho trágico, isto é, a

⁸³⁴ Cf. Carlos Reis, *Introdução à Leitura d'Os Maias*, 5.^a edição, Coimbra, Ed. Livraria Almedina, 1991, p. 82. Carlos Reis sente necessidade de situar, no contexto desta dicotomia *acção*/*intriga*, o conjunto de episódios a que justamente chama *crónica de costumes* e, sem surpresa para nós, opta por arrumá-los no território da *acção*: «o nível da *crónica de costumes* constitui uma *acção* aberta porque nenhum dos episódios (e, dentro deles, nenhum acontecimento) impõe um desenlace inultrapassável. João Gaspar Simões viu bem esta questão, quando afirmou que em “Os Maias numerosas cenas poderiam ser omitidas sem que a verosimilhança da história fosse prejudicada”; e de facto assim é. Participando, quanto a este nível de *acção* social, do estatuto do *roman-fleuve* ou do romance-fresco, *Os Maias* ficariam empobrecidos com a exclusão de episódios como o sarau e o jantar do conde de Gouvarinho, mas os restantes episódios não seriam radicalmente afectados por isso.» (Cf. Carlos Reis, *ob. cit.*, p. 83.) [A citação de Gaspar Simões foi colhida em *Vida e Obra de Eça de Queirós*, 2.^a edição, Lisboa, Ed. Bertrand, 1973, pp. 566-567.] Estamos com Carlos Reis, quando lembra o facto de estes episódios não obrigarem o discurso narrativo a encontrar um desenlace, uma conclusão; com efeito, funcionam como uma espécie de pano de fundo durável, não sujeito às regras da *intriga* que requerem a resolução de crises, o desatar dos nós do enredo. Mas não concordamos com a afirmação de Gaspar Simões que sugere a possibilidade de, cortando algumas cenas integrantes da *crónica de costumes*, não se perder «verosimilhança». cremos que, em Eça como em Dinis, esse tipo de cenas contribui inegavelmente para a coerência e verismo que os seus romances indiscutivelmente alcançam.

descoberta do incesto e a morte de Afonso da Maia. Depois desta última, pode dizer-se que a intriga dos *Maias* se encontra praticamente concluída; o que não significa, no entanto, que com isso se encerre a acção, pois todo o capítulo XVIII constitui ainda um seu prolongamento, embora ocorrido dez anos mais tarde. E num outro plano pode também dizer-se que este capítulo final constitui, em relação à intriga, um epílogo, por nele se reflectirem as consequências (em termos familiares, existenciais, psicológicas, etc.) do incesto.»⁸³⁵

Reputamos, para já, de fundamental esta distinção entre dois planos, e gostaríamos de sublinhar particularmente a abordagem que Carlos Reis faz do fenómeno, propondo esta parêntese conceptual constituída por *acção* e *intriga*. É nosso entendimento que a sua abordagem é inteligente e abre pistas de análise e interpretação utilizáveis na aproximação ao romance dinisiano. Voltaremos a esta questão depois de, nos próximos parágrafos, revisitarmos o conceito de *diegese*, igualmente muito importante para compreender alguns dos aspectos principais da ideia de narrativa que Júlio Dinis representa.

É desde logo conveniente lembrar a existência no romance de um universo temporal e espacial que vai além do que o discurso narrativo consagra. Esse universo (lato, compreensivo, directa ou indirectamente percepcionável no enunciado literário) é parte integrante e até estruturante da construção romanesca⁸³⁶. Com efeito, a *história a contar* constitui um motivo, uma base, um ponto de partida para o romancista. Cabe-lhe, depois, edificar a obra, concretizá-la. A história, no fundo, é um pretexto, ou *pré-texto*⁸³⁷, uma vez que materializa na perenidade do enunciado artístico aquilo que até aí não seria senão uma *ideia*. De modo que a etapa seguinte é que é realmente determinante, à luz da avaliação estética e crítica do fenómeno literário.

Para descrever esta dicotomia, Todorov distingue *história* de *discurso*⁸³⁸. Genette fala em *história* e *diegese* (entendendo-se aqui por *história* «a narrativa propriamente dita, “o significativo, enunciado, discurso ou texto narrativo em si mesmo”»⁸³⁹).

⁸³⁵ Cf. Carlos Reis, *ob. cit.*, p. 83.

⁸³⁶ Comparece aqui, naturalmente, o termo *diegese*, enquanto conceito que assume particular importância no estudo do universo romanesco e, em particular, no estudo dos romances de Júlio Dinis: «[...] a diegese do romance não é apenas constituída por eventos que, na sua sucessão temporal e causal e nas suas correlações, configuram uma história “com uma finalidade e um fim”. A diegese é também constituída por personagens, por objectos, por um universo espacial e por um universo temporal (e, como é óbvio, pelos valores reconhecidos ou atribuídos a todos estes elementos).» (Cf. Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura*, ed. cit., p. 740)

⁸³⁷ Tendo por base a distinção entre *fábula* e intriga que os formalistas russos propuseram, Aguiar e Silva entende que, vista a questão desse ângulo, «a fábula constitui, em rigor, um elemento pré-literário e por isso Sklovskij a considera como *material* destinado à elaboração da intriga». A intriga, por seu turno, «constitui um elemento literário, um fenómeno estilístico, uma estrutura compositiva.» (Cf. Aguiar e Silva, *ob. cit.*, p. 711.)

⁸³⁸ Para Todorov, «a *história* compreende a realidade evocada, as personagens e os acontecimentos apresentados e poderia ser transmitida por outras formas de linguagem (pela linguagem fílmica, por exemplo); o *discurso* diz respeito, não aos acontecimentos narrados, mas ao modo como o narrador que relata a história dá

Outros pares terminológicos comparecem, na revisitação teórica, genericamente confluindo para a existência e concomitância de dois planos⁸⁴⁰, mas interessa-nos especialmente destacar, nesta fase da nossa exposição, a utilidade da distinção entre *diegese* e *discurso*. Como Aguiar e Silva, nós cremos que este «modelo binário» é, de facto, «operatoriamente adequado» e a opção terminológico-conceitual pela dicotomia *diegese-discurso* parece-nos, pois, substancialmente válida⁸⁴¹.

Em causa, no ofício de (bem) escrever romances está, talvez em primeiro lugar, a identificação de uma *diegese* interessante, literariamente concebível como matéria digna de tratamento técnico-artístico. É essa, em boa verdade, a primeira grande escolha que o romancista assume – a delimitação de *mundo* que a escrita transportará para a narrativa⁸⁴². Depois, tratar-se-á de concretizar, no território físico do discurso literário, essa opção magna. É a sua segunda grande escolha, afinal.

a conhecer ao leitor esses mesmos acontecimentos.» (Cf. Tzvetan Todorov, “Les catégories du récit littéraire”, in *Communications*, 8 (1966), pp. 126-127, *apud* Aguiar e Silva, *ob. cit.*, pp. 711-712.)

⁸³⁹ Recorremos a Aguiar e Silva para clarificarmos os conceitos *genettianos* em jogo: «Gérard Genette aceitou uma diferenciação equivalente entre *narrativa* (*récit*) e *discurso* e, mais recentemente, estabeleceu uma distinção entre *história* ou *diegese*, “o significado ou conteúdo narrativo”, a *narrativa propriamente dita*, “o significante, enunciado, discurso ou texto narrativo em si mesmo”, e *narração*, “o acto narrativo produtor e, por extensão, o conjunto da situação real ou fictícia na qual se situa.» (Cf. Aguiar e Silva, *ob. cit.*, p. 712.) [A citação de Gérard Genette foi colhida pelo autor de *Teoria da Literatura* em “Frontières du récit”, in *Communications*, 8 (1966), pp. 159 e seguintes. Aguiar e Silva lembra ainda que «este estudo foi republicado no volume de Genette intitulado *Figures II*, Paris, Ed. du Seuil, 1969, pp. 49-69; *id.*, *Figures III*, Paris, Ed. du Seuil, 1972, p. 72. (Cf. Aguiar e Silva, *ob. cit.*, p. 712.)]

⁸⁴⁰ «Jean Ricardou opõe *ficção* a *narração*. [...] Maurice-Jean Lefebvre diferencia a *narração*, “isto é, o discurso propriamente dito, composto de palavras e de frases, susceptível de ser analisado de um ponto de vista linguístico e retórico”, da *diegese*, “o mundo definido e representado pela *narração*”, “o conjunto dos significados que são considerados como referindo-se a coisas existentes. [...] Claude Bremond separa o *récit raconté* e o *récit racontant*.” (Cf. Aguiar e Silva, *ob. cit.*, p. 712.)

⁸⁴¹ Escreve Aguiar e Silva: «Revertemos [...] ao modelo binário [...], que nos parece operatoriamente adequado e eficaz para descrever e analisar muitos problemas da estrutura do texto narrativo. Terminologicamente, optamos por *diegese* e por *discursu*, embora tendo consciência de algumas dificuldades semânticas levantadas pelo termo “diegese”.» (Cf. Aguiar e Silva, *ob. cit.*, p. 715.)

⁸⁴² Sem prejuízo de nos auto-recomendarmos prudência e moderação na delicada tentativa de sínteses ou generalizações, parece-nos lícito olharmos para a *diegese* como o universo que é, por um lado, contexto da história narrada (aquela que o discurso tecnicamente privilegia) e, ao mesmo tempo, a omnipresente (ou *omnilatente*) macro-história do mundo e da vida à volta desse enredo restrito. Dito de outro modo: a história narrada inscreve-se num determinado *mundo* (com seu tempo, seu espaço, seus valores, suas regras, sua mentalidade), representa e exprime de algum modo esse *mundo* – ainda que, quase sempre, sob a forma de universo em crise – e assume-se como uma parcela objectivamente ínfima, do que se passa nesse *mundo* (tão, afinal, múltimodo e complexo como a vida). Aguiar e Silva ilumina, com notável rigor, este conceito da *diegese*: «Se entendemos por *diegese* o significado do texto narrativo literário, torna-se óbvio que a *diegese* de um romance abrange personagens, eventos, objectos, um contexto temporal e um contexto espacial. Por isso mesmo, a história de um romance não é só constituída por uma sucessão de acções, mas também por retratos, por descrições de estados, de objectos, de meios geográficos e sociais, pela construção de uma determinada “atmosfera”, etc.» (Cf. Aguiar e Silva, *ob. cit.*, p. 719.) Para o insigne académico, é claro que «a sequência de acções, implicando relações estruturais entre as personagens, entre estas e objectos, meios geográficos e sociais, envolvendo factores sociológicos, ideológicos e axiológicos, representa o elemento nuclear da *diegese*.» (*Idem, ibidem.*)

Aqui, o escritor joga já com a materialidade de códigos (linguísticos, artísticos, genológicos) e procura pôr no papel a(s) história(s), o(s) cenário(s), as personagens que serão a face visível da diegese seleccionada.

Daqui resulta a óbvia concomitância, no plano do romance, de diegese e discurso, como lembra Aguiar e Silva:

«A distinção entre diegese e discurso é pertinente semioticamente e apresenta eficácia operatória, desde que não seja concebida como uma divisão rígida, a que corresponderiam, no texto narrativo, planos originária e substantivamente diferenciados [...]»⁸⁴³

O que sustentamos, à roda dos romances de Dinis, é esta ideia de que a dicotomia *discurso-diegese*, embora objectivamente pacífica, de algum modo se torna, no universo romanescos construído pelo escritor, mais esbatida. Sendo certo que o discurso – consubstanciado no enunciado produzido pelo narrador – decorre de uma selecção de eventos, cenas, personagens, a verdade é que a narração especificamente dinisiana parece resistir a uma obediência estrita e exclusivista ao enredo nuclear. A narrativa compreende essa dimensão, claro (aliás, precisa dela); mas estende-se por territórios aparentemente periféricos, relacionados com *petites histoires*, *fait-divers*, espaços e circunstâncias não directamente atinentes à intriga principal.

Dito de outro modo: numa primeira análise, diríamos que a narrativa dinisiana, embora fundando-se numa convencional concepção do enunciado romanescos - que passa pela edificação de um enredo básico, de cariz sobretudo passional -, parece deliberadamente desobedecer à disciplina convencional do exercício narrativo, dispersando-se por segmentos laterais (e, à primeira vista, irrelevantes) face à história principal. Isto é, em vez de fazer uma selecção do *mundo que interessa* (como diriam Bourneuf e Ouellet), o romancista integra no tecido romanescos *outros mundos* que, aparentemente, não são ali pertinentes⁸⁴⁴.

⁸⁴³ Cf. Aguiar e Silva, *ob. cit.*, p. 716. O autor explica, mais à frente, que «a diegese de um texto narrativo literário não possui existência independente em relação ao texto» e que a «diegese [...] só adquire existência através do discurso de um narrador e por isso essa existência é indissociável das estruturas textuais, das microestruturas estilísticas como das macroestruturas técnico-compositivas». (Cf. Aguiar e Silva, *ob. cit.*, p. 717.)

⁸⁴⁴ O próprio Dinis explica esta opção consciente e estratégica, nem sequer negando as consequências que tal comporta em matéria de ritmo narrativo: «Tenho ouvido dizer que à índole do romance repugna a lentidão no suceder das cenas e episódios; que num género de literatura, como é aquele, o leitor quer depressa chegar ao desenlace e impacienta-se quando o autor entra em profusas descrições, em análises de caracteres, ou em divagações metafísicas. // Já me apontaram isto em processo de crítica feita a um dos meus livros. // Examinei com cuidado os argumentos que se apresentaram e, na melhor boa-fé, pensei nisto alguns dias. Acabei por convencer-me de que não tinham razão os censores. // Se foi bem tirada a conclusão, não sei; mas que a adoptei com sincera convicção, posso afirmá-lo. (Cf. Júlio Dinis, *Inéditos e Esparsos*, ed. cit., p. 5.)

A questão que sobre essa opção emerge aos olhos do crítico e investigador é a seguinte: tratar-se-á de um *defeito de fabrico* (por serem tais mundos-extra dispensáveis excrescências) ou de um objectivo enriquecimento do *produto final*?

A resposta depende, bem entendido, da perspectiva que adoptarmos relativamente ao fenómeno literário. E nós, como reiteradamente temos vindo a testemunhar, cremos que a opção de Dinis – obviamente deliberada e consciente – traduz um eficaz *modo de contar* que, afinal, não apenas autoriza a distribuição da narração por vários espaços nem sempre directamente inscritos na acção principal, como depende mesmo dessa estratégia⁸⁴⁵.

Importa ter em conta que há, em qualquer narrativa, muito mundo diegético que, por ser periférico, não aparece no discurso que narra a intriga principal. Mas em Dinis boa parte dessa periferia (feita de personagens, eventos, atmosferas) acaba mesmo por comparecer no enunciado romanesco. Como opera o narrador no sentido de alcançar este desiderato – não deixar de contar uma determinada história (amores de Daniel e Margarida; de Carlos e Cecília; de Madalena e Augusto; de Jorge e Berta) sem deixar de acrescentar, à fábula nuclear, circunstâncias que transportam o meio físico e mental para o universo do romance (referindo as vidas de João Semana, Pedro das Dornas, Jenny, Richard Whitestone, Manuel Quintino, Cancela, Tia Doroteia, Conselheiro Bernardo, brasileiro Eusébio, Mestre Pertunhas, tio Vicente, D. Luís, Frei Januário, Ti' Ana do Vedor, Clemente, etc.)?

O que nos atrevemos a propor é uma distinção entre *intriga nuclear* e *intriga periférica* (sendo que intriga secundária não deverá confundir-se com aquilo a que normalmente se chama *acção secundária*). Como esperamos demonstrar, ainda durante este capítulo, em Júlio Dinis há sempre mais do que uma história em vias de ser narrada: para além da mais óbvia e convencionalmente legível – a dos amores de Daniel e Margarida, por exemplo -, há uma outra feita de muitas pequenas histórias, diversos *tipos* e espaços, atmosferas – a história, afinal, da *aldeia*, do país⁸⁴⁶.

Optamos por divergir um pouco da tese formulada por Carlos Reis para a análise de *Os Maias*, considerando, em benefício da nossa própria interpretação dos romances de Júlio Dinis, que o universo dito da *acção* pelo célebre queirosiano será por nós assumido como uma outra forma de *intriga*, ela própria sujeita às regras constituintes de um enredo

⁸⁴⁵ Esta circunstância não é um exclusivo das narrativas de Júlio Dinis. Outros autores fizeram o mesmo, como é óbvio (caso de Eça). O nosso estudo, atendo-se sobretudo na figura do autor de *As Pupilas*, não deixa de considerar igualmente aspectos mais universais da *arte de contar*.

⁸⁴⁶ Como num outro passo já fizemos questão de sublinhar, o termo *aldeia* adequa-se sobretudo ao cenário de três romances de Júlio Dinis – *As Pupilas do Senhor Reitor*, *A Morgadinha dos Canaviais* e *Os Fidalgos da Casa Mourisca*. Este pormenor não impede que consideremos incluível nas nossas observações e juízos *Uma Família Inglesa*. Digamos que a noção de aldeia se somatiza, ali, em Porto. *Porto*, como *aldeia*, são metonimicamente *Portugal* (ou uma ideia dinisiana de – e para – Portugal).

narrativo, nomeadamente no que se refere a protagonismo, enfrentamento de crises e desenlaces. Chamamos-lhe intriga *periférica* por oposição a intriga *nuclear* – e estamos seguros de que essa oposição é operatoricamente útil para o desenvolvimento da nossa tese fundamental.

Porção fundamental da eficácia narrativa de Dinis estará por certo no concurso equilibrado de *intriga nuclear* e *intriga periférica*. O romancista está ciente dos perigos que um investimento torrencial no enredo puro e duro significaria. É aliás interessante que use como exemplo de *mal escrever* (digamos assim) a obra romanesca de Ponson du Terrail⁸⁴⁷, feita de uma avalanche de peripécias, de volte-faces súbitos e desconcertantes, em que o pretendido efeito das grandes cenas se perde irremediavelmente na normalização (ou instituição) do extraordinário. O leitor deixa de se surpreender e, sobretudo, acaba por não se reconhecer naquele mundo tão falho de lógica, não apenas distante do seu próprio quotidiano como também dificilmente aceitável à luz de um universo alternativo que a ficção pudesse constituir. Escreveu Dinis em “Ideias que me ocorrem”:

«Isto reproduz-se no sucesso literário de um romance. As complicadas peripécias de uma história à Ponson du Terrail atordoam-vos, como a descrição de um crime horrórico cometido a distância da vossa terra; mas deixai passar oito dias sobre essa leitura e não vos ficará dela memória porque nunca chegastes a conhecer e fixar, a estimar portanto, as pessoas entre quem ele se travou.»⁸⁴⁸

Em contraponto, como exemplo de *bem escrever*, aponta a literatura inglesa do século XVIII, à qual oportunamente fizemos referência no capítulo em que aduzimos influências literárias de que Júlio Dinis beneficiou na sua formação intelectual e artística⁸⁴⁹.

A acrimónia de Dinis face ao que chama *romance de imaginação* não deve, em nosso entender, confundir-se com uma recusa da dimensão fantasista e criadora que o acto de efabulação romanesca, por natureza, comporta. Parece-nos, sim, que a faceta deplorada é, antes de mais, a fragilidade (ou incompetência) de uma narrativa fundada unicamente na

⁸⁴⁷ De algum modo, parece-nos lícito dizer de um razoável romance, publicado por Silva Gaio, dois anos antes da morte de Júlio Dinis – *Mário* -, o que o autor de *As Pupilas* disse das obras de Ponson du Terrail ou de Octave Feuillet: Silva Gaio concentrou-se de tal modo na narração da intriga, que descurou um pouco o investimento nas *cenar-frescos*. Essa opção retira ao romance de Silva Gaio, não obstante a obra encerrar muitos dos aspectos que normalmente reconhecemos e admiramos nos romances dinisianos, a profundidade, a densidade e a qualidade estética que a elevariam a um patamar de qualidade romanesco-literária superior. (Ver Silva Gaio, *Mário*, Porto, Ed. Porto Editora, s/d.)

⁸⁴⁸ Cf. Júlio Dinis, *Inéditos e Esparsos*, ed. cit., p. 7.

⁸⁴⁹ Leia-se o que Dinis escreve sobre o assunto: «Pelo contrário, dos simples episódios de um romance como *O Vigário de Waksfield* 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. // Mas os episódios indiferentes, que não conduzem ao enredo? // Para que roubar tempo com eles? // Para aumentar o efeito das cenas principais. Insensivelmente, sofreis a influência deles.» (Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 8.)

sucessão de factos extraordinários e rápidos, que objectivamente tornam inverosímil, aos olhos do leitor, os sucessos relatados. A narrativa romanesca, afinal, ainda que produto de imaginação, deve manter laços com alguma espécie de realidade. Mais: deve *parecer* verdade. É a essa luz que devemos entender a necessidade de, como lembra Antonio Candido, o criador literário investir em *detalhes* que contribuam para a verosimilhança do romance:

«Ainda que a obra não se distinga pela energia expressiva da linguagem ou qualquer outro valor específico, notar-se-á o esforço de particularizar, concretizar e individualizar os contextos objetuais, mediante a preparação de aspectos esquematizados e uma multiplicidade de pormenores circunstanciais, que visam a dar aparência real à situação imaginária. [...] Graças ao vigor dos detalhes, à “veracidade” de dados insignificantes, à coerência interna, à lógica das motivações, à causalidade dos eventos, etc., tende a constituir-se a verossimilhança [*sic*] do mundo imaginário.»⁸⁵⁰

Quando Júlio Dinis verbera tão acidamente uma concepção de romance como a que Ponson du Terrail corporiza, está sobretudo a justificar as suas próprias escolhas em matéria de composição romanesca. Se, a propósito do autor de *Rocamboles*, sublinha o defeito de não haver

«uma análise de caracteres, nem um curto olhar lançado ao íntimo coração humano a devassar o que lá é de costume encontrar-se e não nenhuma dessas monstruosidades, que poderiam ter existido num ou noutra coração, mas por excepção, e que o leitor não tem decerto no seu»⁸⁵¹,

está no fundo a explicar o investimento do narrador de *As Pupilas* ou de *A Morgadinha* em retratos demorados e vívidos de espaços e de personagens.

A este respeito, devemos dizer que poucos autores alcançaram, na literatura portuguesa, o patamar qualitativo de Dinis em matéria de descrição. O talento do escritor, nesta área tão essencial da escrita romanesca, muito cedo foi reconhecido pelos seus pares e pela generalidade da crítica literária.

Sobre a necessidade de passos descritivos no contexto de um enunciado narrativo, escreve Aguiar e Silva:

«No texto do romance, parte importante da informação sobre as personagens, os objectos, o espaço e o tempo em que decorrem os eventos, é construída e transmitida por *descrições*. Embora a descrição funcione quase sempre como uma *ancilla narrationis*, a verdade é que pode facilmente encontrar-se uma descrição isenta de elementos narrativos, ao passo que é muito difícil, senão impossível, existir um enunciado narrativo que não ofereça, por mínimo que seja, um conteúdo descritivo.»⁸⁵²

⁸⁵⁰ Cf. Antonio Candido, *A Personagem de Ficção*, ed. cit., pp. 20-21.

⁸⁵¹ Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 5-6.

⁸⁵² Cf. Aguiar e Silva, *ob. cit.*, p. 740.

Não por acaso, sugerimos já, nos capítulos anteriores deste estudo, que o registo *teatral* de muitas cenas, nas narrativas de Dinis, representa em si mesmo uma concepção do ofício de romancista como um território que habilmente mistura a narração com o uso dramático, pelas personagens, da palavra e do gesto. De certa forma, o escritor articula o mais puro exercício narrativo com momentos de demorado diálogo, sem que o fio condutor do enredo nuclear seja posta em causa.

Por vezes, um leitor do romance dinisiano poderá ter até a ilusão, a partir de certa altura, da dispensabilidade do narrador, por este se diluir na informação vívida e, dir-se-ia, literariamente auto-suficiente. Mas a verdade é que o narrador, ainda que escondido, está *lá*, em permanência e na presidência segura do acto de contar. Pode a leitura iludir-se, decerto, perante a robustez e coerência do real tão vividamente representado no discurso romanescos, mas esse real – obtemperemos - não deixa de ser apenas uma construção artístico-literária, subjectivamente condicionada pelo romancista⁸⁵³. E, acrescente-se, não é este certamente um dos menores méritos do escritor - a capacidade de criar a ilusão de invisibilidade da instância narradora.

Ora, este recurso a cenas (dialogadas, teatrais) implica, da parte do narrador, uma competente construção *didascálica*, que passa pela caracterização oportuna de cenários (exteriores e interiores) e de personagens, aliás de acordo – *avant la lettre* – com uma concepção naturalista e realista de romance. Não admira que o uso da descrição se estenda a lugares e casas onde se desenrolam acontecimentos não só relativos à intriga nuclear como também à intriga periférica⁸⁵⁴.

Numa breve revisitação dos quatro romances de Júlio Dinis, encontramos numerosos exemplos de descrição que contemplam figuras típicas do espaço onde têm lugar os acontecimentos. Mas será conveniente ter em atenção que, enquanto cultor de uma narrativa permanentemente empenhada na articulação das dimensões de *showing* e *telling*, o trabalho

⁸⁵³ Explica Helena Carvalhão Buescu que a «actividade de representação tem assim de ser concebida [...] como uma relação de sentido [...] entre o texto de ficção e o mundo postulado pela linguagem», e não como a objectiva e asséptica imitação de um real exterior e independente da invenção literária. (Cf. Helena Carvalhão Buescu *Incidências do Olhar. Percepção e Representação*, ed. cit., p. 265-266.)

⁸⁵⁴ Irwin Stern lembra expressamente, com razão, que as descrições de «casas e alas em particular servem para o mesmo fim em todos os quatro romances: primeiro, para indicar o nível social e intelectual dos seus ocupantes, e, segundo, para reforçar a ideia da vida de família». (Cf. Irwin Stern, *Júlio Dinis e o Romance Português (1850-1860)*, ed. cit., p. 184.) Cabe aqui uma referência a uma característica da descrição de espaços interiores, pelo narrador dinisiano, objectivamente compaginável com preceitos da narrativa naturalista: a relação entre determinada divisão da casa e o carácter (ou, pelo menos, o estado de espírito momentâneo) de personagens. Em *Uma Família Inglesa*, a fase boémia, imatura e irresponsável de Carlos está justamente representada na desarrumação do seu quarto. Em *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, a existência viciosa, improdutiva, degradante e repulsiva dos fidalgos do Cruzeiro espelha-se no aspecto caótico e sujo daquela casa outrora digna e rica.

descritivo comparece, não por sistema e nunca de forma inócua, apenas em momentos que requerem essa componente técnico-literária. Percebemos que, com exceção dos retratos que faz das personagens femininas – em que, ecoando uma regra romântica, a aparência física já indicia a essência de carácter -, o escritor não se detém excessivamente na caracterização de personagens. Afinal, o que é essencial, na concepção de narrativa representada por Dinis, é o que as personagens fazem, o modo como interagem e o ambiente humano que, em conjunto entre si e num determinado contexto físico e mental, dinamicamente constituem.

No último segmento deste capítulo (5.3.), damos conta de um exaustivo levantamento que fizemos nos quatro romances, à roda da imensa galeria de seres ficcionais que o narrador convoca ao longo do seu relato. O que daí ressalta, do ponto de vista *técnico-narratológico* que agora privilegiamos na nossa exposição, é a sua preocupação de situar as personagens num dado espaço, num dado ambiente, descrevendo-as simplesmente em seus traços físicos mais genéricos e óbvios. A lógica desta opção reside na intenção de o narrador se retirar da acção (ou melhor, do discurso), enquanto entidade visível, permitindo que os verdadeiros protagonistas da narrativa assumam o seu papel no *palco*.

Dito isto, subsiste a necessidade de o talento descritivo se afirmar na própria instituição do cenário, que é um território *semantizado* (como Maria Lúcia Lepecky tão bem explica), feito portanto de uma dimensão física mas igualmente psicológica, moral, social, política. Em termos práticos, o que tal significa é uma aturadíssima caracterização de espaços. N' *As Pupilas*, é especialmente o campo, a casa de Clara e Margarida, a casa de José das Dornas, a casa de João Semana, a loja de João da Esquina, as ruas da aldeia, o fontanário. Na *Família*, é a casa de Richard Whitestone, o escritório, o restaurante *Águia d'Ouro*, a casa de Manuel Quintino, o Teatro, o exterior buliçoso do Palácio da Bolsa, algumas ruas e jardins. Na *Morgadinha*, é o território campestre em geral, mas também a casa de Alvapenha (em particular, a cozinha ou o quarto de Henrique), a casa do Mosteiro (onde a azáfama natalícia atinge máxima expressão, na cozinha, na sala de jantar, no pátio principal da residência), a casa do infeliz Zé P'reira, a casa de Cancela, a casa (e arredores da casa) do ervanário Vicente, a casa da velha Morgada (incluindo a igreja), a ermida de Nossa Senhora da Saúde, a loja dos correios, a casa do brasileiro Seabra, a casa do morgado das perdizes, a taberna de Damião Canada, o cemitério da aldeia. Nos *Fidalgos*, é a Casa Mourisca (no interior, a sala, a cozinha, o quarto de Jorge; no exterior, o jardim), a Herdade, a casa de Tomé da Póvoa, a casa da Ti' Ana do Vedor, a casa dos fidalgos do Cruzeiro, a casa da prima Gabriela.

Notamos, sem dificuldade, o equilíbrio da distribuição de cenas por espaços relacionados com a vida familiar e com a vida laboral e social, a que corresponde uma avisada repartição

de enunciado descritivo. Apesar de tudo, prevalece o reduto familiar como coração fundamental da narrativa, o que decerto decorre dessa circunstância de a actuação dos protagonistas da intriga nuclear se afirmar sobretudo nesse contexto humano e cénico.

Centrando-se na caracterização dos espaços ou de caracteres, Júlio Dinis cumpre vários objectivos. Recorrendo, uma vez mais, a Aguiar e Silva, lembramos que a descrição desempenha, na narrativa romanesca, em geral, três funções principais:

b) a função informativa (ou indicial), fundamental para aportar ao discurso informações relativas à diegese consubstancial à(s) intriga(s)⁸⁵⁵. No caso de Dinis, estas informações são decisivas para a edificação de um universo realista, histórica e localmente reconhecível.

b) a função decorativa, sendo que aqui o adjectivo *decorativa* não traduz a ideia de que a descrição de locais, edifícios, objectos ou personagens seja literariamente acessória ou inócua, *nuance* importante quando falamos dos romances dinisianos, visto que aí a inscrição da subjectividade do eu narrador passa muito por estes trechos⁸⁵⁶.

c) a função dilatória, que configura o seu uso como *embraiação* na narração dos eventos da história⁸⁵⁷. Trata-se de uma função muito importante no discurso narrativo de Júlio Dinis, prolongando a duração das cenas⁸⁵⁸, adiando desenlaces, iluminando aspectos que o relato vertiginoso dos acontecimentos fatalmente ignoraria, e no fundo conferindo maior densidade dramática aos factos narrados e aos seres ficcionais que os sofrem, vivem e protagonizam. Nos romances de Júlio Dinis, a descrição desempenha um papel verdadeiramente

⁸⁵⁵ Explica Aguiar e Silva: «Esta função manifesta-se quer no retrato as personagens [...] quer na caracterização do espaço social – um espaço indissociável da temporalidade histórica -, quer na pintura do espaço telúrico e geográfico [...], em geral representado nas suas conexões com o espaço social e concebido como um factor que condiciona ou determina os estados e as acções das personagens.» (Cf. Aguiar e Silva, *ob. cit.*, pp. 740-741.)

⁸⁵⁶ Lembra Aguiar e Silva que alguns narradores deliberadamente se demoram, até por razões de algum exibicionismo da sua técnica, na «descrição morosa e minudente de uma personagem, de um objecto, de uma paisagem, exibindo a opulência do seu léxico, o seu virtuosismo retórico-estilístico, a sua “finura de observação”, o “vigor do seu traço”, a “variedade da sua paleta” (não é sem razão que a metalinguagem da descrição, sobretudo na chamada crítica impressionista, recorre amiúde a termos, comparações e metáforas atinentes à pintura)». (Cf. Aguiar e Silva, *ob. cit.*, p. 741.)

⁸⁵⁷ Esclarece Aguiar e Silva: «Neste tipo de descrição, torna-se bem patente uma característica estrutural de toda a descrição – a sua capacidade para a *expansão* e para a *digressão*. Esta virtualidade expansiva e digressiva permite ao narrador utilizar a descrição com uma função *dilatória*, retardando na sintagmática textual a ocorrência de determinados eventos.» (*Idem, ibidem.*)

⁸⁵⁸ O facto de a descrição suspender, por momentos, no plano do discurso, o relato dos acontecimentos, ao invés de significar um conflito com o exercício da narração, representa muitas vezes um reforço da qualidade e eficácia da arte de contar. Como recorda Aguiar e Silva, não faz sentido acreditar «que a descrição se oponha funcionalmente [...] à narração», visto que «no retrato [e] na figuração do espaço geográfico-telúrico e do espaço social, a descrição mantém uma interacção contínua com os eventos diegéticos». (Cf. Aguiar e Silva, *ob. cit.*, pp. 741-742.) Se importássemos para o nosso discurso a narrativa cinematográfica, mais clara resultaria esta interacção produtiva de descrição e narração: de vez em quando, a câmara parece desligar-se dos protagonistas e, como que suspensa do tempo e do fio narrativo, inteirar-se de pormenores do espaço e ambiente à volta. Outras vezes, a câmara é até, de acordo com o contrato semiótico atinente àquela arte, o olhar do protagonista percebendo a realidade circundante).

fundamental na fundação da(s) atmosfera(s) que habitam os romances, articulando as notações puramente denotativas que reportam traços das personagens ou aspectos dos cenários físicos (com sugestões de cariz mais simbólico)⁸⁵⁹.

É curioso que o narrador dinisiano quase sempre opta por descrever espaços e personagens logo no início do enunciado narrativo (no princípio do romance ou, quando mais à frente, no princípio de capítulos)⁸⁶⁰. Essa preocupação lembra a de um dramaturgo que organizadamente clarifica, com didascálias precisas e oportunas, as características do espaço ou das personagens em cena. Em *A Morgadinha dos Canaviais*, esta circunstância é evidente, quer no retrato físico e psicológico de Henrique de Souselas – recém-chegado à aldeia -, quer nos retratos de Madalena ou de Cristina.

Já em *As Pupilas do Senhor Reitor*, Daniel e Margarida vêm adiadas as respectivas descrições, mas é fácil explicar o motivo por que tal sucede: o romance começa na infância deste par, quando o retrato seria pouco significativo (pelo menos, do ponto de vista da intriga); é pois necessário esperar pelo tempo certo de os descrever, um tempo diegeticamente compaginável com a história de amor que os unirá.

Este adiamento verifica-se igualmente em *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, com Berta, cuja presença é na história, durante algum tempo, mais espiritual que física (o discurso refere apenas um retrato, vislumbrado aliás por Jorge, na casa de Tomé da Póvoa). O narrador ocupa-se da figura da donzela, obviamente, quando esta chega ao espaço da aldeia, que é onde tudo sucederá.

Finalmente, em *Uma Família Inglesa*, os retratos das personagens (Carlos, Jenny, Cecília, Richard Whitestone e Manuel Quintino) são produzidos à medida que estas personagens chegam ao romance.

Importa, contudo, notar que o retrato psicológico – muitas vezes bem mais pormenorizado que o físico – não se limita à directa enunciação, pelo narrador, de qualidades ou defeitos. À maneira de Fielding, por exemplo, Dinis acrescenta-lhes, através de curtas viagens analépticas, episódios que sublinham maneiras pessoais de ser. É assim que em *As*

⁸⁵⁹ Aguiar e Silva dá conta desta dupla qualidade (ou duplo *poder*) da descrição: «Em muitos romances, as descrições são portadoras de conotações que configuram um espaço eufórico ou disfórico, idílico ou trágico, que é inseparável das personagens, dos acontecimentos e da mundividência plasmada na diegese: o espaço, numa mescla inextricável de parâmetros físicos, psíquicos e ideológicos, pode ser representado como *locus amoenus* ou como *locus horrendus*, como cenário de rêverie ou de angústia, como convite à evasão ou como condenação ao encarceramento, como possibilidade de libertação ascensional ou de queda e enredamento no abismo.» (Cf. Aguiar e Silva, *ob. cit.*, p. 742.)

⁸⁶⁰ Embora pareça um simples pormenor no discurso narrativo, a opção corporiza uma metodologia atinente ao exercício da narração que privilegia a clareza e a organização do enunciado. Como Aguiar e Silva, consideramos também que esta opção cumpre uma «relevante função diegética». (Cf. Aguiar e Silva, *ob. cit.*, p. 743.)

Pupilas do Senhor Reitor, para sublinhar a bondade de Clara, o narrador vai ao passado e recorda certo episódio em que a noiva de Pedro, então uma menina ainda, ajudou a vender a fruta – cara e de pouca qualidade – que Margarida estava obrigada a vender. É assim que em *Uma Família Inglesa*, para sublinhar a bondade de Jenny, o narrador vai ao passado recordar certo episódio em que a irmã de Carlos toma para si as culpas da destruição de um vaso com preciosas flores de Richard Whitestone, desse modo evitando que a ira do patriarca inglês caísse sobre um infeliz criado. É assim que em *A Morgadinha dos Canaviais*, para sublinhar a invulgar inteligência de Augusto, o narrador vai ao passado recordar algumas das peripécias que acompanharam os triunfos da personagem, enquanto petiz ou adolescente, no mundo dos estudos. É assim, finalmente, que em *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, para sublinhar o carácter sisudo e distante de Jorge, aos olhos de Berta, o narrador recorda os tempos da infância dos dois filhos de D. Luís, quando ainda Beatriz era viva, situação que ajuda a confirmar a natureza ponderada, discreta e precocemente adulta do irmão de Maurício.

As incursões pelo passado mantêm um curioso vínculo com o presente: o espaço atravessa os tempos, mantém-se, é o mesmo que a narração do presente contempla. Não deixa de ser natural, nesta lógica dinisiana de reunir lugar e gente no mesmo território narrativo, que qualquer descrição de personagens comporte directas ou indirectas referências ao meio físico, social, laboral e mental que os seres ficcionais habitam. Um espaço vivo implica a existência, nele, de gente viva, de gente – digamos – sentindo e agindo, desejando, sofrendo. Numa palavra: vivendo. A noção de gente viva (ou gente vivendo) não é literariamente fácil de representar. Obriga a que, pela via de *showing* e de *telling*, o narrador dê conta da vida colorida e naturalmente dinâmica das personagens, reais habitantes do espaço e que, como diz Lepecky (oportunamente citada), o *semantizam*, *i.e.*, lhe dão um cunho humano⁸⁶¹.

⁸⁶¹ Antonio Candido adverte: «A descrição de uma paisagem, de um animal ou de objetos quaisquer pode resultar, talvez, em excelente “prosa de arte”. Mas esta excelência resulta em ficção somente quando a paisagem ou o animal [...] se “animam” e se humanizam através da imaginação pessoal.» (Cf. Antonio Candido, *ob. cit.*, p. 27.) Mais à frente, reitera esta ideia: «A narração [...], para não se tornar em mera descrição ou em relato, exige, portanto, que não haja ausências demasiado prolongadas do elemento humano [...] porque o homem é o único ente que não se situa somente “no” tempo, mas que “é” essencialmente tempo.» (Cf. Antonio Candido, *ob. cit.*, p. 28.)

O aproveitamento literário do próprio espaço como elemento caracterizador de personagens, ou indiciador de aspectos caracterológicos essenciais, remonta pelo menos à década de 30 do século XIX. Balzac publica, durante esses dez anos, entre outras obras, *La Femme de Trente Ans* (1831), *Le Médecin de Campagne* e *Eugénie Grandet* (1833). Lembram Félix Guirand e André V. Pierre em “Notice biographique, historique et littéraire [sur Honoré de Balzac]” – notas introdutórias à edição de *Eugénie Grandet* – que «ce qui est vraiment moderne et original [...] c’est la description minutieuse du décor et son incorporation nécessaire à l’intrigue: les objets inanimés – vieilles rues, jardins, maisons, meubles – participent à la vie des personnages et

Embora Dinis se preocupe pouco com a descrição física de personagens (digamos assim) *secundárias*, nem por isso deixa de, através de apontamentos narrativos constantes, dar indirectamente conta de aspectos da psicologia e carácter que as animam.

Essa descrição *está*, por assim dizer, nos apontamentos descritivos dedicados à paisagem física, ao clima, à luz, aos odores e barulhos do espaço. Porque, não o esqueçamos, estas personagens não directamente envolvidas na intriga nuclear protagonizam afinal a história da aldeia, *são* a aldeia.

Voltando a uma ideia essencial que anima a nossa análise dos romances dinisianos – a concomitância de *acção* e *intriga*, nas palavras de Carlos Reis, ou de *intriga nuclear* e *intriga periférica*, nas nossas próprias palavras⁸⁶² – é bastante interessante notar o facto de em *As Pupilas* a narração começar por ocupar-se largamente de José das Dornas, como se este estivesse destinado a protagonismo fundamental na acção do romance. Percebemos, depois, que este investimento na descrição da personagem tem a ver com a posterior chegada, ao universo da acção, de Daniel. De certa forma, o que o narrador nos dá a conhecer é, desde a mais remota circunstância, os factores que contribuíram para o destino académico e profissional do filho mais novo de lavrador (e, lateralmente, do próprio destino – mais natural – do seu primogénito, Pedro).

No início do capítulo dois, um diálogo entre duas mulheres (*ti' Tomásia* e *ti' Custódia*), cujas vidas se cruzam com a de Daniel unicamente porque este lhes passa às respectivas portas a caminho da casa do Reitor, serve para percebermos os ecos que tem, no povo, a decisão de José das Dornas de proporcionar estudos ao filho mais novo.

Se, no plano operativo da narração dedicada à acção principal, este diálogo parece pouco pertinente, a verdade é que, no plano – mais compreensivo – da estratégia narrativa de Júlio Dinis, se trata de uma cena altamente relevante, por estabelecer um dado clima mental à partida, isto é, um específico contexto humano e sociológico que é marcadamente rural e tradicional. De certa forma, aquelas duas humildes mulheres são já *a aldeia*, o espaço social que é o pano de fundo dos acontecimentos constituintes da (chamada) acção principal.

Neste mesmo segundo capítulo, o narrador dá-nos conta de que os planos de José das Dornas e Reitor para Daniel talvez não se cumprissem com a facilidade esperada. Respeitando uma consabida regra da produção folhetinesca, o enunciado remete para mais

expliquent leurs réactions [...]» (Cf. Félix Guirand e André V. Pierre, “Notice biographique, historique et littéraire [sur Honoré de Balzac]”, in Honoré de Balzac, *Eugénie Grandet*, Paris, Ed. Larousse, 1965, p. 9.)

⁸⁶² A nossa preferência tem a ver, como facilmente se perceberá, com razões da retórica intrínseca deste estudo.

tarde⁸⁶³ o esclarecimento cabal de certo mistério à roda do jovem estudante - os motivos para este demorar tempo excessivo a regressar à casa paterna, após as sessões de estudo na residência do padre.

O adiamento da revelação explica-se, como acima lembramos, por uma questão de disciplina – digamos – genológica. Mas, para além disso e mais do que isso, interessa-nos assinalar e explicar, logo neste segundo capítulo, um aspecto que se torna recorrente nos romances dinisianos: a presença de segmentos narrativos que são aparentemente dispensáveis no tecido fundamental da acção, feitos de cenas – normalmente dialogadas – com personagens secundárias (ou até figurantes, se pensarmos, por exemplo, naquelas duas velhas – Tomásia e Custódia – que conversam à soleira da porta sobre a família dos Dornas⁸⁶⁴).

Ora, estes momentos representam um objectivo abrandamento do ritmo narrativo e possibilitam ao discurso romanesco a recolha de elementos que, por muito dispensáveis que pareçam, desse ponto de vista do relato essencial dos acontecimentos da intriga nuclear, não deixam de ser desvios muito úteis porque literariamente produtivos. À conta do pequeno mistério que representava a demora de Daniel no regresso a casa, no intervalo que mediou entre as queixas de José das Dornas e a descoberta dos amores do rapaz, o narrador deu visibilidade e voz a duas velhas habitantes da aldeia (ferozes comentadoras da vida alheia e auto-instituídas guardiãs impolutas da virtude e da sensatez daquele espaço) e trouxe para o discurso narrativo a imagem do Reitor *em acção*, quer na sua faceta vigilante e determinada (pastor empenhado em saber o que se passa com as suas ovelhas), quer na de uma pontual fragilidade, aflição e desconcerto (perante a súbita investida do cão *Gigante*, fiel companheiro de Margarida e do «endemoinhado» estudante⁸⁶⁵).

Ao longo d'*As Pupilas*, este cruzamento – sistemático, recorrente, harmonioso – de dois planos (o da intriga convencionalmente reconhecida como tal e o de histórias à sua volta, muitas vezes independentemente de si) torna-se de tal forma uma constante da narrativa que, bastante cedo na experiência leitora, tendem mesmo interpenetrar-se e assumir-se como um todo. Com efeito, a partir de determinada altura, já não se percebe a intriga nuclear sem a intriga periférica, e vice-versa.

⁸⁶³ Concretamente, o esclarecimento é remetido para o capítulo seguinte. O narrador reporta um solilóquio breve do Reitor - «Deixa estar, meu Danielzinho, que eu hei-de saber para onde tu vais, depois que te mando embora. Deixa estar, deixa, que me não tornas a enganar, meu menino.» - e remata: «E foi para casa com firme resolução de elucidar este negócio.» (Cf. Júlio Dinis, *As Pupilas do Senhor Reitor*, ed. cit., p. 14.)

⁸⁶⁴ Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, pp. 9-10.

⁸⁶⁵ Este adjectivo, divertido no contexto em que é usado, sai da boca do próprio Reitor, quando era atacado pelo quadrúpede: «- Chama este cão, rapaz endemoinhado! Ele mata-me!» (Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 26.)

O mesmo fenómeno ocorre com outros romances. A acção principal (biografias sentimentais de um reduzido número de personagens) articula-se com sucessivas cenas e episódios que estenderão a matéria narrada a personagens, lugares, assuntos e temas muito afastados desse estreito universo lírico-passional do enredo nuclear. Assim se funda, na narrativa, o contexto histórico-político, a organização social da aldeia, o mundo do trabalho, os problemas da existência diária, os vícios, os pequenos-grandes dramas domésticos, os sonhos e as frustrações de variadas personagens, os costumes e tradições, a *vox populi*, etc.

Ou seja, os dois territórios – enredo amoroso e vida da aldeia - aparecem no enunciado narrativo de braço dado, constituindo-se, ambos, como uma teia cúmplice e intersubsiária.

A maior extensão do romance, relativamente a outros géneros narrativos, contribui para esta abrangência diegética. No orçamento geral do discurso literário, o *bolo* a distribuir é naturalmente maior na obra romanesca do que no conto ou na novela. Nestes dois últimos casos, o capital discursivo, digamos assim, concentra-se largamente na intriga nuclear (logo, no percurso das personagens *principais*); no romance, o autor - através do seu ministro executivo, o narrador – pode cobrir também áreas não directamente atinentes ao enredo central, investindo apreciável porção de discurso literário na intriga periférica (isto é, na caracterização sobretudo indirecta de personagens secundárias e, até, de figurantes, e na caracterização de cenários físicos, sociais e mentais). De tal resulta o alargamento do espectro da própria diegese e a consecução, no enunciado romanesco, de uma efectiva capacidade de representação da sociedade, do mundo, da vida.

A inclusão de episódios aparentemente despiciendos e, sobretudo, de índole pouco espectacular, não é – pelo menos, não é em Dinis - uma excrescência no discurso global da obra romanesca. Um romance não se faz apenas – e nem sequer maioritariamente – de acontecimentos extraordinários. Aliás, para que um evento se destaque da normalidade rotineira de um espaço, é necessário que o relato se ocupe de algo realmente raro. Essa circunstância requer um contexto de normalidade prévia e desaconselha, portanto, uma recorrência excessiva de factos ou episódios surpreendentes, excepcionais.

O grande investimento do romancista faz-se, portanto, na edificação de uma rotina quotidiana, que estabeleça como natural um conjunto de hábitos, práticas, modos de conduta. Da eficácia desta construção dependerá a educação do leitor no sentido de este tomar como certo e previsível, à luz do bom senso, o funcionamento de uma determinada comunidade social. Quando – normalmente com a chegada de uma personagem forasteira – acontece o imprevisto, o *choque* do meio social e humano onde decorre a acção é semelhante ao que sucede com o próprio sujeito leitor.

Para o público literário do século XIX, para o qual os referentes utilizados na narrativa dinisiana seriam mais facilmente reconhecíveis e familiares, decerto seria mais fácil a adesão à *normalidade* postulada pelo narrador destes romances e, em concomitância, à ideia de crise-desequilíbrio-desarmonia que a interrupção da rotina provocava.

Já para os leitores dos séculos XX e XXI, a cumplicidade com o ideário construído por Dinis (valores da tradição, da família; preferência pela vida simples do campo; felicidade assente numa espécie de *aurea mediocritas* auto-suficiente) funda-se, em grande medida, naquela competência com que a narrativa edifica um mundo com organização e regras dificilmente atacáveis, às quais se torna (pela razão e pelo sentimento) quase impossível não aderir. A reprovação que os leitores fazem dos modos altivos, desrespeitosos e trocistas de Henrique de Souselas à sua chegada à aldeia, ou o escândalo perante a leviandade de Daniel no seu regresso à terra natal decorre do facto de os receptores do enunciado romanesco estarem do *lado de cá* do fenómeno, *i.e.*, de fazerem parte – também – daquele universo rural. Os leitores identificam-se com a razão de ser e a dignidade dos princípios e regras que fundam e tutelam a vida daquele espaço – e por isso quaisquer ataques à aldeia (vindos *de fora*, do *lado de lá*) significarão agressões sobre si próprios.

Em termos muito esquemáticos, valerá agora a pena recordar alguns dos eventos que mais claramente cumprem, nos diversos romances, os preceitos da intriga nuclear e da intriga periférica.

Em *As Pupilas do Senhor Reitor*, ao nível da intriga nuclear, o que acontece (resumidamente) é o seguinte: Daniel conhece Margarida, em jovem, e depois vai para o Porto. Regressa à aldeia natal, já médico. Pedro e Clara estão, nessa altura, já noivos; Daniel sente-se atraído por Clara. Clara, embora momentaneamente enlevada/perturbada, resiste briosamente (*i.e.*, dignamente) aos indignos avanços de Daniel. Daniel arrepende-se e (re)aproxima-se de Margarida. No final, casam-se enfim (Daniel com Margarida e quer Pedro com Clara).

Por outro lado, ao nível da intriga periférica, o romance dá conta de outros aspectos, cuja importância é indiscutível na composição de um *fresco* histórico e social e de representação de uma forma tradicional e portuguesa de compreender o mundo. Capítulos inteiros referem a existência generosa do Reitor, responsável pela educação de duas órfãs (Clara e Margarida). O Reitor, sublinhe-se, é uma autoridade moral muito respeitada e aceite pelo povo da aldeia. A narração ocupa-se igualmente de João Semana, um representante da medicina antiga, eivada da rudimentar ciência que em Portugal se aprendia no início do século XIX, mas cheia, por outro lado, de uma humanidade e de uma entrega aos doentes

que nenhuma faculdade do mundo desdenharia ensinar. A autoridade do médico, naquele meio, coabita tranquilamente com a do padre (João Semana mantém uma relação fraternal com o Reitor).

Uma terceira influência, a que dificilmente chamaríamos autoridade, está corporizada na figura da mestra, Margarida, cuja importância na aldeia resulta não apenas da sua bondade e pureza de carácter mas também do investimento que, com denodo, fez na sua educação intelectual e literária. José das Dornas representa a família do lavrador esforçado e bem sucedido, que vê no casamento dos filhos o cumprimento de um dever moral cometido aos pais. Pedro é, como lembra o narrador, uma réplica – mais elegante, certamente – de José das Dornas: saudável, folgazão, honrado, amante da vida simples. João da Esquina, Francisca e Teresa de Jesus, embora responsáveis por conduta criticável, são genuínas figuras da aldeia e querem apenas o melhor para a família e o negócio. A loja de João da Esquina assume, nas Pupilas, a centralidade social que, por exemplo, encontramos na taberna do Canada, na *Morgadinha*.

Em *Uma Família Inglesa*, a intriga nuclear compreende o encontro, no plano do amor, de Carlos e Cecília; separa-os, a princípio, a barreira social decorrente da desigual situação socioeconómica e cultural das respectivas famílias. Graças à intervenção do *anjo* Jenny⁸⁶⁶ (que corresponderá, nos *Fidalgos*, à memória de uma filha de D. Luís – Beatriz), Mr. Richard Whitestone e o guarda-livros Manuel Quintino⁸⁶⁷ ultrapassam preconceitos e orgulhos, permitindo o casamento dos descendentes.

Ao nível da intriga periférica, o que há no discurso são dados relativos à existência do Porto, um espaço multifacetado, onde confluem a tradição e o progresso. Comparecem cenas familiares passadas nas casas de Richard Whitestone (acompanhado dos filhos ou de amigos de ascendência britânica) e de Manuel Quintino (que recebe, ao serão, o senhor José Fortunato, muito provável candidato à mão de Cecília). Comparecem também cenas de um quotidiano exterior, que passa pela vida económica nas ruas da cidade (com relevo para a Bolsa) ou pelos divertimentos mundanos (como o que testemunhamos, em época de Carnaval, no jantar do Águia d'Ouro). O episódio ocorrido com o empregado Paulo é ainda

⁸⁶⁶ Não é por acaso ou retórica hiperbólica que chamamos *anjo* a Jenny. A verdade é que o celibato da irmã de Carlos reduz (e, por outro lado, eleva) a personagem à esfera etérea de ser celestial, símbolo – na obra - de castidade e de honra imaculadas (romanticamente trans-terrenas).

⁸⁶⁷ O futuro de Manuel Quintino, na sociedade portuense, será simpaticamente referido por Dinis, na conclusão. O narrador gaba-lhe a lhanza, a seriedade profissional, a modéstia, o culto da família e da honra. Vale a pena considerar, contudo, que a sua biografia configura a de um *burguês-tipo* que Eça talvez não se coibisse de pôr a ridículo.

um apontamento, não despreciando em termos acção⁸⁶⁸, que traz ao discurso narrativo uma questão social interessante - o vício do jogo (e os dramas associados a tal dependência).

Quanto a *A Morgadinha dos Canaviais*, o núcleo da intriga assenta, de início, no percurso amoroso de Henrique de Souselas, personagem que vai passar uma temporada ao campo, a casa da tia (Dona Doroteia). O cidadão sente-se atraído por Madalena, mas esta ama – em silêncio decoroso – Augusto. Também em silêncio, Cristina amará Henrique (aliás, subirá de menina a mulher, por obra e graça do amor). No final, Madalena e Augusto confessam o amor recíproco que os une e casam-se, não obstante contarem – inicialmente – com a oposição elegante de Henrique e a reprovação ostensiva do conselheiro Manuel Bernardo, por razões de *décalage* social entre os noivos. Henrique, aproximar-se-á de Cristina e acabará também por desposá-la⁸⁶⁹.

Ao nível da intriga periférica, talvez seja este o mais complexo de todos os romances de Dinis (aquele, aliás, em que o *locus amoenus* é mais violentamente posto em causa, prevalecendo até na narração, por alguns momentos, o *locus horrendus*, tamanha é a violência de certos episódios). Para sermos sucintos, referiremos o amor trágico de Cancela pela filha (morta por questões de saúde, com origem contudo numa disciplina fanática de jejuns, rezas e martírios); o casamento destruído de Zé P'reira e mulher (esta por ser fanática religiosa, descurando as responsabilidades domésticas; aquele por ser alcoólico); a ambição do *brasileiro* Seabra, o qual, tendo ganho no país de Vera Cruz a independência económica, buscava no Outono da sua biografia o poder de influenciar governos, gozar da respeitabilidade da aldeia e alcançar uma comenda; o caciquismo puro e duro na figura do venal, mas poderoso morgado das perdizes; o ressabiamento político e pessoal do padre, crítico acerbo do conselheiro Manuel Bernardo; neste, a falência de idealismo e a habilidade com que fazia o jogo político necessário à reeleição como deputado; a bondade e religiosidade de D. Doroteia; as preocupações maternas e domésticas de D. Vitória; a

⁸⁶⁸ Paulo será salvo do opróbrio por Carlos, que tem de empenhar o próprio relógio para conseguir resgatar a dívida do jogador. A generosidade do filho de Mr. Richard lembra muito a generosidade de Tom Jones (protagonista do romance homónimo, de Fielding), que não apenas perdoa uma tentativa de assalto a um estranho, como se interessa por ele e o ajuda a regenerar-se.

⁸⁶⁹ Os pares Augusto/Madalena Henrique/Cristina asseguram a continuidade das famílias (e das casas de Alvapenha e do Mosteiro), pela renovação que física e simbolicamente constituem ambos os casamentos. Por extensão, asseguram também a continuidade produtiva da vida no campo. Note-se, já agora, que o irmão de Madalena, Augusto, dá mostras - ao longo das páginas iniciais do romance - de muito estimar a jovem Ermelinda, mas esta morre tragicamente. Cremos que o interesse do narrador por este par potencial da narrativa chega a aproximar as duas personagens do universo da intriga nuclear. A morte da filha de Cancela remeteu-a, contudo, para a esfera da intriga periférica, nomeadamente pela aquisição, aos olhos do leitor, de um estatuto sociológico-documental: Ermelinda é vítima de fanáticos sectários e isto confere à personagem um valor de apontamento histórico sobre as razões do regime liberal no combate às seitas religiosas. (Como é óbvio, também Ângelo perde relevo, em termos de intriga nuclear, devido ao falecimento de Ermelinda.)

hipocrisia sinistra de mestre Pertunhas; a ciência alternativa do ervanário Vicente, e igualmente a personificação em si do conceito de bondade, honra e amor pela natureza.

Em *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, a intriga nuclear começa por constituir-se da determinação de Jorge em salvar a sua família da ruína económica. Rapidamente se acrescenta da paixão do fidalgo por Berta, filha de um antigo caseiro de D. Luís. O irmão de Jorge, Maurício, chega a tentar uma aventura com esta mesma filha de Tomé da Póvoa, mas sem sucesso. Berta é estimada e admirada por D. Luís, mas este não concebe a permeabilidade ou mobilidade social – recusando, a princípio, qualquer envolvimento do filho com a filha do seu antigo feitor. Jorge aceita, por razões familiares e de honra, tentar esquecer-se da mulher amada, não sem que essa decisão o fira violentamente e lhe corroa a saúde. Berta, igualmente num processo doloroso de renúncia à felicidade, faz o mesmo. No final, após hábil intervenção da prima Gabriela - que diplomaticamente aproximará D. Luís e Tomé da Póvoa -, os dois jovens casam. Por seu turno, Maurício vê resolvido o seu problema de volubilidade e imaturidade através do casamento com aquela mesma prima⁸⁷⁰.

No que se refere à intriga periférica, somos confrontados, desde o início da obra, com uma situação de défice de harmonia e mesmo de tensão latente, que rouba ao espaço da acção – aldeia – a tranquilidade ideal e desejada. A verdade é que há ali dois mundos coexistindo dificilmente, na ressaca ainda do triunfo liberal.

Na aparência, é a nobreza – representada, na obra, sobretudo por D. Luís e, a um outro nível, pelos primos do Cruzeiro – a classe social que pior lida com a evolução histórica do país e, resabiada e saudosa, se auto-compraz numa atitude decadente e sacrificial. Contudo, essa insatisfação funciona, se globalmente lida, como um obstáculo à felicidade geral e é motivo de preocupação para os putativos beneficiários do novo *statu quo* político-social e económico. Tomé da Póvoa sinceramente lamenta o quase opróbrio a que o patriarca da Casa Mourisca se auto-vota.

Em torno deste nó dramático, de fundo histórico, giram bastantes outras personagens, algumas mais superficialmente caracterizadas (como o cómico frei Januário dos Anjos ou os morgados viciosos e amorais do Cruzeiro) e outras portadoras de notável substância pessoal, intelectual e ideológica (como a fidalga Gabriela, representante de uma nobreza desempoeirada e progressista, ou a Ti' Ana do Vedor e o seu filho Clemente, ambos ciosos

⁸⁷⁰ É possível, em nosso entender, comparar a intervenção de Gabriela, no plano da intriga nuclear, com a que observamos em Henrique de Souselas, n.º *A Morgadinha dos Canaviais*: ambos começam por ambicionar um casamento com uma determinada personagem (no caso de Henrique, Madalena; no caso da sobrinha de D. Luís, Jorge), mas depois conformam-se com o amor puro e digno que une o objecto das suas preferências iniciais a outrem e acabam por funcionar como utilíssimos adjuvantes desses pares principais.

dos seus direitos - apesar do berço humilde - mas nem por isso demissionários de um respeito tradicional pelos fidalgos da Casa Mourisca).⁸⁷¹

A presença da História do país aparece claramente na *Morgadinha*, em vários episódios (eleições, caciquismo, corrupção, constitucionalismo monárquico, rotativismo, falência de ideais, leis de saúde pública, emigração para o Brasil, situação do ensino primário, progresso em matéria de redes viárias, etc.). Valerá a pena destacar, a este nível, a biografia trágica da personagem Vicente (o ervanário), cujo lar e terreno circundante - cheio de árvores e de flores - são destruídos devido ao traçado da nova estrada. Este conflito entre o progresso e a tradição (ou, neste caso, entre a modernidade imposta de fora, por um lado, e o comovente desejo de a personagem manter o *seu* mundo, por outro) é dramaticamente explorado por Dinis, e levanta questões não apenas políticas mas humanas de grande complexidade⁸⁷².

⁸⁷¹ A intriga, eminentemente centrada no percurso sentimental de um núcleo restrito de personagens, articula-se permanentemente com a *acção*. É especialmente pela mão da intriga que o contexto (espaço, tempo, atmosfera) aparece na obra. Ora, a intriga convoca, de modo sistemático, a participação de personagens secundárias. É muito interessante o modo como Dinis, através de Clemente – uma personagem secundária de *Os Fidalgos da Casa Mourisca* -, dá conta da efectiva divisão que se registava amiúde entre os ditames legislativos do novo regime (liberal) e uma espécie de imobilismo consuetudinário que teimava em resistir às mudanças. O filho da Ti' Ana do Vedor é regedor e quer, a todo o transe, ser digno da sua função, velando pelo cumprimento das leis. Contudo, encontra resistências sérias (e até perigosas) da parte de famílias aristocráticas, como os fidalgos do Cruzeiro, que não reconhecem, naquele homem do povo, autoridade que os obrigue à obediência e à deposição de antigos privilégios. Pior: em situações-limite, quando se impunha o reforço da autoridade do autarca local, o administrador da comarca toma recorrentemente o partido dos poderosos refractários à lei, circunstância humilhante que determinará o desencanto de Clemente e, em consequência, a sua demissão do cargo. Esta dificuldade de concretizar, no terreno, a mudança de regime é historicamente rigorosa. Lembra Hermano Saraiva que Mouzinho da Silveira, em alguns casos, não haja passado à efectiva aplicação das leis que concebeu e produziu (havia legislação; contudo, nem sempre havia a correspondente e indispensável regulamentação). Mas Mouzinho é o responsável, em grande medida, pelo rompimento com um conjunto significativo de práticas governativas injustas e obsoletas: «As linhas gerais da obra, que foi legislada em textos numerosos, são o fim dos privilégios, a igualdade à partida, a liberalização económica, a eficiência do aparelho governativo. Posta em prática depois do triunfo militar liberal, este conjunto legislativo representou, no plano efectivo dos factos, a liquidação do antigo regime.» (Cf. J. Hermano Saraiva, *História Concisa de Portugal*, ed. cit., p. 293.) [Ver também Isabel Nobre Marques e Maria Manuela Ribeiro, “Ideologias e Práticas Políticas”, in José Mattoso, dir., *História de Portugal*, vol. 5 – “O Liberalismo”, coord. de Luís Reis Torgal e João Lourenço Roque, Lisboa, Ed. Estampa, 1998, pp. 183-241.]

⁸⁷² A este mesmo propósito, a investigadora Irene Maria Vaquinhas recorda uma peça de D. João da Câmara, publicada em 1893, onde a passagem de um mundo velho (eminentemente rural,) para um mundo novo (de progresso) é marcado sobretudo pelo advento do comboio, que interrompe a tranquilidade bucólica do antigo regime: «Com nostalgia, o prior da peça de teatro *Os Velhos* [...] relembra os seus tempos de juventude: “Quando era novo [...] não via o que ora vejo [...]. Às vezes, lembro-me das cantigas muito velhas, e a bulha do rio a cair [...] os grilos e os ralos cantam como dantes, e até os lobos a uivarem de noite uivam como os lobos do meu tempo. Agora o monstro a apitar há-de calar os pobres bichinhos, e a ponte que vão fazer vai mudar o curso do rio. Isto é que é triste [...]. // Os comboios, as estradas, as pontes, enfim, o progresso é visto com muito maus olhos pelo prior⁸⁷². Acaba como sossego, desvia o curso do rio... E, no entanto, o melhoramento dos transportes e das comunicações vai abrir os campos aos mercados urbanos e criar as condições para a organização de um verdadeiro mercado nacional. Alargará os horizontes das populações rurais que se restringiam aos limites estreitos da aldeia natal ou das aldeias vizinhas. Facilitará a emigração, conduzindo os jovens em busca de melhor sorte aos postos de embarque. E, enfim, promoverá a aproximação entre a cidade e o campo.» (Cf. Irene Maria Vaquinhas, “O Campesinato. A Condição Camponesa entre o Mito e a Realidade”, in José Mattoso [dir.], *História de Portugal* (vol. 5). *O Liberalismo*, Lisboa, Editorial Estampa, 1993, p. 491.) A autora remata este passo com uma análise detalhada ao desenvolvimento verificado na

Uma percepção minimamente atenta dos episódios e circunstâncias da intriga periférica nos quatro romances autoriza-nos a concluir que, em regra, se trata da edificação de mundos reconhecíveis (caracteristicamente portugueses): o Porto, no caso da *Família*; a aldeia, no caso dos restantes. Esta constatação convida-nos a, ainda por uma vez, visitar o capítulo XVII de *A Morgadinha dos Canaviais*, aquele em que ocorre a muito dramática conversa entre o conselheiro Manuel Bernardo e o ervanário Vicente.

Como se sabe, o deputado informa o ex-camarada de infância da decisão governamental, tomada com urgência eleitoralista, de fazer a nova estrada. Esse facto comporta igualmente a inevitabilidade de, em nome do progresso, se operarem na aldeia transformações valorosas e, aqui e ali, quiçá injustas. Ora, a aldeia, enquanto entidade abstracta, não pode protestar, chorar. Vicente (que sente na própria carne a ignomínia desta inevitabilidade histórica) fá-lo á por ela.

Atrevemo-nos a ver neste episódio a ideia – que a retórica dos romances dinisianos legitima, em nossa opinião – de que o mundo onde ocorrem os acontecimentos relativos à intriga principal é feito de lugares e gente, ou de gente e lugares, entendíveis como *realidade una* e dinamicamente consubstancial. A morte de Vicente, no devir da destruição da sua casa e das suas árvores representa, simbolicamente, a impossibilidade de sobrevivência de um certo país – rural, tradicional, antigo – sem a preservação da típica paisagem natural. Mas tão-pouco a paisagem, sem a presença e o olhar comovido de Vicente, teria o significado profundo que essa personagem lhe confere⁸⁷³.

A aldeia é – digamos assim – feita de lugares e de gente vivendo (n)esses lugares. Um lugar pode ser *amável*; mas carece sempre do elemento humano que efectivamente o conheça e efectivamente o ame (*i.e.*, que o torne, mais do que amável, *amado*), que o habite, que faça dele o eleito espaço para viver.

segunda metade do século XIX: «Em cerca de 50 anos, e sobretudo desde os meados do século, as condições de vida das populações rurais melhoram. Uma melhoria lenta, mas perceptível. Não apenas devido aos transportes, é claro, mas a todo um conjunto de factores que a favoreceu: a subida dos preços agrícolas e do poder de compra, o desenvolvimento da agricultura. // [...] // Os progressos são, porém, fracos conjunturais. É o que demonstrarão as dificuldades a que se avolumam no último quartel do século passado [XIX], levando muitos rurais a partir para as roças brasileiras ou para as pampas argentinas.» (Cf. Irene Maria Vaquinhas, *ob. cit.* p. 491.)

⁸⁷³ Maria Lúcia Lepecky foi decerto quem melhor explicou esta emancipatória elevação do lugar físico a espaço com sentido, feita no território da literatura dinisiana com a inscrição do elemento humano na paisagem. A autora explica que os lugares «se constituem em *espaços* (produto de matéria em movimento) por causa das personagens cuja dinâmica psicológica e afectiva, moral, ética ou ideológica permite a criação de um *significado* preciso e diferente para cada *lugar*». (Cf. M. Lúcia Lepecky, *ob. cit.*, p. 82)

5.2. Cenas na narrativa dinisiana

Como já assinalámos no capítulo 3, quando detidamente nos referimos às novelas de *Serões da Província*, Júlio Dinis optou, com característica frequência, pelo uso de *cenas* na estruturação, desenvolvimento e apresentação das suas narrativas. Irwin Stern identifica, desde logo, nesta opção, uma influência de autores românticos, como Garrett, Herculano e Camilo⁸⁷⁴. Em boa verdade, essa explicação para o uso tão frequente e – consideramos nós – estratégico da *cena* no discurso narrativo configura uma mais lata e profunda assunção, pelo escritor, da natureza e objectivos da sua arte de composição romanesca.

Em primeiro lugar, relembramos a objectiva influência que tiveram, na formação literária de Júlio Dinis, autores ingleses do século XVIII, como Sterne, Goldsmith e, sobretudo, Fielding. Depois, a vocação dramática que, enquanto leitor, actor e autor, muito cedo descobriu e desenvolveu⁸⁷⁵. Finalmente, o facto de a sua evolução como romancista haver determinado a opção pelo sistemático recurso a cenas por ser conforme à sua sensibilidade e à sua forma pessoal de criar e contar. O estilo, como sabemos, é uma espécie de encontro entre a personalidade literária e humana do escritor e a sua linguagem própria e preferida (muitas vezes, produto de uma complexa e aturada maturação).

É interessante recordar que vários romances apareceram ao público sob a forma de folhetins, publicados no *Jornal do Porto*⁸⁷⁶, circunstância não despicienda quando falamos desta questão do uso recorrente de cenas, e sobretudo de cenas de grande efeito dramático⁸⁷⁷. A escrita folhetinesca implica o respeito, obediente e competente, por regras muito claras de

⁸⁷⁴ Lembra Stern: «No seu emprego de cena e sumário, Dinis é, mais uma vez mais, geralmente fiel aos românticos seus predecessores, dando preferência à cena sobre o sumário. A vida das personagens e as histórias familiares são relatadas em sumários retrospectivos. Os acontecimentos que quer sublinhar são apresentados em cenas; incluem estas o costumbrismo, nas *Pupilas*, a vida do Porto, na *Família*, os abusos rurais, na *Morgadinha*, e as cenas do cultivo da terra, nos *Fidalgos*, assim como os encontros dramáticos em todos os romances.» (Cf. Irwin Stern, *ob. cit.*, p. 175.) Por *sumários* devemos entender *resumos*, como explica Aguiar e Silva: «O narrador pode relatar velozmente, através de fragmentos do discurso que denominaremos *resumos* (na crítica de língua inglesa, *summaries*), acontecimentos diegéticos ocorridos em longos períodos de tempo.» (Cf. Aguiar e Siva, *ob. cit.*, p. 757.)

⁸⁷⁵ Sobre a importância deste contexto objectivamente valorizador do modo dramático e, em termos mais latos, do teatro, e do papel que este território genológico-artístico desempenhou na formação literária de Dinis, falámos já com algum pormenor nos capítulos 2 e 3. Mas valerá a pena aqui lembrar ainda, como exemplo sintomático desta realidade, o facto de, n^o *A Morgadinha dos Canaviais*, se dar conta da representação de uma peça (o *Auto dos Reis*), perante o olhar atento e comovido de um público maioritariamente rural, que nem a circunstância de estar desabitado do convívio regular com esse género de arte foi obstáculo à mais elevada expressão de agrado espectador.

⁸⁷⁶ O romance *As Pupilas do Senhor Reitor* foi publicado durante o ano de 1866, sob a forma de folhetim. A publicação de capítulos, no *Jornal do Porto*, iniciou-se a 12 de Maio desse ano.

⁸⁷⁷ Lembra M. Ema Tarracha Ferreira que *As Pupilas do Senhor Reitor* obedecem rigorosamente aos princípios da técnica folhetinesca, o que muito deve ter contribuído para o seu êxito, aquando da estreia no *Jornal do Porto*. (Cf. M. Ema Tarracha Ferreira, “Introdução a *As Pupilas do Senhor Reitor*”, ed. cit., p. 28.)

modalidade narrativa e de estruturação do discurso. Dada a regular interrupção da leitura a que aquele género obviamente obriga, adiando o desenvolvimento da intriga para as edições seguintes do jornal, era fundamental que cada fragmento narrativo suscitasse, no público consumidor, a curiosidade e o desejo pelos capítulos seguintes. Este adiamento de revelações, alimentado de cena em cena, que precocemente Júlio Dinis trabalhara já na sua produção teatral, traduzir-se-á no universo dos seus romances, como lembra Tarracha Ferreira, pela existência (visível sobretudo em *As Pupilas*) de um ponto de interrogação no final de muitos capítulos⁸⁷⁸.

Como lembra Aguiar e Silva, o investimento na cena implica preterir alguns (outros) aspectos da intriga, omitindo-se mesmo eventos diegeticamente relevantes e correspondentes a períodos longos de tempo cronológico:

«O narrador pode relatar velozmente, através de fragmentos do discurso que denominaremos resumos [...] acontecimentos diegéticos ocorridos em longos períodos de tempo. [...] Tais resumos extremamente condensados avizinham-se das *elipses*, anisocronias resultantes do facto de o narrador excluir do discurso determinados acontecimentos diegéticos, dando assim origem a mãos ou menos extensos vazios narrativos.»⁸⁷⁹

A opção por determinadas sequências (e, em concomitância, a exclusão de outras) deve ser entendida, de um ponto de vista crítico-interpretativo, como literariamente relevante. Se um escritor ostensivamente prefere dar voz, no seu discurso romanesco, a momentos particulares, ocorridos num curso espaço temporal, em detrimento de outros momentos (e em especial em detrimento de sucessos registados ao longo de parcelas consideráveis de tempo), essa decisão não poderá deixar de obrigar o crítico a uma reflexão atenta.

Claro que, para qualquer autor, o uso do modo narrativo obriga a escolher, de um conjunto potencial, quase infinito, de factos e eventos, a matéria que fará parte efectivamente

⁸⁷⁸ Cf. M. Ema Tarracha Ferreira, *ob. cit.*, p. 43.

⁸⁷⁹ Cf. Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura*, ed. cit., p. 757. Também Bourneuf e Ouellet sublinham, avisadamente, que é impossível «fazer entrar tudo num romance»: «O escritor terá de utilizar múltiplos processos para fazer esquecer a sua impotência para dizer tudo: resumos, bruscos saltos no tempo, sínopes, acelerações, etc.» (Cf. R. Bourneuf e R. Ouellet, *ob. cit.*, p. 172) É interessante notar o facto de Bourneuf e Ouellet recorrerem a Fielding – uma consabida influência para Dinis em termos de arte de contar – para explicarem as elipses como uma opção do romancista todo-poderoso decorrente, mais que tudo, de uma avaliação da fecundidade (ou, ao invés, esterilidade) de alguns períodos da diegese romanesca: «[...] Fielding não hesita em confessar a sua prévia decisão de escolher; não teme proclamar o seu desprezo pelo “maçudo e prolixo historiador” e propor ao leitor um método completamente diferente: “Sempre que se apresentar alguma situação extraordinária (prometemos muitas desse género), não pouparemos tempo, nem custoso esforço para traçar uma fiel pintura dela. Mas se correm anos sem nada para trazer de importante, não teremos receio de deixar um vazio na nossa história. Apressando-nos a chegar a épocas fecundas em acontecimentos, passaremos sob silêncio esses intervalos de esterilidade.”» (Cf. R. Bourneuf e R. Ouellet, *O Universo do Romance*, ed. cit., p. 82.)

do enunciado romanesco⁸⁸⁰. Mas, para nós, é particularmente óbvio que, em Júlio Dinis, a preferência pela cena e a concomitante omissão ou relativização de determinadas circunstâncias relacionadas com a intriga nuclear, configuram uma medida estratégica, pensada, sopesada, deliberada, cujo alcance e cuja importância terão de perceber-se à luz da própria eficácia do processo narrativo engendrado pelo romancista⁸⁸¹.

Stern chama a atenção para o facto de Júlio Dinis repetir, de certa forma, «as mesmas cenas, ou muito semelhantes», nos vários romances que escreveu. O crítico vê nessa recorrência, até, alguma falha de «originalidade»⁸⁸². A nós parece-nos que, ao contrário, se trata de uma ideia de narrativa e de romance que estrutura o discurso e preside ao modo de relatar dinisiano. Tentaremos explicar este aspecto, já a seguir.

Dizia Fernando Pessoa, em verso, que “viajar [é] perder países”⁸⁸³. O conteúdo desta afirmação é, em nosso entender, bem mais profundo do que o de uma mera avaliação do exercício viajante *tout court*. Não se trata apenas, julgamos, da simples - e empobrecedora - ideia de que vale mais não sair do lugar onde estamos do que, saindo (iludidos com a promessa de novidade e variedade imediatas), nos dispersarmos por muitos espaços desconhecidos; não se trata sequer apenas da ideia - ainda assim, mais pertinente - de que a verdadeira viagem é aquela que se faz no interior do eu. Encontramos também neste *para-*

⁸⁸⁰ Aguiar e Silva lembra que a «elipse é um processo fundamental da técnica narrativa, pois nenhum narrador pode relatar com estrita fidelidade todos os pormenores da diegese». Sublinha ainda que a elipse pode ou não ser expressamente identificada, enquanto tal, pelo narrador: «Umás vezes, o narrador informa explicitamente o leitor de que eliminou da narrativa um certo número de factos, por irrelevantes, monótonos, maçadores, escabrosos, etc.; outras vezes, porém, a elipse não é assinalada especificamente no texto, devendo o leitor identificá-la pela análise das sintagmáticas diegética e narrativa.» (Cf. Aguiar e Silva, *ob. cit.*, p. 757.) No caso de Dinis, o cuidado de não deixar espaços em branco na narrativa leva-o, em regra, a optar por resumos – feitos *a posteriori*, em jeito de analepses – que esclarecem o leitor acerca do que, por razões de operacionalidade efabulatória, não foi dito no tempo certo. Tal acontece n’*As Pupilas*, com o regresso de Dinis à aldeia, que levará o narrador a, em momento oportuno, recordar aspectos da vida do filho mais novo de José das Dornas no Porto; acontecerá na *Morgadinha*, com a explicação para a regular oferta, pelo ervanário Vicente, de livros a Augusto, e acontecerá ainda com episódios anteriores ao *tempo presente* da intriga, relacionados com a educação invulgarmente rica deste singular mestre-escola; sucederá também n’*Os Fidalgos*, com o regresso à aldeia de Maurício e Gabriela, já casados, reportando-se a propósito (resumidamente) a história dessa união e o surpreendente crescimento intelectual e humano do jovem irmão de Jorge.

⁸⁸¹ Importa não vermos nesta atenção que dedicamos ao uso da cena por Dinis, em detrimento de outros processos técnicos, a ideia de que o romancista usa menos competentemente o resumo ou a elipse. Com efeito, como avisadamente sublinha Stern, há vezes em que o escritor «emprega ambas as técnicas ao mesmo tempo». O crítico dá, acertadamente, como exemplo um trecho de *Uma Família Inglesa*, em que o narrador «resume numa linguagem vívida nalguns parágrafos, o ambiente, os tipos e as conversas no *Águia de Ouro* e depois apresenta uma cena descritiva de treze páginas para afirmar [confirmar/exemplificar] este sumário.» (Cf. Irwin Stern, *ob. cit.*, p. 175.)

⁸⁸² Cf. Irwin Stern, *ob. cit.*, p. 176.

⁸⁸³ O poema, escrito em 1933, é o seguinte: «Viajar! Perder países! / Ser outro constantemente, / Por a alma não ter raízes / De viver de ver somente! // Não pertencer nem a mim! / Ir em frente, ir a seguir / A ausência de ter um fim, / E da ânsia de o conseguir! // Viajar assim é viagem. / Mas faço-o sem ter de meu / Mais que o sonho da passagem. / O resto é só terra e céu.» (Cf. Fernando Pessoa, *Poemas Escolhidos*, selecção e comentários de Jorge Fazenda Lourenço, Lisboa, Ed. Ulisseia, 2.^a edição, 1989, p. 66.)

apoteagma de Pessoa a sensata percepção de que, ao visitarmos uma considerável variedade e quantidade de realidades (“países”), inevitavelmente pagamos o preço (ou conseguimos o fruto, na visão pessoana) de não os conhecermos em profundidade e não os dominarmos, ou sermos por eles dominados.

Algo de semelhante sucede no ofício narrativo-romanesco: uma viagem por muitos e variados cenários e ambientes não traduz necessariamente a real existência de atmosferas humanas e sociais que literariamente *funcionem* (*i.e.*, que constituam, aos olhos do leitor, um mundo reconhecível, familiar, verosímil, verdadeiro). Pelo contrário, decorre – em boa medida – da selecção de um reduzido grupo de cenários/ambientes/contextos, pelo narrador, a eficácia e riqueza narrativas do romance. Trata-se de uma questão estratégica, que joga com a própria noção de economia do discurso: o narrador, ao serviço da intenção primordial do autor, escolhe os territórios físicos e humanos que melhor sirvam a história e que, de um ponto de vista – mais lato - da intriga, *sejam* também a história. Há, assim, em Dinis, um maior investimento num concentrado – e restrito – grupo de *espaços* (para usarmos o termo que Lepecky prefere, em oposição a *lugares*), traduzido na possibilidade de o enunciado se deter sistemática e longamente na narração dramatizada de cenas, humana e sociologicamente tão significativas.

O estudo sistemático e rigoroso da obra de Júlio Dinis – e, em especial, da sua produção romanesca – confirma o cariz intencional e deliberado desta estratégia. Os quadros sociais, culturais e humanos que encontramos em *As Pupilas do Senhor Reitor* (o mundo do trabalho representado por José das Dornas ou Pedro; a presença tutelar do Reitor, acudindo aos necessitados e exercendo a sua autoridade moral na aldeia; a peregrinação diária de João Semana, distribuindo medicamentos, recomendação, bondade e sensatez pelo povo; a conversa de João da Esquina com o pai de Daniel à roda de assuntos científicos; *etc.*), em *Uma Família Inglesa* (a rotina de Richard Whitestone; um serão em casa de Manuel Quintino; o jantar no *Águia d’Ouro* com Carlos e seus companheiros de boémia; uma manhã no escritório da firma de Mr. Richard Whitestone; *etc.*), em *A Morgadinha dos Canaviais* (a conversa, à chegada à aldeia, de Henrique com a tia Doroteia; a visita aos Correios; o encontro com a família da morgadinha na casa do Mosteiro; a reunião de personalidades locais na taberna de Damião Canada; o quotidiano do casal Zé P’reira e esposa; *etc.*) e em *Os Fidalgos da Casa Mourisca* (uma manhã de leitura de jornais, com D. Luís e o Frei Januário; a rotina laboriosa de Tomé da Póvoa; o jantar na Casa Mourisca em honra da prima Gabriela; a lida doméstica e familiar da Ti’ Ana do Vedor; *etc.*), ao invés de uma fragilidade

– como sugere Stern – deliberadamente fundam um espaço coerente, coeso, uno, literariamente relevante.

Sem preocupações de poupança discursiva, o narrador – metamorfoseado numa espécie de instância dramatúrgica – confere protagonismo a uma galeria de personagens típicas de um certo Portugal profundo e, a essa luz, traves-mestras de uma atmosfera social e cultural que Dinis hábil e solidamente edifica⁸⁸⁴. O discurso directo aparece intercalado com um enunciado *para-didascálico* repleto de apontamentos descritivos e da indicação dos movimentos, dos gestos, das alterações fisionómicas e até das modulações de voz que as personagens assumem ao longo das cenas⁸⁸⁵.

Aguiar e Silva põe em evidência o papel da focalização externa (que, diga-se, não é o único tipo de focalização usado por Dinis) neste processo de representar literariamente a realidade através de cenas de cunho dramático:

«Nos romances de focalização externa, [o narrador] é assim conduzido logicamente a valorizar a representação dramática dos eventos diegéticos, em prejuízo do seu resumo narrativo ou descritivo (*showing* versus *telling*, na terminologia crítica anglo-americana).»⁸⁸⁶

O cruzamento do relato com a dramatização de situações é constante nos romances de Júlio Dinis e contribui decisivamente para a vívida inscrição do real (ou de um certo real) no discurso narrativo. Não será por acaso que tão facilmente se levou ao cinema, ainda na primeira metade do século XX, *As Pupilas do Senhor Reitor*. De certa forma, há neste romance uma estruturação que precocemente convida à sua transcodificação para película cinematográfica. Antonio Candido, aludindo ao poder singular do cinema, em matéria de narrativa, lembra, em primeiro lugar, a circunstância de, tal como no teatro, se recorrer a

⁸⁸⁴ Curiosamente, Irwin Stern considera que a «atmosfera geral de cada romance é também distinta, reflectindo as várias finalidades literárias e sociais». Defende Stern que «Dinis apresenta um ambiente ligeiro e agradável na *Família* e nas *Pupilas*, um ambiente de preocupação social e política na *Morgadinha*, e, finalmente, um ambiente ominoso nos *Fidalgos*». Conclui: «Até certo ponto, sem dúvida, estes estados de espírito reflectiam o próprio estado de Dinis, resultante da sua doença, mas eles mostram também a sua consciência crescente do futuro do país, e a sua preocupação com esse futuro» (Cf. Irwin Stern, *ob. cit.*, p. 171.) Parece-nos, em boa verdade, algo forçada e não rigorosamente confirmada pela leitura dos romances esta ideia de que o autor reproduz, nas suas obras maiores, o estado de espírito que o assolaria em cada fase da sua vida pessoal. Há, aliás, para fisicamente contradizermos a sugestão de Stern, provas de que os romances *A Morgadinha* e *As Pupilas* foram, na sua génese, concebidos e engendrados quase simultaneamente (*vide* início deste nosso capítulo). Mas tão-pouco concordamos com a tese de que ambiente de *Os Fidalgos* seja caracterizável sobretudo como «ominoso». Ao contrário, vislumbramos aí o tutelar e recorrente desejo de uma síntese optimista que integrasse harmoniosamente o passado e o presente (*i.e.*, o absolutismo e o liberalismo, a ideia de nobreza e a de trabalho, a tradição e a inovação), e enfim que possibilitasse a convivência pacífica e digna de aristocracia, clero, burguesia e povo mais humilde.

⁸⁸⁵ Há ainda lugar à inscrição, nestes passos, de reflexões (muitas vezes carregadas de ironia) do próprio narrador sobre os assuntos versados nas conversas e sobre as atitudes e opiniões das personagens *em cena*.

⁸⁸⁶ Cf. Aguiar e Silva, *ob. cit.*, p. 774. Sobre o assunto, lembremos o facto de, para a narrativa de cunho realista, a focalização externa ser sem dúvida muitíssimo importante.

cenar para a construção e narração de uma história. Mas depois sublinha o facto de, para além das virtualidades inerentes ao modo dramático, haver na chamada *sétima arte* a possibilidade de o realizador, com recurso a variadas técnicas e tecnologias, *focalizar, comentar, recortar, aproximar, expor, descrever*⁸⁸⁷. Julgamos que esta percepção da *mais-valia* do cinema é compaginável com muito do que, no nosso estudo, reivindicamos para a superior técnica de narração romanesca em Júlio Dinis.

A utilização recorrente da cena, no tecido narrativo, concorre para a obtenção um dos principais efeitos que o romance – e em especial o romance do século XVIII e XIX – busca: a ilusão de a narrativa imitar fielmente a vida real, na sua dimensão mais comum, rotineira, normal.

Como se aponta ao discurso romanesco esta ideia, sem cair na vulgar (e, na maioria das vezes, mal sucedida) reprodução jornalístico-factual do tempo histórico e da inócua enumeração de circunstâncias domésticas ou profissionais? Resposta possível: através da construção competente de cenas criteriosamente seleccionadas, protagonizadas por personagens diversas que, pelo uso pertinente da fala e do gesto, tomam atitudes, emitem opiniões, optam, decidem. Fazem-no, acrescenta-se, em contextos sobretudo de um quotidiano socialmente expectável e, aos olhos do leitor, reconhecível.

Não por acaso, Dinis concebe cenas atinentes à intriga nuclear e também à intriga periférica, articulando-as e, até, numa promiscuidade narrativamente produtiva, cruzando-as. A história narrada inscreve-se, assim, numa rotina serena e geralmente feliz.

Há, é verdade, de quando em vez, cenas de grande efeito dramático (quase sempre reservadas, pelo narrador, para os últimos capítulos). Mas até essa excepcionalidade depende da prévia consolidação, no romance, de uma certa ideia de normalidade. Diga-se: não há lugar à surpresa se, antes, não houver sido estabelecida uma espécie de garantia de normal cumprimento de expectativas. Esse pressuposto (ou pano de fundo mental) é, aliás, condição *sine qua non* para a eficácia de uma narrativa de índole realista.

É neste sentido que Maria Aparecida Santilli, parafraseando Aubrey Bell, chama a Dinis «um singular cronista de cenas tranquilas, especialista em coisas óbvias»⁸⁸⁸. Só aparentemente esta opção por uma narrativa que privilegia o tratamento demorado e detalhado de cenas do quotidiano significará uma menor preocupação com o objectivo –

⁸⁸⁷ Escreve Candido: «[...] a câmara, através do seu movimento, exerce no cinema uma função nitidamente narrativa, inexistente no teatro. Focaliza, comenta, recorta, aproxima, expõe, descreve. O *close up*, o *travelling*, o “panoramizar” são recursos tipicamente narrativos.» (Cf. Antonio Candido, *A Personagem de Ficção*, ed. cit., p. 31.)

⁸⁸⁸ Cf. Maria Aparecida Santilli, “O romance urbano de Júlio Dinis: O homem e a sociedade burguesa”, in *Revista de Letras*, Vol. 11, Lisboa, 1969, p. 127.

central, fundador – de contar uma história. Pelo contrário, sem esta (falsa) dispersão, a intriga nuclear perderia em interesse e em profundidade⁸⁸⁹. Por outro lado, o esforço enunciatório na matéria chã, repetida, vulgar do quotidiano simples tem a ver com uma questão fundamental para a consecução efectiva da obra romanesca: o tratamento da matéria tempo.

Em “Ideias que me ocorrem”, Dinis manifesta uma rigorosa percepção da importância destas cenas constituintes (*i.e.*, edificadoras) de uma atmosfera próxima da realidade mundana. Reconhece aliás a consequência, nos romances, desta estratégia narrativa, objecto - ao tempo – de alguma crítica: a lentidão na evolução e resolução da(s) intriga(s). Mas o escritor justifica-a, considerando-a sobretudo um investimento com bom retorno, em termos de eficácia do relato:

«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. // Depois desta iniciação, creiam-no ou experimentem-no, excita-nos mais interesse um simplíssimo drama que se passa ente esses indivíduos, do que uma violenta e ultradamática tragédia em que tomam parte personagens que o autor apenas nos faz conhecer pelos nomes.»⁸⁹⁰

Acreditamos profundamente que a grandeza de um romancista também se afere, talvez mais do que pela originalidade do enredo, pela capacidade de dotar o enunciado literário dessa ilusão de verosímil normalidade e, concomitantemente, da ilusão do *tempo passando*. É nessa base temporal razoavelmente estabilizada (igual à do tempo da vida, do tempo do nosso mundo) que assenta a intriga. Este pressuposto tão importante de uma espécie de *presente contínuo* (que, afinal, encerra um *antes* e um *depois*)⁸⁹¹ é, em grande medida, assegurado pelo uso da cena e, na concretização desta, pelo diálogo.

Aguiar e Silva recorda-nos que o

«alongamento da temporalidade do discurso narrativo em relação à temporalidade diegética consiste na possibilidade que o narrador detém de instaurar uma espécie de *narrativa segunda* que se vem enxertar na diegese primária – ou, talvez melhor, que nasce desta diegese primária e que se desenvolve, por vezes, dentro dela como uma

⁸⁸⁹ Em “Ideias que me ocorrem”, o escritor faz a apologia da inscrição do *vulgar* no discurso literário como condição para aproximar o romance da vida real e, por essa via, dos leitores: «Há uma lei do gosto literário em que eu acredito firmemente. O excepcional, o extravagante, o desregrado não é o que desperta nos leitores ou nos espectadores o mais verdadeiro, o mais duradouro interesse; pelo contrário, é o comum, o vulgar na justa acepção do termo.» (Cf. Júlio Dinis, *Inéditos e Esparsos*, ed. cit., p. 5.) Acrescenta: «Quando encontramos em um livro pensamentos que já tivemos um dia, sentimos agradável surpresa, como ao darmos em um lugar, inesperadamente, com uma pessoa conhecida; quando no carácter, no coração de uma personagem literária há alguma coisa que é nossa, quando nos reconhecemos em pane personificados numa criação, redobra o interesse com que o acompanhamos nas peripécias do drama.» (Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, pp. 6-7.)

⁸⁹⁰ Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, Lisboa, ed. cit., p. 7.

⁸⁹¹ Explica Aguiar e Silva: «A diegese, como sucessão de eventos, comportando um “antes”, um “agora” e um “depois”, é inconcebível fora do fluxo do tempo. O discurso narrativo, que institui o universo diegético, existe também, como consequência mais ou menos extensa de enunciados, no plano da temporalidade (aliás, como qualquer texto literário)» (Cf. Aguiar e Silva, *ob. cit.*, p. 745.)

espécie de metástase diegética –, explorando as virtualidades da memória e da retrospectão e devassando o enredado mundo interior das personagens»⁸⁹².

É nossa convicção, contudo, que no caso de Dinis este entrelaçamento de narrativas configura muita mais uma simultaneidade do que uma divisão temporal ou hierárquica (*i.e.*, que compreenda qualquer valoração diferente em termos de relevo romanesco).

No minucioso estudo que fez de *Os Maias*, referindo-se ao uso, por Eça, da cena no romance (e, em particular, da cena dialogada), Carlos Reis nota que o narrador, por essa via, consegue «afrouxar a velocidade narrativa imprimida ao discurso»:

«É através desse afrouxamento que se lança uma luz mais intensa e demorada sobre os eventos representados: cria-se, então, a cena dialogada, ritmo de enunciação que, mais do que narrativo, é sobretudo dramático, no sentido técnico do termo. Isto significa que [...] se cria, no seio do discurso, uma atmosfera e uma formulação temporal idêntica à da representação teatral, que o mesmo é dizer, idêntica à autêntica duração dos episódios em questão.»⁸⁹³

Permitimo-nos convocar para o nosso próprio esta preciosa análise do especialista queirosiano. São numerosos, nos romances de Júlio Dinis, os exemplos de cenas que, mais do que constituírem etapas da diegese (dinamicamente entendida, esta, como um universo em constante devir), são efectivamente uma pausa, *i.e.*, uma suspensão ou, pelo menos, uma deliberada desaceleração do curso de acontecimentos.

Mas, para além do valor da cena em matéria de informação sobre (mais) factos, eventos, personagens, cenários, há a não menos relevante questão da representação, no território romanesco, do tempo (*cronológico* e *kairónico*) passando. Dados relativos ao calendário regulador da vida quotidiana - pessoal, laboral, social, até religiosa - comparecem nos romances de Dinis: n' *As Pupilas*, as excursões de Daniel, ainda criança, rumo à casa do Reitor, repetem-se, são objecto de comentário da vizinhança faladora e de José das Dornas, até que – ao fim de várias semanas – o abade descobre, depois de alertado pelo pai do discípulo, que o petiz se atrasa recorrentemente por razões mais do coração que dos estudos; Pedro e Clara namoram-se através do canto desgarrado, sob a atenção atenta de lavradores e de lavadeiras, e o ritual de enamoramento dura o tempo de as roupas se lavarem e de os campos estarem lavrados.⁸⁹⁴ Na *Família*, Jenny insta Carlos a cumprir, por uma vez, o

⁸⁹² Cf. Aguiar e Silva, *ob. cit.*, p. 758. [O itálico é da nossa responsabilidade.] Acrescenta o autor: «A extensão do tempo do discurso é gerada pela dimensão deste tempo psicológico.» (*idem, ibidem.*)

⁸⁹³ Cf. Carlos Reis, *Introdução à Leitura d'Os Maias*, ed. cit., p. 141.

⁸⁹⁴ Embora não pretendamos deter-nos na questão do *canto* - que aparece referida n' *As Pupilas* em mais do que um momento -, ainda assim sublinhamos a sua importância na caracterização do espaço romanesco (animando-o e funcionando como vívida reunião de lugar e personagens). A sua inscrição na narrativa é entendível, se considerarmos que não são apenas notações de cariz visual que integram as descrições dinisianas

horário comercial da empresa paterna, empresa que ao jovem custa bastante, por isso lhe parecendo que as horas no escritório nunca mais passam; a narração dos sucessos ocorridos no baile de Carnaval, é antecedida do relato circunstanciado do jantar do *Águia d'Ouro* e, ainda antes, do entardecer na cidade, a qual lentamente se esvazia de gente (regressada a casa depois de um dia de trabalho). Na *Morgadinha*, depois da invernosidade chegada de Henrique à aldeia, os dias sucedem-se com pautada normalidade, mas tutelados por uma espécie de sazonalidade político-social e religiosa (respectivamente, as eleições iminentes e a celebração do Natal⁸⁹⁵). Nos *Fidalgos*, para além de uma antológica passagem (logo no segundo capítulo) que narra, com notável rigor realista, um dia de trabalho na Herdade de Tomé da Póvoa, há apontamentos relativos a prazos para pagamento de dívidas, por Jorge, preparativos para a chegada de Berta à casa dos pais, organização do jantar em honra da prima Gabriela na Casa Mourisca, evolução diária da doença de D. Luís, etc.

A utilidade desta presença de referentes que sugerem ou ostensivamente marcam a passagem - lenta, fluida, repetida, natural - do tempo não se resume à dimensão estritamente cronológica e localizada. Aquele tempo físico ascende, na lógica interpretativa do romance, a tempo conceptual, humano, universal: as personagens e os eventos (*aquelas* personagens e *aqueles* eventos) são afinal a humanidade (a humanidade em abstracto, de todos os lugares e de todas as épocas) vivendo *no tempo*⁸⁹⁶. Por exemplo, a história de Daniel e Margarida ocorre, é verdade, no contexto histórico do século XIX, em Portugal. Mas, enquanto experiência humana, o romance trata de questões como o amor, a lealdade, a honra, a amizade, a bondade, a família – e estes temas cometem todos os tempos. As notações locais e factuais, em bom rigor, não impedem ou perturbam a universalidade a haver; ao invés, aportam ao discurso certa autenticidade e certa verosimilhança – numa palavra, certa

e de que ali a percepção (sensorial e mental) do território geográfico e humano depende, afinal, de uma variedade de factores. Helena Carvalhão Buescu chama, avisadamente, a atenção para esse facto: «[...] de um modo geral, a sensação auditiva, aliando-se e por vezes substituindo-se mesmo à imagem visual, torna-se descoberta e manifestação de que as pontes entre sujeito e objecto são afinal múltiplas [...]» (Cf. Helena Carvalhão Buescu, *Incidências do Olhar. Percepção e Representação*, ed. cit., p. 94.)

⁸⁹⁵ Associada a esta festa cristã, está obviamente a interrupção dos trabalhos parlamentares do conselheiro Manuel Bernardo e dos estudos do jovem Ângelo.

⁸⁹⁶ Aguiar e Silva fala, com notável agudeza, de um sentido cósmico que há no tempo percebido nos romances, ou seja, uma temporalidade que ultrapassa a mera dimensão da contagem das horas, dos dias, dos meses: «O tempo da diegese comporta um tempo objectivo, um tempo público, delimitado e caracterizado por indicadores estritamente cronológicos atinentes ao calendário do ano civil - anos, meses, dias, sem esquecer em certos casos as horas -, por informações relacionadas ainda com este calendário, mas apresentando sobretudo um significado cósmico – ritmo das estações, ritmo dos dias e das noites -, por dados concernentes a uma determinada época histórica, etc.» (Cf. Aguiar e Silva, *ob. cit.*, pp. 745-746.)

humanidade – que, afinal, alcançaram *As Pupilas* ao patamar das histórias universalmente reconhecíveis (fruíveis e interpretáveis em qualquer lugar, em qualquer tempo)⁸⁹⁷.

Thomas Mann, num magnífico trecho de *A Montanha Mágica*, explica esta aparente lentidão como uma circularidade que encerra o Antes e o Agora, o Aqui e o Ali. Nesse romance, o sanatório na Suíça é palco de chegadas e partidas constantes, de mortes e de recuperações, de rituais que se repetem com leves *nuances* (caso da medição da temperatura, três ou quatro vezes por dia, durante sete completos anos) – e durante sete completos anos a diegese faz-se de um falso imobilismo (visto que algo vai mudando, um pouco, todos os dias) ou de um falso movimento (visto que, afinal, cada morte é apenas mais uma morte, cada recuperação é apenas mais uma recuperação, cada chegada ou cada partida são repetições que perpetuam aquele universo sempre igual):

«O que é o tempo? Um mistério – irreal e todo-poderoso. É condição do mundo sensível, é movimento associado e mesclado com a existência dos corpos no espaço e com a sua dinâmica. Mas deixaria de haver tempo, se o movimento desaparecesse? Deixaria de haver movimento se o tempo se dissipasse? Perguntas inglórias! Será o tempo uma função do espaço? Ou vice-versa? Ou serão ambos idênticos? Tudo questões sem resposta! O tempo é dinâmico, tem uma natureza verbal, o tempo “produz”. O que produz ele? A mudança! O Agora não é o Antes, o Aqui não é o Ali, porque entre eles se interpõe o movimento. Mas como o movimento – bitola pela qual se mede o tempo – é circular e fechado sobre si mesmo, pode ser visto como movimento e mudança ao mesmo tempo, uma mudança que também se poderia designar por imobilidade ou estatismo, já que o Antes se repete sem cessar no Agora e o Ali no Aqui.»⁸⁹⁸

Ora, é dessa repetição que, em grande medida, nasce a ilusão de normalidade, de rotina, de quotidiano organicamente estável, de organização social instalada e com uma aparente garantia de perenidade. Não será deslocada a afirmação de que, no ofício de criação e

⁸⁹⁷ Miguel Torga equacionou genialmente esta necessidade de se inscrever o local autêntico na obra literária (o local que o escritor conhece, experiencia, domina) para se conseguir atingir o estatuto de universal (a humana percepção do mundo, da vida). Numa conferência que deu no Brasil, terá pela primeira vez cunhado a frase «O universal é o local sem muros». Mais tarde, no seu *Diário XV*, reproduz um texto que serviu de prefácio à edição em castelhano dos *Contos da Montanha* e *Novos Contos da Montanha*, aí aparecendo a palavra *paredes* em vez de *muros*. O texto explica o modo como os heróis locais são, em boa verdade, heróis universais (ou «filhos do mundo»): «Heróis ativos, cingidos às leis da condição, desde o nascimento que estão acostumados a enfrentar os caprichos do destino por sua conta e risco, [...] viram a luz do dia nas terras altas de Trás-os-Montes [...]. Têm, pois, todos os traços fisionómicos da região. Duros e terrosos. Simplesmente acontece que, num livro que publiquei em tempos, a propósito de condicionalismos do meio, declarei que o universal é o local sem paredes. O que realmente acontece com eles. Psicologicamente, nenhum é murado. Daí que reajam e actuem como filhos do mundo em todas as circunstâncias.» (Cf. Miguel Torga, *Diário XV*, Coimbra, Ed. de Autor, 1990, pp. 11-12.) Afinal, quer a paisagem transmontana da sua literatura, quer a Dublin de Joyce são os mesmos lugares, se para eles olharmos com o denominador comum da (nossa) condição humana. [Na página 356 do nosso trabalho, voltaremos a esta feliz enunciação torguiana do *universal*.]

⁸⁹⁸ Cf. Thomas Mann, *A Montanha Mágica*, ed. cit., p. 388. [Recorremos, uma vez mais, a este autor por nele reconhecermos uma legítima *autoridade literária* na clarificação de tão complexos aspectos da narrativa romanesca.]

composição romanesca, uma das maiores dificuldades estará em inventar/edificar o curso *ordinário* dos acontecimentos, mais ainda decerto que o *extraordinário*. E a verdade é que o romance – se o entendermos, à luz do exemplo dinisiano – necessita imperiosamente desse fundo de vulgaridade de Lineu, próxima da que a própria vida ordinariamente nos parece⁸⁹⁹. Necessita, enfim, de cenas *da normalidade*⁹⁰⁰.

O uso de cenas compreende, como já dissemos, a acção e a intriga. Tal significa que, nos longos trechos de enunciado que relatam conversas, o protagonismo (consubstanciado sobretudo no uso da fala, visto que de discurso directo quase sempre se trata⁹⁰¹) é também assumido por personagens convencionalmente classificadas como secundárias, senão figurantes.

Esta observação vai ao encontro de uma das ideias principais que acerca do romance dinisiano vimos postulando: a de que a centralidade das personagens, decorrendo sempre do ângulo de análise com que as observemos, acaba por repartir-se por um conjunto muito diversificado de figuras, incluindo algumas que, na visão convencional do fenómeno literário-romanesco, seriam consideradas meramente *secundárias*.

De um ponto de vista da competência técnica do escritor, o que se nos afigura indiscutível é a importância da experiência dramaturgic e teatral. A inscrição de cenas no tecido narrativo não poderia deixar de implicar a concomitante menção de cenários, caracterização de personagens, didascálias, indicação - ostensiva ou sugerida - das atitudes e movimentos em palco, o uso natural e constante do diálogo (com frequentes anacolutos, interrupções, apartes, interjeições, recurso ao vocativo, variedade de níveis de língua e de funções de

⁸⁹⁹ A composição de um conto (e até, talvez, a de uma novela curta) autoriza eventualmente a que o narrador dedique sobretudo a sua preferencial atenção a eventos e factos *extraordinários* por excelência; a composição de um romance, não. No caso da novela ou (sobretudo) no caso do conto, o universo diegético é um pressuposto contratualizado, expressa ou tacitamente, com o leitor, constituindo-se mais como uma premissa do enunciado narrativo do que como uma construção persuasiva e encantatória: o narrador, ali, preocupa-se quase exclusivamente com a intriga a narrar, as personagens, o enredo - o nó do mistério ou da crise e o superveniente desenlace. No caso do romance, a história precisa de se inscrever num cenário físico e mental mais complexo e mais rico (semelhante ao da vida real): é – digamos – uma rede de fios elaborados, amadurecidos e, aos olhos do leitor, coerente, lógico, verosímil.

⁹⁰⁰ Ironicamente, sucede que um dos principais motivos para a ilusão de naturalidade e verosimilhança do romance decorre do artifício, cuidadosamente preparado e planificado, ao relato com recurso sistemático a cenas. A ilusão funciona quando os iludidos, gratamente, quase não dão por isso. Como diriam os latinos – com Horácio à frente -, *ars est celare artem*.

⁹⁰¹ Como nota M. Lívia D. A. Marchon, é sobretudo a opção de Dinis pela cena no processo narrativo que determina esta tão fulcral valorização da fala, isto é, do *discurso [em] directo* das personagens. Citando Genette, a autora diz que, ali, «o narrador finge ceder literalmente a palavra à personagem»⁹⁰¹. (Cf. M. Lívia D. A. Marchon, *A Arte de Contar em Júlio Dinis*, ed. cit., p. 196.) [A citação de Marchon tem por fonte o ensaio “Discours du récit: essai de méthode”, in *Figures III*, Paris, Ed. du Seuil, 1972, p. 192.] A autora brasileira acrescenta ainda, na página 196: «Predominando no romance de Júlio Dinis, não o sumário, mas a cena (que geralmente se mostra dialogada), não se estranha que a ênfase então recaia sobre o discurso referido [directo].» (*Idem, ibidem*).

linguagem, *etc.*). E este casamento da cena com o modo narrativo constitui, sem dúvida, uma das marcas mais características do estilo de Dinis, enquanto romancista.

Foi muito cedo que Júlio Dinis treinou a sua capacidade de contar uma história com recurso a cenas. Fê-lo, é bom recordar, em seu ofício de jovem dramaturgo, criando peças de teatro ao gosto do século XIX. A técnica de escrita dramática só aparentemente é simples; trata-se de um processo que, como procurámos provar no capítulo 3, envolve uma complexa organização mental e enunciatório-discursiva. O dramaturgo deverá ser capaz de, com recurso à representação em palco de fragmentos do real percebido, contar/mostrar uma história.

A unidade nuclear deste complexo enunciatório é exactamente a cena, a qual por natureza comporta a existência de uma pluralidade de mundividências e de discursos *em acção*. Mais: o espaço dramático é, ele próprio, território fundamental na produção de sentido, pelo que as indicações cénicas (ou didascálias) assumem especial importância. Como se sabe, estas indicações visam dar conta dos movimentos das personagens, ao longo da história representada, e também enunciar aspectos relativos ao cenário físico, mas não deixam de encerrar um valor simbólico verdadeiramente inignorável.

No teatro – e, sobretudo, no teatro que Júlio Dinis conheceu e que também produziu – o tecido essencial da comunicação é assegurado pelo discurso das várias personagens. Quanto mais variado, coerente e verosímil é cada personagem – e, em concomitância, o respectivo discurso –, mais rica e eficaz é a peça no seu todo. Aliás, considerável parte do conflito resultará destes confrontos, em cena, de personalidades e respectivas intervenções verbais. Por isso é tão difícil, para qualquer escritor, manter longos diálogos, sem que o texto perca em matéria de interesse ou de pertinência narratológica. É, digamos, uma questão de *fôlego*.

Se nas novelas era já perceptível essa prática (como procurámos demonstrar no capítulo 3 do nosso estudo), a verdade é que, até por razões de tamanho e flexibilidade enunciatória, ela se nota ainda mais no universo romanesco.

O uso de cenas é, reiteramos, um elemento estruturante da narrativa dinisiana. Se necessário fosse, os seus *programas* (para contos ou romances) – referidos no início deste capítulo – comprová-lo-iam claramente. O romancista engendra uma história, com princípio, meio e fim – e propõe-se não apenas *contá-la* como, consubstancialmente, *mostrá-la*. De tal resulta que o modo narrativo se articula e cruza com o modo dramático, reflectindo-se boa parte desta proximidade modal no uso, extraordinariamente competente, do diálogo.

Com efeito, as cenas, planificadas com rigor – diríamos – de argumentista cinematográfico⁹⁰², são sobretudo constituídas por conversas entre personagens que vividamente expressam emoções e trocam argumentos. Antonio Franco sublinha esta particularidade do texto dramático, em especial quando as palavras (e as personagens que as enunciam) alcançam, na sua concretização espectacular - *em cena* - uma concretude e uma energia semelhantes à da própria vida real:

«A função narrativa, que no texto dramático se mantém humildemente nas rubricas (é nelas que se localiza o foco), extingue-se totalmente no palco, o qual, com os atores e cenários, intervém para assumi-la. Desaparece o sujeito fictício dos enunciados – pelo menos na aparência -, visto as próprias personagens se manifestarem diretamente através do diálogo, de modo que mesmo o mais ocasional “disse ele”, “respondeu ela” do narrador se torna supérfluo. Agora, porém, estamos no domínio de uma outra arte. Não são mais as palavras que constituem as personagens e seu ambiente. São as personagens (e o mundo fictício da cena) que “absorveram” as palavras do texto e passaram a constituí-las, tornando-se a fonte delas – exatamente como ocorre na realidade.»⁹⁰³

Muitos críticos, como por exemplo A. José Saraiva/Oscar Lopes e João Gaspar Simões, justamente sublinham este mérito dos diálogos nos romances dinisianos. Convém lembrar que se trata de uma qualidade, antes do mais, *técnica*, que Dinis trabalhou aturadamente e cuja importância, aliás, teve oportunidade de comentar⁹⁰⁴. Habilmente inscrito no tecido romanesco, a proeminência do diálogo deve sempre ler-se, em nossa opinião, à luz da opção estratégica do escritor pela cena como unidade essencial do (seu) processo narrativo:

«O diálogo, sobretudo, não deve distanciar-se da linguagem falada na época em que o autor escreve, sob pena de dissipar o prestígio da verdade na narração. É necessário acomodá-lo à índole, à posição social e especialíssimas condições do indivíduo que fala,

⁹⁰² Como já dissemos, estes *programas* para narrativas que Dinis cuidadosamente delineava assemelham-se, na estruturação e na expressão muito sintética e tecnicamente preocupada com pormenores relativo ao cenário e ao encadeamento de intriga nuclear e periférica, lembram – à luz da nossa contemporaneidade - sinopses cinematográficas ou até argumentos.

⁹⁰³ Cf. Antonio Candido, *ob. cit.*, p. 29. Mais à frente, cotejando o poder das personagens em palco com as que um romancista trata no contexto do modo narrativo, Antonio Candido aduz: «Comparada ao texto, a personagem cénica tem a grande vantagem de mostrar os aspectos esquematizados pelas orações em plena concreção e, nas fases projetadas pelo discurso literário descontínuo, em plena continuidade. Isso comunica à representação a sua força de “presença existencial”. [...] O fato é que a peça e sua representação mostram em geral muito menos aspectos das personagens do que os romances, mas estes poucos aspectos aparecem de modo “sensível” e contínuo, dando às personagens teatrais um poder extraordinário.» (Cf. Antonio Candido, *ob. cit.*, p. 34.) Maria Ema Tarracha Ferreira parece ter estas considerações sobre o modo dramático, por onde incorre o estilo de composição romanesca de Júlio Dinis: «[...] a acção ou intriga é quase sempre apresentada em termos de situação dramática e de cena: eliminado o narrador, as personagens adquirem autonomia e individualidade através do diálogo, aproximando-se do leitor, a quem conferem a ilusão de, ao ouvi-las, as conhecer melhor do que se fossem descritas pelo narrador.» (Cf. M. Ema Tarracha Ferreira, “Introdução a *As Pupilas do Senhor Reitor*”, ed. cit, p. 44.)

⁹⁰⁴ Claro que, para além da dimensão técnica, os diálogos de Dinis estão cheios dessa *substância humana* tão característica (muito difícil de obter, sem dúvida, no plano da efabulação e da composição literária). As personagens que falam são, por obra e graça da sua genuinidade e verosimilhança, *gente*. Seria, pois, um erro reduzir o mérito dos diálogos produzidos pelo romancista a uma esfera puramente tecnicista. A verdade é que nem o conteúdo nem a forma do discurso utilizado pelas personagens podem ser dissociáveis de outros aspectos da intriga (cenário, contexto histórico-social, enredo, etc.).

para que na leitura dele a alma vibre como se assistisse a uma cena real. // Não é pois conveniente enfeitar demasiado o estilo no diálogo. Quem o fizer tirará às personagens da acção o colorido de vida e apresentá-las-á aos olhos do leitor como meros manequins, por quem fala o artista oculto nos bastidores. // 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. // Há demasias de bem escrever tão perigosas como o demasiado desleixo. O abuso do lirismo é um mal de morte no diálogo, semelha-o a um certame arcádico, a uma disputa académica, mas sufoca-lhe a vida, arrefece-lhe o calor da verdade e cansa sem comover.»⁹⁰⁵

O diálogo toma, em Dinis, emprestado do modo dramático esta virtualidade de, através da fala, a personagem se desvelar (ou revelar) perante as demais personagens e perante o leitor. Esta acessibilidade ao interior das personagens torna mais rica, mais colorida, mais densa (*i.e.*, mais *humana*) a narrativa. Por outro lado, não cremos que, no caso do romance dinisiano, aquilo que a Antonio Candido chama, com propriedade, um discurso «concebido de dentro das personagens» forçosamente as «torne transparentes em alto grau»⁹⁰⁶. A verdade é que personagens moralmente mais escorregadias como João da Esquina e esposa, n'*As Pupilas*, José Fortunato e Antónia, na *Família*, Mestre Pertunhas e o brasileiro Seabra, na *Morgadinha*, e Frei Januário, nos *Fidalgos*, muitas vezes sugerem, escondem e calam bem mais do que dizem. Em muitos casos, as evidências dos respectivos estados de espírito e caracteres estão mais na fisionomia e nas acções que no discurso produzido. Aliás, os romances dinisianos não deixam de retratar uma vida eminentemente em sociedade, situação que implica a decorosa artificialidade de gestos e palavras, e mesmo a obediência curial e constante a um certo convencionalismo (mais ou menos envernizado)

Do que não temos dúvida é de que o diálogo cumpre ainda a função, central na leitura do romance dinisiano, de repartir o protagonismo por muitas personagens (libertando, de uma sombra eventualmente irrelevante e anódina, figuras e tipos que não desempenham papéis de relevo na intriga nuclear). M. Livia D. A. Marchon considera, com razão, que o discurso

⁹⁰⁵ Cf. Júlio Dinis, *Inéditos e Esparsos*, ed. cit., pp. 9-10. Inteligentemente, Maria Ema Tarracha Ferreira articula as considerações de Dinis acerca da questão restrita do diálogo com a questão, mais lata e literariamente abrangente, da dimensão dramática das cenas em que as personagens dinisianas dialogam. Como bem nota a autora, «não basta que o diálogo reproduza com naturalidade a fluência espontânea da língua falada, exprimindo a vida interior e sugerindo com verosimilhança as reacções psicológicas (efeitos dramáticos em que Júlio Dinis é mestre, e que constituem talvez a principal inovação da sua obra romanesca)»; importa também «mostrar as personagens ao leitor, para que as olhe e veja, como se estivesse presente», pois apenas desse modo «parecerão verdadeiras, gente a sério.» (Cf. M. Ema Tarracha Ferreira, *ob. cit.*, p. 44.) Acrescenta ainda Tarracha Ferreira, na mesma página: «Com este intuito, o narrador, assumindo provisoriamente as funções de ensaiador, completa o diálogo por meio de indicações semelhantes às observações didascálicas, que acompanham os textos dados aos actores, e que se destinam a definir a composição da personagem e a representação do papel que desempenha: movimentos e atitudes; gestos e expressões fisionómicas; olhar e tom de voz.»

⁹⁰⁶ Cf. Antonio Candido, *ob. cit.*, p. 30.

directo ajuda a iluminar partes importantes da psicologia e do estado de espírito das personagens, incluindo personagens não participantes directamente na intriga principal⁹⁰⁷. Por outro lado, parece-nos pouco rigorosa a sua asserção de que muitos destes diálogos «desenvolvem assuntos que não se revelam fundamentais para a intriga que pouco ou nada a fazem caminhar»⁹⁰⁸.

Sim, é verdade que as conversas de José das Dornas com João da Esquina (pelo menos, a primeira delas) ou de Daniel com o filho de um criado não concorrem para a aceleração do curso dos acontecimentos. Em rigor, quase nunca os diálogos – mesmo os que compreendem personagens da intriga nuclear – aceleram o fluxo dos eventos principais. Mas Marchon desvaloriza um elemento que se reveste, a nosso ver, de altíssima relevância para a tessitura e desenvolvimento da principal história narrada, em cada romance (e não será aqui de mais reiterá-lo): a fundação de uma atmosfera, de um cenário físico e mental, de um mundo cuja edificação capaz determinará, desde a base, o sentido e a profundidade humana e simbólica que os enredos amorosos (de Daniel e Margarida; de Carlos e Cecília; de Margarida e Augusto; de Jorge e Berta) hão-de, depois, alcançar.

Ainda em relação à dimensão dialogada das cenas, valerá a pena referir a questão da ilusão (por natureza, dramática) de presente que aquela modalidade de discurso narrativo funda. É um dado adquirido o facto de não ser possível fazer coincidir, no discurso romanescos, com absoluta exactidão, a duração física da narrativa (escrita, lida) com a efectiva duração dos acontecimentos narrados⁹⁰⁹. Contudo, ainda assim, podemos dizer que o diálogo é uma forma aproximada de isocronia, que contribui para a objectiva aproximação

⁹⁰⁷ A autora considera que o diálogo serve, em Júlio Dinis, para «exemplificar uma situação psicológica, um ambiente e/ou um carácter em acção». E acrescenta: «Muitos diálogos, assim, não contribuem para acelerar a acção, mas para caracterizar personagens e situações.» (Cf. M. Lívia D. A. Marchon, *ob. cit.*, p. 198)

⁹⁰⁸ Escreve Marchon: «Os diálogos de José das Dornas e João da Esquina mostram sobretudo o amor paterno, ansioso pela chegada do filho, orgulhoso do seu saber e cónscio da maior ou menor gravidade dos seus actos; por outro lado, revelam também a mentalidade popular, assustada diante de inovações científicas, e a ambição, o interesse de um outro pai, pouco escrupuloso. Procurando fugir ao tédio que o esmaga, Daniel conversa comum empregado e a filha deste; embora pitorescos como os demais diálogos da obra, estes – e também aqueles que mostram a acção do reitor e a do velho médico – desenvolvem assuntos que não se revelam fundamentais para a intriga que pouco ou nada fazem caminhar.» (Cf. M. Lívia D. A. Marchon, *ob. cit.*, p. 199)

⁹⁰⁹ Escreve o seguinte, sobre o assunto, Aguiar e Silva: «A coincidência perfeita entre a duração da diegese e do discurso será possível? Tal isocronia só será de admitir num caso: quando o discurso reproduzir fielmente, sem qualquer intervenção do narrador, um diálogo da diegese. [...] Todavia, nem em tais casos se pode rigorosamente falar de absoluta igualdade entre o segmento diegético e o segmento narrativo, pois que, como observa pertinentemente Gérard Genette, o discurso não reproduz “a velocidade com a qual aquelas palavras foram pronunciadas, nem os eventuais tempos mortos da conversação”.» (Cf. Aguiar e Silva, *ob. cit.*, p. 756.) [A citação de Genette foi colhida em *Figures III*, Paris, Ed. du Seuil, 1972, p. 123.]

entre essas duas realidades. A este propósito, Aguiar e Silva fala, prudentemente, de uma «isocronia relativa»⁹¹⁰.

Em jeito de remate, parece-nos que a opção por cenas - que compreende, como vimos, o uso fundamental do diálogo - confere aos quadros da humanidade retratada (ou fabricada) por Dinis uma completude, uma variedade e uma riqueza dificilmente conseguíveis de outro modo. Às vezes, a maneira de mais eficazmente conseguir aumentar o espectro de conhecimento sobre o mundo e a vida (ou a percepção desse mundo e dessa vida) tem a ver com a possibilidade de perspectivar um mesmo fenómeno – assunto, evento, facto, personagem – através de, não um só, mas de vários e distintos ângulos. O diálogo, ao longo das cenas que cada romance comporta, cumpre *dramaticamente* esse preceito. A realidade (ou a percepção da realidade) aumenta, de certa forma, na proporção directa da nossa disponibilidade e da nossa possibilidade de a perspectivarmos por mais - e diferentes - pontos vista.

O que encontramos na narrativa dinisiana – em resultado dos constantes diálogos que envolvem personagens da intriga nuclear e da intriga periférica – é afinal um exercício de agilidade filosófico-literária. Colocando em diálogo personagens diferentes, com visões distintas e até opostas entre si, o narrador cumpre uma função *dramatúrgica* altamente produtiva: dar voz a uma multitude de perspectivas, ângulos de análise. Assim se verbalizam diferentes mundividências e, em objectiva concomitância, assim se materializa narrativamente a esplendorosa variedade da condição humana⁹¹¹.

⁹¹⁰ Defende o célebre autor de *Teoria da Literatura*: «De qualquer modo, é nos segmentos do discurso constituídos exclusiva, ou predominantemente, por diálogos – segmentos a que a crítica anglo-americana [...] chama cenas (*scenes*) – que se verifica uma *isocronia relativa* – ou uma tendência para ela – entre o tempo diegético e o tempo narrativo. Pondo de lado estes casos, o que o romance apresenta são anisocronias, diferenças de duração, entre estes dois tempos.» (Cf. Aguiar e Silva, *idem, ibidem.*) [O itálico usado em *isocronia relativa* é da nossa responsabilidade.]

⁹¹¹ Considerando que a leitura literária desencadeia naturalmente um jogo de constantes inter-remissões e que, afinal, a biblioteca pessoal do investigador potencia a qualidade e o alcance da análise e interpretação de autores e obras, parece-nos legítimo trazer, neste caso, à colação o romance *O Terceiro Reich*, da autoria de Roberto Bolaño (escritor chileno falecido em 2003). Nessa obra, Bolaño conta, de forma vertiginosa, uma história cheia de cor local e de abismos psicológicos. Ao longo de 46 capítulos - afinal, páginas de um *Diário*, ou de um esboço de *Diário* - estamos perante acontecimentos passados com o narrador e a namorada, durante um período de férias numa praia de Espanha. Aí encontram outros habitantes da intriga e da diegese, num contexto de convívio nem sempre seguro e aprazível, eivado de algum mistério e, finalmente, de adivinhada tragédia. O relato dos acontecimentos cruza-se com um estranho jogo de sociedade denominado “Terceiro Reich”, espécie de *batalha naval* em versão mais sofisticada: o jogo funda-se na própria circunstância histórica e geográfico-temporal dos anos 40 do século XX, e permite a vitória ao jogador mais hábil (representante dos aliados ou do exército nazi). O narrador da história é alemão e tem como adversário – feroz, determinado, obcecado com o triunfo – um enigmático indivíduo, vítima de Hitler e do nacional-socialismo. Algumas personagens, à roda do alemão, avisam dos perigos de jogar “aquele jogo” com adversário tão perigoso e talvez letal. No final do romance, vemos como o narrador, na sequência da derrota, se resigna a uma espécie de inevitabilidade: morrer às mãos do oponente. Mas não é isso que sucede: o castigo que o vencedor (pelos aliados) impõe ao alemão é tão-só trocar, por momentos, de lugar, de ângulo, de perspectiva. Para que do lado

As cenas dialogadas implicam a coexistência de várias vozes, que à vez afirmam as suas razões, os seus argumentos. Cada voz representa um modo de ver certa questão. É apenas um lado – e o(s) outro(s) lado(s) tem (têm) também voz. A realidade colorida, múltipla e dinâmica é feita, nos romances de Dinis, de uma vívida pluralidade lados. Abundam os exemplos.

N'As Pupilas, José das Dornas e João da Esquina, no capítulo XI, discutem acaloradamente teorias e teses científicas de Daniel das Dornas, repartindo méritos e fragilidades de argumentação, sem que qualquer das personagens ali tenha a completa razão⁹¹².

Na *Família*, no capítulo VII, encontramos esta mesma repartição de razões, num registo mais filosófico: Jenny confronta o irmão Carlos com a necessidade de cumprir o seu horário no escritório de Mr. Richard Whitestone, pai de ambos. A angelical jovem pergunta:

«Não é o trabalho um dever?» Carlos contrapõe: «[O 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 Quintino.»⁹¹³

A conversa prossegue, com Jenny a atacar o pecado da ociosidade e a convocar os valores da família, sem contudo convencer Carlos completamente da bondade da argumentação⁹¹⁴.

Na *Morgadinha*, no capítulo XVII, num dos mais dramáticos momentos do romance, o conselheiro Manuel Bernardo conversa com o antigo camarada de juventude, Vicente, devindo reputado ervanário, sobre o traçado da estrada que vai atravessar a aldeia. Defendendo a inevitabilidade de destruir as terras amadas do ervanário, o político tenta animar esta pontual vítima do progresso: «em toda a parte terás árvores...» Vicente responde: «Se não entendes o amor que eu tenho a estas, não faças por consolar-me, Manuel, porque me afliges mais.»⁹¹⁵ O diálogo durará bastante tempo. E cada personagem acabará por compreender os motivos e condicionalismos da outra, sem que contudo qualquer delas se demita de pensar e sentir à sua própria medida e condição.

de cá (junto ao mar, no desconforto humilde da areia, do frio e do lento marulhar das embarcações) por algum tempo fique o narrador, ali misturado com a paisagem habitualmente vista, por si próprio, da janela elegante do hotel, no conforto do seu quarto. Que melhor castigo para o derrotado daquele Reich de brincar?⁹¹¹ A literatura também consiste, em grande medida, nisto mesmo: obrigar-nos a ver um problema (um assunto, um universo, uma pessoa, um jogo) pelo *outro lado*. O outro lado, ali, quer dizer o *lado do outro*. (Cf. Roberto Bolaño, *O Terceiro Reich*, Lisboa, Ed. Quetzal, 2004.)

⁹¹² Cf. Júlio Dinis, *As Pupilas do Senhor Reitor*, ed. cit., pp. 66-69.

⁹¹³ Cf. Júlio Dinis, *Uma Família Inglesa*, ed. cit., pp. 105-107.

⁹¹⁴ Este, ainda assim, acederá ao pedido da irmã.

⁹¹⁵ Cf. Júlio Dinis, *A Morgadinha dos Canaviais*, ed. cit., p. 220.

Nos *Fidalgos*, no capítulo XXIV, D. Luís e Gabriela dialogam sobre o futuro de Jorge e, em especial, de Maurício. A dama defende convictamente os ideais liberais, elogiando Jorge, cujo empreendedorismo é - no dizer da fidalga - «a única maneira de continuar, nos tempos que correm, as nobres tradições dos seus antepassados». D. Luís obtempera, sublinhando que «nobrememente não é andar a estender a mão à esmola dos antigos servos da nossa casa»⁹¹⁶. Este diálogo prosseguirá, com reforço de argumentos ora modernos ora tradicionalistas. Embora, aqui, a retórica latente do romance incline o leitor para a esfera do argumentário desempoeirado de Gabriela, nem por isso a personagem do velho aristocrata deixa de vincar o seu profundo amor à família e também a sua sincera e profunda saudade de um tempo histórico que se esfumava já (e isto configura, por assim dizer, a pública bondade da modernidade liberal vista *do avesso*).

5.3. Personagens na narrativa dinisiana

A narrativa – pelo menos, a narrativa concebida como um relato de acontecimentos, num dado espaço e num dado tempo, que configura uma representação da humanidade em acção e até a possibilidade de reflexão e aprendizagem acerca do mundo e da vida – necessita imperiosamente do elemento *personagem*⁹¹⁷. Depende da existência de personagens a efectiva concretização de comportamentos, de atitudes, de tomadas de consciência e de decisões, e não há verdadeiros acontecimentos sem a mão destes protagonistas do verbo agir (ou, no mínimo, sem o seu olhar testemunhal e *sensivelmente* aferidor do sucedido). Como

⁹¹⁶ Cf. Júlio Dinis, *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, ed. cit., p. 215.

⁹¹⁷ Encontramos em alguns autores, como Beth Brait, Anatol Rosenfeld, Antonio Candido certa flutuação na escolha de um termo ou expressão capaz de identificar os representantes de humanidade (ainda que sob a forma de fábula ou mito) que comparecem numa narrativa, agindo e interagindo. Os autores falam em *seres ficcionais*, *figuras*, *sujeitos de acção*, *personagens*. Não nos repugna a utilização de qualquer destas designações, mas concordamos com a preferência manifestada por Aguiar e Silva – *personagens*. Diz o autor de *Teoria da Literatura*: «Para designarem os agentes da narrativa, os teorizadores e críticos literários de língua inglesa utilizam preferentemente o termo “caracteres” (*characters*). Trata-se de um termo com escassa tradição na terminologia literária das línguas românicas. [...] «Julgamos que o termo “personagem”, com uma longa tradição na literatura, no teatro, nas artes plásticas e no cinema, pode e deve continuar a ser utilizado em narratologia. [...] É certo que “personagem” implica um certo número de propriedades psicológicas, morais e socioculturais, preexistentes à acção narrativa, mas não vemos que daí se possa extrair qualquer razão contra o seu uso na teoria e na crítica literárias [...]. Nos textos literários narrativos, quer nos textos da literatura kitsch, quer nos textos da chamada “grande” literatura, as personagens nunca são “formas vazias” ou “puros operadores”» (Cf. Aguiar e Silva, *ob. cit.*, p. 694.) [Beth Brait é autora da obra *A Personagem* (São Paulo, Ed. Ática, S.A., 1985). Anatol Rosenfeld, por seu turno, escreveu um ensaio intitulado *A Personagem do Romance* e Antonio Candido escreveu *A Personagem de Ficção*, fazendo ambos os ensaios parte da obra *A Personagem de Ficção*, de Antonio Candido [dir.] (São Paulo, Ed. Perspectiva, S.A., 1976).]

diz Aguiar e Silva, a personagem «constitui um elemento estrutural indispensável da narrativa romanesca».⁹¹⁸

Anatol Rosenfeld lembra que a personagem

«é o elemento mais atuante, mais comunicativo da arte novelística moderna, como se configurou nos séculos XVIII, XIX e começo do XX; mas [...] só adquire pleno significado no contexto, e [...] portanto, no fim de contas a construção estrutural é o maior responsável pela força e eficácia de um romance»⁹¹⁹.

Parece-nos óbvio que, por naturais e deveras decalcadas da realidade que se nos afigurem as personagens da obra romanesca – em Dinis, são inesquecíveis tipos como João Semana, Reitor, José das Dornas, Mr. Richard Whitestone, Manuel Quintino, Mestre Pertunhas, Tia Doroteia, Tia Vitória, D. Luís, Frei Januário, Tomé da Póvoa, Ana do Vedor, *etc.* -, elas são sempre um produto de complexo trabalho técnico-compositivo que, a montante, planifica e torna possível essa força e esse brilho.

Seja-nos permitido um paralelismo com o universo do espectáculo teatral: nenhum grande actor realmente triunfa sem um enquadramento técnico-artístico que, superintendido pelo encenador – figura maior da estrutura -, aproveite do intérprete a voz, o gesto, a figura, os movimentos e a emoção que melhor sirvam o projecto teatral em curso.

Cremos igualmente que a importância e a riqueza literária e humana das personagens dinisianas resultam da sua compatibilidade, adequação e pertinência relativamente à narrativa globalmente considerada: cenário, enredo, temas, contexto histórico-cultural, linguagem, marca portuguesa (quase sempre, rústica). As personagens são – diríamos – as *pessoas* certas no espaço certo (sendo que espaço significa, aqui, lugar e tempo humanamente percebidos) e cumprem a função que o narrador lhes comete⁹²⁰. Lembra Rosenfeld:

«O que é possível dizer [...] é que a natureza da personagem depende em parte da concepção que preside o romance [*sic*] e das intenções do romancista. Quando, por exemplo, este está interessado em traçar um panorama de costumes, a personagem depende provavelmente mais da sua visão dos meios que conhece, e da observação de pessoas cujo comportamento lhe parece significativo. [...] Inversamente, se está interessado menos no panorama social do que nos problemas humanos, como são

⁹¹⁸ Acrescenta Aguiar e Silva: «Sem personagem, ou pelo menos sem agente, como observa Roland Barthes [...], não existe verdadeiramente narrativa, pois a função e o significado das acções ocorrentes numa sintagmática narrativa dependem primordialmente da atribuição ou da referência dessas acções a uma personagem ou agente.» (Cf. Aguiar e Silva, *ob. cit.*, p. 687.)

⁹¹⁹ Cf. Anatol Rosenfeld, *ob. cit.*, pp. 54-55. O autor formula formosamente esta função tão determinante do elemento personagem: «A personagem vive o enredo e as ideias, e os torna vivos.» (Cf. Anatol Rosenfeld, *ob. cit.*, p. 54.)

⁹²⁰ Entendemos por *função*, grosso modo, aquilo que Vladimir Propp sugere em *Morfologia do Conto* (1828): «por função entende-se a acção da personagem determinada do ponto de vista do seu significado para o desenvolvimento da narração.» (Cf. Vladimir Propp, *Morfologia della fabula*, p. 215, *apud* Aguiar e Silva, *ob. cit.*, p. 720.)

vivididos pelas pessoas, a personagem tenderá a avultar, complicar-se, destacando-se com a sua singularidade sobre o pano de fundo social.»⁹²¹

M. Livia D. A. Marchon escolhe, para falar das personagens concebidas por Júlio Dinis (e, em particular, da perspectiva do narrador dinisiano face a estes seres), o termo *criaturas*:

«[...] o narrador, em Júlio Dinis, “contempla” as criaturas que criou, e dessa *observação* atenta resulta uma onisciência “moderada”, visto que realizada normalmente a partir do exterior, do visível. A análise psicológica parte do “fora” (gesta, expressão corporal e fisionómica) para o “dentro”[*sic*] e quase coincide com a visão de algumas personagens mais observadoras [...].»⁹²²

Logo a seguir, a autora nota que, sendo necessário à narração um reforço de onisciência, o narrador se interniza «de modo absoluto»⁹²³. O que nos atrai nesta enunciação do poder cometido ao narrador do romance dinisiano é a constatação – em nosso entender, justa – de que Júlio Dinis é um criador de personagens que não se demite de um ofício de vigilância e condução das respectivas atitudes e comportamentos. Isto é, apesar de o mundo onde se movimentam estas figuras ser, na aparência, um universo vivo, dramaticamente enunciado e que quase dispensa a presença de uma instância narradora⁹²⁴, tudo quanto sucede é fruto de opções estratégicas do autor. O narrador fabricado por Dinis é, se nos é permitida a apropriação parafraseante de uma expressão de Pessoa (em versão Caeiro), um *guardador de personagens*. O narrador observa-as, dá-lhes uma aparente liberdade (como se estivessem entregues a si próprias), diverte-se e comove-se, interpreta-as, corrige-lhes o gesto e o percurso se necessário. Não esqueçamos que preside também ao acto narrativo uma intenção de educar, edificar, cultivar o valor da justiça e do bem: as personagens podem, por

⁹²¹ Cf. Anatol Rosenfeld, *ob. cit.*, p. 74. Acrescenta o autor: «Se as coisas impossíveis podem ter mais efeito de verdade que o material bruto da observação ou do testemunho, é porque a personagem é, basicamente, uma composição verbal, uma síntese de palavras, sugerindo um certo tipo de realidade. Portanto, está sujeita, antes de mais nada, às leis da composição das palavras, à sua expansão em imagens, à sua articulação em sistemas expressivos coerentes, que permitem estabelecer uma estrutura novelística. O entrosamento nesta é condição fundamental na configuração da personagem, porque a verdade da sua fisionomia e do seu modo-de-ser é fruto, menos da descrição, e mesmo da análise do seu ser isolado, que da concatenação da sua existência no contexto.» (Cf. Anatol Rosenfeld, *ob. cit.*, p. 78.)

⁹²² Cf. M. Livia D. A. Marchon, *ob. cit.*, p. 205. [As palavras entre aspas ou em itálico ecoam um texto de Maria Aparecida Santilli, que aborda exactamente *As Pupilas do Senhor Reitor* (cf. Maria Aparecida de Campos Brando Santilli, *Júlio Dinis, Romancista Social*, São Paulo, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de S. Paulo, 1967, p. 38).]

⁹²³ Cf. M. Livia D. A. Marchon, *ob. cit.*, p. 211. Relativamente a esta variação de tipo de focalização, queremos fazer notar – embora esta não seja uma questão em causa neste trecho da nossa exposição - que, como lembra Aguiar e Silva, «[...] o narrador não é obrigado a manter rigorosamente constante [...] um determinado tipo de focalização». Precisa este autor: «De acordo com as suas necessidades e conveniências, pode fazer variar a focalização, sem que isso prejudique especificadamente a qualidade da obra.» (Cf. Aguiar e Silva, *ob. cit.*, p. 784.)

⁹²⁴ Não será de mais lembrar que, como lembra Aguiar e Silva, apenas «metaforicamente se pode dizer que “a narrativa se conta a si própria” ou que o enunciado *x* narra ou descreve isto ou aquilo, pois que é sempre e necessariamente um emissor [...] quem conta, narra ou descreve.» (Cf. Aguiar e Silva, *ob. cit.*, p. 697.)

instantes, sair dos carris da normalidade, da sensatez, do equilíbrio (como acontece com Daniel, Carlos, Henrique, Maurício), mas uma epifania competentemente construída, fundada em factos verosímeis e intelectualmente aceitáveis, há-de prevenir a perdição completa e recolocar as personagens no caminho certo. Num passo de “Ideias que me Ocorrem”, Dinis compara, sintomaticamente, o exercício da criação e narração ao trabalho de um *pai*⁹²⁵.

De um ponto de vista técnico, as personagens são, antes de mais, sujeitos dotados da capacidade de agir, motivo primeiro – como atrás dissemos – para a própria existência do enunciado narrativo e, em particular, do romance. Expliquemo-nos: mais do que a qualquer outro género, compete ao romance transportar para o discurso literário a vida individual e socialmente percebida, de modo a, por um lado, permitir a identificação do leitor com o universo reportado e, por outro lado, suscitar a iluminação de aspectos profundos e essenciais da condição humana que, em contexto de acção, ressalta da experiência vivida pelas personagens.

Reside, aliás, nessa dimensão de *realidade vivida/acontecida* a força, diríamos, retórico-probatória que uma narrativa alcança. Os problemas, os dramas, os conflitos, as crises de uma personagem reflectirão, simbolicamente, a complexa aprendizagem que, todos os dias, a vida humana possibilita ou, até, exige. Reportando-se aos romances da segunda metade do século XIX, Beth Brait refere o facto de, através de «seres fictícios», ser «possível detectar e estudar algumas particularidades do ser humano»⁹²⁶, ideia que encontramos igualmente nas palavras de Anatol Rosenfeld:

«Geralmente, da leitura de um romance fica a impressão duma série de fatos, organizados em enredo e de personagens que vivem estes fatos. É uma impressão praticamente indissolúvel: quando pensamos no enredo, pensamos simultaneamente nas personagens; quando pensamos nestas, pensamos simultaneamente na vida que vivem, nos problemas em que se enredam, n alinha do seu destino [...]. O enredo existe através das personagens; as personagens vivem no enredo. Enredo e personagem exprimem, ligados, os intuítos do romance, a visão da vida que decorre dele, os significados e valores que o animam.»⁹²⁷

Nos romances de Júlio Dinis, vemos como Daniel das Dornas é sujeito a tensões de forças contrárias, nomeadamente o desejo de cariz sensual que, por momentos o assola, face à beleza da futura cunhada (Clara), e os deveres de lealdade e preservação da honra. Ou como Carlos vive, através do amor, o momento crítico da passagem da juventude boémia e algo irresponsável para a maturidade adulta, tendo de ultrapassar os constrangimentos e pressões

⁹²⁵ Cf. Júlio Dinis, *Inéditos e Esparsos*, ed. cit., p. 19.

⁹²⁶ Cf. Beth Brait, *ob. cit.*, p. 38.

⁹²⁷ Cf. Anatol Rosenfeld, *ob. cit.*, pp. 53-54.

decorrentes, sobretudo, da condição social menos elevada de Cecília. Ou como Henrique sofre a transformação que a aldeia, enquanto espaço vivo, saudável e genuíno, é capaz de operar sobre um cidadão à procura de saúde e, especialmente, de si próprio; e como Augusto, sem nunca vacilar nem ceder em matéria de carácter e sentido de honra, vive um amor silencioso e discreto, consciente da sua condição socialmente humilde e provavelmente inviabilizadora de uma união com a amada Madalena. Vemos ainda como Jorge enceta a recuperação honesta e inteligente da Casa Mourisca (tarefa não apenas económica, mas também moral e política) e vive a angústia de um amor social e familiarmente proibitivo: a sua nobreza de carácter vale mais, na retórica profunda do romance, do que todos os brasões e lendas do seu berço aristocrático – ou, dito de outro modo, a nobreza cumpre-se *agindo nobremente*; a nobreza faz-se.

Claro que, no romance, a força das personagens – aos olhos do leitor – depende grandemente da sua credibilidade, da sua verosimilhança. Embora a personagem do romance seja uma invenção, é fundamental que, no quadro dinâmico e coerente da narrativa, ela pareça (e, tanto quanto possível, *seja*) uma entidade dotada de vida própria. Anatol Rosenfeld equaciona de forma muito lúcida esta necessidade de verdade reconhecível:

«A personagem é um ser fictício – expressão que soa como paradoxo. De fato, como pode uma ficção *ser*? No entanto, a criação literária repousa sobre este paradoxo, e o problema da verossimilhança [*sic*] no romance depende desta possibilidade de um ser fictício [...] comunicar a impressão da mais lídima verdade existencial. Podemos dizer, portanto, que o romance se baseia, antes de mais nada, num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem, que é a concretização deste.»⁹²⁸

A adesão da leitura à ficção passa, no caso da obra romanesca, muito por aqui. A ponte inteligente e afectiva entre o enunciado narrativo e o leitor estabelece-se, muito especialmente, a partir da possibilidade de no texto se encontrar vida, gente, mundo. Júlio Dinis tinha, sem dúvida, a noção desta premissa:

«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 de determinadas paixões. // Realizados estes desideratos. pode ter-se a certeza de que, ainda sem grande complicação de enredo, o romance há-de agradar aos leitores, que a cada momento estarão vendo no livro reflexos de si próprios, de seus pensamentos, de suas paixões e avivando memórias de passados episódios da sua vida. // Este efeito, porém, não se consegue sem que a verdade de linguagem acompanhe a dos conceitos.»⁹²⁹

⁹²⁸ Cf. Anatol Rosenfeld, *ob. cit.*, p. 55.

⁹²⁹ Cf. Júlio Dinis, *Inéditos e Esparsos*, ed. cit., p. 9. Já referimos o facto de, em Júlio Dinis, haver o recurso sistemático ao estudo directo de caracteres, na vida real, que depois – com maior ou menor transformação literária – comparecem nos romances. Maria Ema Tarracha Ferreira lembra até, com óbvia razão, que em *As Pupilas do Senhor Reitor*, «ao escolher para herói romanesco um jovem médico, aproximadamente da sua

É preciso, no entanto, manter presente que a verosimilhança não significa cópia obrigatória da realidade. O conceito traduz, antes, a construção coerente e, no quadro do mundo romanesco, *lógica* de uma determinada sociedade, um determinado sistema de regras e valores, um determinado território de vida onde os acontecimentos relatados se inscrevem e fazem sentido⁹³⁰. Quando, em *As Pupilas do Senhor Reitor*, Margarida é sujeita ao vexame de as mulheres da aldeia retirarem da escola as respectivas filhas, por suspeita de comportamento menos decoroso daquela protegida do Reitor António, já há no romance um conjunto de informações e circunstâncias diegéticas (inscritas no discurso narrativo ou dele inferíveis) – sobre o conservadorismo das mentalidades, sobre a maledicência popular, sobre a crueldade pontual das gentes – que tornam credível (apesar de insuportável) o episódio, aos olhos do leitor.

O valor da verosimilhança é particularmente percebido no universo específico do romance, por se tratar de um género que busca, em regra, a representação cabal e fidedigna do mundo e da sociedade dos homens. Está cometido a estes *seres de ficção* (as personagens) o desempenho de um papel central na condução da narrativa.

No caso do romance dinisiano, como atrás procurámos demonstrar, a atenção do narrador divide-se por dois planos fundamentais, a que – por razões de conveniência expositiva – decidimos chamar intriga nuclear e intriga secundária. Tal situação implica, do ponto de vista da escrita romanesca, um investimento a dois níveis em matéria de invenção e de composição de personagens, de modo afinal a que as necessidades das ditas intriga nuclear e intriga secundária sejam satisfeitas com igual eficácia.

Na análise aos romances de Júlio Dinis, importa pois questionarmo-nos sobre os seus objectivos relativamente a uma e outra forma (ou nível) de intriga. Cremos, com base no

idade, o romancista favoreceu inconscientemente a identificação do autor com o herói, ou talvez a tenha deliberadamente provocado». (Cf. M. Ema Tarracha Ferreira, “Introdução a *As Pupilas do Senhor Reitor*”, ed. cit., p. 8.)

⁹³⁰ Explica Anatol Rosenfeld: «[...] a verossimilhança [*sic*] propriamente dita – que depende em princípio da possibilidade de comparar o mundo do romance com o mundo real (ficção igual a vida) – acaba dependendo da organização estética do material, que apenas graças a ela se torna plenamente verossímil. Conclui-se, no plano crítico, que o aspecto mais importante para o estudo do romance é o que resulta da análise da sua composição, não da sua comparação com o mundo. Mesmo que a matéria narrada seja cópia fiel da realidade, ela só parecerá tal na medida em que for organizada numa estrutura coerente. [...] Portanto, originada ou não da observação, baseada mais ou menos na realidade, a *vida* da personagem depende da economia do livro, da sua situação em face dos demais elementos que o constituem: outras personagens, ambiente, duração temporal, ideias.» (Cf. Anatol Rosenfeld, *ob. cit.*, p. 75.) O autor reforça esta ideia, lembrando que até alguns eventos *a priori* impossíveis, numa lógica racional e realista, podem parecer verdadeiros, no universo da teia narrativa produzida, por obra e graça da competência efabulatória do escritor de ficção: «[...] um traço *irreal* pode tornar-se verossímil, conforme a ordenação da matéria e os valores que a norteiam, sobretudo o sistema de convenções adotado pelo escritor; inversamente, os dados mais autênticos podem parecer irrealis e mesmo impossíveis se a organização os não justificar.» (Cf. Anatol Rosenfeld, *ob. cit.*, p. 77.)

estudo que levámos a cabo (e de cujos dados fundamentais fomos dando conta ao longo dos capítulos 2, 3, 4 e 5), que o romancista pretendeu essencialmente contar histórias sobre a natureza humana, num cenário marcadamente português, e eivadas de um profundo optimismo no progresso do mundo e na bondade humana. O desiderato parece simples, nesta nossa enunciação tão sucinta, mas é altamente complexo e dificultoso do ponto de vista da sua concretização narrativo-romanesca. Logo à partida, obrigou o escritor a delinear um projecto que compreendesse, por um lado, o esqueleto mínimo da história (normalmente feita de amores difíceis ou, até certo ponto, incompreendidos por uma sociedade muito estratificada e preconceituosa) e, por outro lado, o cenário físico, histórico, mental, humano em que esta intriga central se insere.

A verdade é que se, no caso da edificação desta intriga, Júlio Dinis pouco se notabilizou em termos de originalidade, conseguiu porém afirmar-se como um magnífico criador e enunciador de certo mundo - sobretudo rural - que decisivamente acrescentou profundidade, densidade e sentido humano (e humanista) ao romance português. Esse mundo – metonimicamente representado, em regra, pela aldeia portuguesa – constituiu-se de uma variada e coerente articulação de histórias e idiosincrasias diversas, protagonizadas por diferentes personagens, cuja leitura conjunta nos dá conta, afinal, da existência de uma intriga outra, no mínimo tão válida como a que nos relata as paixões de Daniel, Augusto, Henrique ou Jorge.

É nossa convicção que este resultado literariamente extraordinário, no que se refere à intriga periférica, decorre em enormíssima medida do cuidado, da competência e da sensibilidade com que Dinis criou as personagens (ditas) secundárias (e a que – repetimos preferimos chamar - sem malabarismos retóricos, protagonistas da intriga periférica). O Reitor, João Semana, José das Dornas e João da Esquina, n’*As Pupilas*; Manuel Quintino e Richard Whitestone, n’*A Família*; D. Doroteia, o conselheiro Manuel Bernardo, Tia Vitória, Mestre Pertunhas, o morgado das Perdizes e o brasileiro Seabra n’*A Morgadinha*; D. Luís, Frei Januário, Tomé da Póvoa, Gabriela, Ti’ Ana do Vedor e Clemente n’*Os Fidalgos* – foram objecto de aturado e minucioso investimento técnico-compositivo pelo romancista (percepcionável até em termos de economia narrativa, se nos ativermos ao número de vezes em que estes nomes comparecem na narração).

A consequência desta opção, conquanto seja especialmente visível na edificação do cenário humano da obra (a *aldeia*, digamos assim), não deixa também de positivamente afectar o desenvolvimento da própria intriga nuclear, concorrendo para a verosimilhança e humanização dos seus protagonistas. Em termos sintéticos, dir-se-ia que o leitor é envolvido

pelo mundo físico, mental e cultural do espaço onde se desenrolam os acontecimentos relatados, compreendendo-o, aceitando-o e até participando da sua autenticidade; desta premissa decorre a circunstância de tudo quanto se passar com Daniel e Margarida (ou Clara), Carlos e Cecília, Madalena e Augusto (ou Henrique), Jorge e Berta – interessar vivamente ao leitor. É que aquele mundo, por ser já também o do leitor, passa a ser directamente afectado pelos sucessos ocorridos nas biografias familiares, profissionais e amorosas das personagens da intriga nuclear. Essas biografias não são inócuas, despiciendas; são elementos de potencial perturbação da universal ordem – *i.e.*, da justiça, da verdade, da paz, do bem, da normalidade pressuposta – do mundo à sua volta (mundo ao qual, como já dissemos, *pertence* também o sujeito leitor).

A leitura atenta e aturada dos romances de Dinis permite-nos concluir que, quer na estruturação da intriga nuclear, quer na estruturação da intriga periférica, há processos e elementos sistematicamente utilizados pelo escritor. Como já vimos, em trecho anterior deste capítulo, no que respeita à intriga nuclear, os romances correspondem a um esquema muito simples, constituído em regra por um par de personagens jovens (um homem e uma mulher) que se encontram, se apaixonam e tentam ficar juntos. No sentido de se tornar a história interessante, era absolutamente necessário que sobreviessem, ao primeiro impulso amoroso, dificuldades, obstáculos, impedimentos – e esta dimensão conflitual e perturbadora é concretizada na figura de chefes de família (de um ou outro elemento do par, ou até simultaneamente de dois elementos) que, por razões de orgulho e de honra, se opõem à união⁹³¹.

Achamos interessante, neste ponto do nosso estudo, o pontual recurso ao modelo actancial de Julien Greimas para uma revisitação da narrativa dinisiana⁹³². Estamos cientes dos perigos e fragilidades desta abordagem, apontados lucidamente por Aguiar e Silva⁹³³,

⁹³¹ Esta descrição, por se pretender sucinta e algo esquemática, corre o risco de ser incompleta. Valerá a pena, por isso, acrescentar que nos quatro romances, para além da oposição paterna, as personagens do par amoroso se confrontam também consigo mesmas, no plano das respectivas consciências. Trata-se, aqui, de verdadeiros dilemas ético-morais, de muito difícil resolução.

⁹³² Beth Brait sublinha a pertinência de um modelo deste género, comportando seis funções, na avaliação do papel das personagens, pelo menos «em certas narrativas», nomeadamente a «fotonovela, a telenovela e outras espécies narrativas centradas em fórmulas tradicionais». (Cf. Beth Brait, *ob. cit.*, P. 49.) A autora – recordando as teorias de Propp e de alguns seguidores - refere o facto de as personagens funcionarem, em determinadas narrativas, numa lógica recorrente de «*jogo de forças opostas ou convergentes*», isto é, «cada momento da ação representa uma situação conflitual em que as personagens perseguem-se [*sic*], aliam-se ou defrontam-se.» (Cf. Beth Brait, *idem, ibidem.*)

⁹³³ Adverte Aguiar e Silva: «A análise actancial conduz a um reducionismo muito forte da complexidade psicológica, sociológica, ética e religiosa das personagens dos textos narrativos literários, em particular do romance, e elimina, em virtude do seu anacronismo intrínseco, o que Paul Ricoeur designa como “a temporalidade irreduzível da narrativa”. Por isso a sua prática tem-se transformado em geral numa trivializante e heurísticamente infecunda operação de esvaziamento semântico e sintáctico dos textos analisados.» (Cf.

mas o mesmo autor não deixa de reconhecer que a «“análise actancial” proposta por Greimas e por outros autores apresenta inquestionável interesse teórico e alguma eficácia operatória»⁹³⁴.

Temos presente, para esta nossa abordagem, a obra *Sémantique Structurale* (de 1966), em que Greimas propõe um modelo actancial compreendendo seis instâncias diferentes: *destinador, objecto, destinatário, adjuvante, sujeito e opositor*. Explica Aguiar e Silva, sobre o dito modelo:

«Neste esquema biplanar, o destinador é aquele que “manda fazer”, que comunica ao sujeito “não só os elementos da competência modal, mas também o conjunto de valores em jogo”; o sujeito é aquele que quer, que pretende o objecto (relação de desejo, manifestada por uma *relação juntiva*, pois que o sujeito e o objecto existem um para o outro); no seu percurso narrativo, o sujeito, com o auxílio de um adjuvante e perante a hostilidade de um opositor, ganha (ou perde) o objecto e entrega-o, se ganha, ao destinatário, isto é, ao beneficiário (que pode coincidir com o sujeito).»⁹³⁵

Notamos como o modelo de Greimas obriga, a todo o momento, a que a análise escolha um ângulo operatório, uma perspectiva. Por razões de uniformidade e de economia expositiva, optamos pela atribuição do estatuto de sujeito actancial às personagens masculinas do par amoroso de cada romance⁹³⁶. Mas esta opção não apaga obviamente o nosso juízo acerca da profundidade e valor das personagens femininas, nos romances de

Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura*, ed. cit., pp. 692-693.) E acrescenta: «Apesar de proceder a várias tentativas de aperfeiçoamento do seu modelo, «[Greimas] continua a considerar os “textos-ocorrências”, em particular a textualidade literária, como um epifenómeno ou como um resíduo do “universo imanente”, menosprezando ou desconhecendo por isso mesmo a dinâmica histórica e sociocultural da “memória” do sistema literário, os condicionalismos e as implicações da intertextualidade, os parâmetros cronotópicos da produção e da recepção dos textos literários.» (Cf. Aguiar e Silva, *ob. cit.*, p. 693.) [A citação de Paul Ricoeur foi colhida por Aguiar e Silva em “Le récit de la fiction”, in Dorian Tiffeneau (ed.), *La narrativité*, Paris, Ed. CNRS, 1980, p. 38.]

⁹³⁴ Cf. Aguiar e Silva, *ob. cit.*, pp. 691-692. Esclarece Aguiar e Silva: «Para além da matriz fornecida pelo modelo sintáctico de Tesnière, a análise actancial de Greimas inspira-se também na *Morfologija skazki* de Propp e na obra de Étienne Souriau intitulada *200 000 situations dramatiques*, Paris, Ed. Flammarion, 1950.» (Cf. Aguiar e Silva, *ob. cit.*, p. 688.)

⁹³⁵ Cf. Aguiar e Silva, *ob. cit.*, p. 690. Aguiar e Silva lembra que Greimas, reconhecendo as limitações do modelo, procedeu a melhoramentos e, finalmente, trocou-o por uma «ligação tipológica»: «Em estudos posteriores, este modelo actancial originário foi sofrendo transformações: considerando a estrutura polémica da narrativa, concebida como forma de confrontação, Greimas correlacionou uma série positiva e uma série negativa de actantes (sujeito positivo vs. sujeito negativo, etc.) e desenvolveu o eixo das instâncias actanciais *contrárias* do destinador e do anti-destinador em duas novas instâncias actanciais *contraditórias*, a do não-destinador e a do não-anti-destinador. [...] Em *Sémiotique*, o conceito de modelo actancial desaparece, sendo estabelecida uma ligação tipológica, no âmbito do *discurso enunciado*, entre os *actantes da comunicação* (narrador, narratário, interlocutor e interlocutário) e os *actantes da narração* (sujeito / objecto, destinador / destinatário, adjuvante / opositor), podendo estes últimos, por sua vez, ser subdivididos em *actantes sintácticos* (sujeitos de “enunciados de fazer” ou de “enunciados de estado”) e *actantes funcionais* (sujeitos pragmáticos”, “sujeitos cognitivos”). Considerando as várias possibilidades de *figurativização* dos actantes, propõe-se a distinção entre actantes *individuais, duais e colectivos*.» (Cf. Aguiar e Silva, *ob. cit.*, pp. 690-691.)

⁹³⁶ Deliberadamente, desvalorizámos alguns detalhes do modelo, por não se coadunarem à natureza e objectivos da nossa análise. Mantivemos, contudo, no essencial, os principais fundamentos e regras da proposta greimasiana.

Dinis. Com excepção, talvez, de Cecília (predominantemente passiva), as mulheres criadas pelo romancista são elementos fortemente activos, determinados, inteligentes. Destaca-se, como é evidente, nesta galeria de donzelas, a morgadinha Madalena, cujo carácter assertivo, recto, carismático e independente se afirma, até, na rebelião que assume, no final do romance, contra os ditames preconceituosos, intolerantes e injustos do próprio pai.

Em termos esquemáticos, tendo genericamente em conta o modelo actancial de Greimas, vemos que, quanto à função de *sujeitos actanciais*, vemos que Daniel deseja Margarida (nas *Pupilas*)⁹³⁷; Carlos deseja Cecília (na *Família*); Augusto deseja Madalena (na *Morgadinha*)⁹³⁸; Jorge deseja Berta (nos *Fidalgos*).

Quanto aos *destinatários* ou *beneficiários*: nas *Pupilas*, Margarida recebe o amor de Daniel; Cecília recebe o amor de Carlos; Madalena recebe o amor de Augusto; Berta recebe o amor de Jorge.

Quanto aos *oponentes* (nem sempre facilmente identificáveis no romance dinisiano): nas *Pupilas*, Daniel *corrompido pela cidade* é inimigo do Daniel *leal e puro (do campo)*; João da Esquina, por seu turno, queria que o jovem médico se casasse com Francisquinha. Na *Família*, Richard Whitestone e Manuel Quintino combatem, em vários momentos, a aproximação/união de Carlos e Cecília; igualmente há o discreto conluio da empregada de Manuel Quintino e de José Fortunato contra Carlos. Na *Morgadinha*, Henrique disputa a atenção e o amor de Margarida; o conselheiro Bernardo não admite um casamento desigual; Pertunhas e o *brasileiro* Seabra denigrem imagem de Augusto. Nos *Fidalgos*, D. Luís não quer que um filho seu case com a filha do seu ex-feitor; frei Januário está de acordo, a montante, com esta intransigência pessoal e política do velho aristocrata. Tomé da Póvoa não quer o casamento da sua filha com Jorge por temer que se veja nisso algum interesse mesquinho da família humilde do lavrador; os próprios (e)namorados Jorge e - em martirizada cumplicidade - Berta são obstáculos à consumação desta união, por não quererem fazer sofrer os respectivos pais.

Quanto aos *adjuvantes*: nas *Pupilas*, o Reitor, José das Dornas, Clara e Joana contribuem, em momentos decisivos, para o desenlace feliz de Daniel com Margarida. Na *Família*, Jenny, a mãe de Paulo e Paulo são fundamentais para que os acontecimentos tomem o caminho certo. Na *Morgadinha*, Tio Vicente, Ângelo e Henrique desempenham um papel fundamental na defesa de Augusto e na sua aceitação, pelo conselheiro, para esposo de

⁹³⁷ Recorde-se que Clara é, por momentos, a preferida de Daniel.

⁹³⁸ Henrique de Souselas (que o leitor considera, durante algum tempo, o verdadeiro protagonista da história e natural beneficiário do amor de Madalena) pode também ser visto como um sujeito actancial. Neste caso, seria finalmente Cristina o último desejo da singular personagem, *i.e.*, a verdadeira destinatária do seu carinho.

Madalena. Nos *Fidalgos*, Gabriela (que chega a idealizar um casamento seu com Jorge), Ti' Ana do Vedor e o seu filho Clemente (estes últimos depois de vencerem a frustração causada pela falta de inclinação de Berta pelo regedor) são determinantes na conquista do coração e da razão dos dois pais (D. Luís e Tomé da Póvoa) para a causa do amor entre as personagens principais (Jorge e Berta).

O desenlace da intriga nuclear configura sempre o triunfo do amor e do bem, mas também o da bondade humana, que ultrapassa os diferendos pessoais, egoístas, no sentido de viabilizar um bem maior. De igualmodo, traduz a optimista visão do mundo, afinal um território capaz de se renovar através, nomeadamente, da mobilidade (ou permeabilidade) social, possível não apenas por razões de amor mas também pela aquisição, por parte dos elementos de classes mais humildes, de instrução, educação. Para utilizarmos uma retórica muito cara aos fundadores dos Estados Unidos da América, o universo romanesco de Dinis parece assegurar que, no contexto oitocentista e liberal da nação portuguesa, importa mais o estatuto que um indivíduo atinge ao longo da sua vida que o estatuto de que tal indivíduo parte (a sua origem familiar, social).

Assim se deverá ler, em nossa opinião, o facto de personagens socialmente modestas beneficiarem de um percurso educativo invulgar e, à luz das respectivas origens familiares, improvável. É o caso de Margarida, que estudou na ausência de Daniel (nas *Pupilas*), de Cecília, que beneficiou d uma educação semelhante à da amiga aristocrata, Jenny Whitestone (na *Família*); de Augusto, que alcançou uma cultura (científica e filológico-literária) verdadeiramente acima da média, mesmo segundo os padrões dos mais ilustres morgados (na *Morgadinha*); e de Berta, que foi enviada, ainda adolescente, pelos pais, para a cidade, de modo a obter uma educação digna das melhores famílias (nos *Fidalgos*).

Quanto às personagens normalmente designadas por *secundárias*, mas que – enquanto personagem colectiva, se globalmente consideradas - protagonizam a intriga periférica, parece-nos legítimo descrever igualmente a sua importância na narrativa dinisiana partindo das várias *funções* que efectivamente assumem, ao longo dos romances. Bem entendido, fá-lo-emos desta feita sem obedecer tão rigorosamente ao restritivo modelo actancial de Greimas e, como se compreenderá, de modo necessariamente muito sintético.

Vimos, já, como estas personagens funcionam como *adjuvantes*. São também *testemunhas* do comportamento das personagens da *intriga nuclear* (avaliadores de atitudes e de caracteres): nas *Pupilas*, o Reitor aconselha Daniel; João Semana reprova alguma acrimónia do jovem colega face ao barbeiro, acha indigno de um médico andar a fazer versos às pacientes mais novas e desconfia do comportamento do irmão de Pedro relativamente à

família dos Meadas; as beatas comentam depreciativamente a ideia de José das Dornas destinar o filho mais novo à carreira eclesiástica; João da Esquina não confia na ciência do novo médico; o povo da aldeia discute, com ácida reprovção, o alegado mau comportamento de Margarida. Na *Família*, Paulo (o empregado do escritório de Mr. Richard Whitestone) e a sua mãe atestam, junto de Jenny, a bondade e probidade de Carlos; ao contrário, Antónia, a criada de Manuel Quintino, faz muito mau juízo do rapaz, sobretudo devido a informações (entretanto desactualizadas) que recolheu. Na *Morgadinha*, Ângelo, Vicente e Cancela são, para além de Madalena, as mais vivas testemunhas do carácter, cultura e inteligência de Augusto. Toda a aldeia, em geral, admira a excelência de modos, elegância e coração da morgadinha. Nos *Fidalgos*, a ti' Ana do Vedor e o filho Clemente observam a dor que consome Jorge e Berta e comovem-se com esse destino infeliz, o que aliás levará a boa mulher a intervir. Tomé da Póvoa tem Jorge em altíssima conta. A prima Gabriela não deixará de ver no filho mais velho de D. Luís um exemplar superior de nobre e de ser humano, desistindo de o conquistar para si própria quando percebe o tamanho e profundidade do amor que une o moço a Berta.

Estas personagens são ainda elementos fundamentais para a instituição, no espaço de acção, de *cor local*. Destacamos, de variados exemplos, ocasiões como a desfolhada, nas *Pupilas*; o jantar no *Águia d'Ouro* ou os serões na casa de Richard Whitestone e na de Manuel Quintino, na *Família*; a conversa na taberna de Damião Canada ou o dia da representação do *Auto dos Reis*, na *Morgadinha*; o dia de trabalho na Herdade de Tomé da Póvoa ou o jantar em honra da aristocrática prima Gabriela, na Casa Mourisca, nos *Fidalgos*.

São também elementos que representam o *contexto histórico* (político, literário e científico-cultural): nas *Pupilas*, por exemplo, são discutidas descobertas científicas recentíssimas, à época. Na *Família*, a leitura do jornal, por Cecília, na presença do pai e de José Fortunato, percorre notícias da guerra na Crimeia; o destino da Europa e do mundo é discutido em casa de Richard Whitestone por ingleses muito ciosos da riqueza e poder da sua pátria; o funcionamento da Bolsa do Porto é dinamicamente reportado. Na *Morgadinha*, questões como o rotativismo, o caciquismo e as eleições, as seitas religiosas, os enterros fora das igrejas, o alcoolismo, a emigração para o Brasil, a modernização de caminhos e transportes, a situação profissional do mestres-escola em Portugal, *etc.* são tratadas em variadíssimas cenas. Nos *Fidalgos*, D. Luís e frei Januário comentam as notícias dos jornais, reprovando as medidas de modernização viária e o fim dos privilégios do clero e da nobreza; frei Januário discute com o hortelão sobre as guerras entre miguelistas e liberais; os fidalgos do Cruzeiro desafiam a autoridade do corregedor.

Através da referência às personagens não directamente envolvidas na intriga nuclear, pontua-se subtilmente a *passagem do tempo*. Nas *Pupilas*, o regresso de Daniel merece comentários de Joana, que dá conta da mudança operada no filho de José das Dornas. Na *Morgadinha*, a aproximação das eleições envenena os ânimos do *brasileiro* Seabra, do mestre Pertunhas e do morgado das Perdizes, críticos gradualmente mais ferozes do conselheiro Manuel Bernardo; a doença de Ermelinda agrava-se de página para página; à chegada de Henrique sucede a preparação dos festejos de natal, que incluem concertados cozinhados de D. Doroteia e de D. Vitória, e ainda a realização de um espectáculo teatral longamente ensaiado. Nos *Fidalgos*, a velhice e doença de D. Luís agravam-se, como se o tempo irrevogavelmente conduzisse ao fim da personagem; a viagem de Gabriela à cidade, entretanto, bem como a sua substituição, à cabeceira de D. Luís, por Berta e o anúncio do casamento com o primo Maurício – três acontecimentos que interrompem a letargia do velho aristocrata - dão conta também desta contínua marcha do tempo.

Frequentes vezes, as atitudes das personagens secundárias são motivo para *comentários do narrador*. Claro que esta situação se verifica igualmente a partir de episódios protagonizados pelas chamadas personagens principais, mas neste caso as observações e juízos do sujeito de narração incidem sobre aspectos atinentes ao assunto fundamental da intriga nuclear (por exemplo, nas *Pupilas*, aquando da partida de Daniel para o Porto, o enunciado narrativo questiona-se sobre se seria maior o sofrimento de quem partia (o filho de José das Dornas) ou de quem ficava (Margarida).

Já no caso das personagens que, em conjunto, são essa espécie de intriga periférica que temos vindo a postular, as questões versadas são mais latas, mais abrangentes e mais variadas. Ainda nas *Pupilas*, as conversas entre José das Dornas e João da Esquina merecem jocosos apartes do narrador; a acção do Reitor na comunidade autoriza uma reflexão sobre a possibilidade de conciliar o ofício religioso com os valores do liberalismo; a prática *sui generis* da medicina por João Semana e a sua alegria de viver são ponto de partida para graciosas e avisadas considerações sobre alguns aspectos positivos da tradição. Na *Família*, a futura importância social da figura do burguês Manuel Quintino merece ao narrador simpáticas observações; os gostos e hábitos de Richard Whitestone são comparados com práticas e preferências portuguesas. Na *Morgadinha*, entre muitíssimos exemplos possíveis, veja-se aquela indignada tomada de posição assumida pelo narrador contra o legado da velha Morgada (*condenando* o jovem Augusto a uma carreira eclesiástica). Nos *Fidalgos*, as ideias de D. Luís e de frei Januário contra o regime liberal - com o qual Dinis estava, em geral, de acordo - são recorrentemente objecto de análise e de irónicas notas da entidade narradora.

Uma tão compreensiva visão das personagens ganha sentido se, ao longo do romance, as perspectivarmos como uma realidade globalmente apreensível, *una*. As personagens da intriga periférica, enquanto *todo*, cumprem uma série de tarefas que, em grande medida, se assemelham às que a uma personagem principal estão convencionalmente cometidas. Socorramo-nos, neste ponto, do que Bourneuf e Ouellet consideram as principais funções que, de modo genérico, uma personagem romanesca pode assumir na narrativa:

«A personagem do romance, a título idêntico ao da personagem de teatro, pode desempenhar diversas funções no universo fictício criado pelo romancista. Pode ser, sucessivamente ou em simultâneo, elemento decorativo, agente da acção, porta-voz do seu criador, ser humano fictício com a sua forma de existir, de sentir, de ver os outros e o mundo.»⁹³⁹

É interessante o facto de os autores abarcarem neste sumário rigoroso, a própria personagem *de teatro*, o que vem ao encontro da concepção de romance corporizado em Júlio Dinis.

Cremos ter, ao longo do nosso trabalho, e em especial ao longo do presente capítulo, comentado já adequadamente o papel destas figuras, tão essenciais – como sublinhámos – para a densidade e profundidade da obra romanesca. Valerá ainda a pena investir alguma atenção num particular fenómeno à roda desta galeria de personagens que, em articulação com o espaço físico, constituem o cenário histórico, sociológico e humano dos romances de Dinis. Falamos da criação de uma *hiperentidade* resultante da percepção compreensiva e globalizante dessas personagens tão várias e diferentes entre si.

Dito de outro modo - e tomando aqui como paradigma de análise *As Pupilas*: o Reitor, João Semana, José das Dornas, João da Esquina (e também as vizinhas, as beatas, o barbeiro, as lavadeiras que escutam o namoro cantado de Pedro e Clara) são *a aldeia*, sendo que esta realidade alcança, por obra e graça da dinâmica narrativa do romancista, um estatuto de ser colectivo, objectivamente protagonista da intriga periférica.

Verificamos que há mesmo vida *actancial* para lá das chamadas personagens *principais*. Especialmente, se alargarmos o conceito de intriga à aldeia, isto é, se olharmos para esse espaço (ou para o Porto, no caso menos óbvio de *Uma Família Inglesa*) como *uma personagem*. De facto, se optarmos por considerar o próprio território da intriga periférica como uma realidade *actancialmente* admissível, merecedora de leitura e interpretação compatíveis com esse estatuto, personagens como o Reitor, João Semana, José das Dornas, João da Esquina, Joana, conselheiro Manuel Bernardo, Tia Doroteia e Maria de Jesus, Tia Vitória, Mestre Pertunhas, o brasileiro Seabra, Cancela, Zé P'reira e esposa, D. Luís, Frei

⁹³⁹ Cf. R. Bourneuf e R. Ouellet, *O Universo do Romance*, ed. cit., p. 211.

Januário, Tomé da Póvoa, Ti' Ana do Vedor, etc. são afinal *protagonistas* de uma outra história (naturalmente, a história da aldeia), elementos portanto constitutivos de um universo física, mental, cultural, social, humana e historicamente coerente e, do ponto de vista do olhar português, imediatamente reconhecível⁹⁴⁰.

Emerge talvez uma equação muito delicada: como conceder à acção periférica o estatuto de *intriga*, no quadro desta avaliação da profundidade e densidade literária e humana dos romances dinisianos e, simultaneamente, reconhecer o cariz narratologicamente insuficiente (do ponto de vista da participação da personagem no enredo) de uma figura como João Semana? Está aqui em causa, note-se, o facto de João Semana ser, sem dúvida, enquanto construção ficcional, uma figura rica e interessante, mas de o seu grau de protagonismo - mesmo ao nível da intriga periférica - dificilmente nos autorizar a considerá-lo uma personagem efectivamente relevante.

A nossa proposta para a resolução da equação-supra, a contento do rigor e verdade literário-narratológica, é a seguinte: João Semana, se for considerado avulsamente, isolado das personagens que consigo contracenam e do próprio espaço onde Dinis no-lo apresenta, não passará de uma curiosidade anedótica, por muito que carinhosamente se lhe reconheça a emblemática representação de um médico rural e antigo, que compensa em bondade, carácter e esperteza o que lhe falta em moderna informação médico-científica. Mas se o considerarmos no conjunto de outras personagens, e do próprio cenário físico e mental que o rodeia e que ele ajuda a somatizar, trata-se de *uma parte* da aldeia.

É a aldeia, em boa verdade, que é a personagem principal desta intriga periférica. À luz do que propomos, consideramos até possível, com alguma prudência e parcimónia, ler o fenómeno à luz do esquema greimasiano que já utilizámos para falar da intriga nuclear (mas agora com uma versão ainda mais truncada). Será assim possível equacionarmos a aldeia como sujeito actancial, protagonista de uma história que é narrada em função do(s) seu(s) desejo(s) e da concretização do(s) seu(s) desejo(s), e também dos elementos que a ajudam a concretizar o(s) desejo(s) ou se opõem a essa concretização. Vejamos:

Sujeito actancial - a aldeia.

Destinatário - igualmente a aldeia (e os valores da harmonia, do bem, da justiça, da beleza, do progresso, da ordem).

Adjuvantes - os elementos de referência da aldeia, providos de notoriedade e autoridade moral.

⁹⁴⁰ Num mesmo plano, são referíveis personagens como Richard Whitestone ou Manuel Quintino, mas neste caso o romance tem por cenário um espaço citadino (o Porto).

Oponentes - acontecimentos, atitudes, desejos que ponham em causa a harmonia da aldeia.

Eis um exemplo (objectivamente percepcionável nas *Pupilas*): Pedro devia casar com Clara; o que quer que perturbasse o cumprimento desta expectativa causaria sofrimento (a Pedro, claro, mas também à aldeia no seu todo). Não por acaso, Daniel, num momento de epifania, sente-se *um monstro* e, antes disso, José das Dornas enuncia a necessidade de enviar o filho irresponsável *para o Brasil* de modo a que a aldeia recuperasse a paz, a ordem.

Recorrendo ainda a uma genérica ideia acerca da estrutura tradicional da *fábula* (que aliás Propp e outros autores pormenorizam e complexificam) *ad nauseam*, poderíamos dizer que, nos romances dinisianos, encontramos sempre a aldeia como personagem principal dos sucessos narrados. A história recorrentemente tem a ver com a chegada de um elemento novo que vem perturbar a ordem estabelecida (chega Daniel, nas *Pupilas*; chega Henrique, na *Morgadinha*; chega Berta, nos *Fidalgos*⁹⁴¹), aportando algum sofrimento e/ou crise. Depois, narra-se o modo como se processa a harmonização de várias partes e elementos, recuperando-se a paz e a felicidade. Esquemáticamente, há três etapas fundamentais a considerar (como nas fábulas tradicionais): equilíbrio – desequilíbrio – reequilíbrio. O curso dos acontecimentos redundará na recuperação e até reforço, pela aldeia, do seu estado original, feito de tranquilidade e de simplicidade (espécie de *aurea mediocritas* renovada, temperada por certa crença oitocentista no progresso liberal).

Partindo desta *personagem aldeia*, diríamos ainda – em lata extrapolação - que a experiência vivida por numerosas e díspares personagens, nos romances, representa as sistemáticas ameaças de perturbação da ordem e da harmonia existentes no quotidiano da própria vida humana.

A história da aldeia (para falarmos sobretudo de *Pupilas*, *Morgadinha* e *Fidalgos*) cruza-se, a este nível, com a intriga nuclear, visto que a felicidade do espaço comunitário depende também da resolução a contento das crises reportadas à roda de Daniel, Margarida, Henrique, Augusto, Madalena, Carlos, Cecília, Jorge, Berta. A aldeia perturba-se, perante súbitos desequilíbrios ou ameaças iminentes; preocupa-se; sofre; comenta; intervém (Joana corre a avisar Clara do opróbrio que pesa sobre Margarida, injustamente suspeita de conduta leviana; o ervanário Vicente sacrifica-se pela felicidade da casado Mosteiro; a mãe de Paulo salva da desonra o jovem Carlos, informando Jenny – e, através dela, Mr. Richard Whitestone – da conduta generosa e nobre do amado de Cecília; a Ti' Ana do Vedor e a

⁹⁴¹ No caso de *Uma Família Inglesa*, o esquema não é rigorosamente igual. Poderíamos, talvez, dizer que Cecília chega à vida de Carlos quando este a olha finalmente como *mulher*.

prima Gabriela funcionam como catalisadores de um desenlace feliz que salvará Jorge e Berta da morte psicológica e quiçá física).

Afinal, a *aldeia* é a sociedade, Portugal, o mundo. E todos os dias, no mundo dos homens (como no mundo da aldeia), há problemas, dramas, crises. A própria dinâmica da existência humana é uma *never-ending story*, cujo epílogo é sempre provisório. Mas essa precariedade é uma forma de final feliz para a narrativa se nela virmos o triunfo da perenidade da vida humana (e da organização social que a regula). Atrás da Primavera e do Verão, vem o Outono e o Inverno. Mas depois ressucedará a Primavera e o Verão. *Etc.* É à luz deste calendário de esperança, parte inalienável da circunstância humana no mundo, que vislumbramos uma conotação de felicidade no termo de cada romance. Para as personagens da intriga nuclear, naturalmente; mas também – como vimos – para o próprio espaço protagonista da acção (que compreende as personagens da intriga periférica).

Tendo em conta os estudos de eméritos dinisianos que dedicaram muito tempo à recollecção e edição crítica de textos (publicados em vida do autor ou inéditos) e à investigação minuciosa de aspectos biográficos do romancista (muitas vezes visitando lugares e entrevistando pessoas com que ele directa ou indirectamente teve contacto)⁹⁴², é indiscutível a ideia de que Dinis investiu extraordinariamente no estudo directo de espaços e figuras humanas. Os seus romances, conquanto sejam fruto da imaginação e do talento técnico-compositivo e retórico-estilístico, fundam-se comprovadamente na experiência de vida e no olhar que manteve sistematicamente sobre a realidade. Egas Moniz suspeita mesmo que a «fantasia», em matéria de criação de personagens, (só) acontecia em Dinis «desde que lhe faltassem exemplares de estudo directo.»⁹⁴³

Não custa admitir, sem cair na superficialidade de uma crítica excessivamente impressionista, que a frescura, verosimilhança e reconhecibilidade identitária do espaço português e dos tipos portugueses, observáveis nos seus romances, serão também o fruto lógico desta ligação do romancista ao real e da genésica força que, nele, o dito real despertou.

⁹⁴² Egas Moniz dedicou boa parte do seu tempo a coligir informações sobre a vida de Dinis. Refere, por exemplo, um texto de Antero de Figueiredo, data do de 1906, onde se lê: «É nesta casa [em Ovar] que viveu Júlio Dinis há quarenta e três anos, no verão de 1863, desde Maio a princípios de Setembro. Aqui ouvira ele contar casos sucedidos na terra, e conhecera costumes, crenças, conceitos e máximas de que depois se serviu nos seus romances. Aqui teve à mão o médico de aldeia, o boticário doutorço, o fátuo tendeiro, o padre, o bacharel nos tipos tradicionais que estimava encontrar e que não via no Porto porque, fazendo vida arredada, sistematicamente se afastava dos meios onde os pudera estudar. Aqui conviveu com pessoas que depois se chamaram Doroteia de Alvapenha, Vitória do Mosteiro, Margarida, Clara, José das Dornas, João Semana e João da Esquina.» (Cf. Antero de Figueiredo, in *Serões*, n.º 14, Agosto de 1906, *apud* Egas Moniz, *Júlio Dinis e a sua Obra.*, ed. cit., p. 420.)

⁹⁴³ Cf. Egas Moniz, *ob. cit.*, p. 281.

Claro que esta afirmação não visa explicar a qualidade e profundidade do universo ficcional erigido por Dinis com base exclusiva, ou até primordial, na impressão que a realidade provocou ao escritor. É importante ter sempre em atenção o facto de o mundo diegético ser concomitante ao próprio discurso literário produzido. Este precisa daquele, e vice-versa. A realidade que identificamos e admiramos em Dinis é, antes de mais e essencialmente, *literária*.

Mas não deixa de ser uma questão interessante, esta – saber qual é o grau de ligação efectiva da ficção criada à realidade extrínseca, a experienciada pelo escritor. Artol Rosenfeld interroga-se, justamente: «No processo de inventar a personagem, de que maneira o autor manipula a realidade para construir a ficção?»⁹⁴⁴

Bem entendido, como o próprio crítico admite – e nós já afirmámos também, algumas páginas atrás –, se o escritor almejar para a sua obra o «ser igual à realidade, o romance será um fracasso». O que o criador deve procurar é, pois, criar um mundo próprio, acima e além da realidade.»⁹⁴⁵

Em relação a Júlio Dinis, temos por indiscutível a noção de que o romancista aproveitou informações, conhecimentos e observação da realidade experienciada para compor figuras, tratar temas e criar cenários.

Para além da clara proximidade entre o espaço de *Uma Família Inglesa* (Porto, cidade natal do escritor) e a sua biografia mais óbvia, há nesse primeiro romance a ser concluído – e segundo a ser publicado – um universo *british* que seu autor conheceu bem, se nos lembrarmos da sua ascendência directa (mãe e avós maternos). Acresce que o aspecto sério, sisudo e recto do pai Whitestone parece reproduzir, segundo críticos contemporâneos, a própria figura paterna de Júlio Dinis (*vide* capítulo 2).

No caso dos romances rústicos, Egas Moniz não tem dúvidas de que *As Pupilas* resultam da fortíssima impressão que o romancista terá sofrido no impacto com a parcela de Portugal profundo que Ovar representou para si. Cartas de Dinis a Custódio Passos comprovam, de facto, esta ideia. Depois, baseado na circunstância (pelo menos, parcialmente verdadeira) de que os romances *As Pupilas* e *A Morgadinha* terão sido iniciados simultaneamente, Moniz

⁹⁴⁴ Cf. Anatol Rosenfeld, “A Personagem do Romance”, in Antonio (org.), *A Personagem de ficção*, ed. cit., p. 66.

⁹⁴⁵ Cf. Anatol Rosenfeld, *idem, ibidem*. Duas páginas mais à frente, o autor obtempera: «[...] deveríamos reconhecer que, de maneira geral, só há um tipo de personagem, a *inventada*; mas que esta invenção mantém vínculos necessários com uma realidade matriz, seja a realidade individual do romancista, seja a do mundo que o cerca; e que a realidade básica pode aparecer mais ou menos elaborada, transformada, modificada, segundo a concepção do escritor, a sua tendência estética, as suas possibilidades criadoras.» (Cf. Rosenfeld, *ob. cit.*, p. 69.)

acaba por considerar ainda que as personagens e lugares desse romance de Dinis são igualmente fruto da observação da população owarenses.

Sobre este assunto, não restam dúvidas: Dinis realmente imaginou, numa primeira fase, um único romance compreendendo um espectro muito alargado de personagens, paisagens e circunstâncias que, numa segunda fase, aparecerão distribuídas (e refundadas) por dois romances diferentes – *As Pupilas* e *A Morgadinha*. cremos, contudo, que tal não autoriza Moniz à linear conclusão de que um e outro romance decorrem de uma mesma sugestão cénica e humana experienciada em Ovar. Apenas enquanto borrão literário esta unicidade é plausível, tão distintas entre si são as duas obras. Estamos absolutamente convictos de que à experiência owarenses, quer no desenvolvimento das *Pupilas*, quer especialmente no desenvolvimento da *Morgadinha*, Dinis acrescentou outras memórias (de outros lugares, outros tipos, outros temas), contando-se Grijó - como sustenta Maria José Monteiro⁹⁴⁶ - entre este leque vasto de possibilidades especulativas.

M. J. Monteiro elaborou um estudo de altíssimo valor na vertente biografista sobre Dinis (homem e escritor), e confessamos que da sua leitura resultou a nossa crença na geral irrefutabilidade dos seus argumentos. É certo que, no afã de provar alguns aspectos atinentes à correspondência de certos traços de personagens com a população grijoense que lhes terá dado origem, a autora exagera, mascarando de probabilidades as suas algo voluntaristas suposições. Confrontadas com a dúvida metódica de um estudioso imparcial, as propostas nem sempre se confirmam. Mas de um modo geral as referências à cartografia, toponímica, relevo, arquitectura, história e galeria humana parecem francamente adequáveis ao universo paisagístico e humanidade que literariamente Dinis ergue nos seus romances rústicos, sobretudo n' *A Morgadinha*.

Em abstracto, não nos parece especialmente interessante, no quadro do presente estudo, a questão de saber se Dinis se inspirou sobretudo nos cenários e tipos de Ovar (como defendeu Egas Moniz) ou se (como sustentou M. J. Oliveira Monteiro) se baseou em memórias que vivenciou em Grijó. Contudo, a disputa que ambas as teorias consubstanciam parece-nos literariamente produtiva, por nos ajudar a perceber o modo como o romancista constrói as suas narrativas e, em particular, como edifica as suas personagens.

Recordemos: durante muito tempo, acreditou-se que Júlio Dinis transportara para os seus romances – e, em especial, para os seus romances de cariz mais rústico – histórias, personagens, ambiente e paisagens que conheceu em Ovar durante a sua demorada estadia

⁹⁴⁶ Referimo-nos à obra, já citada neste estudo, *Júlio Dinis e o Enigma da sua Vida* (Porto, Ed. Tip. Marca, 1958).

em 1863. Compreensivelmente, esta tese foi trabalhada e divulgada por Egas Moniz, eminente cientista, também natural daquela região vareira.

A sustentar as convicções de Egas Moniz, para além da correspondência de Dinis, há todo um conjunto de elementos objectivos, nomeadamente manuscritos datados, referências toponímicas e topográficas inscritas nos diversos enunciados novelísticos e romanescos, testemunhos orais recolhidos pelo Nobel português da medicina e por colaboradores próximos (como o Dr. Ricardo Jorge).

A recorrência, no discurso romanesco, da chegada de um elemento forasteiro ao espaço da acção, normalmente um jovem adulto, do sexo masculino⁹⁴⁷, letrado e de estrato socioeconómico confortável – coincide com a experiência viajante do próprio Joaquim Guilherme Gomes Coelho, que foi cumprir em Ovar, no ano de 1863, por razões de saúde, uma prolongada estadia. Não por acaso, n'*As Pupilas*, esse advento é protagonizado por Daniel, médico como o seu ficcional criador. Na *Morgadinha*, é Henrique que corporiza essa chegada a um lugar estranho, novo. Para Moniz, personagens como o Reitor, João Semana,

⁹⁴⁷ Essa circunstância é óbvia nos romances *As Pupilas do Senhor Reitor* (veja-se o regresso à aldeia natal, ao fim de muitos anos, de Daniel das Dornas) e em *A Morgadinha dos Canaviais* (veja-se a dificultosa chegada do cidadão Henrique de Souselas à aldeia de familiares, para cura de certa neurastenia). No caso de *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, esse olhar estrangeiro sobre a aldeia concretiza-se nas figuras femininas de Berta e de Gabriela (em ambos os casos, trata-se de regressos à terra natal – Gabriela a convite de D. Luís; Berta para voltar à casa paterna, depois de anos passados na cidade, instruindo-se). Egas Moniz presta atenção particular à semelhança entre a viagem de Júlio Dinis e a personagem Henrique: «Júlio Dinis, ao ir para Ovar, também fez o trajecto, do Porto até à vila, a cavalo. Em 1863, ainda não tinha sido inaugurada a via férrea, que só em 1864 foi dada à exploração. [...] // O facto é que Júlio Dinis passou, como *Henrique de Souselas*, todas as contrariedades de uma longa viagem, pois deve andar entre quarenta a cinquenta quilómetros a distância eu separa Ovar de Vila Nova de Gaia. [...] É curioso notar que, indo *Henrique de Souselas* de Lisboa, Júlio Dinis só descreva a última etapa da viagem. A razão é simples: é porque foi esta a única que ele, de facto, fez. [...] Na descrição [do cenário físico], há trechos da paisagem vareira: // “As lufadas do sul vergam e torcem os ramos, melancolicamente despidos, dos álamos e sobreiros, e emprestam aos pinheirais a voz dos mares.” Ora a flor arbórea da região de Ovar é bem caracterizada pelos álamos a que ele se refere nas suas cartas e que formavam a alameda de ao pé da igreja, pelos sobreiros de S. Miguel e os pinheirais que circundam a vila. E não é esta a flora característica do Minho. [...] Outra coincidência: *Henrique de Souselas* chega de noite a Alvapenha; Júlio Dinis chega de noite a casa de sua tia D. Rosa.» (Cf. Egas Moniz, *ob. cit.*, pp. 357-358.)

Maria José Oliveira Monteiro avança com outra possibilidade: «[...] Júlio Dinis, criança de tenra idade, foi levado para Grijó e ao que consta, tratava D. Teodora por “tia”, por o ouvir chamar aos sobrinhos dela. [...] D. Teodora era uma espécie de morgada, solteira, mais rica de bens legados que a sua irmã. [...] A outra senhora chamada D. Ana Isabel [...], era casada e tinha seis filhos [cinco moças e um rapaz]. [...] Tinha o casal um único filho varão, chamado Henrique [...], esse moço, descendente de família rica e ilustre, [...] abandonara bastante cedo os estudos no Porto e viera residir com a tia na mesma quinta. [...] Foi Maria de Corveiros, a velha criada da casa, quem acalentou em seus braços Joaquim Guilherme, “o Guilhermino”, como lhe chamava D. Teodora, bem como Mariquinhas Pertunhas e António da Fábrica, sobrinhos-netos daquela senhora.» (Cf. M. J. Oliveira Monteiro, *ob. cit.*, pp. 62-64.) Acrescenta ainda: «As duas primas, *Madalena* e *Cristina*, principais protagonistas, casam-se com os homens que amam. *Henrique de Souselas* fica com a mulher em *Alvapenha*, na companhia da *tia Dorotea*. Augusto, o professor, casa com a *Morgadinha*, ficando a viver no Mosteiro. // Até pela conclusão do romance se nota que Henrique dos Santos (*Henrique de Souselas*), sobrinho de D. Teodora (*D. Dorotea*) da quinta da Fábrica, em Grijó, serviu de modelo àquela personagem seu homónimo, pois casou no Mosteiro com a rapariga daqueles sítios, ficando a residir até à porta, na companhia de sua tia.» (Cf. M. J. Oliveira Monteiro, *ob. cit.*, p. 69.)

Pedro das Dornas e outras são, sem margem para grandes dúvidas, figuras conhecidas pelo escritor em Ovar⁹⁴⁸.

A obra de Maria José Oliveira Monteiro (*Júlio Dinis e o Enigma da sua Vida*) constituiu uma ruptura inesperada e desconcertante, que aliás a autora assume com natural prudência (reconhecendo, de forma quase institucional, o mérito da obra pioneira de Egas Moniz)⁹⁴⁹. O que a autora faz é, igualmente com base num apontamento biográfico relativo a Júlio Dinis – as suas visitas regulares e demoradas à Quinta da Fábrica, em Grijó, durante parte significativa da sua infância e juventude (e, supostamente, ao longo da sua vida adulta) -, demonstrar a importância das memórias desse espaço (e das pessoas e vidas que povoavam esse espaço) enquanto material literário-romanesco.

Com clareza e abundância de pormenores, a autora identifica personagens, enredos e cenários do universo romanesco de Dinis com pessoas, episódios e lugares de Grijó, que directa ou indirectamente Júlio Dinis conheceu ou viveu. Em termos sucintos, na base da tese da autora, está o facto de a mãe de Júlio Dinis manter «relações de amizade com a Família da Quinta da Fábrica, em Grijó, cujos proprietários eram naturais do Porto»⁹⁵⁰:

«D. Maria Teodora, dona da Quinta da Fábrica, amiga íntima daquela senhora e sua presumível senhoria, afeiçoou-se desde então ao pequeno órfão de seis anos, Joaquim Guilherme, que por ali foi criado até poder frequentar a escola primária em Miragaia. O pequeno “Guilhermino” passou naquela aldeia a sua meninice, e sempre que os seus estudos o permitiam acolhia-se àquela família que o amara e continuava a ter para ele os carinhos maternos.»⁹⁵¹

⁹⁴⁸ Moniz entende que a «*casa de Alvapenha* [do romance *A Morgadinha*] é a casa do Largo de Campos, de D. Rosa Zagalo Gomes Coelho, em que viveu Júlio Dinis [...] mas engrandecida com a escada de pedra e transformada no solar provinciano do romance.» (Cf. Egas Moniz, *ob. cit.*, p. 361.) Mais: «Corredoura, Senhora da Saúde, etc., são designações locais [de Ovar].» (Cf. Egas Moniz, *ob. cit.*, pp. 366-367.) O autor de *Júlio Dinis e a sua Obra* recorda uma carta de Dinis a Custódio Passos, em que a descrição dos Correios é muito semelhante à que aparece n’*A Morgadinha*: «Entre as poucas distrações que esta vila oferece aos seus visitantes, nenhuma tanto de meu gosto como Ada chegada do correio. // Todos os dias me levanto mais cedo para estar às nove horas na loja em que se distribuem as cartas. Imagina tu uma pequena sala humildemente mobilada com bancos de pinho e uma estante ao fundo contendo *in-folios* de formidável aspecto. Um homem idoso, a quem chamam aqui doutor, mas de cujo grau ainda não tirei informações, [...] toma fleumaticamente a sua pitada, conservando ele só uma imperturbável indiferença no meio da ansiedade de quantos o rodeiam.» (Cf. Júlio Dinis, *Inéditos e Esparsos*, *apud* Egas Moniz, *ob. cit.*, p. 367.)

⁹⁴⁹ Manda a verdade que se diga que Dinis admitiu a possibilidade de outras influências para além da ovarense: «Há personagens e paisagens que não pertencem à região; mas os tipos principais e até a base do cenário [das *Pupilas* e da *Morgadinha*] são da vila e arredores onde primeiro Júlio Dinis traçou os seus esboços.» (Cf. Egas Moniz, *ob. cit.*, p. 369.)

⁹⁵⁰ Cf. M. J. Oliveira Oliveira Monteiro, *ob. cit.*, p. 26.

⁹⁵¹ *Idem, ibidem*. Com numerosos pormenores, quase sempre pertinentes, Maria José Oliveira Monteiro enumera as provas que sustentam a sua convicção: «O Monte da Senhora da Saúde, nos Carvalhos, Canaveias (corrupção de *canaviais*), em Grijó, bem como o Mosteiro desta freguesia, são pontos de referência local descritos de tal maneira, que não poderão jamais deixar dúvidas àqueles que algum dia visitaram estes sítios. A descrição da *Casa do Mosteiro* na citada “crónica de aldeia” é o relato perfeito da casa e Mosteiro de Grijó [...]» (Cf. M. J. Oliveira Monteiro, *ob. cit.*, p. 33.) Recordando a casa do Mosteiro (de *A Morgadinha*): «Parte da acção desta crónica localiza-se junto de um Mosteiro, sem dúvida em Grijó, pois [...] era esse o sítio onde se digladiavam na época dos votos mais grados dos políticos dessa área eleitoral, e onde o Mestre Pertunhas tinha

Quer a tese de Moniz, quer a de Monteiro são interessantes e, sem querermos ser inocuamente salomónicos, parece-nos que assiste razão ao primeiro no que se refere ao romance *As Pupilas do Senhor Reitor* e à segunda no que se refere ao romance *A Morgadinha dos Canaviais*. Ainda assim, consideramos perfeitamente possível que num e noutra caso a *presença* de Grijó e a *presença* de Ovar se misturem.

Vale a pena uma pequena resenha dos argumentos aduzidos pelos dois autores, à roda de algumas personagens - Margarida (*de As Pupilas*), Augusto (*de A Morgadinha*), o Reitor e João Semana (*de As Pupilas*)⁹⁵².

Relativamente à personagem Margarida (figura importante na intriga nuclear de *As Pupilas do Senhor Reitor*), Moniz defende que, na origem real, estará «uma das filhas de Tomé Simões, o recebedor, em casa de quem passava muitas horas a conversar». E acrescenta:

«A Guida era a amiga mais íntima de sua prima D. Maria Zagalo Gomes Coelho, com quem convivia a todos os momentos, pois era hóspede da mãe desta, D. Rosa Zagalo Gomes Coelho, sua tia [de Ovar].»⁹⁵³

a sua escola desde a adolescência de Júlio Dinis. Pela altura em que o romance foi publicado também já leccionava nas primeiras letras a filha do dono da quinta do Mosteiro, com quem estava relacionado.» (Cf. M. J. Oliveira Monteiro, *ob. cit.*, p. 61.) Aduz ainda: «Lá está a Granja à distância de uma légua do Mosteiro, como sugere Júlio Dinis. Mais além cita Serzedo, que é a freguesia confinante com a de Grijó. Noutra circunstância alude ao mestre escola do Chão do Pereiro, evidentemente o Pertunhas. [...] *Alvapenha*, como se comprovará, é a quinta da Fábrica em Grijó, situada mais ou menos à distância de um quarto de hora da quinta do Mosteiro.» (Cf. M. J. Oliveira Monteiro, *ob. cit.*, pp. 61-62.) Finalmente, refere o passeio de Cristina, Madalena, Henrique e Augusto, na obra, que vão da casa do Mosteiro à ermida da Senhora da Piedade: «[...] do alto do monte de Pedroso, divisa-se formoso panorama debruado pelo mar de noroeste a sul, e deste lado, a pequena distância relativamente, a quinta do Mosteiro, em Grijó. A paisagem assemelha-se bastante à do Minho, mesmo porque o Douro litoral é a continuação daquela região. [...] // Quanto à situação da capelinha da Senhora da Saúde dos Carvalhos, perspectiva e mais circunstâncias em que se encontra com relação à quinta do Mosteiro, em Grijó, é que a história é única e inconfundível. Não há outra versão que, em boa verdade, se lhe possa contrapor.» (Cf. M. J. Oliveira Monteiro, *ob. cit.*, p. 67.) Monteiro aponta também para a possibilidade de a casa de Margarida e Clara, de *As Pupilas*, se inspirar numa moradia grijoense: «No local das Canaveias, noutros tempos chamado Canaviais, existe ainda parte de uma casa antiquíssima de sobrado, bastante inferior à da Fábrica, mas que teve em eras passadas pedra de armas, e que já na infância de Júlio Dinis pertencia a uma sobrinha, afilhada e pupila de D. Teodora, a qual é, muito especialmente, um pouco da personagem *Madalena*. [...] Esta antiga casa de que foi herdeira Oliva Pertunhas vem descrita exteriormente com todos os pormenores, no romance *As Pupilas do Senhor Reitor*, como sendo a casa das duas raparigas protegidas daquele sacerdote.» (Cf. M. J. Oliveira Monteiro, *ob. cit.*, pp. 75-76.)

⁹⁵² Atrás, referimos igualmente – com algum pormenor – como os dois autores divergem relativamente à personagem *Henrique de Souselas* (*de A Morgadinha*).

⁹⁵³ Cf. Egas Moniz, *Júlio Dinis e a sua Obra*, ed. cit., p. 248. O autor acrescenta: «A *Margarida* do romance tinha 26 anos quando Júlio Dinis esteve em Ovar. Casou em 18 de Junho de 1866, aos 29 anos, com Manuel Pereira Dias. Teve quatro filhos [...] Apenas sobrevive D. Maria Emília Dias Simões, [...] que muito nos auxiliou também com as suas preciosas indicações e subsídios. [...] pela maneira por que [Dinis] a descreve [Margarida] não há dúvida de que a insinuante rapariga era D. Ana Soares Barbosa Simões, filha de Tomé Simões de Resende, recebedor de décimas no concelho de Ovar. Júlio Dinis passava horas à conversa na recebedoria, em que [...] se reuniam o dr. João Silveira, o cura Dias, o dr. Arala, além de Tomé Simões, e onde ele pôde estudar algumas das personagens do romance. [...] Este amor que Júlio Dinis despertou o coração da atraente aldeã não desapareceu com a ausência do romancista. Perdurou durante anos, e transformou-se mais tarde na saudade que com ela viveu no recato, nunca desvendado, dos seus melhores afectos. // Estamos em crer que [...] o romancista também lhe correspondeu, mas não com a mesma intensidade. Sobretudo foi

Por seu turno, Monteiro defende algo diferente:

«Na aldeia [onde passava temporadas com a mãe] encontrou Júlio Dinis a mulher que vivamente o impressionou, que foi a inspiradora dos seus versos e dos seus romances. // É a tradição, o testemunho insuspeito daqueles que o conheceram e todas as circunstâncias que me levam a afirmar que essa aldeia é Grijó, e nela nasceu, viveu e morreu a mulher amada pelo romancista. [...] O senhor Reitor visitava todas as semanas a casa de D. Teodora e levava amiudadas vezes consigo a Henriquetinha [Henriqueta Maria do Rosário Correia da Silva], para brincar na quinta com a família [...]»⁹⁵⁴

Quanto a Augusto, Moniz defende que foi uma personagem «sugestionada em Ovar pelo Manuel Patarena, irmão de António Patarena, que ele aproveitou para as Pupilas no robusto e equilibrado *Pedro*». Acrescenta o autor:

«Ora este Manuel Patarena andou a estudar para padre em Braga, tendo abandonado a carreira por não se sentir com vocação para ela. Esta personagem [Augusto] foi, provavelmente, uma síntese de qualidades para que Júlio Dinis deve ter contribuído com algumas próprias.»⁹⁵⁵

Monteiro contrapõe uma tese bastante diferente:

«Antoninho da Fábrica [filho de Henrique da Fábrica], rapaz inteligente, de feições bonitas e afeminadas [*sic*], estava destinado por sua tia e pelo Reitor a ser padre. D. Teodora amava em extremo este sobrinho que lhe nascera em casa, e comprara-lhe uma jumenta para as suas frequentes viagens de estudo ao Porto. [...] Mas ele não teve inclinação nenhuma para padre. Endiabrado e travesso como poucos, começou cedo com os namoros, deixando-se dos estudos muito cedo, com grande decepção para as duas velhas – a tia e a avó –, que tiveram de renunciar ao ambicionado sonho de tantos anos. Casou logo aos 18 anos com uma formosa menina, órfã de pai e mãe, da quinta da Igreja-Velha, de Guetim. [...] António «foi um influente político do partido regenerador». «Foi talvez em 1866 que se construiu a estrada que passa à quinta, devido à sua influência, o que provocou também certa agitação e vinganças mesquinhas por parte dos adversários.»⁹⁵⁶

efémera a duração desse afecto. Não foi muito além do tempo em que estive em Ovar. [...] [No poema “Em Horas Tristes”, escrito por Júlio Dinis em 1869, lê-se: “Parti, jurando amá-la toda a vida. // Pude fazer aquele juramento? // Ela ficou chorando-me, iludida // E eu paguei-lhe a ilusão como esquecimento.”» (Cf. Egas Moniz, *ob. cit.*, pp. 446-448.)

⁹⁵⁴ Cf. M. J. Oliveira Monteiro, *ob. cit.*, p. 187-188. O pormenor lembra aspectos da obra dinisiana, sem dúvida: Margarida brincando com Daniel, nas *Pupilas*; Cecília com Jenny e Carlos (na *Família*); Madalena com Cristina, na *Morgadinha*; Berta brincando com Beatriz, Jorge e Maurício (nos *Fidalgos*). Monteiro remata: «Não soubera [o Reitor] como findara essa paixão. Mais tarde ouviu dizer que o rapaz se correspondera muito tempo com ela, e que até se entisicara por o tio a ter casado com o Monteiro a quem ela tinha também inspirado um profundo amor. Todos porém guardavam grande respeito ao Reitor e família, e por isso pouco se mexeu em tal assunto.» (Cf. M. J. Oliveira Monteiro, *ob. cit.*, p. 188.) Sobre a aparência física de Henriqueta (obviamente sugerindo semelhanças com Margarida), escreve também, citando um primo da moça grijoense: «Naquele tempo em que poucas mulheres sabiam ler, não havia conhecimento de outra rapariga mais ilustrada. De estatura mais alta que baixa, a carinha muito linda e branca, onde sobressaíam uns bonitos olhos negros, as maneiras de fidalga. O traje era honesto e tudo lhe ficava bem. Eram gabados os vestidos de Henriqueta pelo bom gosto e pela elegância.» (Cf. M. J. Oliveira Monteiro, *ob. cit.*, p. 144.)

⁹⁵⁵ Cf. Egas Moniz, *ob. cit.*, p. 360. [Egas Moniz recolheu esta informação num conterrâneo de Manuel Patarena, o padre Manuel Lírio.]

⁹⁵⁶ Cf. M. J. Oliveira Monteiro, *ob. cit.*, pp. 124-126.

Em relação ao Reitor, Egas Moniz não tem dúvidas:

«[O Reitor] foi tirado dum exemplar vivo com quem ele [Dinis] privou de perto, o padre Francisco Correia Dias, mais conhecido pelo nome corrente de cura Dias, alma de eleição, padre exemplar, todo caridade e abnegação, a que a vila de Ovar deveu imensos serviços durante a epidemia de 1855 a 1856. [...] «O padre cura era mestre de latim e de português. As filhas de Tomé Simões, de quem ele era parente, tratavam-no por padrinho. Foram suas discípulas, tendo-se distinguido pela sua aplicação D. Ana Simões, que foi, como sabemos, a Margarida do romance. Com ele alcançou uma instrução acima do vulgar [...]»⁹⁵⁷

Contrapõe Monteiro:

«O Reitor de Grijó, que também foi vigário da Vara e cónego honorário da Sé do Porto, era tido por um dos padres mais ilustrados do concelho de Gaia, sendo notória a sua boa biblioteca. Como tipo, era baixo, cheio, bem parecido e de cabelos todos brancos. Possuía excelentes qualidades de carácter e foi muito esmoler. // [...] O dinheiro que ganhava, rendimentos e dádivas dos paroquianos, tudo era pouco para as suas obras de caridade. // Quando passava pelos caminhos, a gatinha humilde ajoelhava para lhe beijar a palma da mão. [...] Na velha residência paroquial viviam na sua companhia uma sobrinha já idosa conhecida por tia Joaquininha, uma jovem sobrinha-neta, a Henriquetinha, uma criada e o criado Nicolau que fazia a lavoura do passal.»⁹⁵⁸

Finalmente, sobre a personagem João Semana, escreve Moniz:

«*João Semana das Pupilas* é o retrato do fiel cirurgião João José da Silveira que, ao tempo da estadia de Júlio Dinis em Ovar, exercia a profissão médica, com grande sucesso, naquela região. [...] João José da Silveira nasceu no dia 20 de Fevereiro de 1813. Tinha, portanto, apenas cinquenta anos quando, em 1863, Júlio Dinis esteve em Ovar. O sr. Padre Manuel Lírio [amigo pessoal de Egas Moniz e natural de Ovar] pôde, porém, conseguir-nos a fotografia de um grupo de família tirado por essa época. João José da Silveira era, ao tempo, um homem forte, espadaúdo, mas precocemente encanecido. O cabelo é todo branco e contrasta como de sua esposa e de uma filhita, que

⁹⁵⁷ Cf. Egas Moniz, *ob. cit.*, p. 469.

⁹⁵⁸ Cf. M. J. Oliveira Monteiro, *ob. cit.*, pp. 141-142. Maria José Monteiro refere ainda um aspecto relacionado com a figura do abade, que reputamos de muitíssimo importante, neste quadro de transposição (ou aproveitamento recodificante) de pessoas verdadeiras e episódios verdadeiros para o universo do romance, porque traduz o posicionamento técnico-conceptual do escritor face à realidade. Ao que parece, era voz corrente, em Grijó, na segunda metade do século XIX, que o vigário da Vara seria pai natural (*ergo*, ilegítimo) de Henriqueta Correia da Silva, publicamente apresentada (apenas) como sua dilecta *pupila*. Dinis, certamente conhecedor da *vox populi* (e partindo do princípio de que se inspirou, de facto, neste padre grijoense), terá assumido depois como indiscutíveis, no seu mundo romanesco, a bondade e a pureza de carácter do Reitor. No enunciado narrativo, o romancista não deixa de referir os boatos que rodearam a figura do religioso, mas decide – no exercício da sua autoridade demiúrgica – que a personagem é impoluta e exemplar. Portanto, não seria tão determinante para si, enquanto romancista, a – disseminada - verdade rigorosa e factual acerca da pessoa do abade (aliás, por certo, impossível de aferir sem subsistência de dúvidas); determinante seria, ao invés, a verdade acerca da personagem que ao romance interessava. Ora, *As Pupilas* precisavam daquele Reitor puro, honrado e imaculado – e é esse, por isso, que o escritor consagrará no seu texto. Em “Ideias que me ocorrem”, Dinis admite: «Tanto eu me deleito em conceber um carácter com que simpatize, em o encarar por todas as suas faces para as pôr em evidência aos olhos do leitor, em vê-lo em acção e em harmonizar o diálogo com esse carácter, quanto me repugna e enfastia o demorar o pensamento em um tipo antipático, em um carácter revoltante, em uma destas criaturas em cuja contemplação a alma se enoja ou se indigna. // O artista deve vencer essa repugnância, se a arte o exigir. Eu porém, que procuro na cultura das letras distracção e não a tomo por ofício, quero condescender com os meus prazeres, sem que deixe por isso de admirar as concepções magníficas dos romancistas que sabem pintar o mal e a perversidade, sempre que o fazem, por assim dizer, logicamente.» (Cf. Júlio Dinis, *Inéditos e Esparsos*, ed. cit., p. 13.)

completam o grupo em que ele se encontra. É ainda curiosa a fotografia porque o considerado cirurgião apoia a sua mão direita no indispensável guarda-sol. // Júlio Dinis julgou-o por certo mais velho e no romance acrescentou-lhe alguns anos mais [...].»⁹⁵⁹

Monteiro tem uma ideia diferente sobre o modelo em que Júlio Dinis se inspirou:

«Joaquim Silvestre Correia da Silva, mais conhecido por “Cirurgião do Coteiro”, herdou a casa de seus pais e nela residiu em estado de solteiro grande parte da sua vida. Já adiantado em anos, começou a ter filhos de uma moça que estivera ao seu serviço, muito mais nova que ele, conhecida por Ana do Vendas, com quem só casou mais tarde [...]. A casa do Coteiro ficava num extremo da freguesia, distante da residência, talvez meia hora. Dali saía o Cirurgião todos os dias, a cavalo, para o seu giro clínico, subindo e descendo as calçadas alagadiças e escabrosas que da sua casa erma se encaminham aos diferentes lugares da freguesia, para ganhar os raros seis vinténs em casa dos ricos e deixá-los debaixo da cabeceira dos necessitados, aceitando destes apenas a rapada côdea de que a égua se não desobrigava. Incansável na sua missão, alagado em suor no pino do verão, ou envolto no grosso capote húmido das chuvas de inverno, todos conheciam essa figura que passava de homem forte, ruço e encanecido precocemente [...]. // Travesso e galhofeiro, gostava de pregar partidas aos amigos, mas tudo para a risota. Muitos velhinhos atribuíam-lhe anedotas e ditos engraçados, dizendo a cada passo: “Esta é do Cirurgião.”»⁹⁶⁰

O que nos parece indiscutível, numa leitura emocionalmente distanciada – como convirá – à roda desta (diferida) querela entre a tese de Moniz e a de Monteiro, é o facto de Júlio Dinis realmente ter aproveitado a sua experiência humana no que respeita a contactos com tipos característicos, ao conhecimento de atmosferas, à avaliação de motivações e causas para comportamentos e atitudes, *etc.* – para, no momento de composição técnico-romanesca, esculpir personagens, desenhar cenários, estruturar intriga e acção, accionar dinâmicas de relato, instituir ambientes.

Este recurso à memória e à experiência, como matéria-prima para a arte do romance, não se faz de maneira linear e apenas reprodutiva. Júlio Dinis não está ao serviço da realidade *tout court* – aproveita da realidade os traços que melhor servem, em cada momento, a sua estratégia narrativa. A circunstância explica por que motivo o escritor colhe quase sempre, das várias possibilidades objectivamente existentes, fracções, pormenores, raramente se ficando pela mera reprodução do todo em que eventualmente se inspira (ora exagerando, ora

⁹⁵⁹ Cf. Egas Moniz, *ob. cit.*, pp. 449-450.

⁹⁶⁰ Cf. M. J. Oliveira Monteiro, *ob. cit.*, pp. 147-148.

escondendo aspectos da realidade⁹⁶¹, ora misturando traços de dada fonte com outros de fonte diversa, *etc.*)⁹⁶².

Consideramos francamente simplista e até algo risível a ideia de que o segredo de um bom romancista depende da sua própria experiência de vida. O talento de um criador de narrativas afere-se sobretudo pela capacidade de construir universos literariamente válidos, eficazes, *belos*. Certamente que uma bagagem de mundo contribui para o resultado final, mas enquanto matéria romanesca está longe de ser, por si só, suficiente.

O trabalho de efabulação constitui fundamentalmente um exercício de criação de (novos) mundos. De, pela via da invenção e do relato literário dar vida, ordem e sentido a uma diversidade de vidas, de espaços, de motivos, de pulsões que, sem a intervenção criadora do romancista, não seriam senão um conjunto caótico de elementos desprovidos de sentido e de beleza⁹⁶³.

O que retemos igualmente destes dados biográficos sobre Júlio Dinis é a consciência do valor que, para o romancista, cada *tipo* representa (desde a condição larvar de matéria-prima até à condição de produto final enquanto personagem), no contexto estrategicamente equacionado da construção do espaço romanesco e, numa perspectiva mais lata, do discurso narrativo. Como a vida, o romance é feito de gente, de díspares motivos e desejos, de personalidades diferentes e até opostas entre si, e enfim de uma dinâmica compreensiva e globalmente percepcionável (porque globalmente construída e representada).

⁹⁶¹ Não é desajustada a ideia, defendida por Maria José Monteiro e por Egas Moniz de que o ofício de romancista obrigou Dinis, aqui e ali, ao disfarce (re)criador do real, que preveniu situações eventualmente delicadas e desagradáveis. Poderia dar-se o caso, por exemplo, de algumas pessoas não gostarem de se ver *ao espelho* no enunciado romanesco e até de tomarem alguma óbvia reprodução de caracteres, na obra, como um abuso de confiança.

⁹⁶² Há um interessante episódio reportado por Egas Moniz na sua obra, recolhido *in loco* de uma velha familiar de Dinis que o estudioso entrevistou, bem ilustrativo da curiosidade do romancista pela vida ovarense e da sua busca constante de material literário (tipos, linguagem, histórias). Conta Moniz que Júlio Dinis conseguiu, certo dia, ouvir uma conversa entre duas beatas, através de uma janela da casa onde vivia, em Ovar. Esta conversa foi-lhe proporcionada por sua prima, a qual chamou ali duas mulheres que passavam à porta de casa da tia do romancista, «e perguntando-lhes pelas coisas em que andavam envolvidas na complicada política de sacristia daqueles tempos». (Cf. Egas Moniz, *ob. cit.*, p. 480.) Ainda era viva, à época em que Egas Moniz publicava o seu estudo (em 1921), uma dessas velhinhas: tinha 85 anos e chamava-se Rosa Brites, senhora «muito dada a rezas e a práticas divinas, [que] foi bordadora de branco». (Cf. Egas Moniz, *ob. cit.*, p. 480.)

⁹⁶³ José Saramago, na contracapa de *O Homem Duplicado*, lembra que «o caos é uma ordem por explicar». (Cf. José Saramago, *O Homem Duplicado*, Lisboa, Ed. Caminho, 2002.) Podemos dizer, recordando Saussure, que tal como um conjunto de palavras não faz uma frase, tão-pouco um conjunto de eventos, de personagens e de cenários fará uma história e, ainda menos, um romance. É preciso que o caos se transforme numa ordem, que a realidade ganhe sentido e iluminação. Talvez valha a pena estabelecer um paralelo com o universo da ciência: Isaac Newton, segundo reza certa anedota parabiográfica, partiu para a elaboração da teoria, depois lei, da gravidade na sequência de certo episódio desagradável: uma maçã ter-se-á desprendido da macieira-mãe e caído na cabeça do cientista, enquanto este placidamente descansava à sombra daquela árvore. Mas, antes de Newton, outros terão tido essa experiência, sem que de tal resultasse qualquer descoberta científica relevante. Só ele faz, enfim, desse (esparso, avulso, desgarrado) acontecimento pessoal um ponto de partida para a descoberta de uma lei universal.

O grande mérito de Júlio Dinis – como, aliás, o de outros grandes romancistas, sobretudo os que se inscrevem numa concepção de *narrativa como criação, representação e ordenação (ética e estética) de um mundo* – está na capacidade de, para além de desenhar enredos interessantes, edificar um concomitante contexto físico, geográfico, cultural e mental, humanamente verosímil e reconhecível. Dessa edificação depende, em boa medida, o próprio *valor* da intriga nuclear.

Não deixa de ser verdade que a universalidade de uma história representa um extravasamento das coordenadas espaço-temporais inscritas no discurso narrativo. O texto deixa, por assim dizer, de ser circunscrivível a determinado lugar-espaço e a determinado tempo. Mas essa expansão, que decorre da recepção crítica e frutiva do significado essencial da matéria narrada, só será possível se a obra, antes, houver conseguido afirmar-se como um universo credível, sólida e profundamente construído, humanamente familiar, verosímil⁹⁶⁴.

Por isso continua a ser muito perigoso reduzir a narrativa dinisiana, sobretudo a romanesca, à sinopse da intriga. Esse exercício mutila inevitavelmente a percepção do interesse e méritos da obra. A história de Daniel e Margarida⁹⁶⁵ (como a de Carlos e Cecília, ou de Madalena e Augusto⁹⁶⁶, ou a de Jorge e Berta), é de um simplicidade quase constrangedora. Seria difícil justificar a relevância literária de Dinis com base nessa tão simplista visão da sua produção romanesca.

Creemos que, tal como acontecerá com muitos romancistas e respectivas obras, Júlio Dinis é insusceptível de se reduzir aos limites pseudo-didáticos que encontramos em publicações ditas *de apoio* a estudantes. Como se sabe, variadíssimas editoras lançam, todos os anos, com assinalável sucesso comercial, opúsculos com apontamentos para estudo, normalmente feitos de resumos da matéria a apre(e)nder.

No campo da literatura, estas edições incluem sinopses que em última análise visam substituir-se aos próprios romances ou novelas. Com maior ou menor ingenuidade, os estudantes tomam por adquirido que a leitura destes esqueletos da intriga nuclear os habilita a falar, depois, da totalidade de uma obra. Essa crença decorre de uma (erradíssima) convicção de que o essencial do romance ou da novela é redutível aos episódios e

⁹⁶⁴ Como já referimos na página 320 deste estudo, Miguel Torga escreveu, sobre a noção essencial de *universal*, que se tratava do «local sem paredes». Em registo próximo, o mesmo autor escreveu: «Do meu Marão nativo abrange-se Portugal; e, de Portugal, abrange-se o mundo.» (Cf. Miguel Torga, *Diário XVI*, Coimbra, ed. de autor, 2.^a edição, 1995, p. 115.)

⁹⁶⁵ E de Clara, que *n'As Pupilas* faz parte do tradicional triângulo amoroso.

⁹⁶⁶ Sem esquecer a participação de Henrique de Souselas, que de certa forma divide com Augusto o estatuto de protagonista masculino da intriga.

acontecimentos da chamada acção principal⁹⁶⁷. Ora, na obra romanesca de Júlio Dinis, essa ideia é, não apenas falha de rigor, como absolutamente contrária à percepção da verdadeira riqueza literária e humana do enunciado narrativo⁹⁶⁸.

A própria questão de determinar, numa dada obra, quem é o protagonista principal depende, em alguns casos, mais da leitura crítico-interpretativa que de indicações expressas do enunciado. Notemos: as personagens ditas *secundárias* devem esse estatuto menorizante, em primeiro lugar, ao facto de desempenharem papéis de pouco relevo no desenvolvimento da intriga. Ora, em boa verdade, esse núcleo da narrativa decorre de uma escolha do autor – e, por delegação instrumental, do narrador, de momentos importantes na vida de um grupo restrito de personagens. De fora do tecido narrativo, ficará o resto da humanidade (que é, de um ponto de vista romanesco, o resto das personagens que habitam o espaço da acção). Tendo esta premissa em conta, é-nos lícito afirmar que o relevo das personagens, conquanto decorra da opção – fundadora, estruturante – do autor, não deixa de depender igualmente, *a posteriori*, do ângulo e da profundidade de análise por que a leitura e a interpretação enveredem.

É nossa convicção que os romances de Júlio Dinis podem também ser entendidos (aliás, ganham em ser entendidos) como a própria vida – romanescamente construída - de Portugal, no contexto complexo do século XIX. Tal circunstância convida à valorização objectiva dos *tipos* (tidos, numa leitura convencional, por secundários). Aguiar e Silva lembra que até a ideia de herói não é necessariamente objectiva e nem sempre é consensual:

«A escolha e a caracterização do herói constituem assim um problema do emissor, mas *também* um problema do receptor, pois é na interacção do texto com o leitor empírico, condicionada por múltiplos factores textuais e extratextuais, que se conforma a imagem do herói.»⁹⁶⁹

⁹⁶⁷ Esta convicção é igualmente errada, mas de maneira – diríamos – menos exuberante, no que respeita ao conto.

⁹⁶⁸ É famosa uma história de Alfred Hitchcock em que este sonha com uma magnífica história de amor e, com grande dificuldade, interrompe o sono por segundos para, numa folhinha de papel, anotar essa narrativa deslumbrante, talvez susceptível de concretização, no futuro, em cinema. De manhã, lembrando-se vagamente do sonho, o realizador correu para o apontamento lavrado naquele estado de semi-vigília, onde supostamente estaria o precioso resumo do que sonhara. Mas tal resumo era apenas isto: “Homem apaixonado por Mulher. Amam-se.” Em boa verdade, *aquilo* é tudo numa história de amor. Mas é pouco, quase nada, para um filme (para uma narrativa). Passa-se algo de semelhante com alguns relatos de viajantes, que recorrentemente se interrompem com a assunção dos limites da narração: dizem, nesses casos, que só *estando lá* poderia o ouvinte/receptor perceber o que esses lugares significavam, o que esses lugares eram. Está aqui, aliás, uma das grandes razões da insubstituibilidade da literatura: (re)criar, pela via da efabulação e do jogo da escrita-leitura (feito de humanas experiências nos territórios da imaginação, do raciocínio, da linguagem artística) viagens a lugares, pessoas, acontecimentos, atmosferas, de modo a que os leitores passem por *lá*, estejam *lá*.

⁹⁶⁹ Cf. Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura*, ed. cit., p. 701.

A autorizada voz deste autor reforça-nos a convicção de que, pelo menos em alguns romances, dependerá do posicionamento crítico-interpretativo a aferição do valor e relevo de personagens. É ainda ao celebrado académico que recorremos:

«Em dados contextos socioculturais, o escritor cria os seus heróis na aceitação perfeita daqueles códigos: o herói espelha os ideais de uma comunidade ou de uma classe social, encarnando os padrões morais ou ideológicos que essa comunidade ou essa classe valorizam.»⁹⁷⁰

Achamos pertinente a ideia de que esta noção de herói nos autoriza a outorgar este estatuto, nos romances dinisianos – pelo menos, nos rústicos -, ao espaço físico e humano que a história narrada sempre encerra, referindo-o expressamente, ou sugerindo-o, ou realizando-o nas várias personagens que integram o discurso narrativo⁹⁷¹. Curiosa é esta circunstância de retermos a magnitude, densidade e riqueza da *personagem aldeia* e de, por outro lado, a construção dessa macro-figura nos aparecer distribuída por singelas fracções – vários tipos, várias representações de gente, enfim, enunciações simples de exemplares humanos. Como diz Rosenfeld,

«[essa] força das grandes personagens vem do fato que o sentimento que temos da sua complexidade é máximo; mas isso, devido à unidade, à simplificação estrutural que o romancista lhe deu».⁹⁷²

Virá a talhe de foice recordar que os conceitos de personagem plana e personagem redonda (ou modelada) são legíveis, no quadro do nosso raciocínio essencial, a uma luz diferente da convencional. Vejamo-la.

Convencionalmente, distinguimos personagens planas de modeladas ou redondas com base no investimento de complexidade que o narrador faz na caracterização destes seres da ficção. A personagem plana é genérica e sucintamente traçada; a personagem redonda é objecto de caracterização cuidada, profunda, abrangente dos vários aspectos (físicos e

⁹⁷⁰ Cf. Aguiar e Silva, *ob. cit.*, p. 700.

⁹⁷¹ Aguiar e Silva propõe uma leitura semelhante para o monumental romance de Steinbeck, *As Vinhas da Ira*: «N^o *As Vinhas da Ira* de Steinbeck, a personagem fundamental é a legião de homens das regiões secas e pobres do sul dos Estados Unidos que emigram em busca da terra fértil e da abundância, embora essa legião de deserdados, de perseguidos e de famintos esteja representada, de modo especial, por uma família – a família dos Joad. Os capítulos em que Steinbeck apresenta de modo sincrético e caótico a torrente de emigrantes que inunda as estradas, capítulos em que se acumulam e entrecrocamos breves, múltiplas e objectivas notações do que acontece com fragmentos de diálogo, frases soltas, pragas, lamentos e gritos dos que fogem rumo à Califórnia, revelam poderosamente como a grande personagem d^o *As vinhas da ira* possui gigantescas e anónimas dimensões colectivas.» (Cf. Aguiar e Silva, *ob. cit.*, p. 702.)

⁹⁷² Cf. Anatol Rosenfeld, “A Personagem do Romance”, in Antonio Candido (org.), *A Personagem de ficção*, ed. cit., p. 59.

psicológicos) atinentes à sua personalidade⁹⁷³. Estas personagens modeladas, como explica Aguiar e Silva,

«oferecem uma complexidade muito acentuada, e o romancista tem de lhes consagrar uma atenção vigilante, esforçando-se por caracterizá-las sob diversos aspectos»⁹⁷⁴.

Ironicamente, apesar da variedade de traços e *nuances* psicológicas e atitudinais que as compõem e, em princípio, as particularizam, estas figuras não deixam de comportar uma dimensão de identificabilidade e de potencial comunhão (de sentimentos e emoções, de pensamentos, de modo de ser) com os leitores:

«A densidade e riqueza destas personagens não as transformam, porém, em casos de absoluta unicidade: através das suas feições peculiares, das suas paixões, qualidades e defeitos, dos seus ideais, tormentos e conflitos, o escritor ilumina o humano e revela a vida. O interesse e a universalidade das personagens *modeladas* advêm, precisamente, desta fusão perfeita que nelas se verifica da sua unicidade e da sua significação genérica no plano humano, quer sob o ponto de vista intemporal, quer sob o ponto de vista da historicidade.»⁹⁷⁵

Pormenor importante: as personagens modeladas evoluem ao longo da acção. Em contraponto, as personagens planas tendem a manter-se genericamente inalteradas e inalteráveis. Nessa medida, assemelham-se a um qualquer cenário que está presente fisicamente mas não vive, não age sobre o seu destino, não aprende, não muda, não surpreende (nem a humanidade leitora, nem a humanidade ficcional). Nos romances de Júlio Dinis, no caso das personagens ditas *secundárias*, sobretudo quando se trata dos famosos *tipos*, parece difícil senão impossível pensar numa classificação que não seja a de personagens *planas*. Beth Brait, inspirando-se em Forster, esclarece:

«As personagens planas são construídas ao redor de uma única ideia ou qualidade. Geralmente, são definidas em poucas palavras, estão imunes à evolução no transcórre da narrativa, de forma que as suas ações apenas confirmem a impressão de personagens estáticas, não reservando qualquer surpresa ao leitor. Essa espécie de personagem pode ainda ser subdividida em *tipo* e *caricatura*, dependendo da dimensão arquitectada pelo escritor.»⁹⁷⁶

⁹⁷³ «E. M. Forster distingue as personagens romanescas em duas espécies fundamentais: as personagens *desenhadas* ou *planas* e as personagens *modeladas* ou *redondas*. As personagens *desenhadas* são definidas linearmente apenas por um traço, por um elemento característico básico que as acompanha durante todo o texto. Esta espécie de personagem tende frequentemente para a caricatura e apresenta muitas vezes uma natureza cómica ou humorística.» (Cf. Aguiar e Silva, *ob. cit.*, p. 709.) [A referência a Forster respeita à sua obra *Aspects of the novel*, New York, Ed. Harcourt, 1964, pp. 187 e seguintes.]

⁹⁷⁴ Cf. Aguiar e Silva, *ob. cit.*, pp. 710-711.

⁹⁷⁵ *Idem*, *ibidem*.

⁹⁷⁶ Cf. Beth Brait, *A Personagem*, ed. cit., pp. 40-41. [A autora cita E. M. Forster, in *Aspectos do romance*, Porto Alegre, Ed. Globo, 1969.] «São classificadas como *tipo* aquelas personagens que alcançam o auge da peculiaridade sem atingir a deformação. [...] Quando a qualidade ou ideia única é levada ao extremo, provocando uma distorção propositada, geralmente a serviço da sátira, a personagem passa a ser uma *caricatura*.» (Cf. Beth Brait, *ob. cit.*, p. 41.)

Por outro lado, as personagens principais, nos romances de Júlio Dinis (tomando aqui como *principais* as personagens que protagonizam acontecimentos relativos à intriga nuclear), não são seguramente personagens de grande amplitude caracterológica, isto é, assumem desde o início um conjunto de qualidades psicológicas e morais que, com pouca variação, mantêm ao longo de toda a diegese. No entanto, como já amplamente se demonstrou, estão sujeitas a múltiplas e profundas experiências emocionais, sentimentais e ético-morais, revelando – através das atitudes, da fala (diálogo, monólogo interior⁹⁷⁷, desabafo epistolar), dos sonhos e das diversas reacções – algumas das mais íntimas áreas do seu ser. Nessa medida, ainda que se trate, na narrativa dinisiana, de uma espécie de personagem «solidamente travejada» («bem definida pelos seus predicados e pelas suas circunstâncias – elementos caracterológicos, traços fisionómicos, meio social, ocupação profissional, etc.»⁹⁷⁸, não poderemos deixar de lhe conferir, na maior parte dos casos, um estatuto de personagem *modelada*.

Falta-nos, contudo, falar de um terceiro caso, que este modelo conceptual de análise não compreende: o da *personagem aldeia*. Há nesta macro-figura, em nosso entender, qualidades que fazem dela protagonista (à dimensão do que chamámos intriga periférica), e há até nela –

⁹⁷⁷ Jacinto do Prado Coelho, num ensaio incluído em *A Letra e o Leitor*, questionando a origem no autor de *As Pupilas* do monólogo interior como instrumento ao serviço da narrativa, especula sobre a possibilidade de Dinis haver sido influenciado por «romancistas franceses e ingleses». Mas – e aqui encontramos uma nota de altíssimo interesse crítico – igualmente associa esta prática de escrita à própria experiência teatral que, enquanto dramaturgo, o escritor já tivera, nomeadamente colocando na boca de personagens (sozinhas em cena) trechos que ora «correspondem ao objectivo de informar o público sobre a situação em que a personagem se encontra, o que sucedeu, o que está a suceder», ora «[nos] transmitem, ainda com certo desalinho, as ideias que se desenrolam no seu espírito [...]». O ensaio de Prado Coelho termina com uma pergunta muito pertinente (e que, em grande medida, nos merece uma resposta afirmativa): «Não é já [este] o processo, o tom, o estilo, dos monólogos mentais dos romances dinisianos?» (Cf. Jacinto do Prado Coelho, “O Monólogo Interior em Júlio Dinis”, in *A Letra e o Leitor*, Lisboa, Ed. Moraes Editores, 2.ª edição, 1977, p. 137.)

⁹⁷⁸ Cf. Aguiar e Silva, *ob. cit.*, p. 706. Júlio Dinis, em “Ideias que me ocorrem”, assinala a necessidade de investir na caracterização dos heróis dos romances, sob pena de – não o fazendo cabalmente – rapidamente se *evaporarem* as parcas impressões que os leitores hajam guardado dos protagonistas da história. Curiosamente, Dinis estende esta exigência ao próprio drama: «Muitos autores de romances e dramas julgam que os amantes em literatura escusam de ter carácter próprio. A heroína é uma rapariga que ama, o herói é um rapaz que a ama a ela. A linguagem de um e de outro é sempre mais ou menos casta e liricamente erótica. Encontram-se, falam de amor; separam-se, falam um do outro e não têm ocasião de revelar ao leitor mais nenhuma qualidade do seu carácter, senão a de estarem apaixonados. // Resulta daqui que em vez de serem criaturas humanas, vivas, dominadas por uma paixão, que combinada com o seu carácter individual as leva a actuarem de determinada maneira, são simples personificações do amor, frias e incapazes de comover, como uma alegoria, como personagens abstractas daqueles poemas em que falam as virtudes e os vícios personificados. // O leitor não pode fixar uma feição característica desse par, cujos infortúnios, tribulações e felicidade ou infelicidade final compõem a narração e por isso, dias depois da leitura, evaporaram-se essas imagens, como a de uma prova fotográfica não fixada e confundem-se no vago em que já se haviam perdido as feições de outros muitos temos casais, cuja sorte já anteriormente o tinha igualmente comovido. // Desenganem-se... 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.» (Cf. Júlio Dinis, *Inéditos e Esparsos*, ed. cit., p. 12.)

se nos ativermos na definição de herói que Aguiar e Silva equaciona e atrás citámos – mesmo alguma dimensão heróica.

A aldeia é, na retórica que temos vindo a tentar edificar, uma personagem principal. Trata-se de um organismo dotado de vitalidade, vontade própria, sentimentos e ideias, travejamento moral e ético, capacidade de reagir e de alterar em seu favor o curso dos acontecimentos, capacidade de evoluir. A aldeia adapta-se à chegada de um novo médico, nas *Pupilas* e resiste à possibilidade de corrupção moral que uma aventura de Daniel com Clara comportaria; ajuda a melhorar a qualidade moral do filho mais jovem de José das Dornas e de Clara (influenciando-os positivamente)⁹⁷⁹, integra-os, fortalece-se. Perturba-se com a chegada de um cidadão culto e elegante (Henrique), na *Morgadinha*, ultrapassa tensões, violência, mortes, desconfianças, traições, hipocrisia, e garante afinal a continuidade essencial, rejuvenescendo – pelo casamento - duas famílias de referência e assegurando assim o futuro das casas de Alvapenha e do Mosteiro⁹⁸⁰. Vive as dores do crescimento

⁹⁷⁹ Em determinada altura, José das Dornas equaciona a possibilidade, em conversa como Reitor, de enviar Daniel para o Brasil, de modo a (re)garantir a paz na aldeia e em sua casa. A hipótese formulada pelo lavrador é, de certa forma, como se fosse a própria aldeia a falar, reagindo. Maria Lúcia Lepecky tem decerto isto (ou algo semelhante a isto) em mente quando fala sobre o *habitat* económico e familiar dos Dornas: «Lugar onde se trabalha e produz, espaço da riqueza criada e acumulada, a propriedade de José das Dornas é também o habitat natural da alegria e do bom-senso, do que apeterceria chamar exercício permanente de higiene mental, só esporadicamente perturbada, no plano interno, pelo temperamento instável de Daniel.» (Cf. M. Lúcia Lepecky, *Romantismo e Realismo na Obra de Júlio Dinis*, ed. cit., p. 72.)

⁹⁸⁰ Associada à ideia de aldeia como espaço harmonioso, social e humanamente saudável, onde floresce o valor do trabalho ao lado do valor da honra e do valor da família, está a questão da promessa de continuidade da harmonia e da saúde deste território (que é, simbolicamente, Portugal). Irene Vaquinhas lembra que, durante boa parte do século XIX, «o estatuto de proprietário assumia, ainda, grande importância política e ideológica, sendo altamente valorizado pelo discurso liberal». Segundo a autora, « as “virtudes” da pequena propriedade são frequentemente associadas ao respeito pela ordem, pelo trabalho, pela família, pela pátria, pelas tradições, por oposição ao “espírito revolucionário” das cidades. Estes elogios, que têm na obra de Feliciano de Castilho *A Felicidade pela Agricultura* uma das suas expressões mais significativas, devem ser relacionados com o receio de crise social que inspira aos grandes e médios proprietários uma população solta nos campos de jornaleiros.» (Cf. Irene Vaquinhas, “O Campesinato. A Condição Camponesa entre o Mito e a Realidade”, in José Mattoso (dir.), *História de Portugal* (vol. 5). *O Liberalismo*, ed. cit., p. 481.)

Para além desta notaçãõ histórica, importa colocar aqui a questão do futuro da riqueza construída na aldeia, isto é, a questão da herança para os vindouros. Lepecky escreveu sabiamente sobre o assunto: «O romance] *As Pupilas do Senhor Reitor* apresenta já claros indícios de semantização, por contraste, de lugares geográficos. Das duas *casas* principais pelo texto contrapostas, uma, a de Clara e Margarida, é fulcral para o nascer, crescer e resolver-se dos conflitos, sendo a de José das Dornas secundária, no sentido de que só esporadicamente, como lugar geográfico, aparece no texto. Tal não impede, porém, que enquanto *espaço portador de um sentido*, a casa do velho lavrador seja também essencial para a proposta ideológica do texto. Com efeito, ela semantiza-se pelo valor do trabalho, da produção e da construção de uma riqueza que se *vai acumulando* e se transmite ao herdeiro. É na casa de José das Dornas que pela primeira vez se põe o problema da transmissão dos bens – o mesmo problema que condicionará a actuaçãõ do Conselheiro em relaçaõ ao ervanário em *A Morgadinha dos Canaviais*, pondo, ainda, pruridos a D. Luís, quanto à aceitaçãõ de um dote para Berta. Porque lugar da produçãõ de riqueza por via da dedicaçãõ ao trabalho, a casa dos Dornas prefigura, ainda, o escritório de Mr. Whitestone, em *Uma Família Inglesa* a Herdade de Tomé, em *Os Fidalgos da Casa Mourisca*.» (Cf. M. Lúcia Lepecky, *ob. cit.*, pp. 71-72.) A esta magnífica análise, acrescentamos também esta noçãõ importantíssima: a soluçãõ ideal não se resume à transmissãõ e riqueza para os herdeiros (isso foi o que aconteceu com os maus exemplos dos *Fidalgos*, os manos da casa do Cruzeiro, que herdaram e esbanjaram); implica a herança, pelos herdeiros, do valor do trabalho e da necessidade – digna e sensata – de não parar de produzir. A própria

político e mental do país, nos *Fidalgos*, devido à tensão remanescente entre os partidários do absolutismo - derrotados mas não convencidos – e os do liberalismo, e sofre os preconceitos classistas que impedem a justiça, o progresso e o amor; afinal, ultrapassará tudo isto com paciência, perseverança e denodo, resolvendo diferendos e harmonizando contrários.

À questão de como classificar a aldeia – personagem modelada ou plana, a nossa resposta seria: *modelada*, no seu modo particular. Do que não pode duvidar-se é do facto de a aldeia agir, através das várias figuras e espaços a constituem. Como brilhantemente refere Maria Lúcia Lepecky, a própria retórica dos romances dinisianos aponta para a possibilidade da harmonia geral, ou seja, do triunfo do bem. Mas essa noção pressupõe o benefício de todos:

«A possibilidade de trânsito de pessoas do espaço do mal para o do bem e a impossibilidade do trânsito inverso instituem os valores da bondade, da solidariedade e da amizade como dominantes nas narrativas. Por seu turno, tais valores relacionam-se, e bem de ver, com a proposição ideológica básica da ficção dinisiana: a solução positiva e optimista dos conflitos por força da *essência de bondade* presente em todos os seres humanos. Buscando a esta, chamemos-lhe assim, *finalidade ideológica*, os vários Narradores, apontando traços negativos em determinadas personagens não deixam de informar ao leitor (e fazem-no reiterada e insistentemente) que às “maldades” inegáveis correspondem, sempre, e predominantemente, um estado e uma essência fundamentais de bondade. Veiculando tal tipo de informações, os Narradores dizem repetidas vezes ao leitor que a solução final das oposições dramáticas é possível, sendo, mais que isto, *possível de modo a atingir o bem de todos.*»⁹⁸¹

Quase a terminar este capítulo, chamamos a atenção para um facto interessante: ao contrário do vastíssimo e muito sugestivo conjunto de nomes com que Dinis baptiza as suas personagens, a toponímica e os dados cartográficos atinentes ao espaço da acção não comparecem, regra geral, no discurso narrativo.

Lepecky aduz uma ideia semelhante à que exarámos: «Para que a energia se reconstitua, é preciso não apenas manterem-se vivos e operacionais os corpos dos que trabalham, mas ainda que sejam produzidos novos corpos (novas pessoas) cuja distribuição por diferentes tarefas garantirá a perpetuação do “organismo” [...] social.» (Cf. M. Lúcia Lepecky, *ob.cit.*, p. 90.)

Maria Ema Tarracha Ferreira igualmente sublinha (numa perspectiva mais restrita em relação a Lepecky) este valor do trabalho - não apenas como caminho para a riqueza, mas como modo indispensável de realização humana: «Na aldeia, onde segundo os princípios da política fontista, riqueza não significa ociosidade, todos trabalham, desde o lavrador abastado - José das Dornas -, que apesar de sexagenário se levanta de madrugada, até ao velho clínico - João Semana -, que sai ao nascer do Sol para visitar doentes em lugares distantes.» (Cf. M. Ema Tarracha Ferreira, “Introdução a *As Pupilas do Senhor Reitor*”, ed. cit., p. 45.)

⁹⁸¹ Cf. M. Lúcia Lepecky, *ob.cit.*, pp. 21-22. Como se vê, a autora aproxima-se bastante do que defendemos: «[...] a narrativa dinisiana trabalha *em e sobre* variados espaços semânticos. Todos eles se opõem e se complementam; na dinâmica da sua convivência (atritos, conflitos, convergências, oposições e justaposições) pode mostrar-se a dinâmica social e, dentro desta, o específico movimento de uma classe. Se se atenta para o pormenor, se se dá atenção à história, ao enredo e à intriga contados, vê-se que no interior de cada classe movimentam-se pessoas mais ou menos diferenciadas, cujos conflitos, principalmente no instante da sua resolução final, se repercutem no macro-espaço social. A ficção dinisiana ocupa-se, assim, e sempre, das *partes* e do *todo* de uma sociedade. A esta vê (ou tenta ver) como totalidade maior e plural, vendo a classe em si como parte do todo, e a cada personagem como parte do todo secundário definido *classe.*» (Cf. M. Lúcia Lepecky, *ob. cit.*, pp. 62-63.)

Essa opção defendia o escritor, por um lado, de delicadas aproximações à realidade de certos lugares e, sobretudo, do eventual desagrado das pessoas com quem convivera e a quem pudesse desgostar a inscrição, como *tipos*, no discurso romanesco. Não arriscando o nome concreto do lugar, o escritor garantia-se um certo reduto de ambiguidade defensiva. Por outro lado, ao libertar a narrativa de um localismo objectivamente redutor, Dinis consegue um reforço da potencial universalidade da obra.

Pöe foi criticado nos Estados Unidos por as suas narrativas tenderem a edificar-se sobre um espaço misterioso ou até fantástico, muitas vezes europeu, que traía – por assim dizer – a necessidade de afirmar uma literatura norte-americana que contemplasse referentes, motivos e circunstâncias nacionais. Mas a verdade é que Pöe foi um extraordinário sucesso, à época, na Europa (sobretudo, em território francês). Maldosamente, alguns compatriotas do escritor afirmaram que o seu sucesso em França talvez adviesse do facto de estar mal traduzido.

Contudo, é hoje pacífica a ideia de que a empatia com a literatura de Pöe, e em particular com a narrativa, decorreu em boa medida da inscrição, nos seus contos e novelas, de uma espécie de *espaço por nomear*, que era por isso todos os lugares e nenhum lugar em especial.

Atrevemo-nos a cruzar este excuro com uma carta de Diana de Aveleda (pseudónimo de Júlio Dinis), publicada no *Jornal do Porto*, em que o sujeito de enunciação fala do encanto que lhe provocou determinado rio campestre:

«No caminho que eu frequentemente seguia nestes meus passeios matutinos há uma pequena ponte de pedra, de dois arcos, por baixo da qual corre mansamente o rio da aldeia. Rio sem nome! Por isso mesmo eu lhe queria. Não compreendes isto? Um rio sem nome, um rio que não vem nas cartas geográficas, virgem das explorações e estudos dos engenheiros hidráulicos. Conservando toda a poesia dos primeiros tempos! É quase um tesouro oculto e tem um não sei quê de misterioso que, por isso mesmo, me atraía // [...] Nesta parte do rio e àquela hora da manhã era certo encontrarem-se, a lavar e a cantar, as mais bonitas raparigas do sítio e tão desafogada e jovialmente o faziam que comunicavam alegria aos mais hipocondríacos.»⁹⁸²

O passo lembra muito “O rio da minha aldeia”, de Pessoa / Caeiro. Gostaríamos de nele destacar quatro aspectos fundamentais, por serem muito sintomáticos da prosa (e da narrativa) dinisiana: a) o enunciado dá conta de um real reconhecível, simples, próximo, aprazível e rural; b) apesar do aparente bucolismo, há no conteúdo narrado lugar ao mundo do trabalho, embora em registo alegre e um pouco lírico; c) o espaço tem gente a habitá-lo (raparigas bonitas, cantando durante a lida); d) finalmente, o narrador – digamos assim – omite o nome do rio e do lugar. Aliás, apresenta essa ausência toponímica como um facto exterior à sua vontade e, contudo, carregado de sentido (não ter nome é, na retórica do

⁹⁸² Cf. Júlio Dinis, *ob. cit.*, p. 176.

trecho, uma vantagem). Como a aldeia sem nome dos romances dinisianos, este rio é um espaço livre dessa amarra localista e redutora. É, por isso (*i.e.*, *pode ser*), todos os rios de Portugal, todos os rios do mundo⁹⁸³.

O nosso gesto de elevar a aldeia ao estatuto de personagem – e até de personagem principal (da intriga periférica, como repetidamente sublinhámos) – decorre também desta noção de que há, na retórica dinisiana, um culto ostensivo da vida no campo. A aldeia (aldeia como espaço idealizado, utópico, *sem nome*) parece concentrar em si o melhor da sociedade humana em sintonia com a pureza e simplicidade de um lugar impoluto, puro⁹⁸⁴.

A terminar este capítulo, valerá a pena recordar algumas das conclusões que, em nossa opinião, resultam claramente de um estudo atento dos romances dinisianos.

Em primeiro lugar, a importância de uma intriga interessante, enquanto ponto de partida para a edificação da narrativa.

Depois, a importância de um manejo competente da técnica de escrita romanesca, equacionável, antes de mais, no plano do tratamento da diegese no discurso literário e, a este nível, na concomitância dinâmica e eficaz de duas dimensões intersubsidiárias: intriga e acção, para usarmos a terminologia proposta por Carlos Reis na sua análise a *Os Maias* (que

⁹⁸³ Não nos parece particularmente interessante proceder à classificação tipológica dos romances dinisianos, por neles encontrarmos uma tão complexa teia de factores e ângulos. A fazê-lo, convocaríamos a classificação de *romance de espaço*, certamente. Tomemos, a este respeito, a definição de Aguiar e Silva: «[Romance de espaço é o] que se caracteriza pela primazia que concede à pintura do meio histórico e dos ambientes sociais nos quais decorre a intriga. [...] O meio descrito pode ainda ser geográfico ou telúrico, [...], embora este meio telúrico seja indissociável, na visão do romancista, do homem que nele se integra.» (Cf. Aguiar e Silva, *ob. cit.*, p. 684.) Aguiar e Silva adverte: «Esta classificação [de Wolfgang Kayser] é aceitável, se não lhe conferirmos um valor absoluto e uma rigidez extrema. Com efeito, é impossível encontrar um romance concreto que realize de modo puro cada uma das modalidades tipológicas estabelecidas por Kayser, acontecendo também que muitos romances, pela sua riqueza e pela sua complexidade, dificilmente podem ser integrados nesta ou naquela classe.» (Cf. Aguiar e Silva, *ob. cit.*, p. 686.) [Wolfgang Kaiser, refira-se, propõe uma classificação tipológica que compreende *romance de acção ou de acontecimento*, *romance de personagem* e *romance de espaço*. (Cf. Aguiar e Silva, *ob. cit.*, p. 684. Ouso do *itálico* é da nossa responsabilidade.)

Consideramos também interessante, a este respeito, a noção de *roman-fleuve* que Carlos Reis propõe para a classificação de *Os Maias*, de Eça de Queirós. Nesse caso, trata-se também de um *romance de espaço*, mas em que o acento tónico está no adjectivo acoplado ao nome - *social*: «[O] romance-fresco é aquele que “através da aventura de um indivíduo, de uma família, de um clã, aspira a captar um momento histórico numa sociedade. Deseja também, como o romance histórico ou o romance rural, representar a cor exacta de uma época e de um meio”. Ora é justamente uma época (a da Regeneração) e um meio (o da alta sociedade lisboeta) que o narrador dos *Maias* nos faculta, ao nível do espaço social; e consegue-o fundamentalmente à custa de dois recursos específicos: a delineação de determinadas personagens figurantes e a representação de ambientes de conjunto.» (Cf. Carlos Reis, *Introdução à Leitura d’Os Maias*, ed. cit., pp. 57-58. A citação usada por Carlos Reis – e que reproduzimos em *itálico* - foi colhida em *Histoire du roman moderne* (de R. M. Albérès), 4.^a ed., Paris, Ed. Albin Michel, 1971, pp. 116-117.) Também nos romances dinisianos encontramos esta técnica romanesca de, com recurso a personagens não directamente envolvidas na intriga nuclear, representar ambientes, atmosferas, espaços sociais e humanos. Assim cria Dinis aquilo a que chamaríamos um *fresco social e humano*.

⁹⁸⁴ Um autor francês que Dinis leu e estimou, Émile Souvestre, defendia (obviamente, ecoando Rousseau): «O homem que trabalha ao ar livre, respirando a pleno peito o ar vivificante dos campos, recreados os olhos nas prodigalidades da natureza, está a coberto dos engulhos e azedumes que tornam triste o trabalhador das cidades.» (Cf. Émile Souvestre, *Memorial de Família*, Porto, 1873, *apud* M. Ema Tarracha Ferreira, *ob. cit.*, pp. 25-26.)

adoptámos para o presente estudo de um ponto de vista macro-conceptual e, num nível mais restrito de análise, reconfigurámos como intriga nuclear e intriga periférica, respectivamente).

Procurámos demonstrar a altíssima relevância do uso da cena, na estratégia narrativa de Dinis, tão eficaz para o propósito técnico-romanesco de recriar um quotidiano realista e profundamente humano. As cenas, no discurso literário, obrigam o narrador à repartição do protagonismo por uma galeria alargada de personagens, não redutível ao universo da intriga nuclear, mas afinal de grande utilidade para a densificação do conteúdo narrativo atinente a este território.

Emerge desta opção narrativa o reforço de valor e significado de personagens convencionalmente entendidas como *secundárias*, as quais acabam por funcionar não apenas como cenário da intriga nuclear e, pontualmente, como adjuvantes dos protagonistas mais óbvios - mais próximos, digamos, do enredo nodal da obra -, mas também como uma verdadeira personagem colectiva (ou macro-personagem), cuja história é também contada, *ergo*, entendível e estudável como uma *outra intriga*.

Num dos seus mais singulares romances, *Eça de Queirós* parece corporizar, na personalidade e percurso de determinada personagem, um retrato psicológico e cultural do nosso país, e até alguns dos aspectos principais da sua História. Referimo-nos a Gonçalo Ramires, protagonista fundamental de *A Ilustre Casa de Ramires*.

Eça, aliás, deixa pouca margem (exegética) de manobra aos críticos e intérpretes desta obra. De modo claro e objectivo, o narrador põe na boca de uma outra personagem a análise caracterológica de Gonçalo:

«- Pois eu tenho estudado muito o nono amigo Gonçalo Mondes. E sabem vocês, sabe o senhor Padre Soeiro quem ele me lembra? // - Quem? // - Talvez se riam. Mas eu sustento a semelhança. Aquele todo de Gonçalo, a franqueza, a doçura, a bondade, a imensa bondade, que notou o senhor Padre Soeiro... Os fogachos e entusiasmos, que acabam logo em fumo, e juntamente muita persistência, muito aferro quando se fila à sua ideia. A generosidade, o desleixo, a constante trapalhada nos negócios, sentimentos de muita honra, uns escrúpulos quase pueris, não verdade?... A imaginação que o leva sempre a exagerar até mentira, e ao mesmo tempo um espírito prático, sempre alento à realidade útil. A viveza, a facilidade em compreender, em apanhar... A esperança constante nalgum milagre, no velho milagre de Ourique, que sanará todas as dificuldades... A vaidade, o gosto de se arrebicar, de luzir, e uma simplicidade tão grande, que dá na rua o braço a um mendigo... Um fundo de melancolia, apesar de tão palrador, tão sociável. A desconfiança terrível de si mesmo que o acobarda, o encolhe, até que um dia se decide, e aparece um herói, que tudo arrasa... Até aquela antiguidade de raça, aqui pegada à sua velha torre, há mil anos... Até agora aquele arranque para a África... Assim todo completo, com o bem, com o mal, sabem vocês quem ele me lembra? // - Quem?... // - Portugal.»⁹⁸⁵

⁹⁸⁵ Cf. *Eça de Queirós, A Ilustre Casa de Ramires*, Lisboa, Ed. Círculo de Leitores, 1981, pp. 337-338.

O que defendemos, no quadro do nosso raciocínio fundador, é que a aldeia, cuja natureza essencial se faz da soma das características, pulsões e comportamentos das diversas personagens - secundárias do ponto de vista da intriga nuclear⁹⁸⁶ –, é ela própria uma personagem principal. Sendo um produto de uma pluralidade de figuras, tratar-se-á de uma personagem naturalmente complexa e aqui e ali contraditória. Tal não lhe retira verosimilhança, coerência ou lógica ficcional e humana. Como diz João Gouveia, *n'A Ilustre Casa de Ramires*, acerca de Gonçalo, aquele *dinâmico composto* é Portugal.

⁹⁸⁶ De qualquer forma, mesmo do ponto de vista da intriga nuclear, é indiscutível este papel, assumido pelas personagens ditas secundárias, de humanização do espaço físico contextualizante da narrativa dinisiana.

7. Conclusão

Os objectivos essenciais do nosso trabalho foram, resumidamente, os seguintes:

1. Situar periodologicamente Júlio Dinis no contexto da literatura portuguesa, avaliando a produção romanesca deste autor e referindo os elementos tradicionais e inovadores presentes na sua obra.
2. Revisitar os romances de Dinis, analisando-os do ponto de vista temático e estilístico, tendo sobretudo em atenção a especificidade da escrita dinisiana no tratamento de acção/intriga e personagens, bem como o uso da cena no enunciado narrativo.
 - 2.1. Equacionar a importância das personagens secundárias nos romances de Júlio Dinis.
3. Sublinhar o papel da literatura (sobretudo, do texto narrativo) na interpretação ética e estética do real.
4. Reequacionar o papel da literatura na Escola portuguesa, tendo em conta a concepção de narrativa consubstanciada na obra romanesca de Dinis.
5. Reflectir sobre a questão da cultura literária e da formação de professores, no contexto do ensino básico e secundário do nosso país.

Em relação ao primeiro dos objectivos delineados, confirmámos a ideia, hoje aliás pacífica no universo da crítica literária, de que a narrativa dinisiana compreende características simultaneamente românticas e naturalisto-realistas⁹⁸⁷, constituindo-se afinal como um território em trânsito entre os dois períodos e, se olharmos para o fenómeno à distância, como um sinal já inequívoco da evolução tendencial da literatura portuguesa na segunda metade do século XIX.

⁹⁸⁷ Como oportunamente procurámos lembrar, os conceitos de realismo e naturalismo, conquanto comportem *nuances* distintas, articulam-se entre si. Maria Aparecida Ribeiro (ecoando A. Machado Pires, em “Teoria e prática do romance naturalista português”, in *Colóquio/Letras*, n.º 31, Lisboa, 1976, pp. 59-70), escreve: «Os conceitos de Realismo variam e entrecruzaram-se com os de Naturalismo, decorrentes que são de um movimento com a mesma origem na doutrina positivista, na sociologia nascente, nos métodos científicos com base na observação para a formulação de leis. [...] Daí ser usada a expressão Realismo-Naturalismo, embora, didacticamente, se possa dizer que o *Realismo* pressupõe uma *atitude científica*, que leva a observar os factos e a induzir as leis, enquanto o *Naturalismo* surge quando a exacerbação do método faz da obra literária *ilustração das teses científicas*.» (Cf. Maria Aparecida Ribeiro, “Realismo e Naturalismo”, in Carlos Reis, *História Crítica da Literatura Portuguesa*, ed. cit., p. 17.) Jorge de Sena distingue uma forma de realismo esteticamente indefinida, vaga - o «realismo romântico» - de uma outra, mais programática - o «realismo esteticista (que se opõe, como crítica de sociedade, ao realismo romântico)». Para este autor, o Naturalismo resulta exactamente da «transformação esteticista do realismo romântico». (Cf. Jorge de Sena, *Estudos de Literatura Portuguesa* vol. I, Lisboa, Edições 70, 2001, p. 101.)

Com base no exemplo dinisiano, percebe-se bem como o contexto histórico-cultural e a educação do indivíduo escritor pode repercutir-se objectivamente na sua personalidade artística, mas igualmente percebemos que, concomitante a estas influências, há a própria biografia do artista (feita de rotinas e de acasos, de realidades construídas e de peripécias inesperadas) e ainda, talvez mais que tudo, a sua psicologia, *i.e.*, a sua natureza intrinsecamente pessoal, a específica, única.

Júlio Dinis, conquanto represente e projecte aspectos das tendências artístico-literárias do seu tempo, é ainda e sempre uma figura original, um *caso*, insusceptível de macro-rótulos ou clichês caraterológicos prontos-a-vestir. Esta verdade, que abundantemente defendemos ao longo do nosso estudo, sustenta-nos uma outra convicção – a de que há, na literatura portuguesa, do ponto de vista da arrumação periodológica, uma zona nomeável como *dinisiana*. Mais do que mera (e inócua) homenagem, a designação pretende contribuir para a definição de uma cartografia periodal específica, não entendível sem a comparência *geodésica* de Júlio Dinis.

Embora sujeito às influências de dois mundos tão importantes e conspícuos como os que romantismo e naturalismo-realismo representaram na nossa literatura (e, por eles, nomes como – por exemplo - Garrett, Herculano e Camilo, de um lado; Eça, Ramalho Ortigão e Antero de Quental, do outro), a verdade é que a literatura dinisiana justifica também um muito especial relevo⁹⁸⁸ e marca uma etapa na evolução do modo de escrever (e até de ler⁹⁸⁹) na nossa literatura. Helena Carvalhão Buescu sublinha-o lapidarmente:

«[A] obra de Dinis abre um espaço único no panorama literário português oitocentista, constituindo um 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.»⁹⁹⁰

⁹⁸⁸ A nossa (re)valorização de Dinis não põe em causa, como é óbvio, a importância estatutária de nomes como Garrett, Herculano, Camilo ou Eça. A luz que sobre o autor de *As Pupilas* fazemos incidir não disputa o brilho de outros, antes se lhes reúne. Entendemos que a passagem do tempo, no trabalho crítico-interpretativo, confere ao investigador hodierno uma distância cientificamente valiosa. Andrew Sanders avisadamente lembra que a «criação de cânones e a redacção de listas é sempre uma tarefa problemática» e que «o presente tem sempre a tendência de interpretar o passado prolepticamente, como um meio de justificar os seus preconceitos e destaques». (Cf. Andrew Sanders, *História da Literatura Inglesa*, tradução de Jaime Araújo, Lisboa, Ed. Verbo, 2005, p. 17.) Esta constatação, que achamos rigorosa, justifica que, regularmente (e despreconceituosamente) a crítica revise autores e obras e os(as) reavalie em termos de importância periodológica e canónica.

⁹⁸⁹ Tenha-se em conta o facto de a inscrição de novidades no romance português, por Júlio Dinis, haver contribuído para uma transformação da própria ideia de narrativa e, em particular, de romance. Referimo-nos sobretudo ao aproveitamento de aspectos da realidade até aí arredados, convencionalmente, do enunciado romanesco (por exemplo, o mundo do trabalho, as descrições realistas *avant la lettre*, o uso do diálogo sem artificialismos, *etc.*). Não por acaso, Reis Dâmaso (como dizemos na página 198 do nosso trabalho) reconhece a Dinis um papel pioneiro na introdução do Naturalismo em Portugal. (Cf. Carlos Reis [coord.], *Literatura Portuguesa Moderna e Contemporânea*, ed. cit., p.100.)

⁹⁹⁰ Cf. Helena Carvalhão Buescu, “Júlio Dinis”, in *Biblos – Enciclopédia das Literaturas de Língua Portuguesa*, ed. cit., col. 160.

O prestígio dos seus romances mantém-se e parece imune a modismos e cânones académicos e editoriais, como se o escritor houvesse de há muito conquistado um lugar na «suprema hierarquia da memória» literária portuguesa⁹⁹¹.

O público leitor – do mais simples ao mais sofisticado – continua a reconhecer na sua escrita uma originalidade, uma clareza e uma elegância incomuns, e também parece aceitar, sem problemas, esta espécie de pacto entre, por um lado, a aparente ingenuidade de pressupostos e mundividência e, por outro, o seu *valor* como testemunho da vida real. O lado mais idealista e romântico articula-se, por assim dizer, na dose e medida certas, com uma visão realista, afeita ao mundo (terreno) das gentes.

Como procurámos sustentar, a representação da vida humana no romance não significa simplesmente a menção de aspectos da realidade fisicamente reconhecíveis (toponímias, pessoas, acontecimentos históricos, organização social)⁹⁹²; é necessário outrossim que a própria existência humana pulse nas páginas da narrativa, isto é, que o mundo literariamente inventado esteja eivado de uma verosimilhança e autenticidade semelhantes, por assim dizer, ao quotidiano dos leitores.

Joaquim Namorado tinha decerto esta ideia em mente quando falava – a propósito da originalidade de *Gaibéus*, de Alves Redol – da fragilidade literária de alguns romances que, embora bem intencionados, não comportam essa dimensão da verosimilhança:

«Um dos grandes defeitos de certas obras com intenções sociais é a falta de poder convincente, o serem de quase pura carpintaria [...]»⁹⁹³

Relativamente ao 2.º e ao 3.º objectivos, o que fizemos foi tentar - revisitando em pormenor os romances de Dinis - demonstrar a consistência de uma concepção de narrativa que, sem se demitir de um olhar realista e verosímil, nunca deixa de incorporar uma

⁹⁹¹ A expressão entre aspas (muito feliz) aparece num texto recente, publicado numa edição especial do *Jornal de Letras/Visão*, à roda da figura de José Saramago. Interrogando-se sobre a perdurabilidade da literatura saramaguiana, os autores do artigo defendem que só «o futuro tirará todas as teimas». (Cf. “O Ano da Morte de Saramago”, in *Jornal de Letras / Visão*, Edição Especial, 19-06-2010, p. 13.) Ora, é essa mesma noção que, no caso de Dinis, cento e quarenta anos depois da morte do romancista, nos sustenta a convicção da importância (comprovadamente) duradoura da sua obra.

⁹⁹² Liberto Cruz, em “Júlio Dinis e o sentido social da sua obra” (in *Colóquio-Letras*, n.º 7, Maio de 1972) fez uma leitura muito política da obra romanesca de Dinis, inscrevendo aquela criação romanesca num quadro de representação das tensões sociais do século XIX (e, em concomitância, da luta de classes que surda ou ruidosamente se manifesta). Cremos que uma análise centrada nesse aspecto, conquanto legítima e exegeticamente útil, não é a mais produtiva, quer enquanto tributo ao autor de *As Pupilas*, *Uma Família*, *A Morgadinha* e *Os Fidalgos*, quer enquanto território de fruição e estudo dos seus romances.

⁹⁹³ Cf. Joaquim Namorado, “Gaibéus, romance de Alves Redol”, in *Uma Poética da Cultura* (organização, prefácio e notas de António Pedro Pita), Lisboa, Ed. Caminho, 1994, p. 225.

ordenação lógica e ética nos eventos relatados, não dispensando portanto uma dimensão edificante e moralizadora.

De um ponto de vista mais *técnico*, respeitante às características retórico-estilísticas do escritor, vimos como a *veia dramática* de Dinis - para utilizarmos uma expressão de Óscar Lopes e António José Saraiva - é eficazmente aproveitada e posta ao serviço da narrativa, seja pela eleição da *cena* como unidade estratégica para a construção/narração das histórias, seja pelo investimento numa pluralidade de personagens e respectivos discursos (que, em sua variedade e dinâmica interinfluência, sem dúvida contribuem para a afirmação de múltiplos *seres em acção*, múltiplas personalidades, múltiplas visões do mundo, tudo isto coexistindo vivamente num espaço dramático semelhante, no fundo, ao da própria vida).

Foi nossa intenção ainda sublinhar a espécie de complementaridade, nos romances, das categorias da acção e da intriga (para utilizarmos a terminologia de, por exemplo, Carlos Reis), o que se consubstancia na permanente articulação de uma história-base (amores e desamores das personagens principais) com uma macro-história do *espaço* (social, mental, político, humano). No sentido de mais ousadamente concretizarmos a nossa ideia fundamental, propusemos mesmo uma parilha terminológico-conceitual algo inovadora: *intriga nuclear* e *intriga periférica*. Quisemos, com esta proposta, dar conta da preponderância - reconhecível no universo dos romances dinisianos - do que poderíamos chamar uma personagem principal *sui generis*: a *aldeia* (ou, no caso de *Uma Família Inglesa*, a cidade do Porto). Trata-se, como esperamos ter provado, de uma personagem feita de muitas personagens, vivendo uma intriga essencial que se constitui e alimenta de múltiplas *intrigas* (aparentemente) *menores*, e que compreende - até - a própria *intriga nuclear*.

É a essa luz, como repetidamente sublinhámos, que deve entender-se o investimento do escritor em tão grande número de personagens secundárias, sempre tão presentes e tão relevantes, mesmo se aferidas em termos de economia do discurso.

Esforçámo-nos por ilustrar o modo como, através dos seus romances, o escritor interpreta eticamente o real e, usando da sua autoridade criadora, decide a favor do bem, da verdade, da justiça, da harmonia e da beleza. Não obstante o próprio Dinis afirmar a inexistência na sua narrativa de indivíduos completamente maus, a verdade é que lá encontramos, de qualquer maneira, sofrimento, angústia, erros, drama, infelicidade. Mas sobrevém, invariavelmente, a reparação ou mitigação destes desequilíbrios - e os finais felizes constituem a recompensa para a persistência, a generosidade, a virtude, a dedicação e o bom senso das personagens (incluindo, no caso de *As Pupilas*, de *A Morgadinha* e de *Os Fidalgos*, a personagem

aldeia). Os romances singelamente comprovam que vale a pena, aos indivíduos bons, acreditar e esperar (meses, semanas, anos; *i.e.*, dezenas ou centenas de páginas) pelo epílogo feliz, justo, merecido. Este tarda, por vezes, mas jamais deixa de aparecer.

É claro que o recorrente (e, concedamos, previsível) *final feliz* de cada romance acaba por remeter as histórias para um território equacionável como *do maravilhoso*. Dir-se-ia que, no mundo real (o mundo perspectivado de forma realista), esta fatal felicidade a haver seria, em regra, improvável ou impossível.

Ana Paula Arnaut, no quadro de uma (substancial) demonstração da existência de um *período* post-modernista na literatura portuguesa, fala de uma objectiva inversão (ou perversão) do contrato coleridgiano, lembrando que, ao invés da «tendência contemporânea» que «aponta no sentido» [...] da suspensão voluntária da crença (na história e na História, e na sua construção), «no passado o autor permitia o cumprimento do contrato coleridgiano que conduzia à suspensão voluntária da descrença»⁹⁹⁴.

Em nosso entender, é essa fórmula passada (mas não ultrapassada) que a escrita de Júlio Dinis, em grande parte, reclama para si.

Tentámos, ao longo dos capítulos 4, 5 e 6, demonstrar que esta espécie de *utopia* propugnada e consubstanciada nas narrativas de Dinis é, ao invés de uma fragilidade lamentável, uma marca positiva, deliberada e distintiva, literariamente válida dos seus romances e – vista a questão do ângulo da docência – uma dimensão pedagogicamente valiosa. José-Augusto França, entre outros, lembra o facto de a literatura dinisiana contrapor «aos conflitos de Camilo» «a paz [...]: a uma realidade exacerbada, uma realidade idealizada.»⁹⁹⁵

Bastar-nos-ia aqui recordar aspectos atinentes à acção e, em concreto, ao percurso de algumas personagens de *A Morgadinha dos Canaviais* para, sem dificuldade, se perceber a deliberada procura dinisiana de um espaço ideal de harmonia, de saúde física, económica e moral, logo, de felicidade. Percebemos aí que a utopia não deve ser entendida como um ponto de chegada ou um estado adquirido. É, antes, a busca desse espaço e, sobretudo, a possibilidade de construir esse espaço e de habitar esse espaço⁹⁹⁶. Numa palavra, a utopia

⁹⁹⁴ Cf. Ana Paula Arnaut, *Post-Modernismo no Romance Português Contemporâneo – Fios de Ariadne; Máscaras de Proteu*, Coimbra, Ed. Livraria Almedina, 2002, p. 357.

⁹⁹⁵ Cf. José Augusto França, *O Romantismo em Portugal*, Lisboa, Ed. Livros do Horizonte, 3.^a edição, 1999, p. 429.) No mesmo passo, o autor escreve: «Júlio Dinis [...] conservava a fé em certos valores: a natureza, a religião nova e a mulher. [...] Os [seus] romances terminam todos em casamento: nada de amores infelizes, nada de conventos, nada de mortes. A família é a célula da sociedade burguesa, tal como os costumes fontistas a pretendem definir.» (*Idem, ibidem.*)

⁹⁹⁶ Miguel Torga, num poema dedicado a Goethe, salienta expressamente o lado terreno que o grande ideal (também) comporta. Segundo o escritor português, há na obra de Goethe um implícito convite ou desafio à

inscrita no enunciado romanesco de Dinis explica-se como, acima de tudo, um *direito à esperança*⁹⁹⁷.

No supra-recordado romance de Júlio Dinis, a personagem Vicente, um ervanário já muito velho, vê a sua casa e as suas árvores, plantas e flores serem destruídas para que uma nova estrada atravessasse a aldeia. Morre, mais de desgosto que de velhice, poucos dias depois. A personagem Cancela, um almocreve de uns 35 anos, viúvo, vê morrer a sua única filha, Ermelinda, devido a doença. Esta doença, recorde-se, talvez fosse consequência de jejuns e outros martírios fanáticos que uma seita religiosa por ali recomendava às almas ingénuas. Cancela decide emigrar para o Brasil. A personagem Augusto, jovem mestre-escola, é vítima de injustas suspeitas de abuso de confiança e roubo. Desesperado, o jovem decide imitar Cancela e emigrar para também para terras de Vera Cruz.

Sucedo que, entretanto, Augusto consegue provar a sua inocência, desistindo da ideia de emigrar para a América. Aliás, acabará por desposar a mulher amada (Madalena, a *morgadinha*). Das três personagens aqui reglosadas, é apenas Augusto que escapa ao trágico destino anunciado.

Ora, nós julgamos que há uma moral literária e humana a retirar do que aqui recordamos: Augusto já não emigra, sustentamos, porque recuperou a esperança. Ficará, por isso, na sua aldeia. Extensivamente, o romance *diz-nos* que todos precisamos de uma aldeia de esperança

edificação, na terra, do apetecido «céu»: «Último deus que andou sujo de lama / Junto de nós, divino e curioso / Das nossas insofridas amarguras, / Viu que frágeis e tristes criaturas / Eram homens mortais. [...] // Então, compadecido e devotado, / Demorou-se mais tempo neste mundo / A lutar pela nossa eternidade. / E deixou-nos o plano dessa guerra / Que é preciso fazer: / Criar o céu na terra / E viver!» (Cf. Miguel Torga, *Diário V*, Coimbra, ed. de autor, 3.^a edição, 1974, p. 43.)

A visão optimista do mundo não implica passividade ou conformismo. Na final da obra de Voltaire, *Cândido ou o Optimismo*, Pangloss dirige-se a Cândido desta forma: «- Todos os sucessos estão encadeados no melhor dos mundos possíveis; porque, enfim, se vós não tivésseis sido expulso de um belo castelo com grandes pontapés no traseiro por amor da menina Cunegundes, se vós não tivésseis passado pela Inquisição, se vós não percorrésseis a América a pé, se vós não tivésseis dado um bom golpe de espada no barão, se vós não tivésseis perdido todos os vossos carneiros do maravilhoso Eldorado, vós não estaríeis aqui a comer os limões, doces e pistácios.» Cândido respondeu, passando da discussão (das palavras) à enunciação das acções futuras: «- Tudo isso está certo [...], mas é preciso cultivar o nosso jardim.» (Cf. Voltaire, *Cândido ou O Optimismo*, Lisboa, Ed. Guimarães Editores, pp. 176- 178.)

⁹⁹⁷Cremos que, em Dinis, esta ideia de utopia se traduz sobretudo pela identificação da felicidade humana como o resultado de um esforço (pelo trabalho, pelas virtudes de carácter, pela participação na busca colectiva do bem). Em boa medida, esta noção identifica-se também com a própria ideia de *progresso* tão cara aos liberais, sendo que o progresso - como bem explica Pascal Bruckner - se funda no pressuposto de que o presente não é, em termos absolutos, nunca suficiente ou satisfatório: «Existe [...] alguma sabedoria na ideia de progresso, no reconhecimento tácito de que o instante presente não esgota todas as aprovações possíveis. [...] [A felicidade] resume-se à forma como, em cada época, cada sociedade desenha a sua visão do desejável e separa o agradável do intolerável. A felicidade releva da fruição imediata, enquanto esperança de um projecto capaz de revelar novas fontes de alegria, novas perfeições.» (Cf. Pascal Bruckner, “A idade do ouro, e depois?”, in *A Euforia Perpétua. Ensaio Sobre o Dever da Felicidade*, tradução de António Cruz Belo, Lisboa, Editorial Notícias, 2002, p. 36.)

onde valha a pena viver. Sem dignidade e sem esperança, que fazer senão emigrar ou morrer?⁹⁹⁸

É importante notar que Augusto, conquanto destroçado pelas suspeitas que a determinada altura pesam sobre si, nunca desiste de reclamar e de provar a sua inocência (e os que o estimam tão-pouco se conformam com a provável desgraça). Subjaz a esta persistência a ideia de que a felicidade não cai passivamente dos céus. A felicidade sonha-se, busca-se, constrói-se, conquista-se – e, enfim, releva da própria noção de o indivíduo (ou a comunidade) ter feito tudo quanto estava ao seu alcance para alcançar a justa meta⁹⁹⁹.

Thomas More, no final de *Utopia*, põe na boca da personagem Rafael Hitlodeu um discurso que, no essencial, adverte para o perigo que há em o nosso receio de alcançar a felicidade ser maior do que a esperança¹⁰⁰⁰.

É o facto de as personagens principais (e, entre estas, *a aldeia*, como temos vindo a defender) perseguirem um ideal de (co)existência harmoniosa, bela e justa que estende a retórica fundamental dos romances dinisianos a um plano mais lato – a representação, pela narrativa, desse universal impulso de aperfeiçoamento da sociedade humana. Numa exegese mais compreensiva, dir-se-á que o mundo melhor, romanescamente alcançável, representa uma alternativa formosa e animadora ao mundo tão carregado de imperfeições que, no século XIX como hoje, nos é dado viver.

Daniel Innerarity, em “A Filosofia como Arte e Experiência da Vida”, sublinha a necessidade da *ficção* (ou de várias *ficções*) para – reduzindo-se a «complexidade» da narrativa do mundo – tornar possível, ao enunciador visionário, acrescentar «ética» e «finalidades morais» ao relato. Trata-se de uma bondosa e algo ingénua construção, esta. Mas, como lembra Innerarity, «ninguém ignora que toda a simplificação contém uma mentira piedosa ou, melhor dizendo, progressista»¹⁰⁰¹.

⁹⁹⁸ Morrer - convenhamos - é já, objectivamente, uma forma violenta (e radical) de emigração.

⁹⁹⁹ Recorremos, uma vez mais, a Pascal Bruckner que inteligentemente identifica esta ideia de felicidade com a ideia de realização (ou generosa consecução de objectivos): «Pelo nosso lado, diríamos que uma vida conseguida é aquela cuja riqueza parte de si mesma, que se impõe pela evidência da sua realização e que não gostaríamos de trocar por nenhuma outra – por mais modesta que seja – porque nos pertence por direito próprio.» (Cf. Pierre Autin-Grenier, *Toute une Vie Bien Ratée*, Paris, Ed. Folio Galimard, 1997, *apud* Pascal Bruckner, “A felicidade de uns é o kitsch dos outros”, in *A Euforia Perpétua. Ensaio Sobre o Dever da Felicidade*, ed. cit., p. 120.)

¹⁰⁰⁰ Eis o fim do discurso de Rafael Hitlodeu, a respeito das leis e instituições da ilha de Utopia: «Entretanto, pois que não consigo concordar com tudo o que Rafael disse e não duvidando da sua sabedoria e profunda experiência da coisas humanas, tenho de confessar que há, na república de Utopia, muitas coisas que eu desejaria para os nossos países, embora o meu anseio ultrapasse a esperança de o conseguir.» (Cf. Thomas More, *Utopia*, Lisboa, Ed. Publicações Europa-América, 1997, p. 141.)

¹⁰⁰¹ Cf. Daniel Innerarity, “A Filosofia como Arte e Experiência da Vida”, in *A Filosofia como uma das Belas Artes*, tradução de Cristina Rodriguez e Artur Guerra, Lisboa, Editorial Teorema, 1996, p. 47.

Quando falamos no mundo idealizado de Júlio Dinis, estamos a falar de uma resposta romanesca à insuportabilidade de um mundo carregado de imperfeições. O que o romancista propugna é a metamorfose ética e estética desse mundo.

Ana Paula Arnaut enuncia lucidamente a questão do sonho e das utopias como a humana resposta

«à visceral satisfação do ser humano (de alguns seres humanos) [...] em relação à sociedade em que vive(m)»; a imperfeição do mundo «tem vindo a oferecer ampla matéria-prima para, por oposição ao que existe, permitir sonhar com sempre relativos e nunca totalmente alcançáveis [...] ideais de perfeição, de liberdade, de igualdade e de fraternidade. [...]».¹⁰⁰²

Sumário possível: a resposta ao limite, à mentira, à fealdade e à injustiça que há em nossas vidas dificultosas é não desistir e acreditar num futuro mais livre, mais verdadeiro, mais belo e mais justo. Um mundo mais *humano*.

À luz da retórica dinisiana, a ideia de utopia funciona nesses supra-aduzidos termos: passa por acreditar que é possível harmonizar, mesmo no plano político e económico, espaços historicamente conflituantes e, até, inimigos. O que conduz, nos romances de Júlio Dinis, a esta metamorfose virtuosa do ódio visceral em respeito e solidariedade social é uma mudança (racionalmente sustentada) de *lógica, i.e.*, de compreensão do mundo, como tão bem explica Maria Lúcia Lepecky, em comentário à talvez ingénua visão do escritor:

«Embora à primeira vista possa parecer dominante, a oposição/complementaridade dos tipos psicológicos é, em Júlio Dinis, o sinal da outra oposição/complementaridade – esta sim, básica – com que o Autor trabalha: a dos espaços económicos. Aqui se escreve uma solução para os problemas da época, aqui se coloca um desejo, aqui se cria uma comovente forma de utópico optimismo [...]».¹⁰⁰³

¹⁰⁰² Cf. Ana Paula Arnaut “Nas margens do tempo e do espaço: onde pa(i)ram as utopias”, in Silva, Maria de Fátima (coord.), *Utopias e distopias*. (Actas do Colóquio Utopias e distopias integrado na X semana cultural da UC e realizado nos dias 6 e 7 de Março de 2008, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2009, pp. 223-224. Mais à frente, falando de Teixeira de Queirós, a autora sublinha a dimensão de projecto subjacente à ideia de utopia, i.e., o *por fazer*: «[...] no caso dos romances de Teixeira de Queirós, [...] a idealização e a perfeição aparecem como projecções fragmentárias num futuro a vir (tal como acontece, aliás, na cidade ideal de Platão, que não é mais do que um projecto).» (Cf. Ana Paula Arnaut, *ob. cit.*, p. 226.) Não nos parece desajustada a articulação deste enunciado de Ana Paula Arnaut com uma deliciosa ideia de George Steiner, para quem o que verdadeiramente distingue o homem do animal (ou do vegetal) é a humana «gramática da esperança». (Cf. George Steiner, *Presenças Reais*, ed. cit., p. 59.)

¹⁰⁰³ Cf. M. Lúcia Lepecky, *Romantismo e Realismo na Obra de Júlio Dinis*, ed. cit., p. 115. No mesmo passo, Lepecky lucidamente recorda que o optimismo dinisiano dificilmente coincide com os supervenientes ventos da História: «[...] a criação de uma nova ordem não se faz com aqueles princípios que Maurício considerou “revolucionários” no irmão [*vide Os Fidalgos da Casa Mourisca*]. Não se faz e não se fez, mostra-o a História de Portugal e a História do Capitalismo Liberal.» A autora, como já referimos no capítulo 6, explica esta descoincidência entre o que Dinis propugna e o que na História de Portugal (e da Humanidade) efectivamente acontece como uma falha, não do romancista, mas da própria narrativa da país e do mundo: «[...] um criador literário, por mais lúcido, por mais desejoso de uma ordem nova e de uma harmonia final, não pode ultrapassar, por completo, as circunstâncias em que viveu e escreveu. Luta, entretanto, pelo encontro.» (Cf. M. Lúcia Lepecky, *ob. cit.*, p. 115.)

Ou seja, ao invés de os grupos sociais lutarem entre si pela sobrevivência, disputando portanto o espaço e a riqueza do espaço, há afinal esta gratíssima possibilidade de os grupos se entreajudarem, colaborarem e mutuamente se enriquecerem¹⁰⁰⁴. Pressuposto óbvio: a riqueza do país é, por esta via, potenciada, *ergo*, maior. E maior, enfim, será o *bolo* a distribuir por todos, poupando-se ainda em dissidências e guerras.

No cumprimento do 4.º objectivo, recorreremos à nossa experiência docente, já com 25 anos, e a estudos especificamente relacionados com a questão da literatura na escola. Tentámos sobretudo demonstrar a utilidade de uma narrativa *amável* – como a que é representada pelos romances de Dinis – no contexto da promoção de hábitos de leitura. O recurso estratégico à literatura para o ensino da língua e, num plano mais lato, para a educação artístico-literária do público mais jovem (sobretudo no plano do 2.º e 3.º ciclos do ensino básico) não deve ignorar a necessidade de se conquistarem leitores jovens.

A simplicidade da narrativa dinisiana (na linguagem, na construção do enredo, no modo de tratar assuntos) – objecto ocasional de críticas ferozes de críticos e académicos – e a sua dimensão edificante – insuportável para tantos – são aspectos objectivamente vantajosos, nesta pragmática equação que há anos tentamos resolver: inscrever, de modo agradável, o texto literário no universo do ensino da Língua Portuguesa e no da educação para os valores que idealmente fundam e orientam a sociedade humana.

Uma literatura *amável* cativa o público jovem e prepara-o para ulteriores leituras mais sofisticadas e mais difíceis¹⁰⁰⁵. A verdade é que, muitas vezes, é mesmo nas aulas da língua materna que se começa a perder um leitor. Tendemos a recordar, neste âmbito, um incómodo texto de Miguel Torga, publicado na sequência da inclusão de uma página sua (sobre S. Leonardo de Galafura) num exame de Português. No dito texto, o poeta afirma temer que a literatura apareça, em demasiadas ocasiões, mais como uma imposição do que como um amável desafio:

¹⁰⁰⁴ Maria Ema Tarracha Ferreira equaciona esta harmonização inteligente como uma reunião pacificadora do Portugal liberal com o Portugal do antigo regime: «[...] o autor [Júlio Dinis] pretende transpor literariamente a evolução da sociedade portuguesa, evidenciando a conciliação entre o Portugal velho e o Portugal novo.» (Cf. M. Ema Tarracha Ferreira, “Introdução a *As Pupilas do Senhor Reitor*”, ed. cit., p. 19.)

¹⁰⁰⁵ Este pragmatismo aparece no discurso de Júlio Dinis quando o escritor defende o cariz popular do género romanesco. Não se tratava, como ele próprio amplamente demonstrou, de baixar a qualidade literária das obras, mas muito simplesmente de corresponder às expectativas e necessidades de um público tanto quanto possível magno: «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 satisfaz à sua missão. // Romances exclusivamente apreciados por eruditos não realizam o seu fim, romance que pela contextura literária revolta a crítica ilustrada, embora fascine o povo por certas qualidades prestigiosas, é um instrumento perigoso que deprava o gosto e às vezes a moral.» (Cf. Júlio Dinis, *Inéditos e Esparsos*, ed. cit., p. 8.)

«Em Portugal, a apetência literária morre na escola. Poucos mestres se empenham em ensinar os discípulos a gostar dum autor. Que o diga Camões. Oxalá que, entre tantos jovens que me leram neste dia compulsivamente, alguns deles passem a ler-me voluntariamente, não por conta de qualquer júri ou computador, mas por real prazer, e descubram que um escritor não é dentro da pátria um inimigo público embuçado, mas uma prestável voz fraterna.»¹⁰⁰⁶

Jacinto do Prado Coelho vogava por águas retóricas parecidas quando, num belíssimo ensaio a que chamou “Como Ensinar Literatura”, escreveu:

«Em vez de forçar o aluno (quantas vezes, ainda por cima, culpando-o dos maus resultados!) a subordinar-se à rotina do ensino, devemos adjectivar este ao aluno, adaptá-lo às virtualidades do aluno, às suas íntimas ambições e às suas carências. Parece-me saudável voltarmos a perguntar, de quando em quando: Para que *lhe* serve a literatura? Quais as obras que melhor correspondem à sua inteligência, à sua sensibilidade, às suas interrogações profundas, aos seus anseios? Será imperioso ensinar-lhe (?) *toda* a literatura portuguesa, todos os autores de uma tradição de barbas brancas considerada indispensável (...)?»¹⁰⁰⁷

O ensino da língua e o ensino da literatura são uma necessidade, mas a sua concretização obriga, em nosso entender, a um esforço de *amavelmente* convenceremos o público discente da importância e riqueza desse tesouro a haver que é o mundo da arte literária. E cumprir-se assim, também, um dever democrático: proporcionar aos jovens o contacto com os maiores cultores da língua que utilizamos¹⁰⁰⁸.

Finalmente, no cumprimento do 5.º objectivo delineado, procurámos sublinhar – quase em jeito de autobiografia pontual, concomitante à nossa condição de estudante do curso de Doutoramento em Literatura Portuguesa (investigação e ensino) e a dois cursos de Mestrado

¹⁰⁰⁶ Cf. Miguel Torga, *Diário XVI*, Coimbra, ed. de autor, 2.ª edição, 1995, pp. 61-62. Jorge de Sena questiona, de modo virulento, em “A Crítica Moderna e os Prazeres da Leitura”, algumas das abordagens metodológicas (como a historicista e a formalista/estruturalista) que as universidades oportunamente abraçaram. Segundo o escritor, estas formas de ler e interpretar, muitas vezes, ao invés de servirem autores e obras, obscurecem-lhes a verdadeira essência e afastam os estudantes da fruição do texto literário. Diz, corrosivamente, Jorge de Sena: «Quem diria a Jane Austen que os professores americanos iriam lê-la com o mesmo cuidado que ela punha, não nos seus romances, mas nos seus trabalhos de agulha? Cuidadosa esta o fora, mas para que a sua ironia fosse saboreada; e não para que, numa leitura regulada pelas camapainhas das aulas, essa ironia se perdesse a justificar a existência de um professor presumido.» (Cf. Jorge de Sena, “A Crítica Moderna e os Prazeres da Leitura”, in *Vinte e Sete Ensaio*s, Lisboa, Ed. Círculo de Leitores, 1989, p. 143.)

¹⁰⁰⁷ Cf. Jacinto do Prado Coelho, “Como Ensinar Literatura”, in *Ao Contrário de Penélope*, Lisboa, Ed. Livraria Bertrand, 1976, p. 58. O autor acrescenta, mais à frente: «Uma obra literária existe para ser lida e ler é interpretar, o bom leitor é como um bom executante. Não será por incapacidade de ler que alguns professores de literatura falham na missão primacial de ensinar a ler e fomentar o gosto da leitura?» (Cf. Jacinto do Prado Coelho, *ob. cit.*, p. 59.)

¹⁰⁰⁸ Daniel Abrunheiro - um grande poeta do nosso tempo – infelizmente ainda não reconhecido pela crítica ou pela universidade portuguesa – publicou recentemente, em <http://www.canildodaniel.blogspot.com>, um poema em que aparece esta ideia de a privação de literatura (ou, *in casu*, de poesia) representar uma violência sobre a humanidade: «A dureza do olhar desta criança cigana. / Que violência a submeteu a nenhuma poesia? / Como arranjou ela dinheiro para dois gelados consecutivos? / E agora ela é já igual às que foram amanhã.» (Cf. Daniel Abrunheiro, *Últimos Dias do Caderno Chinês*, <http://www.canildodaniel.blogspot.com>, texto publicado a 01-06-2010.)

em Literatura que, antes, já frequentámos – a ideia de que a melhoria da Escola portuguesa depende, em altíssima medida, da formação dos professores. Não apenas a inicial, sublinhamos (e mesmo aqui se nota, no que aos alunos de humanidades diz respeito, a importância de reavaliar a oferta curricular das universidades, institutos e escolas superiores). Nós atribuímos especial relevo ao trabalho a desenvolver na formação contínua. Importará, sobretudo, reflectir sobre práticas, avaliá-las e (re)actualizá-las à luz do conhecimento e saber hodiernos¹⁰⁰⁹. A realidade escolar evolui; a Escola, se não quiser perder o pé, deve ela própria evoluir, como lembra José Pedro Machado:

«O professor foi aluno mas tem de continuar a sê-lo para continuar a estudar e a estar sempre a par do que se passa no mundo do saber, nunca esquecendo o que pensava, quando discípulo, do ensino, das matérias, dos docentes.»¹⁰¹⁰

O esforço voluntarista e generoso do professor-investigador no sentido da sua (constante) valorização científico-pedagógica, se bem que digno de encómios, deveria idealmente enquadrar-se, como é evidente, numa estratégia tutelada pelo próprio Estado¹⁰¹¹. Desde logo, seria importante que a valorização do ensino da Língua Portuguesa e, consubstancialmente, da leitura e estudo do texto literário fosse um objectivo assumido e perseguido, de facto, por governos e Escola. A questão ultrapassa, como tentámos – sobretudo no capítulo 6 – demonstrar, a mera esfera das opções curriculares ou metodológicas; é, acima de tudo, uma questão patriótica e civilizacional. A degradação linguística e a falência da literatura (em

¹⁰⁰⁹ Umberto Eco, conquanto se refira ao trabalho académico em geral, enuncia de modo muito lúcido a necessidade de no trabalho de investigação se investir, numa primeira fase, na detecção/identificação de problemas e áreas de estudo: «O contexto da descoberta é o caminho que se inicia com a formulação do problema e se encerra com a investigação das soluções.» (Cf. Umberto Eco, *Como se faz uma tese em Ciências Humanas*, Trad. de Ana Falcão Bastos e Luís Leitão, Lisboa, Ed. Presença, 6.ª edição, 1995, p. 16.) O mesmo autor, igualmente neste passo, lembra a exigência cometida ao investigador em matéria de pesquisa de informação, no sentido de se habilitar cientificamente para o exercício da análise e da crítica: «Abre-se, assim, com a arte de pôr problemas, que requer um longo convívio com os objectos e campos teóricos das disciplinas que professamos [...]» (*Idem, ibidem.*)

¹⁰¹⁰ Cf. José Pedro Machado, “Adeus às aulas”, in *Ensaaios Literários e Linguísticos*, Lisboa, Editorial Notícias, 1995, p. 236. Acrescenta, uma página à frente, o mesmo autor: «O gosto pela investigação valoriza e esclarece o professor naquilo que realmente interessa valorizar e esclarecer, e cria a ânsia pela perfeição e repele a degradação, dá-lhe forças para ser responsável nas aulas, onde têm de cair, cada um com todo o seu peso, o seu saber adquirido, o seu mecanismo de progresso, o seu exemplo aos alunos [...]» (Cf. José Pedro Machado, *ob. cit.*, p. 237.)

¹⁰¹¹ Num belo livro publicado em 2006, *A Turma*, François Bégaudeau elenca algumas das questões a que os governos deveriam responder, com clareza, no sentido de iluminarem o trabalho das escolas e dos docentes. São 22 essas perguntas, mas permitimo-nos destacar cinco: «1. Quais são os valores da escola republicana e como proceder para que a sociedade os reconheça? 2. Quais devem ser os deveres da escola, na hora da Europa e das próximas décadas? [...] 20. Como deve a escola utilizar o melhor possível os meios de que dispõe? 21. É preciso redefinir as funções da escola? 22. Como formar, recrutar, avaliar os professores e organizar melhor a sua carreira?» (Cf. François Bégaudeau, *A Turma*, Trad. de Isabel St. Aubyn, Lisboa, Ed. Dom Quixote, 2008, p. 47.) [O livro foi adaptado ao cinema por Laurent Cantet – adoptando o mesmo título – e ganhou a Palma de Ouro no Festival de Cannes, em 2008.]

termos de consumo frutivo e de trabalho escolar e académico) configuram uma perda de consequências catastróficas.

Não por acaso, Vergílio Ferreira associou, com lúcida amargura, a crise do livro e da leitura (e mesmo da arte, em geral) à emergência de uma sociedade vocacionada para o superficial e para o imediato:

«Vivemos num festim porventura requintado de que restarão alguns ossos para os cães. Quadros livros músicas e o mais e o mais, tudo para o caixote. Ver ler ouvir e deitar fora. E é à superfície nítida da vida que tudo acontece. Tudo accidental inconsequente aleatório. E a própria morte não existe senão como o acidente que se esquece, se atira à força e se passa adiante. [...] O homem deixou de ter sentido, os filhos nascem e crescem como animais sem dono, a família é uma instituição obsoleta, come-se avulsamente ao balcão de um *snack*, a mesa deixou de ser o centro de reunião do afecto unificador, a casa é, mas nem sempre, o sítio onde se dorme, o lar é uma palavra poética dos poetas atrasados como a lua ou a bonina. Há um homem novo a nascer, um homem electrónico, cheio de botões computadorizados, niquelado asséptico sem sistema nervoso. Como podes tu pensar ainda em escrever um livro? Compôr um poema?»¹⁰¹²

Ousamos perspectivar o ofício da investigação, neste caso concreto do estudo de Júlio Dinis, como um caminho feito *lado a lado* com o escritor, ambos cumpticemente ao serviço da língua e da literatura, ambos imbuídos da crença na utilidade e valor da narrativa literária, ambos construindo o presente e o porvir¹⁰¹³.

Socorremo-nos de Marguerite Yourcenar que, pela boca do imperador Adriano, define *construção* como – em vez de novidade colidindo com o que, antes, havia – a colaboração do novo (emergente) com o antigo (anterior):

¹⁰¹² Cf. Vergílio Ferreira, *Escrever*, edição de Helder Godinho, Lisboa, Bertrand Editora, 4.ª edição, 2001, pp. 99-100. Curiosamente, respondendo a uma pergunta sobre a importância da poesia no mundo hodierno, Joaquim Manuel Magalhães parece refutar o (aparente) pessimismo de Vergílio Ferreira: «Temos de nos convencer de que não está tudo dito. Porque nós sabemos muito pouco de nós e do mundo. [...] Ao descobrirmos coisas do mundo, descobrimos coisas de nós e vice-versa. E aí daqueles que se convençam de que está tudo dito. Porque são gente sem humildade. E sem ela não é possível esta coisa que não sei de onde vem e que uns dizem vir do cérebro, outros do coração: em determinados momentos, estarem diante de nós palavras que podemos organizar e que, estranhamente, se tornam disponíveis para mais alguém.» (Cf. Joaquim Manuel Magalhães, entrevista ao *Jornal de Letras*, conduzida por Maria Leonor Nunes, in *Jornal de Letras*, edição de 15-03-1995, p. 12.)

¹⁰¹³ Estamos cientes, obviamente, da possibilidade de uma leitura crítica nem sempre representar a *intenção* fundamental do escritor. Umberto Eco lembra, com desassombro, essa situação em *Leitura do Texto Literário – Lector in Fabula*: «[...] o que acontece quando o leitor, mediante a identificação das estruturas profundas, extrai alguma coisa que o autor não podia querer dizer e que, todavia, o texto parece exibir com absoluta clareza?» (Cf. Umberto Eco, *Leitura do Texto Literário – Lector in Fabula*, Lisboa, Editorial Presença, 1979, p. 191.) O académico italiano, no seguimento desta interrogação, distingue dois campos – o da «cooperação interpretativa» e o da «hermenêutica» - sendo próprio da hermenêutica descobrir no texto, para lá do que fosse a intenção do próprio escritor, «a verdade que este oferece». (*Idem, ibidem.*) No nosso trabalho, embora o contributo do ofício hermenêutico não haja sido descurado, assumimos sobretudo essa atitude de *cooperação* de que fala Eco. Tivemos sempre a convicção, escudados nos romances de Dinis e também na sua singela ensaística, de estarmos em sintonia com as ideias fundamentais expressas (ou implícitas) no *corpus* literário que elegemos como campo de estudo.

«Construir é colaborar com a terra; é pôr numa paisagem uma marca humana que a modificará para sempre [...]»¹⁰¹⁴

Idealmente, a paisagem não perde com a intervenção ulterior dos humanos (re)construtores do mundo. Pelo contrário, cresce, melhora, aperfeiçoa-se. De certa forma, visto o fenómeno assim, a intervenção do escritor sobre o real é uma necessidade da própria realidade anterior à escrita (à criação).¹⁰¹⁵ Do mesmo modo, a intervenção do crítico sobre a obra do escritor afigura-se uma necessidade da própria obra (que, por assim dizer, carece daquela recepção-recodificação que a *re-diz* e, portanto, a *re-cria*).

Foi da condição de professor-investigador que partimos para a (re)descoberta de Júlio Dinis. É nessa condição que concluímos um longo, mas grato, percurso. A epígrafe que aparece no início do nosso estudo, colhida em Miguel Torga, traduz muito do espírito que nos animou até aqui e, no dealbar de novas etapas profissionais, animará a nossa acção futura na escola¹⁰¹⁶. É preciso – como cantou Adriano Correia de Oliveira, ecoando a útil ingenuidade dinisiana – *acreditar*.

Talvez haja algo de romântico nesta persistência optimista que nos habita. Mas, de facto, acreditar é condição essencial para encetar a transformação da realidade. E é ainda a Torga que novamente vamos buscar estímulo e linguagem:

«O homem ou é um indivíduo, ou não é nada. [...] Embora mil vezes ludibriado, o idealista romântico pôde construir o seu liberalismo sobre um alicerce de esperança e de certeza no cidadão. // Não se pode salvar aquilo em que se não acredita.»¹⁰¹⁷

¹⁰¹⁴ Cf. Marguerite Yourcenar, *Memórias de Adriano*, 3.ª edição, Trad. de Maria Lamas, Lisboa, Ed. Ulisseia, 1988, p. 109.

¹⁰¹⁵ Eça, através do discurso de Fradique Mendes, explica a arte como um trabalho de representação do real que, por à observação se somar a subjectividade recriadora do artista, compreende uma fatal (e produtiva) transfiguração do objecto percebido: «A arte é um resumo da natureza feito pela imaginação.» (Cf. Eça de Queirós, *A Correspondência de Fradique Mendes*, Lisboa, Ed. Publicações Europa-América, s.d., p. 47.) Cremos que, nesta asserção, mora a formosa noção de que a realidade ganha (em sentido, *beleza*) com a sua representação artística. A mesma ideia, parece-nos, preside à afirmação de Yourcenar: a edificação sobre a terra implica ter percebido o que na terra havia, até ao momento de se edificar, e igualmente o ser capaz de casar a edificação *a haver* com essa paisagem anterior, não a traindo – pelo contrário, aumentando-a (em interesse, em utilidade).

¹⁰¹⁶ Na epígrafe, aparece - recordamos - o seguinte trecho: «Há-de haver uma salvação possível neste mar de naufrágios, e vão sendo horas de erguer a voz contra os derrotistas da jangada. Aterrados pelas suas fúnebres ladainhas, temo-nos esquecido de reparar nos acenos do horizonte, onde amanhece sempre uma ilha à nossa espera. Não a ilha solitária de Robinson, que seria o recomeçar inútil duma vida de egoísmo e de esterilidade, mas o húmus generoso dum novo mundo onde se possa semear a esperança.» (Cf. Miguel Torga, *Diário, Diário V*, Coimbra, ed. de autor, 3.ª edição, 1974, p. 202.)

¹⁰¹⁷ Cf. Miguel Torga, *Diário IV*, Coimbra, ed. de autor, 4.ª edição, 1995, p. 38.

Bibliografia

1. **Júlio Dinis**

1.1. **Bibliografia activa**

DINIS, Júlio, *As Pupilas do Senhor Reitor*, Porto, Ed. Porto Editora, 1974.

DINIS, Júlio, *As Pupilas do Senhor Reitor*, com introdução de Maria Ema Tarracha Ferreira, Lisboa, Editorial Verbo, 2005.

DINIS, Júlio, *Uma Família Inglesa*, Porto, Ed. Porto Editora, 1990.

DINIS, Júlio, *A Morgadinha dos Canaviais*, Porto, Ed. Livraria Figueirinhas, 1979.

DINIS, Júlio, *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, Lisboa, Ed. Europa-América, s/d.

DINIS, Júlio, *Serões da Província*, Lisboa, Ed. Círculo de Leitores, 1979¹⁰¹⁸.

DINIS, Júlio, *Teatro Inédito* (1.º, 2.º e 3.º volumes), Porto, Ed. Livraria Civilização Editora, 1980.

DINIS, Júlio, *Poesias*, Porto, Ed. Livraria Civilização Editora, 1980.

DINIS, Júlio, *Poesias*, Lisboa, Ed. Círculo de Leitores, 1979¹⁰¹⁹.

DINIS, Júlio, *Inéditos e Esparsos*, Lisboa, Ed. Círculo de Leitores, 1980¹⁰²⁰.

DINIS, Júlio, *Cartas e Esboços Literários*, Porto, Ed. Livraria Civilização, 1979.

1.2. **Bibliografia Passiva**

BUESCU, Helena Carvalhão, “Júlio Dinis”, in *Biblos – Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, vol. 2, Lisboa, Ed. Verbo, 1997.

BUESCU, Helena Carvalhão, “Ler Júlio Dinis”, in *A Lua, a Literatura e o Mundo*, Lisboa, Ed. Cosmos, 1995.

¹⁰¹⁸ O livro faz parte da colecção de *Obras Completas de Júlio Dinis*, sendo o 5.º volume a ser publicado, neste âmbito, pelo Círculo de Leitores.

¹⁰¹⁹ O livro faz parte da colecção de *Obras Completas de Júlio Dinis*, sendo o 2.º volume a ser publicado, neste âmbito, pelo Círculo de Leitores.

¹⁰²⁰ O livro faz parte da colecção de *Obras Completas de Júlio Dinis*, sendo o 8.º volume a ser publicado, neste âmbito, pelo Círculo de Leitores.

COELHO, Jacinto do Prado, “O monólogo interior em Júlio Dinis”, in *A Letra e o Leitor*, Lisboa, Ed. Moraes Editores, 1977.

CRUZ, Liberto, “Júlio Dinis e o sentido social da sua obra”, in *Colóquio/Letras*, N.º 7, Maio de 1972.

DAVID, Sérgio Nazar, “Virtude e Cordialidade em Júlio Dinis”, in Ofélia Paiva Monteiro (coord.), *Sociedade e Ficção*, Coimbra, Ed. Centro de Literatura Portuguesa, 2007.

DÂMASO, Reis, “Júlio Dinis e o Naturalismo”, in *Revista de Estudos Livres*, 1883-1884, Lisboa, Ed. Nova Livraria Internacional Editora, 1884.

FERREIRA, Maria Ema Tarracha, “Introdução a *As Pupilas do Senhor Reitor*”, in Júlio Dinis, *As Pupilas do Senhor Reitor*, Lisboa, Editorial Verbo, 2005.

FERREIRA, João Tomaz, “Júlio Dinis – O Homem e a Obra. Nota Introdutória”, in Júlio Dinis, *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, Lisboa, Ed. Europa-América, s/d.

FIGUEIREDO, Fidelino de, “Júlio Dinis”, in *História da Literatura Romântica (1825-1870)*, Lisboa, Ed. Livraria Clássica Editora, 1923.

FIGUEIREDO, Fidelino de, *História Literária de Portugal (Séculos XII-XX)*, Coimbra, Editorial Nobel, 1945.

FIGUEIREDO, Fidelino de, *Características da Literatura Portuguesa*, Lisboa, Ed. Livraria Clássica Editora, 1923.

LEPECKY, Maria Lúcia, *Romantismo e Realismo na obra de Júlio Dinis*, Lisboa, Ed. ICP – Instituto de Cultura Portuguesa, 1979.

MARCHON, Maria Livia Diana de Araújo, *A Arte de Contar em Júlio Dinis. Alguns aspectos da sua técnica narrativa*, Coimbra, Ed. Livraria Almedina, 1980.

MEIRELES, Cecília, “Presença Feminina na Obra de Júlio Dinis”, in *Ocidente*, vol. IX, n.º 24, Lisboa, Abril de 1940.

MÓNICA, Maria Filomena, *Eça de Queirós*, Lisboa, Ed. Quetzal Editores, 2001.

MONIZ, Egas, *Júlio Dinis e a Sua Obra*, Porto, Ed. Livraria Civilização, 1921.

MONIZ, Egas, DINIS, “Algumas Palavras [sobre a poesia de Júlio Dinis]”, in Júlio Dinis, *Poesias*, Porto, Ed. Livraria Civilização Editora, 1980.

MONIZ, Egas, “Prólogo a *Teatro Inédito*, de Júlio Dinis – 1.º volume”, in Júlio Dinis, *Teatro Inédito*, Porto, Ed. Livraria Civilização Editora, 1980.

MONIZ, Egas, “Prefácio a *Teatro Inédito*, de Júlio Dinis – 2.º volume”, in Júlio Dinis, *Teatro Inédito*, Porto, Ed. Livraria Civilização Editora, 1980.

MONIZ, Egas, “Prefácio a *Teatro Inédito*, de Júlio Dinis – 3.º volume”, in Júlio Dinis, *Teatro Inédito*, Porto, Ed. Livraria Civilização Editora, 1980.

MONIZ, Egas, “Prólogo a *Cartas e Esboços Literários*, de Júlio Dinis”, in Júlio Dinis, *Cartas e Esboços Literários*, Porto, Ed. Livraria Civilização Editora, 1979.

MONIZ, Egas, “O Romance Bucólico e Campesino”, in Albino Forjaz de Sampaio (dir.), *História da Literatura Portuguesa Ilustrada dos Séculos XIX e XX*, Porto, Ed. Livraria Chardron, 1942.

MONTEIRO, Maria José Oliveira, *Júlio Dinis e o Enigma da Sua Vida*, Porto, Ed. Tipografia Marca, 1958.

NAVARRO, Ana Rita Padeira, “Bagatelas literárias ou questões da criação estética dinisiana?”, in *Discursos – Estudos de Língua e Cultura Portuguesa*, N.º 5, Ed. Universidade Aberta, Outubro de 1993.

NEMÉSIO, Vitorino, “A Segunda Geração Romântica”, in Albino Forjaz de Sampaio [dir.], *História da Literatura Portuguesa Ilustrada dos Séculos XIX e XX*, 1942, Porto.

ORTIGÃO, Ramalho, *As Farpas*, in Eça de Queirós, *Obras de Eça de Queirós*, vol. IX, Porto, Ed. Lello, 1969.

PIMENTEL, Alberto, *Júlio Dinis (Joaquim Guilherme Gomes Coelho). Esboço Biográfico*, Porto, Ed. Tipografia do Jornal do Porto, 1872.

PRADO, Jacinto do Prado, “O Monólogo Interior em Júlio Dinis”, in *A Letra e o Leitor*, Lisboa, Ed. Moraes Editores, 2.ª edição, 1977.

QUEIRÓS, Eça de, “Idealismo e Realismo”, in Carlos Reis (org.), *Literatura Portuguesa Moderna e Contemporânea*, Lisboa, Ed. Universidade Aberta, 1989.

QUEIRÓS, Eça de, “Júlio Dinis”, *Uma Campanha Alegre*, Lisboa, Ed. Companhia Nacional Editora, 1890.

REIS, João C., “Eça de Queirós versus Pinheiro Chagas”, in *Polémicas de Eça de Queirós (1867-1872)*, Lisboa, Ed. Heuris, 1987.

REMÉDIOS, Joaquim Mendes dos, *História da Literatura Portuguesa desde as Origens até à Actualidade*, Coimbra, Ed. Lumen, 5.ª edição, 1921.

RIBEIRO, Maria Aparecida, “Realismo e Naturalismo”, in Carlos Reis [org.], *História Crítica da Literatura Portuguesa*, vol. VI, 2.ª edição, Lisboa/S. Paulo, Ed. Verbo, 2000.

SAMPAIO, Albino Forjaz de (dir.), *História da Literatura Portuguesa Ilustrada dos Séculos XIX e XX*, Porto, Ed. Livraria Fernando Machado, 1942.

SANTILLI, Maria Aparecida, *O romance urbano de Júlio Dinis: O homem e a sociedade burguesa*, in *Revista de Letras*, Vol. 11, Lisboa, 1969.

SARAIVA, António José, “Portugal precisa ser perturbado”, entrevista de Paulo Sotero, in *Veja*, Rio de Janeiro, ed. de 3 de Novembro de 1976.

SARAIVA, António José, “A Obra de Dinis e a Sua Época”, in *Vértice*, vol. VII, n.º 67, Lisboa, Março de 1949.

SARAIVA, António José; LOPES, Óscar, *História da Literatura Portuguesa*, Porto, Ed. Porto Editora, 12.ª edição, 1982.

SARAIVA, António José, *Iniciação na Literatura Portuguesa*, Lisboa, Ed. Publicações Europa-América, 1984.

SIMÕES, João Gaspar, *Vida e Obra de Fernando Pessoa. História de uma Geração*, Lisboa, Ed. Livraria Bertrand, 4.ª edição, 1980.

SIMÕES, João Gaspar, *Vida e Obra de Eça de Queirós*, Lisboa, Ed. Livraria Bertrand, 3.ª edição, 1980.

SOUSA, Arlindo de, *Júlio Diniz. O Centenário do seu Nascimento (1839-1939. Um Alvitre. A sua Vida e a sua Obra*, Lisboa, Ed. Tip. Henrique Torres, 1939.

SOUTO, José Correia do, *Dicionário da Literatura Portuguesa*, Lisboa, Ed. Marujo Editores, 1985.

STERN, Irwin, *Júlio Diniz e o Romance Português (1860-1870)*, Porto, Ed. Lello & Irmão Editores, 1972.

2. História, Teoria, Crítica e Análise Literária

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de, *Teoria da Literatura*, Coimbra, Ed. Livraria Almedina, 8.ª edição, 2000.

ARISTÓTELES, *Poética*, tradução e notas de Ana Maria Valente, Lisboa, Ed. Fundação Calouste Gulbenkian, 3.ª edição, 2008.

ARNAUT, Ana Paula, *Post-Modernismo no Romance Português Contemporâneo: Fios de Ariadne. Máscaras de Proteu*, Coimbra, Ed. Livraria Almedina, 2002.

BARATA, José Oliveira, *O Espaço Literário do Teatro. Estudos sobre literatura dramática portuguesa I*, Corunha, Ed. Biblioteca-Arquivo Teatral Francisco Pillado Mayor, 2001.

BARATA, José Oliveira, *História do Teatro Português*, Lisboa, Ed. Universidade Aberta, 1991.

BARREIROS, António José, *História da Literatura Portuguesa*, Lisboa, Ed. Pax, 1977.

BARRENTO, João, *A Espiral Vertiginosa. Ensaios Sobre a Cultura Contemporânea*, Lisboa, Ed. Cotovia, 2001.

- BARTHES, Roland, *O Prazer do Texto*, Lisboa, Edições 70, 1988.
- BLOOM, Harold, *The Western Canon. The Books and School of the Ages*, New York, Ed. Riverhead Books, 1995.
- BORGES, Jorge Luís; VÁSQUEZ, Maria Esther, *Introdução à Literatura Inglesa*, tradução de Helder Moura Pereira, Lisboa, Ed. Contexto Editora, 1984.
- BRAIT, Beth, *A Personagem*, São Paulo, Editora Ática, 2.^a edição, 1985.
- BROOKS, Van Wyck, *Sketches on Criticism*, New York, Ed. E.P. Dutton & Co., Inc., 1933.
- BOURDON, Albert-Alain, *História de Portugal*, Coimbra, Ed. Livraria Almedina, 1973.
- BOURNEUF, Roland, OUELLET, Réal, *O Universo do Romance*, Coimbra, Ed. Livraria Almedina, 1976.
- CAL, Ernesto Guerra, “A Questão Coimbrã”, in Jacinto do Prado Coelho (ed.), *Dicionário da Literatura*, 3.^a edição, Porto, Livraria Figueirinhas, 1973, 2.^o vol., p. 895.)
- CANDIDO, Antonio, “Literatura e Personagem”, in CANDIDO, Antonio (org.), *A Personagem de Ficção*, São Paulo, Editora Perspectiva, S.A., 5.^a edição, 1976.
- CARVALHO, João Soares, *A Metodologia nas Humanidades. Subsídios para o Trabalho Científico*, Lisboa, Editorial Inquérito, 1994.
- CARVALHO, Paulo Eduardo, “Betwenn Text and Stage: Inter-Arts and Intra-Ethics, in Vários Autores, *Poéticas Inter-Artes*, Braga, Ed. Universidade do Minho/Centro de Estudos Humanísticos, 2006.
- COELHO, Eduardo Prado, entrevista concedida a Francisco José Viegas, in revista *Ler*, Lisboa, Ed. Círculo de Leitores, Outono de 1993.
- COELHO, Jacinto do Prado, *Camões e Pessoa - Poetas da Utopia*, Lisboa, Ed. Publicações Europa-América, 1983.
- COELHO, Jacinto do Prado, *Ao Contrário de Penélope*, Lisboa, Ed. Livraria Bertrand, 1976.
- COELHO, Jacinto do Prado, “Prefácio” e “Garrett Prosador”, in *A Letra e o Leitor*, Lisboa, Ed. Moraes Editores, 1977.
- COSTA, Joaquim, *Eça de Queirós*, Porto, Ed. Livraria Civilização, 1945.
- COSTA, Horácio, *José Saramago. O Período Formativo*, Lisboa, Ed. Caminho, 1997.
- DIONÍSIO, Maria de Lourdes, CASTRO, Rui Vieira, *O Português nas Escolas. Ensaio sobre a Língua e a Literatura no Ensino Secundário*, Edições Almedina, S.A., 2005.
- D’OREY, Carmo (org.), *O Que é a Arte? A Perspectiva Analítica*, Lisboa, Ed. Dinalivro, 2007.

DUCROT, Oswald, TODOROV, Tzvetan, *Dicionário das Ciências da Linguagem*, Lisboa, Ed. Publicações Dom Quixote, 5.^a edição, 1978.

ECO, Umberto; CARRIÈRE, Jean-Claude, *A Obsessão do Fogo*, conversas conduzidas por Jean-Philippe de Tonnac, tradução de Joana Chaves, Lisboa, Ed. Difel, 2009.

ECO, Umberto, *Como se faz uma Tese em Ciências Humanas*, tradução de Ana Falcão Bastos e Luís Leitão, Lisboa, Editorial Presença, 1995.

ECO, Umberto, *Opera Aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano, Ed. Tascabili Bompiani, 2006.

ECO, Umberto Eco, *Leitura do Texto Literário – Lector in Fabula*, Lisboa, Editorial Presença, 1979, p. 191.)

ELIOT, T. S., *Ensaio Escolhidos*, Lisboa, Edições Cotovia, Lda., 1992.

EVANS, Ifor, *História da Literatura Inglesa*, Lisboa, Edições 70, 1976.

FERREIRA, Joaquim, “Introdução a *Mário*, de Silva Gaio”, in Silva Gaio, *Mário (Episódios das Lutas Civis Portuguesas, de 1820-1834)*, Porto, Ed-. Porto Editora, s.d., pp.7-8.

FERREIRA, Vergílio, *Escrever*, edição de Helder Godinho, Lisboa, Bertrand Editora, 4.^a edição, 2001, pp. 99-100.

FERREIRA, Vergílio, “O romance difícil”, in *Espaço do Invisível. Ensaio*, Lisboa, Bertrand Editora, 1998, p. 63.)

FIGUEIREDO, Fidelino de, *Estudos de Literatura*, Lisboa, Ed. Livraria Clássica Editora, 1917.

FORSTER, E. M., *Aspects of the novel*, New York, Ed. Harcourt, 1964.

FRANÇA, José Augusto, *O Romantismo em Portugal*, Lisboa, Ed. Livros do Horizonte, 3.^a edição, 1999.

GARRETT, Almeida Garrett, «Introdução a *Um Auto de Gil Vicente*», in Frei Luís de Sousa, *Um Auto de Gil Vicente*, Ed. Livraria Chardron, s.d., p. 16.

GOMES, Paulo Emílio Salles, “A Personagem Cinematográfica”, Antonio (org.), *A Personagem de ficção*, São Paulo, Editora Perspectiva, S.A., 5.^a edição, 1976.

GUIRAND, Félix, V. PIERRE, André, “Notice biographique, historique et littéraire [sur Honoré de Balzac]”, in Honoré de Balzac, *Eugénie Grandet*, Ed. Classiques, Paris, 1965.

HAUSER, Arnold, *História Social da Arte e da Literatura*, tradução de Álvaro Cabral, São Paulo, Ed. Martins Fontes, 2003.

HORÁCIO, *Arte Poética*, tradução de R.M. Rosado Fernandes, Lisboa, Editorial Inquérito, Lda., 1984.

JAHANBEGLOO, Ramin, *Quatro Entrevistas com George Steiner*, Lisboa, Ed. Fenda, 2000.

KRAUSS, Warner, *Problemas Fundamentais da Teoria da Literatura*, tradução de Manuela Ribeiro Sanches, Lisboa, Editorial Caminho, 1989.

JORNAL DE LETRAS, “O Ano da Morte de Saramago”, in *Jornal de Letras / Visão*, Edição Especial, 19-06-2010, p. 13.

LOURENÇO, Eduardo, *O Labirinto da Saudade*, Lisboa, Ed. Gradiva, 6.^a edição, 2000.

LOURENÇO, Eduardo, *Poesia e Metafísica. Camões, Antero e Pessoa*, Lisboa, Ed. Sá da Costa, 1983.

MACHADO, José Pedro, *Ensaaios Literários e Linguísticos*, Lisboa, Editorial Notícias, 1995.

MAGALHÃES, Joaquim Manuel, entrevista ao *Jornal de Letras* conduzida por Maria Leonor Nunes, in *Jornal de Letras*, edição de 15-03-1995.

MAGALHÃES-VILHENA, Vasco de, *António Sérgio – O Idealismo Crítico e a Crise da Ideologia Burguesa*, Lisboa, Edições Cosmos, 1975.

MACEDO, Ana Gabriela, “Poéticas Inter-Artes – Do Texto à Imagem, ao Palco, ao Écran”, in Vários Autores, *Poéticas Inter-Artes*, Braga, Ed. Universidade do Minho/Centro de Estudos Humanísticos, 2006.

MACHADO, Álvaro Manuel; PAGEAUX, Daniel-Henri, *Literatura Portuguesa, Literatura Comparada e Teoria da Literatura*, Lisboa, Edições 70, 1981.

MARQUES, Fernando Pereira, “Do Vintismo ao Cabralismo”, in António Reis (dir.), *Portugal Contemporâneo*, Lisboa, Ed. Selecções do Reader’s Digest, 1996.

MARQUES, Isabel Nobre e RIBEIRO, Maria Manuela, “Ideologias e Práticas Políticas”, in José Mattoso, dir., *História de Portugal*, vol. 5 (“O Liberalismo”), Lisboa, Editorial Estampa, 1998.

MATTOSO, José, org., *História de Portugal*, vol.5 (“O Liberalismo”), Lisboa, Editorial Estampa, 1998.

MAURON, Charles, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique*, Paris, José Corti, 1963.

MENEZES, Salvato Telles, *O Que É Literatura*, Lisboa, Ed. Difusão Cultural, 1993.

MOURÃO-FERREIRA, David, *Tópicos de Crítica e de História Literária*, Lisboa, Ed. União Gráfica, 1969.

MOURATO, António; FLÓRIDO, José; LUÍS, Manuel Duarte, *Da Teoria Literária à Expressão Criadora*, Porto, Ed. Porto Editora, 2.^a edição, 1988.

NAMORADO, Joaquim, “Gaibéus, romance de Alves Redol”, in *Uma Poética da Cultura* (organização, prefácio e notas de António Pedro Pita), Lisboa, Ed. Caminho, 1994.

NAMORADO, Joaquim, *Obras. Ensaios e Críticas. Uma Poética da Cultura*, com organização, prefácio e notas de António Pedro Pita, Lisboa, Editorial Caminho, 1994.

NUNES, Maria de Fátima, “A leitura política, económica e mundana”, in António Reis (dir.), *Portugal Contemporâneo*, vol. 1, Lisboa, Selecções do Reader’s Digest, 1996, p. 329.

PEIXOTO, Fernando, *O que é o Teatro*, S. Paulo, Ed. Brasiliense, 1983, p. 14.

PORTELA, Manuel, “Prefácio a *A Vida e Opiniões de Tristram Shandy*”, in Laurence Sterne, *A Vida e Opiniões de Tristram Shandy*, tradução de Manuel Portela, Lisboa, Ed. Antígona, 1997.

PRADO, Décio de Almeida, “A Personagem no Teatro” Antonio (org.), *A Personagem de ficção*, São Paulo, Editora Perspectiva, S.A., 5.ª edição, 1976.

QUARESMA, Vítor Sérgio Quaresma, “Constantes e Mutações na Mentalidade Portuguesa”, in António Reis (dir.), *Portugal Contemporâneo*, vol. 1, Lisboa, Selecções do Reader’s Digest, p. 713.

RAMALHO, Maria Irene, “Lugares de Sentido na Literatura”, in *Revista Crítica de Ciências Sociais*, N.º 22 (*Espaço e Industrialização*), Coimbra, Ed. Centro de Estudos Sociais, Abril de 1987.

REBELLO, Luís Francisco, *Breve História do Teatro Português*, Lisboa, Ed. Publicações Europa-América, 5.ª edição, 2000.

REIS, Carlos, *Estatuto e Perspectivas do Narrador na Ficção de Eça de Queirós*, Coimbra, Ed. Livraria Almedina, 1977.

REIS, Carlos, *Introdução ao estudo d’Os Maias*, Coimbra, Ed. Livraria Almedina, 5.ª edição, 1991.

REIS, Carlos [coord.], “O Romantismo em Portugal: configuração periodológica e enquadramento sociocultural”, in *Literatura Portuguesa Moderna e Contemporânea*, Lisboa, Ed. Universidade Aberta, 1989, pp. 19-20.

REIS, Carlos, *O Conhecimento da Literatura. Introdução aos Estudos Literários*, Coimbra, Ed. Livraria Almedina, 1997.

REIS, Carlos, *Técnicas de Análise Textual*, Coimbra, Ed. Livraria Almedina, 3.ª edição, 1981.

ROCHA, Ana, *Termos Básicos de Literatura, Linguística e Gramática*, Lisboa, Ed. Europa-América, 1997.

RODRIGUES, Ernesto, “Introdução a *Eusébio Macário*, de Camilo Castelo Branco”, in Camilo Castelo Branco, *Eusébio Macário*, Lisboa, Ed. Ulisseia, 1991.

RODRIGUES, Ernesto, “Introdução a *A Corja*, de Camilo Castelo Branco”, in Camilo Castelo Branco, *A Corja*, Lisboa, Ed. Ulisseia, 2000.

RODRIGUES, Manuel (dir.), *Deuses da Mitologia*, Lisboa, Editorial Minerva, 1970.

ROSENFELD, Anatol, “A Personagem do Romance”, in Antonio (org.), *A Personagem de ficção*, São Paulo, Editora Perspectiva, S.A., 5.^a edição, 1976.

SARAIVA, António José; LOPES, Óscar, *História da Literatura Portuguesa*, Porto, Ed. Porto Editora, 12.^a edição, 1982.

SARAIVA, José Hermano, *História Concisa de Portugal*, Lisboa, Ed. Publicações Europa-América, 16.^a edição, 1993.

SARAIVA, António José, “Introdução a *Camões e Dona Branca*, de Almeida Garrett”, in Almeida Garrett, *Camões e Dona Branca*, Lisboa, Ed. Livraria Clássica Editora, 1943.

SANDERS, Andrew, *História da Literatura Inglesa*, tradução de Jaime Araújo, Lisboa, Ed. Verbo, 2005.

SANTANA, Maria Helena, *Literatura e Ciência na Ficção do Século XIX. A Narrativa Naturalista e Pós-Naturalista Portuguesa*, Lisboa, Ed. Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2007.

SEIXO, Maria Alzira (dir.), *Literatura, Significação e Ideologia*, 2.^a edição, Lisboa, Ed. Arcádia, 1979, p. 18.

SENA, Jorge de, *Estudos de Literatura Portuguesa* vol. I, Lisboa, Edições 70, 2001.

SENA, Jorge de, “A Crítica Moderna e os Prazeres da Leitura”, in *Vinte e Sete Ensaios*, Lisboa, Ed. Círculo de Leitores, 1989

SERRÃO, Joel, *Temas de Cultura Portuguesa II. Içar as Velas e Soltar os Ventos*, Lisboa, Ed. Livros Horizonte, Lda., 1989.

STEINER, George, *Presenças Reais. As Artes do Sentido*, Lisboa, Editorial Presença, 1993.

TAVARES, Maria José Ferro (coord.), *Sociedade e Cultura Portuguesas*, 2, Lisboa, Ed. Universidade Aberta, 1990.

TOMPKINS, Jane P. [org.], “The Reader in History”, in *Reader-Response Criticism: From Formalism to Post-Structuralism*, Baltimore, Maryland, Ed. The Johns Hopkins University Press, p. 222.

VAQUINHAS, Irene Maria, “O Campesinato. A Condição Camponesa entre o Mito e a Realidade”, in José Mattoso (dir.), *História de Portugal (vol. 5). O Liberalismo*, Lisboa, Editorial Estampa, 1993.

WELLECK, René, WARREN, Austin, *Teoria da Literatura*, tradução de José Palla e Carmo, Lisboa, Ed. Publicações Europa-América, 5.^a edição, 1962.

WITTGENSTEIN, Ludwig, *Tratado Lógico-Filosófico* Lisboa, Ed. Fundação Calouste Gulbenkian, 1987.

3. Crise das Humanidades e Ensino da Língua e Literatura

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de, *As Humanidades e a Cultura Pós-Moderna*, Braga, Ed. Universidade do Minho – Centro de Estudos Humanísticos, 2006.

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de, *Reflexões Tempestivas sobre a Crise das Humanidades*, in Manuel Gama e Virgínia Soares Pereira (coord.), *As Letras / Humanidades: Presente e Futuro. Comemoração dos 25 anos do Instituto de Letras e Ciências Humanas (1976-2001)*, Braga, Ed. Universidade do Minho – Instituto de Letras e Ciências Humanas (Centro de Estudos Humanísticos), 2004.

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de, *Teses sobre o Ensino na aula de Português*, in *Diacrítica*, Ed. Universidade do Minho - Centro de Estudos Humanísticos, n.º 13-14, Braga, 1998-1999.

AMARAL, Irene de; ANDRADE, Ana Isabel, “Contributos para o desenvolvimento da competência comunicativa dos professores de Ciências Naturais – Reflexões sobre experiências de supervisão”, in Isabel Alarcão / António Cachapuz / Teresa Medeiros / Helena Pedrosa de Jesus (orgs.), *Supervisão. Investigações em Contexto Comunicativo*, Ponta Delgada, Ed. Universidade de Aveiro/Governo Regional dos Açores, 2005.

ASSUNÇÃO, Carlos; REI, José Esteves, *Leitura (Material de Apoio)*, Ed. Ministério da Educação, Departamento do Ensino Secundário, Lisboa, 1998.

BARROS, Elsa, “Plano Nacional de Leitura”, in *Noesis*, Ed. Ministério da Educação – Direcção-Geral de Inovação e do Desenvolvimento Curricular, N.º 68, Janeiro/Março, 2007.

BÉGAUDEAU, François, *A Turma*, Lisboa, Ed. Dom Quixote, tradução de Isabel St. Aubyn, 2008.

BERNARDES, José Augusto Cardoso, *A Literatura no Ensino Secundário. Outros Caminhos*, Ed. Areal Editores, Porto, 2005.

BAPTISTA, Fernando Paulo do Carmo, *Tributo à Madre Língua*, Coimbra, Pé de Página Editores, 2003.

BERNSTEIN, Basil, *Class, Codes and Control*, London, Ed. Routledge and Kegan Paul, 1973.

BOURDIEU, Pierre; PASSERON, Jean-Claude, *La reproduction. Éléments pour une théorie di système d'enseignement*, Paris, Ed. Minuit, 1970.

BRANCO, António, “O Novo Lugar da Literatura no Ensino Secundário”, in DIONÍSIO, Maria de Lourdes; CASTRO, Rui Vieira de, (orgs.), *O Português nas Escolas – Ensaio sobre a Língua e a Literatura no Ensino Secundário*, Coimbra, Ed. Almedina, 2005, p. 88.)

CARNEIRO, Roberto, *Escola*, “Literacia e Cidadania”, in Helena Cidade Moura (org.), *Diálogos com a Literacia*, Ed. Lisboa Editora, 2005.

CASTILHO, António Feliciano, “Conversação Preambular”, in RIBEIRO, Tomaz, *Dom Jaime ou A Dominação de Castela*, Lisboa, Ed. Tipografia Franco-Portuguesa, 1862, pp. IX-LX.

CASTRO, Maria de São Luís, *A Linguagem Escrita e o seu Uso: Uma Perspectiva Cognitiva*, in DELGADO-MARTINS, Maria Raquel; RAMALHO, Glória; COSTA, Armanda (orgs.), *Literacia e Sociedade. Contribuições Pluridisciplinares*, Lisboa, Editorial Caminho, 2000.

CARVALHO, Angelina; DIOGO, Fernando, *Projecto Educativo*, Porto, Ed. Afrontamento, 1994.

COMPAGNON, Antoine, *La littérature, pour quoi faire?*, Paris, Ed. Collège de France / Fayard, 2007.

CORTESÃO, Luísa, *Ser Professor. Um ofício em risco de extinção? Reflexões sobre práticas educativas face à diversidade, no limiar do século XXI*, Porto, Ed. Afrontamento, 2000.

CORTEZ, António Carlos, “George Steiner, *Grau Zero e Reacção*”, in *JL*, ”Dossier Educação”, Lisboa, Julho/2008, p. 7.)

DAY, Christopher, *Desenvolvimento Profissional de Professores. Os Desafios da Aprendizagem Permanente*, Porto, Ed. Porto Editora, 2001.

FILLOLA, Antonio Mendoza, *De la Lectura a la Interpretación*, Buenos Aires, Ed. A-Z Editora, 1995.

FONSECA, Fernanda Irene, “Da inseparabilidade entre o Ensino da Língua e o ensino da Literatura”, in *Didáctica da Língua e da Literatura. Actas do V Congresso Internacional de Didáctica da Língua e da Literatura*, vol I, Coimbra, ILLP-FLUC/Almedina, 2000.

- GIASSON, Jocelyne, *A Compreensão na Leitura*, 1.^a edição, Porto, Ed. ASA, 1993.
- GÓIS, Eunice; GONÇALVES, Conceição, *Melhorar Escolas. Práticas Eficazes*, Porto, Ed. ASA, 2007.
- GOULART, Rosa Maria, *Literatura e Teoria da Literatura em Tempo de Crise*, Braga, Ed. Angelus Novus, 2001.
- HOUDART-MEROT, Violaine, *Réécriture & Écriture d'Invention au Lycée*, Paris, Ed. Hachette Livre, 2004.
- LEITE, Lígia Chiappini M., *Invasão da Catedral. Leitura e Ensino em Debate*, Porto Alegre, Ed. Mercado Aberto, 1983.
- LIGNANI, Ângela Maria, *A Recepção Crítica de Harry Potter e as Estratégias Midiáticas de Consagração*, in PAULINO, Graça; COSSON, Rildo (Orgs.), *Leitura Literária. A Mediação Escolar*, Belo Horizonte, Ed. Fac. Letras da UFMG, 2004.
- LISBOA, Eugénio, “Nós somos uma parte daquilo que lemos”, in MOURA, Helena Cidade (org.), *Diálogos com a Literacia*, Ed. Lisboa Editora, 2005.
- MARX, William, *L'Adieu à la Littérature - Histoire d'une dévalorisation (XVIIIème. - XXème. Siècle)*, Paris, Les Éditions Minuit, 2005.
- MATOS, Manuel, *Por Falar em Formação Centrada na Escola*, Porto, Ed. Profedições, Lda. / *Jornal A Página*, 2002.
- MELLO, Cristina, *O Ensino da Literatura e a Problemática dos Géneros Literários*, Coimbra, Ed. Livraria Almedina, 1998.
- MELLO, Cristina, “Paradigmas Literários e Ensino da Literatura, hoje”, in *Vértice*, N.º 120/Novembro-Dezembro, Lisboa, 2004.
- MELLO, Cristina, “Saberes, Competências e Valores: Subsídios para a Didáctica da Leitura do Texto Literário”, in *Actas del Congreso Internacional de la Sociedad Española de Didáctica de la Lengua y la Literatura*, vol. I, Coruña, Ed. Deputación da Coruña, 2004.
- MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE [FRANÇAISE], Note de Service N.º 2006-199 DU 4-12-2006¹⁰²¹.
- MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DA CIÊNCIA – Secretaria de Estado da Educação e Juventude, *Programas do Ensino Preparatório (Programas para o ano lectivo de 1981/82)*, Lisboa, Ed. Direcção Geral do Ensino Básico, 1981.

¹⁰²¹ A documentação foi-nos facultada pela Professora Violaine Houdart-Merot, da Université de Cergy-Pontoise, France, no contexto da sua comunicação de 9 de Maio de 2008, na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, com o título “L’enseignement de la littérature en France dans le secondaire: enjeux, démarches et soubassements théoriques”.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DA CIÊNCIA – Departamento do Ensino Secundário, *Programas de Português A e B (10.º, 11.º e 12.º anos)*, Lisboa, Editorial do Ministério da Educação, Janeiro de 1997.

PEDROSA, Inês, “O Romance Secreto de Pessoas Reais”, in revista *Única*, suplemento do jornal *Expresso*, edição de 04-05-2002, p. 8.

PENNAC, Daniel, *Como um Romance*, 3.^a edição, Tradução de Francisco Paiva Boléo, Porto, Ed. ASA, 1993.

PEREIRA, Luísa Álvares, “Se a Literatura nos Ensina, como poderemos (não) ensiná-la?”, in DIONÍSIO, Maria de Lourdes; CASTRO, Rui Vieira de (orgs.), *O Português nas Escolas – Ensaio sobre a Língua e a Literatura no Ensino Secundário*, Coimbra, Ed. Almedina, 2005.

PROGRAMME DES NATIONS UNIES POUR LE DEVELOPPEMENT, *Rapport Mondial sur Développement Humain: 1994*, Paris, Ed. Economica, 1994.]

REIS, Adélia *et alia*, *Português no Secundário*, Ed. Centro de Formação das Escolas de Espinho, Espinho, 2006.

REIS, Carlos, “A crise das Humanidades”, in jornal *Público*, ed. de 25 de Outubro de 2005, p. 6.

REIS, Filipe, “Literacia enquanto Envolvimento”, in MOURA, Helena Cidade (org.), *Diálogos com a Literacia*, Ed. Lisboa Editora, 2005.

RODARI, Gianni, *Gramática da Fantasia*, tradução de José Colaço Barreiros, Lisboa, Editorial Caminho, 5.^a edição, 2004.

RÖSING, Tania M. K., *A Formação do Professor e a Questão da Leitura*, Passo Fundo (Brasil), Editora Universitária - Universidade de Passo Fundo, 1996.

ROSA, Joaquim Coelho, “Literacia, Educação, Escolaridade”, in MOURA, Helena Cidade (org.), *Diálogos com a Literacia*, Ed. Lisboa Editora, 2005.

SÁ, Cristina Manuela, “O Ensino/Aprendizagem da Escrita na Universidade de Aveiro: Um Testemunho”, in SEQUEIRA, Fátima; CARVALHO, José António Brandão; GOMES, Álvaro (org.), *Ensinar a Escrever. Teoria e Prática*, Ed. Universidade do Minho – Instituto de Educação e Psicologia, Braga, 2001.

SARAIVA, José Hermano, *Álbum de Memórias* [volumes da 3.^a e 4.^a Décadas – “A Década da Esperança” e “O Tempo das Campanhas”- e da 5.^a Década – “Passagem pelo Governo”], Lisboa, Ed. O Sol é Essencial, S.A. e José Hermano Saraiva, 2007.

SARAIVA, José Hermano, “Crise do Livro?”, in *Outras Maneiras de Ver*, Lisboa, Ed. Círculo de Leitores, 1981.

SEQUEIRA, Fátima; CARVALHO, José António Brandão; GOMES, Álvaro, *Ensinar a Escrever. Teoria e Prática*, Braga, Ed. Centro de Estudos em Educação e Psicologia/Instituto de Educação e Psicologia (Universidade do Minho), 2001.

SOUSA, Maria de Lourdes, “Ler na Escola”, in SEQUEIRA, Fátima; CASTRO, Rui Vieira de; SOUSA, Maria de Lourdes, *O Ensino-Aprendizagem do Português. Teorias e Práticas*, Braga, Ed. Universidade do Minho, 1991.

STRECHT, Pedro, “O rei vai nu”, in jornal *Público*, ed. de 14-10-2004, p. 8.

TODOROV, Tzvetan, *La Littérature en Péril*, Paris, Ed. Flammarion, 2007.

VEIGA, Isabel [coord.], *Lançar a Rede de Bibliotecas Escolares – Relatório Síntese*, Lisboa, Ed. Ministério da Educação, 1997, p. 7.)

MACHADO, José Pedro, “Adeus às aulas”, in *Ensaios Literários e Linguísticos*, Lisboa, Editorial Notícias, 1995, p. 236.

4. Outras obras consultadas

ALMEIDA, Faria de, *Cinema de A a Z: A Técnica*, Lisboa, 1976, apud *Forma* Ed. Direcção Geral de Extensão Educativa [Publicação para Formadores e Animadores Monitores], Lisboa, s.d., p. 69.)

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner, *Obra Poética II*, Lisboa, Ed. Círculo de Leitores, 1992.

ARNAUT, Ana Paula “Nas margens do tempo e do espaço: onde pa(i)ram as utopias”, in Silva, Maria de Fátima (coord.), *Utopias e distopias*. (Actas do Colóquio Utopias e distopias integrado na X semana cultural da UC e realizado nos dias 6 e 7 de Março de 2008), Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2009, pp. 223-234.

BALZAC, Honoré de, *Eugénia Grandet*, tradução de Ricardo Alberty, Lisboa, Ed. Verbo, s/d.

BALZAC, Honoré de, *Le Médecin de Campagne*, Bruxelles, Ed. Méline, Cans et Fonderie – Imprimerie, Librairie et Fonderie, 1837.

BALZAC, Honoré de, *Le Père Goriot*, Paris, Ed. Gallimard, 1971.

BALZAC, Honoré, *Pierrette*, tradução de Gomes da Silveira, Lisboa, Ed. Livros do Brasil, s/d.

BÍBLIA SAGRADA Para o Terceiro Milénio da Encarnação, Lisboa/Fátima, Ed. Difusão Bíblica, 2001.

BIESTER, Ernesto, *Os Operários* [drama], “Parecer da Comunicação de Censura Dramática”, Lisboa, Ed. Typographia Universal, 1866, p. 232.)

BLACKLEY, Gayla, “A Sinfonia Incompleta, de Schubert”, in *Seleções do Reader’s Digest*, edição de Outubro de 1998, p. 74.)

BRAGA, Jorge Sousa, *Os Pés Luminosos*, Coimbra, Ed. Centelha, 1987.

BRANCO, Camilo Castelo, *Amor de Perdição*, Lisboa, Ed. Porto Editora, 1976.

BRANCO, Camilo Castelo, *Eusébio Macário*, Lisboa, Ed. Ulisseia, 1991.

BRANCO, Camilo Castelo, *A Corja*, Lisboa, Ed. Ulisseia, 2000.

BRANCO, Camilo Castelo, *Novelas do Minho*, Lisboa, Ed. Amigos do Livro, s/d.

BRANCO, Camilo Castelo, *Novelas do Minho*, vol. I, Lisboa, Ed. Publicações Europa-América, s/d.

BRANCO, Camilo Castelo, *O Morgado de Fafe*, Lisboa, Ed. Círculo de Leitores, 1979.

BRUCKNER, Pascal *A Euforia Perpétua. Ensaio Sobre o Dever da Felicidade*, tradução de António Cruz Belo, tradução de António Cruz Belo, Lisboa, Editorial Notícias, 2002.

BOLAÑO, Roberto, *O Terceiro Reich*, Lisboa, Ed. Quetzal, 2004.

CALVINO, Italo, *As Cidades Invisíveis*, Lisboa, Ed. Biblioteca Sábado, 2009.

CALVINO, Italo, *O Barão Trepador*, tradução de José Manuel Calafate, Lisboa, Ed. A|CJ – Biblioteca Visão, 2000.

CALVINO, Italo, *Seis Propostas Para o Próximo Milénio*, Lisboa, Ed. Teorema, 2006, pp. 17-43. (A edição original desta obra data de 1985.)

CAMÕES, Luís de Camões, *Lírica*, Lisboa, Ed. Verbo, Col. Livros RTP, s.d.

COSTA, J. Almeida; SAMPAIO E MELO, A., *Dicionário da Língua Portuguesa*, Porto, Ed. Porto Editora, 7.^a edição, 1996.

DEFOE, Daniel, *A Vida Amorosa de Moll Flanders*, tradução de Fernanda Pinto Rodrigues, Lisboa, Ed. Europa-América, s/d.

DEFOE, Daniel, *As Aventuras de Robinson Crusoe*, tradução de M. Henriques, Lisboa, d. Círculo de Leitores, 1975.

DICKENS, Charles, *David Copperfield*, tradução de Fernanda Pinto Rodrigues, Lisboa, Ed. Círculo de Leitores, 1971.

DICKENS, Charles, *Oliver Twist*, tradução de Fernanda Pinto Rodrigues, Lisboa, Ed. Europa-América, s/d.

FEUILLET, Octave, *O Romance dum Rapaz Pobre*, tradução de Camilo Castelo Branco, Lisboa, Ed. Parceria A.M. Pereira, 7.^a edição, Lda., 1971.

FIELDING, Henry, *The History of Jonathan Wild*, London, Ed. Penguin Books, 1982.

FIELDING, Henry, *Tom Jones*, Lisboa, Ed. Círculo de Leitores, tradução de Maria Franca e Cabral do Nascimento, 1974, p. 231.)

FREUD, Sigmund (ed.), *A Interpretação dos Sonhos*, in *Obras Psicológicas / Completas de Freud*, vol. IV, tradução de Jayme Salomão, Rio de Janeiro, Ed. Imago, 1987.

FREUD, Sigmund, *Uma Recordação de Infância de Leonardo Da Vinci*, tradução de Maria João Pereira, Lisboa, Ed. Relógio d' Água Editores, 2007.

GAIO, Silva, *Mário*, Porto, Ed. Porto Editora, s/d¹⁰²².

GARRETT, Almeida, *Flores Sem Fruto e Folhas Caídas*, Editorial Comunicação, 5.^a edição, 1988.

GARRETT, Almeida, *Camões e D. Branca*, Lisboa, Ed. Livraria Clássica Editora, 1943.

GARRETT, Almeida, *Frei Luís de Sousa e Auto de Gil Vicente*, Porto, Ed. Livraria Chardron, de Lelo & Irmão, s/d.

GARRETT, Almeida, *Frei Luís de Sousa* [apresentação crítica, fixação de texto e sugestões para análise literária de Maria João Brilhante], Lisboa, Editorial Comunicação, 1987.

GARRETT, Almeida, *Viagens na Minha Terra*, Porto, Ed. Porto Editora, 2.^a edição, 1977.

GOETHE, *Werther*, tradução de João Teodoro Monteiro, Lisboa, Ed. Guimarães Editores, 1998.

GRASS, Günter, *Descascando a Cebola. Autobiografia 1939-1959*, Lisboa, Ed. Casa das Letras, 3.^a edição, 2007.

GUERRA, Álvaro, *A Guerra Civil*, Lisboa, Ed. Publicações Dom Quixote, 1993.

GUSTAFSSON, Lars, *A Morte de um Apicultor*, tradução de Ana Diniz, Porto, Ed. ASA, 2.^a edição, 2001.

HERCULANO, Alexandre, *Eurico, o Presbítero*, com introdução e revisão de Vitorino Nemésio, Lisboa, Ed. Livraria Bertrand, 1979.

HERCULANO, Alexandre, *O Pároco de Aldeia*, Porto, Ed. Lello & Irmão Editores, 1981.

INNERARITY, Daniel, *A Filosofia como uma das Belas Artes*, tradução de Cristina Rodriguez e Artur Guerra, Lisboa, Ed. Teorema, 1995.

JOYCE, James, *Retrato Artista quando Jovem*, Lisboa, Ed. Livros do Brasil, s/d.

LOBATO, Gervásio, *Lisboa em Camisa*, Lisboa, Ed. Círculo de Leitores, 1975.

¹⁰²² A edição reproduz a versão originalmente publicada em 1868, quando o autor era ainda vivo.

LODGE, David, “Prefácio a *Duras Verdades*”, in *Duras Verdades*, tradução de Rita Pires e Ana Maria Chaves, Porto, Ed. ASA, 1.^a edição, 2000, pp. 12-13.

LODGE, David, *OMundo é Pequeno. Um Romance Académico*, tradução de Lucinda Maria dos Santos Silva, Lisboa, Ed. Círculo de Leitores, 1993.

LOURENÇO, Eduardo, *Poesia e Metafísica. Camões, Antero e Pessoa*, Lisboa, Ed. Sá da Costa, 1983, p. 88.

MAGALHÃES, Joaquim Manuel, entrevista ao *Jornal de Letras*, conduzida por Maria Leonor Nunes, in *Jornal de Letras*, edição de 15-03-1995, p. 12.

MALER, Bertil (ed.), *Horto do Esposo*, Rio de Janeiro, Ed. MEC/INL, 1956.

MANN, Thomas, *A Montanha Mágica*, tradução de Gilda Lopes Encarnação, Lisboa, Ed. Dom Quixote, 2.^a edição, 2009.

MANZONI, Alessandro, *Os Noivos*, Lisboa, Ed. Verbo Juvenil, 1990.

MAUPASSANT, Guy de, *Mademoiselle Fifi*, Lisboa, Ed. José Vilhena, 1967.

MONTALBÁN, Manuel Vásquez, *Os Mares do Sul*, Lisboa, Ed. a|cj – Abril, Controjornal, Edipresse - Biblioteca Visão, 2000.

MORE, Thomas, *Utopia*, tradução de Maria Isabel Gonçalves Tomás, Lisboa, Ed. Publicações Europa-América, 1997.

NEGREIROS, Almada, *A Invenção do Dia Claro*, Lisboa, Colares Editora.

PAGANINO, Rodrigo, *Os Contos do Tio Joaquim*, Lisboa, Planeta Editora, 2003.

PAPINI, Gianni, *Gog*, Lisboa, Ed. Livros do Brasil, 2007.

PESSOA, Fernando Pessoa, *Poesias de Álvaro de Campos*, Lisboa, Ed. Ática, 1993, p. 52.

PESSOA, Fernando, *Poemas de Fernando Pessoa*, com selecção, prefácio e posfácio de Eduardo Lourenço, Lisboa, Ed. Visão/Jornal de Letras, 2005.

PESSOA, Fernando Pessoa, *Poemas Escolhidos*, selecção e comentários de Jorge Fazenda Lourenço, Lisboa, Ed. Ulisseia, 2.^a edição, 1989.

PASCOAES, Teixeira de, *Arte de Ser Português*, Lisboa, Ed. Assírio e Alvim, 3.^a edição, 1998.

PESSOA, Fernando, *Poemas de Fernando Pessoa*, com selecção, prefácio e posfácio de Eduardo Lourenço, Lisboa, Ed. Visão/JL, 2005.

PESSOA, Fernando, *Poemas Escolhidos*, selecção e comentários de Jorge Fazenda Lourenço, Lisboa, Ed. Ulisseia, 2.^a edição, 1989.

QUEIRÓS, Eça de, *A Cidade e as Serras*, Lisboa, Ed. Círculo de Leitores, 1982.

- QUEIRÓS, Eça de, *A Correspondência de Fradique Mendes*, Lisboa, Ed. Publicações Europa-América, s.d.
- QUEIRÓS, Eça de, *A Ilustre Casa de Ramires*, Lisboa, Ed. Círculo de Leitores, 1981.
- QUEIRÓS, Eça de, “No Moinho”, in *Contos*, Lisboa, Ed. Livros do Brasil, s.d., p. 63.
- QUEIRÓS, Eça de, *Os Maias*, Lisboa, Ed. Publicações Europa-América, 3.^a edição, 1987.
- RIBEIRO, Tomaz, *Dom Jayme, ou A Dominação de Castela*, com uma “Conversação Preambular” pelo Senhor A. F. de Castilho, Lisboa, Ed. Tipografia Franco-Portuguesa, 1862.
- RICHARDSON, Samuel, *Pamela*, London, Ed. Penguin Books, 1985.
- ROSA, António Ramos, *Acordes*, Quetzal Editores 1990, 2.^a edição, p. 81.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *O Contrato Social*, tradução de Leonardo Manuel Pereira Brum, Lisboa, Ed. Publicações Europa-América, 4.^a edição, 1999.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Oeuvres Complètes. I. Les Confessions*, Paris, Ed. Gallimard, 1959.
- SAINT-PIERRE, Bernardin, *Paulo e Virgínia*, Lisboa, Ed. Europa-América, 1976.
- SARAMAGO, José, *O Homem Duplicado*, Lisboa, Editorial Caminho, 2002.
- SARAMAGO, José, *Todos os Nomes*, Lisboa, Editorial Caminho, 1994.
- SCHLINK, Bernard, *O Leitor*, Porto, Edições ASA, 1998. Esta obra foi adaptada ao cinema por Stephen Daldry em 2008.
- SENA, Jorge de, *Diários*, Porto, Edições Caixotim/Mécia de Sena (com patrocínio do Instituto Português do Livro e das Bibliotecas), 2004.
- SENA, Jorge de, *Poesia I*, Lisboa, Ed. Moraes Editores, 2.^a edição, 1977.
- SEPÚLVEDA, Luis, *As Rosas de Atacama*, Porto, Asa, 2000.
- STERNE, Laurence, *A Vida e Opiniões de Tristram Shandy*, tradução de Manuel Portela, Lisboa, Ed. Antígona, 1997.
- TERRAIL, Ponson du, *Rocamboles – A Herança Misteriosa*, Lisboa, Ed. Europa-América, 1987.
- TORGA, Miguel, *Diário IV*, Coimbra, Ed. de autor, 4.^a edição, 1995.
- TORGA, Miguel, *Diário V*, Coimbra, Ed. de autor, 3.^a edição, 1974.
- TORGA, Miguel, *Diário XII*, Coimbra, Ed. de autor, 3.^a edição, 1986.
- TORGA, Miguel, *Diário XIV*, Coimbra, Ed. de autor, 1987.
- TORGA, Miguel, *Diário XV*, Coimbra, Ed. de Autor, 1990.
- TORGA, Miguel, *Diário XVI*, Coimbra, ed. de autor, 2.^a edição, 1995.
- TORGA, Miguel, *Diário XVI*, Coimbra, Ed. de autor, 2.^a edição, 1995.
- VOLTAIRE, *Cândido ou O Optimismo*, Lisboa, Ed. Guimarães Editores, pp. 176- 178.)

YOURCENAR, Marguerite, tradução de Maria Lamas, *Memórias de Adriano*, Lisboa, Ed. Ulisseia, 1988.

4.3. Dicionários e Enciclopédias

DIETRICH, Georg, HELLMUTH, Walter, *Vocabulário Fundamental de Psicologia*, Lisboa, Edições 70, 1978.

KENDLER, Howard, *Introdução à Psicologia*, vol. I, tradução de António Simões, Lisboa, Ed. Fundação Calouste Gulbenkian, 4.^a edição, 1978.

GRIMAL, Pierre, *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*, Lisboa, Ed. Difel, 2.^a edição, 1992.

MACHADO, José Pedro, *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*, Lisboa, Ed. Livros Horizonte, 5.^a edição, 1989.

OLIVEIRA, Manuel Alves de; CARVALHO, Maria Irene Bigotte de, *Mini-Enciclopédia do Círculo de Leitores*, Lisboa, Ed. Círculo de Leitores, 1993.

5. Informação em outros suportes:

ABRUNHEIRO, Daniel, *Últimos Dias do Caderno Chinês*, <http://www.canildodaniel.blogspot.com>, texto publicado a 01-06-2010.

ÍNDICE DE AUTORES

ABRUNHEIRO, Daniel – 438.

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de – 17, 22, 28, 30, 31, 32, 37, 102, 123, 124, 126, 129, 186, 187, 213, 287, 288, 289, 290, 291, 295, 298, 299, 310, 311, 312, 315, 317, 318, 319, 326, 328, 329, 330, 331, 336, 337, 357, 358, 360, 364, 372, 378, 383, 384, 387, 389, 390, 392, 397, 399, 404, 420, 424, 425.

ALMEIDA, Faria de – 218.

AMARAL, Irene de – 377.

ANDRADE, Ana Isabel – 377.

ARISTÓTELES – 284, 285.

ARNAUT, Ana Paula – 443, 446.

ASSUNÇÃO, Carlos – 377, 379, 399, 400, 403, 404, 421.

BALZAC, Honoré de – 23, 25, 67, 75, 76, 80, 81, 191, 287, 300, 301.

BAPTISTA, Fernando Paulo do Carmo – 389, 403, 412, 424, 425, 427.

BARATA, José Oliveira – 99, 103, 104, 108, 187.

BARRENTO, João – 255.

BARROS, Leitão de – 44, 45, 108.

BARTHES, Roland – 41, 337, 400.

BÉGAUDEAU, François – 450.

BERNARDES, José Augusto Cardoso – 21, 388, 384, 390, 391, 392, 423, 426.

BERNSTEIN, Basil – 386, 418.

BIESTER, Ernesto – 79, 100, 101, 106, 107, 108.

BLACKLEY, Gayla – 37.

BOLAÑO, Roberto – 215, 220, 327.

BOURDIEU, Pierre – 428.

BOURDON, Albert-Alain – 180, 182, 183, 214, 235, 236, 241.

BOURNEUF, Roland – 213, 284, 285, 286, 292, 312, 342.

BRAGA, Jorge Sousa – 48, 49.

BRAGA, Teófilo – 194, 196, 201.

BRAIT, Beth – 285, 328, 329, 352, 356, 359.

BRANCO, António – 430.

BRANCO, Camilo Castelo – 59, 61, 62, 80, 81, 82, 84, 107, 136, 141, 155, 158, 167, 191, 197, 261, 269, 270, 281, 310, 405, 440, 444.

BROOKS, Van Wyck – 34.

BRUCKNER, Pascal – 444, 445.

BUESCU, Helena Carvalhão – 35, 99, 185, 186, 285, 296, 319, 440, 441.

CAEIRO, Alberto – 102, 331, 363.

CAL, Ernesto Guerra da – 201.

CALVINO, Italo – 14, 389, 430.

CAMÕES, Luís de – 40, 62, 79, 80, 85, 104, 107, 390, 392, 400, 437.

CAMPOS, Álvaro de – 92, 102, 399.

CANDIDO, Antonio – 278, 280, 283, 284, 294, 295, 300, 315, 316, 323, 324, 328, 329, 358.

CARNEIRO, Roberto – 416.

CARVALHO, Angelina – 416.

CARVALHO, Mário de – 395, 396.

CARVALHO, José António Brandão – 403.

CASTILHO, António Feliciano – 57, 59, 60, 61, 79, 85, 139, 194, 196, 197, 200, 201, 204, 205, 361.

CASTRO, Maria de São Luís – 404.

CASTRO, Rui Vieira de – 379, 380, 420.

CHAGAS, Pinheiro – 79.

COELHO, Eduardo Prado – 25.

COELHO, Jacinto do Prado – 36, 188, 201, 258, 360, 380, 389, 437.

COELHO, Trindade – 259, 262.

COMPAGNON, Antoine – 378, 392, 394.

CORTESÃO, Luísa – 402, 415, 416.

CORTEZ, António Carlos – 376.

CORVO, Andrade – 203.

CASTRO, Ferreira de – 395.

CRUZ, Liberto – 24, 430.

DÂMASO, Reis – 194, 201, 429.

DAVID, Sérgio Nazar – 185, 186, 204, 209.

DAY, Christopher – 401, 425.

DEFOE, Daniel – 66, 68, 175, 191.

DICKENS, Charles – 34, 74, 191, 192, 197.

DINIS, Júlio – 6-15; 16, 22, 23, 24, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 38; 56-62; 63-86; 87-125; 126-174; 175-278; 279-374; 375, 376, 401, 403, 404, 405, 415, 416, 417, 418, 430, 438, 440, 442, 443, 444, 446, 447, 448, 451, 452.

DIOGO, Fernando – 416.

DIONÍSIO, Maria de Lourdes – 379, 419, 420.

DUMAS, Alexandre – 187, 188.

ECO, Umberto – 18, 368, 440.

EVANS, Ifor – 30, 34, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 191.

FERREIRA, João Tomaz – 196, 199, 259, 262, 263.

FERREIRA, Joaquim – 83, 84.

FERREIRA, Maria Ema Tarracha – 35, 54, 76, 150, 175, 188, 205, 206, 287, 311, 323, 324, 333, 361, 362, 364, 436.

FERREIRA, Vergílio – 74, 450, 439.

FEUILLET, Octave – 75, 106, 281, 293.

FIELDING, Henry – 33, 66, 70, 71, 72, 73, 75, 80, 81, 175, 177, 219, 262, 299, 306, 311, 312.

FIGUEIREDO, Antero de – 108, 354.

FIGUEIREDO, Fidelino de – 52.

FILHO, Alexandre Dumas, 193.

FILLOLA, Antonio Mendoza – 381, 424.

FONSECA, Fernanda Irene – 371, 372.

FONSECA, Manuel da – 395.

FRANÇA, José Augusto – 432.

FREUD, Sigmund – 24, 26, 51, 254, 386.

GAIO, Silva – 83.

GARRETT, Almeida – 6, 36, 57, 58, 72, 75, 77, 78, 79, 81, 83, 89, 90, 91, 93, 97, 102, 103, 104, 120, 121, 141, 161, 165, 167, 181, 188, 196, 197, 198, 203, 204, 211, 214, 252, 262, 310, 396, 429.

GIASSON, Jocelyne – 388, 400, 401.

GOETHE – 23, 77, 207, 433.

GÓIS, Eunice – 415.

GOLDSMITH, William – 69, 191, 311.

GOMES, Álvaro – 404.

GOMES, Luísa Costa – 395.

GOMES, Soeiro Pereira – 395.

GONÇALVES, Conceição – 415.

GOULART, Rosa Maria – 21.

GRASS, Günter – 43.

GREIMAS, Julien – 336, 337, 339, 343.

GUERRA, Álvaro – 181.

GUIRAND, Félix – 300, 301.

HAUSER, Arnold – 25, 28, 30, 67, 72, 113, 176, 177, 178, 187, 188, 192, 234.

HERCULANO, Alexandre – 24, 49, 59, 65, 66, 78, 79, 81, 82, 83, 84, 90, 97, 104, 141, 194, 195, 196, 197, 198, 210, 242, 262, 269, 310, 396, 440.

HORÁCIO – 49, 77, 80, 95, 283, 321.

HOUDART-MEROT, Violaine – 388, 419.

HUGO, Victor – 75, 80.

INNERARITY, Daniel – 435.

JAHANBEGLOO, Ramin – 20, 48, 385.

JOYCE, James – 20, 42, 43, 101, 102, 320.

KENDLER, Howard – 401.

KRAUSS, Warner – 21, 27, 28, 29, 30.

LACERDA, César de – 79.

LAMARTINE, Alphonse – 75.

LEAL, Mendes – 79, 104, 105, 106, 107, 112, 196, 199.

LEITE, Lígia Chiappini M. – 381, 404.

LEMOS, João de – 200.

LEPECKY, Maria Lúcia – 20, 24, 33, 47, 55, 99, 128, 133, 159, 201, 202, 203, 207, 257, 258, 259, 265, 297, 300, 310, 314, 361, 362, 371, 405, 406, 435, 436.

LIGNANI, Ângela Maria – 402.

LISBOA, Eugénio – 382.

LOBATO, Gervásio – 105.

LODGE, David – 17, 126, 127.

LOPES, Óscar - 14, 20, 24, 28, 53, 54, 56,67, 80, 84, 85, 90, 99, 121, 175, 176, 177, 187, 198, 199, 257, 258, 273, 323, 331, 404, 442.

LOURENÇO, Eduardo – 391, 392, 408, 409.

MACHADO, José Pedro – 450.

MAGALHÃES, Joaquim Manuel – 439.

MALER, Bertil – 289.

MANN, Thomas – 278, 320.

MANZONI, Alessandro – 77, 197.

MARCHON, Maria Livia Diana de Araújo – 33, 39, 99, 122, 194, 239, 257, 286, 287, 321, 325, 330.

MARQUES, Fernando Pereira – 180, 181.

MARQUES, Isabel Nobre - 308.

MARX, William –24, 189, 391, 395.

MATOS, Manuel – 434.

MATTOSO, José – 308, 309, 361.

MAUPASSANT, Guy de – 41.

MAURON, Charles – 26.

MELLO, Cristina – 369, 371, 373, 381, 389, 398, 416, 422, 423, 426.

MENEZES, Bourbon e – 107.

MÓNICA, Maria Filomena – 62, 281.

MONIZ, Egas – 20, 24, 44, 45, 53, 54, 56, 57, 58, 59, 61, 75, 88, 89, 94, 100, 101, 102, 107, 111, 117, 118, 119, 128, 129, 130, 147, 150, 153, 179, 248, 273, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354.

MONTEIRO, Adolfo Casais – 102.

MONTEIRO, Maria José Oliveira - 20, 45, 56, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354.
MONTEIRO, Ofélia Paiva – 185, 204.
MORE, Thomas – 445.
MUSSET, Alfred de – 75, 76, 218.

NAMORADO, Joaquim – 430.
NAVARRO, Ana Rita Padeira – 48.
NEGREIROS, Almada – 389, 405.
NEMÉSIO, Vitorino – 94, 95, 104, 105.
NERVAL, Gérard du – 75, 77.
NUNES, Maria de Fátima – 177, 189, 190.

ORTIGÃO, Ramalho – 45, 46, 62, 76, 189, 200, 211, 256, 429.
OUELLET, Réal - 213, 284, 285, 286, 292, 312, 342.

PAGANINO, Rodrigo – 23, 48, 84, 85, 97, 141, 151, 189, 243, 262.
PASCOAES, Teixeira de – 191.
PASSERON, Jean-Claude – 428.
PASSOS, Soares de – 57, 77, 79, 91, 93, 94, 196, 197.
PEDROSA, Inês – 410, 425.
PEIXOTO, Fernando – 102.
PENNAC, Daniel – 387, 388, 398, 399, 408.
PEREIRA, Luísa Álvares – 388.
PESSOA, Fernando – 26, 92, 95, 102, 313, 331, 363, 390, 391, 392.
PINA, Manuel António – 395.
PINHÃO, Carlos – 395.
PORTELA, Manuel – 72, 73, 74, 191.
PROPP, Vladimir – 330, 336, 344.

QUARESMA, Vítor Sérgio Quaresma - 137.
QUEIRÓS, Eça de – 6, 8, 14, 24, 39, 45, 46, 61, 62, 83, 95, 148, 173, 185, 187, 194, 195,
200, 211, 216, 247, 256, 257, 263, 281, 285, 288, 289, 292, 306, 318, 364, 365, 366, 429,
430, 440.
QUEIRÓS, Teixeira de – 173, 200, 262.

QUENTAL, Antero de – 173, 196, 200, 201, 238, 256, 429.

REBELLO, Luís Francisco – 99, 105, 106, 107.

REDOL, Alves – 404.

REI, José Esteves - 377, 379, 399, 400, 403, 404, 421.

REIS, Adélia – 390.

REIS, Carlos – 7, 16, 17, 18, 19, 20, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 32, 34, 35, 39, 51, 61, 128, 129, 137, 143, 194, 196, 199, 200, 201, 214, 288, 289, 293, 294, 301, 308, 318, 364, 365, 396, 399, 402, 28, 429, 431.

REIS, Filipe – 381, 419.

REIS, João C. – 61, 62.

REIS, Ricardo – 75, 95, 102.

REMÉDIOS, Joaquim Mendes dos – 84, 99, 128, 194.

RIBEIRO, Maria Aparecida – 201, 202, 212, 439.

RIBEIRO, Maria Manuela – 316.

RIBEIRO, Tomaz – 79, 85, 86, 200, 203.

RICHARDSON, Samuel – 66, 67, 68, 69, 70, 71, 75, 80, 132, 175, 191.

RODARI, Gianni – 435.

RODRIGUES, Armando Cortes – 102.

RODRIGUES, Ernesto – 191, 192.

ROSA, António Ramos – 27, 43.

ROSA, Joaquim Coelho – 414.

ROSENFELD, Anatol – 280, 282, 283, 328, 329, 330, 332, 333, 334, 346, 358.

RÖSING, Tania M. K. – 380, 381, 392, 422.

ROUSSEAU, Jean-Jacques – 75, 143, 258.

SÁ, Cristina Manuela – 402, 403.

SAINT-PIERRE, Bernardin – 75.

SAMPAIO, Albino Forjaz de – 14, 99, 128.

SANDERS, Andrew – 440.

SANTANA, Maria Helena – 205, 258, 259.

SANTILLI, Maria Aparecida – 324, 338.

SARAIVA, António José – 14, 20, 24, 28, 31, 34, 53, 54, 56, 67, 80, 84, 85, 90, 99, 103, 108, 121, 175, 176, 177, 187, 198, 199, 210, 258, 264, 273, 323, 395, 431.

SARAIVA, José Hermano – 181, 182, 188, 189, 223, 224, 225, 235, 236, 238, 308, 383.
SARAMAGO, José – 241, 355, 396, 441.
SCHLINK, Bernard – 40.
SCOTT, Walter – 66, 71, 74, 77, 190, 197, 198.
SEIXO, Maria Alzira – 18.
SENA, Jorge de – 428, 437.
SEPÚLVEDA, Luis – 25.
SEQUEIRA, Fátima – 404.
SIMÕES, João Gaspar – 24, 102, 173, 194, 195, 263, 264, 289, 323.
SOUSA, Maria de Lourdes – 380.
SOUTO, José Correia do – 54.
STEINER, George - 18, 20, 37, 44, 48, 376, 380, 385, 409, 435.
STERN, Irwin – 20, 24, 33, 38, 39, 56, 57, 63, 66, 75, 76, 78, 99, 108, 128, 205, 257, 296,
310, 313, 314, 315.
STERNE, Laurence - 33, 66, 72, 73, 75, 80, 81, 175, 219, 256, 311.
STRECHT, Pedro – 376, 379, 380.
SWIFT, Jonathan – 34, 66, 69, 70, 80, 175.

TAVARES, Gonçalo M. – 395.
TERRAIL, Ponson du – 75, 293-295, 281, 293.
TODOROV, Tzvetan – 296, 290, 374, 382, 394, 407, 408.
TOMPKINS, Jane P. – 37.
TORRADO, António – 395.
TORGA, Miguel – 5, 320, 356, 376, 437, 433, 437, 440, 441.

V. PIERRE, André – 300, 301.
VAQUINHAS, Irene Maria – 309, 361.
VEIGA, Isabel – 418, 419.
VIEIRA, Alice – 395.
VIEIRA, Pe. António – 26.
VOLTAIRE – 190, 444.

WARREN, Austin – 51.
WELLECK, René – 51.

YOURCENAR, Marguerite – 440.

ZAMBUJAL, Mário – 395.

Coimbra, Setembro de 2010.