



**ROSA MARGARIDA
PINTO LEITE**

A NARRATIVA BREVE DE JÚLIO DINIS



**ROSA MARGARIDA
PINTO LEITE**

A NARRATIVA BREVE DE JÚLIO DINIS

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Línguas, Literaturas e Culturas, realizada sob a orientação científica do Doutor António Manuel dos Santos Ferreira, Professor Associado com Agregação do Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro.

o júri

presidente

Doutora Maria Fernanda Amaro de Matos Brasete
Professora Auxiliar da Universidade de Aveiro

Doutor José Cândido de Oliveira Martins
Professor Auxiliar da Universidade Católica Portuguesa

Doutor António Manuel dos Santos Ferreira
Professor Associado com Agregação da Universidade de Aveiro

A si, Sr. João, esteja onde estiver...

Os meus sinceros agradecimentos:

Ao Professor António Manuel Ferreira, pela constante disponibilidade e orientação; à Nazaré, pelo incentivo, indicações bibliográficas e empréstimo de livros; à Sandra, pelo contínuo estímulo; ao António, que ouviu as minhas inseguranças e conquistas; e a outras pessoas que de uma forma ou de outra me ajudaram.

Aos meus pais, sem cujo apoio este trabalho não seria uma realidade.

palavras-chave

Júlio Dinis, narrativa breve, presença feminina, moralidade, espaço.

resumo

Este trabalho estuda a narrativa breve de Júlio Dinis. Começa com a análise da questão da novela e do conto no contexto de século dezanove. Depois, identifica e caracteriza, na narrativa breve, a presença feminina, a moralidade, bem como o espaço físico e social. Por fim, evidencia, na narrativa breve, elementos comuns ao conjunto da obra narrativa do autor.

keywords

Júlio Dinis, short narrative, feminine presence, morality, space.

abstract

This work studies the short narrative by Júlio Dinis. It starts by studying the issue of novella and short story in the nineteenth century context. After, it identifies and characterizes, in the short narrative, the feminine presence, the morality, the social and physical space. Finally, it shows, in the short narrative, common elements to all narrative work by Júlio Dinis.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	9
1 Júlio Dinis e o seu tempo	11
1.1 Vida e obra	11
1.2 Contexto social, político e literário	13
2 Romance, novela e conto no contexto do século XIX	19
2.1 Uma questão de género	22
2.1.1 <i>Serões da Província</i>	28
3 A presença feminina	36
3.1 A mulher oitocentista na sociedade e na literatura	36
3.2 Representações do feminino na obra de Júlio Dinis	39
3.2.1 As personagens femininas em <i>Serões da Província</i>	42
4 A moralidade	52
4.1 A moralidade em <i>Serões da Província</i>	61
5 O espaço físico e social	72
5.1 O espaço físico e social na obra de Júlio Dinis	73
5.1.1 O espaço físico e social em <i>Serões da Província</i>	77
CONCLUSÃO	90
Bibliografia	92

Introdução

Apesar de Júlio Dinis ter escrito textos líricos, dramáticos e narrativos, foram, sobretudo, os seus romances que o tornaram conhecido do grande público e os privilegiados pela crítica literária.

O objectivo deste trabalho consiste na análise da narrativa breve dinisiana, menos mediática que os romances do escritor e poucas vezes objecto de estudo intensivo. Assim, o *corpus* da minha análise reduz-se às narrativas inseridas em *Serões da Província*. Usei, para o efeito, a terceira edição, publicada em 1879, que inclui «O Espólio do Senhor Cipriano» (1862), «As Apreensões de Uma Mãe» (1862), «Os Novelos da Tia Filomela» (1863) e «Uma Flor de entre o Gelo» (1864), narrativas inicialmente publicadas em folhetim no *Jornal do Porto*, bem como «Justiça de Sua Majestade» (1879), narrativa publicada pela primeira vez nesta edição, a pedido do pai de Dinis, apesar de o autor não ter concluído a sua revisão, devido à doença persistente e à morte prematura.

O primeiro capítulo deste trabalho retrata a vida e a obra do Dr. Gomes Coelho, de forma sumária, mas sem omitir aspectos essenciais, bem como o contexto social, político e literário que o rodeou. Trata-se de um simples enquadramento, com o intuito de conhecer não só o escritor, mas também o modo como ele sentia a sua época e se relacionava com outros autores do seu tempo.

O segundo capítulo começa por centrar-se na questão dos géneros literários, no contexto do século XIX. Fértil em produção literária, especialmente no que diz respeito a romances, novelas e contos, a época de oitocentos foi propícia à dificuldade de distinção clara entre cada um desses géneros narrativos, principalmente entre novela e conto. Após procurar identificar os elementos considerados distintivos de cada género, tento realizar uma análise detalhada de cada narrativa inserida em *Serões da Província*, e identificar o género literário a que cada uma delas pertence.

No terceiro capítulo, começo por mostrar que papel estava reservado à mulher no século XIX, a que educação estava sujeita, e como era ela caracterizada pelos escritores daquela época para, de seguida, analisar a presença feminina na obra dinisiana, particularmente em *Serões da Província*. O objectivo é descobrir que género de mulheres

povoa a narrativa de Dinis. Mulheres fracas e submissas, fortes e determinadas ou uma mistura de ambas?

Outra característica bem presente na narrativa dinisiana é a moralidade. O quarto capítulo é dedicado a esta temática, procurando evidenciar as suas particularidades, sobretudo nos contos e novelas. O propósito é conhecer que valores procura o escritor transmitir aos seus leitores e como consegue atingir esse fim.

O quinto capítulo é dedicado ao espaço, nomeadamente ao espaço físico e social. De que espaço falamos quando nos referimos ao espaço físico e social de Júlio Dinis? A intenção é identificar e descrever o espaço físico e social dinisiano, nomeadamente nos textos curtos.

É importante referir que, ao longo do trabalho, procuro evidenciar, na narrativa breve, elementos comuns ao conjunto da obra narrativa do autor.

1 – Júlio Dinis e o seu tempo

O texto literário é o reflexo do seu autor que, por sua vez, reflecte a sociedade que o rodeia, o seu tempo. Na verdade, «la literatura refleja, pues, importantes visiones del mundo por parte de una determinada sociedad en un determinado momento» (Eire, 1997: 9). Assim sendo, «a obra literária é uma forma de manifestação artística condutora de diversos aspectos sociais da realidade que visa retratar» (Santos, 2009).

Além disso, o escritor pode ter um objectivo específico quando escreve os seus textos. Segundo Cesare Pavese, «après tout, je suis moi aussi l'un d'entre eux [tous les hommes], mais je tiens la plume du côté du manche, autrement dit mon métier est “d'avoir de l'influence” sur eux» (Pavese, 1999: 71). De facto, e como nos diz Carlos Reis: «a literatura pode ser entendida como instrumento de intervenção social» (Reis, 1995: 40). Esta preocupação da literatura em intervir na sociedade, em formar consciências, é ainda mais acentuada durante o Realismo dado que nessa época «o escritor faz da literatura um instrumento de análise de tipos e situações carenciadas de reforma» (ibid. : 41).

Tendo em conta as considerações acima formuladas e sendo o objectivo maior desta dissertação proceder à análise da narrativa breve de Júlio Dinis, parece-me pertinente, antes de mais, conhecer de forma sumária, mas sem omitir os aspectos fundamentais, a vida e obra do escritor, bem como o contexto social, político e literário que o rodeou.

1.1. – Vida e obra

Júlio Dinis é o pseudónimo de Joaquim Guilherme Gomes Coelho que nasce na média burguesia do Porto, a 14 de Novembro de 1839, descendente de ingleses pelo lado materno e filho de um reputado cirurgião da Escola Médico-Cirúrgica do Porto. É nessa mesma escola que Júlio Dinis cursa medicina e se torna professor, mal chegando a exercer a sua profissão devido à sua saúde precária.

Pouco se sabe sobre a infância de Júlio Dinis, no entanto, a prematura morte da mãe do escritor, quando este ainda não tinha cinco anos de idade, marcou-o de tal modo que, embora ele não se refira, directamente, a este facto, a verdade é que os casais com

funções de relevo nas suas obras não nos são apresentados completos. Em geral, não existe um dos membros da família, quase sempre a mãe.

A partir de 1863, a doença obriga-o a trocar o Porto por longas estadias de cura em Ovar e na Madeira, onde toma conhecimento da vida das gentes do campo, tema recorrente na sua obra literária.

É à literatura que dedica a maior parte da sua curta vida, sendo considerado por muitos como um escritor de transição entre o fim do Romantismo e o princípio do Realismo. Na verdade, segundo Maria Lúcia Lepecki «qualquer leitor, entrando, inocente, em contacto com o Autor de *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, notará ser a sua escrita tributária de dois tipos de sensibilidade: a romântica e a realista» (Lepecki, 1979: 15).

Embora tenha escrito poesia (a sua actividade de escritor foi iniciada em 1860 com a publicação de poemas no jornal portuense *A Grinalda*) e drama, notabilizou-se principalmente como romancista.

O seu primeiro romance editado é *As Pupilas do Senhor Reitor*, publicado em forma de folhetim no *Jornal do Porto*, entre 12 de Maio e 11 de Julho de 1866, e com ele obtém, imediatamente, um enorme êxito. No mesmo jornal, em 1867, surge o primeiro romance que escrevera, e que já estava concluído em 1862, *Uma Família de Ingleses, Cenas da Vida do Porto*, cujo título assumirá a forma actual aquando da sua publicação em volume. Em 1868, publica, também em folhetim, *A Morgadinha dos Canaviais*. No ano seguinte, começa a escrever *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, cuja edição póstuma só viria a surgir em 1872, apenas em parte revista pelo autor.

Em 1870, surge o primeiro volume de *Serões da Província*, livro que inclui um conjunto de narrativas breves anteriormente publicadas em folhetins no *Jornal do Porto*. Note-se que, no mesmo jornal, foram publicadas cartas do Dr. Gomes Coelho assinadas com o pseudónimo feminino de Diana de Aveleda. Este pseudónimo é uma espécie de heterónimo pois, como afirma Maria Ivone Fedeli: «ao contrário do que acontece com o pseudónimo de Júlio Dinis, nome vazio, mera máscara para o Dr. Gomes Coelho, este se compraz em criar para Diana de Aveleda um marido – a quem escreve cartas que publica – filhas, amigas, criadas, visitas e toda uma biografia que fica implícita nos seus textos» (Fedeli, 2007: 10).

A sua educação inglesada bem como a leitura de Richardson, Jane Austen, Goldsmith, Balzac e Dickens formaram o seu gosto que surge teorizado em «Ideias Que Me Ocorrem», postumamente publicado no volume de *Inéditos e Esparsos* (1910).

Em 1871, com 32 anos e vítima de tuberculose, morre Júlio Dinis, aquele que «pode justamente considerar-se cronologicamente o primeiro romancista da literatura portuguesa», na opinião de António José Saraiva (1992: 770).

1.2. – Contexto social, político e literário

De acordo com Jacinto do Prado Coelho, «os romances de Júlio Dinis constituem um documento sociológico valioso sobre o Portugal novo, nascido das transformações políticas e económicas promovidas pelo regime liberal» (Coelho, 1994: 264).

Na verdade, foi em 1820 que se deu a Revolução que veio a estabelecer, durante algum tempo, o liberalismo em Portugal. Graças ao agravamento da situação económica portuguesa, um sector da burguesia decide agir politicamente. Assim, as Cortes de 1821, constituídas maioritariamente por membros da burguesia rica rural, elaboram a Constituição de 1822. É o fim da monarquia absoluta e o surgimento de uma câmara representativa nacional que tinha a última palavra em todos os assuntos.

Contudo, as Cortes e a Constituição de 1822 duraram pouco, pois, em 1823, D. João VI declarou a Constituição nula e as Cortes fecharam. Este monarca não era indiferente a Júlio Dinis, pois, como afirma Irwin Stern, «a figura de D. João VI é a única deste primeiro liberalismo a merecer a atenção de Dinis. Ele é declaradamente hostil a este rei na MORGADINHA quando fala a respeito das orações diárias de D. Doroteia e da sua criada» (Stern, 1972: 77).

Portugal regressou a uma monarquia com duas câmaras representativas e um rei que exercia os seus poderes executivos através dos seus ministros até 1828 quando D. Miguel, casado com Maria da Glória, filha de D. Pedro, se declarou rei absoluto.

A partir desse momento a nação fica dividida em liberais, apoiantes de D. Pedro que apoiam a Constituição de 1822, e absolutistas, apoiantes de D. Miguel, que preferem a Carta.

Após batalhas sangrentas, só em 1834 o liberalismo é estabelecido como política oficial do governo português. Irwin Stern refere que Júlio Dinis, «aparentemente, não tinha

D. Pedro em grande conta» (Stern, 1972: 79), e que, além disso, o escritor manifesta-se, igualmente, a respeito destas guerras civis em *Uma Família Inglesa*, mostrando que «não só deixaram impressões indeléveis na cidade do Porto, mas, mais importante ainda, no povo que as viveu» (ibid. : 79).

Em 1846 dá-se a revolução popular conhecida como a Patuleia. Esta crise é o resultado da insatisfação da população rural que não concordava com os pesados impostos, nem com os novos regulamentos sobre saúde pública que proibiam os enterros nas igrejas. Em *A Morgadinha dos Canaviais*, Júlio Dinis aborda esta questão da interdição dos enterros nas igrejas, sendo esta nova regra motivo de conflito entre a população que, na sua maioria, não aceita a alteração de costumes.

No reinado de D. Pedro V dá-se a Regeneração, constroem-se estradas que ligam todas as cidades do país, inaugura-se o caminho-de-ferro Lisboa-Porto, é criado um serviço telegráfico ligado à rede internacional e levanta-se o problema das Irmãs da Caridade.

De facto, as questões religiosas do país são abordadas por Júlio Dinis nos seus romances. Como afirma Irwin Stern, «ele trata dos novos missionários rurais e dos seus conversos nas PUPILAS e na MORGADINHA, e, dos monges, recentemente fora dos seus conventos, nos FIDALGOS. Censura o papel político que parte do Clero queria assumir» (ibid. : 87).

No decorrer do reinado de D. Luís, a situação do país não sofre alterações positivas, por isso, «durante os anos de 1869 e 1870, os comentários de Dinis sobre os políticos, os acontecimentos e o estado geral de Portugal, tornaram-se mais e mais sarcásticos e amargos» (ibid. : 89).

Relativamente ao estado da literatura portuguesa na época, escreveu Dinis em tom sarcástico numa carta, que faz parte de um conjunto de outras cartas agrupadas sob o título «Cartas Particulares», em *Inéditos e Esparsos*, em 1870, ao amigo Passos:

Felizmente a literatura floresce.

O teatro nacional regenerou-se. Dizem os [sic] gazetas; o T. de V. [Teixeira de Vasconcelos] escreve uma comédia por dia e descobriu o segredo de extrair um drama daquela coisa que ele publicou intitulada *As Duas Facadas*. O Caio inventou a comédia alegórica; o Pinheiro Chagas escreveu *A Judia*, de que dizem ter o Herculano dito maravilhas, o que não obsta a que o discípulo querido do mestre, escrevendo-me dela, lhe chamasse uma *Judiaria*. O Luciano Cordeiro saiu-se com o seu livro de crítica no qual se trata tudo e se chama ao

Garrett ignorante e pateta, ou coisa que o valha. Leste este volume? Recomendo-te, sobretudo o programa que vem no fim para anunciar o segundo volume da obra. Está soberbo. (Dinis, 2003: 270)

Nesta carta, Júlio Dinis menciona algumas figuras de referência da literatura portuguesa do século XIX, nomeadamente Almeida Garrett e Alexandre Herculano, fundadores do Romantismo em Portugal. Como afirma Carlos Reis, «o Romantismo português, por sua vez, não pode ser devidamente compreendido se não levarmos também em conta o percurso político e ideológico dos seus fundadores: Garrett e Herculano, ambos profundamente influenciados pela experiência do exílio, ambos projectando na sua produção literária os valores e as opções sociais de um pensamento liberal vivido, contudo, de forma distinta» (Reis, 1995: 426).

De facto, o liberalismo foi uma indubitável referência ideológica para os românticos. E foi no Porto, baluarte do liberalismo, no *Repositório Literário*, órgão da Sociedade Literária Portuense, que Herculano publicou o primeiro manifesto do Romantismo português.

Os escritores portuenses encontraram neste período lojistas literatos ou iconoclastas dispostos a subsidiar as edições de cadernos periódicos de poesia. Assim surgiram *O Bardo* (1852-54) e *A Grinalda* (1855-69). Quase se pode afirmar que «em torno de *A Grinalda* surge uma nova camada de escritores portuenses, sob certos aspectos precursora da Questão Coimbrã. Dela fazem parte Rodrigo Paganino, Ramalho Ortigão e Júlio Dinis, o qual, além de folhetinista como os outros dois, foi autor de poesias de um lirismo íntimo recatado que, em *A Grinalda*, ao lado de outras tendências do ultra-romantismo contemplativo, ombreia com a influência crescente da fase combativa de Hugo» (Saraiva, 1992: 759).

Se na poesia de Dinis é evidente uma atitude romântica e ultra-romântica, nos romances o mesmo não se verifica. Na verdade, como afirma Irwin Stern, «a sua própria ideia do objectivo do romance, incluindo a sua preocupação de realidade, impedia-o de usar as formas novelísticas românticas» (Stern, 1972: 117). De facto, nos romances de Dinis não nos deparamos com cenas exageradas de amor platónico, sorte, morte, ódio ou vingança, mas sim com descrições da realidade, como é o caso das descrições dos costumes rurais em *As Pupilas do Senhor Reitor*, *A Morgadinha dos Canaviais* e *Os Fidalgos da Casa Mourisca* ou a própria vida dos ingleses no Porto, como sucede em *Uma*

Família Inglesa. No mesmo romance há mesmo a alusão a acontecimentos reais, como a Guerra da Crimeia ou a situação do Parlamento inglês sob Lord Palmerston, eventos que ocorreram, de facto, no ano em que decorre a narrativa.

É de referir que, e «ao contrário das opiniões de vários críticos» (ibid., 1972: 118), Dinis não nos descreve um mundo perfeito, nem o seu universo é cor-de-rosa. O que encontramos em Dinis é uma constante preocupação com a realidade. Se assim não fosse, não nos depararíamos com a pobreza em *As Pupilas do Senhor Reitor*, com a exploração de criados pelos seus patrões em *Uma Família Inglesa*, com conflitos familiares em *A Morgadinha dos Canaviais* (o caso do Zé Pereira e da mulher), ou com um assassino e os malévolos irmãos Cruzeiro em *Os Fidalgos da Casa Mourisca*.

Além disso, Dinis introduz a ciência nos seus romances, ao realizar a descrição psicológica das personagens, pois cada acção tem uma determinada causa que o escritor procura explicar através de um estudo analítico.

Assim, apesar da existência de dois grupos literários no seu tempo, o Romantismo e o Realismo, Júlio Dinis não se inseria em nenhum em particular. O conceito de romance de Dinis é aquele que podemos encontrar nos *Inéditos e Esparsos*, sob o título de «Ideias Que Me Ocorrem», escrito no Funchal, em 1869. De facto, e «ao contrário do que pensava o próprio Eça de Queirós, que só via no autor das *Pupilas* uma natureza ingénua e simples, Júlio Dinis revelar-se-nos-ia aí um penetrante espírito crítico, por assim dizer o primeiro teorizador da arte do romance em Portugal» (Simões, 1963: 118). Esta mesma ideia é expressa por Irwin Stern ao afirmar que «não se encontra entre os romancistas portugueses nenhuma teoria de romance até às *Ideias Que Me Ocorrem* de Júlio Dinis. Garrett escreveu um pequeno *Bosquejo da História da Poesia e Língua Portuguesa*, e Herculano dedicou dois volumes dos seus OPÚSCULOS a artigos sobre literatura contemporânea, mas nenhum apresenta pensamentos críticos alguns sobre o romance» (ibid. : 123).

De entre as várias enunciações formuladas por Dinis, destaque para a importância da verdade:

A verdade parece-me ser o atributo essencial do romance bem compreendido, verdade das descrições, verdade dos 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. (Dinis, 2003: 18)

É esta verdade «o elemento que mais impressiona na sua obra: uma verdade que pode não ser toda a verdade, mas é, pelo menos, a verdade que a sua concepção da vida e do homem lhe permitem conceber» (Simões, 1963: 124). Esta preocupação com a verdade, com a realidade, permite afirmar ser Júlio Dinis o «precursor do realismo em Portugal» (ibid. : 124).

Sendo certo que Dinis não pertencia a nenhum grupo literário, qual era a sua relação com os principais homens de letras do seu tempo? Almeida Garrett é o romancista mais citado nas obras do escritor. Além de ambos defenderem o liberalismo, unia-os o facto de terem sido inicialmente poetas, depois dramaturgos e actores e, só mais tarde, romancistas. Nos seus romances, não só menciona Garrett como uma figura de relevo na reforma da literatura portuguesa como, além disso, adopta «as inovações estilísticas e o enriquecimento da linguagem literária pela introdução da fala popular» (Stern, 1972: 101).

As relações entre Júlio Dinis e Herculano começaram quando Dinis solicitou a Augusto Soromenho que mostrasse a Herculano um exemplar de *As Pupilas do Senhor Reitor*. Herculano admirou de tal modo o romance que «chamou-lhe o primeiro romance do século» (Saraiva, 1992: 769). Este elogio de Herculano pode ter surgido «devido à presença de temas que muito o interessavam – a vida do campo, a agricultura, os costumes e tipos tradicionais portugueses» (Stern, 1972: 102). Na verdade, o escritor partilhava «muitos dos largamente divulgados pensamentos e opiniões de Herculano sobre o Portugal contemporâneo, e admirava o objectivo dos seus romances» (ibid. : 101).

Júlio Dinis não nutria por Camilo a mesma admiração que sentia por Garrett e Herculano. Na opinião de Irwin Stern, «a causa da rejeição de Dinis era tanto política como literária» (ibid. : 103). De facto, por um lado, Camilo parecia não se preocupar por Portugal como nação, com os problemas sociais que o país enfrentava, pois aceitava a pobreza como o estado dos portugueses e defendia que uma educação completa era só para os ricos, por outro, levava estes temas ao extremo na ficção, o que não agradava ao autor de *Serões da Província*.

Curiosamente, foi Rodrigo Paganino, escritor pouco conhecido, autor de *Os Contos do Tio Joaquim* (1861), quem mais mereceu a admiração de Dinis:

Apareceu um finalmente, um livro, cujo autor abençoei com todas as veras do meu coração. Infeliz! Morreu já.

A meu ver desapareceu com ele um dos mais prometedores talentos de romancista popular, que têm surgido entre nós. O autor era Rodrigo Paganino, o livro *Os Contos do Tio Joaquim*. (Dinis, 2003: 143)

Na realidade, Júlio Dinis e Rodrigo Paganino tinham vários pontos em comum. Ao nível pessoal, eram ambos médicos, escritores e tuberculosos. Ao nível literário, privilegiaram o povo, as personagens e os acontecimentos simples, bem como a intenção moralizadora.

2 – Romance, novela e conto no contexto do século XIX

Com o fim do absolutismo e a implantação do liberalismo, o romance substitui a epopeia como a imagem dum povo, especialmente a nova classe ascendente, a burguesia, após a revolução inglesa, na segunda metade do século XVIII. É, pois, em Inglaterra, que surge o romance romântico com *A História de Tom Jones* (1749) de Henry Fielding.

O romance traduzia as ambições, os desejos, as fantasias da classe burguesa e, simultaneamente, era o seu modo de fuga à realidade materialista, o seu passatempo. Se, por um lado, o romance romântico transmitia uma imagem cor-de-rosa desta classe em ascensão, por outro, criticava-a, umas vezes de forma subtil, outras de forma declarada e violenta.

No entanto, é só no século XIX que o romance passa a «dominar em toda a linha, muito embora às vezes confundido com a novela ou dividindo com ela o seu poder de influência» (Moisés, 1979: 93). Se Stendhal, ao conferir ao romance dimensões psicológicas modernas é designado como «o primeiro grande representante do romance europeu oitocentista (*O Vermelho e o Negro*, 1830, *A Cartuxa de Parma*, 1839)» (Moisés, 1979: 93), já Balzac é considerado «o verdadeiro criador do romance moderno» (ibid. : 93) com a sua *Comédia Humana*, escrita entre 1829 e 1850, no qual retrata a sociedade burguesa do século XIX.

É, precisamente, neste período que, em Inglaterra, surgem romancistas de renome como Charles Dickens, Jane Austen, Thomas Hardy e Thackeray.

Já nos fins do século XIX, emergem vários romancistas na Literatura Russa: Dostoievski, Tolstoi, Turguenieff e Gogol, entre outros. Dostoievski ao trazer «uma problemática e um tipo de análise psicológica em profundidade até à data desconhecidos, aos quais se aliava o misticismo típico do povo eslavo, que conferia às narrativas uma densidade trágica e angustiada inteiramente nova» (ibid. : 94), surpreendeu os escritores europeus e «tornou-se mestre de uma das vertentes do romance moderno, o da prospecção psicológica» (ibid. : 94).

Em Portugal, a introdução do romance «deve-se a Júlio Dinis» (ibid. : 96), em meados do século XIX, contudo é Eça de Queirós «o representante do Realismo à Flaubert» (ibid. : 96). No final do mesmo século, Abel Botelho, Teixeira de Queirós e Júlio

Lourenço Pinto foram alguns dos escritores portugueses que se dedicaram, igualmente, a este género literário.

Ora, se o romance parecia responder às necessidades de uma burguesia ociosa e com poder, que procurava o prazer e a evasão através da leitura, a novela ocupava lugar de relevo na vida desta classe social, particularmente a novela de cordel ou a novela em fascículos.

Na verdade, a partir do final do século XVIII, com o Romantismo, a novela «definitivamente adquire a sua função de evasão e divertimento, preenchendo os ócios da burguesia, assim como, por outro lado, aprofunda investimentos semânticos dos domínios do aventuroso, do passional, mesmo do fantástico» (Reis, Lopes, 1991: 294).

Assim, ao longo do século XIX, os jornais publicavam capítulos semanais ou quinzenais de novelas em folhetins que, posteriormente, e caso agradassem ao público, poderiam vir a ser publicadas em livro. Por vezes, as novelas eram directamente publicadas em volume, dada a certeza do editor de que seriam bem aceites pelos leitores, principalmente pelas leitoras que encontravam neste género narrativo o sonho e o entretenimento, uma forma de fuga a uma realidade materialista e a um quotidiano monótono.

Em Portugal, onde a novela atinge o seu esplendor durante o Romantismo, encontramos inúmeros novelistas, tais como: Garrett, Herculano, Teixeira de Vasconcelos e Camilo.

Na segunda parte do século XIX, o Realismo «trazendo uma preocupação mais rigorosa pelo trabalho artístico, e revestindo-o duma “missão” reformadora, afastou a novela de seu círculo de interesse» (Moisés, 1979: 60). No entanto, certos escritores, como Zola ou Machado de Assis, na fase inicial da sua carreira literária, ainda cultivaram o género, além de que os jornais continuavam a publicar as novelas em folhetim para deleite dos seus leitores burgueses.

É no século XIX que o conto atinge o seu apogeu. Abandonado o seu estatuto de género pretensamente secundário, passa a ser considerado um produto tipicamente literário e transforma-se «em pedra de toque para todo ficcionista que se preza» (ibid. : 18). Na verdade, «raro é o escritor daquela época que não inicia ou arredonda a lista das suas obras com um voluminho de contos, mesmo se tem títulos de glória mais perenes noutros ramos

literários» (Coelho, 1994: 213). Assim, são publicados numerosos exemplares e surgem inúmeros contistas de mérito.

Na França, «le XIX siècle est véritablement l'âge d'or du récit bref» (Aubrit, 1997: 58). Daí emergirem grandes contistas como Balzac com os *Contes Drôlatiques* (1832), Flaubert com *Trois Contes* (1877), ou Maupassant, considerado o mestre incontestável, com *Boule de Suif* (1880), *La Maison Tellier* (1881), *Contes de Jour et de Nuit* (1885), entre outros. Relativamente a este último, afirma Jean-Pierre Aubrit: «dans la seule décennie des années 80, donne au Figaro, à Gil Base e au Gaulois quelque trois cents récits» (ibid. : 59).

No mesmo período, destacam-se, igualmente, contistas como Edgar Allan Poe, considerado o fundador do conto moderno. Na Rússia, Anton Tchekov, tido como o maior contista daquele país, escreveu duzentas e quarenta e duas histórias. Os contos fantásticos do escritor alemão Hoffmann foram, igualmente, muito apreciados.

Nessa mesma época, em Língua Portuguesa, surgem importantes contistas, como Machado de Assis, autor de inúmeros contos, Eça de Queirós, Alexandre Herculano, Rodrigo Paganino, Abel Botelho ou Júlio Dinis.

O progresso da imprensa, a partir de 1820, veio permitir as publicações periódicas e todas as formas de literatura de massas, possibilitando o acesso dos burgueses à literatura e, conseqüentemente, o desenvolvimento do conto. Pois, ao contrário do romance, «o conto adapta-se melhor ao jornal, à revista ou ao magazine» (Simões, 1967: 180).

No século XIX, há um desvanecer da moralização característica do conto, mas a persistência numa ligação à realidade, quer através do recurso à História, como é o caso de Alexandre Herculano e as suas *Lendas e Narrativas* (1851), quer a temas populares, normalmente campesinos, como sucede com Rodrigo Paganino e *Os Contos do Tio Joaquim* (1861). Já nos finais do mesmo século, o conto adquire «foros de expressão nobre na arte da criação verbal estética, a par de outras realizações do género narrativo e passa a ser encarado pelos escritores, pelo público consumidor deste tipo de prática textual e pela crítica, não como “estágio” para a criação de obra mais “complexa” e volumosa, mas como fim em si mesmo» (Buescu, 1997: 98).

Nos nossos dias, não são consideradas as opiniões de escritores que concebem a novela ou o conto como textos que, sendo desenvolvidos, em profundidade e extensão, poder-se-ão transformar em romance, pois, romance, novela e conto adquiriram um

estatuto de géneros literários autónomos. Assim, «uma novela não é um romance curto, do mesmo modo que um conto não é uma novela reduzida» (Ferreira, 2004: 101).

Na verdade, teóricos, críticos, editores, leitores e mesmo escritores tendem a considerar a novela e o conto formas narrativas menores face ao imperialismo do romance (Aubrit, 1997: 81). Daí que «textos visivelmente breves tendam a ser incluídos na categoria de romance» (Ferreira, 2001: 125). Esta condição de menoridade, tanto da novela como do conto, surgiu precisamente no século XIX, aquando da autonomia dos três géneros narrativos: romance, novela e conto. Assim, mesmo escritores de mérito inquestionável, como Maupassant, acreditavam que só o romance podia garantir-lhes o mérito da posteridade:

[...] et Maupassant lui-même pensait (bien à tort) gagner la consécration littéraire par ses romans, pour lesquels il délaissa progressivement le genre bref. Dans une de ses chroniques de 1891 il se déclare las du conte et résolu à ne plus «travailler» qu'à [ses] romans», à «ne pas distraire [son] cerveau par des historiettes de la seule besogne qui [le] passionne». (Aubrit, 1997: 82)

2. 1. – Uma questão de género

Se, no século XIX, se verificou a proliferação de contos e novelas em jornais e revistas, bem como a publicação de romances, será que esta coexistência temporal permitia definir e distinguir, claramente, cada género literário?

Na verdade, não era fácil estabelecer fronteiras entre romance, novela e conto. Contudo, as dificuldades agravavam-se quando era necessário distinguir entre romance/novela e novela/conto.

Esta confusão surgiu, precisamente, na época em que o conto e a novela se tornaram géneros literários independentes. De acordo com Graham Good, foi na primeira parte do século XIX que a novela atingiu a sua autonomia relativamente ao romance:

Only in the first part of the nineteenth century, when the novel has fully “digested” novella material into a less episodic and heterogeneous textual fabric, does the novella emerge into a new phase of autonomy and distinction from the novel. (Good, 1994: 154)

Neste período, os escritores românticos «usavam generalizadamente a palavra “romance” para designar a narrativa ficcional com algum fôlego, mais raramente ocorrendo o termo “novela”» (Buescu, 1997: 377).

Foi, justamente, no século XIX que o conto atingiu, igualmente, a sua autonomia. Contudo, esta independência do conto e da novela no domínio da criação, da publicação e da leitura vai, simultaneamente, causar dificuldades de distinção entre os dois géneros literários. Na verdade, os escritores oitocentistas raramente faziam a distinção entre conto e novela, o que levou a que ambos os conceitos se fossem esbatendo de tal modo que se tornaram equivalentes. Assim sendo, sempre que publicavam os seus textos em jornais, revistas ou colectâneas, os escritores atribuíam títulos que abrangiam os dois tipos de narrativa, ou escolhiam um deles, de forma arbitrária:

Nombreux sont les écrivains qui, tout au long du XIXe siècle, et encore au XXe, continueront à employer indifféremment «conte» et «nouvelle», ou à adopter la solution de facilité du titre «Contes et nouvelles» (Voisine, 1992: 114).

Esta indiferenciação de conceitos por parte dos escritores vai, igualmente, influenciar os críticos que, por vezes, «descrevem ambos os géneros de modo muito semelhante, e atribuem a um características que também definem o outro» (Ferreira, 2004: 105).

Haverá, de facto, diferenças essenciais entre os três géneros narrativos? As opiniões dividem-se. Certos escritores mostram dificuldade em apresentar definições distintas. É o caso de Branquinho da Fonseca:

Romance e conto são fáceis de definir. Novela, ao que tenho por aí ouvido dizer aos apreciadores de definições, será qualquer coisa que está entre o romance e o conto, menos complexa do que o primeiro e mais longa do que o segundo. Parecem fronteiras vagas. É preferível arrumar a «coisa» para um lugar ou para outro (Apud Ferreira 2004: 103-104).

Outros escritores, como Jorge de Sena, consideram a questão irrelevante: «longe de nós entrar nessa questão, até de certo ponto de lana caprina, de saber-se aonde acaba um conto e uma novela começa, ou vice-versa» (Sena, 1988: 264).

A opinião dos teóricos também não é consensual. Ángeles Ezama Gil afirma que «entre el cuento y la *nouvelle* resulta difícil establecer límites, siendo la confusión la nota más característica» (*Apud Ferreira, 2004: 104*). Na verdade, pelo facto de a novela ser um texto que se situa entre o romance e o conto, torna-se difícil determinar fronteiras. Daí que certos textos narrativos oscilem entre novela e conto, conforme o crítico. É o caso de *Billy Budd* de Herman Melville (Monfort, 1992: 156).

Se é verdade que muitas reflexões sobre o conto estabelecem a sua reduzida extensão como uma característica diferenciadora, é necessário sublinhar que «a extensão, só por si, não se afigura um decisivo factor distintivo, no plano teórico como no das decorrentes implicações operatórias» (Reis, Lopes, 1991: 76). Pelo contrário, são «as dimensões e a profundidade do universo diegético representado que fazem do romance um género narrativo distinto do conto e da novela» (ibid. : 350). Esta «acaba por se distinguir da tendência para a minuciosa elaboração própria do romance e, por outro lado, da propensão bastante mais restritiva, em todos os aspectos, que afecta o conto» (ibid. : 295).

Allan H. Pasco sugere ser a *brevidade* a responsável pelas especificidades idiossincráticas do conto:

I would suggest that brevity constitutes the most significant trait of this particular genre. In large measure, it determines the devices used and the effects achieved. (Pasco, 1994: 127)

Este conceito de *brevidade* teve as suas origens em Edgar Allan Poe, conhecido não só por ter sido o iniciador do conto como género literário autónomo, mas, também, por ter enunciado a «teoria do conto», em 1842, num ensaio a propósito de *Twice-Told Tales* de Nathaniel Hawthorne (Poe, 1994). Na verdade, Poe não escreveu uma teoria do conto. O que sucedeu foi que os seus comentários sobre o conto passaram a ser considerados uma teoria.

No citado ensaio sobre Hawthorne, Poe recusa que o valor de uma obra literária seja determinado pela sua extensão:

There has long existed in literature a fatal and unfounded prejudice, with it will be the office of this age to overthrow – the idea that the mere bulk of a work must enter largely into our estimate of its merit. (*Apud Ferreira, 2004: 170*)

É, igualmente, neste ensaio que Poe associa o conto à poesia. Poe acredita que um poema rimado, cuja leitura não deverá demorar mais do que uma hora, é o poema ideal por não ser demasiado extenso, nem excessivamente curto. Contudo, segundo Poe, estes pressupostos para o poema exemplar, são melhor realizados no conto («prose tale», «short prose narrative»), cuja leitura deverá demorar entre meia hora e duas horas:

Were we called upon, however, to designate that class of composition which, next to such a poem as we have suggested, should best fulfil the demands of high genius – should offer it the most advantageous field of exertion - we should unhesitatingly speak of the prose tale [...] We allude to the short prose narrative, requiring from a half-hour to one or two hours in its perusal. (Poe, 1994: 61)

De facto, a brevidade torna-se importante pelas «consequências estruturais e semântico-pragmáticas que lhe estão associadas» (Ferreira, 2004: 171): o autor ao ter de escrever o texto controlando todos os pormenores, para que nenhuma palavra se desvie do seu objectivo principal, levará o leitor a ficar completamente dominado pela voz do autor e, simultaneamente, o texto por ele produzido ficará subjugado pela necessidade de atingir um *efeito único* (*single effect*):

A skilful literary artist has constructed a tale. If wise, he has not fashioned his thoughts to accommodate his incidents; but having conceived, with deliberate care, a certain unique or single *effect* to be wrought out, he then invents such incidents – he then combines such events as may best aid him in establishing his preconceived effect. (Poe, 1994: 61)

É esta unidade de efeito que faz a especificidade do conto e o torna superior ao romance e à poesia. O conto é superior ao romance, porque como o romance é um texto extenso não consegue garantir o efeito de totalidade; e é superior à poesia, porque a rima necessária para embelezar o poema, empobrece o seu propósito de verdade, o que não sucede com o conto por o mesmo não ser rimado (ibid. : 61-62).

São, igualmente, as características de determinadas categorias da narrativa que permitem distinguir romance de novela e de conto. Se o conto apresenta os acontecimentos concentrados, na novela a acção desenvolve-se em ritmo rápido visando um desenlace único, enquanto que no romance a acção é «relativamente extensa, podendo implicar componentes de ordem social, cultural ou psicológica e envolvendo de modo decisivo o destino das personagens» (Reis, Lopes, 1991: 350).

Relativamente ao tempo, na novela este surge de forma linear, sem grandes desvios ou anacronias, enquanto que no conto é, normalmente, reduzido com recurso a sumários e a elipses, desvalorizando-se a pausa descritiva. Já o tempo do romance «suscita tratamentos muito diversificados» (ibid. : 351) por poder incidir no enquadramento histórico, na parte psicológica das personagens (tempo psicológico) ou na sociedade observada (roman fleuve).

No que diz respeito ao espaço, o conto não lhe atribui muito destaque, o mesmo sucedendo com a novela onde é ofuscado pelo relevo dado a determinada personagem. O espaço do romance «revela potencialidades consideráveis de representação económico-social, em conexão estreita com as personagens que o povoam e com o tempo histórico em que vivem» (ibid. : 351).

As personagens do conto são figuras simples, elementos estáticos que contrastam com a complexidade das personagens do romance. Na verdade, «o romance é por excelência o lugar de revelação de personagens atravessadas por conflitos íntimos, traumas e obsessões que no seu discurso interior encontram o espaço privilegiado de inscrição» (ibid. : 350). No romance, as personagens além de mais complexas surgem, igualmente, em maior número do que nos restantes géneros narrativos.

A profundidade e a complexidade da perspectiva narrativa no romance permitem distingui-lo dos outros géneros narrativos. De facto, o romance caracteriza-se «pela utilização sistémica do ponto de vista de uma personagem, pela confrontação de vários pontos de vista contrastivos, pela projecção, a partir de diferentes perspectivas individuais, de estados de espírito ou concepções ideológicas conflituosas, incluindo nestas as do próprio narrador» (ibid. : 35).

No entanto, são os subgéneros do romance que melhor revelam a sua maleabilidade temática e formal inexistente no conto e na novela. Assim, a referência a um determinado subgénero tende a uma determinada temática. Refira-se, a título de exemplo, o romance cor-de-rosa que exige intrigas amorosas com final feliz ou o romance de aventuras que implica acontecimentos agitados, em cenários por vezes excêntricos. De facto, os subgéneros do romance «visam elencos temáticos de fácil e elementar adesão receptiva» (ibid. : 352).

Deste modo, parece evidente a distinção entre romance e conto pelas nítidas diferenças entre os dois géneros literários. O mesmo sucedendo entre novela e romance

pois este é «caracterizado pela análise de personagens em interação com o seu meio social, por uma maior amplitude narrativa e por uma mais complexa vivência do tempo» (Buescu, 1997: 377).

Contudo, será possível encontrar uma definição precisa, universal e consensual de conto? Na verdade, a flexibilidade estrutural e temática do conto torna a sua definição muito difícil. Segundo Bates (Bates, 1976) o conto pode ser tudo o que o seu autor quiser e, por isso, todas as definições são somente aproximativas.

Já para o escritor e crítico literário colombiano Marco Garramuño (1993), o conto não existe, existem contos, do mesmo modo que a figura do contista não existe, existem contistas. Assim, Garramuño nega que um conto se defina pela sua extensão, história, intenção, brevidade ou unidade de efeito. Para este escritor, a definição do conto é o próprio conto, sendo cada um único e distinto de todos os outros.

Tereza Zamorano compara o conto à palavra, afirmando:

[...] al cuento, en el ámbito literario, le ocurriría algo similar a la palabra, en el ámbito lingüístico: se la puede distinguir, pero ningún intento de definición es lo suficientemente amplio y a la vez exclusivo para poder aplicarlo a todas y cada una de ellas. (Zamorano, 1996: 46)

Como vimos, o século XIX foi fértil em produção literária, especialmente no que concerne a romances, novelas e contos. Essa coexistência temporal propiciou a dificuldade em distinguir, nitidamente, cada um desses géneros narrativos, principalmente no que diz respeito a novela e conto. De tal modo que, tanto escritores como críticos usavam, de forma indistinta, qualquer um dos conceitos.

Nos nossos dias, e graças às reflexões de muitos teóricos, acredita-se não ser a reduzida extensão o factor distintivo dos três géneros narrativos. De facto, a brevidade e a unidade de efeito parecem ser características específicas do conto, pelas consequências estruturais e semântico-pragmáticas que lhe estão relacionadas. Na verdade, no intuito de obter um efeito único, o autor terá a preocupação em ser breve, o que o obrigará a ter uma acção única, um tempo reduzido, dar pouco destaque ao espaço e ter personagens simples.

Na novela, como o seu autor não procura obter um efeito único, não se preocupa com a brevidade, logo, insere na diegese intrigas secundárias e, por isso, um grande número de personagens, havendo liberdade de tempo e de espaço.

Contudo, é no romance que encontramos pluralidade e simultaneidade dramática, sendo as personagens mais elaboradas e em número ilimitado, graças à complexidade e profundidade deste género narrativo. De facto, no romance deparamo-nos com o ponto de vista de uma personagem, com o confronto de pontos de vista opostos, com diferentes estados de espírito, ideologias antagónicas e com os conflitos causados pelas dissemelhanças.

2. 1. 1. – *Serões da Província*

Se não há dúvida quanto ao género literário de *A Morgadinha dos Canaviais*, *Uma Família Inglesa*, *As Pupilas do Senhor Reitor* e *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, todos romances, como classificar as narrativas que fazem parte de *Serões da Província*? Serão romances, novelas ou contos?

No prefácio da terceira edição de *Serões da Província* (1879), A. R. da Cruz Coutinho refere que era «propósito de Júlio Dinis, quando em 1869 permitiu à Casa Moré editar os *Serões da Província*, principiar a interessante colecção dos seus pequenos romances com a *Justiça de sua Majestade*» (Dinis, 2003). A opinião dos críticos divide-se. Se nenhum deles considera romances os textos narrativos inseridos em *Serões da Província*, a opinião não é consensual no que diz respeito a contos ou novelas.

A *História da Literatura Portuguesa*, de António José Saraiva e Óscar Lopes, refere-se aos «diversos contos» (Saraiva, Lopes, 1992: 769) reunidos sob o título *Serões da Província* e o *Dicionário de Literatura Portuguesa*, de Jacinto do Prado Coelho, menciona a «colectânea de contos» (Coelho, 1973: 264), aludindo à mesma obra literária. Já Maria Lúcia Lepecki considera os mesmos textos novelas (Lepecki, 1979: 11). No *Dicionário do Romantismo Literário Português*, de Helena Carvalhão Buescu, nas páginas dedicadas ao conto (Buescu, 1997: 96), encontramos a menção aos *Serões da Província* de Dinis, no entanto, nas páginas consagradas ao mesmo autor, os mesmos textos são considerados novelas (ibid. : 134). João Gaspar Simões escreve: «E só depois principia a ensaiar o conto. *A Justiça de Sua Majestade* parece ter sido escrito em 1858» (Simões, 1963: 26). Contudo, algumas páginas à frente, no mesmo livro, surge: «Bem certo que a *Justiça de Sua Majestade*, a sua primeira novela publicada» (ibid. : 115).

Ora, a referência a romance na terceira edição de *Serões da Província* é perfeitamente compreensível. Na verdade, o texto foi escrito no século XIX e, como já referido em páginas anteriores deste trabalho, esse foi o século da confusão dos géneros.

Mas, como se poderá explicar a multiplicidade de opiniões dos críticos, em pleno século XX? Toda esta diversidade advém da dificuldade em definir e distinguir, claramente, os géneros narrativos, principalmente a novela e o conto.

Analisemos, detalhadamente, cada uma das narrativas presentes em *Serões da Província*.

O «Espólio do Senhor Cipriano» começa com uma reflexão por parte do narrador. A propósito da presença de dissertações em contos, diz-nos Massaud Moisés: «desde a Idade Média até o século XIX, incluindo o Romantismo, fazia parte da estrutura do conto» (Moisés, 1979: 32), acrescentando, mais à frente, «como no exemplo seguinte, fornecido por Júlio Dinis com que inicia uma de suas narrativas curtas» (ibid. : 32), e cita, precisamente, o parágrafo inicial de «O Espólio do Senhor Cipriano».

A narrativa em análise gira em torno de um só conflito: a riqueza do Sr. Cipriano, havendo, pois, unidade dramática. Se bem que todos os indícios levavam a acreditar na existência da riqueza, o mistério acompanha e motiva o leitor que só com o desfecho da narrativa é que descobre a verdade: o Sr. Cipriano tinha deixado toda a sua fortuna em notas, numa gaveta, ao acesso de qualquer um, num local demasiado óbvio para ser encontrada. Refira-se que o epílogo desta narrativa é realmente surpreendente e encerra em si uma moral que bem poderia ser traduzida no provérbio popular «Onde há fumo, há fogo», ou seja, era verdadeira a crença do povo de que o Sr. Cipriano era um homem rico pois, apesar de ele não mostrar sinais exteriores de riqueza, após a sua morte toda essa fortuna é descoberta.

Relativamente às categorias da narrativa, e no que ao tempo diz respeito, os acontecimentos decorrem num curto espaço de tempo, contudo são reduzidas e, sobretudo, indefinidas as referências temporais. Ao longo da narrativa, encontramos expressões como «um dia» (Dinis, 2003: 114) ou «e as coisas conservaram-se por muito tempo» (ibid. : 114). Curiosamente, após a reflexão inicial em que o narrador aborda a questão dos boatos populares, é feita a localização da narrativa, no tempo e no espaço, do seguinte modo: «era que numa pequena cidade da província do Minho» (ibid. : 107). Esta expressão faz lembrar

o «Era uma vez» tão característico dos contos de tradição oral, que remete a história para um tempo indefinido e que a torna, por isso, intemporal.

Quanto ao espaço, é-lhe dado pouco destaque, sabendo-se que a acção decorre «numa pequena cidade da província do Minho» (ibid. : 107), maioritariamente na casa do Sr. Cipriano, mas passando, igualmente, pelas casas do pároco e do administrador, bem como pela taberna do regedor, desconhecendo-se onde decorre a conversa entre Maquelina e o presidente da câmara. É de referir que conhece-se pouco sobre os espaços mencionados ao longo da narrativa, ou seja, é dado pouco relevo à descrição dos locais onde decorre a acção.

Quanto às personagens, são planas e em número reduzido. Na verdade, o leitor não vê nenhuma transformação ou crescimento nas personagens ao longo da narrativa. Maquelina, por exemplo, tipifica a mulher pobre e ignorante, do mesmo modo que o presidente da Câmara representa o edil inculto que administra o município com arrogância.

Deste modo, e tendo em conta as características de «O Espólio do Senhor Cipriano», acima enunciadas, parece evidente tratar-se de um conto.

Detenhamo-nos, agora, na narrativa intitulada «Os Novelos da Tia Filomela». O conflito central desta narrativa é em muito semelhante ao de «O Espólio do Senhor Cipriano», pois aborda a questão dos boatos populares. Em «Os Novelos da Tia Filomela», o boato vigente é que a Tia Filomela era «nem mais nem menos do que uma ladina e famigerada feiticeira» (ibid. : 120). Contudo, e apesar do epílogo da narrativa ser igualmente surpreendente, o boato não se confirma, descobrindo-se que a pobre velha era uma «desgraçada mãe, só digna de compaixão» (ibid. : 158) que se viu «repelida, odiada e desprezada de todos» (ibid. : 158).

A morte é o fim das duas personagens centrais de ambas as narrativas, o Sr. Cipriano e a Tia Filomela, e a fortuna que ambos possuíam tem o mesmo destino: o auxílio a pessoas carenciadas.

A acção central decorre num espaço rural, principalmente no largo onde se reúne a população da aldeia e na casa da Tia Filomela, espaços esses que são cuidadosamente descritos pelo narrador participante.

A narrativa tem início «na tarde de um domingo» (ibid. : 123) e tem a duração de algumas semanas, finalizando com o funeral da Tia Filomela e distribuição das esmolas.

Ao longo da narrativa, o leitor depara-se com várias personagens: o próprio narrador «O senhor é o hóspede que chegou há dias à quinta do senhor beneficiado» (ibid. : 138), a Tia Filomela, a Luisita, o pároco, o boticário, a Margarida, o filho morgado e muitas outras personagens, maioritariamente mulheres, que se juntavam no largo da aldeia e participavam nas conversas sobre a Tia Filomela ou outros assuntos como, por exemplo, o primo endireita da Ti Rosa do Aidro. Todas elas são personagens planas, pois não evoluem ao longo da narrativa.

Em «O Espólio do Senhor Cipriano» denota-se no autor uma preocupação com a unidade de efeito, ou seja, em conduzir o leitor por um só caminho com o objectivo de não o dispersar, de tal modo que, aquando da caracterização do presidente da câmara, o narrador afirma «Seja-me lícito citar aqui alguns factos da vida pública deste não aproveitado estadista» (ibid. : 110), e, algumas páginas à frente, encontramos a propósito de Agostinho: «A história deste rapaz é uma história longa e curiosa, que desta vez não contarei ao leitor» (ibid. : 114) . Que razão teria o narrador para, apesar de a história ser curiosa, não a contar? Por que motivo não seria lícito enumerar factos da vida do presidente da câmara? A razão parece ser a mesma: brevidade, unidade de efeito. O autor sabia, exactamente, o efeito que desejava causar no leitor e estava determinado a isso.

Ora, sucede que, apesar das semelhanças entre as duas narrativas em questão, os propósitos do autor em «Os Novelos da Tia Filomela» são diferentes. Na verdade, se a acção central é, indubitavelmente, o carácter de feiticeira que o povo atribui à Tia Filomela, a narrativa em questão aborda muito mais do que este tema. De facto, o autor não se coíbe de apresentar reflexões sobre temas tão diferentes como a literatura (ibid. : 130-131) ou o engrandecimento das raças latinas (ibid. : 146-147). Além disso, ao longo da narrativa, e paralelamente à acção central, o leitor assiste a momentos de enamoramento entre o narrador e Luisita (ibid. : 121-122).

Deste modo, em «Os Novelos da Tia Filomela» parece-me questionável a existência da brevidade ou a unidade de efeito proclamada por Poe para o conto, dada a multiplicidade de temas presentes e de acções secundárias existentes, como é o caso das bruxas que apareceram a Luís da Canha (ibid. : 127) ou a história da caça do tio da Tia Filomela (ibid. : 139), que desviam a atenção do leitor da acção central.

Atentemos, de seguida, na narrativa intitulada «Uma Flor de entre o Gelo». A partir de uma reflexão sobre o facto de as peças de teatro sobre os amores extemporâneos de um

velho provocarem riso nas plateias, o narrador pretende esboçar «a história de um desses malfadados de que o mundo se ri por hábito, como de outras tantas coisas sérias, que deviam merecer-lhe a compaixão e o respeito até» (ibid. : 163), sem que um sorriso surja nos lábios do leitor.

Assim, o leitor é confrontado com a história do médico Jacob Granada, de sessenta anos, que se apaixona por Valentina, de 20 anos. A beleza, a juventude e o atrevimento de Valentina transformam Jacob. O «homem insociável e de verdadeira alma de mármore» (ibid. : 171) abandona o «ar de sombria severidade que lhe era habitual» (ibid. : 172) e mostra «uma expressão de afabilidade e brandura que ninguém conhecia nele» (ibid. : 172). Contudo, «não correspondido e incapaz de resistir à *flor* que lhe quebra o *gelo* da alma» (Cruz, 1972: 39), Jacob acaba internado num hospício, vítima de loucura. Este é o conflito que prende o leitor da primeira à última página desta narrativa. Um só drama, uma só acção.

A acção decorre numa localidade cujo nome se desconhece, numa colina onde estava erigida a capela da Nossa Senhora da Saúde, embora haja também a referência a um asilo psiquiátrico. Tem lugar no Outono e dura somente dias.

Esta narrativa apresenta um número reduzido de personagens planas. Além de Jacob Granada e Valentina, há a referência ao facultativo que observou Jacob Granada, bem como à amiga de Valentina. Jacob Granada tipifica o velho que sofre de amor por uma jovem e Valentina a jovem sonhadora que pensa encontrar o príncipe encantado.

Pelos elementos analisados, acredito estarmos perante um conto. Trata-se de uma narrativa com um só conflito, onde há unidade de tempo e de espaço, bem como um número reduzido de personagens planas. Todos estes elementos denunciam a preocupação com a brevidade, bem como com a unidade de efeito, efectivamente, conseguidas.

Observemos a narrativa intitulada «As Apreensões de uma Mãe». Neste texto o conflito gira à volta de um rapaz, Tomás, com quinze anos e pertencente a uma família rural abastada, que se apaixona por Paulina, pertencente a uma família humilde. Aquando da morte do pai de Paulina, Tomás promete-lhe que se casará com a sua filha. E será esta decisão que levará Tomás a Paris, durante seis anos, para cumprir um desejo do seu falecido pai e, simultaneamente, permitirá a D. Margarida, mãe de Tomás, levar Paulina para Lisboa e educá-la de modo a que ela esteja ao mesmo nível de Tomás e o possa acompanhar intelectualmente, quando ele regressar, do estrangeiro, já formado.

A acção decorre na casa de Entre Arroios e na sua área circundante, embora haja referência a acontecimentos que ocorreram no Porto, em Lisboa e em Paris. Há, pois, unidade de espaço.

Relativamente ao tempo que dura a acção, esta tem início em «185...» (Dinis, 2003: 64) e termina seis anos depois.

É reduzido o número de personagens desta narrativa. Além de Tomás, Paulina e D. Margarida, existem o Sr. D..., o padre, o médico, o doutor, o criado de D. Margarida, o pai de Tomás e o pai de Paulina. É de referir que o padre e o doutor participam somente na parte inicial da narrativa e que o pai de Tomás, bem como o pai de Paulina são somente referidos.

No início da narrativa, o leitor é confrontado com os momentos em que D. Margarida, o abade, o doutor e o médico tentam decidir que profissão terá Tomás. Contudo, os diálogos entre estas personagens não se limitam a abordar a questão do futuro de Tomás, mas versam, igualmente, culinária, literatura e política. Há que ter em atenção que estes decorrem somente numa fase inicial da narrativa, antes de se dar a morte do pai de Paulina, morte esta que vai condicionar o desenrolar da acção. Na verdade, após este facto, não volta a existir qualquer diálogo entre personagens que afaste o leitor da vida de Tomás e do seu futuro com Paulina. Assim, após a decisão de Tomás em desposar Paulina, o leitor assiste somente ao seu percurso de vida até ao desenlace, com final surpreendente mas feliz, em que verifica que «Paulina satisfaz-lhe às ambições de glória, como às ambições de amor» (ibid. : 105).

Verifica-se, pois, que em «As Apreensões de uma Mãe» está presente a unidade de efeito proclamada por Poe para o conto e que esta condicionou as características das várias categorias da narrativa. Assim, cumpre-se, na citada narrativa, a unidade de acção, de espaço e de tempo, bem como o reduzido número de personagens característicos do conto.

Já a narrativa com o título «Justiça de Sua Majestade» apresenta características bem diferentes. A acção gira em torno de encontros amorosos fugazes, mas intensos, que ocorrem entre dois casais: o Major Clemente Samora e Maria Luísa, bem como Filipe de Rialva e Maria Clementina. Ora, são estes encontros, que tiveram lugar num tempo anterior ao presente da narrativa, e que nos são narrados pelas personagens que os vivenciaram, que vão impulsionar o desenrolar do conflito.

Na verdade, a propósito da visita da rainha D. Maria II ao norte de Portugal, o leitor acompanha a viagem do Major Clemente e de Filipe de Rialva, quando estes trocam confidências sobre encontros que viveram, no passado, em Braga e em Barcelos. Esta viagem vai propiciar que o Major Clemente conheça José Urbano e, por consequência, Maria Clementina, que descobre ser a filha do Major, fruto do seu romance, no passado, com Maria Luísa, irmã de José Urbano. Filipe de Rialva, por sua vez, reencontra Maria Clementina, a rapariga por quem se tinha apaixonado no ano anterior e que, também, continuava a amá-lo.

Relativamente ao espaço onde decorre a acção, trata-se de várias localidades, a norte de Portugal: Porto, Vila Nova de Famalicão, estrada de Barcelos em direcção a Braga, sendo, principalmente, na vivenda de José Urbano, situada fora da cidade de Braga que têm lugar os momentos decisivos da narrativa, incluindo o desenlace. É de referir que, a propósito da vida de José Urbano, são narrados factos decorridos, há vários anos, no Brasil e na Europa. Não há, por isso, nesta narrativa, unidade espacial.

No que diz respeito à categoria tempo, a acção principal decorre em poucos dias, havendo, no entanto, a referência a acontecimentos que tiveram lugar anos antes, como a vida de José Urbano, o romance do Major Clemente com Maria Luísa ou mesmo o namoro de Filipe de Rialva com Maria Clementina, que tinha ocorrido no ano anterior.

Há, nesta narrativa, um número elevado de personagens: José Urbano, Major Clemente, Filipe de Rialva, Maria Luísa, Maria Clementina, D. Joana, Roberta, estalajadeiro, capitão Melo, Visconde de P., leiteira, André e outras pessoas do povo.

Verifica-se, assim, que esta narrativa não apresenta as características próprias de um conto, nomeadamente, a unidade de espaço e de tempo, o número reduzido de personagens e, principalmente, não contempla a brevidade nem a unidade de efeito. De facto, não parece existir no narrador uma preocupação em provocar no espírito do leitor uma só impressão. Para que tal sucedesse, a narrativa teria de ir «directamente ao ponto, sem deter-se em pormenores secundários» (Moisés, 1979: 23). Pelo contrário, o narrador acrescenta pormenores à narrativa, sente a necessidade de a prolongar e não em produzir no leitor um único efeito. Posso citar, a título de exemplo, o episódio em que é narrado o trajecto de oficiais do exército e de alguns estudantes do Porto, de Barcelos em direcção a Braga. Na verdade, a narração das canções entoadas pelo grupo, principalmente a dedicada

ao cigarro, parece-me ser representativa da vontade do narrador em transmitir pormenores e não em produzir um único efeito no leitor.

Assim sendo, em *Serões da Província* deparamo-nos com três contos («O Espólio do Senhor Cipriano», «Uma Flor de Entre o Gelo» e «As Apreensões de Uma Mãe») e duas novelas («Os Novelos da Tia Filomela» e «Justiça de Sua Majestade»).

3 – A presença feminina

Para melhor compreender a presença feminina numa obra literária específica, escrita no século XIX, é importante, antes de mais, saber que papel estava reservado à mulher naquele período histórico, a que género de educação estava sujeita, e como era ela caracterizada por outros escritores da mesma época.

3.1. – A mulher oitocentista na sociedade e na literatura

A mulher, no século XIX, era, maioritariamente, iletrada. Na verdade, é nos finais do século XVIII que se «principia lentamente o trajecto de criação do ensino régio feminino, oficial e gratuito» (Fernandes, 2003: 15). Contudo, o currículo feminino era diferente do masculino. De facto, a Resolução de Maio de 1790 define que, «na sua expressão máxima, seria constituído pelas seguintes matérias: *ler, escrever, fiar, coser e bordar*, (omitindo-se o *contar*), e, por fim, a *Doutrina Cristã*» (ibid. : 15). Assim, algumas mestras ensinavam «exclusivamente o coser e o fiar, outras o bordar e o contar e outras a leitura e a escrita, sendo a doutrina cristã matéria comum a todas elas» (ibid. : 15). No entanto, mais tarde, sob a inspiração de Morato, todas as mestras passam a obedecer a um mesmo currículo de que a iniciação literária fazia parte integrante obrigatória. Deste modo, as mulheres passam a receber instrução literária, religiosa e outros saberes práticos.

Contrariamente à jovem da classe popular, nas famílias aristocrático-burguesas, a jovem recebia uma educação requintada que excluía saberes práticos. Além da instrução literária e artística, aprendiam, igualmente, o “modo de estar”. A aprendizagem tinha lugar, sobretudo, no lar, onde um profissional da educação procedia à instrução da jovem. Nas camadas superiores da sociedade portuguesa, o ensino feminino poderia ocorrer também nos conventos, sob a forma de internato. Contudo, esta opção não era do agrado da aristocracia pelo facto de, por vezes, os conventos serem acusados de «imoralidades e de exercerem pressões sobre as jovens educandas no sentido de estas enveredarem pela vida religiosa» (ibid. : 18), revertendo os respectivos dotes a favor do convento.

Uma forma de impedir o acesso da mulher à educação extra-familiar consistiu em ridicularizar a sua capacidade intelectual. É o caso de José Daniel Rodrigues da Costa (1757-1832) e de José Agostinho de Macedo (1761-1831), que, por meio da ironia e do sarcasmo, «procuravam combater a ideologia, então nascente, da igualdade dos sexos e, desse modo, tentavam manter intacta a hegemonia masculina no governo da Família e da Sociedade» (ibid. :14). José Daniel Rodrigues da Costa, cronista e dramaturgo, com a sua peça *A menina discreta da fábrica nova* satiriza a “nova” educação feminina, mostrando o seu repúdio por uma educação literária que ultrapasse o plano elementar. José Agostinho de Macedo, com os seus artigos de opinião, defendeu os valores sociais mais retrógrados e atacou «a futilidade da educação preferida da burguesia, assim como os colégios e casas de educação com internato em que era moda ministrá-la» (ibid. : 23).

No quadro do Liberalismo, a política educacional não valorizava o sexo feminino, de tal modo que, «em perto de 60 anos de existência de escola régia masculina, não chegava a existir mais de uma vintena e meia de estabelecimentos oficiais para meninas» (ibid. : 19). De facto, o ensino feminino «não constituía problema a que se conferisse prioridade, mesmo da parte do que poderíamos chamar os espíritos mais progressivos» (ibid. : 22).

Assim, no século XIX, «confinada à limitada esfera do lar burguês, ou ocupada nos seus misteres campesinos, mal educada e mal instruída, a mulher portuguesa alheia-se da cena literária, excepto num certo estrato da burguesia e da aristocracia» (Jesus, 1998: 150). Na verdade, poucas são as mulheres alfabetizadas e com tempo para a leitura, e essas lêem literatura produzida por homens. As raras mulheres que se dedicam à escrita literária «reproduzem os lugares-comuns da cultura dominante e tentam ajustar-se ao ideal feminino vigente, mesmo porque o casamento, nesse contexto, não podia deixar de ser a sua principal meta» (ibid. : 150).

E como era retratada a mulher pelos escritores oitocentistas? A mulher sempre causou no homem um misto de sensações: se, por um lado, é fonte de atracção, por outro, é motivo de repulsa. Na obra de Camilo Castelo Branco, surgem «as mulheres que levam o homem à perdição e as que o salvam» (ibid. : 151). Esta ideia está bem patente até nos títulos das obras do escritor: *Amor de Perdição* (1862) e *Amor de Salvação* (1864).

Na opinião de Maria Saraiva de Jesus, em *O Crime do Padre Amaro* (1875), Eça de Queirós mostra o poder demoníaco feminino que «subjuga completamente um sacerdote

fraco, sem vocação religiosa e sem formação que lhe permita vencer a tentação» (ibid. : 151). Do mesmo modo, em *O Primo Basílio* (1878), Eça volta a transmitir essa imagem de uma «mulher fraca e mal formada» (ibid. : 152), capaz de praticar o adultério. É importante não esquecer que o adultério praticado por Luísa, e de acordo com as ideias realistas e naturalistas, tem origem em factores sociais, entre eles, a insuficiente educação da mulher, o ócio característico do lar burguês ou o meio social corrupto e hipócrita no qual ela está inserida. Dado o sucesso de *O Crime do Padre Amaro* e de *O Primo Basílio*, outros escritores ligados à estética realista e naturalista criam personagens femininas que transmitem, com pequenas variações, a mesma imagem da mulher.

Num estudo intitulado «Imagens da Mulher na Literatura Portuguesa Oitocentista», Cecília Barreira mostra algumas particularidades sobre o modo de designação do corpo feminino em obras de Almeida Garrett e Eça de Queirós. Segundo a autora, «as personagens femininas na acção garrettiana são, no geral, graves, solenes e impolutas» (Barreira, 2003: 69), pois, «à mulher não cabia o sentido opinativo, a dúvida, o manuseamento do verbo. Pelo contrário, pediam-se-lhe a submissão e uma pose discreta de fada do lar» (ibid. : 68). Não encontramos na ficção queirosiana a pureza e a virtude das protagonistas garrettianas. De facto, em Eça, «a mulher torna-se o fulcro de uma desmedida passividade onde o corpo se oferece na recreação de um prazer masculino» (ibid. : 71). Assim, «Almeida Garrett é a inocentização do desejo; Eça é o pecado levado às últimas consequências» (ibid. : 67).

Relativamente à perspectiva feminina, na escrita das poucas mulheres do século XIX português, «repete-se a temática da insatisfação e do desencanto, referida à vivência de personagens femininas em que ecoa a experiência pessoal das autoras» (Jesus, 1998: 160). É o caso de Ana Plácido e Guiomar Torresão. Na verdade, «numa sociedade em que as aspirações de realização sentimental e profissional da mulher não podem concretizar-se, parece que há apenas lugar para a desistência e a melancolia» (ibid. : 161).

Já Maria Amália Vaz de Carvalho, nas suas crónicas, textos ensaísticos e de carácter pedagógico, opõe-se ao ensino ministrado nos liceus femininos pelo facto de o mesmo não preparar a mulher para o seu papel de esposa e mãe. Além disso, defende que a mulher não deverá exercer qualquer profissão pelo facto de esta não ser conciliável com o casamento e, também, porque os períodos menstruais, próprios do sexo feminino, são causadores de contradições e erros (ibid. : 162). A solução, segundo a mesma autora, é o

casamento, pois o mesmo funciona como uma terapia fisiológica e sexual. Em *Cartas a Uma Noiva* (1895), Maria Amália Vaz de Carvalho defende a submissão feminina pelo facto de a inteligência do homem ser superior à da mulher (ibid. : 163).

3.2. – Representações do feminino na obra de Júlio Dinis

Segundo Ivone Fedeli, há dois traços femininos notáveis na obra e na personalidade de Júlio Dinis: em primeiro lugar, o facto de Dinis ter iniciado a sua carreira literária no teatro «compondo peças nas quais representava papéis femininos, como já os representara em peças de outros autores» (Fedeli, 2007: 9); em segundo lugar, a criação de Diana de Aveleda, pois é sob esse nome que ele publica a quase totalidade da sua “teoria literária”, «bem como a visão da sociedade que suporta essa “teoria” e na qual a mulher tem um papel fundamental» (ibid. : 10).

Relativamente à presença feminina na obra dinisiana, afirma Armando Cirilo Soares:

A mulher no romance de Júlio Dinis, quer se desenhe no molde simples da aldeã, quer se complique por hábitos da sociedade citadina ou aristocrática, é sempre a flor magnífica de perfume inebriante, supremo encanto da vida, que apesar da sua fragilidade física consegue, por dedicação e caridade, servir respectivamente de apoio moral ao próprio lar e de cobertura protectora ao alheio. (Soares, 1940: 6)

Irwin Stern, num artigo sob o título «Jane Austen e Júlio Dinis», afirma que Dinis foi influenciado pelos romances da escritora inglesa, sendo a mulher «o tema que mais firmemente liga Jane Austen a Júlio Dinis» (Stern, 1976: 66). Segundo Stern, «a psicologia feminina das heroínas dinisianas» (ibid. : 67) deve-se a Austen.

Cecília Meireles, num artigo intitulado «Presença Feminina na Obra de Júlio Diniz», refere que a mulher, na obra dinisiana, «não é apenas um elemento na sua técnica de romancista: é a criatura a quem ele destina os seus próprios livros. Cada história sua presume um auditório feminino» (Meireles, 1940: 33). Além disso, pelo facto de a obra de Júlio Dinis girar em torno do amor, «os papéis mais importantes e as cenas mais decisivas teriam de ser confiadas a figuras femininas» (ibid. : 40). Na sua opinião, «todas as

transformações, por mais custosas, se operam sempre» (ibid. : 41) por intermédio da mulher: Jenny, de *Uma Família Inglesa*, acalma a ira do pai e os desvarios do irmão, para fazer feliz a amiga; Margarida, de *As Pupilas do Senhor Reitor*, salva a irmã do escândalo, com o coração ferido de amor e de melancolia; Madalena, de *A Morgadinha dos Canaviais*, regenera Henrique de Souselas e transforma-o num senhor rural; Berta, de *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, por quem três homens se apaixonam ao mesmo tempo, provoca a restauração da Casa Mourisca e desperta o amor em D. Luiz (ibid. : 40). Verifica-se, assim, que é «na acção de mulheres intensamente superiores que deposita sua fé Júlio Diniz, professor de felicidade» (ibid. : 45).

Marina Ribeiro defende que, na obra dinisiana, as mulheres têm um papel relevante, pois:

A mulher é necessária como fonte de vida e energia, como reguladora destes centros agradáveis de convívio, indispensável para que haja comida, roupa branca nas camas e nas mesas, crianças bem tratadas e cuidadosamente educadas, para que haja a ternura e o carinho de que os homens precisam para se sentirem bem e poderem actuar e trabalhar fora de casa, com saúde física e mental. (Ribeiro, 1990: 19)

Na verdade, as mulheres, além de serem o centro do lar, são pessoas que executam actos exemplares, que não «banalizam o quotidiano, sacralizam-no naturalmente com atitudes movidas por dentro, geradas no mais profundo das almas dos heróis e das heroínas destas histórias» (Ribeiro, 1990: 281). Além disso, é importante salientar que as personagens femininas dinisianas valorizam-se culturalmente: Margarida, de *As Pupilas do Senhor Reitor*, aumenta os seus conhecimentos graças a Daniel, ao reitor e a Álvaro; em *Uma Família Inglesa*, Cecília é educada com primor e Jenny recebe, em casa, educação inglesa; em *A Morgadinha dos Canaviais*, Madalena, educada em Lisboa, torna-se a educadora de seus primos, Cristina recebe uma boa educação e Ermelinda aprende graças a Augusto, Ângelo e Madalena; em *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, Gabriela é uma mulher moderna e educada e Berta «é enviada para a cidade para aí se educar e cultivar» (ibid. : 20).

Helena Carvalhão Buescu vai mais longe e defende que, em Júlio Dinis, «a identidade pessoal e nacional se constitui através da interrogação do feminino – mesmo que, em termos de construção da intriga romanesca, à mulher pareça caber o papel, mais

tradicional e reduzido, de objecto de desejo das personagens masculinas» (Buescu, 1998: 148). Na verdade, a casa (a esfera privada e familiar) surge como «metáfora miniatural do mundo (a esfera pública e social)» (ibid. : 145), e a mulher dinisiana «representa a figuração transitiva pela qual uma tradição se renova e altera, ao mesmo tempo que se mantém» (ibid. : 148). É o caso de Gabriela de *Os Fidalgos da Casa Mourica* - «a personagem que habilmente soubera fazer a transição entre mundo velho e mundo novo, entre a sociedade aristocrática, pela qual o seu próprio pai tinha morrido, e a sociedade burguesa, na qual vive» (ibid. : 147) - que vai contribuir para a aproximação entre D. Luis e Berta, conseqüentemente, entre Berta e Jorge. Assim, figuras como Gabriela e Berta «tornam evidente que outras relações sociais se encontram também a mudar, neste final do século XIX: mulheres e homens agitam-se já, sem que os seus lugares sejam tão fixos como a superfície do discurso parece querer ainda acreditar» (ibid. : 148).

Ivone Fedeli acredita que, «ao contrário do que possa parecer, Júlio Dinis atribui à mulher um papel social de enorme importância» (Fedeli, 2007: 11). Nos romances dinisianos, «o papel atribuído às figuras femininas é um dos elementos de maior relevo na notável isotopia temática que caracteriza a breve obra do autor» (ibid. : 171). De facto, todas as heroínas estudaram, são sempre as personagens-modelo, as detentoras da verdade, «que determinam o sentido das mudanças das demais personagens» (ibid. : 12), havendo um crescendo «no papel condutor exercido pelas protagonistas femininas de Dinis» (ibid. : 172).

Assim, a Margarida de *As Pupilas dos Senhor Reitor*, devido à sua virtude, obtém a admiração e o respeito de todos. No entanto, todas as decisões da heroína, que condicionam o curso dos acontecimentos narrativos, não são tomadas com esse objectivo. Ela «simplesmente opta – na medida em que pode fazê-lo – por seus caminhos e os outros, Clara, o Reitor, José das Dornas e, por fim, Daniel, deixam-se arrastar» (ibid. : 172). Já a influência de Jenny, de *Uma Família Inglesa*, é consideravelmente maior. De facto, são vários os momentos em que o narrador mostra a influência que ela exerce sobre o pai, sobre o irmão, sobre a vida de Cecília e de Manuel Quintino, pois é graças a ela que se dá o casamento da jovem com Carlos, e também a elevação do guarda-livros ao *status* de sócio de Mr. Whitestone. Na verdade, «o narrador a investe de um saber e de um poder de que ela está plenamente consciente e do qual usa sem constrangimento» (ibid. : 173). Contudo, toda esta influência surge dissimulada, pois a heroína parece ser uma simples menina boa,

um anjo. A personagem de Madalena, em *A Morgadinha dos Canaviais*, vai ainda mais longe e «exercita sua influência, tocando até nos limites de domínios tradicionalmente masculinos na narrativa romanesca do séc. XIX: a iniciativa amorosa e a vida política» (ibid. : 173). No entanto, é Gabriela a personagem «mais impositiva e mais independente de todas» (ibid. : 173): exerce o seu poder sobre a vida de várias personagens (Jorge, Maurício, Dom Luís e Berta); escolhe o marido, estabelece as condições do casamento; dá opiniões políticas e ridiculariza as opiniões opostas às dela.

Na opinião de Fedeli, esta influência feminina na obra dinisiana deve-se ao facto de Júlio Dinis acreditar que a sociedade portuguesa oitocentista precisava de mudar e que, nessa mudança, as mulheres desempenhavam um papel determinante. De facto, as mulheres não governam o mundo, «apenas dirigem os homens que dirigem o mundo. Discretamente» (ibid. : 176).

3.2.1. – As personagens femininas em *Serões da Província*

No que diz respeito à presença feminina em *Serões da Província*, afirma Liberto Cruz:

as mulheres sobressaem em todos estes romancesinhos. Mulheres que, pela força de carácter e pela firmeza de atitudes, se aproximam das heroínas dos romances – *Pupilas*, *Uma Família Inglesa*, *Morgadinha*, etc. Exibem, no entanto um arrebatamento, um ardor e um entusiasmo que Dinis nunca mais consentirá em lhes atribuir. (Cruz, 2002: 147)

Em «O Espólio do Senhor Cipriano», surge Maquelina, mulher humilde mas determinada que, aquando da morte do irmão, Cipriano Martins, o velho sovina, toma todas as medidas de modo a que se proceda ao enterro. De facto, apesar de todos suspeitarem que Cipriano era rico, na verdade, após a sua morte, a riqueza não aparecia e, desse modo, Maquelina teve de pedir às entidades locais que suportassem o custo do funeral, pois ela não tinha possibilidades financeiras para o fazer.

Assim, o leitor depara-se com uma mulher velha, pobre e sem educação, a quem um requerimento provoca temor. No entanto, simultaneamente, esta mulher simples revela-se um exemplo de rectidão, pois, apesar da sua idade avançada e das suas extremas dificuldades financeiras, não recusa auxiliar Agostinho, o seu afilhado, chegado do Brasil

sem dinheiro. Maquelina não esquece as palavras proferidas no dia do baptismo de Agostinho, junto da pia baptismal, onde prometeu cuidar do afilhado, na ausência dos pais. A irmã de Cipriano Martins mostra, assim, ser «eminentemente escrupulosa em negócios de consciência» (Dinis, 2003: 115), e, além disso, ter «um coração farto para afeições e sentimento» (ibid. : 115). Preocupava-se de tal modo em cumprir as suas promessas que «o futuro de Agostinho era a ideia negra de Maquelina; como ela ficaria contente por morrer se não fora isso!» (ibid. : 116). Assim se revela o altruísmo desta mulher, sempre preocupada mais com os outros do que consigo própria, até à hora da morte.

Maquelina, uma mulher ignorante, «velha, caquética, esfomeada, agonizante» (ibid. : 119), morre na miséria quando tinha junto a si a riqueza que o irmão havia acumulado. Na verdade, «O Espólio do Senhor Cipriano» mostra uma «mulher diferente. Maquelina – mulher do povo – morre de fome enquanto vai queimando notas de banco, simplesmente porque seu avarento irmão – Cipriano Martins – a convencera de que eram papéis sem importância» (Cruz, 2002: 149).

O narrador define esta personagem feminina como uma «boa mulher» (Dinis, 2003: 115), uma «santa criatura» (ibid. : 119) e pede mesmo aos leitores que a desculpem e que não a olhem com maus olhos. De facto, Dinis parece nutrir pelas mulheres mais idosas um carinho muito especial. Como afirma Cecília Meireles: «as velhinhas, com que ternura as retrata a sua pena» (Meireles, 1940: 41).

Apesar de tudo, a narrativa tem um final que não deixa de ser feliz, pois Maquelina morre, mas «contente porque deixara rico o sobrinho e afilhado, único parente que possuía na terra» (Dinis, 2003: 119).

É de referir que nesta narrativa curta, do mesmo modo que nos seus romances, Dinis presume que são mulheres as leitoras dos seus textos, pois é às mulheres que ele se dirige: «tinha uns invejáveis nervos o Sr. Cipriano! A única das suas qualidades que lhe podiam invejar as leitoras» (ibid. : 108).

Em «Os Novelos da Tia Filomela», a personagem principal é uma mulher,

muito enrugada, muito magrinha, com uma coluna vertebral como a do *homem das cortesias* do método 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 quanto 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 estampara nos lábios, dava à fisionomia de ordinário

meditativa da velha não sei que vislumbre de filosofia céptica, que impressionava quantos a viam. (ibid. : 120)

Pobre e sem instrução, Filomela tem a característica particular de ser «olhada pelo povo como bruxa e cruelmente odiada» (ibid. : 151). No entanto, com a sua morte, conhece-se a história da sua vida e verifica-se que esta mulher é «um ente singular e tão digno de respeito e estima como de compaixão» (ibid. : 152).

Na verdade, esta narrativa breve é a história de uma mãe honesta e trabalhadora, cuja filha se apaixona por um rapaz de uma família rica e, um dia, acaba por abandonar o lar. De modo a «expiar o crime da filha, Filomela isola-se, acabando por ser acusada de praticante de feitiçaria, e recusa receber Margarida enquanto ela não se casar e *regularizar a sua situação perante Deus e os homens*» (Cruz, 2002: 149). De facto, e nas palavras do próprio narrador: «havia no carácter desta mulher um misto de firmeza e timidez notável» (Dinis, 2002: 159). E são as suas sólidas convicções que a conduzem à pobreza, solidão e discriminação. Após seis anos de uma vida longe de tudo e todos, «Filomela morre santamente e perdoa o pecado à filha» (Cruz, 2002: 149).

Margarida, a filha da tia Filomela, é «uma mulher elegante, distintamente vestida» (Dinis, 2003: 155), patenteando um rosto «verdadeiramente deslumbrante de beleza» (ibid. : 156). Esta jovem abandona a casa onde vive, com a mãe, para viver com um rapaz por quem se apaixona. Seis anos mais tarde, e já casada, reencontra a mãe, pouco após esta ter falecido. Sofre por não ver a mãe viva, mas sente algum reconforto no facto de a mãe a ter perdoado, antes de morrer. Já que a mãe recusou todo o dinheiro que lhe enviou, Margarida decide fazer-lhe umas exéquias solenes e distribuir o dinheiro acumulado pelos pobres da freguesia.

Luisita «era uma galante rapariga dos arredores» (ibid. : 121). Tinha dezoito anos e era «baixa, trigueira, de olhos negros e engraçados» (ibid. : 121), que chamava a atenção por onde quer que passasse. Descrita como simpática, era, no entanto, um «misto de ruindade e de candura, de timidez e de astúcia, carácter caprichoso e às vezes impertinente sobre um fundo de incedível bondade» (ibid. : 121). Estas características de Luisita eram do agrado do narrador participante que se declara «mais sujeito a ser impressionado por estes caracteres mistos de mulher e de anjo» (ibid. : 122). Assim, ao longo da narrativa, deparamo-nos com diálogos entre o narrador participante e Luisita que revelam uma

espécie de enamoramento entre ambos. Apesar de Luisita ser uma jovem coscuvilheira e «espalhadeira de boatos sobre a pobre Filomena» (Meireles, 1940: 41), a sua curiosidade leva-a a acompanhar D. Margarida à casa de sua mãe, e a disponibilizar-se para passar a noite com a inconsolável filha, junto do corpo da mãe falecida. Nas palavras do narrador, «o bom coração de Luisita ganhara neste momento uma grande vitória sobre a sua má cabeça» (Dinis, 2203: 156). Assim, como passam a noite juntas, D. Margarida conta toda a história a Luisita e esta «um pouco por vontade de falar, um pouco com o desejo de desvanecer as más opiniões da aldeia a respeito da tia Filomela, pôs-se à obra, e dentro em pouco era facto de todos sabido» (ibid. : 160). Na verdade, o gosto de bisbilhotar de Luisita, que ajudou a espalhar o boato maléfico contra a tia Filomela, serviu, igualmente, para repor a verdade e contribuir para um final que, apesar de tudo, não deixa de ser feliz.

Em «Uma Flor de entre o Gelo», Valentina, uma jovem de 20 anos, «de estatura esbeltamente elevada e de formas airosas» (ibid. : 172) desperta em Jacob Granada sentimentos nunca antes vividos pelo médico, de 60 anos. A sua beleza física, bem como a sua «índole essencialmente feminina» (ibid. : 173), permitiam-lhe que «se revoltasse contra a vontade despótica» (ibid. : 173) que o médico exercia sobre todos os seus doentes. De facto, tal insubordinação por parte de um doente nunca antes havia sido experimentada, e tal feito só parecia ser possível graças aos sentimentos que Valentina despertou em Jacob Granada: paixão e amor. No entanto, o médico, consciente da diferença de idades, apesar de mudado com os sentimentos que o prendiam a Valentina, recusa-se a declarar o seu amor, para evitar ser exposto ao ridículo. Contudo, Valentina, jovem sonhadora, acredita ser o alvo de uma paixão de «algum pobre rapaz, entusiasta como um poeta, tímido como uma criança, mas de origem obscura» (ibid. : 181) que teme o apelido aristocrático da rapariga. E, assim, crendo estar apaixonada por um jovem que «deve ser belo» (ibid. : 181), incentiva-o a que se identifique. Apesar das hesitações, Jacob decide revelar-se a Valentina. Quando a jovem descobre ser o médico quem está apaixonado por ela, solta uma «gargalhada estridente, nervosa, prolongada» (ibid. : 184). Assim, «a jovem Valentina ri-se cruelmente da paixão do pobre Jacob Granada, e não só lhe recusa o seu amor como corta cerce todas as esperanças do médico judeu» (Cruz, 2002: 148). De facto, olhando o médico com comiseração, Valentina afirma: «a alma que eu ambicionava encontrar era decerto uma alma assim, mas... - acrescentou com uma expressão de semblante onde não pôde totalmente dissimular um reflexo de sorriso – cheguei...tarde, bem vê» (Dinis, 2003:

186). São estas últimas palavras que Jacob Granada repete, insistentemente, no hospital dos alienados onde acaba por residir, vítima desta paixão não correspondida.

Nesta narrativa, o narrador dirige-se ao leitor para anunciar o objectivo da história que ia apresentar: «se a conseguir narrar, sem que um sorriso, obedecendo a esse hábito, apareça nos lábios do leitor, terei realizado o meu principal intento» (ibid.: 163) e, mais à frente, após descrever o local onde teria lugar a acção, afirma: «por mais de um motivo se tomava pois curioso o lugar onde as exigências da narração me obrigaram a transportar imaginariamente o leitor» (ibid. : 167).

Em «As Apreensões de uma Mãe», D. Margarida é a mãe preocupada com o futuro do seu filho, Tomás. Esta senhora, que hospeda em sua casa o narrador participante, identificado como o Sr. D...., surge, nas primeiras páginas, sobretudo como uma mulher ocupada com a gestão doméstica que tem a seu cargo, a qual é motivo de tribulações várias, tais como: a impertinência das criadas, o arejo das batatas, o vinho que se lhe azedara ou um muro que tinha desabado. No entanto, quando D. Margarida mostra ao Sr. D... o poema de Tomás, esta mulher mostra ser muito mais que uma mera gestora da vida doméstica, surpreendendo o próprio narrador, que não pode deixar de admirá-la:

Até ali vira nela encarnado o tipo, não direi ridículo, mas vulgar e prosaico da dona da casa, que eleva à altura de questões diplomáticas as pequeninas misérias de uma vida doméstica, deslizada das sete horas da manhã às dez da noite, sem nenhum acidente sério, que viesse alterar-lhe a monótona serenidade. Agora, porém, via-a transformada, purificada pelo amor de mãe, que lhe fazia vibrar o coração em harmonia com os mais delicados sentimentos, e dotava-lhe a inteligência de uma penetração superior à esfera acanhada de suas habituais ocupações e educação incompleta. (ibid. : 78)

D. Margarida é viúva de um militar que muito amara e que continuava a respeitar. Era vontade de seu falecido marido que Tomás seguisse os estudos, por isso, apesar de tal decisão lhe despedaçar o coração, era necessário que o filho cumprisse o desejo do pai. Contudo, esta mãe preocupada procurava ouvir a opinião de seus amigos antes de decidir que curso iria seguir Tomás. E foi, precisamente, durante uma dessas conversas acaloradas em que a mãe, o médico, o advogado, o padre e o Sr. D... tentavam chegar a um consenso relativamente a que estudos Tomás deveria frequentar, que se deu um acontecimento que iria ser determinante na vida daquela família.

De facto, o pai de Paulina tinha acabado de falecer e Tomás, apaixonado por Paulina, tinha prometido ao pai da rapariga, moribundo, casar com ela. Assim, no que dizia respeito ao seu futuro, Tomás disponibilizava-se para cumprir a vontade de sua mãe, mas sem deixar de cumprir a sua promessa, contraída sobre a cabeça de uma órfã e invocando o nome de seu pai.

Perante esta revelação surpreendente, D. Margarida fica em silêncio alguns minutos e, depois, afirma: «e promessa sagrada, meu filho – disse ela – há-de cumprir-se» (ibid. : 88). Assim, D. Margarida revela, além de compreensão para com os sentimentos de seu filho, a sua nobreza de carácter, a sua rectidão moral.

Contudo, esta mulher que já revelara ser mais do que uma mera gestora doméstica, ser uma mãe carinhosa e compreensiva, primar pela seriedade e integridade, além de tudo isso, revelar-se-ia, igualmente, uma mulher verdadeiramente inteligente, determinada e inovadora. De facto, perante a promessa de Tomás, D. Margarida não fica hesitante. Pelo contrário, consciente de que as promessas são feitas para serem cumpridas, D. Margarida toma medidas de modo a que nada tenha consequências adversas. Assim, solicita ao Sr. D... que leve consigo o seu filho para o Porto, para que este siga a carreira que bem entender. Por um lado, faz com que se cumpra a vontade de seu marido, por outro, e aqui está a sua faceta inovadora, permite que seja o filho, ainda jovem, a escolher a sua carreira. Depois, pede ao Sr. D... que incite o filho a ir estudar para o estrangeiro, para onde quiser, o que quiser, desde que se demore quatro a seis anos. Deste modo, não impõe a sua vontade, mas exerce a sua influência para que seja feito aquilo que julga ser o melhor para todos.

Após o fim do curso em França, Tomás regressa à sua terra e reencontra a bonita mas simples Paulina. Cumpre o prometido e casam. Contudo, com o passar do tempo e com a chegada do Inverno, surge alguma inquietação em Tomás pelo facto de não ter com quem partilhar as suas ideias sobre literatura, artes e ciências. E é nessa altura que se desvenda o segredo: Paulina, ao piano, revela-se uma cantora exímia. Além disso, «Paulina, a gentil camponesa, oferecia agora sob novos trajes (...) novo aspecto à sua beleza» (ibid. : 104). Assim, durante o tempo que Tomás passa em França a estudar medicina, D. Margarida leva Paulina para Lisboa para a tornar perfeita nas artes e nas línguas. Na verdade, D. Margarida não se limita a tomar decisões que satisfaçam necessidades do momento. Esta mãe afectuosa antevê o futuro e age para que tudo corra

bem. De facto, D. Margarida sabia que «a inteligência não se satisfaz só com sentimentos e, na desigualdade de educação de Tomás e Paulina, encontrava a causa da futura infelicidade de ambos» (ibid. : 90). A educação que é dada a Paulina permite-lhe tornar-se digna de Tomás e permite ainda que os dois sejam felizes.

Paulina, que no início da narrativa é uma simples leiteira de treze para catorze anos, cintura delicada e flexível, «fogo nos olhos, rosas nas faces, a alvura do leite no colo» (ibid. : 69), vai sofrer uma enorme metamorfose provocada pela morte de seu pai e pela promessa de Tomás em desposá-la.

De facto, sujeita à educação proporcionada pela mãe de Tomás, Paulina, em adulta, mantinha a mesma ternura e sensibilidade de jovem, contudo, agora, «seguia os mil caprichos da moda» (ibid. : 102), tocava piano com mestria e cantava canções cujas letras pertenciam a Tomás. Alvo de uma educação primorosa, a pobre menina transforma-se numa mulher elegante e educada, digna de Tomás e habilitada a partilhar com o marido o gosto pelas artes e pela literatura.

De referir que, curiosamente, nesta narrativa, o narrador dirige-se ao leitor: «onde eu já uma vez me encontrei com o leitor» (ibid. : 102) e, simultaneamente, à leitora: «encarrega-me de dar parte às leitoras do nascimento de um menino» (Dinis, 2003: 105).

Em «Justiça de Sua Majestade», D. Joana é «uma senhora de meia-idade magnificamente vestida e com certo ar de nobreza e dignidade» (ibid. : 41), que vai solucionar um problema causado pelo seu filho, Filipe de Rialva. De facto, no ano anterior, antes de partir para Lisboa, onde vivia, Filipe tinha sido visto, em Braga, a beijar uma jovem, comprometendo-lhe a honra. Agora, em Braga, a mãe de Filipe é abordada por uma mulher que, julgando ser D. Joana a rainha de Portugal, conta-lhe o sucedido no ano anterior, no intuito de se fazer justiça e de terminar com o sofrimento da rapariga.

Na verdade, quando D. Joana toma conhecimento da história, acredita que o jovem em questão é o seu filho e tenta solucionar o problema. Assim, visita a jovem difamada, certifica-se que, de facto, foi o seu filho o causador do sofrimento da rapariga e verifica que esta ainda continua apaixonada por ele. Depois, toma todas as providências no sentido de emendar o mal feito. Primeiro, conversa com o filho, obriga-o a confessar o erro e a arrepender-se, constatando que ele continua, igualmente, apaixonado pela jovem. A seguir, fomenta um encontro entre os dois e, posteriormente, trata do casamento de ambos.

Com todas estas acções, D. Joana, do mesmo modo que D. Margarida de «As Apreensões de uma Mãe», mostra ser uma mulher inteligente e uma mãe carinhosa e compreensiva, mas determinada a que o filho assuma os seus actos, seja responsável por eles e repare os danos causados.

Relativamente aos protagonistas nas obras de Júlio Dinis, diz-nos Cecília Meireles: «se, às vezes, seus livros se enchem de camponeses, comerciantes, fidalgos, doutores, padres e até políticos – toda essa gente é secundária. Figuras acessórias entre as quais deslizam as verdadeiras heroínas» (Meireles, 1940: 33). Em «A Justiça de Sua Majestade», Dinis dá ao capítulo V o seguinte título: «a heroína deste romance na casa de campo de José Urbano», e ao capítulo VI: «a heroína do romance – a açorda do major». Assim, podemos verificar que o relevo da protagonista é tal que chega a ser título de mais do que um capítulo da narrativa.

A heroína de «A Justiça de Sua Majestade» é Maria Clementina. Antes de proceder à sua caracterização, diz-nos o narrador: «não sei de maior dificuldade que a de descrever a heroína de um romance» (Dinis, 2003: 36). E por que é tão difícil descrever a heroína de um romance? Porque «tão pouca coisa basta para a desconceituarmos aos olhos da leitora» (ibid. : 36). É de notar que, novamente, o narrador pressupõe serem mulheres as leitoras dos seus textos.

Maria Clementina tinha vinte anos, exibia uma aparência elegante, um porte imponente, uma expressão de bondade insinuante e atractiva e um ar de dignidade e de nobreza. De olhos negros, cabelos pretos com ondulação natural e lábios grossos, mãos compridas e estreitas, sobressaíam nela as gentis formas femininas e uma elevada sensibilidade. A beleza e o encanto desta jovem atraíram a atenção de Filipe de Rialva que se apaixonou por ela. Trata-se de um amor correspondido mas causador de sofrimento, pois o facto de Filipe ter sido visto a beijar Maria Clementina comprometeu a honra da jovem e a partida de Filipe para Lisboa provocou o sofrimento na rapariga que o continuava a amar.

No entanto, trata-se de uma narrativa com final feliz graças à intervenção de Roberta. Criada de José Urbano, com 96 anos, determinada a pôr fim ao sofrimento da menina que vira nascer, aproveita a viagem da rainha ao norte para lhe pedir justiça. Convencida de que D. Joana é a rainha, conta-lhe a história de Clementina e a mãe de Filipe de Rialva toma todas as providências para que justiça seja feita. E assim se descobre ser o major Samora o pai de Maria Clementina, fruto de um relacionamento com a irmã

de José Urbano e que Clementina continua apaixonada por Filipe, sendo por ele correspondida. É a coragem e determinação desta fiel criada que permitem que todos os equívocos sejam esclarecidos e que a narrativa tenha um final feliz.

Na narrativa em análise, o narrador dirige-se ao leitor para apresentar o motivo de agitação: «é tempo de dizermos o motivo de tanta e tão excepcional agitação destes tão estranhos preparativos de festa, se é que o leitor o não tem já descoberto» (ibid. : 4) e à leitora para apresentar o perfil da heroína da história: «precisamos nós também de esboçarmos aqui o perfil desta nova personagem da nossa história, minudência cuja falta nenhuma leitora me perdoaria por certo» (ibid. : 35). Mais à frente, a propósito de um momento de reflexão de Maria Clementina, afirma o narrador: «o que lhe estaria a fantasiar a imaginação? Imaginem as leitoras» (ibid. : 45).

Assim, como pudemos verificar, e do mesmo modo que nos romances, na narrativa breve dinisiana os papéis mais importantes são confiados a figuras femininas e, em algumas narrativas, são elas que determinam o sentido das mudanças das outras personagens. Em «O Espólio do Senhor Cipriano», é Maquelina quem, apesar de velha e sem recursos, faz todas as diligências para que o seu falecido irmão seja sepultado e sustenta o afilhado chegado do Brasil; em «Os Novelos da Tia Filomela», a Tia Filomela é uma pobre mulher, discriminada pela população da aldeia que a considera uma feiticeira, quando, na verdade, ela não é mais do que uma mãe preocupada que deseja que a sua filha, Margarida, abandone uma vida que ela considera de pecado; em «Uma Flor de Entre o Gelo», Valentina é a jovem bela e sonhadora por quem Jacob Granada se apaixona, sem no entanto ser correspondido; em «As Apreensões de Uma Mãe», D. Margarida, a mãe de Tomás, é quem toma todas as diligências de modo que se cumprisse, por um lado, a vontade do marido e, por outro, a promessa do filho em casar com Paulina, sem que, no entanto, todos abdicassem da felicidade; em «A Justiça de Sua Majestade», D. Joana, após ouvir Roberta, e actuando de modo a pôr fim ao sofrimento de Maria Clementina, obriga seu filho a reconhecer o erro cometido e a arrepender-se, acabando por facilitar o casamento de ambos e por descobrir ser o major Samora o pai da jovem.

As mulheres presentes na narrativa breve de Júlio Dinis podem ser divididas em grupos. Por um lado, as mais velhas: Tia Filomela, Maquelina e Roberta, todas pobres e sem educação, mas determinadas e perseverantes no que toca ao respeito pelos valores morais. Por outro, as de meia-idade: D. Margarida e D. Joana, mulheres ricas, inteligentes

e compreensivas, mas igualmente rígidas no que concerne à rectidão moral. Por fim, as jovens: Margarida, Luisita, Valentina, Paulina e Clementina. Neste grupo de jovens belas, Paulina é sensível, terna e ajuizada; Clementina, igualmente sensível e terna, sofre as consequências de um beijo dado num momento de paixão; Luisita é curiosa e coscuvilheira, mas bondosa; Margarida, apesar de ter cedido ao amor e fugido de casa da mãe, acabou por mostrar ser vítima de discriminação social e que, por sua vontade, não teria causado aquele sofrimento à progenitora; Valentina, sonhadora e inconsequente, causa grande e sério desgosto a Jacob Granada que acaba num asilo psiquiátrico.

É importante constatar que, na narrativa breve de Dinis, a idade das mulheres parece condicionar o seu modo de pensar, a sua moralidade. Na verdade, as mulheres mais velhas revelam preocupação em seguirem, escrupulosamente, determinados valores morais. Procuram ser exemplares e levarem os mais jovens a serem-no também. Já as mulheres mais jovens, apesar de bondosas, por vezes, cometem alguns erros comportamentais, efeitos da juventude e das paixões que lhes estão associadas e que por esse motivo são, normalmente, desculpados.

Além disso, encontramos, igualmente, casamentos entre pessoas de classes sociais diferentes: é o caso de Tomás e Paulina, Filipe de Rialva e Maria Clementina e Margarida, filha da Tia Filomela, com o filho de uma família rica. Note-se que, com excepção da narrativa «Os Novelos da Tia Filomela», as outras duas narrativas em que tal sucede, os casamentos só tiveram lugar graças à mediação de mulheres: D. Margarida e D. Joana.

Na narrativa breve, não podemos afirmar que Dinis pressupõe serem mulheres as leitoras dos seus textos, pois, com excepção da narrativa «Os Novelos da Tia Filomela», na qual não é referido nenhum destinatário em particular, e «O Espólio do Senhor Cipriano», na qual o narrador se dirige somente às leitoras, nas outras três narrativas o narrador tanto se dirige às leitoras como aos leitores. Haverá algum motivo pelo qual o narrador se dirige a este ou àquele público em particular? Na verdade, o que podemos constatar é que quando o assunto parece suscitar mais interesse ao público feminino, como é o caso do anúncio do nascimento de uma criança, o perfil de uma protagonista ou ainda reflexões sobre casos amorosos, o narrador dirige-se sempre às leitoras.

4 – A moralidade

No século XIX, «os românticos portugueses achavam que o romance devia ser moral e, se possível, educacional» (Stern, 1972: 5). Há no autor de *A Morgadinha dos Canaviais* uma «necessidade da fusão romântico-realista» (Lepecki, 1979: 19) pois há elementos românticos, bem como realistas, que são necessários «à expressão de um tipo de imaginário e à consubstanciação de preocupações éticas e ideológicas» (ibid. : 19). A proposição ideológica básica da ficção dinisiana é, segundo Lepecki, «a solução positiva e optimista dos conflitos por força da *essência de bondade* presente em todos os seres humanos» (ibid. : 21). É preciso não esquecer que o Realismo «surge, queiramo-lo ou não, da própria raiz romântica» (ibid. : 15) e que, por isso, «a presença de traços românticos na escrita realista, e *vice-versa*, é não apenas um facto mas um *facto natural*» (ibid. : 18).

No que concerne às componentes românticas, a excepcionalidade das personagens está bem presente na obra de Dinis. Na verdade, em todos os romances, as personagens apresentam um carácter exemplar, quer pela bondade de coração e rectidão de carácter, quer pelas acções empreendidas sempre com boa intenção. Isto não significa que não surjam personagens onde habitem princípios negativos. Contudo, essas mesmas personagens são detentoras de princípios positivos mais ou menos desenvolvidos que lhes permitirão «transitar, na altura necessária, para o espaço moral semantizado pelo valor do bem» (ibid. : 21). É o caso de D. Luís em *Os Fidalgos da Casa Mourisca* ou de Henrique em *A Morgadinha dos Canaviais*. Esta possibilidade de passagem do espaço do mal para o do bem e a impossibilidade da passagem inversa «instituem os valores da bondade, da solidariedade e da amizade como dominantes nas narrativas» (ibid. : 21). Assim, são as qualidades morais positivas que dominam a narrativa dinisiana, e são as personagens excepcionais que permitem, em primeiro lugar, «escrever a mensagem de optimismo quase conatural desta escrita. Em segundo (para o primeiro convergente) porque à actuação das figuras excepcionais se deve a conversão final dos que se semantizaram na área do mal» (ibid. : 23).

Na obra de Dinis, tanto são personagens excepcionais homens como mulheres, novos ou velhos, de qualquer classe social ou em qualquer espaço geográfico. As

personagens de Júlio Dinis podem assumir este estatuto de excepcionalidade por serem detentoras de qualidades morais, psicológicas ou intelectuais.

Para Maria Isabel Pires de Lima, quase todas as personagens de Dinis são excepcionais: «pela bondade (Jenny), pela capacidade de entrega (Jorge), pela rectidão de carácter e de intenções (Tomé), pela coragem posta na renúncia (Margarida), pela justeza das acções que empreendem (Madalena), pela craveira moral (o reitor) – e os exemplos poder-se-iam multiplicar» (Lima, 2003: 417). E serão essas excepcionais qualidades das personagens que «possibilitarão a sua transição de uma classe ou de um estatuto social para outro sem criar qualquer ruptura» (ibid. : 418). De facto, só as excepcionais qualidades morais de Berta, em *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, levaram D. Luís a ultrapassar os seus preconceitos aristocráticos e a aceitar o casamento do filho com a filha de um antigo subalterno. Mas este não é um caso isolado. Quase todos os pares de namorados que casam no final da narrativa têm origens ou estatutos socioeconómicos diferentes (Margarida e Daniel, Cecília e Carlos, Madalena e Augusto, Berta e Jorge...). Assim, e assumindo uma atitude pedagógica e moralizadora já de cariz realista, Dinis acredita «na possibilidade da mudança individual em articulação dialéctica com as alterações sociais; daí aquela aliança final obtida através do casamento, como é constante no romance dinisiano» (ibid. : 418). É a capacidade de produzir bens materiais e / ou morais que possibilita a ascensão social das personagens. Dinis «mitifica, romanticamente e à maneira burguesa, o trabalho fonte de riqueza, nos tempos modernos também de nobreza, e de felicidade» (ibid. : 418). Um bom exemplo disso mesmo é o trabalho de Jorge, em *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, que traz a felicidade ao solar.

As personagens femininas jovens dinisianas caracterizam-se pela beleza física. Contudo, esta beleza não é determinante para a excepcionalidade das personagens. Na verdade, e «dentro de vector acentuadamente romântico, Dinis faz corresponder beleza moral e beleza física» (Lepecki, 1979: 24). Assim, «é no foro interior, no mundo moral, psicológico, afectivo e intelectual da personagem que se alicerçam, realmente, os modos da *excepção* e da *diferença*» (ibid. : 24). De facto, «qualidades morais, psicológico-afectivas e intelectuais fora da norma corrente permitem serem as mulheres, na ficção de Júlio Dinis, *eficazes produtoras do bem*» (ibid. : 29). Veja-se, a título de exemplo, a acção de Cristina sobre Henrique de Souselas em *A Morgadinha dos Canaviais*.

Ainda segundo Lepecki, além da excepcionalidade das personagens, o autor de *Os Fidalgos da Casa Mourisca* recorre à internização do narrador para proferir um discurso moralizador. De facto, quando o narrador onisciente «se transmuta em *eu que conta*, do mesmo passo se faz eu-moralizador, eu-mestre (do leitor)» (ibid. : 53). Assim, quando o narrador transita para a primeira pessoa fá-lo com o objectivo de doutrinar, de emitir um juízo de valor, de convencer o leitor, de moralizar. A título de exemplo, Lepecki cita, entre outros, de *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, o momento em que depois de descrever a personalidade de Jorge, o narrador mostra o contraste entre a pobreza da Casa Mourisca e a prosperidade da Herdade. O narrador interniza-se «no início e no fim da *descrição moralizadora*, assim fazendo com que o leitor, semi-independente e semi-conduzido, se sensibilize para a verdade moral presente» (ibid. : 56) ao longo de todo o romance: «a superioridade do trabalho, a nobreza da actividade capaz de produzir e acumular riquezas novas» (ibid. : 56).

Uma outra marca do espírito romântico, na obra de Dinis, é a moralização social e de costumes, «através de uma espécie de apologia da vida rural e do contacto com uma natureza idílica e bucólica, sede por excelência do bem» (Lima, 2003: 419). São esses ares rurais que vão mudar, para melhor, Henrique de Souselas, em *A Morgadinha dos Canaviais*, e Daniel, em *As Pupilas do Senhor Reitor*.

Na opinião de Ivone Fedeli, «para o autor de *As Pupilas do Senhor Reitor*, a tarefa maior do texto literário é de cunho pedagógico e de carácter moralizador» (Fedeli, 2005: 325). Para os românticos, a literatura era um meio «de executar a mesma tarefa em que estavam socialmente empenhados: a tarefa de implantação e de manutenção do liberalismo, em uma sociedade que lhe era profundamente avessa e majoritariamente contrária» (ibid. : 327). Pelo facto de a sociedade não se mostrar, na sua maioria, receptiva ao debate político e filosófico, mas manifestar interesse pela ficção, o romance é usado como arma de combate pois, através de histórias modelares, verdadeiras parábolas, discutiam-se problemas vividos na época. Fedeli refere Herculano e Garrett como escritores românticos que usaram o texto para transmitirem ideias liberais, assim como Júlio Dinis. O romance dinisiano aborda frequentemente, «por trás da aparente ingenuidade de suas tramas centradas em uma pouca dramática intriga amorosa, alguns dos mais momentosos debates da sociedade portuguesa de então» (ibid. : 325). Em torno de problemas políticos e sociais, como é o caso da questão dos enterros nas igrejas, do papel social das ordens religiosas,

das leis sobre o morgadio, da introdução da instrução feminina e das relações entre a antiga aristocracia e os novos proprietários, «organizam-se todos os enredos de seus romances» (ibid. : 325). Os conflitos com que se debatem as personagens do romance dinisiano não são mais do que projecções dos problemas com que «se deparava no tempo a sociedade portuguesa, cindida entre os novos e os antigos valores» (ibid. : 326). A obra dinisiana apresenta «um paradigma doutrinário e comportamental que deve funcionar como uma espécie de lição moral, apta a conduzir uma sociedade que se percebia como dilacerada e dilacerante» (ibid. : 326). Na opinião de Fedeli, os textos de Júlio Dinis reflectem a conjuntura social sua contemporânea e contribuem para a formação duma consciência burguesa conveniente ao período final do romantismo (ibid. : 326).

Num artigo intitulado «Virtude e cordialidade em Júlio Dinis», Sérgio Nazar David, a propósito da frase proferida por Eça de Queirós aquando da morte do autor de *Uma Família Inglesa*, «viveu de leve, escreveu de leve, morreu de leve», refere que esta afirmação «faz-nos supor que Dinis terá passado alheio aos maiores impasses do seu tempo e que fez uma literatura superficial, ou mesmo artificial» (David, 2007: 69). Segundo David, no pós-25 de Abril, surgiu a ideia de que Dinis teria criado tipos sociais, dando expressão literária a um arranjo acima de tudo doutrinário, conveniente ao projecto burguês de poder. Júlio Dinis teria sido «um representante dos valores da Regeneração: progresso, caminhos-de-ferro, concórdia entre as classes, e tudo estaria dito» (ibid. : 70). David discorda quando se supõe que os textos dinisianos são «literatura ideológica», que servem para amortecer os conflitos sociais. Para David, «há também em Dinis amores sinceros, paixões ardentes, desejos de mudar a sociedade, de sair da sujeição. E a partir disto os personagens movem-se, agem, tecem acordos, aguardam às vezes o melhor momento para este ou aquele passo» (ibid. : 70). Dinis procura soluções sem revoluções, e a solução conciliadora é «um modo de “transigir” (a expressão é mesmo de Gabriela, de *Os Fidalgos da Casa Mourisca*), de ultrapassar situações aparentemente intransponíveis» (ibid. : 71). Na opinião de David, a obra dinisiana tem uma boa dose de conformismo, mas também «um ensinamento sutil e perspicaz sobre os modos de “transigir”, de se encontrar algum espaço possível para o desejo (do ponto de vista do indivíduo) e para o progresso (do ponto de vista social)» (ibid. : 72). Na verdade, o mundo de Júlio Dinis «não é feito de homens virtuosos que o mundo despreza e de homens desprezíveis que o mundo respeita» (ibid. : 72). De facto, os finais felizes de Dinis mostram como fazer valer algum desejo

num mundo como aquele. Mostram que «há algum espaço para a subjectividade, que nem todos são homens que adquiriram um apreço imerecido da sociedade; nem todos são homens que deveriam ter um lugar no mundo mas não têm» (ibid. : 110). Para David, não está completamente errado falar-se em «literatura cor-de-rosa» em Dinis. Contudo é necessário que se pergunte «o que este manto de pureza esconde» (ibid. : 110). Talvez Júlio Dinis pretenda transmitir aos seus leitores, de forma subliminar, não uma mentira ou uma solução falaciosa, mas uma hipótese muito singular de felicidade, difícil, mas possível (ibid. : 110).

É sob o pseudónimo de Diana de Aveleda que o Dr. Gomes Coelho publica, no *Jornal do Porto*, entre 21 de Janeiro e 25 de Fevereiro de 1863, «a maioria dos textos em que trata das funções que atribui à literatura e que, em seus romances, concretizará» (Fedeli, 2005: 328). Esses textos encontram-se agrupados sob o nome genérico «Cartas Literárias» em *Inéditos e Esparsos*. Segundo Diana de Aveleda, antes de mais, a obra literária terá de ser compreensível. Ora, para ser compreensível, o seu autor deverá ter cuidado na escolha dos temas, do tempo, do espaço e, muito em particular, na linguagem utilizada. Tendo em conta que, no século XIX, em Portugal, a maior parte da população tem pouca escolaridade e vive em ambiente rural, são facilmente explicáveis «os temas, os espaços e a linguagem que Dinis emprega nos seus romances» (ibid. : 329). Contudo, mais do que ser compreensível, uma obra literária deve ser útil ao leitor:

Quantos poderiam repetir aquela sublime exclamação de Reine Carde, a simpática costureira para quem Lamartine escreveu o seu romance *Genoveva*: «Quem nos dará a esmola de um livro?!» Que expressiva frase! Sempre que a recordo me sinto comovida até às lágrimas. Quem me dera poder satisfazer aquela sede de espírito! Aflige-me então a minha incapacidade, como quando, em criança, um velho mendigo se chegava a mim pedindo-me esmola, que eu não tinha para lhe dar.

Ora se o povo francês, pela boca de Reine Carde ou pela boca de Lamartine, pedia assim esmola de um livro, que fará o nosso povo, para o qual escasseiam muito mais ainda os alimentos intelectuais.

Como os nossos escritores se lembram pouco dele! (Dinis, 2003: 143)

Assim, e para suprir as necessidades dos seus leitores, ao romancista cabe a «função de *pedagogo*, de condutor, de iluminador e de guia» (Fedeli, 2005: 330). Essa

função pedagógica atribuída à literatura fica bem esclarecida no modo como elogia a obra de Rodrigo Paganino:

Ora 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*; livro escrito segundo o programa estabelecido por Lamartine naquele belo prefácio de *Genoveva* e talvez mais fielmente observado ainda por o nosso romancista do que por o próprio legislador. (Dinis, 2003: 143)

Antes de mais, é preciso destacar a importância concedida à verdade. Dinis, do mesmo modo que Garrett, Herculano ou Eça, não duvidavam «de que a “verdade” que é necessário dar ao povo é aquela “verdade” que o escritor possui como coisa própria» (Fedeli, 2005: 330). Depois, a questão estética, uma vez que a obra literária deve educar o gosto. E, por fim, a moralidade: cabe ao escritor transmitir determinados valores morais, aqueles constantes no *Decálogo* e no *Evangelho*.

Esta referência ao Evangelho levanta a questão da religiosidade de Júlio Dinis. Egas Moniz em *Júlio Denis e a sua Obra*, afirma não haver dúvidas de que o autor de *A Morgadinha dos Canaviais* foi educado no catolicismo e que, durante algum tempo, foi um praticante. Na verdade, «quer durante o seu período escolar, quer nos primeiros tempos que se lhe seguiram, nunca deu demonstrações de descrente» (Moniz, 1924: 17). No entanto, não tolerou fanatismos. A prova disso, é a crítica que é feita às beatas em *As Pupilas do Senhor Reitor*, ou aos missionários em *A Morgadinha dos Canaviais*. Por outro lado, «nos seus manuscritos há repetidas passagens dedicadas aos bons reitores, crentes e caritativos, de que deu o modelo na insinuante personagem das *Pupilas*» (ibid. : 22). No entanto, a partir de cartas trocadas entre Dinis e Custódio Passos, verifica-se que as crenças de Dinis vão esmorecendo com o tempo. Na verdade, e no entender de Egas Moniz, «as crenças de Júlio Dinis, mais fortes a princípio do que no declinar da sua saúde, foram sempre elevadas e altruístas. O seu Deus era a síntese sublimada das melhores virtudes, entre as quais ocupa o mais alto lugar a bondade» (ibid. : 29).

Já em «Ideias Que Me Ocorrem», grupo de considerações sobre o romance como género e forma literária, inserido em *Inéditos e Esparsos*, o conceito básico de Dinis é que um texto literário pode ter um destes dois propósitos: «Há livros que são monumentos e livros que são instrumentos» (Dinis, 2003: 24). Os primeiros perpetuam a memória de uma literatura, ainda que se extinga a nacionalidade a que pertencia. Os segundos, «são, pelo contrário, para andarem nas mãos de todos, para o uso quotidiano, para educarem, civilizarem e doutrinares as massas» (ibid. : 24). Dinis admitia que ambos eram importantes para uma nação e para o seu povo, mas considerava que o livro instrumento era a base do livro monumento: «um povo pode viver sem monumentos; mas não sem as construções que as primeiras necessidades exigem» (ibid. : 25). Assim, o autor de *Os Fidalgos da Casa Mourisca* elogia os autores «que conseguem escrever livros para o seu tempo, de cuja leitura possa resultar algum bem para quem os lê» (ibid. : 25). Considera o romance como a forma literária para o livro instrumento e, relativamente ao carácter das suas personagens, declara não existirem indivíduos intrinsecamente maus, justificando:

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 enjoa ou se indigna. (Dinis, 2003: 20)

Contudo, acredita que uma alma criminosa ou perversa também tem o seu lugar na literatura e admira os romancistas que são capazes de retratar a maldade e a perversidade de modo lógico.

Aquando do 1º centenário do nascimento de Joaquim Guilherme Gomes Coelho, várias instituições promoveram a sua comemoração, como forma de consagrarem o nome e a obra do escritor. Na noite de 13 de Novembro de 1939, teve lugar uma conferência, na sala dos Estudos Portugueses, no Palácio de Cristal, por iniciativa da Câmara Municipal do Porto. Um dos oradores foi Joaquim Costa, na altura director da Biblioteca Pública Municipal da referida cidade, tendo o seu discurso, intitulado «Júlio Dinis: valor moral da sua obra», sido, posteriormente, publicado no Boletim Cultural da Câmara Municipal do Porto. Nesse artigo, Joaquim Costa afirma que, apesar de Júlio Dinis ter falecido há quase setenta anos, a verdade é que «a sua obra é ainda perfeitamente actual» (Costa, 1939: 404).

Na sua opinião, a obra dinisiana transmitia aos seus leitores nobreza moral indesmentida, revelando «a inspiração natural e fácil, a correntia singeleza, o equilíbrio, a graciosidade, a moral austera e sem impertinências» (ibid. : 406), que provinham não só do talento e da consciência do autor, como das influências que, naturalmente, sofreu. Joaquim Costa declara que Dinis tinha sido injustamente acusado de ter sido dominado pelo espírito burguês, quando, na verdade, ele não era mais do que «um socialista de nova espécie, que esboçava a cada momento, nas páginas dos seus romances, aspirações a uma vida melhor, de maior nobreza e de justiça sincera e reparadora» (ibid. : 407). Costa elogia o carácter de Dinis, que diz ter sido um génio sereno e tranquilo, com elevada formação moral, que «não só entendia ser um dever de cada homem praticar o bem de boa vontade, mas julgava ainda ser um dever fazer dele, incessantemente, a mais activa e ardorosa propaganda» (ibid. : 408). Assim, na sua opinião, os romances dinisianos estão em harmonia com a personalidade do seu autor, pois, «as personagens apresentadas são, em geral, modelos de virtudes» (ibid. : 409).

Também Egas Moniz destaca a nobreza de carácter de Dinis, salientando que «todos os seus biógrafos, alguns dos quais com ele viveram e outros que tiveram ao seu dispor fontes directas de informação, são concordes em pôr em relevo as altas qualidades que o distinguiam» (Moniz, 1924: 1). Todos esses biógrafos procuraram mostrar a harmonia entre a personalidade do romancista e a sua obra, na qual as personagens apresentadas «são, em geral, modelos de virtudes» (ibid. : 2). Moniz acrescenta uma outra razão ao facto de as personagens dinisianas serem modelos de bondade: a sua doença. Segundo Moniz, «através da arte, manifesta-se a acção tóxica da tuberculose» (ibid. : 181), sendo «grande a lista de tuberculosos que, nas diversas manifestações da arte, deixaram criações imortais» (ibid.: 181). Refere, a título de exemplo, o pintor Rafael, os compositores Mozart e Weber e o poeta Virgílio. Relativamente a Júlio Dinis, a tuberculose «aumentou-lhe a característica dominante do seu espírito: a bondade, que fazia com que as personagens dos seus romances, (...) aparecessem, nas suas obras, revestidas de temperamentos e de qualidades» (ibid. : 182).

Fernando de Sousa, num discurso proferido em sessão plenária comemorativa do centenário de Júlio Dinis, a 7 de Dezembro de 1939, intitulado «A elevação moral da obra de Júlio Denis», salienta ter sido especialmente na trilogia minhota, (*Pupilas, Morgadinha, Fidalgos*), que se retratou, além da beleza das paisagens, «a singeleza do viver campesino,

a nobreza moral de certas personalidades manifestando-se dominadora, através da viveza e naturalidade dos diálogos» (Sousa, 1940: 320).

Já Armando Cirilo Soares, na mesma sessão plenária comemorativa do centenário de Júlio Dinis, destaca o talento do cientista Dr. Gomes Coelho, do mesmo modo que o seu papel de educador, pelos valores que transmitem os seus romances: o amor ao trabalho, o culto da honradez e da lealdade, a grandeza do coração, a generosidade, a dedicação, a tolerância, a disciplina mental, a vontade de ser útil, a firmeza e a rectidão de carácter. Soares vai mais longe e acrescenta:

Quem tenha filho ou pupilo e na formação de seu carácter ponha carinho e desvelo, deve aos compêndios e manuais destinados ao cultivo de sua inteligência, juntar, como preciosos instrumentos de sua educação moral, os romances de Júlio Denis e promover que sejam lidos e meditados em medida tão larga quanto possível. (Soares, 1939: 4)

Na opinião de Soares, será com prazer que os jovens irão interiorizar os valores transmitidos pelos romances dinisianos, pelo deleite da sua leitura, e, mais tarde, nas suas vidas, colocarão em prática esses valores, contribuindo para um mundo melhor.

A 23 de Maio de 2010, numa crónica da revista *Pública*, o psiquiatra Daniel Sampaio afirma que os valores e as crenças são determinantes no modo como as pessoas vivem e encaram o mundo. Além disso, revela que a investigação sobre os valores tem demonstrado que o individualismo e a excessiva crença nas virtudes do bem-estar pessoal têm tido como consequência crianças menos felizes. Assim, «a educação para os valores, numa sociedade que não estimula o altruísmo, é mais necessária do que nunca» (Sampaio, 2010, 4).

Como vimos, em 1939, Armando Soares considera importante que os jovens leiam a obra dinisiana pelos valores que a mesma transmite, e, em 2010, Daniel Sampaio refere a importância da educação para os valores. Assim, podemos concluir que, por um lado, a obra dinisiana, pelos valores que veicula, é intemporal, e, por outro lado, talvez seja necessário equacionar a sua inclusão nos manuais escolares, como meio de contribuir para a educação para os valores dos nossos jovens.

4.1. – A moralidade em *Serões da Província*

Helena Carvalhão Buescu, a propósito da digressão na obra dinisiana, afirma: «também importante, no mesmo autor, é a digressão no corpo do conto, em *Serões da Província*, cuja estrutura segue o figurino digressivo e, claro, moralizante, que já guiava o padrão narrativo dos seus romances» (Buescu, 1997: 133). Analisemos, pois, em detalhe, a moralidade presente em cada uma das narrativas inseridas em *Serões da Província*.

Em «O Espólio do Senhor Cipriano», encontramos personagens que podemos considerar excepcionais. É o caso de Maquelina e do seu afilhado Agostinho. Maquelina é caracterizada pelo narrador como sendo uma «boa mulher» (Dinis, 2003: 115), uma «santa criatura» (ibid.: 119), «eminentemente escrupulosa em negócios de consciência» (ibid.: 115) e que «tinha de mais a mais um coração farto para afeições e sentimento» (ibid.: 115). Todas estas qualidades são bem visíveis no comportamento desta personagem, nomeadamente no facto de, apesar de viver miseravelmente, acolher o afilhado chegado do Brasil sem riqueza, bem como pela angústia que sentia ao pensar que, se morresse, Agostinho ficaria sem nada e sem ninguém que se preocupasse com ele. Além disso, revela-se uma mulher modesta que solicita, humildemente, às várias autoridades da terra apoio financeiro para a realização do funeral do irmão. A rectidão de carácter de Maquelina é bem evidenciada pela vontade em cumprir a promessa realizada aquando do baptismo do seu afilhado Agostinho. De facto, segundo a religião católica, na ausência dos pais, são os padrinhos os responsáveis pelas crianças. Apesar de Agostinho já não ser uma criança, Maquelina não deixa de sentir essa responsabilidade e, por isso, acolhe-o em sua casa, cumprindo a sua promessa. Agostinho reconhece o esforço efectuado pela madrinha para o ter em sua casa e preocupa-se com o estado de saúde dela. Apesar de desolado com o infortúnio que o persegue, decide procurar trabalho, qualquer que seja. Contudo, ao ver o estado de saúde da madrinha a agravar-se, não tem coragem de a abandonar. Acompanha-a até à morte, auxiliando-a como pode. Assim, o comportamento de Agostinho revela o seu com bom carácter.

Apesar de Maquelina morrer, a narrativa não deixa de ter um final feliz. Com a descoberta da riqueza de Cipriano, Maquelina morre em paz por deixar o sobrinho rico e Agostinho consegue multiplicar o capital herdado e vive feliz. Deste modo, a narrativa

transmite uma moral: os homens bons acabam por ter a sua recompensa, a bondade e a rectidão de carácter conduzem à felicidade. No entanto, esta narrativa encerra uma outra ideia sobre a moralidade, nomeadamente sobre a transmissão de valores morais. A propósito das opiniões do público, o narrador faz uma reflexão, na qual questiona quem é afinal o público. Se, perante algo imoral, ninguém se ofende, inclusivamente o próprio narrador, que aqui assume a primeira pessoa: «não me ofendi eu» (ibid. : 113), como é que se pode afirmar que o público ficou ofendido? Repare-se que este assumir da primeira pessoa, por parte do narrador, não é inocente. Como já referido, anteriormente, neste trabalho, veicular ideias usando a primeira pessoa é um modo de convencer o leitor, de moralizar. Esta reflexão sobre a opinião pública surgiu a propósito de o regedor ter dito a Maquelina que não era bonito ela andar na rua estando o irmão morto em casa. Esta era a opinião do regedor, que não a assumiu como sua e por isso afirmou: «que há-de dizer o público?» (ibid. : 113). Na verdade, o que o narrador parece querer mostrar é que sempre que alguém não tem coragem de afirmar uma ideia como sua, diz ser ideia do público. Este não assumir de responsabilidade, indigna o narrador. Após esta questão, uma outra é levantada: se cada pessoa lê uma «obra de duvidosa moralidade, ri-se, diverte-se com a leitura, e ninguém quererá admitir que ela lhe poderá ter causado o menor prejuízo» (ibid. : 113), pressupõe-se que estamos perante uma obra inofensiva. E aqui surge a discordância do narrador: «pois não é tal; antes a vemos proclamar um verdadeiro veneno, servido pela imprensa ao público, um miasma que se ergue dos prelos, um fermento de dissolução de costumes, e outros nomes igualmente feios» (ibid. : 113). Esta afirmação ilustra bem a ideia de livro instrumento defendida por Dinis e da importância de que este se reveste. De facto, na sua opinião, o livro deve servir para educar, para moralizar os leitores, e não para produzir o efeito contrário. Assim, se um livro é de duvidosa moralidade, pode ser extremamente nocivo para os seus leitores, e, conseqüentemente, para toda a sociedade. Atente-se aos vocábulos utilizados para caracterizar o livro pernicioso: veneno, miasma, fermento de dissolução de costumes. Estas palavras revelam bem o poder que o narrador atribui ao livro, neste caso como instrumento desmoralizador.

É curioso notar o modo como são caracterizadas as personagens detentoras de poder na terra onde tem lugar a narrativa. O padre é designado como o «indolente levita» (ibid. : 112); o presidente da câmara é, ironicamente, chamado de «vasto talento governativo» (ibid. : 111) e «não aproveitado estadista» (ibid. : 110); o administrador

«viera céptico de Coimbra, doença que apanhara nas margens do Mondego e que pelos modos se lhe tornara crónica no concelho, que, como diziam os jornais da época, tão dignamente administrava» (ibid. : 109) e o regedor escreve um atestado repleto de erros ortográficos que merece o seguinte comentário do narrador: «modelo de diplomacia e de exactidão ortográfica» (ibid. : 114). Assim se verifica que as personagens que representam o poder local são descritas de forma negativa, ora de forma directa, ora através da ironia. Se considerarmos que se trata de personagens-tipo, verificamos que o objectivo do narrador é caracterizar as pessoas que têm cargos de poder. A finalidade do narrador é, certamente, a moralização social. Os poderosos são retratados como arrogantes, egocêntricos e impessoais, indiferentes aos problemas dos outros, sobretudo quando são pessoas carenciadas.

Em «Os Novelos da Tia Filomela», encontramos, igualmente, personagens que podemos considerar excepcionais. Principiemos pela própria protagonista da narrativa, a Tia Filomela. Caracterizada pelo próprio narrador como: «um ente singular e tão digno de respeito e estima como de compaixão» (ibid. : 152); «uma santa criatura» (ibid. : 154); uma «mãe extremosa» (ibid. : 158), os seus actos comprovam, igualmente, o seu carácter exemplar. Seja pela forma acolhedora como recebeu o narrador na sua modesta casa, como partilhou com ele o jantar e lhe secou as roupas, ou pela recusa em receber remuneração pela hospitalidade prestada. Depois, o seu percurso de vida, sempre pautado pelo trabalho para criar, sozinha, uma criança, sem deixar de lhe dar carinho. E, principalmente, pela sua rectidão de carácter, recusando qualquer contacto ou ajuda da filha enquanto ela não «tivesse purificado pelas bênçãos da Igreja o erro da juventude» (ibid. : 158). Margarida, a filha da Tia Filomela, é bela e, apesar de, ter desaparecido de casa, seduzida por um filho de uma família rica das proximidades, a verdade é que procurou a mãe, enviou-lhe dinheiro, propôs-se a abandonar o amante, a voltar para junto dela e a trabalhar para lhe sustentar a velhice. É verdade que a Tia Filomela vivia na miséria, mas Margarida desconhecia esse facto, pois julgava que a mãe recebia e utilizava o dinheiro que ela lhe enviava. É importante saber que o motivo que levou Margarida a fugir de casa. A verdade é que o jovem que a seduziu pertencia a uma família «cheia de preconceitos de nobreza e das distinções hierárquicas» (ibid. : 158) e que, por isso, embora fosse sua vontade casar-se com Margarida, só o pôde fazer quando atingiu a maioridade e após o falecimento do pai. Depois da morte da Tia Filomela, Margarida decide que o dinheiro que tinha enviado para

a mãe, e que ela não utilizou, fosse distribuído pelos pobres. Luisita, igualmente bela, apesar de ter um carácter misto de mulher e de anjo, a verdade é que tem um fundo de «inexcedível bondade» (ibid. : 121-122). E é essa bondade que a leva a acompanhar Margarida a velar pela mãe, bem como a divulgar a verdadeira história da Tia Filomela. Assim, em Margarida, bem como em Luisita, à beleza física corresponde a beleza moral.

Também, nesta narrativa, encontramos personagens representantes da Igreja. De carácter exemplar, a lembrar o abade de *As Pupilas do Senhor Reitor*, o actual pároco da freguesia era um jovem sacerdote, cujas «maneiras afáveis e delicadas e seriedade superior aos seus anos» (ibid. : 150) conquistaram a simpatia do narrador. Este jovem padre, contrário às superstições e feitiçarias, mostra-se preocupado com a Tia Filomela e dá-lhe todo o apoio possível, tanto celebrando missa só para ela, como monetariamente. Contrariamente, o antigo pároco era de «uma superstição grosseira, evitado de erros e de preconceitos que a falta de instrução e nenhuma cultura de espírito haviam feito pulular» (ibid. : 150). E foram estes preconceitos que causaram o desprezo da população e o sofrimento da Tia Filomela que «ia perdendo até os sentimentos religiosos, que por tanto tempo haviam sido o seu único e eficaz refúgio» (ibid. : 151).

Em «As Apreensões de uma Mãe», o leitor depara-se, mais uma vez, com personagens excepcionais. D. Margarida é viúva e tem a seu cargo o governo da casa e a educação do filho, Tomás. Magnífica anfitriã, «excelente senhora» (ibid. : 100) é uma mãe extremosa, que vive preocupada com a felicidade do filho. A sua rectidão de carácter leva-a a fazer cumprir a vontade do falecido marido: Tomás deveria ter um curso superior. Contrariamente ao que seria de esperar, e aqui também se revela o seu carácter exemplar, não ficou indignada com o facto de Tomás prometer desposar Paulina, uma simples leiteira, mas, pelo contrário, apoiou a sua decisão. Depois, além de receber Paulina como filha, e prevendo que a diferença de educação entre Tomás e Paulina seria um obstáculo à felicidade de ambos, leva Paulina para Lisboa de modo a que esta seja digna de Tomás. De forma inovadora, não impõe que Tomás siga um determinado curso, mas permite-lhe que o escolha, respeitando a sua vontade. Além disso, não revela de, imediato, a educação de que Paulina tinha sido alvo. Pelo contrário, deixa que Tomás encontre a mesma Paulina que tinha conhecido, uma rapariga simples, para, mais tarde, quando Tomás sentiu a falta de alguém com quem partilhar os conhecimentos culturais, Paulina se revelar uma mulher culta, capaz de tocar piano, cantar e perceber a poesia escrita por ele. D. Margarida revela-

se uma boa mãe, mas, igualmente, uma mulher sensível, inteligente, inovadora e sem preconceitos, cujas acções mostram o seu carácter exemplar e permitem que a sua família seja feliz. Igualmente excepcional é Tomás. Jovem sem preconceitos, apaixonou-se pela leiteira Paulina com quem promete casar. Para cumprir a vontade do pai e obedecer à mãe, vai tirar o curso de medicina para Paris, onde leva uma «vida exemplar para um rapaz daquela idade» (ibid. : 94) e onde fora reputado «entre os melhores» (ibid. : 95). Esta rectidão de carácter permite-lhe ter uma vida feliz ao lado da mãe, da mulher que ama e do filho. Paulina, a jovem leiteira, é uma personagem igualmente exemplar. Bela fisicamente, mas também ao nível moral, o seu comportamento pauta-se pela ternura, sensibilidade e obediência. Inteligente, é bem sucedida nos estudos, «perfeita nas artes e nas línguas» (ibid. : 104) e, desse modo, fica digna de Tomás.

Além da excepcionalidade das personagens, há que ter em atenção determinados aspectos morais nesta narrativa. Na verdade, o casamento entre Tomás e Paulina não era bem visto pela sociedade de então, como podemos verificar pelo comentário do médico: «a rapariga não tem nada de seu, e aquele rapaz podia aspirar a um bom casamento» (ibid. : 98). Assim, um bom casamento seria com alguém da mesma classe social, o amor e a personalidade dos jovens seriam características irrelevantes. Esta discriminação social é focada num outro ponto da narrativa. Quando o médico pergunta ao narrador se ele tem algum curso e ele responde negativamente, surge este comentário do narrador: «pareceu-me que no seu conceito descí cinquenta por cento, depois da resposta... Voltou-me as costas sem cerimónia» (ibid. : 80). Contudo, Dinis mostra que o casamento entre pessoas de classes diferentes pode resultar (Tomás e Paulina são felizes). No entanto, note-se que, para que tal suceda, tem de haver, entre os noivos, o mesmo nível cultural. Daqui se deduz a importância da educação para Dinis. A beleza física e a personalidade são importantes, mas são insuficientes, o mesmo nível educacional é fundamental para que um casamento seja bem sucedido. Esta ideia está bem expressa nas palavras de D. Margarida: «Paulina pode satisfazer-lhe o coração, e enquanto o coração reinar, Tomás será feliz. Porém, quando chegar a vez da inteligência? E olhe que há-de chegar também; (...) a infelicidade destas ligações desiguais está toda aqui» (ibid. : 90). Por isso, D. Margarida providencia que Paulina fique ao nível de Tomás. Assim, quando, mais tarde, Tomás sente falta de alguém com quem conversar sobre literatura, fica maravilhado ao verificar que Paulina toca piano, canta e compreende a sua poesia.

Parece também importante salientar, nesta narrativa, o pormenor de dar a Tomás a possibilidade de escolha do curso que quer seguir. Sugerida pelo narrador participante, esta ideia escandalizou os conselheiros de D. Margarida (o padre, o médico e o advogado), mas foi a opção escolhida por esta mãe, que só queria o melhor para o seu filho. A liberdade de escolha, em vez da imposição, parece ser a proposta de Dinis.

Nas páginas iniciais desta narrativa, o leitor depara-se com três personagens-tipo: o padre, o médico e o advogado. O padre é «jovial como uma anacreôntica, gordo como o primeiro prémio de uma exposição agrícola na secção – *gado suíno* -» (ibid. : 64); «odiava os jornais políticos, como odiava todas as coisas cujo uso não remontasse ao antigo sistema governamental, de que era, e se confessava, aferrado partidário» (ibid. : 80), a lembrar a velha posição miguelista do capelão de *Os Fidalgos da Casa Mourisca*. O médico «dizia parada a ciência desde os seus bons tempos de Universidade e parecia querer-nos dar a entender que escutara então dela a *última palavra*» (ibid. : 64); era «esguiu e descamado, que poderia servir de exemplar para estudos de osteologia seca» (ibid. : 72); «militara no cerco do Porto, e fora ferido num ataque às linhas, ao saltar um muro para observar o espectáculo mais de longe, ferida que provavelmente hoje lhe valerá uma pensão vitalícia» (ibid. : 80). Já o advogado era «homem de emaranhados discursos recheados de *cujos* e *supraditos* e rábula por amor da arte» (ibid. : 64); «personagem exótico, cujos olhos pardacentos, como que envergonhados de serem tão feios, fugiam um do outro» (ibid. : 81); «imperturbável por índole e por cálculo profissional» (ibid. : 81) era uma «espécie de mediador plástico» (ibid. : 81) entre o padre e o médico. Todas estas personagens são caracterizadas de forma negativa pelo narrador. Assim, podemos verificar que o narrador pretendia mostrar a necessidade de uma moralização social. De facto, o padre deveria preocupar-se mais com a fé e com as pessoas do que com o seu estômago, deveria afastar-se da política e não ficar irado quando o médico defendia o liberalismo; o médico deveria acompanhar os progressos científicos e ajudar todos os que precisassem dos seus serviços, independentemente da classe social a que pertencessem, o que não sucedia. Quando Tomás afirmou que não estava disposto a exercer clínica, a não ser gratuitamente aos pobres, o médico que «não morria de amores por esta parte da clientela» (ibid. : 97), elogiou a caridade de Tomás quando, «lá para com os seus botões, julgava redonda parvoíce» (ibid. : 97). Sem esquecer o facto de o médico ser preconceituoso: desconsiderar o narrador pelo facto de ele não ter um curso superior e não ver com bons olhos o casamento entre pessoas

de classes diferentes (Tomás e Paulina). Quanto ao advogado, não se preocupava com a verdadeira justiça, mas usava os seus discursos para ter sucesso profissional.

Em «Justiça de Sua Majestade», encontramos, mais uma vez, personagens excepcionais. É o caso de D. Joana. Caracterizada pelo narrador como uma «senhora de meia-idade magnificamente vestida e com certo ar de nobreza e dignidade» (ibid. : 41), cuja fisionomia «denotava um ar de bondade simpática e atraente» (ibid. : 41), os seus actos revelam bem o seu carácter excepcional. Na verdade, D. Joana ao ter conhecimento do mal que seu filho tinha causado a Maria Clementina, obrigou-o a arrepender-se e a emendar o mal feito. Disposta a fazer justiça, D. Joana certifica-se que Maria Clementina ainda ama seu filho, e, simultaneamente, se Filipe de Rialva ainda ama Maria Clementina. Depois, sem preconceitos, pois Maria Clementina não era aristocrática, aceita-a como filha e age de modo a que se dê o casamento. Mais, mesmo que Maria Clementina fosse filha de pai incógnito, D. Joana aceitá-la-ia. Assim se verifica a rectidão de carácter desta mulher, preocupada em fazer justiça, sem preconceitos e sem esquecer os sentimentos dos envolvidos. É o seu carácter que vai permitir que a verdade se descubra e que a narrativa tenha um final feliz. Quem também muito contribuiu para que o sofrimento de Maria Clementina terminasse foi Roberta. Graças à coragem da velha criada, que nada teme para que se faça justiça, D. Joana ficou a saber que o seu filho tinha comprometido a honra de uma jovem e, a partir daí, tudo fez para reparar o mal feito. Em Maria Clementina à beleza física correspondia a beleza moral. De facto, também Clementina, apesar de se ter deixado seduzir por Filipe, acaba por ter um comportamento exemplar. Na verdade, o seu acto de juventude não foi mais que um acto de amor e, além disso, após um ano de sofrimento, isolada de todos, o seu amor mantinha-se. Além disso, recusa a Filipe a sua vontade em reparar o mal feito, pois só o aceita se houver amor. Contudo, como o amor é recíproco, dá-se o casamento. O casamento, por amor. Também Filipe, apesar do seu acto irreflectido, mas por amor, acaba por ter um comportamento exemplar. De facto, reconhece que errou, arrepende-se e dispõe-se a emendar o mal feito. Sem preconceitos, casa com uma mulher de uma classe social inferior à sua. Além disso, quando D. Joana lhe pede ajuda para uma família que passava necessidades, Filipe responde: «de todo o coração, minha mãe, lha prometo» (ibid. : 50). Assim se constata que o alferes tem bom coração e está disposto a ajudar quem mais precisa. O narrador descreve Clemente Samora como «uma figura, cuja cor e carnção revelavam saúde e robustez; bigode espesso e alvíssimo, umas certas rugas

ao canto dos olhos, características de bom humor; porte airoso, movimentos fáceis, cabeça erecta; peito saliente» (ibid. : 12). Esta descrição positiva coincide com o comportamento recto da personagem. Na verdade, o Major Samora, em jovem, em Barcelos, apaixonou-se por uma rapariga e entregou-se «de olhos fechados a todos os prazeres e a todas as consequências daquele amor» (ibid. : 18), contudo, a sua ida para Lisboa, fê-lo esquecer-se dela. Quando pediu informações, já ela tinha morrido. Este acto da juventude acompanhou o Major durante toda a vida, pois sentia remorsos pelo mal que tinha feito. Quando descobre que Maria Clementina é sua filha, fica feliz. De novo, a juventude e o amor são a causa de acções imponderadas. Essas acções pesam na consciência das personagens, que reconhecem o erro cometido e tentam solucioná-lo. Também José Urbano, enquanto jovem, resolve partir para o Brasil à procura de riqueza. E é essa sua ambição que o leva a deixar a irmã ao cuidado de uma ama. A sua irmã apaixonou-se por Clemente Samora, de quem tem uma filha, Maria Clementina. Mais um erro da juventude: a ambição desmedida. Contudo, após a morte da irmã, cuida da sobrinha como se de uma filha se tratasse, protege-a do mundo e sofre por ela.

A narrativa «Uma Flor de entre o Gelo» tem características muito particulares que a distinguem das outras de *Serões da Província*. Na verdade, esta narrativa tem origem numa reflexão do narrador a propósito de estar em moda, nos teatros, «o amor extemporâneo de um velho» (ibid. : 161) por uma mulher jovem, o que era motivo de gargalhadas da plateia que considerava a situação ridícula. Ora, ao contrário do que sucedia com as outras pessoas, o narrador sentia pena do velho, em vez de se rir das suas tribulações. Na verdade, o primeiro capítulo desta narrativa não é mais de que uma longa reflexão do narrador a propósito dos sentimentos que despertam nas pessoas as paixões dos velhos. Como ele próprio diz: «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 do que de escárnio?» (ibid. : 162). E, assim, o narrador propõe-se a escrever «a história de um desses malfadados de que o mundo se ri por hábito, como de outras tantas coisas sérias, que deviam merecer-lhe a compaixão e o respeito até» (ibid. : 163), com o objectivo de conseguir narrar «sem que um sorriso, obedecendo a esse hábito, apareça nos lábios do leitor» (ibid. : 163). Assim, o objectivo maior desta narrativa não é mais do que moralizar, sensibilizar o leitor para o sofrimento daqueles que vivem paixões tardiamente. Neste

primeiro capítulo, o narrador usa a primeira pessoa e dirige-se directamente ao leitor, indubitavelmente para obter um clima de maior proximidade, importante para conseguir a adesão do leitor à sua causa. O uso da primeira pessoa por parte do narrador, no primeiro e segundo capítulos, só volta a suceder no fim da narrativa, a funcionar como uma conclusão, em que o narrador confirma o que tinha dito anteriormente, «é antes para comover do que para rir o espectáculo de um velho apaixonado» (ibid. : 189). E acrescenta, «o que eu julgo que todos devemos pedir a Deus é que não dê longa vida ao coração, se isto de paixões tem alguma coisa com ele, para que não seja o último a morrer» (ibid. : 189). Assim, a narrativa-base serviu para comprovar as ideias do narrador, cujo objectivo maior é educar o leitor, moralizar, sensibilizá-lo para o sofrimento dos outros.

Nesta narrativa, e ao contrário do que sucede com as outras inseridas na mesma obra, não podemos falar de personagens excepcionais. Jacob Granada exercia um verdadeiro «despotismo médico» (ibid. 169) ao exigir que os seus pacientes obedecessem cegamente às suas ordens. Além disso usava «formas ásperas e sarcásticas» (ibid. : 169) para responder a qualquer dúvida que lhe fosse levantada. Era uma verdadeira «alma empedernida» (ibid. : 170), que «não sabia de carícias para as crianças, de delicadezas para as mulheres, de afabilidades para os pobres, de contemplanções para com os tímidos, de respeitos para a velhice» (ibid. : 171). Contudo, este comportamento tem uma razão de ser, como ele próprio afirma: «não conheci carinhos de mãe na infância» (ibid. : 185). Assim se compreende esta frieza de carácter. Também Valentina não é uma personagem exemplar. Jovem sonhadora, acredita poder ter encontrado o seu príncipe encantado e, por isso, fica desiludida quando descobre ser Jacob o autor da declaração de amor. De forma quase infantil, dá uma gargalhada estridente quando vê Jacob e é com um reflexo de sorriso que lhe diz: «cheguei...*tarde*, bem vê» (ibid. : 186). Além disso, naquela noite, quando pensava no médico, a sua figura «quase lhe fazia sentir remorsos» (ibid. : 187). Verifica-se, assim, que é com alguma leviandade que Valentina encara o sofrimento de Jacob. Longe de personagem exemplar, também as suas acções são desculpáveis pela sua juventude.

Há nesta narrativa, mais uma vez, a referência às paixões entre pessoas de classes diferentes. Na verdade, quando Valentina lê a mensagem do médico e este se recusa a revelar a sua identidade, a jovem supõe que «seja algum pobre rapaz, entusiasta como um poeta, tímido como uma criança, mas de origem obscura e a quem aterra o meu apelido aristocrático» (ibid. : 181). Contudo, Valentina mostra-se indiferente a esse preconceito e

disposta a amá-lo. Assim, o texto dinisiano, apresenta um objectivo nitidamente moralizador: mostrar a possibilidade de casamentos entre pessoas de diferentes classes sociais.

Após esta análise detalhada, podemos concluir que, do mesmo modo que nos romances, a atitude moralizadora de Dinis está também presente na narrativa breve. Através de personagens excepcionais, que revelam rectidão de carácter, como é o caso da Tia Filomela, Maquelina, D. Margarida ou D. Joana, é feita a promoção de valores como a justiça, o cumprimento de promessas, o sentido de honra, o respeito pelos outros ou a bondade de coração. Qualidades morais positivas que vão condicionar o desfecho da narrativa, normalmente com final feliz. De facto, com excepção de «Uma Flor de entre o Gelo», todas as outras narrativas breves têm um final feliz. O facto de as narrativas terem um desfecho positivo parece transmitir uma mensagem de optimismo aos leitores. Assim, Dinis parece querer dizer aos seus leitores que, à semelhança do que ocorre com as personagens dos seus textos, se os leitores pautarem a sua conduta por qualidades morais positivas, também eles poderão ser felizes.

Além das personagens excepcionais, é de destacar o casamento entre pessoas com estatutos socioeconómicos diferentes. Em cinco narrativas breves, este tema está presente em quatro: «Os Novelos da Tia Filomela», «As Apreensões de uma Mãe», «Justiça de Sua Majestade» e «Uma Flor de entre o Gelo». Dinis insiste em mostrar a possibilidade de casamento entre pessoas de classes sociais diferentes, tentando, desse modo, acabar com o preconceito que acompanhava essas relações. Curiosamente, em «As Apreensões de uma Mãe», Dinis vai mais longe e não se limita a aceitar esse casamento, mas a indicar uma das razões para o seu sucesso: a educação. Na verdade, através de D. Margarida, Dinis revela que o amor é importante, mas é necessário que os cônjuges tenham o mesmo nível cultural, de modo a partilharem ideias e gostos.

De salientar, igualmente, a moralização social que é feita através de personagens-tipo. Na verdade, Dinis faz surgirem nos seus textos personagens representativas de determinadas classes sociais, e através da caracterização directa e / ou da ironia, mostra o que está mal na sociedade, com o objectivo de a regenerar. É o caso do padre, do presidente da câmara, do administrador e do regedor em «O Espólio do Senhor Cipriano» e do médico, do advogado e do padre em «As Apreensões de uma Mãe». Em «Uma Flor de entre o Gelo», toda a narrativa encerra um fim moralizador: que os leitores não se riam

daqueles que, em idade avançada, se apaixonam por mulheres jovens. De facto, para Dinis, essas paixões levam ao sofrimento e, por isso, são mais para comover do que para rir.

Não gostaria de terminar esta conclusão sem referir a importância de que se reveste, para Dinis, o livro como instrumento pedagógico, moralizador. É que as suas considerações sobre o livro instrumento, que encontramos em *Inéditos e Esparsos*, e já referidas neste trabalho, são reafirmadas em «O Espólio do Senhor Cipriano». Assim, na opinião de Dinis, o conteúdo de um livro, as ideias que este transmite tanto podem ser benéficas para a sociedade, no sentido de que promovem valores que contribuem para o bem comum, como podem funcionar como verdadeiras ameaças, promovendo a dissolução de costumes e, conseqüentemente, a infelicidade de todos.

5 – O espaço físico e social

A diegese de uma narrativa não é constituída somente por eventos, mas também por personagens, por objectos, por um tempo e por um espaço. Sendo o espaço o lugar ou lugares onde decorre a acção, distinguem-se três tipos de espaço: o espaço físico, o espaço social e o espaço psicológico. As descrições são o modo de representação dos três tipos de espaço e, por isso, «os *indícios* e sobretudo as *informações* da diegese se encontram com tanta frequência nas descrições» (Silva, 1993: 740). Trata-se da função indicial e informativa da descrição. Esta função revela-se quer no retrato das personagens, quer na caracterização do espaço social ou geográfico. No entanto, a descrição pode apresentar uma função decorativa, quando os narradores, «procurando muitas vezes realizar na sintagmática do texto verbal características formais e semânticas do texto pictórico, comprazem-se na descrição morosa e minudente de uma personagem, de um objecto, de uma paisagem» (ibid. : 741). Neste caso, a descrição manifesta a sua capacidade de digressão e de expansão, podendo o narrador utilizá-la com uma função dilatória, «retardando na sintagmática textual a ocorrência de determinados eventos» (ibid. : 741). A descrição origina uma pausa na progressão textual da diegese, contudo, «mantém uma interacção contínua com os elementos diegéticos» (ibid. : 741-742). Na verdade, a descrição não só transmite informações sobre as personagens, os objectos e os contextos situacionais, mas também «gera significados simbólicos ou alegóricos que são indispensáveis para compreender as personagens e as suas acções» (ibid. : 742). De facto, em muitas narrativas, 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» (ibid. : 742).

A descrição pode ocorrer em qualquer estágio da sintagmática diegética, no entanto, habitualmente, as descrições com uma função diegética importante «situam-se no início da sintagmática narrativa, logo no primeiro capítulo ou nos capítulos imediatamente posteriores» (ibid. : 742).

Assim, o objectivo deste capítulo é analisar o espaço físico e o espaço social na narrativa dinisiana, particularmente na narrativa breve

5.1 – O espaço físico e social na obra de Júlio Dinis

António José Barreiros, ao referir as inovações na obra dinisiana, destaca o facto de Dinis ter enveredado «por um caminho novo, arrastando a intriga de todos os seus romances pelos meandros da actualidade» (Barreiros, 1998: 162). Segundo Barreiros, nos seus romances, Dinis retrata a sociedade sua contemporânea, na qual se verifica: o casamento entre fidalgos decadentes ou formados e plebeias ricas e bondosas e vice-versa; «a ascensão dos filhos do povo a lugares destacados na média burguesa» (ibid. : 164); o padre, o médico, o professor, «individualidades que Júlio Dinis considerava imprescindíveis pelo menos nos jantares das boas famílias da terra» (ibid. : 165). Além disso, Barreiros sublinha que, anteriormente a Júlio Dinis, «os nossos romancistas pouco relevo davam à descrição do meio físico. Quando muito, limitavam-se a desenhar ambientes históricos pitorescos ou a transformar romanticamente a paisagem» (ibid. : 166). Dinis, talvez por influência dos romances realistas ingleses, trabalhou «a paisagem de modo a que ficasse a fazer parte integrante das personagens, influenciando nelas ou delas sofrendo visíveis influências» (ibid. : 166). Refere, a título de exemplo, a descrição da casa de Tomé, em *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, à chegada de Berta do colégio, na qual «o aspecto de um espaço interior prenuncia, como que esboçando-o, o retrato psicológico da personagem que nele vive» (ibid. : 168).

Maria Ascensão Ferreira Apolonia, no seu «Breve ensaio sobre a dimensão social da obra em prosa de Júlio Dinis», assegura que Dinis é hoje considerado, pelos críticos mais conceituados, o autor do romance moderno português, «pelo interesse em retratar a realidade contemporânea, em sua vertente político-social; pelo registro dos costumes citadinos e rurais; ou ainda pela configuração do cotidiano familiar em que se movem os protagonistas de seu romances» (Apolonia, 2003: 1). Apolonia acrescenta que, se a obra dinisiana teve receptividade imediata dos leitores, particularmente das leitoras, e se teve a capacidade de manter essa popularidade ao longo de gerações, tal feito surge não só pelo dinamismo da sua técnica romanesca ou pela cuidadosa configuração psicológica das personagens, mas também «pelo agudo senso de observação, que o romancista revela na caracterização de ambientes que efectivamente influem na atuação, nos valores e no carácter das personagens» (ibid. : 1).

Na opinião de José-Augusto França, «a oposição entre a cidade e o campo constitui o nó da ideologia de Júlio Dinis» (França, 1977: 985). Dos seus quatro romances, só um tem lugar no Porto, enquanto os outros «têm como cenários lugares rústicos mal identificados no Norte do País» (ibid. : 982). Na verdade, apesar de Dinis não conhecer os meios rurais «senão através dalgumas curas de doente» (ibid. : 982), era aí que se sentia mais à vontade. Assim se justifica, para França, que em *Uma Família Inglesa* Dinis realizasse uma «exploração psicológica que não terá equivalente nas suas obras seguintes» (ibid. : 982). Segundo França, Júlio Dinis escreve «romances de costumes que têm a aparência ou a solução de romances de amor» (ibid. : 982), pois o verdadeiro objectivo do escritor é mostrar que a vida rural é sinónimo do bem, da paz e da honestidade dos caracteres, enquanto a cidade representa o mal, a doença, a falta de carácter. Na aldeia, «as paisagens físicas a humanas identificam-se» (ibid. : 983) e tudo acaba bem. A cidade é o lugar onde o Carlos de *Uma Família Inglesa* «se arrisca a perder a sua generosidade e pureza, nos jantares do Águia d'Ouro» (ibid. : 985) e o lugar de onde sai o hipocondríaco Henrique de *A Morgadinha dos Canaviais*. Henrique encontra a saúde, a paz e a felicidade na aldeia e Carlos, não indo para a aldeia, sossega com o casamento e «tornar-se-á, como seu pai, um inglês respeitável da colónia do *Port wine*, vivendo retirado da vida propriamente urbana, rodeado de árvores num *cottage* do bairro britânico» (ibid. : 985).

Irwin Stern afirma que, «quanto a espaço, os romances de Dinis não são tão limitados como à primeira vista parece» (Stern, 1972: 178). Segundo Stern, apesar de o cenário básico ser sempre a região do Minho (a cidade do Porto ou as aldeias vizinhas), «no decurso dos romances o espaço geográfico dilata-se» (ibid. : 178): em *As Pupilas do Senhor Reitor*, não há praticamente descrição; em *A Morgadinha dos Canaviais*, a descrição é mais comum e sugere a representação do estado de espírito e acções das personagens; em *Uma Família Inglesa*, já se sente a influência de Balzac e, por isso, a descrição da aparência, das acções do homem e do seu meio fornecem o seu retrato psicológico; em *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, Dinis, independente na sua técnica descritiva, já emprega o símbolo. Assim, a Casa Mourisca é «o símbolo da degenerescência da velha nobreza rural, e a Herdade, o da nova burguesia em formação» (ibid. : 191). Para Stern, a característica básica da técnica descritiva de Dinis «é a sua preocupação com o pormenor» (ibid. : 180). Na narrativa dinisiana encontramos a descrição de paisagens, escritórios, lojas e casas.

Marina de Almeida Ribeiro, analisando o simbolismo da casa em Júlio Dinis, refere que «a vivência da casa, na cidade ou no campo, transmite uma sensação confortável, protectora, quente, abrigada e feminina» (Ribeiro, 1990: 274). Na verdade, são estas casas agradáveis que concebem personagens de carácter exemplar. Essas personagens casam-se por amor e constituem uma nova família. O casamento, proporcionador de intimidade, vai permitir a vivência num espaço sagrado, indispensável à felicidade. Em Dinis, a família é sacralizada porque «é o cadinho onde se dão as transformações necessárias à preservação do futuro, e é também o espaço onde o homem se sente bem, no centro de si próprio, em harmonia com os outros, longe de conflitos» (ibid. : 275-276). A família preserva a transmissão do nome, das riquezas e das qualidades morais que a tornam merecedora dessa fortuna. A casa é um espaço predominantemente feminino, maternal, proporcionador de equilíbrio e renovação. Apesar de ser um espaço regido por princípios masculinos, a mulher não age como se lhe tivessem imposto um comportamento, pelo contrário, age de forma exemplar, «com atitudes movidas por dentro» (ibid. : 281). Em *As Pupilas do Senhor Reitor*, onde o espaço é predominantemente rural, a aldeia é maternal e inocente e «a harmonia entre princípios femininos e masculinos é estabelecida *a priori* porque este espaço agro-lunar é propiciador natural de renovação e esperança» (ibid. : 285). Pelo contrário, em *Uma Família Inglesa*, a acção tem lugar num espaço citadino, a cidade do Porto, com as suas casas agradáveis, jardins, Praça e Bolsa. Educada pelo pai, Jenny assume, dentro da casa «a responsabilidade pela ordem, pelo equilíbrio, pela funcionalidade daquele espaço e pela harmonia entre o pai e o irmão» (ibid. : 286). Este espaço caracteriza-se pela riqueza dos objectos, pela qualidade dos materiais, pela elegância. Num outro espaço, de nível social inferior, mas igualmente acolhedor e feminino, vivem Manuel Quintino e Cecília. Serão as duas jovens, Jenny e Cecília, que irão proporcionar a harmonia entre estes dois espaços tão distintos. Em *A Morgadinha dos Canaviais*, o espaço é igualmente rural, contudo a harmonia é ameaçada pelo conflito entre a tradição, o progresso e a religião. As mortes do ervanário Vicente e de Ermelinda permitirão repor o equilíbrio na aldeia, equilíbrio este que só se torna possível graças à «aliança que se estabeleceu entre a tradição e o progresso, entre a aldeia e a cidade, entre a natureza e o espírito» (ibid. : 288). Em *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, a acção gira em torno de um espaço que surge delimitado, o da Casa Mourisca. Uma casa em declínio que precisa de renovação. Contudo, para que tal suceda, é necessário que se estabeleçam

relações, tanto com a Herdade como com a cidade. Entre a Casa Mourisca e a Herdade há a casa de Ana do Vedor, «um espaço materno, dominador, alimentador, transmissor de energias e de vida» (ibid. : 289). Assim, no romance dinisiano, o espaço é «propiciador de felicidade e de esperança» (ibid. : 289), é o local onde tudo se regenera.

Helena Carvalhão Buescu, num artigo intitulado «A casa e a encenação do mundo: *Os Fidalgos da Casa Mourisca* de Júlio Dinis», afirma que, nos romances dinisianos, muito em particular no anteriormente citado, «entrar em casa é reencenar o mundo, encontrar dentro o que se julgou estar apenas fora» (Buescu, 1998: 140). Apesar de, em Júlio Dinis, a casa ser um lugar de intimidade, é, igualmente, o espaço onde o autor reencena o mundo, é o espaço interior onde se colocam os mesmos problemas que são colocados no exterior. Como diz Buescu, «a casa torna-se mundo» (ibid. : 141). Deste modo, no interior da Casa Mourisca «reproduzem-se miniaturalmente os problemas que agitam Portugal como sociedade e nação» (ibid. : 141). À volta da Casa Mourisca e no seu interior, levantam-se questões como «o fim do Antigo Regime (D. Luís), a sobrevivência de procedimentos feudalizantes em pleno século XIX (os primos do Cruzeiro), as dificuldades em compatibilizar remanescentes aristocráticos e funcionamentos sócio-políticos cuja dominante burguesa é já clara» (ibid. : 144), (os diferentes ideais de Jorge e de Maurício). Assim, se a casa consegue obter soluções para os seus problemas, significa que o país e, numa leitura mais abrangente, o mundo também o conseguem fazer. Para Dinis, a solução dos problemas passa não por rupturas, mas pela realização de alianças entre as classes em confronto. Deste modo, se a casa é, metaforicamente, o país e o mundo, o casamento entre Jorge e Berta é muito mais do que o casamento entre duas pessoas de classes sociais diferentes. Representa, igualmente, a possibilidade de pôr um fim aos conflitos entre absolutistas e liberais. Contudo, segundo Buescu, para que o casamento se consuma, é necessário que haja a mediação de um outro espaço: a casa de Gabriela. É esta personagem feminina, que foi capaz de fazer a transição entre a sociedade aristocrática e a sociedade burguesa, que vai aproximar D. Luís de Berta. É graças à interferência da casa de Gabriela que se dá a reconciliação entre a Casa Mourisca e a Herdade, «natureza e política (através de Maurício, que cumpre, na ala liberal, o percurso que o pai tinha feito nas hostes absolutistas), campo e cidade» (ibid. : 147).

5.1.1. – O espaço físico e social em *Serões da Província*

Helena Carvalhão Buescu, a propósito de *Serões da Província*, afirma que Júlio Dinis demonstra «aguda capacidade de observação na notação de ambientes e pormenores sociais e pitorescos e ainda um certo modo irónico que constituem, na literatura portuguesa, características inovadoras» (Buescu, 1997: 96). Analisemos, pois, em pormenor, o espaço físico e social em cada narrativa inserida em *Serões da Província*.

Em «O Espólio do Senhor Cipriano» é dado pouco relevo ao espaço onde decorre a acção. O leitor tem conhecimento que a acção tem lugar «numa pequena cidade da província do Minho» (Dinis, 2003: 107), onde o avarento Cipriano Martins «vivía na mais estreita e mal esclarecida rua do menos limpo e povoado bairro daquela já de si não muito apetecível terra» (ibid. : 107). Assim se constata que o espaço físico reflecte o carácter das pessoas que o habitam. Neste caso, o narrador caracteriza Cipriano de forma extremamente negativa, pois «era devorado pela mais sórdida e inqualificável sovínice» (ibid. : 107) e atribui igualmente uma conotação profundamente negativa ao espaço onde ele vive: a pior rua do pior bairro de uma pouco desejável terra. Além da casa de Cipriano, a acção tem lugar igualmente na casa do administrador, na casa do pároco e na taberna do regedor. Desconhece-se onde tem lugar a conversa entre Maquelina e o presidente da câmara. Relativamente às características específicas de cada um destes espaços, nada se sabe. Há a referência ao quarto, à sala e à cozinha da casa de Cipriano, quando esta é habitada por Maquelina e Agostinho. Sabe-se da existência de uma cama, uma lamparina e um velho toucador onde Cipriano deixara toda a sua fortuna. Quanto ao espaço social, a narrativa retrata a vida de uma família que vive na miséria. Primeiro, a de Cipriano, por sovínice, depois a de Maquelina e Agostinho, por desconhcerem o paradeiro da riqueza que é deles por direito. O administrador, o presidente da câmara, o pároco e o regedor, todos personagens-tipo, representam o poder local. Caracterizados de forma negativa pelo narrador, mostram-se indiferentes à miséria humana.

A propósito do lugar onde ocorre a narrativa «Uma Flor de entre o Gelo», diz-nos o narrador: «não sei o nome da localidade onde o facto se passou» (ibid. : 164). Contudo, a partir da descrição do narrador, o leitor descobre tratar-se de uma zona rural, com a sua colina, vale, encosta, planura e capela da Senhora da Saúde. A referência a esta capela,

leva o narrador a reflectir sobre as romarias, os milagres, a devoção popular. Esta reflexão permite ao leitor conhecer as tradições rurais: a devoção ao santo, neste caso à santa, a quem se pede a solução para os problemas de saúde, ou para as inquietações da alma. As promessas que são feitas, os milagres que acontecem. As romarias, ponto alto da vida comunitária, onde desfrutam «as horas rápidas de gozo, que um só desses dias de festa lhes dá» (ibid. : 164), numa vida repleta de agruras. Neste espaço, que o narrador descreve com pormenor, repleto do verdejante da natureza, surge o casario: «casas de risonha aparência, dispersas ou reunidas em graciosos grupos, com as paredes alvíssimas, as portas verdes e os telhados vermelhos e cercados de bonitos jardins, tão recendentes de perfumes na Primavera, que aromatizavam em redor todos os caminhos» (ibid. : 165). Se atentarmos nos adjectivos utilizados para caracterizar este espaço (risonha, graciosos, alvíssimas, bonitos), bem como na referência ao perfume que o aromatiza, constatamos tratar-se de um espaço que irradia alegria e felicidade. Assim, verificamos que o local era procurado não só pela devoção, como também por «aquela atmosfera salutarmente vivificada por uma abundante vegetação» (ibid. : 165). Estas casas eram habitadas por doentes que se deslocavam para aquela localidade à procura de saúde e, na verdade, «pareciam renascer só ao receberem aquelas auras embalsamadas pelos perfumes das flores» (ibid. : 165). A natureza torna-se, assim, sinónimo de saúde e bem-estar. Desta natureza dependia a saúde do velho e da mãe, o fim das inquietações do mancebo e das tristezas da virgem. Aquele era, pois, um espaço de doentes do corpo ou da alma, que buscavam naquela natureza vivificadora e purificadora a solução para os seus males. Também Valentina, a conselho de uma amiga, abandona a cidade e parte para a aldeia, onde estão «os ares livres, o cheiro balsâmico dos pinheiros, a pureza das águas, a sadia simplicidade da cozinha campestre, os hábitos regulares, vigílias moderadas, sonos convenientes» (ibid. : 179). Contudo, segundo Valentina, o poder regenerador da natureza não surtiu efeito nela. Como ela própria afirma: «nada disso me salvou. Sentia-me definhar no meio dessa feliz combinação de circunstâncias salutíferas» (ibid. : 179). A doença de Valentina não estava «no pulmão, não estava nos nervos, não estava no sangue» (ibid. : 179). Era um padecimento de coração, de sentimentos. Esta doença tinha tido o seu início na cidade onde, como nos diz a jovem: «impacientavam-me as distrações, sufocava-me a atmosfera das salas de baile e dos teatros, aborrecia-me a sociedade, sorria-me a ideia da solidão de um claustro» (ibid. : 180). E é no campo que esta jovem sonhadora julga ter encontrado o seu príncipe

encantado, um amor puro capaz de lhe devolver a alegria perdida. Valentina acredita que o rapaz não é como «as flores artificiais das salas de baile» (ibid. : 181), mas como as flores como «a violeta, [que] em vão se ocultam na relva das campinas» (ibid. : 181), pois julga ser tímido o seu apaixonado secreto. As circunstâncias que motivam a doença de Valentina, nomeadamente a vida que leva na cidade, atribuem ao espaço citadino uma conotação negativa, do mesmo modo que as pessoas que aí circulam são flores artificiais, ou seja, são pessoas falsas. Assim, o espaço influencia directamente as pessoas que o ocupam. Apesar de Valentina não reconhecer qualquer influência positiva do campo na sua saúde, já o mesmo não pode dizer relativamente aos homens que a cortejam. Na cidade, ela encontra os «elegantes de casaca, de cabelos frisados, de luva branca, que se meneiam, que se torcem, que envergam, e adejam, como importunos mosquitos, em volta das nossas cadeiras, sibilando-nos insulas galantarias» (ibid. : 182). Já no campo, é-lhe oferecido «um culto reverente, sincero, apaixonado, ideal» (ibid. : 181). De facto, apesar de, directamente, Valentina não sentir as influências positivas dos ares campestres, acaba por se apaixonar por alguém que encontra no campo e que julga aí pertencer. Deste modo, de forma indirecta, o campo acaba por ser, temporariamente, a solução para os problemas de Valentina. Temporariamente, porque o príncipe encantado não existe, o autor das mensagens é o velho médico.

No entanto, esta natureza que tem o poder de salvar, tem igualmente a capacidade de reflectir o estado de alma daqueles que a rodeiam. Assim, «o cair das folhas, o desenflorar da relva, os gemidos das aves, e as sombras errantes (...), tudo parecia harmonizar-se tristemente com o cismar interrogativo do velho, com o suspirar do mancebo, com as lágrimas da donzela e com o braço convulsivo da mãe» (ibid. :166); e, se, naquela manhã, sorria a natureza, embora com melancolia, também as alegrias do enfermo, «vítima duma doença fatal, a quem a mais efémera remissão faz conceber os prazeres da convalescença, mas sem que o possa iludir» (ibid. : 168), eram plácidas; do mesmo modo, nas quadras de Valentina, a natureza reflecte a tristeza que lhe vai na alma.

Contudo, à natureza cabia ainda um outro papel, o de confidente: «os soveiros e as faias eram os confidentes silenciosos de muita paixão secreta, de muita ilusão desvanecida, de muito coração despedaçado» (ibid. : 166). Era nas árvores que se escreviam os sentimentos e as recordações, mas não só. Também nas paredes da capela se encontravam «inscrições inumeráveis, irregulares, amontoadas, por vezes ilegíveis» (ibid. :

166), até à altura a que podia chegar o braço. Era a expressão de sentimentos de saudade e de esperança, de cepticismo e de fé, dúvidas e cânticos.

O narrador mostra como é a vida no campo, nomeadamente na planície, nas eiras e nos celeiros, onde se executam os trabalhos rurais: «risos, cantares, vozerias confusas, com que por toda a parte na planície se acompanhavam os diferentes trabalhos das colheitas» (ibid. : 168). Esta alegria que acompanha os trabalhos agrícolas na planície contrasta com a tristeza da colina onde «reinava o silêncio solene e imponente» (ibid. : 168). Era o silêncio da solidão. Se, na planície, os trabalhadores, em conjunto, realizavam as suas tarefas com alegria, na colina, cada doente procurava, isoladamente, a recuperação para os seus males, fossem eles físicos ou emocionais. Assim, a saúde, a alegria e a união da planície contrastam com a doença, a tristeza e a solidão da colina.

Naquela manhã, em que as plantas pareciam renascer, «ameaças permanentes no meio desta tranquilidade geral eram, no horizonte, as nuvens (...), e um rumor longínquo e monótono que de quando em quando os ventos traziam aos ouvidos (...), a voz profética do mar pregoando tormentas durante a bonança que momentaneamente reinava» (ibid. : 168). Assim, a natureza tem também esta função indiciadora, reveladora de que, apesar da tranquilidade presente, algo de negativo vai surgir. E, de seguida, tem início a triste história de amor do velho médico Jacob Granada. Um amor que o vai levar à loucura e a viver num asilo psiquiátrico. Sobre este espaço nada se sabe, a não ser que é habitado por doentes mentais.

É importante mencionar mais uma vez a referência, nesta narrativa, à possibilidade de casamento entre pessoas de classes sociais diferentes. Valentina acreditava que o seu apaixonado secreto não se identificava pelo facto de ser de uma classe social inferior à sua. A jovem, numa carta que escreve a uma amiga, desvaloriza essa diferença social, dando ênfase aos sentimentos, à importância do amor numa relação.

A acção da narrativa «As Apreensões de uma Mãe» tem lugar no Minho, na casa de Entre Arroios, que fica a «meio caminho do Porto a Braga, um quarto de légua afastada da estrada principal» (ibid. : 64), e na sua área circundante. A propósito de o narrador ter visto Tomás a sair do quarto durante a noite, é feita a descrição topográfica da casa de Entre Arroios. Era uma casa do século XVIII, com o «aspecto pesado e quase lúgubre das construções daquela época do nosso país» (ibid. : 65), que ostentava na fachada as armas da família, «tidas pela gente do lugar como uma das principais glórias da sua terra» (ibid. :

65). Além do pomar, que «sustentava nos mercados a boa fama da horticultura minhota» (ibid. : 65), no andar de baixo, existia a sala de jantar, a cozinha, despensas e o salão das recepções solenes. No andar superior, os quartos de D. Margarida, «abriam para uma ampla varanda de bem torneados balaústres, onde vegetavam em vasos de louça as flores predilectas da senhora» (ibid. : 65), bem como a sala dos serões familiares, o quarto de Tomás e a capela. Em simetria com a capela, prolongava-se um pequeno pavilhão, destinado a alojar os hóspedes, onde ficava o aposento preparado para o narrador participante (Sr. D...). Pouco se sabe sobre cada divisão da casa. Na sala de refeições, há a referência a uma cadeira «de couro lavrado, guarnecida de reluzentes tachas amarelas, a qual, atento o seu peso, só quase por antífrase se poderia chamar um dos móveis da casa» (ibid. : 69). Era considerada uma cadeira histórica pelo facto de ter sido usada um dia inteiro pelo arcebispo de Braga. Já o salão contíguo era uma vasta sala rectangular,

forrada por um papel de cor escura que, absorvendo os raios luminosos, lhe dava um aspecto sombrio e triste, apesar das duas amplas janelas de peitoril, que abriam sobre o pomar; por cima do fogão de lousa artisticamente cinzelado, pendia um espelho de moldura dourado, mas já em parte enegrecida pelo tempo; toda a mobília era pesada e antiga; o tapete que forrava o pavimento revelava longos anos de serviço nas cores, meio desbotadas e no fim da urdidura já em algumas partes descoberto. Numa das partes laterais, fronteira à porta por onde entrámos, notava-se, em caixilho cuidadosamente conservado, um retrato a óleo de grandeza natural e de correcto desenho. (ibid. : 84)

Esta pormenorizada descrição da sala, onde sobressaem adjectivos com conotação negativa (sombrio e triste, enegrecida, pesada e antiga, desbotadas), contrasta com o retrato do pai de Tomás, correcto desenho, de grandeza natural, num caixilho cuidadosamente preservado. A perfeição do desenho está em harmonia com a caracterização do velho militar: nobre fisionomia, com cicatrizes honrosas, olhar grave e severo, usava ao peito uma pequena fita, símbolo de lealdade e valor. Há, igualmente a referência a um piano que D. Margarida tinha trazido para a sala, onde cortinas de fina garça guarneciam as janelas. Após o casamento de Tomás com Paulina, a jovem mostra ao marido o seu pequeno gabinete de estudo: «no lugar mais remoto da casa, elegante santuário» (ibid. : 104) repleto de versos, desenhos, flores, retratos, recordações de momentos vividos pelos dois.

Na manhã seguinte à chegada à casa de Entre Arroios, o narrador decide dar um passeio pela quinta, pois, como ele próprio afirma: «tão belo panorama se ofereceu aos

meus olhos, assim que os estendi ao longe pelos campos, que não pude vencer os desejos de explorar aqueles pitorescos lugares» (ibid. : 68). A quinta era grande e a sua vegetação exuberante «dava aos campos tão agradável aspecto, tanta vida e frescura» (ibid. : 68) que era um prazer caminhar pelas extensas avenidas. A propósito deste passeio pela quinta, o narrador recorda a alegria e os jogos de infância. O campo é, assim, espaço de vida, beleza, alegria e boas recordações. E são essas recordações que levam o narrador a reflectir sobre a esperança e a saudade: «a primeira nos atrai e seduz, e a segunda surgirá, como surgem as estrelas, quando a chama do sol desmaia no extremo ocidente» (ibid. : 68).

A casa de Entre Arroios, sendo habitada por personagens exemplares (D. Margarida, Tomás e Paulina), é uma casa agradável, que transmite uma sensação de paz e bem-estar, onde apetece voltar. Como diz o narrador: «eu, pela minha parte, quando nos embates continuados da vida me sinto desanimar, vou passar oito dias com a família de Entre Arroios e venho curado» (ibid. : 105). Não só ao narrador apetece voltar a esta casa. Frequentam-na habitualmente três personagens distintas: o padre, o médico e o advogado. Assim, o leitor tem a possibilidade de conhecer o quotidiano familiar daquela casa: as horas das refeições, os pratos servidos, as preocupações com as criadas. As conversas entre o padre (absolutista) e o médico (liberal) permitem conhecer questões importantes da sociedade portuguesa do século XIX, nomeadamente os debates ideológicos entre absolutistas e liberais, bem como a questão do casamento entre pessoas de classes sociais diferentes. O casamento entre Tomás e Paulina é criticado, pois Tomás deveria casar com alguém da sua classe social. Contudo, D. Margarida, indiferente a preconceitos, mas consciente de que promessas são feitas para serem cumpridas e crente no valor do amor, promove o casamento. É um casamento feliz que, através do nascimento de uma criança, vai dar continuidade à família.

Além da casa de Entre Arroios, a acção também tem lugar na área que a rodeia. Um caminho, «estreito e orlado de silvas» (ibid. : 91) conduz a um pequeno largo, «coberto de relva, no centro do qual se elevava um cruzeiro de pedra. Frondosos carvalhos assombravam este lugar solitário e imprimiam-lhe um aspecto verdadeiramente pitoresco» (ibid. : 91). E é aí que Paulina se despede, emocionada, de Tomás, antes de ele partir para Paris. Há a referência a uma encruzilhada onde o narrador se encontra com o médico e conversam sobre o casamento de Tomás com Paulina, bem como à aldeia, «que sofrera poucas mudanças no espaço de seis anos» (ibid. : 95).

Para além da casa de Entre Arroios e da área que a rodeia, há a referência a acontecimentos que tiveram lugar no Porto, Lisboa e Paris, embora nada se conheça sobre estes espaços.

Em «Os Novelos da Tia Filomela», a acção central decorre em espaço rural, principalmente num largo «situado na encruzilhada dos quatro principais caminhos que atravessavam a aldeia» (ibid. : 123), e na casa da Tia Filomela.

A ocidente deste largo, várzeas e campinas coloriam de verde a paisagem. Pequenos bosques de «elevados castanheiros, frondosos carvalhos ou oliveiras verde-pálidas» (ibid. : 123) rodeavam uma ou outra habitação isolada. Via-se a igreja paroquial e o cemitério da aldeia com rosais «sempre floridos, que, balouçados pelo vento, cobriam de pétalas desfolhadas as campas mais humildes e obscuras, onde nem sempre a amizade depusera sequer a devida homenagem de uma flor» (ibid. : 123). Mais longe, pequenas colinas, ricas em vegetação, circundavam a planície. Mais distante ainda, no extremo do horizonte, as cordilheiras de onde se precipitavam as torrentes que, a pouco e pouco, desciam os vales. Era, pois, um «panorama risonho e aprazível» (ibid. : 124). Neste espaço agradável, a casa é o lugar onde se encontra «o grato calor dos lares domésticos que alimenta e vigora os mais afectuosos sentimentos do coração humano» (ibid. : 123), onde se vivem «tranquilos e inefáveis prazeres» (ibid. : 123). Pelo contrário, a oriente do mesmo largo, na base da colina, «vinham expirar as últimas oliveiras, já pálidas e débeis, como se o vento das montanhas lhes consumira o vigor» (ibid. : 124). Nos campos, giestas e tojo de verde sombrio; flores amarelas e tristes; as sombras «densas e impenetráveis das devesas, as sombras enganadoras dos pinhais; o gemer melancólico das rolas, o grito rouco dos gaios» (ibid. 124). No topo do monte, impressionava o aspecto selvagem e de total isolamento. Um caminho íngreme e quase intransitável levava à casa da Tia Filomela, que «não desdizia, na sua aparência de miséria e tristeza, da paisagem que lhe servia como de fundo de quadro» (ibid. : 124). Casa isolada no meio de um pinheiral sombrio, que contrastava com a alegria da lado oposto, «onde tudo era vida e cultura» (ibid. : 124). Assim nos é descrito o espaço físico exterior onde terá lugar a narrativa. Pormenorizadamente, do próximo para o mais distante, do alegre para o sombrio. O ocidente, espaço de vida e alegria, é onde se reúnem homens e mulheres, jovens e velhos, a partilhar acontecimentos da vida aldeã, uns verdadeiros, outros, resultado da imaginação e dos preconceitos. O oriente, espaço de solidão e tristeza, é onde habita a Tia Filomela, a

suposta feiticeira. Há, pois, uma identificação entre a paisagem física e a paisagem humana.

Vista de fora, a casa da Tia Filomela, baixa, sem janelas nem chaminé, era «no século XIX, um fiel reproduzidor da arquitectura das primitivas idades» (ibid. : 133). O seu interior compreendia uma pequena área, onde a sala «assumia a múltipla função de quarto de dormir, casa de jantar, de trabalho, cozinha e estufa» (ibid. : 133). A mobília e os utensílios domésticos, que se destacavam pela simplicidade, eram constituídos pelos seguintes elementos: bancos de pinho com caruncho; «uma miserável e esfarrapada enxerga, recoberta apenas de uma manta, cuja primitiva cor poderia ser objecto de longas discussões académicas» (ibid. : 133); uma lareira; um púcaro de barro negro; uma caixa de pinho que era usada como mesa de jantar; toalha; bilha de água; serviço de loiça, «pela maior parte inválido» (ibid. : 133); duas cadeiras mancas, «de aspecto tristonho» (ibid. : 133); uma roca com estopa grosseira; um sarilho desguarnecido; velhos e ferrugentos utensílios de folha de Flandres. A pobreza e tristeza deste espaço, inserido num outro espaço, exterior, mais amplo, mas também ele triste, a paisagem montanhosa, reflectem o sofrimento desta mulher, discriminada por todos, vítima de preconceitos. No meio de toda esta miséria, destacava-se, sobre um prateleiro, que funcionava como despensa e aparador, uma fileira de pequenos embrulhos, de tamanhos quase iguais, de papel acetinado. Estes embrulhos guardavam as quantias em dinheiro que a filha da Tia Filomela lhe enviava. Amante e, posteriormente, mulher de um homem rico, Margarida procurava que a mãe tivesse qualidade de vida, já que se recusava a aceitá-la enquanto não casasse pela Igreja. Estes embrulhos são símbolo da vida abastada de Margarida que contrastava com a miséria em que vivia a sua mãe. A Tia Filomela sempre recusou usufruir daquele dinheiro pois, para ela, era símbolo de pecado, de falta de rectidão moral. Por outro lado, para o povo da aldeia, ignorante e preconceituoso, aqueles embrulhos eram os novelos que continham todo o poder da feiticeira Tia Filomela.

Além destes espaços, descritos pormenorizadamente pelo narrador, há a referência a outros, onde decorre a acção principal, sobre os quais nada se sabe. A casa do boticário, a casa onde o narrador residia, e a capela onde se realizaram as exéquias da Tia Filomela. Excepção feita à casa do pároco. Na verdade, o narrador, embora não realizando uma pormenorizada descrição, indica detalhes relevantes do quarto. Assim, ficamos a saber que era um quarto modestamente mobilado, sem luxos mas com bom gosto. Destaque para os

livros existentes, enumerados um a um, principalmente para os menos ortodoxos que «cobriam a mesa, as cadeiras e até o pavimento» (ibid. : 157). Do imoral *Eurico*, à amálgama de religiões de *Os Lusíadas*. Esta descrição não é inocente. Na verdade, o pároco desculpa-se por ter tais livros que diz serem leituras dos seus tempos de rapaz e pouco próprias agora que era padre. O narrador, em sua defesa, afirma que o antigo padre não lia tais leituras e, no entanto, não tinha um comportamento exemplar. Assim, esta descrição torna-se relevante para transmitir uma mensagem relativa à necessidade de liberdade de leitura, da possibilidade de contacto com ideias diferentes, não ficar restrito, amarrado a preconceitos. Foi esse obscurantismo que contribuiu para que o padre antigo alimentasse as superstições do povo contra a pobre Tia Filomela.

A visita do narrador à casa da Tia Filomela vai permitir que o leitor conheça o quotidiano da pobre mulher, o que come e como prepara as refeições: «uma fervura faz um caldo, um cinzeiro coze um ovo, um tijolo quente assa uma sardinha ou uma febra de bacalhau» (ibid. : 137).

Há, ainda, a referência a outros espaços, sobre os quais nada se sabe, onde têm lugar as várias histórias que são contadas a propósito de feitiços, ou da ida à caça do tio da Tia Filomela.

A acção em «Justiça de Sua Majestade» tem lugar a norte de Portugal. O narrador começa por fazer a descrição do Minho, em Abril: vales encantadores, colinas adornadas e festivas, silvados repletos de flores, casas de brancura ofuscante, torrentes tranquilas, ventos calmos. É o efeito da Primavera na natureza. Tudo se transforma: o grão germina, surgem novas folhas nas árvores, flores desabrocham, nascem aves e insectos. É a alegria da natureza. Contudo, esta alegria da natureza influencia a vida humana. Como diz o narrador, «é contagiante esta alegria da natureza. O coração recebe o impulso dela. A vida tem então também a sua inflorescência» (ibid. : 3). Assim, as pessoas ficam mais alegres e risonhas, «ama-se melhor, perdoa-se melhor» (ibid. : 3). Também a cidade, habitualmente sisuda, se transforma, pois «o vento que lhes vem dos arrebaldes inocula-lhes este fermento de folgazão regozijo» (ibid. : 3). De facto, os sérios e poderosos cidadãos, no Inverno, transformam-se e «seguem, prazenteiros, caminho do campo, contando anedotas de índole pouco edificante» (ibid. : 3). Assim, a Primavera tem o poder de transformar a natureza, de torná-la alegre e vivificadora e esta, por sua vez, transforma os seres humanos, primeiramente os do campo, que com ela partilham o espaço e, depois, os cidadãos, que

recebem os ares salubres do campo. Os soturnos cidadãos, que vivem na cidade cinzenta, ao receberem a influência positiva do campo, transformam-se e trocam a severidade pela leveza, a tristeza pela alegria. O espaço campestre é, pois, caracterizado como fonte de vida e alegria, contrariamente ao espaço citadino, fonte de seriedade e rigidez.

Depois de descrever o Minho, de forma geral, o narrador passa a descrever o Porto, em particular. Mostra a agitação citadina: «trabalhavam com azáfama as modistas, os alfaiates, os sapateiros, as luveiras e os doceiros» (ibid. : 4); as hospedarias estavam repletas; todos os espaços eram limpos pormenorizadamente; contínuas reuniões camarárias; pessoas das províncias povoavam as praças; erguiam-se arcos de madeira e pavilhões; montava-se o primeiro gasómetro. Tudo era agitação e movimento.

Este alvoroço estendia-se a Vila Nova de Gaia, também com os seus arcos e limpezas profundas.

Toda esta agitação devia-se à visita da rainha D. Maria II ao norte de Portugal. Era um momento raro e, portanto, festivo que exigia preparativos dignos da ocasião. Assim, o narrador descreve, detalhadamente, esses preparativos, os momentos que antecedem a vinda do cortejo, a própria chegada e até mesmo falsas chegadas.

No início de Maio, a corte partiu para Castedo e daí para Vila Nova de Famalicão. O narrador descreve aos leitores este percurso. As estradas, decoradas com arcos campestres, estavam repletas de pessoas que, envergando os trajes coloridos, característicos do Minho, apresentavam «um ar de satisfação indiscreto (sic)» (ibid. : 8). Pelo contrário, no dia seguinte, Famalicão, «tão alvoroçada e festeira na véspera, mostrava um ar não dissimulado, de abatimento e tristeza» (ibid. : 15). A decoração perdera o seu brilho, «lonas enodoadas, flores murchas, e verdura defumada e sem viço» (ibid. : 15). O fim da festa traz, não só o fim do brilho dos objectos usados para embelezar o espaço, como também o fim do entusiasmo, o desalento das pessoas. A propósito do desânimo sentido aquando do fim das festas, o narrador faz uma longa reflexão sobre a tristeza que sentia, e à qual ainda não se sente imune, quando chegava o momento de desfazer o presépio, pelo Natal.

É, principalmente, na vivenda de José Urbano, situada fora da cidade de Braga, que têm lugar os momentos decisivos desta narrativa, incluindo o desenlace. Trata-se de uma «agradável vivenda, circundada por um viçoso quintal, todo orlado de limoeiros, e onde florejavam as mais formosas japoneiras e magnólias de algumas léguas em redor» (ibid. :

33). Era um espaço verde e perfumado, onde se podia escutar o som de uma cascata, que «derramava a frescura e a vida por toda aquela vegetação» (ibid. : 33). Respirava-se «uma tranquilidade que deliciava o coração» (ibid. : 33). Todo o espaço era «extremamente aprazível» (ibid. : 33). Verdura, alegria e festa por todo o lado. Assim, na Primavera, «pressentia-se sorrir a natureza» (ibid. : 33). Esta descrição da natureza, na Primavera, leva o narrador a fazer mais uma reflexão, desta vez sobre as estações do ano. Assim, este é um espaço rural, bonito, alegre, perfumado, tranquilo. E é neste espaço que tudo se descobre: Filipe de Rialva reconhece o erro cometido no ano anterior, arrepende-se e declara continuar a amar Maria Clementina que, por sua vez, também o ama; o Major Samora descobre que a mulher por quem se apaixonou há anos é, afinal, a irmã de José Urbano, e que Maria Clementina é sua filha. D. Joana pede a mão de Clementina ao pai e ao tio, que a concedem, com agrado. Assim, é neste espaço alegre, habitado por personagens exemplares, que ocorrem acontecimentos proporcionadores de felicidade.

Nesta narrativa, são também mencionados espaços, como a hospedaria (onde se instalam o Major Samora e o José Urbano), o salão do Visconde de P..., (onde D. Joana conversa com Filipe de Rialva e outras senhoras), ou o Brasil e a Europa, (quando José Urbano emigrou em busca de fortuna), sobre os quais nada se sabe.

No que concerne ao espaço social, a história da vida de José Urbano, um jovem pobre mas trabalhador, que lutou para acumular riqueza, mostra como o trabalho associado à rectidão moral podem ser o passaporte para a merecida ascensão social. Destaque também para o casamento entre Maria Clementina e Filipe de Rialva. De facto, este casamento vai proporcionar a união entre classes sociais diferentes: a aristocracia representada por Filipe de Rialva e a burguesia representada por Maria Clementina.

Como pudemos constatar, do mesmo modo que na maioria dos romances, a acção na narrativa breve dinisiana tem lugar em lugares rústicos: «Uma Flor de entre o Gelo» e «Os Novelos da Tia Filomela» em locais não identificados; «O Espólio do Senhor Cipriano», «As Apreensões de uma Mãe» e «Justiça de Sua Majestade» ocorrem no Minho.

O espaço físico é o reflexo do carácter daqueles que o habitam. É o que sucede com Cipriano Martins, em «O Espólio do Senhor Cipriano, que era extremamente sovina e habitava na mais estreita rua de um bairro sujo de uma não apetecível terra.

O campo é caracterizado como um espaço agradável, fonte de vida e alegria, por oposição à cidade, um espaço de doença e artificialidade. É no campo que se curam os doentes de «Uma Flor de entre o Gelo»; que se cumprem as promessas reveladoras do carácter exemplar dos que aí vivem em «As Apreensões de uma Mãe»; que se esquecem os preconceitos e se dão os casamentos por amor em «As Apreensões de uma Mãe» e «Justiça de Sua Majestade» e que se rectificam erros cometidos no passado em «Justiça de Sua Majestade». Pelo contrário, é na cidade que há a doença e a falsidade em «Uma Flor de entre o Gelo» e que vivem os soturnos cidadãos de «Justiça de Sua Majestade».

A natureza é presença constante nas narrativas breves dinisianas. Descrita pormenorizadamente, a ela cabem-lhe múltiplos papéis: antes de mais, é o reflexo do estado de alma das personagens (é o caso das quadras que Valentina escreve, em «Uma Flor de entre o Gelo», nas quais a natureza revela a tristeza que a personagem sente); além disso, tem também o papel de confidente, pois é nas árvores que se escrevem sentimentos e recordações em «Uma Flor de entre o Gelo»; e tem igualmente a função indiciadora e ominosa, por antecipar que algo de negativo está prestes a suceder, em «Uma Flor de entre o Gelo». No entanto, a natureza tem também a capacidade de mudar as personagens. É o que sucede em «Justiça de Sua Majestade», onde os soturnos cidadãos ao receberem os ares do campo transformam-se e trocam a severidade pela leveza, a tristeza pela alegria.

Na narrativa breve dinisiana, do mesmo modo que nos romances, a casa é um local agradável, protector, feminino, habitado por personagens exemplares. Assim é a casa da Tia Filomela em «Os Novelos da Tia Filomela». Habitada por uma personagem exemplar, esta casa, apesar de ser muito modesta, não deixa de ser agradável e de fazer com que o narrador participante se sinta lá bem. A casa de D. Margarida, Tomás e Palmira, personagens exemplares em «As Apreensões de uma Mãe», causa tal sensação de paz e bem-estar que leva o narrador a voltar lá sempre que sente inquietações. Naquela casa, e fruto do casamento entre Tomás e Paulina, nasce uma criança que vai dar continuidade à família. A casa de José Urbano, em «Justiça de Sua Majestade», também ela habitada por personagens exemplares, é uma agradável vivenda, rodeada de um espaço verde e perfumado, onde se podia escutar o som de uma cascata e respirar tranquilidade e alegria.

Nos contos e novelas, assim como nos romances, o narrador faz o retrato da sociedade sua contemporânea. Assim, aborda a questão do casamento entre pessoas de classes sociais diferentes em «Uma Flor de entre o Gelo», «Justiça de sua Majestade» e

«As Apreensões de uma Mãe»; a ascensão dos filhos do povo a lugares destacados na burguesia, através de José Urbano em «Justiça de Sua Majestade»; as discussões ideológicas entre absolutistas e liberais entre o padre e o médico, em «As Apreensões de uma Mãe».

Do mesmo modo que nos romances, o quotidiano familiar é, igualmente, descrito pelo narrador, na narrativa breve dinisiana. Em «As Apreensões de uma Mãe», o leitor tem a possibilidade de saber as horas das refeições, os pratos servidos ou as preocupações com as criadas. Em «Os Novelos da Tia Filomela», sabe-se quais são os hábitos alimentares da Tia Filomela e como prepara as refeições.

Também na narrativa breve, à semelhança do que sucede nos romances dinisianos, há determinadas personagens que são presença habitual, principalmente o padre e o médico. O padre está presente em «Os Novelos da Tia Filomela», «O Espólio do Senhor Cipriano» e «As Apreensões de uma Mãe». O médico em «O Espólio do Senhor Cipriano», «As Apreensões de uma Mãe» e «Uma Flor de entre o Gelo». Na verdade, no contexto do século XIX, tanto o padre como o médico eram figuras importantes e respeitadas socialmente. Com os seus conhecimentos, a um cabia salvar as almas, ao outro curar o corpo.

Além disso, o narrador, nos textos curtos, faz o registo de costumes citadinos e rurais, como as devoções e promessas aos santos, os milagres e as romarias em «Uma Flor de entre o Gelo» ou os festejos citadinos em «Justiça de Sua Majestade».

As descrições do espaço são, muitas vezes, motivo de longas reflexões. É o que sucede em «Justiça de Sua Majestade», em que a propósito do estado em que se encontrava o espaço após o fim da festa, o narrador faz uma longa reflexão sobre o desfazer o presépio pelo Natal, e, do mesmo modo, a descrição da natureza na Primavera, leva a reflectir sobre as estações do ano.

Por vezes, a descrição de um espaço é o ponto de partida para o narrador moralizar. É o que sucede em «Os Novelos da Tia Filomela», onde, a partir da descrição do quarto do padre actual, o narrador mostra que a leitura de livros considerados pouco ortodoxos, não é nefasta. Pelo contrário, a liberdade de leitura é essencial para conservar a mente longe do obscurantismo e dos preconceitos, característicos do padre anterior.

Conclusão

Apesar da dificuldade em distinguir os géneros narrativos, é inegável a coerência temática entre os romances e a narrativa breve dinisiana.

Contudo, o que parece importante salientar é o facto de Júlio Dinis não ser somente um escritor que se reduz ao seu papel de criador. Dinis vai mais longe e é igualmente um pensador, um teórico. E são essas teorias que vão condicionar as características dos seus textos narrativos.

O autor de *Serões da Província* acredita na utilidade da literatura, no papel activo que o escritor pode ter na sociedade. Ao considerar o livro um instrumento de uso diário, que deve de ser escrito de forma a ser compreendido por todos e não só pelas classes mais cultas, de modo a poder educar os leitores, revela uma séria reflexão sobre o papel do escritor na sociedade. Na opinião de Dinis, ao escritor cabe o papel de ensinar, de moralizar. E o livro é muito mais do que um objecto de lazer, é um importante meio de transmissão de valores. Assim, defende a necessidade de haver cuidado com o que é escrito, pois o texto, dependendo do seu conteúdo, tanto pode transmitir valores que resultarão no bem comum, como poderão ser extremamente nocivos para todos.

Deste modo, as características das personagens dinisianas, bem como do espaço físico e social em que elas se movem estão condicionadas à moralidade que o escritor pretende transmitir com os seus textos. Nos mesmos, o escritor transmite a ideia de que cada ser humano deve de ser valorizado por aquilo que é, pelos valores que o orientam, pelo comportamento que manifesta para com os outros que o rodeiam e não pela classe social a que pertence. Apela ao sentimento de tolerância, à capacidade de entendimento, à procura do bem comum. Os conflitos existem, mas podem ser ultrapassados desde que não haja intransigência. Assim, incentiva os seus leitores a alterarem comportamentos, a serem exemplares porque, se o fizerem, e à semelhança do que sucede com as personagens dos seus textos, serão recompensados, pois, poderão ultrapassar obstáculos, concretizar os seus sonhos e alcançar a felicidade. Trata-se de uma felicidade individual, num primeiro plano, que se poderá transformar, posteriormente, numa felicidade colectiva, numa sociedade melhor.

Na verdade, no século XIX, os textos dinisianos eram considerados literatura cor-de-rosa e o seu autor um escritor utópico. De facto, Dinis, de forma inovadora, torna possível o casamento entre pessoas de estatutos socioeconómicos diferentes, permite a ascensão social graças ao trabalho honrado e valoriza a educação. No entanto, em pleno século XXI, comprova-se que o escritor era um visionário. Hoje em dia, assistimos, frequentemente e com naturalidade, a casamentos entre pessoas de classes sociais bem distantes, como aristocratas com plebeias ou verificamos que pessoas de origem humilde, graças à sua capacidade de trabalho ou estudo, atingem lugares de destaque na sociedade.

Júlio Dinis está longe de ser um escritor cor-de-rosa. É, isso sim, um homem preocupado com o mundo que o rodeia e que tenta, à sua maneira e utilizando os instrumentos de que dispõe, os seus textos, contribuir para que o mundo seja melhor.

Esta mensagem de Dinis não só continua actual como é necessária. No mundo conturbado em que vivemos, é necessário reflectir sobre os valores que devem orientar a humanidade, de modo a que ela possa atingir o fim para o qual existe: ser feliz!

BIBLIOGRAFIA

1 – De Júlio Dinis

DINIS, Júlio (2003). *Obras Integrais de Júlio Dinis*. Braga: Projecto Vercial. Universidade do Minho (Edição digitalizada).

2– Sobre Júlio Dinis

APOLONIA, Maria Ascensão Ferreira (2003). «Breve ensaio sobre a dimensão social da obra em prosa de Júlio Dinis». *Domínios de Linguagem II*. Cópia digital: <http://www.dominiosdelinguagem.org.br/pdf/d2-8.pdf> (acedido em 2 de Setembro de 2010).

BUESCU, Helena Carvalhão (1998). «A Casa e a Encenação do Mundo: “Os Fidalgos da Casa Mourisca” de Júlio Dinis». *Veredas I*. Porto: Fundação Engenheiro António Almeida, 139-148.

COSTA, Joaquim (1939). «Júlio Deniz: valor moral da sua obra». *Boletim Cultural* 2. Porto: Câmara Municipal, 403-423.

CRUZ, Liberto (1972). «Júlio Dinis e o sentido social da sua obra». *COLÓQUIO / Letras* 7. Cópia Digital: <http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=7&o=s> (acedido em 14 de Agosto de 2008).

CRUZ, Liberto (2002). *Júlio Dinis*. Lisboa: Quetzal Editores.

DAVID, Sérgio Nazar (2007). «Virtude e cordialidade em Júlio Dinis». In Ofélia Paiva Monteiro (coord.). *Sociedade e Ficção*. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa, 67-110.

FEDELI, Ivone (2005). «Atractivos, instrução, conselho: a função pedagógica da literatura no romance de Júlio Dinis». In *Actas do I Congresso Internacional de Teoria da Literatura e Literaturas Lusófonas*. Coimbra: Almedina, 325-332.

FEDELI, Maria Ivone Pereira de Miranda (2007), «A mão que balança o berço – Funções do feminino em Júlio Dinis», <http://www.teses.usp.br/.../TESE MARIA IVONE P MIRANDA FEDELI.pdf> (acedido em 10 de Julho de 2010).

LEPECKI, Maria Lúcia (1979). *Romantismo e realismo na obra de Júlio Dinis*. Amadora: Instituto de Cultura Portuguesa.

LIMA, Isabel Pires de (2003). «Uma Nova Arte de Contar: Júlio Dinis». In Álvaro Manuel Machado et alii. *História da Literatura Portuguesa*. Lisboa: Alfa, 409-419.

MEIRELES, Cecília (1940). «Presença Feminina na Obra de Júlio Diniz». *Ocidente* 9. Lisboa, 32-45.

MONIZ, Egas (1924). *Júlio Denis e a sua Obra*. Lisboa: Casa Ventura Abrantes.

RIBEIRO, Marina de Almeida (1990). *O Simbolismo da Casa em Júlio Dinis*. Lisboa: Difel.

SIMÕES, João Gaspar (1963). *Júlio Dinis – A Obra e o Homem*. Lisboa: Editora Arcádia.

SOARES, Armando Cirilo (1940). «Júlio Denis educador e cientista». Lisboa: Academia das Ciências, 1-9.

SOUSA, J. Fernando de (1940). «A elevação moral na obra de Júlio Dinis». Lisboa: Academia das ciências, 317-321.

STERN, Irwin (1972). *Júlio Dinis e o Romance Português*. Porto: Lello & Irmão Editores.

STERN, Irwin (1976). «Jane Austen e Júlio Dinis». *Revista Colóquio / Letras* 30. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 31-39.

3 – Geral

AUBRIT, Jean Pierre (1997). *Le conte et la nouvelle*. Paris: Armand Colin.

BARREIRA, Cecília (2003). «Imagens da Mulher na Literatura Portuguesa Oitocentista». *Faces de Eva – Revista de Estudos sobre a Mulher* 9. Lisboa: Edições Colibri, 67-73.

BARREIROS, António José (1998). *História da Literatura Portuguesa* 2. Braga: Bezerra Editora.

BATES, H. E. (1976). «The Modern Short Story: Retrospect». In Charles E. May, ed., *The New Short Story Theories*. Athens: Ohio University Press, 72-79.

BUESCU, Helena Carvalhão, (coord.), (1997). *Dicionário do Romantismo Literário Português*. Lisboa: Editorial Caminho.

COELHO, Jacinto do Prado, (dir.), (1994). *Dicionário de Literatura Portuguesa*. Porto: Mário Figueirinhas Editora.

COELHO, Jacinto do Prado, (dir.), (1973). *Dicionário de Literatura Portuguesa*. Porto: Mário Figueirinhas Editora.

EIRE, António Lopez, ed, (1997). *Sociedad Política y Literatura: Comedia Griega Antigua: Actas del I Congreso Internacional (Salamanca, 1996)*. Salamanca: LOGO.

FERNANDES, Rogério (2003). «Estratégias de Ironia e de sarcasmo contra a educação feminina em Portugal». *Faces de Eva – Revista de Estudos sobre a Mulher* 9. Lisboa: Edições Colibri, 13-27.

FERREIRA, António Manuel (2004). *Arte Maior: os Contos de Branquinho da Fonseca*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

FERREIRA, António Manuel (2001). «Contornos da narrativa breve na Obra de Branquinho da Fonseca». In *I Ciclo de Conferências sobre a Narrativa Breve*. Aveiro: Universidade de Aveiro, 123-128.

FRANÇA, José-Augusto (1977). *O Romantismo em Portugal – Estudo de Factos Socioculturais*. Lisboa: Livros Horizonte.

GARRAMUÑO, Marco Tulio Aguilera (1993). «La Creación del Cuento». In Carlos Pacheco *et al.* (ed.), *Del Cuento y Sus Alrededores*. Caracas: Monte Avila Latinoamericana, 447-462.

GOOD, Graham (1994). «Notes on the Novella», in Charles E. May, ed., *The New Short Story Theories*. Athens: Ohio University Press, 147-164.

JESUS, Maria Saraiva (1998). «Alguns estereótipos sobre a mulher na segunda metade do século XIX» *Veredas* 1. Porto: Fundação Engenheiro António Almeida, 149-163.

MAY, Charles, E. (ed.), (1994). *The New Short Story Theories*. Athens: Ohio University Press.

MOISÉS, Massaud (1979). *A Criação Literária – Prosa*. São Paulo: Edições Melhoramento.

MONFORT, Bruno (1992). «La nouvelle et son mode de publication – Le cas américain». *Poétique* 90, 153-170.

PASCO, Allan H. (1994). «On Defining Short Stories». In Charles E. May (ed.), *The New Short Story Theories*. Athens: Ohio University Press, 114-130.

PAVESE, Cesare (1999). *Littérature et société suivi de Le mythe*. Paris: Gallimard.

POE, Edgar Allan (1994). «Review of Twice-Told Tales». In Charles E. May (ed.), *The New Short Story Theories*. Athens: Ohio University Press, 59-64.

REIS, Carlos e LOPES, Cristina (1991). *Dicionário de Narratologia*. Coimbra: Livraria Almedina.

REIS, Carlos (1995). *O Conhecimento da Literatura - Introdução aos Estudos Literários*. Coimbra: Livraria Almedina.

SAMPAIO, Daniel (23.05.10). «Valores e Crenças». Revista *Pública*, 4.

SANTOS, Dennis de Oliveira, «Sociologia da Literatura», http://www.urutagua.uem.br/014/14santos_dennis.htm (acedido em 31 de Julho de 2009).

SARAIVA, António José e LOPES, Óscar (1992). *História da Literatura Portuguesa*. Porto: Porto Editora.

SENA, Jorge (1988). «A poltrona do realismo». In *Estudos da Literatura Portuguesa II*. Lisboa: Edições 70.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e (1993). *Teoria da Literatura*. Coimbra: Livraria Almedina.

VOISINE, J. (1992). «Le Récit court, des Lumières au Romantisme (1760-1820) – I. Du Conte à la Nouvelle». *Revue de Littérature Comparée* 1. Ano 66, 105-129.

SIMÕES, João Gaspar (1967). «Géneros literários e consumo público». In *Novos Temas Velhos Temas*. Porto: Portugália Editora.