

UNIVERSIDADE ABERTA



UNIVERSIDADE
AbERTA
www.uab.pt

JÚLIO DINIS, APOLOGISTA DA *KUNSTRELIGION*
Influência de uma Corrente de Pensamento Europeu no
Percurso Literário Dinisiano

Fernanda Alves Afonso Grieben

Doutoramento em Estudos Portugueses
na área de especialização de Literatura Portuguesa

2016

Resumo

O principal objetivo desta tese consiste na análise da possível influência de uma corrente de pensamento europeu no percurso literário dinisiano. Considera-se que esse percurso inicia em 1861, quando Joaquim Guilherme Gomes Coelho – usando pela primeira vez o pseudónimo de *Júlio Dinis* – publica três poemas num «periódico de poesias inéditas», *A Grinalda*, e termina nos primeiros dias de setembro de 1871, com a revisão do manuscrito da sua última *Crónica da Aldeia, Os Fidalgos da Casa Mourisca*.

A corrente de pensamento acima referida constituiu-se como um paradigma filosófico da modernidade, de influência hegeliana, e é comumente designada por *Kunstreligion* (*religião da arte*), por ter conhecido o seu centro teórico na Alemanha, embora, a partir de 1850, se tenha expandido por outros países europeus, onde a sua receção se efetuou, primeiramente, de forma pontual, por parte de alguns artistas – entre eles o nosso Júlio Dinis, mas também Antero de Quental – que começaram então a exaltar a arte como religião, da qual o artista, assumindo funções ministeriais, se apresenta como sacerdote. A missão a cumprir seria a de educar e civilizar o povo europeu, num tempo em que as sociedades da Europa ocidental experienciam um acelerado processo de secularização. Desta forma, na segunda metade do século XIX, o conceito de *Kunstreligion* radicaliza-se, começando a exprimir uma relação de concorrência, no espaço público, entre a arte e a religião oficial – no caso português, entre a arte e o catolicismo. Essa concorrência expressa-se, sobretudo, através da atitude dos artistas, que, com a sua prática artística, intervêm criticamente na sociedade, com o intento de ajudar a (re)construí-la, veiculando os valores inerentes à ideologia que defendem – e a *Kunstreligion* difunde enquanto corrente estético-filosófica.

PALAVRAS-CHAVE: Júlio Dinis; *Kunstreligion* (Religião da Arte); Civilização; Secularização; Questão Coimbrã.

Abstract

The main objective of this thesis is to investigate the possible influence of a European current of thought in Dinisian's literary career. It is considered that this career begins in 1861, when Joaquim Guilherme Gomes Coelho – using, for the first time, the pseudonym of Júlio Dinis – publishes three poems in a «periodical paper of unpublished poems», *A Grinalda*, and concludes in the first days of September 1871 with the revision of the manuscript of his last *Crónica da Aldeia, Os Fidalgos da Casa Mourisca*.

The European current of thought mentioned above formed itself as a philosophical paradigm of the modernity, of Hegelian influence, and is usually called *Kunstreligion* (Art Religion), because of having known its theoretical core in Germany, although after 1850 it has expanded to other European countries, where its reception occurred at first individually by some artists – among them our Júlio Dinis, but also Antero de Quental – who began to exalt art as religion, from which the artist presents himself as a priest, in the way that he assumes ministerial functions. Therefore, the artist has a mission to perform in order to educate and civilize the European people, at a time when Western European societies are undergoing an accelerated process of secularization. In this way, in the second part of the nineteenth century the concept of *Kunstreligion* radicalise itself and begins to express a relationship of concurrence, in the public place, between art and official religion – in the particular case of Portugal, between art and Catholicism. This concurrence expresses itself, above all, in artists' attitudes who critically intervene in society with their artistic practice intending to help to (re)build it. In doing so, artistes convey the values which are inherent in the ideology they defend – and *Kunstreligion* spreads as an aesthetic-philosophical current.

KEYWORDS: Júlio Dinis; *Kunstreligion* (Art Religion); Civilization; Secularization; Coimbra Question.

Índice

Resumo	ii
Abstract	iii
Índice	v
0	Introdução..... 1
1	<i>Kunstreligion</i> : uma conceção de arte como religião 13
1.1	Schleiermacher e o primeiro registo do termo <i>Kunstreligion</i> 13
1.2	A noção hegeliana de <i>arte absoluta</i> 19
1.2.1	Hegel e o estabelecimento do conceito de <i>Kunstreligion</i> 22
1.3	<i>Kunstreligion</i> como corrente de pensamento a partir de 1850..... 26
	Considerações finais..... 32
2	Júlio Dinis: tendências estéticas e filosóficas..... 35
2.1	Feminismo e autoconhecimento em «Coisas verdadeiras»..... 35
2.2	Marcas da educação familiar: o crer e o saber 49
2.3	Apologia da <i>Kunstreligion</i> em «Cartas para a minha família» 56
2.3.1	A <i>missão social</i> das <i>belas artes</i> na sociedade secularizada 66
2.3.2	O artista enquanto sacerdote da <i>Kunstreligion</i> 71
2.3.3	A dimensão comunitária da <i>Kunstreligion</i> 78
2.3.4	Feminismo e <i>Kunstreligion</i> 84
2.4	A relação entre arte e ciência em «A ciência a dar razão aos poetas» 90
2.4.1	Questão Coimbrã: Antero e <i>o ideal da arte moderna</i> 97
2.4.2	<i>Naturalisme mystique</i> e <i>Kunstreligion</i> 111
3	Influência da <i>Kunstreligion</i> no percurso literário dinisiano..... 127
3.1	O exemplo de Soares de Passos, o poeta-sacerdote 127
3.2	Os cantos da lira: duas fases poéticas distintas 135
3.3	Os preceitos de Feuchtersleben e a caracterização de personagens 144
3.3.1	<i>Mr. Whitestone</i> : labor e contentamento do mundo 146
3.3.2	Felicidade, força mental e vontade própria..... 149
3.3.3	O despertar da vontade própria em <i>Henrique de Souselas</i> 154
3.4	A segunda fase poética e a produção literária em prosa 160
3.4.1	Defesa do meio ambiente e a cosmologia de Humboldt..... 162
3.4.2	O homeopata, o ervanário e a farmacopeia portuguesa 185

3.4.3	A mulher seduzida, o concubinato e a indigência.....	198
3.5	Adaptação à língua portuguesa de dois poemas de Heinrich Heine	210
3.5.1	O poema «A intercessão da Virgem»: mãe, pátria e mátria....	217
3.5.2	O poema «Sonho»: autoconhecimento e Hermetismo	236
	Conclusão.....	247
	Bibliografia	253
	Anexo 1: Seleção de bibliografia (bibliotecas portuguesas)	270

0 Introdução

A leitura prazenteira – feita há já muito anos – das obras de Júlio Dinis despertou a minha atenção para a análise pormenorizada que o autor faz dos fenómenos mentais; assim como para o estudo do meio rural, da ligação do homem com a terra, com o solo enquanto matriz. Projetando analisar a produção literária dinisiana no âmbito de um curso de doutoramento, meditei a possibilidade de explorar essas impressões indeléveis que da leitura longínqua ainda conservava, realçando a dimensão metafísica dos textos literários – que, na minha opinião, se associa ao desenho realista das personagens, à sua tão rica caracterização; assim como à viva descrição que o autor nos apresenta do meio natural em que essas mesmas personagens se movimentam. Perseguindo este fim, e para excluir a hipótese de o tema escolhido já ter sido anteriormente tratado, comecei por realizar uma pesquisa na PORBASE¹, procurando estudos sobre Júlio Dinis (vida e obra)², mas também sobre a sua época, assim como estudos filosóficos e científicos que então circulassem em Portugal. Descobri então a *Hemeroteca*³ da Biblioteca Nacional de Portugal – uma biblioteca onde tive oportunidade de estar, pela primeira vez, e onde me senti muito bem acolhida – e aproveitei para consultar algumas publicações periódicas de língua portuguesa do século XIX. Foi uma pesquisa que se revelou da maior importância, não só porque através dela compreendi que Júlio Dinis era um leitor muito atento de periódicos, mas também, porque a leitura entusiasmada de alguns dos artigos publicados, me permitiu uma visão mais concreta e real de um mundo tão diferente daquele em que hoje vivemos. Uma impressão, aliás, que ainda pode ser um pouco recolhida quando se visita o *Museu Júlio Dinis*, em Ovar, uma casa recentemente modernizada e aberta ao público⁴. Iniciando, também, uma pesquisa *online* nas bases de dados de teses da área dos estudos literários⁵, pude verificar – com alegria – que o interesse, a nível académico, pela obra literária de Júlio Dinis tem vindo a aumentar, cada vez mais, nos últimos anos. A leitura dessas teses académicas, ainda que efetuada em diagonal, foi muito rentável, para mim. Foi através dela que tomei conhe-

¹ <<http://porbase.bnportugal.pt/>>

² Apresento essa primeira pesquisa bibliográfica em anexo.

³ <<http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/>>

⁴ Rua Júlio Dinis, nº 81 | 3880-283 ÓVAR (horário: 3.ª feira a sábado, das 09h30 às 12h30 e das 14h00 às 17h00. Encerra aos domingos, segundas e feriados)

⁵ <http://www.estescoimbra.pt/images/admin/file/Biblioteca/Reposit%C3%B3rios_Biblioteca-ESTeSC.pdf>

cimento das dificuldades que os investigadores têm tido em situar esteticamente a obra de Júlio Dinis, filiando-a em algum dos movimentos literários concretos da época em que foi composta⁶; embora, até hoje, a principal tendência tenha sido a de situar a produção literária dinisiana numa posição estético-literária de transição do Romantismo para o Realismo⁷. Por isso, iniciei a investigação de fundo com a leitura, seletiva e compreensiva, de algumas obras sobre Realismo literário, que encontrei nas bibliotecas das universidades alemãs mais próximas da minha residência. Esta foi uma leitura básica, mas muito útil, porque me permitiu compreender a possibilidade de filiar as três *Crônicas da Aldeia* de Júlio Dinis – *As Pupilas do Senhor Reitor*, *A Morgadinha dos Canaviais* e *Os Fidalgos da Casa Mourisca* – no *Realismo poético* alemão⁸, ou, mais concretamente, de as aproximar de um género literário cultivado na Alemanha, denominado *Dorfgeschichte* (*história da aldeia*)⁹. Procurei, de seguida, estudos específicos sobre este género literário e descobri que, segundo uma autora de referência – Josephine Donovan –, o mesmo integra um movimento de *literatura local-color* do século XIX, que teria tido a sua origem na Irlanda, com as *national tales*¹⁰. Assim, fui levada a realizar uma pesquisa nos catálogos *online* da biblioteca da universidade de Oxford¹¹ (mas também nos seus *e-Books*¹²), procurando estudos sobre *local color* – tendo tido, mais tarde, a oportunidade de consultar presencialmente os estudos seleciona-

⁶ Cf. VICENTE, Fernanda Monteiro – *O locus amoenus na produção narrativa de Júlio Dinis*. Aveiro : [s.n.], 2011. Tese de doutoramento.

⁷ Cf. LEPECKI, Maria Lúcia – *Romantismo e Realismo na obra de Júlio Dinis*. Lisboa : ICLP, 1979.

⁸ Cf. AUERBACH, Erich – *Mimesis : dargestellte Wirklichkeit in der Abendländischen Literatur*. Stuttgart ; Bern : Franke Verlag, 1988 ; cf. BRINKMANN, Richard, Hrsg. – *Begriffsbestimmung des Literarischen Realismus*. Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1974 ; cf. COWEN, Roy C. – *Der poetische Realismus*. München : Winkler, 1985 ; cf. EISENBEISS, Ulrich – *Didaktik des novellistischen Erzählens im Bürgerlichen Realismus : literaturdidaktische Studien zu Gottfried Keller, Wilhelm Raabe und Theodor Storm*. Frankfurt am Main : Peter Lang, 1985 ; cf. ERNST BIÉLER : *1863-1948 : du réalisme à l'art nouveau* ; *Ernst Biéler : 1863-1948 : vom Realismus zum Jugendstil*. Milano : SKIRA, 1999 ; cf. KITTSTEIN, Ulrich ; KUGLER, Stefani, Hrsg. – *Poetische Ordnungen : zur Erzählprosa des deutschen Realismus*. Würzburg : Königshausen & Neumann, 2007 ; cf. MARTINI, Fritz – *Deutsche Literatur im Bürgerlichen Realismus 1848-1898*. 3. Aufl. Stuttgart : J. B. Metzler, 1974 ; cf. THOMÉ, Horst – *Autonomes Ich und 'Inneres Ausland' : Studien über Realismus, Tiefenpsychologie und Psychiatrie in deutschen Erzähltexten, 1848-1914*. Tübingen : Niemeyer, 1993.

⁹ Cf. BAUR, Uwe – *Dorfgeschichte : zur Entstehung und gesellschaftlichen Funktion einer literarischen Gattung im Vormärz*. München : Wilhelm Fink, 1978 ; cf. KORTEN, Lars – *Poetischer Realismus : zur Novelle der Jahre 1848-1888 : Stifter, Keller, Meyer, Storm*. Tübingen : Max Niemeyer, 2009 ; cf. McHALE, John L. – *Die Form der Novellen «Die Leute von Seldwyla» von Gottfried Keller und der «Schwarzwälder Dorfgeschichten» von Berthold Auerbach*. Bern : Paul Haupt Bern, 1957.

¹⁰ Cf. DONOVAN, Josephine – *European local-color literature : national tales, Dorfgeschichten, roman champêtres*. New York ; London : Continuum, 2010.

¹¹ <<http://www.bodleian.ox.ac.uk/bodley/finding-resources/hours>>

¹² <<http://www.bodleian.ox.ac.uk/bodley/finding-resources/catalogues-and-online-resources/ebooks>>

dos¹³. Foram estes estudos que me fizeram compreender a atualidade desta temática – que ainda se encontra pouco estudada, mas que, nos últimos anos, tem vindo a atrair, não só especialistas da área de literatura, mas também geógrafos. Entre esses estudos, encontrei (curiosamente, numa estante da Bodleian, em Oxford, não na Alemanha) o de um romanólogo alemão do século XIX – Hugo Schuchardt¹⁴ – que, apresentando uma breve análise, elogiosa, de uma das *Crónicas da Aldeia* de Júlio Dinis, *As Pupilas do Senhor Reitor*¹⁵ –, a compara às *Dorfgeschichten* alemãs coetâneas (o estudo é de 1886). Esta descoberta veio reforçar de forma encorajadora a minha intenção anterior de aproximar essas narrativas literárias dinisianas do género literário *Dorfgeschichte*.

Tendo sido Júlio Dinis médico, de profissão, e formado na Escola Médico-cirúrgica do Porto, onde, em 1861, defendeu a sua Dissertação Inaugural – intitulada *Da importancia dos estudos meteorologicos para a medicina e especialmente de suas applicações ao ramo operatório* – considerei importante analisar este estudo académico, que Júlio Dinis assina com o seu próprio nome: Joaquim Guilherme Gomes Coelho. Esta leitura revelou-me que

¹³ Cf. BARRELL, John – *The idea of landscape and the sense of place : 1730-1840 : an approach to the poetry of John Clare*. London ; New York : Cambridge University Press, 1972 ; cf. BURKE, Kenneth – *A rhetoric of motives*. Berkeley ; Los Angeles, California : University of California Press, 1969 ; cf. DAINOTTO, Roberto Maria – *Place in literature : regions, cultures, communities*. Ithaca ; New York ; London : Cornell University Press, 2000 ; cf. DONOVAN, Josephine – *European local-color literature : national tales, Dorfgeschichten, roman champêtres*. New York ; London : Continuum, 2010 ; cf. GILMOUR, Robin – Regional and provincial in Victorian literature. In DRAPER, R. P., ed. – *The literature of region and nation*. London : The Macmillan Press, 1989, pp. 51-60 ; cf. KAMERBEEK, Jan – *Tenants et aboutissants de la notion "couleur locale"*. Utrecht : Instituut voor vergelijkend literatuuronderzoek aan de rijksuniversiteit te Utrecht, 1962 ; cf. KAPOR, Vladimir – *Local colour : a travelling concept*. Oxford : Peter Lang, 2009 ; cf. LUTWACK, Leonard – *The role of place in literature*. Syracuse, New York : Syracuse University Press, 1984 ; cf. MALLORY, William ; SIMPSON-HOUSLEY, Paul, ed. – *Geography and literature : a meeting of the disciplines*. Syracuse, New York : Syracuse University Press, 1987 ; cf. MARSH, Jan – *Back to the land : the pastoral impulse in England, from 1880 to 1914*. London ; Melbourne ; New York : Quartet Books, 1982 ; cf. POCOCK, Douglas C. D., ed. – *Humanistic geography and literature : essays on the experience of place*. London : Croom Helm, 1981 ; cf. SALE, Roger – *Closer to home : writers and places in England, 1780-1830*. Cambridge ; Massachusetts ; London : Harvard University Press, 1986 ; cf. VERNONIS, Paul – *Le style rustique dans les romans champêtres après George Sand : problèmes de nature et d'emploi*. Paris : Presses Universitaires de France, 1963.

¹⁴ SCHUCHARDT, Hugo – Eine portugiesische Dorfgeschichte. In *Romanisches und Keltisches : Gesammelte Aufsätze*. Berlin : Verlag von Robert Oppenheim, 1886, pp. 180-190.

¹⁵ Cf. CARVALHO, Joaquim Jorge Silva – *Acção, cenas e personagens na narrativa dinisiana : as pupilas do senhor escritor*. Coimbra : Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2010. Dissertação de Doutoramento ; cf. NAVARRO, Ana Rita de Sá Soveral Padeira – *Da personagem romanesca à personagem filmica : as pupilas do Senhor Reitor*. [Lisboa] : [s.n.], 1999. Tese de doutoramento ; cf. LABORATÓRIOS do Instituto Pasteur de Lisboa – *As pupilas do senhor reitor*. [S.l.: s.n.], [19--].

– embora optando por um estilo mais sóbrio e seguindo um método rigorosamente científico – o escritor Júlio Dinis também está presente neste seu estudo académico: nas preocupações de ordem ecológica e socioambiental que nele exterioriza e, sobretudo, na forma como se fundamenta no primeiro volume da obra *Cosmos*¹⁶, de Alexander von Humboldt. Uma obra – que, num trabalho de habilitação, Bettina Heyl apresenta como sendo concebida para ocupar um lugar na literatura¹⁷ –, cujo conteúdo considero relevante, para o estudo da produção literária dinisiana, sobretudo das *Crónicas da Aldeia*.

A releitura das obras literárias dinisianas, por outro lado, despertou-me a atenção para particularidades que não tinha guardadas na memória, muito provavelmente porque não as apreendi – pelo menos de forma consciente – na leitura anterior, realizada ainda de uma forma *naïf*. Uma dessas particularidades encontrei-a no capítulo VII de um conto (ou novela) de Júlio Dinis, «Os novelos da tia Filomela» – que integra a coletânea *Serões da Província* –, onde um narrador-personagem afirma o seguinte:

Um suposto estudo de caracteres era o que mais tempo absorvia aos rapazes nas universidades e nas academias. Pospunham-se, com grande desespero dos professores, os Laplaces, os Savignys, os Says, os Richerands e os Hufelands, ao Balzac, George Sand e a todos os romancistas da escola filosófica.

*Eu andava um pouco imbuído do mal da época; para que hei-de negá-lo?*¹⁸

Sublinhei, na passagem acima citada, uma afirmação em que, depois de a ter lido, não conseguia deixar de pensar. A razão é simples: não sabia, nem conseguia descobrir, que ‘escola filosófica’ seria essa a que Júlio Dinis, pela voz de um narrador homodiegético, afirmava também ter aderido. Por isso, resolvi analisar com pormenor as «Cartas literárias»¹⁹ – que integram *Inéditos e Esparsos*²⁰ –, que ainda só tinha lido, despreocupadamente, havia algum tempo. Relendo, então, uma dessas «Cartas literárias» – intitulada «Cartas para a minha família»²¹ – chamou-me a atenção o facto de Júlio Dinis nela defender vivamente a

¹⁶ Cf. HUMBOLDT, Alexandre de – *Cosmos : essai d’une description physique du monde*. Trad. par FAYE, H.. Paris : Gide et Cio, Libraires-Éditeurs, 1846. vol. 1.

¹⁷ Cf. HEYL, Bettina – *Das Ganze der Natur und die Differenzierung des Wissens : Alexander von Humboldt als Schriftsteller*. Berlin : De Gruyter, 2007 pp. 459-460. Trabalho de habilitação.

¹⁸ DINIS, Júlio (pseud.) – *Obras de Júlio Dinis*. Porto : Lello & Irmão, [1977], vol. 2, vol. 2, p. 178.

¹⁹ Cf. *Ibidem*, pp. 675-767.

²⁰ Cf. *Ibidem*, pp. 521-905.

²¹ Cf. *Ibidem*, pp. 760-767.

«religião da arte»²². Uma expressão que, na primeira leitura efetuada, me passou despercebida, mas que, da segunda vez, associei mentalmente, de forma espontânea, ao termo alemão que lhe corresponde: *Kunstreligion*. Um termo que eu me lembrava de ter encontrado, certa vez, numa obra de Hegel – intitulada *Phänomenologie des Geistes* –, da qual só tinha tido paciência para ler muito poucos capítulos, mas o primeiro deles tinha sido, precisamente, esse onde o termo surge. Por isso, voltei a tirar o livro da estante e comecei a lê-lo de novo, desta vez, obrigatoriamente, com mais paciência. Efetuada essa leitura, pesquisei então estudos que versassem, especificamente, sobre Hegel e o uso do conceito de *Kunstreligion*. Foi assim que descobri que – como esclarece Kai Sina – o interesse científico pelo conceito de *Kunstreligion (religião da arte)* – que, radicalizando-se, depois de 1850, deu origem a uma corrente estético-filosófica – tem vindo a concretizar-se, registando, só na última década, a existência de um número considerável de estudos monográficos fundamentais sobre a gênese e desenvolvimento do conceito na história literária²³. Entre esses estudos, o referido autor destaca uma publicação que integra a primeira parte dos textos resultantes de um ciclo de conferências anuais – «*Kunstreligion. Ein ästhetisches Konzept der Moderne in seiner historischen Entfaltung*»²⁴ –, lideradas por Albert Meier, Gérard Laudin e Alessandro Costazza, que se realizou entre 2009 e 2011²⁵, e nas quais participaram, principalmente, especialistas alemães, franceses e italianos que se dedicaram à análise desse fenómeno cultural em três épocas históricas distintas: «a da ‘formulação’ do conceito por volta de 1800, a da sua ‘radicalização’ depois de 1850, assim como a da ‘diversificação’ por volta de 2000» («der ‘Formulierung’ des Konzepts um 1800, seiner ‘Radikalisierung’ nach 1850 sowie der ‘Diversifizierung’ um 2000») ²⁶. Entretanto, porém, também já surgiu o segundo volume dessa coleção – que também consultei²⁷. Estas leituras, fundamentais, ajudaram-me a melhor compreender tanto «Cartas para a minha família» como os

²² Cf. *Ibidem*, p. 762.

²³ Cf. SINA, Kai - Kunst - Religion - Kunstreligion : Ein Forschungsüberblick. In *Zeitschrift für Germanistik*. 21:2 (2011), p. 337.

²⁴ Cf. MEIER, Albert ; COSTAZZA, Alessandro ; LAUDIN, Gérard, Hrsg. – *Kunstreligion : ein ästhetisches Konzept der Moderne in seiner historischen Entfaltung*. Berlin ; New York : Walter de Gruyter, 2011. Bd. 1: *Der Ursprung des Konzepts um 1800*.

²⁵ O trabalho da conferência é documentado em <<http://www.kunstreligion.uni-kiel.de/>>. Também pode ser consultada uma extensa bibliografia sobre esta temática em <<http://www.kunstreligion.uni-kiel.de/materialien/Bibliographie.pdf>>.

²⁶ SINA – Kunst - Religion - Kunstreligion, p. 338.

²⁷ Cf. MEIER, Albert ; COSTAZZA, Alessandro ; LAUDIN, Gérard, Hrsg. – *Kunstreligion : ein ästhetisches Konzept der Moderne in seiner historischen Entfaltung*. Berlin ; Boston : Walter de Gruyter, 2012. Bd. 2: *Die Radikalisierung des Konzepts nach 1850*.

restantes escritos dinisianos que integram *Inéditos e Esparsos* – muito especialmente mais duas «Cartas literárias», intituladas «Coisas verdadeiras»²⁸ e «A ciência a dar razão aos poetas»²⁹ (nesta última, também são mencionados os nomes de Balzac e George Sand) –, assim como também me facultaram uma melhor compreensão do que Júlio Dinis aponta em «Ideias que me ocorrem»³⁰. Foi então a esta nova luz que revisei o percurso literário dinisiano, que no presente estudo me proponho analisar. Esta *metanoia* (no sentido original do termo grego), porém, trouxe consigo – como não poderia deixar de ser – duas questões, relativas a alguns estudos sobre a obra de Júlio Dinis que efetuara anteriormente e – como também não poderia deixar de ser – tinham influenciado a minha própria leitura da obra dinisiana. É neste sentido que as colocarei, logo a seguir a estas primeiras reflexões sobre um trajeto de estudo que acabou por não seguir o projeto original.

É já um lugar-comum considerar-se que Júlio Dinis defende a ideologia liberal na sua produção literária. São vários os estudos que apontam neste sentido. Não os enumeraremos exaustivamente, indicando apenas que a maior parte dos estudos que consultámos apresentam como pano de fundo essa linha de interpretação comum. Um exemplo bem claro dessa base interpretativa pode ser encontrado nas seguintes asserções de Maria Lúcia Lepecki: «Sendo Júlio Dinis, no plano ideológico, um liberal e não um revolucionário, a sua proposta de solução não pode, em nenhuma circunstância, apontar para a substituição integral de valores, para a construção do inteiramente novo. Pelo contrário, procura absorver, dentro da novidade (vectores burgueses de comportamento, valores da nova classe ascendente), determinados elementos, considerados obviamente como válidos, tomados ao decadente espaço aristocrático e dados como positivos»³¹.

²⁸ Cf. *Ibidem*, pp. 675-690.

²⁹ Cf. *Ibidem*, pp. 691-705.

³⁰ Cf. DINIS – *Obras*, vol. 2, pp. 541-553.

³¹ LEPECKI – *Romantismo e Realismo*, p. 84. Um exemplo muito mais recente pode ser encontrado em FEDELI, Maria Ivone Pereira de Miranda – *A mão que balança o berço : funções do feminino em Júlio Dinis*. São Paulo : Universidade de São Paulo, 2007. Tese de doutoramento. Escreve esta investigadora: «Trata-se, portanto de figuras femininas revolucionárias? De modo nenhum. A revolução violenta não está prevista na utopia burguesa de Dinis. As mulheres dinisianas não saem de casa, não tomam o governo do mundo. Apenas dirigem os homens que dirigem o mundo. Discretamente. [...] O paraíso liberal dinisiano é construído pelas mulheres. Pelas mãos que balançam berços»: *Ibidem*, p. 176.

Por outro lado, se há relativo consenso acerca do aspeto acima exposto, esse consenso já não existe acerca de uma possível filiação estético-literária da obra de Júlio Dinis. Um exemplo neste sentido também pode ser encontrado na obra de Lepecki acima citada, desde o título que a sua autora lhe atribui: *Romantismo e Realismo na Obra de Júlio Dinis*. Esta dificuldade em filiar esteticamente a obra dinisiana, ligando-a concretamente a algum dos movimentos literários do tempo em que foi criada, tem surgido como uma constante preocupação dos investigadores, desde o século XIX até os nossos dias. O leque de propostas estende-se desde o Romantismo até ao Pós-modernismo³², sem perspectivas de se encontrar um consenso nesta matéria. Este é o problema com que também se depara, em 2011, Fernanda Monteiro Vicente que, depois de ter analisado ao longo do último capítulo da sua tese de doutoramento a «ambiguidade com que se debatem os investigadores na tentativa de situar a obra de Júlio Dinis no âmbito da periodização literária nacional»³³, apresenta nas considerações finais da sua investigação, entre outras, a seguinte conclusão: «A problemática da filiação literária de Júlio Dinis não foi passível de ser resolvida apenas com o estudo do papel que o *locus amoenus* poderia desempenhar neste campo de investigação, porém foi possível propor um novo caminho de busca: o movimento Biedermeier»³⁴. Uma corrente estética alemã, de características particulares, considerada de transição do Romantismo para o Realismo.

Num estudo mais recente³⁵, esta última investigadora, retomando a defesa da existência de uma matriz lírica na narrativa dinisiana – uma dedução que «parte da identificação do topos/motivo *locus amoenus* na obra narrativa dinisiana e da exploração da funcionalidade desta técnica retórica»³⁶ –, em que já anteriormente fundara a sua tese de doutoramento, salienta «as ressonâncias líricas na narrativa breve» dinisiana, que, na opinião desta autora, «instauram uma relação peculiar com o leitor», estimulando-lhe «a capacidade de seguir de perto a construção do mundo imaginado pelo narrador, de entrar nesse mundo imaginado ou de se deixar envolver por ele»³⁷. Esta leitura que Fernanda Vicente apresenta das narrativas dinisianas está em conformidade com o que já Eça de Queirós afirmou, em 1871,

³² Sobre este assunto, cf. EGAN, Linda – Uma leitura de Júlio Dinis pré-pós-modernista, ou a vingança de uma oitocentista desfásada. In *Colóquio/Letras*. 134 (1994), pp. 55-72.

³³ VICENTE – *O locus amoenus*, p. 499.

³⁴ *Ibidem*, p. 470.

³⁵ Cf. IDEM – As tonalidades líricas dos contos de Júlio Dinis. In *Forma breve*. 12 (2011), pp. 213-236.

³⁶ *Ibidem*, p. 221.

³⁷ Cf. *Ibidem*, pp. 215-217.

acerca da obra dinisiana: «os seus livros serão procurados como logares repousados, de largos ares – onde os nervos se equilibram e se pacifica a paixão»³⁸.

Subjacente a estes dois aspetos, acima brevemente expostos – a convicção relativamente generalizada acerca da defesa da ideologia liberal na obra dinisiana e a ausência de consenso acerca da sua possível filiação estético-literária –, encontra-se, na nossa perspetiva, uma dificuldade comum: a falta de uma análise estético-filosófica da obra literária de Júlio Dinis. Por isso, com o presente trabalho de investigação propomo-nos analisar a possível influência de uma corrente estético-filosófica que se constitui como um paradigma filosófico da modernidade, de influência hegeliana, e é comumente designada por *Kunstreligion* (*religião da arte*), por ter conhecido o seu centro teórico na Alemanha, embora, a partir de 1850, se tenha expandido por outros países europeus. Quanto ao percurso literário dinisiano, consideramos que inicia em 1861, quando Joaquim Guilherme Gomes Coelho – usando pela primeira vez o pseudónimo de *Júlio Dinis* – publica três poemas num «periódico de poesias inéditas», *A Grinalda*, e termina nos primeiros dias de setembro de 1871, com a revisão do manuscrito da sua última *Crónica da Aldeia, Os Fidalgos da Casa Mourisca*.

Assim, num primeiro capítulo – que se desenvolverá em três subcapítulos e se intitulará «*Kunstreligion*: uma conceção de arte como religião» –, debruçar-nos-emos sobre o conceito de *Kunstreligion* – sua génese, estabelecimento e radicalização. Analisaremos o contexto em que o termo é, pela primeira vez, registado pelo teólogo liberal Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher, na sua obra *Über die Religion*. De seguida, meditaremos a noção hegeliana de *arte absoluta* – uma noção fundamental –, no contexto da obra *Phänomenologie des Geistes*, onde Georg Wilhelm Friedrich Hegel emprega o termo *Kunstreligion*, estabelecendo-o no campo da filosofia da arte. E, num terceiro subcapítulo, analisaremos resumidamente o trajeto que seguiu o conceito de *Kunstreligion*, a partir de 1850, radicalizando-se e dando origem a uma corrente de pensamento europeu que foi impulsionada, principalmente, pela versão francesa de uma obra hegeliana, intitulada *Cours d'esthétique*.

³⁸ ORTIGÃO, Ramalho ; QUEIROZ, Eça de – *As farpas : chronica mensal da politica das letras e dos costumes*. Setembro de 1871. Lisboa : Typographia Universal, 1871, p. 50. Sobre este assunto, também escreve Patrícia Luís: «Na verdade, o repouso, o deleite proporcionado pelas generosas e abundantes dádivas da natureza e conseqüente felicidade que advém do contacto com um espaço configurado como *locus amoenus* são, recorrentemente, apontados como ideias principais do bucolismo. Aliás, numa acepção algo restritiva, ele tem sido interpretado como a descrição do campo, lugar de virtude e serenidade, por oposição à cidade, centro de corrupção e tumulto»: LUÍS, Patrícia Isabel Rodrigues – *Os romances de Júlio Dinis : uma configuração moderna do bucolismo*. Faro : [s.n.], 2008, p. 7. Tese de mestrado.

Terminaremos este capítulo tecendo algumas *Considerações finais*, dispensando-nos, dessa forma, de nos alongarmos sobre estas temáticas, básicas, na *Conclusão*.

Num segundo capítulo – que se desenvolverá em quatro subcapítulos e se intitulará «Júlio Dinis: tendências estéticas e filosóficas» –, debruçar-nos-emos, muito particularmente, sobre o conteúdo programático de três «Cartas literárias» – que integram *Inéditos e Esparsos* –, intituladas «Coisas verdadeiras», «Cartas para a minha família» e «A ciência a dar razão aos poetas». Assim, começaremos por analisar o contexto em que surge a primeira «Carta literária» acima referida e as principais temáticas filosóficas que nela são debatidas e defendidas. Indagando, neste capítulo fulcral, sobre as possíveis influências estéticas e filosóficas que Júlio Dinis possa ter recebido, teremos também em atenção a educação familiar e a formação intelectual do autor: teriam sido determinantes, essa educação e formação, nas tendências estéticas e filosóficas de Júlio Dinis? Num terceiro subcapítulo – o mais importante de todos – analisaremos a segunda «Carta literária» acima referida, começando por meditar a noção dinisiana de *civilização*, relacionando-a com os conceitos de *Zivilization*, *Kultur* e *civilisation*. Refletiremos, sucintamente, sobre o conteúdo geral do *Cours d'esthétique*, de Hegel; e, especificamente, analisaremos, resumindo-os também, os comentários de Charles Bénard – que traduziu a obra do original alemão para francês – sobre o que Hegel escreve acerca da relação que se estabelece entre a obra dramática que é posta em cena e o público que assiste ao espetáculo. Este, igualmente, o tema que serve de argumento à apologia da *Kunstreligion*, por parte de Júlio Dinis, no texto em análise – «Cartas para a minha família». Uma apologia que analisaremos por etapas, refletindo em cada uma delas, especificamente, os pressupostos da *Kunstreligion*, enquanto corrente estético-filosófica: a sua missão na sociedade secularizada; o artista enquanto sacerdote; a dimensão comunitária da *Kunstreligion* (sendo que, para Júlio Dinis, como para Balzac ou Wagner, os templos da *Kunstreligion* são os teatros); assim como a relação que se pode estabelecer entre Feminismo e *Kunstreligion*. Num quarto subcapítulo – que é complementar do anterior –, analisaremos a terceira das «Cartas literárias» acima referidas, refletindo sobre a forma como Júlio Dinis vê a relação arte-ciência, uma temática que, nesse final de 1864, estava a ser calorosamente debatida entre os literatos portugueses, opondo as reputações feitas às nascentes – como afirma Júlio Dinis –, e contrastando com o que se passa lá por fora, onde a ciência contemporânea já vai reconhecendo o valor da musa dos poetas e romancistas. O primeiro subcapítulo será dedicado à Questão Coimbrã. Indagaremos as

circunstâncias que a originaram e, principalmente, analisaremos os ideais estéticos e a postura filosófica de Antero de Quental – também ele, na nossa perspectiva, apologista da *Kunstreligion*. No segundo subcapítulo, debruçar-nos-emos, sobre a repercussões estético-literárias de uma corrente eclética – que Adolphe Mazure, nos meados do século XIX, denomina de *naturalisme mystique* –, que se manifesta num culto místico da natureza, ou seja, é um «*panthéisme moderne*», nas palavras de Brian Juden. Impregnando a produção literária de alguns autores modernos – como, por exemplo, Victor Hugo, George Sand, Balzac ou Júlio Dinis –, que também são adeptos da *Kunstreligion*, esse *naturalisme mystique* fundir-se-ia nos textos literários desses autores com os ideais estético-filosóficos que propugnam. Pela importância que a teosofia de Jacob Böhme – que desenvolveu uma metafísica da vontade – teve na formação da referida corrente eclética, influenciando os românticos alemães ligados ao círculo de Jena – entre eles, Hegel e Alexander von Humboldt –, mas também Ernst von Feuchtersleben, refletiremos, sucintamente, sobre alguns aspetos do pensamento filosófico-teológico de Böhme, um autor que também começou há relativamente pouco tempo a chamar a atenção de especialistas nas áreas de literatura-filosofia. Como os que se reuniram, por exemplo, num congresso em Munique, em 2010³⁹.

Num terceiro capítulo – que se desenvolverá em cinco subcapítulos e se intitulará «Influência da *Kunstreligion* no percurso literário dinisiano» –, analisaremos, por etapas, o percurso literário dinisiano, relacionando-o com algumas circunstâncias biográficas do autor, e apontando para a possível influência de Soares de Passos – o poeta-sacerdote – na adesão de Júlio Dinis à *Kunstreligion*. Refletiremos sobre a possível influência de Ernst von Feuchtersleben – o pai da psicologia médica – na caracterização das personagens dinisianas. Analisaremos algumas composições poéticas dinisianas, em paralelo com a sua produção literária em prosa. Refletiremos as preocupações de ordem ecológica e socioambiental, ético-social, sociocultural, sociopolítica, socioeconómica e ético-religiosa que Júlio Dinis nelas exterioriza – sendo estas as principais marcas literárias da influência da corrente estético-filosófica de que se assume adepto. Mas de que forma, nas composições literárias dinisianas, os ideais da *Kunstreligion* se amalgamam com o *naturalisme mystique*? Será a esta questão que a análise que propomos de alguns temas recorrentes na produção literária dinisiana tentará responder. Neste sentido, refletiremos sobre a possível influência da cos-

³⁹ <<http://www.sfb-frueheneuzeit.uni-muenchen.de/archiv/2010/b7maerz10.html>>

mologia do *Naturphilosoph* (filósofo natural) Alexander von Humboldt na produção literária de Júlio Dinis. Apontaremos também a possível aproximação das *Crónicas da Aldeia* dinisianas a um movimento de *literatura local-color*, especificamente ao género literário *Dorfgeschichte* – que foi estabelecido no século XIX, no contexto do *Realismo poético* alemão. Terminaremos este capítulo analítico, meditando duas composições poéticas de Heinrich Heine que Júlio Dinis adapta à língua portuguesa, em 1864. Analisá-las-emos numa leitura comparativa com a produção literária dinisiana, indagando se as principais temáticas que nelas dicotomicamente afloram – amor/morte (separação); sonho/realidade – coincidirão com motivos centrais que emergem nas composições poéticas dinisianas.

1 *Kunstreligion*: uma concepção de arte como religião

1.1 Schleiermacher e o primeiro registo do termo *Kunstreligion*

As fontes da concepção de arte como religião encontram-se na tradição estética alemã e remontam aos finais do século XVIII⁴⁰, mesmo que o conceito – *Kunstreligion* (*religião da arte*) – só tenha sido estabelecido em 1807, por Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831), no campo da filosofia da arte⁴¹.

Foi Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher (1768-1834) quem, na sua obra *Über die Religion* (1799), primeiramente exprimiu uma noção que alia arte e religião, fornecendo o primeiro registo escrito do termo «Kunstreligion». Deve-se, porém, salientar – com Gunter Scholtz – que Schleiermacher mantinha, nesse tempo, uma estreita relação com os autores românticos, e que Tieck e Wackenroder, na célebre obra *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (1796), enaltecem a arte sacra da Renascença italiana – nomeadamente, a pintura e a música – e, descrevendo essa prática artística como uma verdadeira e autêntica religião, são já prenunciadores de uma *Kunstreligion* (*religião da arte*)⁴². Mas, por outro lado, como veremos de seguida, o contexto em que Schleiermacher emprega o termo «Kunstreligion», na sua obra *Über die Religion*, é bem diferente desse em que Tieck e Wackenroder, anteriormente, o empregam⁴³.

Assim, no segundo *Discurso* da obra acima referida – intitulado «Sobre a natureza da religião» («Über das Wesen der Religion») –, Schleiermacher, estabelecendo uma relação entre vida/música/religião, afirma:

Die Virtuosität eines Menschen ist nur gleichsam die Melodie seines Lebens, und es bleibt bei einzelnen Tönen, wenn er ihr nicht die Religion beifügt. Diese begleitet jene in unend-

⁴⁰ Sobre este assunto, cf. MÜLLER, Ernst – *Ästhetische Religiosität und Kunstreligion : In den Philosophien von der Aufklärung bis zum Ausgang des deutschen Idealismus*. Berlin : Akademie, 2004, pp. 149-203.

⁴¹ Cf. *Ibidem*, p. xx.

⁴² Cf. SCHOLTZ, Gunter – *Religiöse Kunst und säkulare Kultur : Thesen im Anschluss an Hegel und Schleiermacher*. In ERNE, Thomas ; SCHÜZ, Peter, Hrsg. – *Der Religiöse Charme der Kunst*. Paderborn : Ferdinand Schöningh, 2012, p. 192.

⁴³ Sobre este assunto, cf. AGAZZI, Elena – *Introduzione*. In WACKENRODER, Wilhelm Heirich – *Opere e lettere : scritti di arte, estetica e morale in collaborazione con Ludwig Tieck*. A cura di AGAZZI, Elena. Milano : Bompiani, 2014, pp. 71-100.

lich reicher Abwechslung mit allen Tönen, die ihr nur nicht ganz widerstreben, und verwandelt so den einfachen Gesang des Lebens in eine vollstimmige und prächtige Harmonie.

Wenn dies, was ich, hoffentlich für Euch Alle verständlich genug, angedeutet habe, eigentlich das Wesen der Religion ausmacht, so ist die Frage, wohin denn jene Dogmen und Lehrsätze eigentlich gehören, die gemeiniglich für den Inhalt der Religion ausgegeben werden, nicht schwer zu beantworten.⁴⁴

Como se pode aferir pela leitura do trecho acima citado, o principal objetivo de Schleiermacher, quando nesses seus *Discursos* estabelece uma aliança entre arte e religião, é levar aqueles a quem se dirige – os ilustrados do seu tempo que criticavam a religião⁴⁵ – à adesão a uma proposta de compreensão da religião que tenta libertar esta última da esterilidade dogmática e doutrinal que a separa da vida concreta de quem a pratica. Ou seja, Schleiermacher visa exclusivamente sensibilizar os seus contemporâneos para um projeto de estetização da religião, que tem como principal objetivo a vivificação da mesma. Uma intenção que é confirmada, de forma renovada, no início do terceiro *Discurso* da obra acima referida – intitulado «Sobre a formação para a religião» («Über die Bildung zur Religion») –, quando Schleiermacher assevera:

Wie oft habe ich die Musik meiner Religion angestimmt, um die Gegenwärtigen zu bewegen, von einzelnen leisen Tönen anhebend und mit jugendlichem Ungestüm sehnsuchtsvoll fortschreitend bis zur vollsten Harmonie der religiösen Gefühle: aber nichts regte sich und antwortete in ihnen!⁴⁶

⁴⁴ «A virtuosidade de um ser humano é só, por assim dizer, a melodia da sua vida, e permanece monofônica, se ele não lhe introduz a religião. Esta acompanha-o, numa imensa variação de sons, que a ela não de todo repugnam, e transforma assim o canto simples da vida numa consonante e magnífica harmonia. § Se isto que eu insinuei, e que espero seja suficientemente compreensível para todos, define, afinal, a natureza da religião, então não será difícil responder à questão de onde pertencem realmente os dogmas e doutrinas, que por costume formam o conteúdo da religião.»: SCHLEIERMACHER, Friedrich – *Über die Religion : Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern*. Mit einem Nachwort v. RATSCHOW, Carl Heinz. Stuttgart : Reclam, 2010, pp. 77-78. Salvo indicação em contrário, as traduções de textos alemães para língua portuguesa que surgirem ao longo do presente estudo serão da nossa responsabilidade e, quando forem demasiado longas para serem inseridas no corpo do texto, serão apresentadas em nota de rodapé.

⁴⁵ O subtítulo da obra que estamos a seguir – *Über die Religion : Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern (Sobre a religião : discursos aos cultos entre os seus críticos)* – é, por si só, elucidativo quanto a este aspeto.

⁴⁶ «Quantas vezes eu não afinei a música da minha religião para mover os contemporâneos a elevarem-se de tons únicos e baixos, e com juvenil ímpeto, progressivamente ansioso, à mais completa harmonia dos sentimentos religiosos: mas nada se movia e respondia neles!»: *Ibidem*, pp. 90-91.

Uma asseveração que também permite descortinar as dificuldades que este teólogo liberal teria de enfrentar, no seu tempo, ao tentar mover os seus contemporâneos a aderirem a uma teologia fundada na sensibilidade, e não na Razão. Pois, como o próprio Schleiermacher testemunha, nessa época, os que teorizavam a religião eram, na realidade, metafísicos⁴⁷, que não conseguiam prescindir da moral; e aqueles que pretendiam ostentar um espírito prático, centrando-se na vontade de Deus, eram, na realidade, moralistas, que não conseguiam prescindir da metafísica⁴⁸. E são esses seus contemporâneos que este teólogo liberal muito particularmente interpela, nos seguintes termos:

Wo ist denn die Einheit in diesem Ganzen? Wo liegt das verbindende Prinzip für diesen ungleichartigen Stoff! Ist es eine eigne anziehende Kraft, so müßt Ihr gestehen, daß Religion das Höchste ist in der Philosophie und daß Metaphysik und Moral nur untergeordnete Abteilungen von ihr sind; denn das, worin zwei verschiedene, aber entgegengesetzte Begriffe eins werden, kann nichts anders sein als das Höhere, unter welches sie beide gehören.⁴⁹

Argumentando, desta forma, em favor da superioridade e autonomia da religião – quer contra os metafísicos quer contra os moralistas –, Schleiermacher determina claramente a sua posição, concluindo: «Por isso, já é tempo [...] de se realçar a cortante oposição em que a religião se encontra contra a moral e a metafísica» («Darum ist es Zeit [...] mit dem schneidenden Gegensatz anzuheben, in welchen sich die Religion gegen Moral und Metaphysik befindet»)⁵⁰. Começando por delimitar, assim, o campo da religião, Schleiermacher sublinha de seguida a subjetividade da experiência religiosa, afirmando que o ser humano possui uma predisposição inata para a religião. Predisposição, aliás, que exige ser mantida e desenvolvida pelo ser humano, através do cultivo da «sua mente» («sein Sinn») e da tomada de consciência da sua ligação com o Universo.

⁴⁷ Quando, nesta sua obra, Schleiermacher menciona os «metafísicos», refere-se aos adeptos da «filosofia transcendental» («Transzendentalphilosophie»), desenvolvida por Johann Gottlieb Fichte (1762-1814), muito propagada no seu tempo: cf. RATSCHOW, Carl Heinz – Nachwort. In SCHLEIERMACHER – *Über die Religion*, p. 217.

⁴⁸ Cf. SCHLEIERMACHER – *Über die Religion*, p. 30.

⁴⁹ «Onde está, pois, a unidade neste todo? Onde se situa o princípio unificador desta matéria diversa! Se é uma força própria de atração, então têm de admitir que a religião é a mais elevada na filosofia, e que a metafísica e a moral são somente suas secções subordinadas; já que isso, em que dois conceitos diferentes, porém opostos, se unificam, não pode ser outra coisa senão o superior, ao qual ambos estão subordinados.» *Ibidem*, pp. 31-32.

⁵⁰ *Ibidem*, pp. 34-35.

O maior obstáculo que se apresenta à mente, nesse caminho, é o da «raiva do [querer] compreender» («die Wut des Verstehens»), que prende o ser humano ao «finito» («das Endliche»), impedindo-lhe a visão do «Infinito» («das Unendliche»)⁵¹. Não se trata, pois, de um conhecimento racional; antes sim, de uma apreensão cognitiva que requer a sensibilidade do sujeito, que toma consciência de si como parte integrante de um todo.

Segundo Edmund Hollands, essa teoria elaborada por Schleiermacher sobre o desenvolvimento da consciência subjetiva pode ser considerada como uma contribuição original, que não se opõe, antes pelo contrário, completa a posição filosófica hegeliana – que, na sua perspectiva, se centra mais na consciência objetiva⁵². Assim, analisando a elaboração da referida teoria, nas principais obras desse teólogo liberal (que também elaborou estudos de filosofia e estética), Hollands pode extrair a seguinte conclusão:

Religious feeling is, then, one side of subjective consciousness in general, that aspect of it which connects the unity of the individual life with the universal unity in which it is grounded. As such, it will develop along with it. In the first stages of the development, it will be as partial and limited as the experience which expresses itself in it, and only in the final expansion of self-consciousness will it fully realize itself.

The development falls into three stages, or four, if we count the preliminary stage of confused indistinction. First in order come the particular sensuous feelings (*Empfindungen*) aroused by the sense-experiences of the individual. Next we have the feelings aroused by social life and by nature (*Gefühle*). Consciousness expands, individuality is defined, and the unity of self and the conscious and unconscious world is felt. Finally, the completed 'self-consciousness' appears in which is included the unity of the self with all finite being. These three classes of feeling, of course, coexist in consciousness; and, as has just been said, religious feeling in some form is present throughout the development, as the unifying and dominating factor. But the complete development of each is in the order named.⁵³

Como se pode aferir pela leitura do trecho acima citado, é de uma importância fundamental o papel que a sensibilidade religiosa, interagindo gradativamente com a consciência subjetiva, desempenha no pensamento de Schleiermacher. Sendo a autoconsciência o alvo a

⁵¹ Cf. *Ibidem*, p.96.

⁵² Cf. HOLLANDS, Edmund H. – Schleiermacher's Development of Subjective Consciousness. *The Philosophical Review*. 15:3 (1906), pp. 304-306.

⁵³ *Ibidem*, p. 303.

atingir, o percurso evolutivo tem implicações éticas na vida do sujeito que, sofrendo um processo de transformação interior, toma cada vez mais consciência da unidade que existe entre o Ser e os seres; ou seja, toma consciência do seu lugar no Universo e das suas responsabilidades éticas – que, como esclarece Schlotz, não dependem de códigos normativos⁵⁴, mas, unicamente, da sensibilidade do sujeito.

Nesse processo de definição da individualidade – em que a sensibilidade do sujeito vai evoluindo de *‘Empfindungen’* (‘sensações’) para *‘Gefühle’* (‘sentimentos’) –, é confirmada a subjetividade da experiência religiosa que, como anteriormente referimos, se baseia numa predisposição inata que o ser humano possui para a religião. E é essa experiência religiosa – individual e subjetiva – que Schleiermacher aproxima da vivência artística. Neste sentido, estabelece, com frequência, uma relação de analogia entre música e religião, fazendo uma especial referência à «musa da harmonia» («*Muse der Harmonie*»), cujo relacionamento com a religião, de que é já exemplo a religião dos mistérios, remonta à Antiguidade⁵⁵.

É, pois, com a intenção de libertar a religião do racionalismo dogmático que a domina, no seu tempo, que este teólogo liberal aponta a porta da sensibilidade como uma forma de abertura à transcendência. Esta é uma possibilidade que a arte tem certificado, desde a Antiguidade clássica; por isso, é na arte que a religião se deve inspirar, para rejuvenescer. E é neste contexto que Schleiermacher se refere, na obra em análise, a uma «religião da arte» («*Kunstreligion*»), da qual, aliás, formalmente se distancia, porque, na sua visão teológica cristã, essas ‘espécies de religião’ – como a religião helénica – são imperfeitas, por não serem religiões reveladas, mas religiões da natureza (ou naturalistas). No entanto, sublinha o papel benéfico que sobre elas exerceu a ‘sensibilidade artística’ (*‘Kunstsinn’*):

[...] von einer Kunstreligion, die Völker und Zeitalter beherrscht hatte, habe ich nie etwas vernommen. Nur das weiß ich, daß sich der Kunstsinn nie jenen Arten der Religion genähert hat, ohne sie mit neuer Schönheit und Heiligkeit zu überschütten und ihre ursprüngliche Beschränktheit freundlich zu mildern. So wurde durch die ältere Weisen und Dichter der Griechen die Naturreligion in eine schönere und fröhlichere Gestalt umgewandelt, und so erhob ihr göttlicher Plato die heiligste Mystik auf den höchsten Gipfel der Göttlichkeit

⁵⁴ Cf. SCHOLTZ – *Religiöse Kunst*, p. 183.

⁵⁵ Cf. SCHLEIERMACHER – *Über die Religion*, p. 123.

und der Menschlichkeit. Laßt mich huldigen der mir unbekanntem Göttin, daß sie ihn und seine Religion so sorgsam und uneigennützig gepflegt hat. Die schönste Selbstvergessenheit bewundere ich in Allem, was er in heiligem Eifer gegen sie sagt, wie ein gerechter König, der auch der zu weichherzigen Mutter nicht schont, denn alles galt nur dem freiwilligen Dienst, den sie der unvollkommenen Naturreligion leistete. Jetzt dient sie keiner, und Alles ist anders und schlechter. Religion und Kunst stehen nebeneinander wie zweibefreundete Seelen, deren innere Verwandtschaft, ob sie sie gleich ahnden, ihnen doch noch unbekannt ist.⁵⁶

Na passagem acima citada, Schleiermacher reafirma o antigo laço de amizade que liga arte e religião, salientando, porém, que esse laço se encontra, na sua época, em estado de provação. Ambas – arte e religião – parecem ignorar o que intrinsecamente as une. E, no entanto, a religião cristã não deveria prescindir nunca do serviço voluntário que a ‘sensibilidade artística’ (‘Kunstsinn’) lhe pode prestar, como prestou, na Antiguidade clássica, à ‘religião da natureza’ (‘Naturreligion’) dos Gregos.

O argumento que este teólogo liberal apresenta – em favor do serviço que a sensibilidade artística pode prestar à religião cristã – redobra o seu valor, se considerarmos que, na sua perspectiva, as religiões naturalistas – às quais a sensibilidade artística beneficentemente serviu – ainda estavam muito longe de terem atingido um estado de perfeição idêntico ao do Cristianismo. E se tão benéfico serviço a sensibilidade artística soube prestar às religiões primitivas, que maravilhas não poderá ela operar na religião cristã?

Parece-nos ser essa a principal mensagem que esse teólogo liberal pretende fazer chegar aos ouvidos dos teólogos doutrinadores, seus contemporâneos. Daí, também, o serem reduzidas a uma comum ‘religião da natureza’ (‘Naturreligion’), no discurso de Schleierma-

⁵⁶ «[...] nunca apreendi alguma coisa de uma *Kunstreligion*, que dominou povos e épocas. Só sei isto: que a sensibilidade artística nunca se aproximou dessas espécies de religião, sem sobre elas derramar nova beleza e santidade, e sem atenuar de forma apazível as suas restrições naturais. Assim, por intermédio dos mais antigos sábios e poetas dos gregos, a religião naturalista foi transformada numa forma mais bela e alegre, e assim também o seu divino Platão elevou a mística mais sagrada ao cume mais alto da divindade e da humanidade. Permitam-me prestar homenagem à deusa que desconheço, já que ela, com tanto cuidado e altruísmo, cuidou dele e da sua religião. O mais belo esquecimento de si próprio é o que eu admiro em tudo o que ele, em santo entusiasmo, diz contra ela, como um rei justo, que também não poupa a mãe de coração demasiado mole, pois tudo era em favor do serviço voluntário que ela prestava à imperfeita religião naturalista. Agora ela já não serve ninguém, e tudo está diferente e pior. Religião e arte estão ao lado uma da outra como duas almas amigas, cuja relação interior, se elas logo a punem, ainda lhes é, pois, desconhecida.» *Ibidem*, pp. 112-113.

cher, as diferentes formas de que na Antiguidade a religião helénica se revestiu⁵⁷. Uma simplificação que permite mais facilmente demarcar a nítida fronteira que, na sua visão teológica, separa uma religião revelada de uma religião que assenta em forças naturais.

1.2 A noção hegeliana de *arte absoluta*

Na sua obra *Phänomenologie des Geistes*, Hegel, defendendo a dimensão especulativa da arte enquanto meio para atingir o saber absoluto e dele se tornar expressão, afirma que esse desiderato já se realizou com o surgimento da ‘arte absoluta’. Nas palavras do filósofo:

In solcher Epoche tritt die absolute Kunst hervor; früher ist sie das instinktartige Arbeiten, das ins Dasein versenkt aus ihm heraus und in es hineinarbeitet, nicht an der freien Sittlichkeit seine Substanz, und daher auch zum arbeitenden Selbst nicht die freie geistige Tätigkeit hat. Später ist der Geist über die Kunst hinaus, um seine höhere Darstellung zu gewinnen; – nämlich nicht nur die aus dem Selbst geborne *Substanz*, sondern in seiner Darstellung als Gegenstand, *dieses Selbst* zu sein, nicht nur aus seinem Begriffe sich zu gebären, sondern seinen Begriff selbst zur Gestalt zu haben, so daß der Begriff und das erzeugte Kunstwerk sich gegenseitig als ein und dasselbe wissen.⁵⁸

Como se pode aferir pela leitura da passagem acima citada, segundo Hegel, é na arte absoluta que o espírito atinge a sua expressão mais elevada, transcendendo a própria produção artística. Por consequência, estas obras de arte já não são somente o produto de uma instintiva expressão da existência, mas transformam-se em lugares onde o próprio conceito de arte se concretiza⁵⁹. Vejamos o que isto significa, no contexto da *Fenomenologia do Espírito* hegeliana.

⁵⁷ Sobre este assunto, cf. KLOFT, Hans – *Mysterienkulte der Antike : Götter, Menschen, Rituale*. 3. Aufl. München : C. H. Beck, 2006.

⁵⁸ «Em tal época, destaca-se a arte absoluta; anteriormente, ela [a arte] é o obrar de forma instintiva, que, mergulhado na existência, trabalha para fora dela e nela, não tem na livre moralidade a sua substância, e, por isso, também não tem a livre atividade espiritual (intelectual) para o si-mesmo trabalhador. § Posteriormente, o espírito está para além da arte, para atingir a sua expressão (representação) mais elevada – nomeadamente: não ser só a *substância* nascida do si-mesmo, mas também ser, na sua representação enquanto objeto, *este si-mesmo*; não só fazer-se nascer do seu conceito, mas também ter o seu próprio conceito como forma, de tal maneira que o conceito e a obra de arte produzida se reconheçam mutuamente como uma e a mesma coisa.» HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich – *Phänomenologie des Geistes*. Köln : Anaconda, 2010, pp. 518-519.

⁵⁹ Segundo Schnädelbach, no pensamento hegeliano, a «forma especulativa básica» (ou seja: o próprio *conceito*) é, de acordo com as suas raízes, uma forma teológica. Daí que Hegel possa apresentar a sua filosofia

No prólogo da obra anteriormente referida, Hegel, começando por apresentar a filosofia como uma ciência⁶⁰, defende que a mesma não deve limitar-se a ser só «amor ao conhecimento» («*Liebe zum Wissen*») – como o próprio termo *filosofia* sugere –, mas, aproximando-se da «forma da ciência» («*Form der Wissenschaft*»), deve visar ser «conhecimento efetivo» («*wirkliches Wissen*»)⁶¹. É partindo desta base que Hegel vai construir a sua *Fenomenologia do Espírito* – onde demonstra que a aquisição do conhecimento é um processo –, com a intenção de substituir quer as explicações psicológicas quer as descrições abstratas (formalistas) acerca do fundamento do conhecimento. O seu alvo é a introdução de uma primeira e nova ciência da filosofia⁶², em que são analisadas as diferentes formas de que o espírito se reveste, nos sucessivos estádios evolutivos por que passa, até se transformar em puro conhecimento ou Espírito Absoluto⁶³.

Segundo Hegel, é nesse Espírito Absoluto que a Verdade se manifesta e, como tal, desde o início, é ele o fundamento do «conceito» («*Begriff*») e do conhecimento efetivo, que se concretiza como «resultado» («*Resultat*») final do processo de aquisição do conhecimento. Contudo, Hegel salienta que esse resultado final não pode ser nunca concebido como um estádio autónomo⁶⁴, já que ele e o processo de aquisição do conhecimento formam uma totalidade. E é essa totalidade que coincide com o verdadeiro. É neste sentido que Hegel afirma:

Das Wahre ist das ganze. Das ganze aber ist nur das durch seine Entwicklung sich vollende Wesen. Es ist von dem Absoluten zu sagen, daß es wesentlich *Resultat*, daß es erst am *Ende* das ist, was es in Wahrheit ist; und hierin eben besteht seine Natur, Wirkliches, Subjekt, oder Sichselbstwerden, zu sein.⁶⁵

especulativa como a verdade da religião cristã: cf. SCHNÄDELBACH, Herbert – *Georg Wilhelm Friedrich Hegel : zur Einführung*. 5., unveränderte Aufl. Hamburg : Junius, 2013, p. 45.

⁶⁰ Cf. HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich – Vorrede. In *Phänomenologie*, p. 9.

⁶¹ Cf. *Ibidem*, p. 12.

⁶² Schnädelbach defende que é neste sentido que Lógica e Metafísica se interligam no pensamento hegeliano; esclarecendo que Hegel já não concebe a Metafísica no sentido aristotélico, escolástico ou racionalista: cf. SCHNÄDELBACH – *Georg Wilhelm*, p. 91.

⁶³ Cf. HEGEL – Hegels Selbstanzeige. In *Phänomenologie*, p. 599.

⁶⁴ Cf. IDEM – Vorrede. In *Phänomenologie*, p. 11.

⁶⁵ «O verdadeiro é a totalidade. A totalidade, porém, só é o ser (ente) que se completa através do seu desenvolvimento. Deve-se dizer acerca do Absoluto que ele é essencialmente *resultado*, que o que ele é na verdade, só o é no *final*; e é nisto, precisamente, que consiste a sua natureza: ser efetivo (real), ser sujeito, ou transformar-se-em-si-mesmo.»: *Ibidem*, p. 22.

Logo, é fundamental que o verdadeiro seja apreendido e exprimido, não só como substância, mas também como sujeito:

Es kommt nach meiner Einsicht, welche sich nur durch die Darstellung des Systems selbst rechtfertigen muß, alles darauf an, das Wahre nicht als *Substanz*, sondern eben so sehr als *Subjekt* aufzufassen und auszudrücken. Zugleich ist zu bemerken, daß die Substantialität so sehr das Allgemeine oder die *Unmittelbarkeit des Wissens* selbst, als auch diejenige, welche *Sein* oder *Unmittelbarkeit für das Wissen* ist, in sich schließt.⁶⁶

Nessa via evolutiva, em que o espírito se vai transformando para vir a ser ele mesmo (Espírito Absoluto), é, pois, o ‘*Ser*’ que – enquanto ‘*imedição para o conhecimento*’ – impregna a substancialidade de um dinamismo que permitirá ao sujeito alcançar, progressivamente, novos níveis gnosiológicos, até atingir o conhecimento absoluto. Donde resulta que, na concepção hegeliana, não existe matéria sem espírito; e é esse mesmo espírito que, atingindo um estágio evolutivo que lhe permita exprimir-se como conhecimento absoluto, se concretiza na arte absoluta.

Esse caráter absoluto de que a arte se reveste na filosofia hegeliana implica a compreensão da forma como arte e religião se interligam no pensamento de Hegel. Por isso, William Desmond sugere que, quando se analisa a filosofia da arte hegeliana, não se deve traçar uma linha nítida de separação entre arte, religião e filosofia – que, para Hegel, são três atividades conexas do «Espírito Absoluto» –; assim como não se deve omitir a importância fundamental, para uma melhor compreensão do pensamento hegeliano na sua totalidade, da relação que o filósofo muito particularmente estabelece entre arte e religião⁶⁷. E é neste sentido que, referindo-se à concepção hegeliana de arte, enquanto fenómeno estético, acrescenta:

Art as aesthetic phenomenon reveals it as the dialectical self-mediation of man in imaginative form. The question is whether humanistic self-mediation is adequate to the artist’s creative power, whether this points to a more complex mediation where the dialectic is not just

⁶⁶ «Na minha compreensão, a qual só tem de se justificar pela apresentação do próprio sistema, tudo depende de não se considerar (apreender) e exprimir o verdadeiro como *substância*, mas sim, precisamente, igualmente (na mesma medida) como *sujeito*. Ao mesmo tempo, deve-se notar que a substancialidade encerra em si mesma, tanto o geral (universal), ou a *imedição do próprio conhecimento*, como também aquele que é *Ser* ou *imedição para o conhecimento*.»: *Ibidem*, p. 20.

⁶⁷ Cf. DESMOND, William – *Art and the absolute : a study of Hegel’s aesthetics*. New York : State University of New York, 1986, p. 36.

between man and his own self. In that Hegel holds to a transition from art to religion in his philosophy of Absolute Spirit, I think we must answer this question in the affirmative. We must grant, Hegel seems to imply, an absolute dimension to man, but the meaning of this absolute dimension directs us further than man. We must grant the essential truth, Hegel seems to say, points us further to art as a religious phenomenon.⁶⁸

Nesta perspectiva, o poder criativo do artista, enquanto mediador, não depende somente da sua própria capacidade imaginativa, mas também da sua abertura ao Absoluto. Assim sendo, a criação artística assume um sentido metafísico. De fenómeno estético a arte transforma-se em fenómeno religioso.

1.2.1 Hegel e o estabelecimento do conceito de *Kunstreligion*

O conceito de *Kunstreligion* foi estabelecido por Hegel, em 1807, no sétimo capítulo da sua obra *Phänomenologie des Geistes* – intitulado «A Religião» («Die Religion») –, quando o filósofo, refletindo especificamente sobre «A Arte-Religião» («Die Kunst-Religion»), emprega o termo «religião da arte» («Kunstreligion»)⁶⁹ no seguinte contexto:

Der Geist hat seine Gestalt, in welcher er für sein Bewußtsein ist, in die Form des Bewußtseins selbst erhoben, und bringt eine solche sich hervor. Der Werkmeister hat das *synthetische* Arbeiten, das *Vermischen* der fremdartigen Formen des Gedankens und des Natürlichen aufgegeben; indem die Gestalt die Form der selbstbewußten Tätigkeit gewonnen, ist er geistiger Arbeiter geworden.

Fragen wir danach, welches der *wirkliche* Geist ist, der in der Kunstreligion das Bewußtsein seines absoluten Wesens hat, so ergibt sich, daß es der *sittliche* oder *wahre* Geist ist.⁷⁰

Segundo a definição apresentada por Hegel, a religião corresponde a um eterno processo, através do qual o sujeito se vai esforçando por se colocar numa plataforma idêntica à do

⁶⁸ *Ibidem*, p. 40.

⁶⁹ Na obra em análise, Hegel exprime o conceito de *religião da arte* de três formas diferentes, a saber: *Kunstreligion*; *künstliche Religion* e *Religion der Kunst*. A segunda das referidas formas pode traduzir-se, literalmente, por *religião criada* ou *religião artificial*, as outras duas por *religião da arte*.

⁷⁰ «O espírito elevou a sua forma, na qual ele é (existe) para a sua consciência, na configuração da própria consciência, e estabelece-se uma tal [forma]. O mestre-da-obra abdicou do obrar *sintético*, do *misturar* das estranhas configurações do pensamento e do natural; tendo a forma adquirido a configuração da atividade autoconsciente, ele [o espírito] transformou-se em obreiro intelectual. § Se perguntarmos, então, qual é o espírito efetivo que, na religião da arte (*Kunstreligion*), tem a consciência do seu ser absoluto, conclui-se que é o [espírito] moral, ou o espírito verdadeiro.»: HEGEL – *Phänomenologie*, pp. 516-517.

seu ser⁷¹ (essência), ou seja, é um esforço ascendente de retorno a um estado primordial, intacto⁷². Neste sentido, a religião pode ser vista como uma procura de perfeição, por parte de um sujeito que se sabe imperfeito, no seu estado atual, mas que tem consciência de ser um ser (ente) em devir⁷³.

Nesse trajeto evolutivo, de eterna recondução à sua identidade absoluta, o sujeito atinge o estágio da «autoconsciência» («Selbstbewußtsein»)⁷⁴ quando, nesse mesmo sujeito, o espírito se transforma em ‘obreiro intelectual’, ou seja, quando toma ‘a forma’ da própria consciência – como Hegel esclarece, no trecho acima citado. E é nesse estágio que, em conformidade com o pensamento hegeliano, surge a ‘religião da arte’ (‘Kunstreligion’), à qual preside, concretamente, o ‘espírito moral’, que Hegel identifica como ‘verdadeiro’.

Assim sendo, o conceito de *Kunstreligion* (religião da arte) implica uma compreensão do conceito de sujeito moral – enquanto ser (ente) que já está consciente da sua liberdade, e que já reconhece a diferença entre objeto e consciência. E é precisamente nesse segundo «momento» («Moment») – dos quatro que Hegel distingue, na sua *Fenomenologia do Espírito*: «a consciência, a autoconsciência, a razão e o espírito» («das Bewußtsein, das Selbstbewußtsein, die Vernunft und der Geist»)⁷⁵ – que arte e religião se tocam, apresentando-se, então, a arte como uma forma de religião – em que o ‘espírito efetivo’ que, no sujeito, tem consciência do seu ‘ser absoluto’, encarna a estância da moralidade.

Atingido esse estágio, e nas palavras do filósofo, «O espírito é artista» («Der Geist ist Künstler»)⁷⁶. Agora, o espírito já não se identifica somente com a («substância geral de todos os indivíduos» («allgemeine Substanz aller Einzelnen»)), mas, tendo adquirido a autoconsciência, transformou-se no «Povo livre, onde o costume (norma), em todos, constitui a substância, cuja realidade e existência é reconhecida por todos, e por cada um dos indivíduos, como a sua vontade e ação» («freie Volk, worin die Sitte die Substanz aller ausmacht, deren Wirklichkeit und Dasein alle und jeder Einzelne als seinen Willen und Tat

⁷¹ Cf. HALDER, Alois – *Kunst und Kult : zur Ästhetik und Philosophie der Kunst in der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert*. Freiburg ; München : Karl Alber, 1964, p. 45.

⁷² Sobre este assunto, cf. CENTENO, Yvette – *5 Aproximações : Peter Weiss – A. Ramos Rosa – Alquimia e Misticismo – Fernando Pessoa – Hermann Hesse*. Lisboa : Ática, 1976, pp. 99-105.

⁷³ Sobre este assunto, cf. BINSWANGER – *Geld und Magie*, pp. 89-101.

⁷⁴ Cf. HEGEL – *Phänomenologie*, p. 501.

⁷⁵ Cf. *Ibidem*, p. 502.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 516.

weiß»)⁷⁷ – ou seja, a substância obteve a «individualização» («Individualisation») e tornou-se capaz de reconhecer tanto a responsabilidade moral pessoal como a responsabilidade moral social⁷⁸.

A consciência apresenta-se, então, como o «*resultado*» («*Resultat*») do querer e do atuar, que é o mesmo que dizer, do «*ser*» («*Sein*») e do «*devenir*» («*Werden*»). Contudo, Hegel sublinha que «o atuar [...] é o *conceito* primordial, enquanto passagem absoluta, ou enquanto *devenir*» («das Tun [...] ist der ursprüngliche *Begriff*, als absoluter Übergang, oder als das *Werden*»)⁷⁹; porque o atuar corresponde à transformação do espírito, enquanto consciência, e o que a consciência é «*em si*» («*an sich*»), ela só o reconhece por meio da sua realidade (efetividade). Daí, a impossibilidade do indivíduo poder reconhecer-se, enquanto indivíduo, sem primeiramente se ter conduzido à «realidade» («*Wirklichkeit*»), através do seu atuar⁸⁰. Neste processo, porém, acontece o seguinte: a ação é concebida pela consciência que a concebe como sendo o seu próprio objetivo que é a obtenção do «seu ser primordial» («*sein ursprüngliches Wesen*») que só é atingido pela ação que é concebida pela consciência – donde se pode concluir que o indivíduo atuante se encontra num círculo, em que cada um dos momentos pressupõe um outro, sem se poder identificar, concretamente, o início do movimento. Nesta ordem de ideias, o que aparenta ser realidade é, ‘em si’, a sua natureza primordial, que se apresenta sob a ‘aparência’ (*Schein*) do ‘Ser’ (*Sein*). E é partindo destes pressupostos que Hegel, referindo-se ao ‘talento’ – que distingue da noção de «gênio», como refere Norbert Schneider⁸¹ –, pode afirmar: «Do mesmo modo, o *talento* não é senão a individualidade primordial determinada, observada como meio *interno*, ou *passagem* do objetivo à realidade» («Das *Talent* ist gleichfalls nicht anders, als die bestimmte ursprüngliche Individualität, betrachtet als *inneres* Mittel, oder *Übergang* des Zwecks zur Wirklichkeit»). Ressalvando, porém, que o «meio *efetivo*» («*wirkliche Mittel*»), ou passagem real, apresenta duas faces: a da unidade do talento – que corresponde à ação –; e a do interesse existente na natureza do objeto – que corresponde ao conteú-

⁷⁷ Cf. *Ibidem*, p. 517.

⁷⁸ Sobre este assunto, cf. CUNHA, Jorge Teixeira da – *Ética teológica fundamental*. Lisboa : Universidade Católica, 2009, pp. 121-133.

⁷⁹ Cf. HEGEL – *Phänomenologie*, pp. 301-302.

⁸⁰ Cf. *Ibidem*, pp. 296-297.

⁸¹ Cf. SCHNEIDER, Norbert – *Geschichte der Ästhetik von der Aufklärung bis zur Postmoderne : eine paradigmatische Einführung : mit 8 Abbildungen*. 5., bibliographisch ergänzte Aufl. Stuttgart : Reclam, 2010, p. 89.

do. As duas partes juntas formam a própria individualidade, na qual o ser e o atuar se interpenetram⁸².

Na sequência das ideias acima expostas, Hegel irá, então, situar no interior da ‘imediata unidade do espírito consigo mesmo’, ou seja, na ‘pura consciência’, o lugar onde objeto e consciência se diferenciam:

Die unmittelbare Einheit des Geistes mit sich selbst ist die Grundlage oder reines Bewußtsein, *innerhalb* dessen das Bewußtsein auseinandertritt. Auf diese Weise in sein reines Selbstbewußtsein eingeschlossen, existiert er in der Religion nicht als Schöpfer einer *Natur* überhaupt; sondern was er in dieser Bewegung hervorbringt, sind seine Gestalten als Geister, die zusammen die Vollständigkeit seiner Erscheinung ausmachen, und diese Bewegung selbst ist das Werden seiner vollkommenen Wirklichkeit durch die einzelnen Seiten derselben, oder seine unvollkommenen Wirklichkeiten.⁸³

E será nesse lugar, fundamental e hermético – que é a ‘pura consciência’ –, que o espírito irá criar as diferentes formas que assume na religião. Hegel distingue, então, três configurações principais, ou ‘realidades imperfeitas’, de que o espírito se irá revestir na religião, ao longo dos tempos, num movimento que lhe irá permitindo aproximar-se, progressivamente, da sua ‘realidade perfeita’ (Espírito Absoluto):

Die erste Wirklichkeit desselben ist der Begriff der Religion selbst, oder sie als *unmittelbare* und also *natürliche Religion*; in ihr weiß der Geist sich als seinen Gegenstand in natürlicher oder unmittelbarer Gestalt. Die *zweite* aber ist notwendig diese, sich in der Gestalt der *aufgehobnen Natürlichkeit* oder des *Selbsts* zu wissen. Sie ist also die *künstliche Religion*; denn zur Form des *Selbsts* erhebt sich die Gestalt durch das *Hervorbringen* des Bewußtseins, wodurch dieses in seinem Gegenstande sein Tun oder das Selbst anschaut. Die *dritte* endlich hebt die Einseitigkeit der beiden ersten auf; das *Selbst* ist ebensowohl ein *unmittelbares* als die *Unmittelbarkeit Selbst* ist. Wenn in der ersten der Geist überhaupt in der Form des Bewußtseins, in der *Zweiten* – das Selbstbewußtseins ist, so ist er in der dritten in der

⁸² Cf. HEGEL – *Phänomenologie*, p. 297.

⁸³ «A imediata unidade do espírito consigo mesmo é o fundamento, ou pura consciência, *no interior* do qual a consciência se divide. Dessa forma, cerrado na sua pura autoconsciência, ele [o espírito] não existe na religião, de todo, enquanto Criador de uma *Natureza*, mas o que ele cria nesse movimento são antes as suas configurações sob forma de espíritos, que, juntas, formam a totalidade da sua aparência; e esse próprio movimento é o devir da sua realidade perfeita, por meio das facetas individuais da mesma, ou suas realidades imperfeitas.»: *Ibidem*, p. 506.

Form der Einheit beider; er hat die Gestalt des *An-* und *Fürsichseins*; und indem er also vorgestellt ist, wie er an und für sich ist, so ist dies die *offenbare Religion*.⁸⁴

Como se pode verificar, pela leitura da passagem acima citada, na perspectiva hegeliana, a ‘religião criada’ (ou *religião da arte*) corresponde a um estágio religioso intermédio entre ‘religião natural’ e ‘religião revelada’. Nesse estágio intermédio, o espírito, residindo na configuração da autoconsciência, reconhece-se na forma do ‘*Si-mesmo*’ (*Selbst*); ou seja, como ele é ‘para si’ – torna-se reflexivo. Logo, na concepção hegeliana, a *religião da arte* (‘religião criada’ ou ‘religião artificial’) diferencia-se da ‘religião natural’ e aproxima-se da ‘religião revelada’, por ter em comum com esta última o facto de o espírito também assumir nela uma forma reflexiva que, como referimos anteriormente, lhe permite encarnar a estância da moralidade.

1.3 *Kunstreligion* como corrente de pensamento a partir de 1850

A distinção que, como vimos anteriormente, Schleiermacher estabelece entre religião revelada e religião naturalista irá mais tarde ser posta em questão por David Émile Durkheim (1858-1917) quando, na sua obra *Les formes élémentaires de la vie religieuse* (1912) – analisando o fenómeno religioso, enquanto fenómeno social –, afirma: «la notion de forces naturelles est très vraisemblablement dérivée de la notion de forces religieuses»⁸⁵, esclarecendo, de seguida:

[...] l’idée de surnaturel, telle que nous l’entendons, date d’hier : elle suppose, en effet, l’idée contraire dont elle est la négation et qui n’a rien de primitif. Pour qu’on pût dire de certains faits qu’ils sont surnaturels, il fallait avoir déjà le sentiment qu’il existe un *ordre naturel des choses*, c’est-à-dire que les phénomènes de l’univers sont liés entre eux suivant

⁸⁴ «A primeira realidade do mesmo [espírito] é o próprio conceito de religião, ou ela [religião] como *mediata* e, portanto, *religião natural*; nela o espírito reconhece-se como [sendo] o seu objeto na forma natural ou imediata. A *segunda*, porém, é necessariamente essa que se reconhece na forma *da superada naturalidade*, ou do *Si-mesmo*. Logo, ela é a *religião criada*; visto que a configuração se eleva à forma do *Si-mesmo* por meio do *criar* da consciência, pelo modo como esta última contempla, no seu objeto, o seu atuar ou o *Si-mesmo*. A *terceira*, finalmente, supera a unilateralidade das duas primeiras: tanto o *Si-mesmo* é um *mediato* como a *mediação* é um *Si-mesmo*. Se, na primeira, o espírito está, em geral, na configuração da consciência; [e] na segunda, está na [configuração] da autoconsciência; então, na terceira, ele está na configuração da unidade dessas duas [anteriores]: ele tem a forma do *Ser-em-si-e-para-si*; e assim, sendo [o espírito] representado como ele é em si e para si, então é esta a *religião revelada*.»: *Ibidem*, pp. 506-507.

⁸⁵ DURKHEIM, Émile – *Les formes élémentaires de la vie religieuse : Le système totémique en Australie*. 2^o éd. Paris : Quadrige ; Presses Universitaire de France, 1990, p. 35.

des rapports nécessaires, appelés lois. Une fois ce principe acquis, tout ce qui déroge à ces lois devait nécessairement apparaître comme en dehors de la nature et, par suite, de la raison : car ce qui est naturel en ce sens est aussi rationnel, ces relations nécessaires ne faisant qu'exprimer la manière dont les choses s'enchaînent logiquement. Mais cette notion du déterminisme universel est d'origine récente; même les plus grands penseurs de l'antiquité classique n'avaient pas réussi à en prendre pleinement conscience. C'est une conquête des sciences positives; c'est le postulat sur lequel elles reposent et qu'elles ont démontré par leurs progrès.⁸⁶

A posição assumida por Durkheim na passagem acima citada denuncia a sua adesão a uma visão determinista dos fenómenos que, como ele próprio afirma, é fruto do progresso das ciências positivas, que, na sua época, reconhecem no determinismo universal o seu postulado. E é partindo desse mesmo postulado que esse sociólogo pode afirmar que – num plano lógico – o que é natural também é racional: porque a natureza e a Razão são regidas pelas mesmas leis. Neste sentido, o fenómeno religioso reveste-se de carácter universal, não sendo possível, na sua perspectiva, distinguir os fenómenos religiosos, designando uns por primitivos, quando comparados com outros.

Na explicação sociológica de Durkheim, a religião surge numa determinada época e numa determinada sociedade, exprimindo a imagem idealizada que essa sociedade criou de si mesma. É o produto de uma «conscience collective», que é «une synthèse *sui generis* des consciences particulières», capaz de despertar um mundo de sentimentos, de ideias e de imagens que, uma vez nascidas, obedecem às leis que lhe são próprias⁸⁷.

Mas se a religião é um produto de realidades sociais, como explicar, então, a existência do culto individual? Ou seja, se a religião nasce no foro externo, como é que ela pode ser transferida para o foro íntimo⁸⁸? Durkheim responde nos seguintes termos:

L'existence de cultes individuels n'implique donc rien qui contredise ou qui embarrasse une explication sociologique de la religion; car les forces religieuses auxquelles ils s'adressent ne sont que des formes individualisées de forces collectives. Ainsi, alors même que la religion semble tenir tout entière dans le for intérieur de l'individu, c'est encore dans la société que se trouve la source vive à laquelle elle s'alimente. Nous pouvons maintenant apprécier

⁸⁶ *Ibidem*, p. 36.

⁸⁷ Cf. *Ibidem*, p. 605.

⁸⁸ Cf. *Ibidem*, p. 606.

ce que vaut cet individualisme radical qui voudrait faire de la religion une chose purement individuelle: il méconnaît les conditions fondamentales de la vie religieuse.⁸⁹

Assim sendo, torna-se compreensível que, na obra em análise, Durkheim possa apresentar a seguinte definição de religião:

Une religion est un système solidaire de croyances et de Pratiques relatives à des choses sacrées, c'est-à-dire séparées, interdites, croyances et pratiques qui unissent en une même communauté morale, appelée Église, tous ceux qui y adhèrent. Le second élément qui prend ainsi place dans notre définition n'est pas moins essentiel que le premier; car, en montrant que l'idée de religion est inséparable de l'idée d'Église, il fait pressentir que la religion doit être une chose éminemment collective.⁹⁰

Será apoiando-se nesta definição de religião (acima exposta) proposta por Durkheim – segundo a qual a religião é sempre uma realidade eminentemente coletiva – que Heinrich Detering irá realizar uma análise sistemática do desenvolvimento histórico da *Kunstreligion* (religião da arte) – enquanto corrente de pensamento europeu, de inspiração hegeliana –, durante o século XIX. Nesse sentido, o referido autor distingue dois tipos de funções religiosas que a arte pode então assumir, a saber: funções de cariz profético, quando a arte reclama o direito de veicular verdades metafísicas e de ser instrumento de salvação; e funções ministeriais, quando a arte forma comunidades, instituindo um culto e o sacerdócio e estabelecendo regras éticas. Se a arte não assume funções de cariz profético – acrescenta Detering –, não se pode falar de «religião da arte» («*Kunstreligion*»); e se a arte não assume funções ministeriais, não se pode falar de «religião da arte» («*Kunstreligion*»). Nesta ordem de ideias, o tipo de relação que a *Kunstreligion* (religião da arte) estabelece com a religião oficial pode desdobrar-se em duas possibilidades extremas: uma relação de convergência ou uma relação de concorrência⁹¹. Será, então, este último tipo de relação que irá caracterizar a *Kunstreligion* (religião da arte) a partir de 1850 – enquanto movimento estético-filosófico que contribuirá para que o processo de secularização cultural das sociedades europeias seja mais acelerado.

⁸⁹ *Ibidem*, p. 607.

⁹⁰ *Ibidem*, p. 65.

⁹¹ Cf. DETERING, Heinrich – Was ist Kunstreligion? : Systematische und historische Bemerkung. In MEIER, Albert ; COSTAZZA, Alessandro ; LAUDIN, Gérard, Hrsg. – *Kunstreligion : ein ästhetisches Konzept der Moderne in seiner historischen Entfaltung*. Berlin ; New York : Walter de Gruyter, 2011, Bd. 1, p. 14.

Na sua obra *Nostalgia do Absoluto*, George Steiner descreve esse processo de secularização cultural do século XIX de um ponto de vista hodierno, mas colocando-se ainda na linha da *Kunstreligion*⁹² (*religião da arte*), ou seja, do lado de correntes de pensamento que identifica como «novas mitologias»⁹³ e que, na sociedade ocidental, foram substituindo os sistemas religiosos tradicionais. Exprime a sua posição nos seguintes termos:

As grandes mitologias que têm vindo a ser construídas no ocidente desde o início do século XIX não são apenas tentativas de preencher o vazio deixado pela decadência da teologia e do dogma cristãos. São, em si, uma espécie de *teologia substituta* [...]

[...] Esses grandes movimentos, esses grandes gestos da imaginação que tentaram substituir a religião, especialmente o Cristianismo, no Ocidente, são muito semelhantes às igrejas e teologia que desejam substituir. Dir-se-ia, talvez, que, em qualquer grande luta, começamos a parecer-nos com o nosso oponente.

Esta é, claro, apenas uma forma de pensarmos os grandes movimentos filosóficos, políticos e antropológicos que agora dominam muito do nosso ambiente pessoal.⁹⁴

Analisando a *Kunstreligion* (*religião da arte*) como um paradigma filosófico da modernidade – que também identifica como uma «teoria especulativa da arte», de inspiração hegeliana –, Jean-Marie Schaeffer confirma que um dos aspetos mais fascinantes dessa teoria filosófica é precisamente o facto de ela ter conseguido perdurar no tempo⁹⁵; ainda que, na sua opinião, esse paradigma especulativo da arte se encontre atualmente num estado de lenta agonia:

[...] la sacralisation de la poésie et de l'Art a peu ou prou teinté une grande partie de la vie artistique et littéraire moderne et moderniste, constituant en quelque sorte l'horizon

⁹² Sobre este assunto, cf. MÜLLER – *Ästhetische Religiosität*, pp. vii ; xx-xxxii.

⁹³ No século XX, a principal tentativa de formulação dialética do relacionamento *Mythos-Logos* deve-se a Max Horkheimer e a Theodor Adorno. Contudo, já os românticos alemães, principalmente Friedrich Schlegel, tinham começado a refletir sobre esta questão, que irá receber um impulso considerável com Sigmund Freud e a psicanálise, que surge na sequência das reflexões nietzschianas sobre este tema, a que Carl Jung também irá dar continuidade, adaptando-o, porém, às suas próprias conceções, que pretendiam ser menos reducionistas, no concernente à mitologia clássica. No entanto, será na sequência da conceção freudiana do Mito que tanto Thomas Mann como Hermann Broch tentarão reencontrar, nostalgicamente, a linguagem perdida que o Mito encerra: cf. WILKE, Sabine – *Poetische Strukturen der Moderne : Zeitgenössische Literatur zwischen alter und neuer Mythologie*. Stuttgart : Metzler, 1992, pp. 21; 29-33.

⁹⁴ STEINER, George – *Nostalgia do Absoluto*. Trad. FLORES, José Gabriel. Lisboa : Relógio D'Água, 2003, p. 14.

⁹⁵ Cf. SCHAEFFER, Jean-Marie – La religion de l'art : un paradigme philosophique de la modernité. In *Revue germanique internationale*. 2 (1994), pp. 201-202.

d'attente esthétiqua du monde de l'art occidental depuis bientôt deux cents ans. La confusion et le désenchantement, qu'on dit régner dans le domaine de la création et de la pensée artistiques et critiques depuis une dizaine d'années, ne sont peut-être que des signes de la lente agonie de ce paradigme spéculatif de l'Art et de la difficulté que nous rencontrons à le remplacer par une nouvelle vision des arts qui rende justice à leur importance humaine sans verser dans l'exaltation philosophico-mystique qui a accompagné leur destin moderniste.⁹⁶

Mas, independentemente do estado em que atualmente se possa encontrar, ou não⁹⁷, o certo é que esse paradigma filosófico da modernidade tem vindo a despertar nos últimos anos, cada vez mais, o interesse dos investigadores. Kai Sina analisou a forma como esse interesse científico pela *Kunstreligion (religião da arte)* tem vindo a concretizar-se, registando, só na última década, a existência de um número considerável de estudos monográficos fundamentais sobre a gênese e desenvolvimento do conceito na história literária⁹⁸. Entre esses estudos, o referido autor destaca uma publicação que integra a primeira parte dos textos resultantes de um ciclo de conferências anuais – «*Kunstreligion. Ein ästhetisches Konzept der Moderne in seiner historischen Entfaltung*»⁹⁹ –, lideradas por Albert Meier, Gérard Laudin e Alessandro Costazza, que se realizou entre 2009 e 2011, e nas quais participaram, principalmente, especialistas alemães, franceses e italianos que se dedicaram à análise desse fenómeno cultural em três épocas históricas distintas: «a da 'formulação' do conceito por volta de 1800, a da sua 'radicalização' depois de 1850, assim como a da 'diversificação' por volta de 2000» («der 'Formulierung' des Konzepts um 1800, seiner 'Radikalisierung' nach 1850 sowie der 'Diversifizierung' um 2000») ¹⁰⁰.

Uma das razões que mais têm contribuído para este interesse progressivo pela *Kunstreligion (religião da arte)* por parte dos atuais investigadores reside na forma como essa concepção filosófica se propagou na Europa durante os séculos XIX e XX, influenciando a arte ocidental¹⁰¹. Nesse sentido, verificou-se a formação de uma corrente de pensamento estético

⁹⁶ *Ibidem*, p. 207.

⁹⁷ Sobre este assunto, cf. PETERSDORFF, Dirk von – 200 Jahre deutsche Kunstreligion! : Ein Gang zu den Wurzeln der Moderne; und Gegenmoderne; und zurück. In *Neue Rundschau*. 108 (1997), H. 4, pp. 67-87.

⁹⁸ Cf. SINA – Kunst - Religion - Kunstreligion, p. 337.

⁹⁹ Cf. MEIER ; COSTAZZA ; LAUDIN, Hrsg. – Kunstreligion, Bd. 1. Entretanto, também já surgiu o segundo volume desta coleção: MEIER ; COSTAZZA ; LAUDIN, Hrsg. – *Kunstreligion*, Bd. 2.

¹⁰⁰ SINA – Kunst - Religion - Kunstreligion, p. 338.

¹⁰¹ Cf. SCHAEFFER – La religion de l'art, pp. 203-206.

co-filosófico que, partindo da Alemanha, só depois de 1840¹⁰² atingiria outros países europeus; foi impulsionada, principalmente, pelo início da divulgação da primeira versão francesa da obra de Hegel *Cours d'esthétique*¹⁰³ (no original, *Vorlesungen über die Ästhetik*¹⁰⁴).

Giovanna Cordibella, procurando a influência dessa corrente estético-filosófica no Romantismo italiano, confirma que a sua recepção, em Itália, também só se efetuou com algumas décadas de atraso. Daí que os autores românticos italianos, como é o caso paradigmático de Alessandro Manzoni, ainda propagassem a ortodoxia católica – que defendiam frente às teorias iluministas da crítica da religião¹⁰⁵. Na Itália, argumenta a referida autora, só se encontram provas do uso do conceito de *Kunstreligion* («*religione dell'arte*») a partir de 1850; e a tendência para a sacralização da arte só seria confirmada em 1853, quando Giosuè Carducci – uma das figuras centrais do panorama literário italiano da segunda metade do século XIX – exalta o «santissimo Sacerdozio delle lettere», num discurso que dirige aos membros da *Accademia dei Filomusi*. Alguns anos mais tarde, seria esse mesmo poeta e filólogo quem viria a falar da sua «religione per la grande arte pura», assumindo uma posição estético-filosófica que traria cunhada no reverso da medalha uma crítica acérrima ao catolicismo¹⁰⁶. Esta crítica dirigida à religião oficial – que a *Kunstreligion* (*religião da arte*) intenta substituir – apresenta-se, a partir de 1850, como uma das principais características dessa corrente de pensamento europeu, que, como refere Dirk Petersdorff, também apresentaria uma dimensão política¹⁰⁷.

¹⁰² Cf. CORDIBELLA, Giovanna – Kunstreligion in der italienischen Romantik? : Der Fall Alessandro Manzoni im Kontext des frühen Mailänder *romanticismo*. In MEIER ; COSTAZZA ; LAUDIN, Hrsg. – *Kunstreligion*, Bd. 1, p. 215.

¹⁰³ Cf. HEGEL, W.-Fr. – *Cours d'esthétique*. Trad. Charles Bénard. Paris : Aimé André, 1840. vol. 1.

¹⁰⁴ Cf. HEGEL, George Wilhelm Friedrich – *Vorlesungen über die Ästhetik*. Erster und zweiter Teil. Mit einer Einführung hrsg. v. BUBNER, Rüdiger. Stuttgart : Reclam, 2008; HEGEL, George Wilhelm Friedrich – *Vorlesungen über die Ästhetik*. Dritter Teil: *Die Poesie*. Hrsg. v. BUBNER, Rüdiger. Stuttgart : Reclam, 2003.

¹⁰⁵ Cf. CORDIBELLA – *Kunstreligion*, pp. 226-229.

¹⁰⁶ Cf. *Ibidem*, pp. 215-216.

¹⁰⁷ Cf. PETERSDORFF – 200 Jahre, pp. 76-78.

Considerações finais

Do que ficou exposto neste capítulo, poderemos, então, concluir que, quando Schleiermacher emprega o termo «religião da arte» («Kunstreligion») nos seus *Discursos*, ainda não o faz para exprimir o valor conceptual que o termo viria a adquirir, mais tarde, no campo da filosofia da arte. Como vimos, seria Hegel quem viria a dar o contributo mais significativo na determinação conceptual desse termo – principalmente, porque na perspetiva filosófica de Hegel, a verdade essencial da religião pode ser apreendida em conceitos e compreendida pela Razão. Na visão teológica de Schleiermacher, pelo contrário, a religião é sempre, e em primeiro lugar, sentimento, contemplação. É religião enquanto devoção, ou religiosidade¹⁰⁸.

No entanto, há dois aspetos que se nos afiguram de grande relevância no discurso desse teólogo liberal, quando o comparamos com a forma como o conceito de *Kunstreligion* (*religião da arte*) haveria de evoluir, a partir da segunda metade do século XIX, radicalizando-se, a saber: o papel atribuído à sensibilidade artística – e à forma como ela pode atuar na mente do artista (ou do crente religioso) –, enquanto medianeira entre o Absoluto e o ser humano; e a defesa de que deve (ou não deve) estabelecer-se uma relação entre a moral, a metafísica e o campo da arte (ou da religião). Assim, enquanto Schleiermacher recorre à arte para proclamar a autonomia e superioridade da religião – defendendo que esta última não deverá prescindir do serviço que a sensibilidade artística lhe pode prestar e traçando uma linha nítida de separação entre religião/moral/metafísica –, a partir de 1850, os adeptos da *Kunstreligion* (*religião da arte*) recorrerão à religião para proclamar a autonomia e superioridade da arte – defendendo que a sensibilidade artística tem uma missão religiosa a cumprir e aliando arte-moral-metafísica.

Comparando essas duas posições, poderemos, pois, concluir que ambas visam, com as suas propostas, emancipar as suas áreas de atividade – a religiosa e a artística – do jugo da autoridade eclesial, ou seja, da ortodoxia protestante ou da ortodoxia católica. E é perseguindo esse fim que – num tempo em que no mundo cristão ocidental a religião pública começa a perder o seu papel predominante na sociedade – Schleiermacher desenvolve uma teoria da religião, fundada na subjetividade – única e irrepetível – de cada crente que – embora inte-

¹⁰⁸ Cf. SCHOLTZ – *Religiöse Kunst*, p. 179.

grado numa comunidade e numa tradição – toma consciência da sua total e direta dependência de Deus. Uma teoria da religião que, surgindo no seio de uma sociedade em que a secularização marca cada vez mais a cultura, intenta reavivar o sentimento religioso, propondo que se estabeleça uma aliança entre arte e religião, ou seja, que se cultive a *arte da religião*.

A partir de 1850, os adeptos da *Kunstreligion (religião da arte)*, por seu turno, defendendo que a arte deve assumir funções anteriormente exercidas pela religião pública, respondem positivamente a um processo acelerado de secularização, no contexto sociocultural da segunda metade do século XIX, sacralizando a arte, ou seja, aderindo à *religião da arte*. Esta última posição, porém, corresponde já ao culminar de um longo processo de diferenciação funcional por que passam arte e religião, desde o século XVIII até à segunda metade do século XIX¹⁰⁹, quando o conceito de *Kunstreligion (religião da arte)*, radicalizando-se, já exprime uma relação de concorrência entre arte e religião.

¹⁰⁹ Cf. STOCKINGER, Claudia – Poesie und Wissenschaft als Religion : Kunstreligiöse Konzepte in 19. Jahrhundert (Henry James, Theodor Storm). In MEIER ; COSTAZZA ; LAUDIN, Hrsg. – *Kunstreligion*, Bd. 2, p. 11.

2 Júlio Dinis: tendências estéticas e filosóficas

2.1 Feminismo e autoconhecimento em «Coisas verdadeiras»

Júlio Dinis é um dos dois pseudónimos literários de Joaquim Guilherme Gomes Coelho, nascido na cidade do Porto em 14 de Novembro de 1839, onde viria a falecer, com 32 anos incompletos, em 12 de Setembro de 1871. O outro pseudónimo é *Diana de Aveleda*, que foi adotado por Gomes Coelho enquanto autor de «Cartas literárias»¹¹⁰ – que integram *Inéditos e Esparsos*¹¹¹.

A primeira das referidas «Cartas literárias» – intitulada «Coisas verdadeiras»¹¹² – foi dirigida «*Ao folhetinista (Ramalho Ortigão) do ‘Jornal do Porto’*», tendo sido publicada em 25 de Fevereiro de 1863, acompanhada da seguinte nota do redator do *Jornal*:

Recebi ontem o escrito, que hoje se publica com este título e que será concluído na folha de amanhã. Era ele acompanhado de uma carta muito elegante igualmente assinada pela autora. Aplaudo-me de haver escrito com o título de «Coisas inocentes» a bagatela que me proporcionou esta honra. Ignoro se Diana de Aveleda é um pseudónimo ou um nome. Basta-me também saber que é uma senhora quem o escreve.

Em um folhetim que hei-de publicar brevemente, buscarei provar que fui mal compreendido e mal analisado pela minha leitora e colaboradora excelente. No entanto curvo-me muito respeitosamente diante da fineza que acabo de receber e ponho o meu cordial agradecimento aos pés de Diana de Aveleda.¹¹³

O que motivou o envio do ‘escrito’, acima referido, à redação do *Jornal do Porto* foi um folhetim que tinha sido publicado em 21 de janeiro de 1863, onde – na opinião de *Diana de Aveleda* – Ramalho Ortigão «*debaixo da pérfida e insinuante epígrafe: – Coisas inocentes – dizia as falsidades mais abominavelmente culpáveis [...]*»¹¹⁴. Falsidades culpáveis, por-

¹¹⁰ Cf. DINIS – *Obras*, vol. 2, pp. 675-767.

¹¹¹ Cf. *Ibidem*, pp. 521-905.

¹¹² Cf. *Ibidem*, pp. 675-690.

¹¹³ *Ibidem*, p. 675.

¹¹⁴ *Ibidem*. Ao longo do presente estudo, todos os trechos da autoria de Júlio Dinis serão transcritos em itálico, para que mais facilmente se diferenciem das restantes citações.

que desprestigiavam a imagem da Mulher, que Joaquim Guilherme Gomes Coelho – sob um pseudónimo estrategicamente feminino – pretendia preservar.

A defesa da verdadeira imagem da Mulher – que, na opinião de *Diana de Aveleda*, Ramalho Ortigão apresentara ‘falsificada’ no seu folhetim – é assumida ao longo dessa primeira «Carta literária» – «Coisas verdadeiras» –, onde a «fina ironia»¹¹⁵ é utilizada como instrumento de crítica, desde as primeiras afirmações formuladas:

Logo eu duvidei da sinceridade e exatidão do título, quando no curto argumento que se lhe segue e no qual se acha em resumo, como é de estilo, o tema da subsequente afirmação, vi duas palavras que quase nunca se juntam sem prejuízo recíproco para as ideias que designam: a filosofia e a mulher.

É sabido que uma eterna pendência, perpetuada através dos séculos, lavra entre nós, as mulheres, e os filósofos, essa porção mais impertinente pretenciosa do sexo feio, do qual V. S.^a é um exemplar.

*E isto vem de longe!*¹¹⁶

Assim, começando por denunciar a malícia que encerra o ‘curto argumento’ («*A filosofia e a mulher – Sistemas empregados para descobrir a verdade*»¹¹⁷) que se apresenta como um ‘resumo’ do ‘tema’ que Ramalho Ortigão desenvolve nesse seu folhetim – intitulado «Coisas inocentes» –, *Diana de Aveleda* evoca de seguida o nome de quatro pensadores que influenciaram, desde a Antiguidade, a cultura ocidental judaico-cristã – «Salomão», «Aris-

¹¹⁵ Na sua obra *Os Theatros de Lisboa* (1875), Júlio César Machado, depois de definir a «ironia» como «riso íntimo», refere-se à forma como o povo português do seu tempo a encara, por oposição à forma como a cultivam alguns dos grandes vultos europeus coevos. De acordo com o que observa este autor contemporâneo de Júlio Dinis, a «graça pesada» é a que mais agrada ao povo português dessa segunda metade do século XIX, por ser essa a que ele melhor compreende. É neste sentido que questiona: «Porque motivo conserva a memória tantas vezes ingrata e infiel dos leitores o nome e a data dos escriptores grosseiros, de preferência ao dos talentos mais finos e mais distintos, senão por nunca entenderem bem estes, e encontrarem aquelles ao nível da sua compreensão, dos seus instinctos, e da sua maneira de vêr e de julgar?». Segundo Machado, o humor português assenta, pois, no grotesco, provocador do riso exterior, espontâneo, enquanto a «fina ironia» – que caracteriza os espíritos mais elevados – assenta nos «conceitos», que precisam de ser interiorizados. Esta última forma de humor, que é «riso íntimo», não é específica de um determinado povo – já que, como continua a esclarecer o mesmo autor, a possuíam, de igual modo: «Voltaire, «Heine», «Méry», «Carlos Dickens», «Proudhon», «Mariano Larra», «Castilho», «Camilo Castello Branco», «Teixeira de Vasconcellos» e «Ricardo Guimarães». O nome de Júlio Dinis não é mencionado por Machado, contudo, a «fina ironia», que é maiêutica, também é uma das principais características do estilo literário do nosso autor: cf. MACHADO, Júlio César – *Os theatros de Lisboa*. Il. de PINHEIRO, Raphael Bordallo. Lisboa : Liv. Ed. de Mattos Moreira, 1875, pp. 208-209 ; sobre este assunto, cf. MÜLLER, Marika – *Die Ironie : Kulturgeschichte und Textgestalt*. Würzburg : Königshausen & Neumann, 1995.

¹¹⁶ DINIS – *Obras*, vol. 2, p. 675.

¹¹⁷ *Ibidem*, p. 686.

tóteles», «Demócrito»¹¹⁸ e «Tertuliano» –, e que, excetuando o último, tinham sido anteriormente referidos pelo redator do *Jornal do Porto*¹¹⁹ (que recorre a algumas sentenças destes autores para fundamentar as suas opiniões¹²⁰).

Demonstrando conhecer bem as doutrinas desses autores célebres – ainda que só num breve comentário a cada um deles se refira –, *Diana de Aveleda* desenvolve uma estratégia de defesa da imagem da Mulher à qual se encontra subjacente a apologia do «*nosce te ipsum*» (expressão latina do aforismo, inscrito no frontispício do Templo de Apolo, em Delfos¹²¹: «*Conhece-te a ti mesmo e conhecerás o Universo e os Deuses*»¹²²), em que, segundo a tradição, se baseia a filosofia hermética¹²³, que Ramalho Ortigão igualmente intenta ridicularizar – como se pode aferir pela leitura da seguinte passagem do já referido folhetim:

¹¹⁸ Segundo Goethe, há dois tipos de pensamento científico que levam a resultados diametralmente opostos: um que tem a sua origem na «ciência do entendimento» («Wissenschaft des Verstandes»), desenvolvida por Anaxágoras; e outro que tem a sua origem na «ciência da razão» («Wissenschaft der Vernunft»), desenvolvida por Tales de Mileto. É Demócrito quem, por sua vez, partindo do conceito de *homömerien*, introduzido por Anaxágoras, vai chegar à noção de átomo. Na base desta última linha de pensamento, está o princípio de que a Terra não é composta pelos quatro elementos (fogo, água, ar e terra), mas por reduzidas partículas idênticas (ou seja, pelos *homömerien* de Anaxágoras ou pelos átomos de Demócrito). Por consequência, na visão de Goethe, o pensamento de Anaxágoras representa o mundo da ciência analítica, que desmembra tudo racionalmente, demonstrando as causas e os efeitos particulares, mas que – contrariamente à linha de pensamento introduzida por Tales de Mileto – não atinge a dimensão de um pensamento que parte do ‘sintético universal’, da ‘perspetiva de um todo’, que permite chegar à origem (*Ursprung*). É nesta última linha de pensamento que assenta a tradição esotérica, que Goethe privilegia: cf. BINSWANGER, Hans Christoph – *Geld und Magie : Eine ökonomische Deutung von Goethes Faust*. 2. Ausg. Hamburg : Murmann, 2005, pp. 94-95.

¹¹⁹ Cf. DINIS – *Obras*, vol. 2, p. 676.

¹²⁰ Cf. *Ibidem*, p. 688.

¹²¹ Na mitologia grega, o culto a Apolo está ligado às origens de Delfos, «a terra de eleição» desse deus grego que, segundo as tradições mais antigas, é filho de Leto, «uma mulher de Zeus», e «meio-irmão» de Hermes – «o deus que leva ao coração dos homens as impressões e os sentimentos que a divindade inspira». Este último deus, por sua vez, é o construtor da «lira», instrumento que oferece a Apolo, em gesto de reconciliação, depois de ter roubado umas vitelas que estavam à guarda desse seu meio-irmão. Também é Hermes quem acompanha Orfeu «na sua busca de Eurídice», porque era este deus grego – chamado de *Psicopompo* – «quem conduzia a alma dos mortos à sua última morada»: cf. GUIRAND, Félix, Dir. – *História das mitologias I*. Trad. BÁRBARA, Leonor Santa. Lisboa : Edições 70, 2006, pp. 219; 221; 223; 237-240 ; São os neoplatónicos que atribuem a Hermes – que identificam com o deus Toth, da mitologia egípcia – o título de Trismegisto, o «três vezes grande». É assim que esse deus passa a ser o mestre misterioso dos arcanos e o patrão dos alquimistas: cf. MASSON, Hervé – *Dictionnaire initiatique et ésotérique*. Paris : Éditions Trajectoire, 2003, p. 140 ; Hermes – que na mitologia romana é identificado com Mercúrio – está na origem «de toda a ciência e toda a iniciação, da qual provém a doutrina esotérica chamada de Hermetismo [...]»: cf. PEREIRA, Pedro Manuel – *Dicionário de termos maçónicos*. Lisboa : SeteCaminhos, 2008, p. 150.

¹²² Cf. *PENSAMENTOS da Grécia Antiga*. Lisboa : Edições Nova Acrópole, 1993, p. 78. Este aforismo é atribuído ao próprio Apolo: cf. *Ibidem*.

¹²³ Como esclarece Hervé Masson: «L’Hermétisme est apparu dès les premiers siècles de l’ère chrétienne. Il exprime une sorte de synthèse au sein de laquelle le dieu égyptien Toth et l’Hermès grec (Mercure) sont confondus [...] Amalgame de conceptions égyptiennes, gnostiques et néo-platoniciennes, l’Hermétisme est une Gnose dont le but avoué est la régénérescence de l’homme quotidien et profane par la connaissance de sa

O nosce te ipsum tem atravessado séculos sempre venerado pelos estudantes de lógica como o verbo supremo da filosofia copiosamente transcendental e bojudamente séria.

Aquela compendiosa sentença do filósofo é ainda hoje tida por alguns crendeiros simplórios e ainda por um ou outro engenho agudo, mas de bom comer, como o teorema sumo em que pode pôr a mira, a atrevida, a esfomeada, a insaciável ciência humana.

Pois se o meu curto juízo me não engana, a razão da popularidade deste preceito está na rasteira faculdade que ele barateia a qualquer João-ninguém de considerar-se impunemente sábio [...] Ora no fim de tudo conhecer-se a si mesmo devemos desenganar-nos de que é fácil e vulgaríssima coisa. O que é peregrino, excepcional, raríssimo, é haver homem que se não conheça perfeita e cabalmente [...] Conhece! conhece! e sabe profundamente que é um parvo. Olhem lá se ele se apresenta alguma vez qual é, se ele se faz bonacheirão ou simples! [...] E esse cuidar é de tolo, mas de tolo que se conhece.¹²⁴

Com efeito, o *nosce te ipsum* – imperativo de se conhecer a si mesmo como condição de acesso ao conhecimento universal – atravessa o tempo como uma flecha que passa pela consciência de muitos pensadores. Segundo Diógenes Laércio, já Tales de Mileto afirmava ser essa a tarefa mais difícil que um ser humano poderia cumprir¹²⁵. Por isso – de acordo com as instruções para o *Grau de Aprendiz*, segundo o *Rito Escocês Antigo e Aceito* –, a mais importante das sentenças que «estão inscritas em quadros que decoram as paredes da Câmara das Reflexões», também é a que aconselha ao neófito: «Faze por te conhecer»¹²⁶.

Sendo o conhecimento em que assenta o despertar da consciência do neófito, primeiro de tudo, autoconhecimento, o cumprimento do referido preceito é a primeira das provas por que «o candidato» ao *Grau de Aprendiz* terá de passar para que lhe seja conferida «a Iniciação». Segundo Oliveira Marques, essa «*via iniciática*» é o «método próprio» de que a Maçonaria se serve, com o fim de pesquisar a «Verdade»¹²⁷.

réalité supérieure et des pouvoirs qui sont cachés derrière sa nature apparente. Aux textes classiques de base, les dix-huit traités du *Corpus Herméticum* et l'*Asclepius*, sont venus s'ajouter, au cours des siècles, d'innombrables traités attribués soit à Hermès-Trismégiste lui-même, soit à des adeptes légendaires.»: cf. MASSON – *Dictionnaire*, p. 21.

¹²⁴ DINIS – *Obras*, vol. 2, pp. 686-687.

¹²⁵ *PENSAMENTOS da Grécia*, p. 23.

¹²⁶ Cf. *RITO escocês antigo e aceito : grau de aprendiz*. Lisboa : Grande Oriente Lusitano Unido. Sup.º. Con.º. da Maçonaria Portuguesa, 1921, p. 45.

¹²⁷ Cf. MARQUES, A. H. De Oliveira – *A Maçonaria portuguesa e o Estado Novo*. Lisboa : Publicações Dom Quixote, 1975, p. 24. Sobre este assunto, cf. também: GONZÁLEZ, Federico – *Hermetismo y masonería : doctrina, historia, actualidad*. 1º ed. 2º reimp. Buenos Aires : Kier, 2004.

Também é de salientar que esta defesa da imagem da Mulher – a que subjaz a apologia do *nosce te ipsum* – também assume um carácter pessoal, porque Gomes Coelho já é médico, quando, sob a máscara *Diana de Aveleda*, afirma nessa sua carta ao redator do *Jornal*: «*Acerca das mulheres e dos médicos, toda a gente se julga com o direito para gracejar. É balda antiga!*»¹²⁸.

Numa época em que tanto a ciência como a mulher lutam pela sua emancipação, *Diana de Aveleda* contrapõe a essa ‘balda antiga’ (que assenta, como vimos, numa linha de pensamento científico-analítico que, segundo Goethe, desconhece a ‘perspetiva de um todo’) o saber e o atuar de um conjunto de mulheres – que denomina de «estoicas heroínas»¹²⁹ – que, pelo seu amor ao ‘saber’ e pela sua coragem, se distinguem nessa luta que visa a libertação da mulher:

Assim: há mulheres que, como M.^{me} Dacier, sabem o grego e traduzem Homero! Que abominável saber! Outras, como a nossa Alcipe, que entendia o latim! Algumas até, ó monstruosa aberração! que chegam, como não sei que marquesa parisiense, a comentar o próprio Newton e a lidar com fórmulas algébricas; isto com grande aplauso dos filósofos, a quem essas tais agradam!

*São exatamente as que eu detesto; a respeito das quais penso como Aristóteles, não serem mais que homens abortidos. Contra elas protesto! Nunca impassível as verei agremiadas a um sexo que, à custa de muitos esforços e sacrifícios, conseguiu adquirir uma triplíce qualificação, da qual deve justamente ufanar-se: a de belo e por isso devemos protestar contra as feias, tomadas como espécime do género; a de amável e por isso protestaremos sempre contra as eruditas e versadas em línguas mortas ou em ciências espinhosas; e a de frágil e por isso protestaremos também contra as chamadas mulheres fortes, muito do gosto aliás dos senhores poetas. Sim; deve saber que nunca pude simpatizar com as Judites, Joanas d’Arc, Carlotas Cordays e outras heroínas que adquiriram grande reputação entre as mulheres, justamente por o não saberem ser.*¹³⁰

A utilização da ironia como recurso retórico¹³¹ no discurso de *Diana de Aveleda*, de que a passagem acima citada é um bom exemplo, está ao serviço de uma crítica acérrima que, se

¹²⁸ DINIS – *Obras*, vol. 2, p. 676.

¹²⁹ *Ibidem*, p. 677.

¹³⁰ *Ibidem*, pp. 676-677.

¹³¹ Sobre a utilização da ironia como recurso retórico, cf. GUIMARÃES, Maria Joana – Ironia : uma primeira abordagem. In *Revista da Faculdade de Letras «LÍNGUAS E LITERATURAS»*. XVIII (2001), pp. 411-422.

por um lado, pretende opor duas tradições filosóficas distintas – a aristotélico-escolástica e a hermética –, por outro, denuncia a mentalidade machista (por vezes, até misógina) a que a primeira dessas duas tradições filosóficas deu origem.

É ainda reforçando a sua posição, que contrasta com a da tradição aristotélico-escolástica, que ‘vem de longe’, que *Diana de Aveleda* afirma, sempre no mesmo tom irónico: «*É assim que eu compreendo a mulher, pois é assim que eu sou formada, eu e as minhas amigas todas*»¹³². Esta é, porém, uma formação que se baseia num modelo que se opõe diametralmente ao das «estoicas heroínas» – ou seja, baseia-se num modelo de «mulher frágil», como a «Licínia», do romance de «Mery», ou a «Ifigénia», do teatro grego, cujo comportamento perante a própria morte, na opinião do crítico literário «Saint-Marc Girardin», deve ser imitado por «toda a rapariga moribunda»¹³³.

O resultado final de uma tal formação é a «mulher –excepção, mulher –extravagancia, ou como quiser chamar-lhe», assegura *Diana de Aveleda*, esclarecendo que «*Noutro tempo*» também ela fora essa mulher. «*Febricitava-me a vacina do romanticismo, como lhe chamou Garrett, o Jenner da nossa literatura*»¹³⁴, afirma, deixando assim claro que considera o ‘romanticismo’ uma doença tão contagiosa e perigosa como a varíola, contra a qual Edward Jenner (1749-1823) descobriu a vacina¹³⁵. Uma doença contagiosa, aliás, à qual *Diana de Aveleda* já está imune, no tempo presente, como ela própria afiança:

*[...] mas hoje, que me deixei de versos para tratar dos filhos, que a realidade de um marido expeliu do meu coração os luminosos fantasmas ideais, belos como o arcanjo São Miguel, que estavam comigo, quando todos me acharam solitária; hoje que as canseiras domésticas me não deixam tempo para inventar tormentos imaginários [...].*¹³⁶

Mas Almeida Garrett, introdutor do Romantismo em Portugal, não foi capaz de imunizar eficazmente o povo português, que vacinara. Assim, diferentemente do que aconteceu com *Diana de Aveleda* – em quem a febre provocada pela vacina foi só temporária, sinalizando,

¹³² DINIS – *Obras*, vol. 2, p. 677.

¹³³ Cf. *Ibidem*.

¹³⁴ Cf. *Ibidem*, p. 678.

¹³⁵ «Edward Jenner, modesto médico que clinicava em Berckley, pequena cidade da Inglaterra, realizou uma das maiores descobertas científicas da medicina – a vacina antivariólica»: REZENDE, Joffre Marcondes de – *À sombra do plátano : crónicas de história da medicina*. Pref. MENEGHELLI, Ulysses G. . São Paulo : Unifesp, 2009, p. 186.

¹³⁶ DINIS – *Obras*, vol. 2, p. 679.

apenas, uma reação salutar do seu sistema imunitário ao vírus –, em muitos outros, a febre foi aumentando progressivamente, e a doença instalou-se, dando origem a um ‘romanticismo’ corrompido.

Este ‘valor negativo’ do movimento cedo foi denunciado por autores que desenvolveram teorias que identificavam essa vertente negativa do Romantismo europeu com um estado doentio – como esclarece Esteban Tollinchi:

Sin embargo, existió desde el principio un seminúmero de teorías del romanticismo que destacaron principalmente el valor negativo del movimiento. Son aquellas interpretaciones que lo identifican con la enfermedad (Goethe, *mal du siècle*, Saint Beuve, Hippolyte Taine), con la esterilidad vital, con la irrealidad, con la exageración sentimental, con la trivialidad, con la pose. Es, por lo demás, una de las reacciones más frecuentes ante el romanticismo, acaso explicable por ele ambiente de hostilidad (sobre todo el romanticismo alemán en relación con Francia o Inglaterra) que el movimiento tuvo que enfrentar.¹³⁷

Almeida Garrett – a quem a «experiência do exílio», como esclarece Rosário Cunha, propiciou «o conhecimento directo dos sentidos que então percorriam as literaturas europeias, em particular a inglesa e a alemã»¹³⁸ – foi, pois, em Portugal, pioneiro desse movimento que viria mais tarde a conhecer momentos de «derrancado romanticismo», como o cultivado por «Alfredo Musset», num tempo em que «a Lua» andava tanto «na moda», como afirma *Diana de Aveleda*¹³⁹.

A alusão à ‘Lua’ não é casual, já que Ramalho Ortigão, no seu folhetim, estabelece uma comparação entre esse satélite natural do nosso planeta e a mulher, quando, na sequência da apresentação de breves comentários feitos por alguns autores, ao longo dos tempos, acerca das mulheres, colmatando essa apresentação com um de São Jerónimo – «grande santo e grande doutor», que escreveu que «a mulher de boa índole é mais rara do que a esfinge» –, afirma:

Espero que as minhas amáveis leitoras se não sensibilizem com os argumentos que meramente reproduzo. Não se entende o que fica dito com nenhuma de V. Ex.^{as}. Tudo isto é a

¹³⁷ TOLLINCHI, Esteban – *Romanticismo y modernidade : ideas fundamnetales de la cultura del siglo XIX*. Puerto Rico : Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1989, vol. 2, pp. 1138-1139.

¹³⁸ Cf. DUARTE, Maria do Rosário Cunha – Rejeição e recepção das ideias francesas na literatura portuguesa. In *Letras de Hoje*. 43:4 (2008), p. 66.

¹³⁹ Cf. DINIS – *Obras*, vol. 2, p. 679.

respeito da mulher, quer dizer: a respeito do mito, que é como disséssemos a respeito da Lua.¹⁴⁰

No entanto, é partindo dessa mesma imagem da mulher-mito – que, na sociedade, orbita o homem como a Lua a Terra¹⁴¹ – que Ramalho Ortigão vai apresentar a sua análise da mulher portuguesa. Uma análise fundada, como ele assegura, nas suas «observações», cujo resultado se apresenta como infalível.

Diana de Avelada, contudo, vai pôr em questão a «infalibilidade» do resultado dessas «observações», que é apresentada como «confirmada e consagrada pelos factos» e reduzida a «axiomas»¹⁴². Fá-lo, argumentando que a «fisiologia da mulher» apresentada por Ramalho Ortigão ainda é «a mesma fisiologia da mulher – aleijão, da mulher – estravagância e não da mulher – mulher, a única que, não obstante, mais importaria conhecer a um verdadeiro fisiologista». É uma fisiologia comparável às «monstruosidades humanas» que Geoffroy Saint-Hilaire reproduz num livro¹⁴³ que *Diana de Avelada* diz pertencer a seu «marido»¹⁴⁴.

¹⁴⁰ *Ibidem*, p. 689.

¹⁴¹ Analisando a ficção feminista pós-moderna, Linda Hutcheon demonstra que essa dependência sociopolítica da mulher do século XIX em relação ao homem – que é, por vezes, registada na ficção feminista pós-moderna em tom irónico – corresponde a uma realidade que se estendeu até ao século XX. Como esclarece a mesma autora, a mentalidade misógina e sexista foi partilhada, em ambos os séculos, por esquerdistas e direitistas do sexo masculino: «Postmodern feminist fiction like Susan Daitch's *L. C.* foregrounds these contradictions most clearly. Here the position of woman in France in 1848 is the initial focus: 'Women were considered part of their husbands' accumulated property; they were denied citizenship, had the same legal rights as lunatics and the mentally deficient' [...] But the protagonist soon learns that this bourgeois concept extends even to the leftist revolutionaries: during a political meeting, Proudhon orders woman to the back of the room, provoking to note the contradiction of 'the authoritarian order from one who only a few minutes earlier had spoken of the tyranny of proprietor and legislator' [...] The irony of her words becomes clear within the Berkeley 1968 framing tale where, even with citizenship, the vote, and education, women have not escaped the patriarchal 'tyranny of gender,' not even women of the Left [...] The polarized right and left of both centuries are shown to share misogyny and sexism. Women must create and assert their own community, based on their own values»: HUTCHEON, Linda – *A poetics of postmodernism : history, theory, fiction*. New York ; London : Routledge, 2005, [copy 1988], p. 62.

¹⁴² Cf. DINIS – *Obras*, vol. 2, p. 689.

¹⁴³ Muito provavelmente: GEOFFROY SAINT-HILAIRE, Isidore – *Histoire générale et particulière des anomalies de l'organisation chez l'homme et les animaux : ouvrage comprenant des recherches sur les caractères, la classification, l'influence physiologique et pathologique, les rapports généraux, les lois et les causes de monstruosité, des variétés et vices de conformation, ou traité de tératologie*. Paris : J.-B. Baillière, 1836. No entanto, o pai de Isidore Geoffroy, Étienne Geoffroy, também já se dedicava ao estudo da mesma matéria, tendo sido ele quem primeiramente lançou as bases da teratologia: «D'autres applications, et celles-ci propres à la justice criminelle, sont de déduire, ainsi que mon père l'a remarqué, des recherches que lui-même a faites sur les causes des monstruosités pseudencéphaliques»: *Ibidem*, p. 582. Por isso, também pode ser: GEOFFROY SAINT-HILAIRE – *Philosophie anatomique : des monstruosités humaines*. Avec figures des détails anatomiques. Paris : Chez l'Auteur, rue de Seine-Saint-Victor, n° 33 ; Et chez les principaux Libraires pour l'Anatomie, 1822. É de notar que Honoré de Balzac (1799-1850) manteve uma correspondência regular com estes dois autores, pai e filho. As teorias científicas desenvolvidas por estes últimos exerceram, segundo Toby Appel, uma forte influência sobre a produção literária do escritor que Zola considerava «le

Qual é, porém, a verdadeira fisiologia da mulher, a da ‘mulher –mulher’, e não a da ‘mulher –aleijão’? Terá a mulher a sua própria fisiologia, distinta da do homem?

Fisiologia da mulher! Principiaremos por aqui.

De duas uma, ou a mulher não é uma entidade moralmente distinta do homem e então para que tentar presentear-nos com as honras de uma fisiologia especial? Ou o é e cumpre nesse caso que as descobertas fisiológicas que nos disserem respeito, nos sejam exclusivas, capazes de caracterizar o sexo, de lhe fazer perder o aspecto nebuloso, de que alguns teimam em revesti-lo chamando à mulher um mito e ficando muito satisfeitos de si, como se tivessem dito alguma coisa de jeito.

Ora não estão nesse caso muitas das suas observações, meu caro senhor, as quais são igualmente aplicáveis aos homens e, desde então, impróprias de uma fisiologia especial do sexo amável.¹⁴⁵

Na sequência desta argumentação, *Diana de Aveleda* vai, então, refutar, um por um, os referidos ‘axiomas’ que Ramalho Ortigão apresentara no seu folhetim como sendo o resultado infalível das suas observações pessoais. A argumentação estende-se ainda mais na última parte da carta, onde são refutadas as observações acerca da mulher que foram «colhidas no teatro» – apresentando-se este como um espaço a que *Diana de Aveleda* atribui grande valor, por ser o teatro um «terreno» onde, no que diz respeito a observações, as mulheres ocupam uma posição privilegiada, em relação aos homens:

O teatro é fértil em observações para nós outras, que não para os senhores. A plateia! Que mau gosto de observação!

[...] Nós porém estudamos-vos dos camarotes o mais comodamente possível.

père du roman réaliste», como refere Pierre Laubriet. Escreve Appel: «Geoffroy’s relations with the great French novelist were also, it appears, initiated by the naturalist. The earliest letters are lost, but by 1835 Balzac was already in correspondence with both Geoffroy and his son, exchanging books and expressions of admiration». Por tudo isto, e porque Júlio Dinis também afirma – no capítulo VII do conto (ou novela) «Os novelos da tia Filomela», que integra a coletânea *Serões da Província* – que «andava um pouco imbuído do mal da época; para que hei-de negá-lo?», referindo-se a «Balzac, George Sand e a todos os romancistas da escola filosófica», parece-nos significativo que, na «Carta literária» em análise, *Diana de Aveleda* mencione a obra de Geoffroy, demonstrando conhecê-la bem. Sobre estes assuntos, cf. APPEL, Toby A. – *The Cuvier-Geoffroy debate: french biology in the decades before Darwin*. New York ; Oxford : Oxford University Press, 1987, p. 196 ; cf. LAUBRIET, Pierre – *L’intelligence de l’art chez Balzac : d’une esthétique Balzacienne*. Genève ; Paris ; Gex : Slatkine, 1980, p. 30 ; cf. DINIS – *Obras*, vol. 2, pp. 178-179.

¹⁴⁴ *Ibidem*, p. 689.

¹⁴⁵ *Ibidem*, p. 679.

[...] *Oh! nós temos nesse ponto uma superioridade inquestionável e só a cedemos aos espectadores das varandas.*

*Esses sim! O folhetinista deve trepar ali, se quiser estudar os mistérios de uma noite de teatro; lá é o terreno dos verdadeiros filósofos. Aquelas gargalhadas estrepitosas, que dali rebentam de quando em quando, nada vos dizem? Pois a mim causam-me um efeito formidável! Não é sem um certo terror que às vezes ousou profundar as vistas nas meias trevas daquele recinto, de onde com olhos de águia, vos contemplam desapiedados observadores! Doem-me bem mais as tais gargalhadas do que me afligem todas as vossas baterias de binóculos impertinente assediados contra os nossos camarotes.*¹⁴⁶

Mas mesmo que os ‘camarotes’ que as mulheres ocupam no teatro lhes facultem a possibilidade de bem observar os comportamentos masculinos – nesse espaço que deveria reunir pessoas somente pelo interesse cultural dos espetáculos –, não as protegem dos olhares indiscretos, nem das gargalhadas ofensivas, por parte dos espectadores masculinos. Desta forma, um espaço que deveria servir a propagação da cultura transforma-se num lugar onde a «Pobre gente das plateias» e os «miseros diletantes da superior» podem dedicar-se, todo o tempo que o espetáculo durar, a fazer «observações, forçosamente mesquinhas». *Diana de Aveleda* apresenta, então, mais uma dessas observações que Ramalho Ortigão denomina de ‘axiomas’, refutando-a, logo de seguida:

‘A mulher que, na ópera, compassa o andamento da música com o bambear da cabeça ou com o rufo dos dedos no parapeito do camarote, ou é mestra de música ou é pretensiosa.’

E foi para isto que passastes a incomodar-nos com o vosso binóculo?

Realmente não valia a pena.

Esta é uma das tais leis da fisiologia da mulher que passam por serem comuns ao homem e portanto não servem para caracterizar o sexo.

Contudo é necessário em todo o caso fazer-lhe uma modificação; pois tenho bons fundamentos para pensar que os que procedem na ópera, como vossa V. S.^a diz, são os mais crasamente ignorantes dos principais rudimentos da arte. Deixe ir só o pretensioso e suprima o professor de música e ter-se-ão encontrado as nossas observações.

Mas, nesse sentido, quanto mais rica é a minha ciência!

¹⁴⁶ *Ibidem*, p. 683.

Que belos aforismos não poderia eu fazer a respeito: dos que entram na plateia de chapéu na cabeça, quando o pano já está em cima, despertando-nos a atenção com o ruidoso bater de seus tacões [...] dos que dizem meia dúzia de palavras em italiano e tratam familiarmente com a artista de moda, etc.

*Era obra esta para mais vagar e não a desenvolverei por agora.*¹⁴⁷

A promessa de desenvolver, mais tarde, a ‘obra’ com ‘mais vagar’ – que está implícita na última asserção da passagem acima citada – seria mais tarde cumprida por Gomes Coelho, em «Cartas para a minha família» (1868)¹⁴⁸ – a última «Carta literária» assinada por *Diana de Aveleda*, que nunca chegou a ser publicada sob forma de folhetim¹⁴⁹. A promessa que Ramalho Ortigão formula na nota que acrescenta a «Coisas verdadeiras», anteriormente transcrita – de vir a publicar um folhetim onde esclareceria os possíveis mal-entendidos –, nunca chegou a ser cumprida. *Diana de Aveleda*, porém, continuou a redigir mais cartas, todas de teor programático, que foi dirigindo ao *Jornal do Porto*. Este periódico encontrava-se então sob a direção de Ramalho Ortigão que, mesmo sem o saber, conhecia pessoalmente a sua ‘leitora e colaboradora excelente’ – que tão ousadamente soubera criticá-lo. É uma crítica, no entanto, que o redator do *Jornal* não podia ignorar, por ter sido formulada por uma ‘senhora’.

Joaquim Guilherme Gomes Coelho, homem pouco falador (segundo o testemunho dos seus contemporâneos), era, contudo, um minucioso observador e um excelente conhecedor da psicologia humana. Por isso, não lhe foi difícil prever a reação que Ramalho Ortigão iria ter, quando recebesse ‘uma carta muito elegante’, assinada por uma ‘senhora’. E a verdade é que, mesmo demonstrando, na nota acima referida, alguma desconfiança acerca da verdadeira identidade da ‘autora’ do ‘escrito’ que lhe é dirigido, o redator do *Jornal* não pôe sequer a hipótese de ele ter sido composto por um homem, e, ainda menos, por um que ele conhecia pessoalmente: ‘Basta-me também saber que é uma senhora quem o escreve’ – afirma.

¹⁴⁷ *Ibidem*, p. 684.

¹⁴⁸ Cf. *Ibidem*, pp. 760-767. O conteúdo programático desta carta será analisado no item 2.3 deste estudo.

¹⁴⁹ Esta carta, assinada por *Diana de Aveleda*, também foi redigida com o intuito de vir a ser publicada como folhetim; mas como tal não se realizou, só seria divulgada mais tarde, integrando as «Cartas literárias», no conjunto da obra de Júlio Dinis.

Poder-se-á, então, concluir que o *fingimento*, por parte do poeta, dramaturgo e escritor – Joaquim Guilherme Gomes Coelho – foi muito bem-sucedido. Mas também quem imaginaria que, num tempo em que algumas autoras ainda tinham de recorrer ao pseudónimo masculino para mais facilmente terem sucesso literário¹⁵⁰, um homem se lembrasse de recorrer a um pseudónimo feminino para iniciar uma disputa intelectual com outro homem? Por certo, não Ramalho Ortigão – homem de espírito conservador, como facilmente se poderá verificar através da leitura do seu folhetim «Coisas inocentes»¹⁵¹, que dera origem à contenda.

Gomes Coelho tira proveito da situação acima descrita e abre, assim, uma nova porta à sua carreira de folhetinista no *Jornal do Porto*¹⁵². Nesses folhetins – assinados por *Diana de Aveleda*, mas hoje compilados como «Cartas literárias» de *Júlio Dinis* –, encontram-se pistas preciosas para uma melhor compreensão, sobretudo, dos romances e contos (ou novelas), publicados sob o pseudónimo de *Júlio Dinis*. Será nesses seus folhetins doutrinários que Gomes Coelho irá, com intenções predominantemente programáticas, divulgar as suas ideias, enquanto feminista, literato e cientista, até 6 de Setembro de 1868 – data em que foi redigida a última carta, assinada por *Diana de Aveleda*¹⁵³. Durante esse tempo, a máscara teve, forçosamente, de ser mantida – pelo menos, até outro interesse de mais valor se lhe sobrepor:

Em 21 de Novembro de 1864 publicou, pela primeira vez, com o seu nome: – Gomes Coelho – no *Jornal do Pôrto*, o interessante conto *Uma flor de entre o gêlo*¹⁵⁴. Esta circunstância fez com que se denunciasse o autor das *Cartas acerca de várias coisas*, que assinou com o pseudónimo de Diana de Aveleda e que saíram em dois folhetins dedicados, em grande parte, à memória de Rodrigo Paganino, autor dos *Contos do tio Joaquim*. As cartas a Cecí-

¹⁵⁰ Sobre este assunto, cf. LEWIS, Linda M. – *Germaine de Staël, George Sand, and the Victorian woman artist*. Columbia ; London : University of Missouri Press, 2003, pp. 1-7.

¹⁵¹ Cf. DINIS – *Obras*, vol. 2, pp. 686-690.

¹⁵² Note-se que a carreira literária de Gomes Coelho já começa em Março de 1861, com a publicação de uma poesia de *Júlio Dinis* no terceiro número da revista portuguesa «A Grinalda», e que sob este mesmo pseudónimo também já são anteriormente publicados em folhetins, no *Jornal do Porto*, três contos (ou novelas): «As apreensões de uma mãe» (de 11 de Março a 1 de Abril de 1862); «O espólio do senhor Cipriano» (de 4 a 8 de Novembro de 1862) e «Os novelos da tia Filomela» (de 22 de janeiro a 7 de Fevereiro de 1863): cf. CRUZ, Liberto – *Júlio Dinis : análise biobibliográfica (1839-1971)*. In *ARQUIVOS do Centro Cultural Português*. Paris : Fundação Calouste Gulbenkian, 1972, vol. 5, pp. 676-677.

¹⁵³ Cf. DINIS – *Obras*, vol. 2, p. 767.

¹⁵⁴ Na verdade, este conto foi, sim, publicado em folhetins de 29 de Novembro a 7 de dezembro de 1864: cf. *O JORNAL do Porto*. 6:272-279 (1864), p. 1.

lia, *Impressões do Campo*, e que eram assinadas pelo mesmo pseudónimo, são também dessa época.

Só mais tarde foram publicadas as *Pupilas do sr. Reitor*, mas já em 1864 o seu nome ecoava pelos centros de reunião do Pôrto, então muito orgulhosos dos seus literatos, como uma das suas melhores esperanças.

Em 1865 abre-se outro concurso para a secção médica [...]

Desta vez Gomes Coelho saíu vencedor.

Talvez lhe valesse o ser a terceira vez que se apresentava na liça, um pouco a sua doença, o ser filho da Escola, e ainda o começar a ser conhecido como escritor de raça.¹⁵⁵

Como se pode aferir pela leitura do trecho acima citado, na opinião de Egas Moniz, Gomes Coelho não se inibe por ter de deixar cair a máscara *Diana de Avelada*, quando tal lhe parece vantajoso à sua carreira profissional. Planeando concorrer, pela terceira e derradeira vez, ao almejado cargo de demonstrador da Escola Médico-Cirúrgica do Porto, Gomes Coelho publica um conto (ou novela) – que integraria, mais tarde, a coletânea *Serões da Província* – com o seu nome verdadeiro, no mesmo *Jornal do Porto*, a cujo redator tinha vindo a dirigir as referidas cartas. Seria por esta razão que Ramalho Ortigão, pela primeira vez, ainda nesse mesmo ano de 1864, decidiu não publicar duas dessas cartas (se não existiu mais alguma, da qual não tenhamos conhecimento) que *Diana de Avelada* lhe endereçara? Reunidas na mesma «Carta literária» – intitulada «A ciência a dar razão aos poetas»¹⁵⁶ –, essas duas cartas só viriam a ser publicadas, no mesmo periódico, em Dezembro de 1879, acompanhadas da seguinte nota da redação do *Jornal do Porto*:

Entre os manuscritos de Júlio Dinis, que vimos há pouco, encontramos as duas cartas que vamos publicar, escritas em 1864, as quais deveriam ser seguidas de outras, que se perderam se porventura chegaram a ser escritas.¹⁵⁷

Como ainda veremos, os conteúdos programáticos dessas duas cartas, juntamente com o de uma outra «Carta literária» – «Cartas para a minha família» (1868) –, constituem dois dos pilares basilares em que fundamentamos a nossa análise estético-filosófica do percurso

¹⁵⁵ MONIZ, Egas – *Júlio Denis e a sua obra*. Com inéditos do romancista e uma carta-prefácio do Prof. JORGE, Ricardo. 5ª ed. Porto : [Casa Ventura Abrantes], 1924, vol. 1, pp. 60-61.

¹⁵⁶ Cf. DINIS – *Obras*, vol. 2, pp. 691-705.

¹⁵⁷ *Ibidem*, p. 691.

literário de Júlio Dinis¹⁵⁸. Logo, para nós, não se levanta a hipótese de *Diana de Aveleda* ser «um heterónimo»¹⁵⁹, e não um pseudónimo. A grande coerência, principalmente temática e ideológica, que – como projetamos demonstrar – existe entre os escritos de *Diana de Aveleda* e a restante produção literária dinisiana permite-nos defender que é sempre a mesma personalidade de um único autor e as mesmas ideias por ele perfilhadas que se expressam através dos dois pseudónimos literários que Joaquim Guilherme Gomes Coelho adotou. A heteronímia, pelo contrário – como esclarece Gerald Bär –, traduz-se no recurso a «fantasias de fragmentação» que, conduzindo à «experiência de múltiplas personalidades», possibilitam que o poeta se veja e analise a si próprio como «o outro»¹⁶⁰.

Na nossa opinião, a escolha de um nome falso feminino – atitude estratégica que, como vimos, as circunstâncias exigiam – revela unicamente o talento para a arte dramática que Joaquim Guilherme Gomes Coelho demonstra possuir desde a adolescência, quando se estreia como ator na peça *Os Hallas*, representando, aí também, um papel feminino (*Solissa*) – com grande sucesso junto do público, que, durante longo tempo, reteria na memória a imagem dessa «atriz»¹⁶¹. A comprová-lo, fica aqui o testemunho de um desses admiradores. São palavras transcritas de uma carta de Faustino Xavier de Novais, endereçada a Júlio Dinis, do Rio de Janeiro, em março de 1868:

Os seus apontamentos biográficos é que vieram tarde. Quando lhe escrevi perguntei daqui a meu irmão Miguel Novais se o conhecia e pedi-lhe informações a seu respeito. Deu-mas imediatamente recordando-me também a antiga *actriz* do Teatro de Camões, de que me lembro perfeitamente. As suas feições de então desenhava-as eu ainda agora, se fosse conhecedor da arte. As de hoje, porém, devem ser outras, que eu queria ver copiadas pela fotografia.

Se eu lhe merecesse essa prova de estima!¹⁶²

¹⁵⁸ Os conteúdos programáticos das referidas «Cartas literárias» serão analisados nos itens 2.3 e 2.4 deste estudo.

¹⁵⁹ Sobre este assunto, cf. ABREU, Carmen da Conceição da Silva Matos – *Júlio Dinis : representações romanescas do corpo psicológico e social : influência e interferência da literatura inglesa*. Porto : [s.n.], 2010. Tese de doutoramento, pp. 49-59.

¹⁶⁰ Cf. BÄR, Gerald – Fantasies of Fragmentation in Conrad, Kafka and Pessoa : literary strategies to express strangeness in hetero-social context. In *Amaltea*. 3 (2011), pp. 12-18.

¹⁶¹ Sobre esta vocação e atividade artística de Joaquim Guilherme Gomes Coelho, cf. CRUZ, Liberto – *Júlio Dinis*. Lisboa : Quetzal, 2002, pp. 31-38.

¹⁶² DINIS – *Obras*, vol. 2, p. 539.

Assim sendo, para não incorrerem em complexidade de denominações, e porque foi o pseudónimo *Júlio Dinis* que imortalizou o autor dos textos literários que constituirão o nosso principal objeto de estudo, também será a esse pseudónimo que recorreremos sempre que, ao longo do presente estudo, nos referirmos quer a Joaquim Guilherme Gomes Coelho quer ao autor dos textos das «Cartas literárias» publicadas sob o pseudónimo de *Diana de Aveleda* – que, na nossa opinião, são só um e o mesmo autor.

2.2 Marcas da educação familiar: o crer e o saber

Originário da média burguesia portuense e filho de um médico-cirurgião, Júlio Dinis – também ele formado em Medicina, em 1861, pela Escola Médico-Cirúrgica do Porto – teve oportunidade, desde tenra idade, de usufruir de uma boa educação, que lhe preparou o futuro acesso a uma instrução superior. No entanto, temos de ressaltar o facto de as possibilidades económicas de seu pai terem sido, por vezes, limitadas, perante os muitos encargos familiares que tinha. É o que se pode depreender da atitude de júbilo e de franca gratidão com que Júlio Dinis – tendo tido notícias da sua nomeação de demonstrador da secção médica da Escola Médico-Cirúrgica do Porto – se dirige a seu pai, numa carta escrita em Felgueiras, em 24 de julho de 1865, onde afirma:

Alegra-me duplamente o resultado deste meu empenho porque, com o prazer que me causa, sei que não menos intenso havia de produzir no Papá, que até agora tão improficuos tinha visto ficarem os seus grandes esforços para a felicidade dos filhos.

Meus irmãos foram privados, não sei por que vias providenciais, de colherem neste mundo os frutos da esmerada educação que lhes dera. Esse mesmo poder, que os sacrificou tão novos, parece ter-me reservado, como que para realizar em mim a recompensa que lhe merecia a resignação do Papá.

Alegra-me esta ideia e anima-me a acreditar que não me faltará a vida e a saúde para poder cumprir essa missão talvez providencial.

Creia que tenho sentimentos para avaliar todos os seus sacrifícios e para compreender o alcance da delicadeza com que procurava não nos fazer sentir.¹⁶³

¹⁶³ *Ibidem*, p. 777.

O nível de instrução que Júlio Dinis conseguiu atingir – que lhe permitiria concorrer ao cargo de demonstrador da Escola Médico-Cirúrgica do Porto, no final da carreira académica – revela-se, portanto, como sendo o resultado dos ‘grandes esforços’ que seu pai teria desenvolvido ‘para a felicidade dos filhos’, a quem procurou dar uma ‘esmerada educação’.

Consideramos que, no trecho acima citado, Júlio Dinis emprega o termo ‘educação’ em sentido amplo, e não no sentido restrito de ‘instrução’. Apesar de, nessa época, os dois termos ainda serem, frequentemente, usados de forma indiscriminada. A necessidade de determinação concetual dos termos acompanha um processo em que a noção de «Instrução pública» adquire «sentido» e «força», durante o período liberal¹⁶⁴, como se pode aferir pela leitura do seguinte artigo do jornal literário e instrutivo *O Panorama*, de 31 de agosto de 1839:

De ordinario confundimos estas duas palavras – educação–instrucção; mas cada uma tem sua accepção diversa. A educação é mais ampla que a instrucção, porque abrange todos os meios de desenvolver e cultivar todas as faculdades do homem, segundo os fins para que as recebemos da natureza; a instrucção porém é um desses meios, destina-se a exercitar só uma espécie dessas faculdades, isto é as intellectuaes. Ainda que vulgarmente chamâmos educação ao desenvolvimento das faculdades moraes, é mui lato o sentido desta palavra, porque o homem tem qualidades e necessidades phisicas e intellectuaes que todas precisam de cultura e conveniente exercicio.¹⁶⁵

Como o próprio Júlio Dinis testemunhará, já na segunda metade do século, preparava-se então mais «*uma reforma radical na instrução pública do País*» – que dela bem necessitava –, mas os «*espíritos menos timoratos*», entre os habitantes «*das províncias do norte*», não raro estremeciam «*de apreensões*» ao escutarem a palavra «*reforma*», que os ouvidos «*da capital*», por sua vez, escutavam com prazer. Uma constatação que leva Júlio Dinis a perguntar: «*De onde provém esta diferença?*»¹⁶⁶.

¹⁶⁴ Cf. TORGAL, Luís Reis – A instrução pública. In TORGAL, Luís Reis ; ROQUE, João Lourenço, coord. – *O Liberalismo (1807-1890)*. Lisboa : Editorial Estampa, 1998, p. 515.

¹⁶⁵ «Da educação em todas as idades». In *O PANORAMA : jornal litterário e instructivo da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Úteis*. 122 (1939), p. 278.

¹⁶⁶ Cf. DINIS – *Obras*, vol. 2, p. 530.

Estimamos que as referidas afirmações de Júlio Dinis devem ter sido registadas na segunda metade do século XIX, ainda que o breve texto da nota em análise, «colhida de um livro manuscrito» – que integra *Inéditos e Esparsos* –, não se encontre datado. O texto inicia com as seguintes palavras:

Baixou do ministério do reino aos estabelecimentos de instrução superior uma portaria mandando-os consultar sobre um plano geral de reforma e nela o ministro deixou transparecer o seu pensamento em relação aos destinos de cada um desses estabelecimentos.¹⁶⁷

Na asserção acima citada, Júlio Dinis não menciona o nome do ministro que teria feito expedir a referida portaria – onde manda que os estabelecimentos de instrução superior consultem o plano geral de reforma, que deveria estender-se desde a «*instrução primária*» até à «*instrução superior*» –, assim como não refere a data de expedição dessa mesma portaria. No entanto, tendo em consideração a informação veiculada e a biografia de Júlio Dinis, poder-se-á atribuir à redação desta nota uma data anterior a 1868 e posterior a 1865 – ano em que Júlio Dinis foi nomeado demonstrador da secção médica da Escola Médico-Cirúrgica do Porto, por despacho de ‘Júlio Gomes’, como se pode ler numa carta, datada de 26 de agosto de 1865, que Júlio Dinis endereça a Custódio Passos:

Eu também faço justiça ao Júlio Gomes. O processo do meu concurso foi para Lisboa no dia 9 de Julho, exatamente quando no país se decidiam os destinos da Pátria. É fácil imaginar que em todos os onze dias que se seguiram, até à data do meu despacho, não faltaram preocupações e cuidados ao bom do ministro, desde as cartas e panfletos dos Tanas despeitados, até às hipócritas artimanhas dos grandes estadistas que o rodeiam.

Pois apesar de tudo e de todos, o homem despachou-me.

Hei-de sustentar a todo o mundo que o Júlio Gomes é um ministro de grandes iniciativas e de medidas rasgadas.

Mas agora falando sério [...] ¹⁶⁸

Júlio Gomes da Silva Sanches – ministro do Reino e interino da Justiça – integrou um governo transitório, chefiado por Sá da Bandeira, que tinha sido formado para substituir o Governo da chefia do Duque de Loulé, que caíra em 17 de abril de 1865. Poucos meses

¹⁶⁷ *Ibidem.*

¹⁶⁸ *Ibidem*, p. 861.

depois, a 4 de setembro do mesmo ano, viria a constituir-se o ‘Governo da Fusão’, presidido por Joaquim António de Aguiar, que também seria o novo ministro do Reino. Este governo, resultante da coligação entre o *partido regenerador* e o *partido histórico*, estaria no poder até 4 de janeiro de 1868, e tendo sofrido uma remodelação em 9 de maio de 1866, a pasta do Reino foi entregue a Martens Ferrão¹⁶⁹. É, pois, a centralização político-administrativa do país no período da Regeneração¹⁷⁰ que Júlio Dinis denuncia no breve texto dessa nota manuscrita, que termina com as seguintes afirmações elucidativas:

É que há muito as reformas manifestam-se em Lisboa por ampliação nos quadros dos funcionários, aumento da despesa pública, elevação das cifras de vencimentos, criação de sinecuras, com que a proverbial indolência dos nossos compatriotas do sul se pressente lisonjeada. Para nós, porém, os que vivemos longe do sol, aquele belo e fomentador sol da capital, diversa e quase antinómica acepção tem a palavra, quando a procuramos no dicionário, que por experiência sabemos ser o mais fiel.

*Em tudo é assim. Como a antiga Roma, que fora da sua cidade não via senão países bárbaros, Lisboa para lá dos seus muros, esquece que existe o País e procura só por si absorver tudo.*¹⁷¹

Contudo, seria no norte de Portugal, na cidade do Porto, longe desse ‘belo e fomentador sol da capital’, que Júlio Dinis iria desfrutar de uma educação que se pode considerar privilegiada – no contexto sociocultural português da época –, graças aos esforços desenvolvidos por seu pai nesse sentido. É uma educação que se inicia no seio da família, em que o interesse científico, muito provavelmente veiculado por seu pai, é, até certo ponto, contrabalançado pelos princípios da fé cristã¹⁷², que sua mãe – católica e de ascendência inglesa¹⁷³ – lhe transmitiria ainda em tenra idade. São muito poucos os anos de educação materna – a mãe de Júlio Dinis morre na sequência da tuberculose em 25 de setembro de 1845, quando

¹⁶⁹ Cf. PEREIRA, António Manuel – *Governantes de Portugal desde 1820 até o Dr. Salazar*. Porto : Manuel Barreira ; Livraria Simões Lopes, 1959, pp. 35-36.

¹⁷⁰ Cf. TORRALBA – A instrução pública, p. 520.

¹⁷¹ DINIS – *Obras*, vol. 2, pp. 530-531.

¹⁷² Joaquim Guilherme Gomes Coelho recebeu batismo católico na igreja de São Nicolau, no Porto: cf. CRUZ – *Júlio Dinis*, p. 10.

¹⁷³ Segundo alguns biógrafos e estudiosos de Júlio Dinis, os pais de sua avó materna, Thomas Potter e Mary Potter, teriam tido a nacionalidade inglesa e irlandesa, respetivamente. No entanto, Liberto Cruz chama a atenção para o facto de não haver provas neste sentido: «No registo referente aos nascimentos na freguesia de São Nicolau, de 1799 a 1808, lê-se a folhas 76 e verso que Thomas Potter e sua mulher Mary Potter eram ‘de Nascimento Britânica’ (sic). Como deduzir que ele era inglês e ela irlandesa? Ter-se-iam perdido os justificativos ou seriam meras informações orais?»: *Ibidem*, pp. 9-10.

ele tinha apenas cinco anos de idade –, mas são anos marcantes. A importância que a ternura e a educação religiosa maternas tiveram na sua vida encontra-se confirmada nas estrofes que se seguem do poema «A meu irmão» (José Joaquim Gomes Coelho), composto em dezembro de 1859¹⁷⁴:

*O belo céu, que nos sorriu na infância,
Em breve se mostrou turbado e triste;
A terna mãe pedira a outra estância
A paz, que neste mundo não existe.*

.....
*Meu Deus! permite que através da lousa
Possa ele ouvir a minha voz ainda,
E desse leito, onde afinal repousa,
Me diga: A vida neste pó não finda;*

*Me diga: A crença que na lida infância
Aprendemos da mãe é verdadeira;
Há outra vida, há uma outra estância,
Tão feliz, quanto esta é passageira;*

*Que se encontram os entes mais queridos,
E em eterno amplexo a Deus se humilham;
Que os prazeres em sonhos concebidos
Só há no espaço onde as estrelas brilham.*

São estrofes onde o poeta faz ressoar os ensinamentos transmitidos por uma mãe terna, que marcaram o seu imaginário de criança – e que ainda permanecem na memória do jovem adulto, por força do laço afetivo que une mãe e filho. No entanto, numa situação limite, como esta em que o jovem poeta se encontra ao compor estes versos, essa terna memória dos ensinamentos maternos não é, por si só, suficiente para dar resposta à inquietação existencial que o assola.

¹⁷⁴ Cf. DINIS – *Obras*, vol. 2, pp. 241-245.

Esse irmão de Júlio Dinis – José Joaquim Gomes Coelho –, nascido em 17 de novembro de 1834 e falecido em 30 de dezembro de 1855, assumiu, depois da morte da mãe de ambos, um papel de relevo na vida afetiva, e na educação¹⁷⁵ de Júlio Dinis, como se pode aferir pela leitura desta quadra da mesma composição poética:

*Mas eu, que te amei, pra quem tu eras
Mais que irmão, mais que pai, mais que amigo,
Eu, a quem desde infante ofereceras,
Pra suprir o de mãe fraterno abrigo.*

O poema em análise foi composto em dezembro de 1859, ou seja, quatro anos após a morte do referido irmão de Júlio Dinis, José Joaquim Gomes Coelho. No entanto, ao recriar, com a composição do poema, uma situação passada, o poeta revive mentalmente¹⁷⁶ os acontecimentos que no passado o marcaram, tornando-os presentes. Desta forma, o tempo do poema autonomiza-se em relação ao tempo cronológico, instaurando um tempo arquetípico¹⁷⁷. Daí o podermos considerar esta situação em que o poeta se encontra ao compor estes versos como uma situação limite¹⁷⁸, capaz de desencadear a inquietação existencial: a recriação simbólica de uma situação particular concreta em que o poeta se encontrou, num determinado tempo da sua vida, remetê-lo-á para o tema universal da morte, obrigando-o a confrontar-se com a sua própria finitude¹⁷⁹.

Júlio Dinis roga, então, a Deus que permita a seu irmão, já fenecido, responder-lhe às questões que o atormentam: será que a vida se prolonga para além do túmulo? Ou terminará nele? E, sem receber resposta, o poeta prossegue na interpelação ao Criador:

*Porque negas, Senhor, ao peregrino
Que vai cumprindo só esta romagem,
Um raio ao menos do saber divino,
Que lhe brade na dívida: Coragem!?*

¹⁷⁵ José Joaquim Gomes Coelho, cinco anos mais velho do que Júlio Dinis, acompanhou o irmão desde as primeiras letras, e foi o seu professor de francês: cf. CRUZ – *Júlio Dinis*, p. 15.

¹⁷⁶ Sobre este assunto, cf. HEIDEGGER, Martin – ... L'homme habite en poète... . In *Essais et conférences*. 2^e éd. France : Gallimard, 1958, pp. 241-244.

¹⁷⁷ Sobre este assunto, cf. JUNG, Carl Gustav – *Psicologia e religião oriental*. Petrópolis : Vozes, 1980, pp. 16; 44.

¹⁷⁸ Sobre este assunto, cf. BACHELARD, Gaston – *L'intuition de l'instant*. France : Gonthier, [1932], p. 48.

¹⁷⁹ Sobre este assunto, cf. RICOEUR, Paul – *Finitud y culpabilidad*. Madrid : Taurus, 1969, pp. 699-713.

*Porque não há-de a lousa funerária
Erguer-se à voz saudosa da amizade,
Para falar à alma solitária
Que anela por saber toda a verdade?*

São interpelações concretas, provocadoras até, às quais o poeta sabe de antemão que não irá receber uma resposta; mas são, contudo, interpelações que o espírito científico de Júlio Dinis não consegue deixar de formular. À fé – que «é garantia das coisas que se esperam e certeza daquelas que não se veem»¹⁸⁰ (Heb 11,1) – que os ensinamentos maternos pretenderam transmitir, contrapõe o poeta-cientista a necessidade de conhecer a verdade: contrapõe o saber ao crer. Para acreditar, o cientista precisa de evidências¹⁸¹ – uma necessidade que colide, no íntimo do poeta, com o temor de Deus que, em tenra idade, a mãe lhe incutira:

*Porquê?... Mas, Deus, perdoa! eu creio! eu creio!
No seu leito de morte o conheci:
Sim, nesse instante de tormentos cheio,
No peito a voz da crença bem ouvi!*

*E por isso prostrei-me de joelhos,
E os lábios murmuravam a oração,
E cri então no Deus dos Evangelhos,
E a dúvida deixou-me o coração.*

*Repousa, irmão, à sombra do cipreste;
Não repousar na terra é desventura.
Dorme no mundo e acorda à luz celeste,
Cruzando o limiar da sepultura.*

Na nossa perspetiva – que o presente estudo projeta apresentar –, seria na tentativa de encontrar, por meio da criação literária, a resolução desse conflito latente entre o crer (a religião) e o saber (a ciência) – que nesta última estrofe do poema se espelha imagetivamente

¹⁸⁰ Esta citação bíblica segue a seguinte edição: *NOVA BÍBLIA dos Capuchinhos*. 1ª ed. Lisboa ; Fátima : Difusora Bíblica, 1998.

¹⁸¹ Sobre este assunto, cf. SOBER, Elliott – *Evidence and evolution : the logic behind the science*. New York : Cambridge University Press, 2008, pp. 3-7.

na dicotomia *luz/sombra* – que Júlio Dinis viria a tornar-se um adepto da *Kunstreligion* (*religião da arte*), corrente estético-filosófica de inspiração hegeliana¹⁸². As teorias elaboradas por este filósofo do círculo de Jena, sob a influência da teosofia de Jacob Böhme¹⁸³ – considerado pelo próprio Hegel como «*o primeiro filósofo alemão*» («*der erste deutsche Philosoph*»)¹⁸⁴ –, estabelecem a fusão desses dois princípios, aparentemente opostos, que colidem no íntimo do poeta.

2.3 Apologia da *Kunstreligion* em «Cartas para a minha família»

Em setembro de 1868 – quando o conceito de *Kunstreligion* já circulava pela Europa, exprimindo uma relação de concorrência entre arte e religião –, é assumindo a sua adesão a essa corrente estético-filosófica que Júlio Dinis defende a «religião da arte»¹⁸⁵, numa «Carta literária» – intitulada «Cartas para a minha família»¹⁸⁶. Esta adaptação do conceito de *Kunstreligion* à língua portuguesa, que Júlio Dinis opera e regista na referida «Carta literária», corresponderia a uma atitude que – segundo Kai Sina – teria sido assumida por alguns adeptos, no estrangeiro, da *Kunstreligion* (*religião da arte*) – que teve o seu centro teórico na Alemanha. Ainda de acordo com o que afirma o autor acima referido, essa adaptação conceptual denunciaria, só por si, uma rígida fidelidade à tradição estética alemã¹⁸⁷.

Com efeito, é nesse sentido que, desde o início até o final da referida «Carta literária» de 1868 – que analisaremos neste item –, Júlio Dinis faz a apologia da *Kunstreligion* (*religião da arte*) e dos seus pressupostos (que foram expostos, resumidamente, no item 1.3), começando por interpelar a consciência artística dos seus contemporâneos, nos seguintes termos:

Que época atravessamos, meu amigo?

Que cidade de quase cem mil almas é esta em que só se aplaude o disparate? Há nada mais vergonhoso do que uma crónica da última época teatral do Porto?

¹⁸² Sobre este assunto, cf. o item 1.3 deste estudo.

¹⁸³ Sobre este assunto, cf. WEHR, Gerhard – *Jakob Böhme : Ursprung, Wirkung, Textauswahl*. Wiesbaden : marix, 2010, pp. 128-149 ; cf. o item 2.4.2 deste estudo.

¹⁸⁴ Cf. *Ibidem*, p. 132.

¹⁸⁵ DINIS – *Obras*, vol. 2, p. 762.

¹⁸⁶ Cf. *Ibidem*, pp. 760-767.

¹⁸⁷ Cf. SINA – *Kunst - Religion - Kunstreligion*, p. 340.

Dois êxitos brilhantes a caracterizam: O jovem Telémaco e a Grã-Duquesa, dois disparates, duas irreverências para com o bom senso, para com o bom gosto, para com a arte nobre e digna, para com a arte que se respeita!

Mas não é isto uma imoralidade também?

Pois não é certo que as belas artes têm uma missão social a preencher?

Não é certo que encaminhá-las erradamente é ofender o interesse público?

Não é verdade que progride na carreira da civilização [sublinhado nosso] um povo, cujo bom gosto e instintos se educam e aperfeiçoam pela arte e que se deprava e desmoraliza o que se costuma a insultá-la?

Que malévolos espíritos move então os artistas a perverterem assim o gosto em vez de o educar? a porem às ordens do despropósito e do desconchavo as harmonias da música, a cadência da poesia, as ilusões da pintura, numa palavra, todos os prestígios da arte?

E ilumina-se para isto um teatro! e enfeitam-se as senhoras nos toucadores! e rodam as carruagens nas ruas e avilta-se uma orquestra para acompanhar o carro do triunfo do disparate!

E no dia seguinte emprega-se tipo para falar no assunto!

Acabou pois a religião da arte [sublinhado nosso] entre nós?

Pois não é a arte uma religião também?¹⁸⁸

Como se pode verificar pela leitura da passagem acima citada, Júlio Dinis defende a autonomia e superioridade da arte, à qual atribui funções moralizantes, próprias da religião, afirmando ser pela arte que o ‘bom gosto’ e os ‘instintos’ de um povo devem ser educados. O alvo a atingir seria a progressão desse mesmo povo na ‘carreira da civilização’. Esta posição dinisiana assegura as sérias intenções pedagógicas – inerentes à sua concepção de ‘civilização’ – que a ‘religião da arte’, assumindo uma função social moralizante, visa atingir.

À noção dinisiana de *civilização* – que sobressai na passagem da «Carta literária» de 1868 acima transcrita – associa-se, pois, uma noção de arte como religião. Nesse sentido, ajudar um povo a progredir na ‘carreira da civilização’ – educando e aperfeiçoando, ‘pela arte’, o

¹⁸⁸ DINIS – *Obras*, vol. 2, pp. 761-762.

seu ‘bom gosto e instintos’ – constitui a missão pedagógica e moralizante do verdadeiro artista, ou seja, do adepto da ‘religião da arte’ (*Kunstreligion*). Saliente-se, porém, que, a esta noção dinisiana de *civilização* (que é sempre a ‘carreira da civilização’¹⁸⁹), é o próprio Júlio Dinis quem contrapõe – nos seus textos literários – uma outra noção de civilização (que é a da ‘roda da civilização’), que o nosso autor não perfilha. Para apresentarmos um único exemplo, entre outros possíveis, transcrevemos, de seguida, uma passagem extraída do capítulo XIV de uma das suas *Crónicas da Aldeia – A Morgadinha dos Canaviais* –, onde se lê:

E vós todos, a quem uma moda tola não constrangeu ainda a abandonar os hábitos que de pequenos contraístes, e festejais ainda o Natal de Cristo segundo o estilo velho, continuai a manter genuínos esses costumes nacionais [sublinhado nosso], que não resultará daí desdouro para o vosso nome ou brasão. A roda da civilização [sublinhado nosso], a que aplicais ombros com tanto denodo, não se cravará por isso. – Podeis, elegantes meninas, cantar loas sem escrúpulo diante do presépio armado na sala mais íntima da casa, que nem por isso cantareis pior na das visitas as áreas italianas, que aprendestes no colégio; não coreis de colaborar, por exceção, esta noite nos misteres da cozinha, que sobra de água-de-colónia e perfumes tendes no toucador para as abluções purificadoras. Homens graves, a república perdoar-vos-á uma pequena infidelidade, a política do País e da Europa não periclitará, desnorteada se, por um pouco, lhe negardes a vossa atenção; humanizai-vos [sublinhado nosso] pois uma vez por ano, e baixai ao seio da família os olhares, que poderosos empenhos vos trazem sublimados. – Entrai com as crianças em jogos pueris e fáceis, que não destemperareis a inteligência para as filosóficas cogitações do baston e do whist.¹⁹⁰

À noção de civilização que surge no contexto da passagem acima transcrita – que não é, pois, a que Júlio Dinis defende – contrapõe o nosso autor a manutenção dos ‘genuínos’ ‘costumes nacionais’ e a humanização do ser humano – ou seja, contrapõe-lhe uma noção de *civilização* que está estritamente ligada a uma noção de *cultura* (*Kultur*), como veremos mais adiante. Este contraponto, contudo – nos textos literários dinisianos –, só é perceptível quando analisamos o contexto textual em que o termo ‘civilização’ ocorre, porque Júlio Dinis o emprega, indiscriminadamente, para exprimir, nitidamente, noções diferentes.

¹⁸⁹ Cf. também o item 3.1 deste estudo.

¹⁹⁰ DINIS – *Obras*, vol. 1, p. 377.

Na sua obra *Über den Prozess der Zivilisation* (1939)¹⁹¹ – que também pretende ser um contributo «ao aprimoramento da maneira como, ao longo da história, os alemães vêm interpretando o comportamento de franceses e ingleses, e como franceses e ingleses vêem o comportamento alemão»¹⁹² –, Norbert Elias, refletindo sobre a sociogénese dos conceitos de *cultura* (*Kultur*) e *civilização* (*Zivilisation*), defende que «é na polémica entre o estrato da *intelligentsia* alemã de classe média e a etiqueta da classe cortesã, superior e governante, que se origina o contraste entre *Kultur* e *Zivilisation* na Alemanha». As raízes dessa polémica – que surge na segunda metade do século XVIII –, porém, já se encontram em meados desse século num tipo de pensamento que viria a ser cristalizado nos dois conceitos antitéticos. Uma antítese que Kant formula, em *Idéias sobre uma História Universal, do Ponto de Vista de um Cidadão do Mundo* (1784), e que Elias resume em «‘cortesia’ externa enganadora vs. ‘virtude’ autêntica» – explicando, contudo, que na formulação kantiana, essa antítese ainda só é abordada «de passagem e com um suspiro de resignação», enquanto, mais tarde, a «autolegitimação da classe média pela virtude e as realizações tornam-se mais precisas e enfáticas e a polémica contra as maneiras externas e superficiais encontradas nas cortes fica mais explícita»¹⁹³. O *clérigo* e o *professor* apresentam-se então como os dois representantes mais importantes da *intelligentsia* administrativa da classe média alemã, desempenhando um papel decisivo na «formação e difusão de uma nova língua alemã culta». Representando a «auto-imagem do estrato intelectual de classe média» – manifestada no conceito de *Kultur*, na antítese entre profundidade e superficialidade, e em muitos conceitos correlatos –, escritores e intelectuais alemães refugiam-se em «*das rein Geistige* (o puramente espiritual)», cultivando a mente – através da formação intelectual (*Bildung*) – e desviando-se da «esfera política, económica e social em contraste frontal com os lemas da burguesia ascendente na França e Inglaterra»¹⁹⁴. Um contraste que se acentua após a Revolução Francesa, porque a força da nobreza alemã nunca foi radicalmente quebrada como na França, tendo desempenhado sempre um papel decisivo na mais alta administração do Estado. A força de classe da burguesia, pelo contrário, em conformidade com o seu poder económico, permaneceu relativamente fraca na Alemanha, mesmo

¹⁹¹ Recorremos neste estudo à seguinte tradução para língua portuguesa: ELIAS, Norbert – *O processo civilizador*. Trad. JUNGMANN, Ruy ; rev. e apres. RIBEIRO, Renato Janine. Rio de Janeiro : Jorge Zahar Ed., 1994. vol. 1.

¹⁹² Cf. *Ibidem*, p. 14.

¹⁹³ Cf. *Ibidem*, pp. 27-29.

¹⁹⁴ Cf. *Ibidem*, pp. 41-44.

ainda durante o século XIX. Por isso, «só depois da Revolução Francesa é que a idéia da aristocracia cortesã alemã indubitavelmente recua, e a idéia da França e das potências ocidentais em geral passa ao primeiro plano, no conceito de ‘civilização’ e idéias semelhantes». A partir daí, «os conceitos de ‘civilizado’ e ‘civilização’ já estão inequivocamente ligados à imagem do francês». Desta forma, a antítese entre *Kultur* e *Zivilization*, com os seus significados correlatos, muda em significação e função: «*de antítese primariamente social torna-se primariamente nacional*». Essa transformação, porém, é acompanhada de um fenómeno paralelo – que se pode considerar especificamente alemão e que se traduz no seguinte: «numerosas características sociais originariamente de classe média, estampadas nas pessoas por sua situação social, transformam-se em características nacionais». É assim que, por exemplo, a *honestidade* e a *sinceridade* alemãs são então realçadas, por oposição à *cortesia dissimuladora*.

Ainda segundo o autor que estamos a seguir neste ponto, o conceito francês de *civilisation* – inicialmente, uma continuação direta de outras encarnações da autoconsciência de corte – emergiu na segunda metade do século XVIII: «A primeira evidência literária da evolução do verbo *civiliser* para o conceito de *civilisation* é encontrada, de acordo com descobertas modernas, na obra de Mirabeau, o pai, na década de 1760», afirma. Nessa época, já muito pouco se distinguiam, em matéria de costumes, os principais grupos burgueses da aristocracia de corte. Assim, as «convenções de estilo, as formas de intercâmbio social, o controle das emoções, a estima pela cortesia, a importância da boa fala e da conversa, a eloquência da linguagem e muito mais – tudo isto é inicialmente formado na França dentro da sociedade de corte, e depois, gradualmente, passa de carácter social para nacional». A própria *intelligentsia*, assim como outras formações de classe média, foi então assimilada pelo círculo de corte. Entretanto, a classe média alemã, tendo ascendido muito lentamente para o espírito nacional, identificou cada vez mais como carácter nacional da França «aqueles tipos de comportamento que havia observado primeiro e predominantemente em suas cortes. E tendo ou julgado esse comportamento como de segunda classe ou o rejeitado como incompatível com a sua própria estrutura afetiva, desaprovou-o também em maior ou menor grau nos vizinhos». Neste contexto, Elias salienta ainda que o conceito francês de *civi-*

lisation, tal como ele surge inicialmente na literatura, é semelhante ao conceito a que Kant iria opor, mais tarde, o seu conceito de *Kultur*¹⁹⁵.

Como esclarece Anne Löchte, o termo «‘cultura’» («‘Kultur’») – um termo emprestado – já fazia parte do vocabulário alemão, juntamente com o verbo «‘cultivar’» («‘kultivieren’»), desde os finais do século XVII – tendo sido ainda durante muito tempo usado no mesmo sentido em que Cícero o empregara, ou seja, como «cultura do espírito» («Kultur des Geistes»). No final do século seguinte, porém, já o mesmo termo é usado – em alguns casos isolados – como sinónimo de «formação intelectual (educação)» («Bildung») ou de «esclarecimento» («Aufklärung»). No entanto, nunca o termo era usado no sentido hodierno, etnológico, mas somente para designar a saída da barbárie, referindo-se sempre à vida do espírito. É Johann Gottfried Herder (1744-1803) quem primeiro se liberta da terminologia do «Iluminismo» («Aufklärung») e reavalia o «conceito de cultura» («Kulturbegriff») – associando-lhe novos estratos de significação, que são relevantes para a sua compreensão nos dias de hoje. Desta forma, o mesmo termo que Samuel von Pufendorf (1632-1694) emprestara de Cícero (extraíndo-o da expressão «*cultura animi*»), vê o seu sentido transformar-se – já não se referindo, necessariamente, a um objeto (no sentido de *cultivo de algo*) ou à formação (educação) dos costumes (morais) ou do espírito de um ser humano –, designando a partir de agora a totalidade das condições de vida de um Povo. Esta transformação de sentido do «conceito de cultura» («Kulturbegriff») é de enorme relevância, pois, é esta sua nova determinação que – trazendo consigo uma decisiva reavaliação do seu conteúdo significativo – permite a Herder já não ter de distinguir «entre um estado natural e um estado cultural» («zwischen einem Natur- und einem Kulturzustand») do ser humano, podendo, pelo contrário, atribuir a todos os Povos da Terra um certo grau de cultura.

Ainda em conformidade com o que escreve a autora que estamos a seguir neste ponto, Herder – opondo-se a Rousseau e a Hobbes – só é capaz de conceber o ser humano, mesmo no seu estado primitivo, como um ser social. Devido aos seus instintos serem pouco pronunciados – uma insuficiência que é compensada pela capacidade de adquirir conhecimentos técnicos –, o ser humano só é capaz de sobreviver inserido num meio social. Daí que para Herder ele se apresente como uma «criatura da arte» («Kunstgeschöpf»), por duas razões: por um lado, enquanto ser humano, a arte é-lhe «*natural*» («*natürlich*»); por outro,

¹⁹⁵ Cf. *Ibidem*, pp. 46-54.

tendo de adquirir os seus conhecimentos técnicos inserido num meio social, é o próprio ser humano quem modela a sua individualidade – principal razão por que Herder considera o ser humano como «ser cultural» («kulturelles Wesen»). Assim, o que é essencialmente humano não é «o ser» («das Sein»), mas o «o devir» («das Werden»). Um processo que inicia com o nascimento do ser humano e termina com a sua morte, e que Herder designa por «o ‘segundo Génesis’» («der ‘zweiten Genesis’»). Diferentemente dos «animais» («Tiere»), o ser humano não se encontra dependente dos seus instintos, mas atua «segundo o seu livre arbítrio» («nach seinem freien Willen»), que lhe permite tomar opções. O que implica, aliás, a falibilidade humana – levando Herder a colocar o ser humano numa posição oscilante entre a «perfetibilidade» («Perfektibilität») e a «corruptibilidade» («Corruptibilität»). Assim sendo, o ser humano é a única criatura sobre a terra que vive em contradição consigo mesmo: traz consigo a vocação para a perfeição, mas só muito raramente a atinge. Por consequência, a maior parte dos seres humanos permitem que seja o *animal* a dominar neles, durante toda a sua vida. Esta luta que o ser humano tem de travar para formar (educar) a sua vocação para a perfeição resulta, então, no processo através do qual ele advém (ser) humano. É este processo que Herder resume no conceito fulcral de «humanidade» («Humanität»)¹⁹⁶.

Fernand Braudel, por seu turno – na obra *Grammaire des Civilizations* –, esclarece que o termo *civilização*, circulando pela Europa no século XIX como um termo novo, é nessa viagem acompanhado por um outro mais antigo: *cultura* – um termo que já Cícero emprega, quando afirma: «*Cultura* [autem] *animi philosophia est*»¹⁹⁷. Essa junção do termo *cultura* ao termo *civilização* iria então provocar que o primeiro dos dois assimilasse, quase totalmente, a significação do segundo. Por isso, nesse tempo, *cultura* passa a ser praticamente sinónimo de *civilização*¹⁹⁸. Segundo o mesmo autor, é ainda no século XIX, por

¹⁹⁶ Cf. LÖCHTE, Anne – *Johann Gottfried Herder : Kulturtheorie und Humanitätsidee der Ideen, Humanitätsbriefe und Adrastea*. Würzburg : Königshausen & Neumann, 2005, pp. 27-37.

¹⁹⁷ No contexto original em que a expressão surge – no qual o cultivo da alma (a filosofia, enquanto ética) é metaforicamente comparado ao cultivo dos campos –, escreve Cícero: «M. [...] ut ager, quamvis fertilis, sine cultura fructuosus esse non potest; sic sine doctrina animus: ita est utraque res sine altera debilis. Cultura autem animi philosophia est: haec extrahit vitia radicibus, et praeparat animos ad satius accipiendos; eaque mandat his, et, ut ita dicam, serit, quae adulta fructus uberrimus ferant. Agamus igitur, ut coepimus [...]» (*Tusculanarum Quaestionum ad M. Brutum*, II, 5, 13). Seguimos neste estudo a seguinte edição: CICERONIS, M. Tullii – *Opera Philosophica*. Ex editione ERNESTI, Jo. Aug., cum notis et interpretatione ... Londini : A. J. Valpy, 1830, p. 564.

¹⁹⁸ Cf. BRAUDEL, Fernand – *Grammaire des civilisations*. Paris : Les Ed. Artaud-Flammarion, 1987, pp. 35.

volta de 1819, que o termo civilização – até aí usado no singular: a civilização – passa a ser empregue no plural – civilizações –, e tomando desde então uma nova aceção bem diferente da anterior, começa a significar o conjunto de caracteres que a vida coletiva de um grupo ou de uma época apresentam. Seria nesse sentido que a partir de então se falaria, por exemplo, da *civilização de Atenas*¹⁹⁹.

Quando Júlio Dinis, enquanto apologista da *Kunstreligion (religião da arte)*, defende que ‘progride na carreira da civilização um povo, cujo bom gosto e instintos se educam e aperfeiçoam pela arte’ – como se pode ler na passagem da «Carta literária» de 1868 acima transcrita –, também tem em mente, por certo, essa noção de *civilização* que, nessa segunda metade do século XIX, já circula pela Europa unida à de *cultura* – como esclarece Braudel. Uma fusão, aliás, que a *Kunstreligion (religião da arte)* revigorou, enquanto movimento estético-filosófico, influenciando arte europeia²⁰⁰. Papel de importante relevo na propagação da fusão desses dois conceitos foi assumido pela divulgação, a nível europeu, da primeira versão francesa de uma obra de Hegel – *Cours d’esthétique* (Trad. Charles Bénéard), no original, *Vorlesungen über die Ästhetik* –, já anteriormente referida²⁰¹.

Esta obra – que não foi redigida por Hegel, mas é uma redação composta da recolha de diferentes materiais, realizada por H. G. Hotho, que se baseia nas *lições* do mestre²⁰² – só surgiu em 1835, depois da morte do filósofo, e apresenta um estudo detalhado da relação que Hegel estabelece entre religião e arte. Nesse sentido, Hegel distingue, então, três formas de arte, que correspondem a três períodos evolutivos: a forma de arte simbólica, que é desenvolvida nas culturas ou épocas arcaicas, e que está, frequentemente, ligada ao culto religioso; a forma de arte clássica, que é desenvolvida, principalmente, na antiga Grécia (Hegel apresenta, neste contexto, a escultura grega como sendo a expressão artística mais sublime), onde o ideal atinge a correspondência entre forma e ideia, exprimindo, assim, o que é absoluto, em qualquer época; e, finalmente, a forma de arte romântica, que tem raízes cristãs, onde o ideal é conscientemente ultrapassado, porque o artista já está ciente da inexpressividade de um conteúdo que ele percebe como sendo absoluto (como, por exemplo, o conceito trinitário de Deus). Neste sentido, toda a arte cristã ocidental foi ro-

¹⁹⁹ Cf. *Ibidem*, 37.

²⁰⁰ Sobre este assunto, cf. SCHAEFFER – La religion de l’art, pp. 203-206.

²⁰¹ Cf. o item 1.3 deste estudo.

²⁰² Cf. BUBNER, Rüdiger – Einführung. In HEGEL – *Vorlesungen*, Erster und zweiter Teil, p. 31.

mântica, segundo Hegel, que distingue três tipos básicos de forma de arte romântica – a saber: a pintura, a música e a poesia. Nestes três, é ultrapassado esse ideal que a escultura concretiza, na medida em que o meio material, que estas artes utilizam, se mantém na penumbra do conteúdo representado²⁰³.

No seu «Essai analytique et critique sur l’Esthétique de Hegel, par le traducteur»²⁰⁴, que integra o terceiro e último volume do *Cours d’esthétique* (acima referido), intitulado «Système des Beaux-arts» – que versa sobre a «Poésie lyrique» –, Charles Bénard, comentando o que Hegel escreve acerca da relação que se estabelece entre a obra dramática que é posta em cena e o público que assiste ao espetáculo, afirma:

Les œuvres scientifiques et lyriques ont un public spécial ou accidentel, indéterminé. L’auteur n’est pas en rapport direct avec lui. Il en est autrement des productions dramatiques ; elles s’adressent à un public déterminé, présent, à des spectateurs qui ont leurs idées, leurs goûts, leurs habitudes. Comment doit se comporter le poète dramatique à l’égard de ce public ? S’il dédaigne son jugement, il manque le succès ; s’il cherche uniquement à lui plaire et à flatter ses goûts, il peut manquer le but de l’art.

Avant tout, posons en principe que le poète doit se soumettre aux exigences et aux règles de son art, afin de s’assurer, non un succès passager, mais une réputation ou une gloire durable.²⁰⁵

Charles Bénard passa, então, a expor as condições que a obra dramática – segundo a estética hegeliana – deve satisfazer. São, resumidamente, as seguintes:

1. Os fins e os empreendimentos que as suas personagens perseguem devem ser do interesse *geral*. Isto, porque, quanto mais uma obra dramática contém dos traços gerais que são característicos da natureza humana, tanto mais ela é capaz de abranger a diversidade dos costumes morais e das épocas.
2. A condição suprema do interesse dramático é a individualidade dos caracteres. Isto implica que as personagens não devem ser somente ideias ou paixões personifica-

²⁰³ Cf. MAJETSCHAK, Stefan – *Ästhetik : zur Einführung*. 2., unveränderte Aufl. Hamburg : Junius, 2007, pp. 79-84.

²⁰⁴ BÉNARD, Ch. – *Essai analytique et critique sur l’Esthétique de Hegel, par le traducteur*. In HÉGEL, W. F. – *Système des beaux-arts*. Trad. BÉNARD, Ch. Deuxième édition. Paris : Librairie Philosophique de Ladrangue, 1860, pp. 223-506.

²⁰⁵ *Ibidem*, pp. 438-439.

das – como são, frequentemente, as personagens dos modernos –, mas devem antes corresponder a uma criação viva, na qual se revela a rica e fecunda imaginação do verdadeiro poeta.

3. Independentemente do que foi exposto anteriormente, é necessário que os caracteres se amalgamem perfeitamente com a ação, que deve ser animada e interessante, por si só.

A obra dramática que satisfaz todas as condições acima expostas não pode deixar de obter um sucesso duradouro, independentemente das disposições do público a que se destina – conclui Charles Bénard, que continua o seu comentário do texto de Hegel, acrescentando o seguinte²⁰⁶:

La position du poète dramatique, du reste, n'est pas la même que celle du poète épique. Celui-ci s'efface devant son œuvre. L'œuvre dramatique n'a pas besoin de paraître sortie de la pensée populaire. Nous voulons, au contraire, y reconnaître la création d'un talent original. Toutefois, le public ne veut pas voir représenter dans un drame les caprices et les situations personnelles du poète. C'est là le privilège du poète lyrique. Le public a le droit d'exiger que, dans le cours de l'action, soit tragique, soit comique, la raison et la vérité soient toujours observées. Car, ce qui doit être représenté, c'est l'essence de la nature humaine et le gouvernement divin du monde, les idées éternelles qui résident au fond des passions et des destinées humaines. Le poète, de son côté, lorsqu'il a conscience de la haute mission de l'art, ne craint pas de se mettre en opposition avec les idées étroites et le mauvais goût du public, sûr que la victoire ne lui manquera pas et qu'il gagnera sa cause en dernière instance. Si donc au but artistique il joint des intentions étrangères, il doit les subordonner à la fin suprême de l'art. La poésie dramatique est un puissant moyen de propager les idées morales, politiques, religieuses ; mais il faut que les intentions du poète portent un caractère élevé, qu'ensuite elles ne se détachent pas de l'action principale, qu'elles en sortent naturellement, et ne paraissent pas un moyen pour produire cet effet. Si la liberté poétique doit en souffrir, l'intérêt est d'un genre grossier et différent de celui de l'art. Ce qu'il y a de pire, c'est que le poète, sérieusement et de dessein prémédité, cherche à flatter une fausse tendance qui domine le public, et cela uniquement pour lui plaire ; car alors il pêche à la fois contre la vérité et contre l'art.²⁰⁷

²⁰⁶ *Ibidem*, pp. 439-440.

²⁰⁷ *Ibidem*, pp. 440-441.

Sem intentarmos comentar, por nossa parte, os comentários de Charles Bénéard acima citados – até porque Bénéard segue com muita fidelidade o texto original de Hegel, que sintetiza –, gostaríamos, contudo, de sublinhar o que de mais importante deles ressalta, acerca da estética hegeliana, no concernente às condições que a obra dramática deve satisfazer – na época moderna –, para ser duradoura. São pontos relevantes para a compreensão do que defende Júlio Dinis na «Carta literária» de 1868 em análise. Assim, segundo Hegel:

1. A obra dramática deve ser expressão de um talento original.
2. A ação do drama deve ser expressão da razão e da verdade.
3. A representação deve ser expressão da essência da natureza humana e do governo divino do mundo.
4. O poeta tem de estar consciente da alta missão da arte.
5. As intenções do poeta devem ser elevadas e subordinar-se ao fim supremo da arte.
6. A poesia dramática é um meio poderoso de propagar ideias morais, políticas e religiosas.
7. O poeta deve preservar a sua liberdade poética.
8. O fim que a arte visa deve ser sempre verdadeiro.
9. Conclusão: *forma e conteúdo* devem harmonizar-se²⁰⁸ na obra dramática.

2.3.1 *A missão social das belas artes na sociedade secularizada*

Como ainda veremos²⁰⁹, Júlio Dinis assevera que já Soares de Passos – o poeta-sacerdote – defendia a concepção de *civilização* apontada no item anterior, que se relaciona diretamente com uma noção de arte como religião. É neste sentido que o nosso autor defende que é à arte que compete a educação moral e cívica do povo português – quando a religião oficial já não se mostra capaz de cumprir devidamente as funções que até aí lhe eram próprias, na sociedade portuguesa da segunda metade do século XIX. Uma sociedade que vive um acelerado processo de secularização – que se revela, principalmente, na progressiva diminui-

²⁰⁸ Sobre este assunto, cf. *Ibidem*, pp. 228-236.

²⁰⁹ Sobre este assunto, cf. o item 3.1 deste estudo.

ção de influência moral, social e política da esfera religiosa na esfera secular, sobretudo, nos sectores urbanos mais intelectualizados²¹⁰.

As transformações socioeconómicas da segunda metade do século XIX, que conduzem à sistemática expropriação dos bens da Igreja, também contribuem de forma significativa para este enfraquecimento do catolicismo, numa grande parte das suas competências, sobretudo em termos de afirmação ideológica e institucional²¹¹. Esta é uma realidade que Júlio Dinis regista no início do capítulo IV de uma das suas *Crónicas da Aldeia – A Morgadinha dos Canaviais* –, quando descreve a ‘casa do Mosteiro’, relatando um pouco da sua história, de forma não isenta de uma certa ironia crítica em relação ao alcance das referidas medidas governamentais:

A casa do Mosteiro, com a quinta anexa à casa, como o dava a entender o nome, pelo qual o povo a conhecia, tinha pertencido em tempo a uma ordem monástica.

Era um destes conventos campestres, que hoje ou se encontram em ruínas ou transformados em solar de alguma ‘notabilidade’ provinciana. Ao de que falamos coubera o último destino.

Incluído, depois do acto ditatorial de 1834, na lista dos bens nacionais, fora, por insignificante preço, vendido a um modesto proprietário das imediações, mais arrojado do que os vizinhos, ou mais convencido da estabilidade da nova ordem de coisas políticas, que se inaugurava no País.

E em tão auspiciosa hora lhe acudira aquela inspiração, que, em pouco tempo, lhe restituía a quinta o capital empregado, regalando-o todos os anos com não calculados juros, e ele,

²¹⁰ Referindo-se à história do ‘intelectual’, Rui Ramos esclarece que a mesma «não começa com a simples existência de letrados numa certa sociedade, mas quando esses letrados se concebem a si próprios como uma elite política com uma missão específica». Foi o que aconteceu com os principais escritores da geração de 1865-1872, que «pensaram-se e tenderam a actuar como um grupo (uma ‘escola’) definido, não pela simples profissão das letras, educação ou origem de classe, mas pela missão de resgataram [sic] o país da incerteza e estagnação em que jazia depois de a revolução liberal ter destruído a tradição católica e monárquica que dera um sentido à vida colectiva durante séculos. Por isso, toda a sua literatura tem um assumido sentido de crítica política e social. Comportaram-se como uma *intelligentsia*, no sentido que os escritores russos deram à palavra no século XIX»: cf. RAMOS, Rui – A formação da *intelligentsia* portuguesa (1860-1880). In *Análise Social*. XXVII:116-117 (1992), pp. 484 ; 527. Como vimos anteriormente, os estudiosos desta matéria também reconhecem esta dimensão política que a *Kunstreligion* (*religião da arte*) assumiu na segunda metade do século XIX. Sobre este assunto, cf. o item 1.3 deste estudo.

²¹¹ Nas palavras do autor que estamos a seguir neste momento: «A partir de 1860 começou uma nova onda de expropriações de bens dos conventos, colégios, misericórdias ou seminários. Justificavam-se estas expropriações com os efeitos positivos para o progresso geral da agricultura, a obtenção de maiores rendimentos e a melhoria do mercado financeiro»: DIX, Steffen – As esferas seculares e religiosas na sociedade portuguesa. In *Análise Social*. XLV:194 (2010), p. 12.

*sem intermitências, cresceu daí por diante em prosperidade a ponto de deixar, ao morrer, a família no número das mais abastadas da terra.*²¹²

Tendo sido declarado no artigo 17 da Constituição de 1822 a religião oficial da nação portuguesa, o catolicismo em Portugal vai, porém, degenerando durante o século XIX²¹³, a ponto de o próprio clero ter, nessa altura, um aspeto bastante secular²¹⁴. Esta é uma realidade que Júlio Dinis também regista, por exemplo, no capítulo XIX da *Crónica da Aldeia* acima referida, quando descreve a figura do ‘missionário’, nos seguintes moldes:

O confessorário de onde ela se afastara, abriu-se, enfim, e às vistas, que para ali se voltaram, mostrou um padre gordo, corado, de olhos e fronte pequenos, cabelos grisalhos, rompendo-lhe a um dedo das sobrancelhas. O homem parou algum tempo a fitar o auditório.

Espalhou-se no templo um sussurro particular; um movimento comum animou aquelas cabeças todas, quando este homem apareceu.

Era o missionário.

A sua passagem para a sacristia foi uma passagem verdadeiramente triunfal. Curvaram-se até ao chão as beatas, beijando-lhe a mão ou as borlas da batina, e pedindo-lhe a bênção, que ele distribuía com profusão [...]

²¹² DINIS – *Obras*, vol. 1, p. 269.

²¹³ Num artigo intitulado «Desacato á religião», publicado em 1853, na *Revista Universal Lisbonense*, Demétrio Ripamonti, critica a forma como são celebradas, nesse tempo, as cerimónias religiosas na cidade de Lisboa. Na origem desta crítica encontram-se as recentes ocorrências «em algumas freguezias durante os officios da Semana Santa», «onde se cometeram escandalos que reclamam a immediata intervenção não só da autoridade civil, afim de serem rigorosamente punidos aquelles individuos, que esquecendo o alto respeito que devem ao santuario de Deus se arrojaram premeditadamente, segundo parece, a promover naquelle recinto assuada e tumulto; como da auctoridade ecclesiastica, para que tomando conhecimento dos factos e das causas que lhes deram logar, evite para o futuro a renovação de iguais escandalos». Estas ceremonias religiosas – que «por zelo e dedicação de algumas Irmandades» são celebradas com «pompa e esplendor» – atraem uma considerável multidão de espíritos curiosos que, não sendo movidos por um «verdadeiro sentimento religioso», se encontram quase sempre na origem das «irregularidades praticadas». São estes os escândalos que devem futuramente ser evitados – como salienta Ripamonti na passagem acima citada, apelando, nesse sentido, à intervenção do ‘sr. Cardeal Patriarca, como chefe do clero’. Uma intervenção que se revela urgentemente necessária, porque os ‘abusos’ que têm sido introduzidos nas ‘funções religiosas’, por parte de ‘algumas Irmandades’, colidem com o que ‘a civilização de hoje’ aprova. Redigido em 1856, o conteúdo deste artigo inserido na *Revista Universal Lisbonense* é bastante esclarecedor, no que concerne a atuação do clero regular em Portugal. Uma atuação que, como salienta Ripamonti, já não se coaduna com os valores da civilização moderna – ou seja, não está em consonância com os valores por que se rege nesse tempo a sociedade portuguesa, que já apresenta fortes indícios de uma secularização manifesta: cf. RIPAMONTI, Demétrio – Desacato à religião. In *REVISTA universal lisbonense : jornal dos interesses physicos, moraes e litterarios por uma sociedade estudiosa*. 5:38 (1853), p. 456.

²¹⁴ Cf. DIX – *As esferas seculares*, pp. 10-11.

Apesar do exemplo de Sterne, que não duvidou entressachar nas páginas humorísticas da Vida e opiniões de Tristram Shandy, um sermão sobre a consciência, eu não ouseo transcrever para aqui o modelo de eloquência sacra, recitado pelo missionário naquele dia.

Ainda se eu pudesse transmitir aos leitores o tom rouco de voz, a extravagância de gestos, o decomposto dos movimentos com que o orador acompanhava a recitação dos descosidos períodos daquela indigesta prática, talvez me animasse à empresa, para lhes dar um exemplo da vigorosa eloquência, com que se anda atrasando a civilização do povo e prejudicando a verdadeira religião, a despeito dos bons sacerdotes, [sublinhado nosso]²¹⁵ cuja voz é abafada por aquela gritaria.

As mais tétricas e pavorosas imagens adornavam o discurso.

Era o enxofre a ferver [...] O tribunal de Deus foi arvorado em tribunal de santo Ofício, onde os autos-de-fé, os potros, e cavaletes aguardavam os delinquentes arrastados até ali; eis o resumo da oração [...]

Na escultura de Cristo, obra rude do buril popular, mostrava o vulto de um acusador, surgindo ali a pedir vingança, e não o do Redentor sublime a implorar e prometer perdão.²¹⁶

Como se pode verificar pela leitura da passagem acima transcrita, o sermão proferido pelo missionário – ‘padre gordo’ e ‘corado’, que passa do ‘confessionário’ para a ‘sacristia’ de forma ‘verdadeiramente triunfal’, distribuindo bênçãos ‘com profusão’ às ‘beatas’ da aldeia – é alvo da crítica irônica de Júlio Dinis. Uma intenção pedagógica que o nosso autor expressa logo à partida, quando menciona as ‘páginas humorísticas’ da obra de Sterne, onde é introduzido ‘um sermão sobre a consciência’. Uma alusão muito significativa, que alerta o leitor para as intenções de Júlio Dinis que, com a crítica religiosa que expõe ironicamente ao longo do referido capítulo XIX de *A Morgadinha dos Canaviais*²¹⁷, pretende que esta sua *Crónica da Aldeia* assumia uma função social moralizante. Daí que o nosso autor esclareça que tanto o padre – com o seu ‘tom rouco de voz’, a sua ‘extravagância de gestos’ e o ‘decomposto’ dos seus ‘movimentos’ – como o sermão que ele profere – um discurso que corresponde a uma ‘gritaria’, onde ressaltam as ‘mais tétricas e pavorosas imagens’ – constituem um exemplo negativo de propagação religiosa, atraíndo a men-

²¹⁵ Como se pode verificar, Júlio Dinis contrapõe aqui a ‘verdadeira religião’ e os seus ‘bons sacerdotes’ – ou seja, a *Kunstreligion* (religião da arte) e os verdadeiros artistas – ao catolicismo.

²¹⁶ DINIS – *Obras*, vol. 1, pp. 441-443.

²¹⁷ Cf. *Ibidem*, pp. 437-448.

sagem evangélica e, conseqüentemente, a ‘verdadeira religião’ (instituída pelo ‘Redentor’) e os seus ‘bons sacerdotes’. Esta ‘indigesta prática’ religiosa (ironicamente apelidada de ‘modelo de eloqüência sacra’), ministrada de forma imperativa e inquisitorial, intenta somente propagar o temor a um falso deus, que o povo da aldeia, e sobretudo as beatas – na sua credulidade ingênua – identificam na pessoa do missionário, que, pela forma como é apresentado pelo narrador, espontaneamente surge na imaginação do leitor como uma figura mundana e rude, ávida de honras e poder. Um poder que o missionário exerce de forma despótica sobre o povo da aldeia, manipulando-o no sentido dos seus próprios interesses pessoais. É com exemplos como este que fornece o missionário – de ‘vigorosa eloqüência’ – que ‘se anda atrasando a civilização do povo’, nessa segunda metade do século XIX em que Júlio Dinis compõe as suas *Crônicas da Aldeia*.

Conjeturando sobre a importância dos conceitos de cultura e civilização, para a consolidação da autoimagem do sujeito moderno, Caio Moura defende que, no final do século XVIII, começa a surgir uma nova autorrepresentação do homem – que já não se vê somente como «sujeito de conhecimento», mas também como «sujeito moral» e «sujeito estético». Esta autoimagem do homem moderno corresponderá então à instituição de uma nova ordem – «pensada como progresso material e moral, reino dos fins e horizonte das realizações artísticas e intelectuais», na qual moral, estética e conhecimento se interligam, originando que «os conceitos de civilização e cultura sejam circunscritos ao plano do sujeito e constituídos como o fundo de uma nova identidade universal», que distancia o homem da barbárie²¹⁸.

Mesmo que a evolução histórica dos referidos conceitos de civilização e cultura – com os quais se conjugam os de progresso e educação –, durante o século XIX, seja complexa e a sua relação nem sempre tenha sido pacífica²¹⁹, é, porém, ainda na sequência dessa consolidação da autoimagem do sujeito moderno, que Moura refere, que Júlio Dinis pode afirmar, na passagem da «Carta literária» de 1868 anteriormente citada, que as ‘belas artes’ têm

²¹⁸ Cf. MOURA – O advento dos conceitos, pp. 171-172.

²¹⁹ Sobre este assunto, cf. BOLLENBECK, G. – Zivilisation. In RITTER, Joachim ; GRÜNDER, Karlfried ; GABRIEL, Gottfried, Hrsg. – *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2004, Bd. 12, pp. 1365-1379 ; cf. FISCH, Jörg – Entstehung des modernen Kultur- und Zivilisationsbegriffs im 18. Und im Frühen 19. Jahrhundert. In BRUNNER, Otto ; CONZE, Werner ; KOSELLECK, Reinhart, Hrsg. – *Geschichtliche Grundbegriffe : historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*. Stuttgart : Klett-Cotta, 1992. Bd. 7, pp. 705-730.

‘uma missão social a preencher’. Assim sendo, e porque a arte é uma religião, então o artista pode assumir o papel de mediador entre Deus e os seres humanos, revelando verdades e apontando caminhos de redenção – como esclarece Bernd Auerochs²²⁰.

2.3.2 O artista enquanto sacerdote da *Kunstreligion*

Enquanto mediador entre o Absoluto e o ser humano, o verdadeiro artista – tal como afirmava Novalis – terá de ser sempre um sacerdote²²¹. Ou seja, terá de ser um artista que, assumindo uma missão religiosa numa época marcada pela secularização, se revela capaz de fazer renascer a esperança em tempos de desencanto²²². Um artista que, como o verdadeiro profeta bíblico²²³, (*nabi*²²⁴), *encarna a Palavra de Deus* (ou seja, vive-a até às últimas consequências, o que pode significar a morte do próprio profeta) – Palavra que o profeta *tem* de anunciar aos seus contemporâneos, chamando-os à conversão²²⁵. E como o anúncio profético, no AT, tem sempre uma dimensão ética, cujo fundamento – em consonância com a estrutura dialética da *Torah*, em que a Lei brota da História, protegendo a sua dinâmica, ao mesmo tempo que a deixa em aberto – não se reduz à obediência à Lei, enquanto tal, mas traduz-se na sua conservação por parte do Povo de Deus, como resposta ao

²²⁰ Cf. AUEROCHS, Bernd – *Die Entstehung der Kunstreligion*. Hrsg. v. DETERING, Heinrich. Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht, 2006, p. 15. Segundo Pierre Laubriet, também é dessa forma que a missão do artista na sociedade é concebida por Balzac. Nas palavras de Laubriet: «L’artiste subit une loi qui le force au rapport avec ce monde extérieure d’où il est exclu : il a ‘une mission’, mieux encore un ‘apostolat’. Balzac n’avait hésité à comparer l’artiste et le prêtre ; détenteur au même titre d’une vérité, il est aussi chargé de la répandre : ‘avant tout, un artiste est l’apôtre de quelque vérité, l’organe du Très-Haut qui se sert de lui pour donner un développement nouveau à l’œuvre que nous accomplissons tous aveuglément’. La vérité que détient l’artiste a une double forme : elle est d’une part la révélation qu’il fait de son époque à elle-même ; d’autre part, elle anticipe sur le présent et projette des lueurs sur l’avenir. Dans sa grande étude sur la situation de la noblesse pendant la Restauration, Balzac fait savoir à l’aristocratie que l’art, aux côtés de la science et de l’argent, est une puissance, et il résume ainsi sa pensée, montrant les deux faces de ce pouvoir : ‘Un grand artiste est réellement un oligarque, il représente tout un siècle, et devient presque toujours une loi’»: LAUBRIET – *L’intelligence de l’art*, p. 194.

²²¹ Cf. PETERSDORFF – 200 Jahre, p. 75.

²²² Sobre este assunto, cf. CARVALHO, José Carlos – *Esperança e resistência em tempos de desencanto : estudo exegético-teológico da simbologia babilónica de Ap 18*. Porto : UCP ; Faculdade de Teologia, 2009, pp. 463-465.

²²³ Sobre este assunto, cf. VORGRIMLER, Herbert – Prophet. In *Neues Theologisches Wörterbuch*. 2. Aufl. Freiburg ; Basel ; Wien : Herder, 2000, pp. 516-519.

²²⁴ Este nome hebraico é uma forma nominal passiva. Por isso, o profeta é uma pessoa que vive de forma passiva, na total dependência da vontade de Deus.

²²⁵ Cf. SCORALICK, Ruth – *Gottes Güte und Gottes Zorn : die Gottesprädikationen in Exodus 34,6f und ihre intertextuellen Beziehungen zum Zwölfprophetenbuch*. Freiburg ; Basel ; Wien ; Barcelona ; Rom ; New York : Herder, 2002, pp. 180-181.

amor divino, primordial²²⁶, assim também, o anúncio do artista – sacerdote ou profeta – conterá uma dimensão ética, que assentará na missão de «‘santificar com amor’» («‘zu heiligem mit Liebe’»)²²⁷. Esta última, porém, é uma missão que se apresenta sob uma forma estética, ou seja: uma forma em que a mensagem ética é filtrada pela sensibilidade do artista.

Da mesma forma que acima ficou exposta, entende Júlio Dinis a missão religiosa que o artista, tal como o profeta, *tem* de cumprir no seu próprio tempo histórico. É nesse sentido que, em «Ideias que me ocorrem»²²⁸ («Extracto de um livro manuscrito»²²⁹) – que integra *Inéditos e Esparsos* –, num texto redigido em «Funchal, Fevereiro de 1870», distinguindo entre livros que são «*monumentos*» e livros que são «*instrumentos*»²³⁰, afirma acerca destes últimos: «*Os livros instrumentos são, pelo contrário, para andarem nas mãos de todos, para o uso quotidiano, para educarem, civilizarem e doutrinarem as massas*»²³¹. Esta doutrinação, que é a missão religiosa do verdadeiro artista, é uma missão pedagógica e civilizadora. É através dela que o adepto da *Kunstreligion* (*religião da arte*) educa ‘as massas’.

No capítulo XXVIII de uma das suas *Crónicas da Aldeia – Os Fidalgos da Casa Mourisca* –, Júlio Dinis faz corresponder a eficácia dessa doutrinação das massas, através da literatura, a uma ‘vacina literária’:

Gabriela [sublinhado nosso]²³² *via com cuidado os sintomas deste crescente abatimento físico e moral, e procurava combater-lo por todos os meios.*

Ia para o quarto do tio, e variando a conversa e temperando-a com todas as graças que o espírito e o estudo lhe sugeriam, conseguia distraí-lo e chegava até a fazê-lo sorrir.

Outras vezes entretinha-o, lendo-lhe em voz alta, e escolhia livros que, no dizer dela, pudessem adoçar as cruezas do génio do fidalgo e amaciar-lhe as asperezas das suas escamas

²²⁶ Cf. ZENGER, Erich – Die Tora/der Pentateuch als Ganzes. In ZENGER, Erich [et al.] – *Einleitung in das Alte Testament*. 3., neu bearb. und erweiterte Aufl. Stuttgart ; Berlin ; Köln : Kohlhammer, 1998, p. 78.

²²⁷ PETERSDORFF – 200 Jahre, p. 80.

²²⁸ Cf. DINIS – *Obras*, vol. 2, pp. 541-553.

²²⁹ *Ibidem*, p. 541.

²³⁰ Sobre esta temática, cf. SILVA, Maria Alda Loya Soares – *Para uma leitura de “Uma família inglesa” de Júlio Dinis : romance de costumes ou livro-instrumento*. 1ª ed. Lisboa : Presença, 1999.

²³¹ Cf. DINIS – *Obras*, vol. 2, pp. 552-553.

²³² É interessante verificar que, nos textos literários dinisianos, são sempre as personagens femininas que – como Gabriela na passagem da *Crónica da Aldeia* de Júlio Dinis acima transcrita –, desenvolvendo o ‘espírito’ pelo ‘estudo’, assumem o papel de veículo transmissor da mensagem que o seu criador intenta transmitir, de forma oculta, ao leitor ‘desprevenido’.

aristocráticas. Quantas ocasiões D. Luís escutava atento e comovido os episódios de certos livros, mansamente revolucionários, e abria desprevenido o coração a doutrinas subversivas dos seus velhos preconceitos, tão ocultas elas se lhe insinuavam entre os artifícios da concepção e da linguagem!

*A baronesa tinha muita fé nesta vacina literária.*²³³

Como se pode verificar pela leitura da passagem acima transcrita, a referida ‘vacina literária’, na qual a ‘baronesa tinha muita fé’, é o meio pelo qual o adepto da *Kunstreligion* (religião da arte) – neste caso concreto, o escritor Júlio Dinis – pode doutrinar as massas, de forma oculta. Segundo o nosso autor, é esta ocultação da mensagem – transmitida ‘entre os artifícios da concepção e da linguagem’ – que garante a eficácia da vacinação. Pois, desta forma, o leitor ‘desprevenido’ facilmente abrirá o seu coração às ‘doutrinas subversivas’²³⁴ que esses ‘livros instrumentos’ – a que Júlio Dinis anteriormente se refere em «Ideias que me ocorrem» – intentam propagar, com o fim de educar e civilizar os povos. Uma doutrinação que não pode ser empreendida abertamente, porque o ‘mal’ (ou seja, a infeção) que

²³³ DINIS – *Obras*, vol. 1, p. 1141.

²³⁴ Note-se que, nos textos literários dinisianos, as ‘doutrinas subversivas’, acima mencionadas, correspondem a um ideário revolucionário que, de um ponto de vista sociopolítico, intenta democratizar a sociedade portuguesa. É neste sentido que, no capítulo XXXVII da mesma *Crónica da Aldeia – Os Fidalgos da Casa Mourisca* –, Gabriela, em diálogo com seu marido Maurício – informando-o de que as «dificuldades» que impediam a realização do projeto que tinha em mente de casar Berta (a filha de um lavrador) com Jorge (filho de D. Luís e irmão de Maurício) tinham diminuído desde que Frei Januário (o padre, ex-procurador da Casa Mourisca) resolvera intervir numa discussão que ela tinha tido com o fidalgo a esse respeito –, afirma: «– [...] O padre fez-nos, sem querer, um grande serviço. Meteu-se a advogar com tanto calor a aristocracia, que por pouco fazia de teu pai um democrata». Isto porque, como anteriormente (no capítulo XXXVI) esclarece o narrador: «Dera-se com o fidalgo um fenómeno não calculado pela experiência do padre, ainda que natural ao espírito humano. § Sentindo-se apoiado na defesa das suas ideias por um aliado antipático – porque o era para o fidalgo, desde certo tempo, o seu ex-procurador – teve logo um desejo veemente de recusar o auxílio e quase o de esposar a causa oposta, só para o castigar da impertinência». Assim, «D. Luís levado pela força da reacção [...] Por pouco estava advogando ideias manifestamente democráticas». É, pois, num clima marcadamente emocional que as «ideias modernas», que Gabriela perfilha e intenta propagar, começam a germinar no «espírito» do velho fidalgo, que já se esforça por desenvolver um raciocínio que justifique «a possibilidade de alianças desiguais». É neste ponto que a baronesa – vendo nesse raciocínio de D. Luís um «ótimo indício» – corta «no princípio a réplica do padre» e obriga-o «a retirar-se da sala para deixar dormir o doente». E Júlio Dinis encerra o referido capítulo XXXVI, pondo, significativamente, Gabriela a tomar «o braço do capelão», enquanto lhe conta uma breve «parábola» – cujo alcance, como esclarece o narrador, o padre não entende. É a seguinte: «–Depois de se lançar o crescente na massa, cobre-se esta e deixa-se em repouso levedar. Quando era criança via fazer isto em minha casa, sempre que se cozia o pão». E como poderia o velho Frei Januário entender tal parábola – perguntamos nós –, se esse membro do clero regular só consegue justificar «as irregularidades» que vê acontecerem «naquela casa» com a suposição de que ela se encontra «eivada do veneno da maçonaria»?; cf. DINIS – *Obras*, vol. 1, pp. 1211-1215. Sobre esta temática, cf. CATROGA, Fernando – O laicismo e a questão religiosa em Portugal (1865-1911). In *Análise Social*. XXIV:100 (1998), pp. 211-273.

se quer combater também tem vindo a aproximar-se das vítimas ‘obscura e lentamente’, pervertendo os ‘espíritos’:

[...]se o mal se aproximou obscura e lentamente, se o veneno se inoculou gota a gota nos espíritos, pervertendo-os, infectando-os; se rastejou como a serpente; se a falsa doutrina foi insidiosamente segredada no confessionário, pregada no púlpito, administrada em sacrílega comunhão com a hóstia consagrada; se as gerações novas a bebem na educação, dirigida pela hipocrisia, a vida da nação definha, os espíritos aviltam-se, os sentimentos nobres perdem-se, a alma adormece voluptuosamente numa inacção vergonhosa ou, se um dia um excesso de opressão a faz acordar, se pretende reagir, o esforço momentâneo não a salva, antes acaba de a deprimir.

[...]

*Os organismos, em certas moléstias crónicas, são um exemplo destas outras comoções.*²³⁵

Sendo a moléstia já crónica, não é por meios opressivos e diretos que ela pode ser combatida – como esclarece Júlio Dinis nesta passagem transcrita de uma nota, «colhida de um livro manuscrito» – que integra *Inéditos e Esparsos*. Para ser eficazmente combatida, a ‘falsa doutrina’ – equiparada aqui ao ‘mal’, ao ‘veneno’, causador da moléstia infecciosa –, que é ‘segredada’, ‘pregada’ e ‘administrada’ pela religião oficial – ‘gota a gota’ –, terá de ser substituída lentamente, por meio de ‘livros, mansamente revolucionários’²³⁶. Só desta forma, a ‘educação, dirigida pela hipocrisia,’ poderá ser eficazmente substituída pela ver-

²³⁵ DINIS – *Obras*, vol. 2, pp. 529-530.

²³⁶ Note-se como esta posição dinisiana está em consonância com a de Eça de Queirós, quando – num texto escrito em Julho de 1871 que foi integrado, mais tarde, em *Uma Campanha Alegre* –, exprimindo a sua indignação contra o encerramento das «*conferencias democraticas*», escreve: «Sejamos logicos; fechemos as conferencias do Casino onde se *ouvem* doutrinas livres, mas expulsemos os livros onde se *lêem* doutrinas livres [...] Façamos calar o sr. Anthero de Quental, mas proibamos na alfandega a entrada dos livros de Victor Hugo, Proudhon, Langlois, Feuerbach, Quinet, Littré, toda a critica franceza, todo o pensamento allemão, toda a idéa, toda a historia [...] Nós não queremos tambem que n’um paiz como este, ignorante, desorganizado, se lance através das ambições e das coleras o grito da revolta! Queremos a revolução preparada na região das idéas e da sciencia; espalhada pela influencia pacifica d’uma opinião esclarecida; realisada pelas concessões successivas dos poderes conservadores; – emfim *uma revolução pelo governo*, tal como ella se faz lentamente e fecundamente na sociedade inglesa. É assim que entendemos a revolução. Detestamos o facho tradicional, o sentimental *rebate* de sinos; e parece-nos que um tiro é um argumento que penetra o adversario – um tanto de mais! [...] As conferencias, que eram o estudo, o pensamento, a critica, a historia, a litteratura, essas parecem ao sr. Marquez incompativeis com toda a moral! [...] Homens que escutam gravemente uma voz que fala de justiça, de moral, de arte, de civilização – *isso* é prohibido com tanta violencia que se salta por cima da *Carta* para o prohibir! a *isso* manda-se um policia dar duas voltas á chave! *Misere! Misere!*»; cf. QUEIROZ, Eça – *Uma Campanha Alegre : das Farpas*. Lisboa : “A Editora”, 1890, pp. 105-114. Sobre esta temática, cf. JORGE, Ana Maria Castelo Martins – *Literatura e religião nas Conferências do Casino : as conferências de Augusto Soromenho e Eça de Queirós*. In *Lusitania Sacra*. 2:1 (1989), pp. 119-148.

dadeira educação – essa que o artista, enquanto sacerdote (ou profeta) da *Kunstreligion* (*religião da arte*), tem o dever de propagar, no seu próprio tempo histórico.

Pelas razões acima expostas, Júlio Dinis pode, então, equiparar a atividade do verdadeiro ‘artista’ à de um ‘sacerdote’ e a ‘arte’ a uma ‘religião’ – como se pode aferir pela leitura da seguinte passagem da «Carta literária» de 1868 em análise:

Do coração abomino todos os colaboradores desta obra ímpia da depravação da arte. Não perdoo, por exemplo, a Offenbach o aceder ao derrancado gosto da época, pondo ao serviço dele o seu grande talento musical. Um homem verdadeiramente artista nunca o teria consentido.

*O sacerdote que, para satisfazer uma companhia de ébrios, consente em entoar salmos e antifonias na sala de uma orgia, avilta a religião de que é ministro e polui os lábios que nunca mais celebrarão nos altares com a pureza digna do sacrifício.*²³⁷

Colocando ao mesmo nível a atividade do artista e o exercício do ministério sacerdotal, Júlio Dinis atribui, declaradamente, funções ministeriais à *Kunstreligion* (*religião da arte*)²³⁸ – em favor da qual continua sempre a advogar – que, desta forma, se arroga o direito de concorrer com a religião oficial no espaço público. Assim sendo, esta relação de equivalência que Júlio Dinis estabelece entre a prática artística e a prática religiosa é uma reafirmação da autonomia da arte, frente a uma religião pública que perde sucessivamente o seu poder. Ocupando, agora, o espaço que anteriormente era do domínio da religião oficial, a *Kunstreligion* (*religião da arte*) determina a sua posição social, declarando ter a capacidade de substituir a religião pública nas suas funções tradicionais.

Do trecho da «Carta literária» de 1868, acima citado, ressaltam ainda a alusão que Júlio Dinis faz ao ‘grande talento musical’ de Jacques Offenbach (1819-1880) – que compôs a música da opereta *A Grã-Duquesa de Gerolstein*²³⁹, de Meilhac e Halévy (opereta a que Júlio Dinis se refere na primeira passagem citada da «Carta literária» em análise, no item 2.3) –, e a crítica que se lhe segue²⁴⁰, devido ao músico não pôr esse mesmo talento ao ser-

²³⁷ DINIS – *Obras*, vol. 2, p. 765.

²³⁸ Sobre este assunto, cf., no item 1.3 deste estudo, o que defende Heinrich Detering, na sequência da análise sistemática que realizou do desenvolvimento histórico da *Kunstreligion*.

²³⁹ Rafael Bordalo Pinheiro caricaturou a *A Grã-Duquesa de Gerolstein*: cf. *O BINOCULO : Hebdomadario de caricaturas, espectaculos e literatura*. 1:2 (1870).

²⁴⁰ Note-se como esta posição dinisiana contrasta com a de Eça de Queirós, quando – numa passagem de um texto escrito em junho de 1871 que foi integrado, mais tarde, em *Uma Campanha Alegre* – defende: «O tem-

viço da religiosa missão que a verdadeira arte deve cumprir na sociedade: ‘Não perdo, por exemplo, a Offenbach o aceder ao derrancado gosto da época, pondo ao serviço dele o seu grande talento musical’, afirma.

Esta crítica que Júlio Dinis dirige, em setembro de 1868, a Offenbach – judeu-alemão convertido ao catolicismo²⁴¹, que era natural da cidade de Colónia, mesmo que tenha vivido quase toda a sua vida em França²⁴² – está em conformidade com o que Gustave Bertrand escreve acerca da opereta em questão, em 21 de abril de 1867, na seguinte passagem de um artigo de *Le Ménestrel*, jornal de «Musique et Théâtres», que se encontrava sob a direção de J.-L. Heugel:

J’ai à vous parler aujourd’hui de la *Grande-Duchesse* [...]

Offenbach a deviné cette veine nouvelle du goût parisien ; il l’a servie avec une originalité incroyable. Les gens qui font profession de détester la musique se sont mis à raffoler de celle-là ; et comme il y avait dans le nombre des gens en situation de faire la mode, une pente irrésistible s’est faite de ce côté.

po em que o teatro floresceu foi o tempo em que o teatro cantou Offenbach. Offenbach então triunfava; todas as famílias o decoravam; todos os realejos o moíam; todos os sinos o repicavam. Levantava-se então a hostia ao som da canção do general Bum! A alta burguesia sobretudo é que o frequentava, e que o adoptava. E n’esta sympathia geral apenas alguns dramaturgos, alguns *arranjadores*, acusavam o maestrino philosophico de perverter o gosto, desmoralizar a consciência, e baixar o nível intelectual. § Nem a burguesia teve razão em adoptar, nem os dramaturgos em o maltratarem. § Não, dramaturgos amigos, não comprehendestes Offenbach! Offenbach é maior que vós todos. Elle tem uma filosofia, vós não tendes uma idéa; elle tem uma critica, vós nem tendes uma grammatica! Quem, como ele, bateu em brecha todos os preconceitos do seu tempo? Quem como elle, com quatro compassos e duas rabecas, deixou para sempre desauthorizadas velhas instituições? Quem como elle fez a caricatura rutilante da decadência e da mediocridade? Vós, com a vossa severidade, não tendes feito um único serviço ao bom senso, à justiça, á moral. Tendes só feito somno! [...] Não é a *Grã-Duquesa* a *charge* implacavel dos vossos exercitos permanentes? [...] Sim, Offenbach, com a tua mão espirituosa, déste n’esta burguesia official – uma bofetada? Não! Uma palmada na pansa, ao alegre compasso dos *can cans*, n’uma gargalhada europêa! § Offenbach é uma filosofia cantada»: QUEIROZ – *Uma Campanha*, pp. 35-37.

²⁴¹ «Offenbach est juif et allemand. Cette double origine explique aux yeux de certains pourquoi le compositeur propage cette maladie qu’est l’opérette et contre laquelle réagit par exemple Émile Augier dans sa comédie *La Contagion* (1866) [...] La conversion au catholicisme – choisie par Offenbach – est beaucoup moins fréquente que la non-pratique religieuse, l’identité juive étant par ailleurs préservée à travers certains comportements (conception de la famille, traditions éducatives) [...] Mais il est intéressant de noter que les journalistes qui reprochent à Offenbach de ne pas être un artiste mais un commerçant exploitant le soi-disant mauvais goût du public ne donnent jamais à leurs attaques une coloration antisémite.»: YON, Jean-Claude – *Jacques Offenbach*. Paris : Gallimard, 2000, p. 426.

²⁴² «[...] une lueur de romantisme allemand et le tour comique des carnivals de Cologne, sa ville natale, se sont mêlés en lui [Offenbach] avec la grâce frivole de la France, sa patrie d’adoption.»: *Ibidem*, p. 428. Segundo outro biógrafo do compositor, Offenbach adquirira a fama de ser oportunista, por colocar os seus interesses pessoais, centrados no sucesso artístico, acima de qualquer orientação política. Desprovido de sentimentos patrióticos, Offenbach manteve-se, até o fim da sua vida, ingenuamente (e oportunamente) bonapartista: cf. HAWIG, Peter – Jacques Offenbach : *Facetten zu Leben und Werk*. Köln-Rheinkassel : Dohr, 1999, pp. 22-28.

Cette foule ne pense qu'a rire ; mais il s'est trouvé aussi des fanatiques convaincus pour célébrer au grand sérieux les vertus et les puissances de la muse d'Offenbach [...]

Je prédis à ces docteurs un grand succès : MM. Offenbach, Meillac et Ludovic Halévy, pourront bien leur pouffer de rire au nez, car ces trois hommes d'esprit ne se font pas d'illusion sur leur mission artistique et littéraire : ils savent fort bien que la vogue qui les portes les laissera tomber an jour à terre [...] ²⁴³

Júlio Dinis critica, pois, Offenbach, que visa com as suas composições musicais o sucesso efêmero – como salienta Bertrand na passagem acima citada – e não coloca o seu grande talento musical ao serviço da religiosa missão que a verdadeira arte deve cumprir na sociedade. Defensor da *Kunstreligion* (*religião da arte*), Richard Wagner²⁴⁴ viria a manter, por esse mesmo motivo, uma longa relação conflituosa com Jacques Offenbach²⁴⁵. Jean-Claude Yon descreve as razões concretas que estiveram na origem desse conflito, iniciado em 1860, nos seguintes termos:

Le sixième tableau de la revue [*Le Carnaval des revues*] est en effet le contrepoint comique des trois concerts donnés les 25 janvier, 1^{er} et 8 février par Richard Wagner au Théâtre-Italien, devant l'élite artistique de la capitale. Ces concerts ont provoqué de vives discussions qui sont poursuivies à chaque fois dans le passage Choiseul voisin, devant les Bouffes-Parisiens. Berlioz, jaloux de son confrère allemand, a popularisé la notion de 'musique de l'avenir' dans son feuilleton des *Débats* et Offenbach ne se fait pas faute d'en user.

²⁴³ BERTRAND, Gustave – Semaine Théâtrale. In *Le MÉNESTREL*. 34:21 (1867), pp. 162-163.

²⁴⁴ Como salienta Elizabeth Kramer, «it is clear that Richard Wagner's well-known 'musical creed' from the 1830s painting the composer and his work as divine was one chapter in a longer tradition of composer 'worship'. In the statement from the short story 'An End in Paris,' Wagner's *persona* affirmed belief in God, Mozart, and Beethoven and in the eventual transfiguration of all 'true disciples of high Art'». Como esclarece anteriormente a mesma autora, essa longa tradição, em que o referido *credo* wagneriano se inscreve, corresponde, principalmente no campo da música, a posições estéticas inspiradas na ideia de uma «*Kunstreligion* or 'art religion'», segundo a qual «art is thought to express divine feelings, artistic experience is compared to religious ritual, and artistic works are seen as divine presences on earth, whether as divine in and of themselves or as striking manifestations of the divine. Particularly important to the field of music, early nineteenth-century *kunstreligion* inspired beliefs that the concert, composer, and musical work each embodied aspects of the sacred to varying degrees. Audiences were depicted as listening with devotional contemplation, composers were described as deities, and the musical work was thought more capable than any other artistic form of revealing the divine»: cf. KRAMER, Elizabeth – The idea of transfiguration in the early german reception of Mozart's Requiem. In *Current Musicology*. 81 (Spring 2006), pp. 77 ; 74.

²⁴⁵ «Si Wagner observe en 1882 qu'Offenbach, 'sait faire comme le devin Mozart', cet éloge posthume atténué à peine la violence des attaques de 1870 et 1871. Tout semble, il est vrai, opposer les deux hommes [...]»: YON – *Jacques Offenbach*, p. 429 ; Hawig também ressalta este aspeto, referido por Yon: cf. HAWIG – *Jacques Offenbach*, p. 29.

Le premier contact entre l'auteur d'*Orphée* et celui du *Ring* s'établit donc de façon très po-
lémique, même si Wagner ne semble pas avoir daigné réagir à sa parodie par Bonnet.²⁴⁶

Como se pode aferir pela leitura do trecho acima citado, foi com a primeira exibição da revista de Offenbach *Le Carnaval des revues* – em cujo sexto quadro a *Música do Futuro*, anteriormente apresentada por Wagner em Paris, é parodiada – que se desencadeou o conflito entre os dois compositores, que perseguiram alvos artísticos bem diferentes. Ao contrário de Wagner, porém, Offenbach dependia existencialmente das verbas²⁴⁷ que conseguia angariar com a sua produção artística²⁴⁸. Daí a importância atribuída à popularidade, em detrimento do ideal estético²⁴⁹, por parte deste músico – que se deparou, frequentemente, com falta de dinheiro, sobretudo, nos últimos anos da sua vida, devido à doença de que sofria²⁵⁰. Um aspeto que Yon evidencia, quando acrescenta o seguinte:

[...] *Le Carnaval des revues* marche bien. La revue est jouée quarante-six fois jusqu'au 26 mars et permet aux recettes de passer de 29 161 francs en janvier à 40 553 francs en février et 40 239, 50 francs en mars. En outre, le sixième tableau, rebaptisé *La Symphonie de l'avenir*, est détaché de la revue et commence une fructueuse carrière comme intermède. Heugel a publié en trois versions la *Tyrolienne de l'avenir* (aux paroles du reste tout à fait insignifiantes) avec un frontispice de Stop qui montre Bonnet imitant Wagner...²⁵¹

2.3.3 A dimensão comunitária da *Kunstreligion*

Em 1880, seria Richard Wagner quem iria dirigir à arte o incentivo provocatório de evoluir no sentido de se instituir como uma «'Contra-Igreja' estética» («ästhetische 'Gegen-Kirche'») ²⁵². Mas, segundo Fabian Lampart, quando Wagner desenvolve teoricamente a sua conceção de drama musical, por volta de 1850, já então formula nos seus escritos uma reivindicação a que subjaz uma conceção de arte como religião, ou seja, uma conceção em

²⁴⁶ YON – *Jacques Offenbach*, p. 229.

²⁴⁷ Cf. HAWIG – *Jacques Offenbach*, p. 37.

²⁴⁸ «Si Offenbach était un redoutable homme d'affaires, s'il savait aller d'un éditeur à l'autre pour obtenir jusqu'à 12 000 francs – voire beaucoup plus – pour une pièce en trois actes [...]»: YON – *Jacques Offenbach*, p. 427.

²⁴⁹ Cf. HAWIG – *Jacques Offenbach*, p. 37

²⁵⁰ «Le musicien mourut à soixante et un ans, usé par le travail et par la goutte qui était remontée jusqu'au cœur.»: YON – *Jacques Offenbach*, p. 417.

²⁵¹ *Ibidem*, p. 229.

²⁵² Cf. DETERING – *Was ist Kunstreligion*, p. 15.

que a arte se apresenta capaz de substituir as funções tradicionais da religião²⁵³. Neste sentido – como salienta Marco Rispoli –, tanto Richard Wagner como Stefan George valorizam a dimensão comunitária da *Kunstreligion* (*religião da arte*), esforçando-se por dar ao culto íntimo e individual uma representação pública, em conformidade com a natureza figurativa e sensorial da arte, que tende sempre para a exteriorização²⁵⁴.

Também é realçando essa dimensão comunitária da *Kunstreligion* (*religião da arte*) – que Richard Wagner e Stefan George valorizam – que Júlio Dinis, depois de já ter colocado ao mesmo nível a atividade do artista e o exercício do ministério sacerdotal, pode defender, na mesma «Carta literária» de 1868 em análise, que a *Kunstreligion* (*religião da arte*) também possui o seu próprio ‘templo’ – que para o nosso autor, da mesma forma que para Wagner²⁵⁵ ou para Balzac²⁵⁶, são ‘os teatros’ –, onde uma comunidade se pode reunir, para participar na celebração do seu culto – como se pode aferir pela leitura da seguinte passagem:

A paródia nada respeita. Os mais belos tipos, as mais belas ideais concepções, as mais brilhantes imagens que tem concebido uma fantasia de poeta, de dramaturgo, de romancista, tudo ela abocanha e profana.

E não receiam que não volte ao templo assim profanado a arte que se preza?

²⁵³ Cf. LAMPART, Fabian – *Kunstreligion intermedial : Richard Wagners Konzept des musikalischen Dramas und seine frühe literarische Rezeption*. In MEIER ; COSTAZZA ; LAUDIN, Hrsg. – *Kunstreligion*, Bd. 2, p. 59.

²⁵⁴ Cf. RISPOLI, Marco – *Kunstreligion und künstlerischer Atheismus : zum Zusammenhang von Glaube und Skepsis am Beispiel Wilhelm Heinrich Wackenroders*. In MEIER ; COSTAZZA ; LAUDIN, Hrsg. – *Kunstreligion*, Bd. 1, p. 127.

²⁵⁵ Segundo David Roberts, para Richard Wagner «the theatre of art» é «the temple of the people without class distinctions»: cf. ROBERTS, David – *The total work of art in European modernism*. Ithaca, New York : Cornell University Press, 2011, p. 75.

²⁵⁶ Escreve Laubriet, sobre Balzac: «Pour préciser le second aspect de la mission de l’artiste, Balzac le rapproche une fois encore du prêtre : ‘il est un point où viennent se confondre le prêtre, l’artiste, le temple, le théâtre : c’est celui de la direction morale à donner aux hommes’. Cette comparaison de l’artiste et du prêtre est encore rappelée dans cette phrase de la Préface des *Etudes de Mœurs* : ‘Quant au droit que s’arroge de peintre de gourmander son siècle, d’en accuser les vices, d’en sonder le cœur, il est écrit sur toutes les chaires où montent les prédicateurs’. Ce doit être, pour l’artiste, le ‘but constant de ses efforts’, et c’est sa justification d’exister : ‘Si le poète ou le prêtre oublie qu’il n’a de valeur sociale, d’existence humaine possible, que lorsqu’il cherche à passionner ceux qui l’écoutent, dans un but utile au plus grand nombre, dès ce moment il cesse d’être’. Il s’écrie ailleurs, dans un élan de lyrisme, en parlant au nom des écrivains français : ‘Nous sommes les nouveaux pontifes d’un avenir inconnu, dont nous préparons l’œuvre’. Mais le rôle de l’artiste reste purement moral et son action s’inscrit uniquement dans le domaine des idées. Sa mission est d’ordre métaphysique ; il est ‘chargé de répandre les lumières qui brillent sur les hauts lieux’, de découvrir les causes et les principes ‘que les hommes minutieux prouvent, expliquent et commentent’. Balzac refuse à l’artiste toute participation à la politique. Devenir homme politique, ‘pour un poète, c’est abdiquer, déclare Modeste Mignon, la politique est la ressource des hommes positifs’»: LAUBRIET – *L’intelligence de l’art*, p. 196.

*Fechem antes os teatros, fechem-nos, porque os espectáculos assim não são os que civilizam, corrompem; não educam, pervertem.*²⁵⁷

É prestando culto à ‘arte que se preza’ e denegando a paródia ‘que nada respeita’ – como se pode ler na passagem da «Carta literária» de 1868 acima citada – que a comunidade dos seus crentes a declara sagrada. Esta sagração da arte traz consigo o reconhecimento do que ela pode conter de santo – enquanto meio de civilização e educação. O artista, por sua vez, desenvolvendo estratégias de sacralização da arte – que estão dependentes da noção de santidade –, recorre a sistemas simbólicos religiosos, que permitem que a arte possa assumir funções culturais sagradas²⁵⁸.

Na sequência desse procedimento, o culto à arte também pode reverter em favor do seu ministro, ou seja, do artista-sacerdote (ou artista-profeta²⁵⁹), que é então concebido como um ser humano superior, carismático, um santo²⁶⁰. Dessa forma, inaugura-se o *culto ao artista*²⁶¹, que deriva, remotamente, da noção de génio estabelecida por Johann Gottfried Herder, na sua obra *Journal meiner Reise im Jahr 1769*, segundo a qual «homem de génio» («Mann von Genie») é aquele que resulta de uma educação concebida de forma a poder engravidar com fecundas «sensações» («Sensationen») a «alma jovem» («Jugendseele»), que saberá manter-se para sempre nesse estado de juventude, sem cair na tentação das «abstrações» («Abstraktionen»)²⁶².

²⁵⁷ DINIS – *Obras*, vol. 2, pp. 763-764.

²⁵⁸ Cf. BÖHM, Nadine Christina – *Sakrales Sehen : Strategien der Sakralisierung im Kino der Jahrtausendwende*. Bielefeld : transcript, 2009, pp. 13-17.

²⁵⁹ Sobre este assunto, cf. KANDINSKY, Wasily – *Über das Geistige in der Kunst*. 10. Aufl., mit einer Einführung v. BILL, Max Bill. Switzerland : Bern, [1952], pp. 39-44.

²⁶⁰ Já em 1846, Sören Kierkegaard (1813-1855) critica essa postura estética em Johann Georg Hamanns que, na perspetiva do filósofo, confunde genialidade com santidade: cf. DEUPMANN, Christoph – *Apostel und Genie : zu Johann Georg Hamanns eigensinniger Behauptung der Einheit von Kunst und Religion*. In MEIER ; COSTAZZA ; LAUDIN, Hrsg. – *Kunstreligion*, Bd. 1, pp. 59-65.

²⁶¹ No tempo hodierno, o culto ao guitarrista Jimi Hendrix ou o culto ao cantor Michael Jackson são apenas dois exemplos (entre outros que poderíamos apresentar) deste *culto ao artista* que, como refere Schneider, se apresenta como uma herança, já em estado de degenerescência, da conceção romântica de génio: cf. SCHNEIDER – *Geschichte der Ästhetik*, pp. 13-14.

²⁶² Cf. HERDER, Johann Gottfried – *Journal meiner Reise im Jahr 1769*. Historisch-kritische Ausgabe. Hrsg. v. MOMMSEN, Katharina. Stuttgart : Reclam, 2008, pp. 143-145.

Assim sendo, para bem cumprir a sua missão, o artista também terá, ele próprio, de ter usufruído de uma educação que lhe permita manter viva a sua sensibilidade – que se espelhará na sua própria produção artística, revelando se ele é um ‘homem de génio’, ou não²⁶³.

Será nessa mesma sensibilidade, educada e viva, que – como salienta Júlio Dinis, na última passagem da «Carta literária» de 1868 anteriormente citada – deverá assentar a ‘fantasia de poeta, de dramaturgo, de romancista’ que é capaz de criar os ‘mais belos tipos, as mais belas ideais concepções, as mais brilhantes imagens’. Faltando ao artista essa sensibilidade, a arte já não poderá assumir funções culturais sagradas. Uma postura que é reforçada pelo nosso autor, quando, mais adiante, salientando o efeito nocivo que a ‘moda’ exerce na sociedade portuguesa do seu tempo, apresenta o quadro evolutivo da educação artística em Portugal, nos seguintes termos:

*[...] nós hoje estamos em um período de educação artística, desfavorável à verdadeira arte
[...]*

O gosto de uma nação corre fases como o gosto de qualquer indivíduo. Em criança, por exemplo, o teatro interessa-nos de uma maneira diversa daquela por que nos influi adultos. É o enredo do drama que nos comove e não as belezas literárias, não o mérito dos artistas que, se nos influem, é sem que o percebamos [...]

Esta ingenuidade dissipa-se cedo; substitui-a mais tarde o gosto pelas belezas da composição e da execução. Este, porém, forma-se mais lentamente do que se dissipa a primitiva ilusão de que falámos. Daqui resulta haver um período de transição em que já não nos ilude o enredo como em criança nem ainda nos comovem as belezas literárias, como quando o bom gosto se formou em nós.

²⁶³ Num breve capítulo da sua obra *Kunst und Kult (Arte e Culto)* – intitulado («Teoria da arte enquanto estética do génio» («Kunsttheorie als Ästhetik des Genies»)) –, Alois Halder, refletindo sobre estética e filosofia da arte, na passagem do século XIX para o século XX, defende que, nesse tempo, a teoria da arte transforma-se em fundamento da estética e, em consequência disso, o próprio artista começa a ser visto como «o tipo de ser humano estético, simplesmente» («der Typ des ästhetischen Menschen schlechthin»). Daqui resulta que o artista – o génio – começa a ser tomado como paradigma interpretativo do humano. Dessa forma, a «estética do génio» («Genieästhetik») é então incrementada segundo os pressupostos de uma subjetividade genial, que se instaura como concepção do mundo. No entanto, essa subjetividade já não é concebida, como até então, de forma absoluta, mas sim, como finita, numa perspetiva infinita. Assim, a filosofia da subjetividade finita, enquanto subjetividade genial, apresenta-se como herdeira da concepção moderna do Ser: cf. HALDER – *Kunst und Kult*, pp. 27- 33.

Nesse período frequenta-se o teatro com insensibilidade artística, apreciam-se tanto os intervalos como os actos, é indiferente perder uma cena inteira ou no princípio ou no fim e, se a moda pôs isso em costume, adopta-se o costume da melhor vontade.

Então aplaude-se tudo quanto a moda recomenda, o entusiasmo não é espontâneo, é de convenção e antes de saber se nos devemos arrebatat, perguntamos se o que vemos já arrebatou alguém que autorize o entusiasmo.

O nosso povo na sua educação artística está quase neste caso, acha-se neste antipático e estéril período de transição.

[...]

Mas, por infelicidade, o bom gosto não veio ainda ocupar o terreno para fazer florescer a arte. Não há ainda bastante amor e conhecimento dela para manter entre nós um teatro permanente.

Quem dá as leis, quem domina exclusivamente é a moda. Aplauda-se o bom e o mau, conquanto a moda o recomende.²⁶⁴

Na opinião de Júlio Dinis, a nação portuguesa encontra-se, pois, no seu tempo, num melindroso ‘período de transição’, no que concerne o gosto artístico, que necessita então de uma educação especialmente cuidadosa. Uma educação que os artistas têm obrigação de assumir, religiosamente. Sem artistas-sacerdotes – ou seja, sem pastores – que sejam capazes de ajudar a formar o ‘bom gosto’ no povo português, esse mesmo povo permanecerá como um rebanho de ovelhas que, perdidas na sua ‘insensibilidade artística’, adotam, como ‘costume’ (ou norma) tudo o que a ‘moda’ estabelece.

Júlio César Machado, cronista de teatro e contemporâneo de Júlio Dinis, confirmando esta posição dinisiana, descreve, em tom humorístico, a vida teatral portuguesa²⁶⁵, nesse tempo em que a seleção das peças levadas à cena dependia da moda ‘caprichosa e fugitiva’:

Em S. Carlos não ha surpresas. Sabe-se de cór as operas... e os camarotes.

²⁶⁴ DINIS – *Obras*, vol. 2, pp. 765-766.

²⁶⁵ Referindo-se à atuação da Geração de 70 em relação à vida teatral portuguesa da sua época, Ivo Cruz afirma que o que ela trouxe para o teatro foi, «acima de tudo, um paradoxo» e que «a sua marca profunda fica aquém das outras áreas culturais», só se fazendo sentir por meio da «crítica e renovação doutrinária» empreendida em iniciativas pontuais: as Conferências do Casino; *As Farpas*; vários textos dispersos, principalmente, de Oliveira Martins e de Eça de Queiroz: cf. CRUZ, Ivo Duarte – *História do Teatro Português*. [s. l.] : Verbo, 2001, pp. 180-181.

Sabe-se que hão de ver-se certas pessoas do lado direito, certas outras do lado esquerdo, o nosso amigo fulano ao fundo.

Sabe-se que no segundo intervallo o sr. Sicrano faz uma visita ás senhoras Taes, e que a menina Esta vae no segundo acto para o camarote das suas amigas Est'outras.

Sabe-se quem é que não vae alli aos domingos.

Quem tem uma prima doente.

Quem está de vestido novo.

Sabe-se tudo [...]

Nos teatros de declamação vivem sujeitas as peças á moda caprichosa e fugitiva. Tal assumpto que deu no gotto a toda a gente em certa época, não se suporta n'outras...

Só é condão da musica escapar a esta lei.

Porque?

Porque ha nas operas o que raras vezes se encontra nas peças declamadas – idealidade, poesia.²⁶⁶

Como esclarece Luís Francisco Rebello, a ópera, proveniente de Itália onde nasceu, é «teatro *musical*»; enquanto a opereta, chegada a Portugal em meados do século XIX, através da França – como, por exemplo, *A Grã-Duquesa de Gerolstein*, anteriormente referida por Júlio Dinis –, é «teatro *musicado*». A diferença que existe entre estas duas modalidades das artes do espetáculo assenta no «grau de intensidade» com que a música²⁶⁷ intervém em cada uma delas, resultando daí que a ópera se aproxima mais da música do que da arte dramática em sentido estrito²⁶⁸.

Nessa diferença também se baseia a distinção que Machado estabelece entre a ópera, que a música impregna de 'idealidade' e 'poesia', e os teatros de declamação, em que as peças vivem sujeitas à moda, nesse 'período de educação artística, desfavorável à verdadeira arte' – como afirma Júlio Dinis, na última passagem da «Carta literária» de 1868 acima citada. Nesse período, ainda não seria possível ver-se concretizado, em Portugal, o ideal wag-

²⁶⁶ MACHADO – *Os theatros*, pp. 210-212.

²⁶⁷ Sobre este assunto, cf. BETZ, Otto – *In Geheimnisvoller Ordnung : Urformen und Symbole des Lebens*. München : Kösel, 1992, p. 152.

²⁶⁸ Cf. REBELLO, Luiz Francisco – *Três espelhos : uma visão panorâmica do teatro português do Liberalismo à ditadura (1820-1926)*. Lisboa : IN-CM, 2010, pp. 359-361.

neriano, em que «a cena era o lugar predestinado para o florescimento da ‘obra de arte total’ (*Gesamtkunstwerk*), em que todas as formas de expressão artística se fundiam e confundiam»²⁶⁹. Um ideal inspirado na *Kunstreligion* (*religião da arte*), que Richard Wagner, tal como Júlio Dinis, defendia.

2.3.4 Feminismo e *Kunstreligion*

Firmada por um nome feminino – *Diana de Avelada* –, a crítica que Júlio Dinis empreende, na «Carta literária» de 1868 em análise, à música da opereta *A Grã-Duquesa de Gerolstein*, composta por Jacques Offenbach, denuncia uma posição que está em concordância com a forma como, na segunda metade do século XIX, na Alemanha, música e feminismo se interligam, do ponto de vista ideológico. Laurie McManus analisa essa interligação que então se verifica entre os movimentos progressistas na área da música e na área dos direitos das mulheres, na Alemanha. Toma como exemplo a atuação da feminista, autora de textos de ópera, poeta, romancista e ensaísta Louise Otto (1819-1895) – fundadora da associação *Allgemeiner Deutscher Frauenverein*, que visava a reivindicação de melhorias no direito de família e no acesso das mulheres à vida profissional – como alguém que soube reconhecer similitudes entre os objetivos do movimento de emancipação das mulheres²⁷⁰ e a *Música do Futuro* (*Zukunftsmusik*): termo cunhado pela Nova Escola Alemã, fundada pelos compositores Franz Liszt e Richard Wagner.

Na Alemanha, foi principalmente a classe média que assumiu essa dupla luta pelo progresso dos direitos das mulheres e da *Música do Futuro*, tentando mudanças que pareciam ao mesmo tempo radicais e assustadoras às estruturas sociais e artísticas coevas. Fiel defen-

²⁶⁹ *Ibidem*, p. 359. O «total work of art» (*Gesamtkunstwerk*) – o termo alemão foi cunhado por Richard Wagner no contexto das revoluções de 1848 – exprime a vontade de «to recover and renew the public function of art», como esclarece Roberts, acrescentando que essa síntese das artes ao serviço da regeneração social e cultural foi um sonho especificamente alemão: cf. ROBERTS – *The total work*, pp. 1; 70-76.

²⁷⁰ Como McManus esclarece, o movimento de emancipação das mulheres, na Alemanha, correspondeu a um desejo cultural – que se foi expandindo desde as revoluções de 1848-49 até o final do século – de promoção ocupacional e educacional das mulheres, numa sociedade em que ainda lhes era negada uma voz institucionalizada no sistema político. Em alternativa, foram trilhados caminhos de luta que passaram por intervenções sociais, domésticas e literárias – onde se incluem as realizadas a nível da cena musical e da crítica musical. Assim, neste período, a dedicação particular à música – fosse como intérprete, crítico, colunista, professor, mecenas ou elemento do público de concertos – também teve, por vezes, um significado ideológico e político: cf. MCMANUS, Laurie – *Feminist revolutionary music criticism and Wagner reception : the case of Louise Otto*. In *19th-Century Music*. 37:3 (2014), pp. 161-162.

ra de Wagner e da música da Nova Escola Alemã, Louise Otto, vendo na música uma possibilidade de as mulheres poderem progredir na área das artes do espetáculo, alia-se, com a sua escrita, à complexa rede dos defensores das ideias de Wagner que também apoiavam os direitos das mulheres. Dessa forma, os escritos de Otto tornam-se em alvo de crítica acérrima por parte dos espíritos mais conservadores desse tempo, que consideravam, tanto o radicalismo musical wagneriano como a mulher emancipada, uma ameaça social²⁷¹.

Como já mencionamos anteriormente²⁷², a defesa da verdadeira imagem da Mulher foi o principal motivo que, já em 1863, levou o nosso autor a enviar uma primeira «Carta literária» à redação do *Jornal do Porto* e a criar o pseudónimo *Diana de Aveleda*, com que também assinou outras «Cartas literárias» como, por exemplo, esta em análise, ou «Impressões do Campo: A Cecília» – em cuja parte III²⁷³, redigida em janeiro de 1865²⁷⁴, Júlio Dinis alia essa defesa à educação e à produção musical, em Portugal.

Com efeito, na parte III da última «Carta Literária» acima referida, o nosso autor, assumindo uma identidade feminina fictícia (*Diana de Aveleda*) e dirigindo-se a uma amiga igualmente imaginária (*Cecília*), põe ironicamente em questão o tipo de educação que, em Portugal, é idealmente concebido para o género feminino, relacionando criticamente essa conceção com a possibilidade que é dada às mulheres portuguesas de se filiarem nas lojas maçónicas:

Reconheço-me, em desenvolvimento intelectual, muito aquém de todas as mulheres da geração nova, que falam francês com uma acentuação de parisiense pur sang; copiam a dois crayons cabeças de Julien e discutem Meyerbeer, Rossini com um desplante admirável. Últimamente parece que até se filiam nas lojas maçónicas – pelo menos assim mo afirmaram.

Não sei se tu também estarás já iniciada nos mistérios do Grande Oriente.

Agora sim, acredito na regeneração da pátria, Ça ira.

*Mas em todo o caso, bem sei que eu não posso discutir música contigo; nem é essa a minha tenção.*²⁷⁵

²⁷¹ Cf. *Ibidem*, pp. 161-187.

²⁷² Sobre este assunto, cf. o item 2.1 deste estudo.

²⁷³ Cf. Dinis – *Obras*, vol. 2, pp. 732-738.

²⁷⁴ No cabeçalho, encontra-se a seguinte informação adicional: «Fragmento de uma carta que não era para ser publicada»; «Publicada no ‘Jornal do Porto’ em 11 de Janeiro de 1865».

²⁷⁵ *Ibidem*, pp. 732-733.

Na passagem acima citada, a alusão feita a essa possibilidade real que, já nesse tempo, as mulheres portuguesas têm de ser iniciadas ‘nos mistérios do Grande Oriente’, filiando-se numa sociedade secreta²⁷⁶ – alusão que é seguida de um comentário à crença na ‘regeneração da pátria’ que é ironicamente associada à predominância da ‘moda’, importada da França, onde o termo conheceu a sua origem –, põe em questão o tipo de educação que é idealmente concebido para o género feminino, em Portugal. Uma crítica que é formulada num contexto em que Júlio Dinis contrapõe as opiniões dessas duas amigas fictícias – *Diana de Aveleda* e *Cecília* – acerca da música, e do seu estado de desenvolvimento, em Portugal. A posição dinisiana é clara, quando, escrevendo pela pena de *Diana de Aveleda*, afirma:

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

Vós que falais em romanzas, em cavatinas, em rondós, em barcarolas, sentis um certo escrúpulo de mau gosto em falar de cantigas.

Pois eu, se estivesse no vosso lugar, legisladores do gosto, não o sentiria; eu havia de dizer desafogadamente aos nossos talentos artísticos: Fazei música para cantigas inspirando-vos do gosto popular, subireis depois às composições líricas ligeiras e mais tarde, no futuro, os nossos netos aplaudirão a verdadeira ópera nacional – antes disso tentá-lo é absurdo.

As artes têm todas a sua infância. E Deus nos livre de crianças assenhoradas que é a mais antipática espécie de Preciosas ridículas que eu conheço.

Mas atendei a que não é só dos compositores que depende a reforma.

Alguns têm feito as primeiras tentativas, mas como lutar entre a tremenda potestade que se chama a moda?²⁷⁷

²⁷⁶ «Throughout the eighteenth century Freemasonry was – and is now – a supposedly secret society. Yet, paradoxically, the lodges flourished distinctively in the eighteenth century among men – and women – who defined themselves as polite and enlightened, hence open to people of different religions or professions. In any lodge people could be found who had no other reason for being present than their interest in ceremony and the ideals taught by the Masonic creed»: JACOB, Margaret C. – Polite worlds of Enlightenment. In FITZPATRICK, Martin ; JONES, Peter ; KNELLWOLF, Christa ; McCALMAN, Iain, ed. – *The enlightenment world*. Oxfordshire ; New York : Routledge, 2004, p. 282.

²⁷⁷ DINIS – *Obras*, vol. 2, p. 737.

Como se pode aferir pela leitura da passagem acima citada, a ‘ópera nacional’ portuguesa – o alvo artístico a atingir, no campo da música – pode vir a ser uma realidade futura. No entanto, porém, encontrando-se Portugal num estado infantil, no que concerne à produção musical, melhor será que os compositores portugueses comecem por produzir peças musicais de mais fácil composição – privilegiando a composição de ‘música para cantigas’ –, inspirados no ‘gosto popular’, que melhor exprime o que é genuinamente português. Uma opinião muito semelhante à hegeliana, sobre «les *chansons populaires*»²⁷⁸, que Charles Bénard comenta, no seu «Essai analytique et critique sur l’Esthétique de Hegel, par le traducteur» – anteriormente referido²⁷⁹ –, nos seguintes termos:

Quant aux espèces particulières de la chanson, on doit citer, comme les principales, les *chansons populaires*, qui renferment les exploits et les événements nationaux, dans lesquels le peuple conserve ses souvenirs, ou qui expriment les sentiments, les situations des divers classes de la société, etc; les chansons qui appartiennent à une culture plus riche et plus variée. Tantôt expression d’une gaieté joyeuse, tantôt plus sentimentales, elles rappellent les scènes de la nature et les diverses situations de la vie humaine²⁸⁰.

Na opinião de *Diana de Avelada*, também é partindo dessa base nacional – que não se encontra contaminada pela ‘moda’ – que, algum dia, as composições musicais portuguesas, evoluindo, poderão atingir um estado de maturidade artística que permitirá o surgimento da ‘ópera nacional’ portuguesa.

Para Júlio Dinis, um dos aspetos mais relevantes da religiosa missão que a arte deve cumprir na sociedade traduz-se, pois, na defesa da verdadeira imagem da Mulher, que, nessa época, nem sempre era devidamente preservada, sobretudo no contexto da cena teatral – como testemunha, no seu tom sempre humorístico, Júlio César Machado, o cronista de teatro contemporâneo de Júlio Dinis, já anteriormente referido:

Pelo genero de peças que alli se representam – e era ocasião de empregar uma malícia, e attribuir o caso tambem um pouco ao temperamento dos accionistas, quem sabe? – o teatro da Trindade tem sido entre nós o mais parecido com o que se chama lá por fóra *theatro de mulheres*. Actrizes bonitas, e comparsas que não sejam inferiores ás actrizes; tal é o pro-

²⁷⁸ Sobre este assunto, cf. HÉGEL – *Système des Beaux-Arts*, pp. 60-62.

²⁷⁹ Cf. o item 2.3 deste estudo.

²⁸⁰ BÉNARD, Ch. – *Essai analytique*, p. 432.

gramma, que, n'um paiz como este em que as formosuras escaceiam, não póde, talvez, ser levado completamente a effeito.²⁸¹

Desta imagem ironizada que Machado nos apresenta da realidade do seu tempo se pode aferir que o teatro em Portugal, no período da Regeneração, longe de cumprir a sua missão de educar e civilizar – uma missão que, em Portugal, só começaria a ser cumprida com «o Teatro Livre em 1904 e o Teatro Moderno em 1905»²⁸² –, se tornava em palco de depravação e comércio, quando estava dependente dos interesses económicos e pessoais dos seus acionistas. Mas os interesses políticos também não se encontrariam ausentes desses espetáculos²⁸³, que serviam para cultivar a ilusão de um mundo estável e despreocupado, em tempos de crise e constantes mutações.

Quando, na «Carta literária» em análise, Júlio Dinis defende a *Kunstreligion* (*religião da arte*) – situando essa defesa no contexto da cena teatral portuguesa oitocentista, que censura –, também tem em mente, por certo, todos esses interesses menos honrosos que envolviam a produção teatral portuguesa oitocentista, e que Júlio César Machado ressalta na passagem anteriormente citada. Interesses esses que denegriam a verdadeira imagem da Mulher, muito particularmente a da mulher artista, profissional de teatro²⁸⁴, mas também a da mulher espectadora²⁸⁵.

Por isso, na «Carta literária» em análise (assinada por *Diana de Avelada*, em 1868) o nosso autor, assumindo o papel de uma mulher casada e mãe de duas filhas, dirige-se a um supos-

²⁸¹ MACHADO – *Os theatros*, p. 197.

²⁸² Sobre este assunto, cf. REBELLO – *Três espelhos*, pp. 209-272.

²⁸³ Cf. *Ibidem*, p. 96.

²⁸⁴ Um desprestígio que também influenciava a opinião pública, sobretudo a da camada da população menos ilustrada. Esta opinião pública depreciativa acerca das *comediantes* é registada por Júlio Dinis, por exemplo, no romance *Uma Família Inglesa*, quando no capítulo XXIV a personagem «Sr.^a Josefinha de Água Benta», em diálogo com a «senhora Antónia» – diálogo em que é bisbilhotada a vida de Carlos, o filho de Mr. Richard Whitestone –, afirma o seguinte: «– Diz que aí com uma comediante de teatro gastou ele contos de réis do pai. Até o velho quis mandá-lo para Inglaterra.»; DINIS – *Obras*, vol. 1, p. 794.

²⁸⁵ Note-se como esta posição dinisiana contrasta com a de Eça de Queirós, quando – numa passagem de um texto escrito em outubro de 1872 que foi integrado, mais tarde, em *Uma Campanha Alegre* – afirma: «Dê-se á mulher um alto interesse domestico, e dá-se-lhe uma virtude invencivel. Dê-se-lhe uma casa a governar, uma família a dirigir, e ella encontrará no seu coração mais valor para ser virtuosa do que nós encontramos razões no nosso espirito para sermos honrados. – Ora agora se o marido faz da sua mulher uma amante *mignonne* e luxuosa, se a torna um pequenino mimo e um gosto de voluptuosidade, se faz d'ella um ornato de teatro e quase um embelezamento publico, se a quer como uma sultana da Georgia, que se transporta nos braços – n'esse caso está mal, e então o risonho *Offenbach* adianta-se com a sua batuta e o seu *couplet* garoto, e aconselha-o a que nunca entre em casa – sem prevenir.»; QUEIROZ, Eça – *Uma Campanha Alegre: das Farpas*. Lisboa : Companhia Nacional Editora, 1891, vol. 2, pp. 244-245.

to marido («Gustavo»²⁸⁶), explicando-lhe que essa ida ao teatro correspondera a uma «resolução» que a autora da carta tinha formado para satisfazer um desejo que as «pequenas» («Ernestina» e «Luísa») tinham exprimido, através de um olhar eloquente. Desejo eloquente, aliás, que fez eco na mente materna, porque também a mãe das jovens – depois de uma temporada no campo, que deixara as filhas «ansiosas pelas distrações da cidade» – sentia já saudades do «elegante teatro», e o «título Grã-Duquesa» andava-lhe nos ouvidos «como um zumbir de importuno mosquito». Mas, malgrado a popularidade adquirida, a opereta *A Grã-Duquesa de Gerolstein*, revela-se um espetáculo musical de inferior qualidade artística que leva a autora da carta a confessar que foi «com desgosto, com tédio, com indignação, duvidando do progresso da arte» que deixara o «teatro de São João», aonde acorrera com tanto entusiasmo²⁸⁷.

Júlio Dinis conclui, então, a «Carta literária» de 1868 em análise, apelando em favor da ‘arte nascente’ nacional, que os ‘homens de letras’, do Portugal do seu tempo, deveriam possuir a coragem de defender, frente às profanas tentações, importadas:

*Custa-me ver que, reconhecendo o mal que está corrompendo entre nós a arte nascente, não se organize entre os nossos homens de letras uma cruzada leal e corajosa, tendo por divisa a arte e combatendo sem quartel nem misericórdia o mau gosto que nos vem do estrangeiro de mistura com os chignons e os mais artigos da moda.*²⁸⁸

Um final suficientemente esclarecedor, que nos permite compreender as principais razões que teriam conduzido o nosso autor no sentido de adotar a *Kunstreligion* (religião da arte) que, interagindo com uma realidade social que se encontra sujeita a constantes mutações, desenvolve competências específicas que lhe possibilitam intervir na construção dessa mesma realidade social. Esta apologia que Júlio Dinis faz da *Kunstreligion* (religião da arte) – enquanto conceção estético-filosófica –, a nível programático, é concretizada pelo nosso autor na sua própria produção literária: nos seus poemas compostos numa segunda fase poética; nos seus contos (ou novelas); assim como nos seus romances. Nestas compo-

²⁸⁶ Curiosamente, este marido imaginário de *Diana de Aveleda* tem o mesmo nome próprio (em versão portuguesa) do crítico de teatro Gustave Bertrand, que – como vimos anteriormente (cf. o item 2.3.2 deste estudo) – redige o artigo publicado no jornal francês *Le Ménestrel*, em 21 de abril de 1867, onde a opereta de Offenbach a que Júlio Dinis se refere na «Carta literária» em análise também é avaliada criticamente. Tratar-se-á de uma coincidência?

²⁸⁷ Cf. DINIS – *Obras*, vol. 2, p. 761.

²⁸⁸ *Ibidem*, p. 767.

sições literárias, como ainda veremos²⁸⁹, são, conseqüentemente, desenvolvidos temas onde ecoam preocupações de ordem ecológica e socioambiental, ético-social, sociocultural, sociopolítica, socioeconómica e ético-religiosa. Desta forma, Júlio Dinis assume, com a sua produção literária, uma posição interventiva na sociedade portuguesa – num tempo em que essa sociedade apresenta fortes indícios de uma secularização manifesta –, pretendendo, assim, afirmar a presença da arte no espaço público e a sua capacidade de substituir a influência da religião oficial «nas esferas dos valores políticos, económicos, éticos e estéticos»²⁹⁰.

Redigida em setembro de 1868, esta «Carta literária» de Júlio Dinis – intitulada «Cartas para a minha família» –, que analisámos, apresenta-se como um vivo testemunho do culminar de um longo processo de diferenciação funcional por que arte e religião passam desde o século XVIII até à segunda metade do século XIX, quando o conceito de *Kunstreligion* (*religião da arte*), radicalizando-se, começa a exprimir uma relação de concorrência entre arte e religião.

2.4 A relação entre arte e ciência em «A ciência a dar razão aos poetas»

Em dezembro de 1879, foi publicado no *Jornal do Porto* um folhetim que reunia sob o mesmo título – «A ciência a dar razão aos poetas» – duas «*Cartas ao redactor do 'Jornal do Porto'*» que Júlio Dinis endereçara já em 1864 à redação desse periódico, que se encontrava então sob a direção de Ramalho Ortigão. São-nos desconhecidas as razões que teriam levado o diretor do *Jornal* a não editar essas duas cartas, no devido tempo²⁹¹. Publicadas, finalmente, em 1879²⁹², sem a assinatura do seu autor – mas acompanhadas de uma nota da redação do *Jornal do Porto* onde se esclarece que tinham sido encontradas entre «os manuscritos de Júlio Dinis», que as redigira «em 1864»²⁹³ –, as referidas cartas viriam mais

²⁸⁹ Cf. o capítulo 3 deste estudo.

²⁹⁰ Sobre este assunto, cf. DIX – *As esferas seculares*, pp. 5-27.

²⁹¹ Sobre este assunto, cf. o item 2.1 deste estudo.

²⁹² Saliente-se que, em 1879, o *Jornal do Porto* já não se encontrava sob a direção de Ramalho Ortigão, mas que o seu redator era então Alberto Pimentel.

²⁹³ DINIS – *Obras*, vol. 2, p. 691.

tarde a enformar uma das «Cartas literárias» de Júlio Dinis, que se apresenta dividida em duas partes (I e II)²⁹⁴.

A temática estético-científica tratada por Júlio Dinis nessas duas «*Cartas ao redactor do 'Jornal do Porto'*» aproxima-as, é certo. No entanto, na primeira das duas, o nosso autor começa por abordar uma matéria que se sobrepõe a essa aproximação. Inicia a carta da seguinte forma:

Meu amigo:

Nestes tempos que correm, asados para toda a espécie de luta, é de alegrar deveras a notícia de uma reconciliação cordial entre inimigos velhos. O ditado português, Ódio velho não cansa, que o Sr. Rebelo da Silva tomou para epígrafe do seu primeiro romance, sofre felizmente ainda de quando em quando notáveis desmentidos.

A nossa época está presenciando fenómenos bastante singulares. Enquanto por um lado, e tão perto de nós, vemos o espectáculo desconsolador de um inglório e já fastidioso certame entre os nossos literatos, contenda desapiedada e nem sempre cortês, de onde as reputações feitas saem enxovalhadas, as nascentes, feridas talvez de morte pela dureza do combate, e só incólume quem nada arriscou, por nada ter que perder; lá por fora, mostram-se-nos insolitamente amáveis para com as fantasias dos poetas até os seus antigos adversários – os homens da ciência!

É já um facto reconhecido o da galantaria da ciência contemporânea. Esta sisuda dona, a quem dantes as harmonias da lira romântica escandalizavam os ouvidos, demasiado escrupulosos, já lhes sorri e despojada de velharias pedantescas, vai reconhecendo que, sob aparências frívolas mas não obstante ou não sei se por isso mesmo, agradáveis, a musa dos poetas e romancistas costuma às vezes dizer coisas, que valem bem a pena de ser atendidas.

Não concorda, meu amigo, que estes factos são uma feliz compensação para aqueles outros, que eu lamentava? Quando lavre no seio de um povo a guerra civil, ao menos que ande ele em paz com os seus vizinhos da fronteira.

Se estiver para me ouvir, quero entretê-lo hoje a respeito de uma destas finezas da ciência à literatura.

²⁹⁴ Cf. *Ibidem*, pp. 691-705.

Trata-se do coração, assunto ao qual, sem flagrante injustiça, se não poderá negar o epíteto de palpitante.

*Há-de saber, que entre os poetas e fisiologistas reinava de há muito grande divergência em quanto à maneira de conceber a vida do coração.*²⁹⁵

Começando por chamar a atenção para o clima de conflituosidade que domina a sua época, Júlio Dinis destaca, na passagem acima citada, uma ‘contenda desapiedada e nem sempre cortês’ que, nesse tempo, decorre entre ‘literatos’ portugueses – contenda essa que opõe as ‘reputações feitas’ às ‘nascentes’. Trata-se, pois, de um conflito de gerações literárias que decorre em Portugal nesse ano de 1864, contrastando com o que se passa ‘lá por fora’ – onde a ‘ciência contemporânea’ já ‘vai reconhecendo’ o valor da ‘musa dos poetas e romancistas’.

Esse contraste que o nosso autor destaca é um primeiro e decisivo argumento na tentativa de chamar à razão esses contendores portugueses do seu tempo. É nesse sentido que os alerta, quando afirma: ‘Quando lavre no seio de um povo a guerra civil, ao menos que ande ele em paz com os seus vizinhos da fronteira’. Com efeito, aos olhos de Júlio Dinis, a referida contenda literária não se enquadra no contexto cultural europeu dessa época, onde – como demonstrará, principalmente, na segunda parte desta sua «Carta literária»²⁹⁶ – essa matéria em discussão já está esclarecida, pois arte e ciência encontram-se reconciliadas. Exemplo dessa reconciliação é a forma como alguns médicos europeus começaram a conceber ‘a vida do coração’. Assim, se, havia «*tantos anos*», esse órgão do corpo humano era concebido pelos fisiologistas – que o estudavam «*pelo escalpelo e pelo microscópio*»²⁹⁷ – como sendo apenas o «*motor da circulação sanguínea*»; nos últimos tempos, são já esses mesmo fisiologistas quem – revoltando-se contra uma concepção mecanicista, materialista, do órgão – põe de lado «*as páginas da ciência positiva da vida do coração, para saborearem furtivamente a fisiologia de contrabando, que em todas as línguas do mundo mortas e vivas os poetas oferecem às imaginações seduzidas*»²⁹⁸. É nos seguintes termos que Júlio Dinis vai então descrever o primeiro de três casos paradigmáticos desse saborear furtivo que apresenta na «Carta literária» de 1864 em análise:

²⁹⁵ *Ibidem*, pp. 691-692.

²⁹⁶ Sobre este assunto, cf. o item 2.4.2 deste estudo.

²⁹⁷ Cf. *Ibidem*, p. 694.

²⁹⁸ Cf. *Ibidem*, p. 696.

Haller, por exemplo, a quem principalmente se deve uma das mais fecundas revoluções que tem sofrido a ciência da vida – foi poeta também. E ainda hoje parece que os seus compatriotas mais o conhecem por essa qualidade, do que por aquela que lhe granjeou na história da ciência, um nome imorredouro.

Ora ser poeta, sem falar alguma vez do coração à maneira dos poetas, não sei bem como possa ser. Desejava agora consultar as produções literárias deste sábio alemão, a ver se o encontrava, como suspeito, em flagrante delito de lesa-fisiologia, justamente naquele artigo que, como poucos, ele tinha razão e interesse de respeitar.²⁹⁹

Albrecht von Haller (1708-1777), médico e botânico suíço, foi lente da Universidade de Gotinga, desde a sua inauguração em 1737 – cuja festa comemorativa o poeta celebra no poema XX – intitulado «Ueber das Einweihungs-Fest der Göttingischen hohen Schule»³⁰⁰ –, que integra a coletânea *Versuch Schweizerischer Gedicht*. Daí, muito provavelmente, a razão por que Júlio Dinis considera Haller alemão. No poema VIII dessa mesma coletânea – intitulado «Doris» e composto em 1730³⁰¹ –, esse poeta suíço confirma largamente a intuição que o nosso autor expressa a seu respeito na última passagem da «Carta literária» acima transcrita, como quando escreve, por exemplo, «Ein halbes Herz in seiner Brust»³⁰² («Um meio coração em seu peito»), desafiando os conhecimentos da anatomia humana, em que era perito. É o que também se pode aferir pela leitura das seguintes afirmações de Júlio Dinis, transcritas da mesma «Carta literária» de 1864:

É um misterioso órgão o coração.

Basta que é ele o infatigável obreiro desta complicadíssima oficina orgânica; o que primeiro se ergue para o trabalho no ainda mal distinto crepúsculo da vida embrionária; o último a despegar da tarefa quando os outros já repousam no sono da morte. O primum vivens e o ultimum moriens, como bem o chamou Haller que, como médico e poeta, o conhecia bem, Haller essa delicada organização germânica, a quem o grito da dor e a vista do sangue afastou sempre do anfiteatro para onde aliás o chamava a vasta profundidade dos seus conhecimentos médicos, e a ardente ansiedade do seu amor de saber.³⁰³

²⁹⁹ *Ibidem*, p. 697.

³⁰⁰ Cf. HALLER, Albrecht von – *Versuch Schweizerischer Gedichte*. Elfte vermehrte und verbesserte Auflage. Karlsruhe : Christian Gottlieb Schmieder, 1778, pp. 229-235.

³⁰¹ Cf. *Ibidem*, pp. 111-118.

³⁰² *Ibidem*, p. 117.

³⁰³ DINIS – *Obras*, vol. 2, p. 701.

E referindo-se às «relações do coração com o sistema nervoso e particularmente com o cérebro»³⁰⁴, acrescenta ainda o nosso autor:

Pois o coração, diz Cláudio Bernard, reproduzindo neste ponto uma já antiga teoria de Haller, o coração é independente do cérebro e nisto se extrema dos órgãos seus congêneres.

*Arrancado do peito de um animal bate ainda sobre a mesa da dissecação e por tempo considerável. Este facto, porém, há já muito sabido, presta-se a outras explicações e não resolve imediatamente a questão no sentido favorável à opinião halleriana.*³⁰⁵

Com estas últimas afirmações acima transcritas, Júlio Dinis não só reforça o facto de Haller – ‘médico e poeta’ – ter sido um especialista conceituado que desenvolveu importantes teorias no campo do saber médico, como também salienta que foi Claude Bernard (1813-1878) quem, nessa época, ultrapassou a teoria de Haller sobre a independência do coração em relação ao cérebro. O mesmo Bernard que, um ano mais tarde, iria defender a aplicação do método experimental à medicina – na sua *Introduction à la médecine expérimentale* (1865)³⁰⁶. Uma postura científica que o nosso autor, enquanto médico, também defende, já desde 1861, quando escreve na sua Dissertação Inaugural que, «*se os phenomenos meteorológicos, mais talvez que nenhuns, se prestam á observação, subtrahem-se, em compensação, á experiência, esta outra observação mais activa, poderoso instrumento do progresso das sciencias, que julga e corrige os dados fornecidos pela primeira*»³⁰⁷. Enquanto poeta, porém, a Júlio Dinis só interessa ‘a face poética do coração, até agora deixada na sombra pelos homens de ciência’. Uma face que Claude Bernard também desvela³⁰⁸, com a

³⁰⁴ *Ibidem.*

³⁰⁵ *Ibidem*, pp. 702-703.

³⁰⁶ Com esclarece o próprio Bernard: «A medicina científica [...] só pode constituir-se, tal como as outras ciências, por via experimental, quer dizer pela aplicação imediata e rigorosa do raciocínio aos factos que a observação e a experimentação nos fornecem. O método experimental, considerado em si próprio, é um raciocínio com a ajuda do qual submetemos, metodicamente, as nossas ideias à experiência dos factos»: BERNARD, Claude – *Introdução à medicina experimental*. Trad. MARINHO, Maria José. Lisboa : Guimarães & Cia. Editores, 1978, p. 10.

³⁰⁷ COELHO, Joaquim Guilherme Gomes – *Da importancia dos estudos meteorologicos para a medicina e especialmente de suas applicações ao ramo operatorio*. Porto : Typographia de Sebastião José Pereira, 1861. Dissertação Inaugural para acto grande, seguida de seis proposições, apresentada a Eschola Medico-Cirurgica do Porto, 1861, pp. 8-9.

³⁰⁸ Saliente-se, a este respeito, as afirmações com que Júlio Dinis termina a «Carta literária» de 1864 em análise: «*A independência que, segundo Bernard, admitimos para o coração não se deve entender, repetimos, como absoluta carência de relações entre ele e o cérebro, este suserano na confederação orgânica. § Nisto se extrema a teoria moderna de outras anteriores, que à primeira vista parecem manter com elas estreito parentesco. § Assim, já vimos que as excitações dos nervos são ressentidas a seu modo, pelo coração;*

ajuda do «cardiógrafo»³⁰⁹, trazendo-a ‘para o campo luminoso da observação e da análise’ – como se pode ler na passagem abaixo transcrita:

Hoje a fusão é mais natural e desassombrada.

Por isso era esta mais que nenhuma a época destinada para que a face poética do coração, até agora deixada na sombra pelos homens de ciência, se adiantasse para o campo luminoso da observação e da análise; e a crença unânime da opinião viesse pedir à ciência a sua razão de ser.

E quem se encarregou de estudar o problema?

Exemplo eloquente de conciliação de que falamos!

Foi Claude Bernard. Se por acaso sabe quem é Claude Bernard há-de por certo admirar-se.³¹⁰

Aos médicos tem competido a tarefa de desvelar a ‘face poética do coração’, logo, não é de estranhar que, nessa época, Bouchut, professor agregado na Universidade de medicina de Paris, tenha tomado como ‘epígrafe de um livro de filosofia médica’ uma quadra de Gerard de Nerval – prestando, dessa forma, o ‘maior preito’ à ‘escola romântica’ dessa época:

Os médicos, sobretudo, têm ido longe nesta via de concessões.

Um professor agregado na Universidade de medicina de Paris [Bouchut], não pôs dúvida nenhuma em tomar como epígrafe de um livro de filosofia médica, uma quadra de Gerard de Nerval!

Gerard de Nerval! o tradutor e amigo de Henry Heine [...]

Eu considero o facto desta epígrafe como o maior preito prestado até hoje por homens de ciência à escola romântica actual.

Aos médicos competia dar destes exemplos. Os filhos de esculápio deviam lembrar-se, como bem diz L. Peine, de que Apolo, pai do semideus, estabelece o estreito parentesco entre a poesia e a arte salutar.

elas modificam, suspendendo-o, o exercício do próprio órgão. Mas a espontaneidade deste exercício é que caracteriza a independência. § Nas condições normais, de integridade e normalidade do organismo, as coisas passam-se de uma maneira análoga à que a experimentação revelou. § Um facto novo entra no fenómeno – a sensibilidade»: DINIS – Obras, vol. 2, pp. 704-705.

³⁰⁹ *Ibidem*, p. 704.

³¹⁰ *Ibidem*, p. 700.

*Ora o número dos médicos poetas tem sido bastante avultado, mas é certo que não andavam com franqueza e á vontade nesta empresa de conciliação.*³¹¹

Como se pode verificar pela leitura desta última passagem transcrita da «Carta literária» de 1864 em análise, a ‘empresa de conciliação’ entre poesia e ciência tem vindo a ser empreendida, especialmente, por ‘médicos poetas’, mas, no geral, também têm sido os médicos – e Claude Bernard é o melhor exemplo³¹² –, enquanto ‘filhos de esculápio’³¹³ – e na esteira do deus ‘Apolo’ –, quem tem vindo a restabelecer ‘o estreito parentesco entre a poesia e a arte salutar’.

Por tudo o que acima ficou brevemente exposto, é compreensível que Júlio Dinis não pretenda envolver-se no conflito de gerações literárias que decorre em Portugal nesse ano de 1864. Na perspetiva do nosso autor, a matéria em debate está desatualizada, porque não é necessário que os poetas desse tempo deem razão à ciência – pois já é ‘A ciência a dar razão aos poetas’. Mas que contenda é essa, ao certo, e quem são os contendores?

A referência feita por Júlio Dinis, na primeira parte dessa «Carta literária» de 1864, ao poema *Camões*, de Almeida Garrett – alusão integrada no contexto de uma reflexão crítica acerca da referida questão literária («Abre-se o Camões, do Almeida Garrett – livro do qual não sei se os contendores da actual questão literária já fizeram também pataratas para se acometerem [...] O anatómico intransigível, ao ler isto, não podia deixar de se afligir.»³¹⁴) –, permite-nos concluir que um assunto idêntico teria estado nas origens da contenda.

Com efeito, o que ainda sustentava uma discussão acalorada, no meio intelectual e literário português dessa época, era o que António Feliciano de Castilho tinha escrito numa *Conversação preambular* – redigida em «Lisboa, 11 de julho de 1862, ao meio-dia, ao cantar a

³¹¹ DINIS – *Obras*, vol. 2, pp. 698-699.

³¹² É para ilustrar essa postura de Claude Bernard que, na «Carta literária» de 1864 em análise, Júlio Dinis transcreve algumas proposições de uma «lição» proferida recentemente na «Sorbona» por esse ilustre «fisiologista mais que tudo experimental», como, por exemplo, a seguinte: «[...] Pelo contrário, eu creio que a ciência que provém de uma fonte pura, para todos se fará luminosa, e que ciência e arte por toda a parte se darão as mãos interpretando-se e explicando-se uma pela outra»: *Ibidem*, p. 701.

³¹³ Sobre este assunto, cf. o item 3.4.2 deste estudo.

³¹⁴ *Ibidem*, p. 693.

primeira cigarra d'Anacreonte na copa da minha olaia»³¹⁵ – à obra *D. Jayme*, de Tomás Ribeiro, onde esse grande 'pontifice' de uma 'litteratura official' (como o apelidaria Antero) defende a obra deste seu protegido em tons altamente elogiosos, por comparação com *Os Lusíadas* de Camões: «Negará alguém que estes segundos LUSIADAS abreviados, concepção menos remontada que os primeiros, porém mais tésa, mais esplendida, mais esmerada, mais na linguagem e gosto litterario do nosso tempo, adoptada, como está, e o devia estar nas escolas [...]»³¹⁶.

Na «Carta literária» de 1864 em análise, porém, Júlio Dinis não menciona nomes, por discrição³¹⁷, mas também porque não pretende envolver-se numa questão que, na sua perspectiva, já está desatualizada – uma vez que, a nível europeu, ciência e arte já estão reconciliadas; pois, ao contrário do que sugere o 'ditado português', *ódio velho cansa*. Contudo, devido à aproximação cronológica da Questão Coimbrã, poderemos concluir, desde logo, que é já aos preliminares da mesma e às circunstâncias que a originaram que o nosso autor se refere nesse início, acima transcrito, da primeira das suas duas «*Cartas ao redactor do 'Jornal do Porto'*», endereçadas a Ramalho Ortigão – que em 1866 também viria a envolver-se nessa mesma questão, com a publicação do opúsculo «*Literatura de Hoje*»³¹⁸.

2.4.1 Questão Coimbrã: Antero e o ideal da arte moderna

A chamada Questão Coimbrã foi fermentando no meio intelectual e literário português desde 1862³¹⁹, espelhando um conflito que eclodiria em novembro de 1865, quando Antero de Quental publica um opúsculo – intitulado «*Bom-senso e Bom-gosto*»³²⁰ – onde ataca diretamente António Feliciano de Castilho. Este ataque, porém, é uma reação de defesa perante as críticas ofensivas – ainda que mais ou menos indiretas – que Castilho dirigira,

³¹⁵ CASTILHO, A. F. de – Conversação preambular : (Reproduzida da primeira edição). In RIBEIRO, Thomaz – *D. Jayme : Poema com uma conversação preambular pelo Visconde de Castilho*. 11^a ed., corrigida. Porto : Livraria Chardron, de Lélo & Irmão, Editores, 1916, pp. xlvii-xcvi.

³¹⁶ *Ibidem*, p. xci.

³¹⁷ Esta característica comportamental de Júlio Dinis está bem patente nas suas «*Cartas particulares*»: cf. DINIS – *Obras*, vol. 2, pp. 777-905.

³¹⁸ Cf. ORTIGÃO, Ramalho – *Litteratura d'hoje*. Porto : Typ. do “Jornal do Porto”, 1866.

³¹⁹ Cf. SARAIVA, António José ; LOPES, Óscar – *História da Literatura Portuguesa*. 17^a ed., corrigida e actualizada. Porto : Porto Editora, 1996, p. 800.

³²⁰ Cf. QUENTAL, Anthero do – *Bom-senso e bom-gosto : carta ao Excellentissimo Senhor Antonio Feliciano de Castilho*. Coimbra : Imprensa da Universidade, 1865.

anteriormente, à poética adotada por um grupo que se formara no meio universitário coimbrão, do qual Antero de Quental se apresenta como mentor.

As referidas críticas de António Feliciano de Castilho surgiram no contexto de uma carta escrita à guisa de posfácio à primeira obra de Manuel Pinheiro Chagas, *Poema da Mocidade*³²¹. Nessa carta – dirigida ao editor e «Amigo Sr. Pereira»³²² e redigida em «Lisboa, no retiro da minha mata, 27 de setembro de 1865»³²³ –, António Feliciano de Castilho – figura de enorme destaque político, social e cultural, que apadrinha os literatos lisboetas ultrarromânticos – censura a poética do referido grupo de estudantes conimbricenses, ao mesmo tempo que recomenda este seu protegido para a cadeira de literatura moderna³²⁴, nos seguintes termos:

Eis aqui pois, se jámais o houve, o propriíssimo para um curso de litteratura moderna, o homem que tem em si mesmo os livros, que os sabe recitar, que sabe julgal-os, e que sabe, o que é mais difficil, amenisar por tal arte a doutrina que todos lh'a hão-de por gosto receber [...]

Tenho fé na illustração do governo, e fio que a lembrança não ha-de cair desaproveitada.

Antevejo-lhe todavia uma objecção que para entre nós mal costumados ainda á liberdade do pensamento, não é por certo das mais pequenas [...]

Que o digam a França e a Allemanha; que o digam todos os paizes illustrados; declarem elles quanto não devem de progresso ao moderno espirito, cada vez mais desenvolvido, de livre exame, de livre censura, e de liberrima censura de censura [...]

Não regeitarão a these, que para liberaes e filosofos é evidente; mas continuarão a murmurar contra a proposta d'este critico para a cadeira de litteratura moderna; e de meras hypotheses sacarão os argumentos em contrario.

³²¹ No prefácio, redigido em Lisboa, em 6 de junho de 1865, Manuel Pinheiro Chagas esclarece que «oferece» esta sua primeira obra, *Poema da Mocidade*, a António Feliciano de Castilho, de quem se reconhece «Admirador, amigo e discipulo obrigadissimo»: cf. CHAGAS, Manuel Pinheiro – *Poema da mocidade : seguido do Anjo do Lar*. Lisboa : Livraria de A. M. Pereira, 1865, pp. v; xiii.

³²² CASTILHO, A. F. de – Critica litteraria : carta do ILL. ^{mo} e Ex. ^{mo} Sr. Antonio Feliciano de Castilho ao editor. In CHAGAS – *Poema da mocidade*, p. 183.

³²³ *Ibidem*, p. 243.

³²⁴ Esta cadeira de «Literatura Moderna do curso superior de Letras, bastião dos literatos oficiais» viria, no entanto, a ser ocupada, em 1872, por Teófilo Braga: cf. RAMOS – A formação, p. 510.

‘Theophilo Braga – dirão – Anthero do Quental, Vieira de Castro, talentos distintos, e de já não pequena cleientella todos elles, têm sido, e continuam a ser, acremente objurgados por este aquilatador inexoravel.’ [...]

Uma das duas: ou cada um d’esses tres mancebos é perfeito, ou não:

Se é perfeito, ninguem tema por elles: são tres aguias que nasceram adultas [...]

O critico de bem, severo até, e embora desabrido, é, ainda que ao criticado o não pareça, o amigo mais proveitoso de quanto pode ter. Vale-lhe elle só à sua parte mais que trinta, e trezentos louvadores [...]

Deixando de parte, por agora, Braga e Quental, de quem, pelas alturas em que voam, confesso, humilde e envergonhado, que muito pouco enxergo, nem atino para onde vão, nem avento o que será d’elles afinal, por Vieira de Castro digo eu o que o proprio Pinheiro Chagas nunca se lembrou de contestar-lhe: que é um talento verdadeiro, grandioso, exorbitante, e d’um futuro que me parece cubiçavel.³²⁵

Nos fragmentos da carta acima citados, Castilho defende a ‘liberdade do pensamento’ – praticada nos países ilustrados, de que são exemplo a França e a Alemanha –, à qual, na sua opinião, os portugueses seus contemporâneos não sabem dar o devido valor, por ela ainda não ser entre eles um costume enraizado. No entanto, o que é afirmado, nesses mesmos fragmentos da referida carta, acerca da crítica e da forma como ela pode ser benéfica ao criticado, contrasta nitidamente com o tipo de crítica que o próprio Castilho põe em prática, quando se refere ao seu protegido, Pinheiro Chagas, em tom altamente elogioso, por oposição ao que afirma acerca de Anthero de Quental e Teófilo Braga. Assumindo, pois, uma posição nitidamente tendenciosa, Castilho vai trair, com a prática, o que pretende defender teoricamente³²⁶.

Por outro lado, ao referir-se às ‘alturas em que voam’ aqueles que não merecem os seus elogios, o crítico também marca o seu distanciamento em relação às tendências especulativas que subjazem à produção poética dos dois estudantes conimbricenses. Tendências que

³²⁵ CASTILHO – *Critica litteraria*, pp. 210-215.

³²⁶ Luciano Cordeiro denuncia este tipo de crítica que se pratica em Portugal, nesse tempo, opondo-a ao que considera ser a «verdadeira crítica», em que diz crer, ou seja, na «crítica-ciencia, na crítica que não sacrifica a personalidades, – no sentido vulgar da palavra, – nem a intolerancias de fanatismos, nem a popularidades de compadrio, nem a inviolabilidade tradicional de fórmulas e reputações, nem a irritabilidades de ignorâncias e vaidades»: cf. CORDEIRO, Luciano – *Livro de crítica : arte e litteratura portuguesa d’hoje : 1868-1869*. Porto : Typographia Lusitana, 1869, pp. 12-13.

são explanadas, numa abordagem filosófica, tanto por Teófilo Braga como por Antero de Quental.

Assim, é começando por parafrasear Hegel (em nota de rodapé pode ler-se: «Hegel, *Esthetica*, t. II, trad. de Benard») que o primeiro desses dois autores, em *Tempestades Sonoras*³²⁷, numa «Parte Esthetica», introdutória da obra – intitulada «Sobre a evolução da Poesia determinada pelas relações entre o sentimento e a fôrma»³²⁸ e redigida em «Porto, Junho, 1864»³²⁹ –, se aproxima do final da explanação das ideias estético-filosóficas que perflha, definindo da seguinte forma ‘o ideal da arte moderna’: «o espírito não pôde ser determinado na fôrma; para entrar no domínio da arte, só pode realizar-se pelo sentimento. Esse sentimento puro, mavioso, profundo – é o amor divino, é o ideal da arte moderna»³³⁰.

É em termos idênticos a esses de Teófilo Braga que, em 1865, Antero de Quental, em *Odes Modernas*³³¹ – onde, recorrendo, igualmente, à autoridade de Hegel, insere no início da «Parte Primeira» a seguinte epígrafe: «L’Idée... c’est Dieu!»³³² –, numa «Nota» final explicativa que serve de posfácio à obra, defende ‘o ideal da arte moderna’, começando por esclarecer que este seu livro é uma tentativa «para dar á poesia contemporanea a cor-moral, a feição espiritual da sociedade moderna», termina concluindo o seguinte: «a Poesia moderna é a voz da Revolução – porque Revolução é o nome que o sacerdote da historia, o tempo, deixou cahir sobre a fronte fatidica do nosso seculo»³³³.

Este conflito intelectual entre a *velha geração*, que se mantém em torno de Castilho – «um dos grandes pontífices» de uma «litteratura official», «sem audácia, convencional, rethorica, académica, rotineira»³³⁴ –, e «A Geração Nova»³³⁵, que se forma em torno de Antero – que, de acordo com Teófilo Braga, se apresenta como o motor de um «movimento e esfor-

³²⁷ Cf. BRAGA, Theophilo – *Tempestades Sonoras : segunda série da Visão dos Tempos*. Porto : Em Casa da Viuva Moré, 1864.

³²⁸ *Ibidem*, p. vii.

³²⁹ *Ibidem*, p. xxx.

³³⁰ Cf. *Ibidem*, pp. xxv-xxvii.

³³¹ Cf. QUENTAL, Anthero do – *Odes modernas*. Coimbra : Imprensa da Universidade, 1865.

³³² *Ibidem*, p. 6.

³³³ Cf. *Ibidem*, p. 151.

³³⁴ Cf. QUENTAL, Anthero do – *A dignidade das letras e as litteraturas officiaes*. Lisboa : Typographia Universal, 1865, p. 27.

³³⁵ Designação de Sampaio Bruno, atribuída ao grupo de escritores que se formou em torno de Antero: cf. BRUNO, José Pereira de Sampaio – *A Geração Nova : ensaios criticos : os novelistas*. Pôrto : Magalhães & Moniz, 1885.

ço para dar ideal à poesia»³³⁶, «n'uma terra em que a verdade para ser ouvida precisa trazer a fôrma do escândalo»³³⁷–, apresenta como pano de fundo interesses ideológicos³³⁸, mas, como já vimos, não são só as ideias o que divide os contendores. Colidem, de igual modo, os interesses pessoais³³⁹, fazendo com que a «teocracia literária» que Castilho praticava no país também tivesse repercussões éticas – como esclarece João Gaspar Simões³⁴⁰.

Na realidade, esse grupo revolucionário conimbricense – defensor do enquadramento da literatura portuguesa no plano cultural europeu coevo e cultor de uma poética que Castilho não aprovava – nem se assume como ‘escola’, como pretendia António Feliciano de Castilho, nem aceita que pretendam filiá-lo em qualquer uma das existentes nesse tempo, pois não é uma ideologia particular o que os une, mas um ideal universal de liberdade de pensamento e de expressão. É neste sentido que Antero de Quental pode asseverar:

Graças ao deus da liberdade, não pertenço por ora a nenhuma escola além da escola do pensamento e da franqueza. Essa está ou pôde estar em Coimbra como em Lisboa ou em Pekin – em toda a parte aonde estiver uma consciencia leal³⁴¹.

³³⁶ BRAGA, Theophilo – *As theocracias litterarias : relance sobre o estado actual da literatura portuguesa*. Lisboa : Typographia Universal, 1865, p. 9.

³³⁷ *Ibidem*, p. 5.

³³⁸ Óscar Lopes e António José Saraiva defendem o seguinte: «Esta geração traz à cultura portuguesa, como trouxera a primeira geração romântica, um novo caudal de influências e de motivos. Assimila parte dela o positivismo de Comte, e, em segunda mão, alguma coisa de hegelianismo [sublinhado nosso]. Inicia-se no evolucionismo darwiniano, na crítica bíblica de Renan. Literariamente, enriquece-se com o conhecimento de autores românticos que o primeiro romantismo não assimilou: Heine, G. de Nerval, Michelet, Musset, e o Vítor Hugo humanitarista. Os seus principais mentores são porventura Proudhon e Michelet. Recrutado em parte entre os estudantes de Coimbra (Antero de Quental, Teófilo braga, Eça de Queirós), em parte fora de Coimbra (Oliveira Martins, Batalha Reis, Adolfo Coelho), este grupo vibra com os grandes acontecimentos europeus da época: as insurreições na Polónia, a crise na Irlanda, a oposição ao segundo Império na França; e choca-se com os horizontes estreitamente provincianos da literatura vigente [...] As influências hegelianas são mais patentes em Antero de Quental e em Oliveira Martins»: SARAIVA ; LOPES – *História da Literatura*, pp. 667-668. No entanto, como mostramos acima, o conhecimento da filosofia hegeliana, tanto por parte de Antero de Quental como por parte de Teófilo Braga, não é um conhecimento ‘em segunda mão’, como afirmam os autores do trecho supracitado – é um conhecimento direto dos textos do filósofo alemão (que ambos parafraseiam ou citam diretamente – como se pode verificar, por exemplo, pela leitura das passagens transcritas dos textos de Antero e de Teófilo), sobretudo da sua *Estética*, em versão francesa, que nessa segunda metade do século XIX circulava pela Europa, como já referimos no item 1.3 deste estudo.

³³⁹ Como escreve Ramos: «A razão por que Teófilo e Antero, um ainda estudante e outro bacharel desocupado, se precipitaram a insultar o velho Castilho não é difícil de compreender se se notar que as *Odes Modernas* de Antero tinha vendido 14 exemplares num ano, enquanto o seu panfleto contra Castilho esgotou cerca de 1000 cópias num par de meses»: RAMOS – *A formação*, p. 487.

³⁴⁰ Cf. SIMÕES, João Gaspar – *José Régio e a história do movimento da “Presença”*. Porto : Brasília, 1977, p. 29.

³⁴¹ QUENTAL – *A dignidade*, pp. 5-6.

Asseveração que é confirmada por Teófilo Braga – que integra o mesmo grupo e defende o mesmo ideal de liberdade de pensamento e de expressão –, quando afirma:

Não existe escola alguma; existem apenas homens que sabem pensar e escrever com independência. Todavia há quem ache conveniente servir-se d'esta designação para comprometer esses homens tornando-os solidários com as incoerências e futilidades de gente que se dá por honrada em vêr-se reprovada em tão boa companhia.³⁴²

Mas em que se traduz, concretamente, essa defesa do *ideal da arte moderna* que ambos – Antero de Quental e Teófilo Braga – apregoam? De acordo com o que afirma o mentor desses jovens estudantes de Coimbra – em *Bom-senso e Bom-gosto* – essa defesa pressupõe, primeiro de tudo, a preservação da independência intelectual do poeta – independência que tem o seu fundamento no «trabalho» e na «consciência» do poeta –, frente «às vaidades omnipotentes» dos «grãos-mestres officiaes»³⁴³. Já que o «ideal» significa «desprezo das vaidades; amor desinteressado da verdade; preocupação exclusiva do grande e do bom; desdém do fútil, do convencional; boa fé; desinteresse; grandeza d'alma; simplicidade; nobreza; soberano bom gosto e soberaníssimo bom senso...»³⁴⁴ – ou seja, corresponde a um conjunto de qualidades que, na opinião de Antero de Quental, António Feliciano de Castilho desconhece, sendo precisamente essa a razão por que os seus poemas líricos «não são methaphysicos, não precisam d'uma excessiva atenção, de esforços de pensamento para se comprehenderem – e têm a vantagem de não deixarem ver nem um só ideal»³⁴⁵. É com estas palavras irónicas que Antero termina a sua apreciação crítica dos 'poemas líricos' de Castilho, poeta que, na perspectiva do primeiro, não compreende que a verdadeira 'missão' do escritor é 'um sacerdócio', e o verdadeiro poeta é 'apóstolo' – como se pode aferir pela leitura da seguinte passagem, igualmente extraída de *Bom-senso e Bom-gosto*, que temos vindo a seguir:

O contrario d'isto tudo é que é a bella, a immensa missão do escriptor. É um sacerdócio, um officio publico e religioso de guarda incorruptivel das idéas, dos sentimentos, dos costumes, das obras e das palavras. Para isso toda a altura, toda a nobreza interior são pouco ainda. Para isso toda a independencia de espirito, toda a despreocupação de vaidades, toda a liberda-

³⁴² BRAGA – *As theocracias*, p. 7, nota 1.

³⁴³ Cf. QUENTAL – *Bom-senso e bom-gosto*, pp. 5-6.

³⁴⁴ *Ibidem*, p. 13.

³⁴⁵ *Ibidem*, p. 14.

de de jugos impostos, de mestres, de auctoridades, nunca será de mais. O mineiro quer os braços soltos para cavar buscando o ouro entre as areias grossas. O piloto quer os olhos desvendados para ler nos astros o caminho da náó por entre as ondas incertas. O sacerdote quer o coração limpo de paixões, de interesses, para aconselhar, guiar, julgar, imparcial e justo. O escriptor quer o espirito livre de jugos, o pensamento livre de preconceitos e respeitos inuteis, o coração livre de vaidades, incorruptível e intemerato. Só assim serão grandes e fecundas as suas obras: só assim merecerá o logar de censor entre os homens, porque o terá alcançado, não pelo favor das turbas inconstantes e injustas, ou pelo patronato degradantes dos grandes e illustres, mas elevando-se naturalmente sobre todos pela sciencia, pelo paciente estudo de si e dos outros, pela limpeza interior d'uma alma que só vê e busca o bem, o bello, o verdadeiro.

Este é o escriptor, o poeta, o apóstolo.³⁴⁶

Uma crítica onde – como defende Rui Ramos – se reconhece a influência da filosofia hegeliana³⁴⁷, na qual se inspiraria a *Kunstreligion (religião da arte)* – corrente estético-filosófica que, partindo da Alemanha, só depois de 1840 atingiria outros países europeus. Como já vimos anteriormente³⁴⁸, esta corrente de pensamento europeu foi impulsionada, principalmente, pelo início da divulgação da primeira versão francesa da obra de Hegel *Cours d'esthétique* (Trad. Charles Bénard) – no original, *Vorlesungen über die Ästhetik* –, tanto citada por Antero de Quental como por Teófilo Braga, como vimos acima. A influência estético-filosófica dessa obra hegeliana também é testificada por Antero de Quental, na seguinte passagem, igualmente extraída da já referida «Nota» final explicativa que serve de posfácio à obra *Odes Modernas*, onde Antero defende *o ideal da arte moderna*, opondo-o ao 'culto da *arte pela arte*':

A poesia que quiser corresponder ao sentir mais profundo do seu tempo, hoje, tem forçosamente de ser uma poesia revolucionaria. Que importa que a palavra não pareça *poetica* às vestaes litterarias do culto da *arte pela arte*? No ruido espantoso do desabar dos Imperios e das Religiões ha ainda uma harmonia grave e profunda para quem o escutar com a alma penetrada do terror sancto d'este mysterio que é o destino das Sociedades!³⁴⁹

Com efeito, como afirma Desmond:

³⁴⁶ QUENTAL – *Bom-senso e bom-gosto*, p. 7.

³⁴⁷ Sobre este assunto, cf. RAMOS – *A formação*, pp. 488-489.

³⁴⁸ Sobre este assunto, cf. o item 1.3 deste estudo.

³⁴⁹ QUENTAL – *Odes modernas*, p. 160.

[...] Hegel's discussion of *Kunstreligion* shows how little art is 'aesthetic' in the sense of a specialized, self-sufficient activity. Instead of this compartmentalized *l'art pour l'art*, art here permeates the entire life of a people, in its ethical, political and religious manifestations. *Kunstreligion* reveals the world of a people, and so as art is a certain articulation of the whole.³⁵⁰

A expressão latina *ars gratia artis* (*arte pela arte* ou *a arte como um fim em si mesma*) exprime um conceito estético segundo o qual a arte, não visando qualquer fim utilitário, se torna independente da moral, da política, da educação, etc. A ideia contida na expressão *arte pela arte* remonta a Aristóteles (*Poética*), mas a utilização consciente e polémica da fórmula *dever-se-á* a Théophile Gautier que no prólogo a *Mademoiselle de Maupin* (1836) se insurge contra as pretensões da arte moralista, demonstrativa, propedêutica, com preocupações de ordem política e social. Em 1856, Gautier confirmará esta sua posição, defendendo então que não é artista quem visa outro fim que não seja o Belo e que não se pode separar a *ideia* da *forma*, já que uma bela forma é uma bela ideia. O ideal da *arte pela arte* expandir-se-á e ganhará adeptos como Baudelaire, Poe, Wilde ou Remy de Gourmont, vindo a tornar-se o lema do Parnasianismo e do esteticismo, que atravessam a segunda metade do século XIX. Esta forma de encarar a arte, vendo nela apenas algo capaz de proporcionar prazer estético, vai atingir o seu auge no ultrarromantismo, com os cultores da *forma*, em detrimento da *ideia* (*conteúdo*)³⁵¹.

Encarando as «letras» como um «ministério sagrado», Antero de Quental, por seu turno³⁵², considera que o literato – para poder dedicar-se a esse ministério – necessitará sempre de «mais alguma virtude além dos dotes mecânicos e exteriores». Necessitará de uma «alma» que se espelhe nas suas criações inspiradas³⁵³. Será desta forma que a literatura saberá res-

³⁵⁰ DESMOND – *Art and the absolute*, p. 42.

³⁵¹ Cf. MOISÉS, Massaud – *Dicionário de termos literários*. 2ª ed. São Paulo : Cultrix, 1978, pp. 43-44 ; SHAW, Harry – *Dicionário de termos literários*. 2ª ed. Lisboa : Publicações Dom Quixote, 1982, p. 50 ; SHIPLEY, Joseph T., ed. – *Dictionary of World Literature*. Totowa ; New Jersey : Littlefield, 1968, pp. 37-40 ; 101-103.

³⁵² Sobre a diferenciação entre «*l'art pour l'art*» e «*Kunstreligion*», cf. HARTUNG, Stefan – *Parnasse und Moderne : Théodore de Banville's «Odes Funambulesques» (1857): Parisdichtung als Ästhetik des Heterogenen*. Stuttgart : Steiner, 1997, pp. 18-19.

³⁵³ QUENTAL, Antero do – *A dignidade*, p. 12.

ponder ‘ás necessidades moraes do tempo’, permitindo ao poeta cumprir a sua «missão profética»³⁵⁴:

A alma! Sim: é d’ella que precisa toda a litteratura que, em vez dos applausos que passam e dos interesses que rebaixam, tivesse por unica e nobilissima ambição levantar, melhorar os espiritos abatidos, ir adiante mostrando os caminhos encobertos do bem, responder ás necessidades moraes do tempo, dar um alimento sadio e forte á anciã, á fome e sede de saber e de sentir, ser enfim nacional e popular no grande e bello sentido da palavra.³⁵⁵

Como afirma Alberto Ferreira: «A Antero de Quental era atribuída uma formação proudhonista mas a verdade é que os livros e autores que os seus companheiros citam e que ele próprio apontará na «Carta Bom Senso e Bom Gosto» são de variada fonte e doutrina»³⁵⁶. Com efeito, esta afirmação de Ferreira pode ser atestada pela leitura do seguinte excerto da referida Carta, onde o nome de Hegel é apontado por Antero em primeiro lugar³⁵⁷:

O grande espirito philosophico do nosso tempo, a grande criação original, immensa da nossa idade, não passa de confusão e embroglio desprezível para o professor de ninharias, que cuida que se fustiga Hegel [sublinhado nosso], Stuart Mill, Augusto Comte, Herder, Wolff, Vico, Michelet, Proudhon, Littré, Feuerbach, Creuzer, Strauss, Taine, Renan, Buchner, Quinet, a philosophia allemã, a critica francesa, o positivismo, o naturalismo, a historia, a methaphysica, as immensas criações da alma moderna, espirito mesmo da nossa civilização...³⁵⁸

³⁵⁴ Como escreve Eduardo Lourenço, «Antero de Quental assumiu, com uma seriedade total, primeiro aquilo que ele descreverá como ‘ruptura com a tradição’, quer dizer, com a *crença* tal como o Catolicismo a encarnava entre nós, desde sempre, e em seguida o projecto, ou a missão profética [sublinhado nosso] de substituir o que ele mesmo sabia insubstituível»: LOURENÇO, Eduardo – *Antero ou a noite intacta*. Lisboa : Gradiva, 2007, p. 61.

³⁵⁵ QUENTAL, Anthero do – *A dignidade*, p. 12.

³⁵⁶ FERREIRA, Alberto – *Antologia de textos da Questão Coimbrã*. Sel. de textos e notas MARINHO, Maria José. Lisboa : Litexa, 1999, p. 36.

³⁵⁷ Uma influência que também é reconhecida por Josiah Blackmore: «In 1865, a group of students at the University of Coimbra rebelled against romanticism and called for social, political, and scientific reforms that, in the domain of lit., led to realism. This ideological polemic came to be known as the Questão Coimbrã and its adherents as the Generation of 1870 headed by the poet Antero de Quental (1842-91). Antero’s poetry culminated in a collection of masterful *Sonetos* (1886), wich are, at turns, pessimistic, religious, and philosophical, and borrow concepts from thinkers such as G. W. F. Hegel»: BLACKMORE, J. – Portugal, poetry of. In GREENE, Roland ; CUSHMAN, Stephen [et al.], ed. – *The Princeton encyclopedia of poetry & poetics*. Fourth edition. Princeton ; Woodstock : Princeton University Press, 2012, p. 1091.

³⁵⁸ QUENTAL – *Bom-senso e bom-gosto*, p. 12.

No início da sua obra *O pensamento filosófico de Antero de Quental*, Leonardo de Coimbra, apresentando uma «exposição sumária, mas exacta no espírito que o anima», do estudo de Antero de Quental intitulado «Tendências Gerais de Philosophia na segunda metade do século XIX»³⁵⁹, resume o pensamento anteriano – sobre a possibilidade de se poder efetuar «uma síntese de todos os sistemas duma época», no sentido de se buscar a «sua essência filosófica»³⁶⁰ –, nas seguintes afirmações conclusivas:

A história mostra-nos, com efeito, algumas noções capitais comuns aos sistemas e penetrando, até, todas as formas da espiritualidade moderna.

São as noções de *fôrça, lei, imanência* ou *espontaneidade e desenvolvimento*.

Por estas noções se distingue essencialmente o pensamento moderno do antigo: se êste nos dá a realidade como emanção do sêr em si absoluto e só verdadeiramente existente, o pensamento moderno concebe a realidade como um *feri* incessante dum sêr em si só potencialmente existente e que só realizando-se atinge a plenitude.

Um ia buscar a unidade fora do Universo, o outro encontra a unidade sòmente na própria diversidade.³⁶¹

Assim sendo, segundo Antero de Quental, o que mais caracteriza o pensamento moderno – distinguindo-o do antigo – é precisamente o facto de ele encontrar a unidade do Ser na diversidade dos seres, ou seja, numa perspetiva ontológica, o que muda é a noção da relação que se estabelece entre o Uno e o múltiplo. Uma mudança que recebe o impulso da filosofia hegeliana.

Com efeito, é com a sua *Fenomenologia do Espírito* que Hegel desenvolve, em 1807, uma conceção filosófica segundo a qual – como esclarece Jorge Cunha – «o absoluto não é apenas o fundamento da realidade, mas é igualmente a própria realidade»³⁶². Uma conceção em que Hegel apresenta a filosofia como uma ciência³⁶³, tentando introduzir uma primeira e nova ciência da filosofia³⁶⁴. Herbert Schnädelbach defende que é neste sentido que lógica e metafísica se interligam no pensamento hegeliano, esclarecendo que Hegel já não

³⁵⁹ Cf. COIMBRA, Leonardo – *O pensamento filosófico de Antero de Quental*. Porto : J. Pereira da Silva, [s.d.], p. 16.

³⁶⁰ *Ibidem*, p. 17.

³⁶¹ *Ibidem*, p. 18.

³⁶² CUNHA – *Ética teológica*, p. 43.

³⁶³ Cf. HEGEL – Vorrede. In *Phänomenologie*, p. 9.

³⁶⁴ Cf. *Ibidem*, p. 599.

concebe a metafísica no sentido aristotélico, escolástico ou racionalista³⁶⁵. Segundo Martí Sánchez, este último foi o caminho empreendido pelos «filósofos paganos: Platón, Aristóteles, etc., preocupados por indagar en el *ser*, en su realidad última (es decir, en la *verdad* entendida como realidad que se basa en sí misma y es fundamento de lo demás), contrapuesta a las apariencias o la inconsistencia – provisionalidad – del *ser contingente*»³⁶⁶.

Pelo que ficou brevemente exposto, é compreensível que, na obra acima referida, Leonardo Coimbra possa afirmar acerca de Antero de Quental que o «seu entranhado hegelianismo assoberba e domina os vãos das suas concepções»³⁶⁷. Uma influência que se reflete, de forma paradigmática, no soneto «A Idéa»³⁶⁸, composto entre 1864 e 1871, que integra o «Livro Primeiro» de *Odes Modernas*:

O Paraiso e o templo da Verdade,
Ó mundos, astros, soes, constellações!
Nenhum de vós o tem na immensidade...

A Idéa, o summo Bem, o Verbo, a Essencia,
Só se revela aos homens e ás nações
No céo incorruptivel da Consciencia!³⁶⁹

A mesma influência se reflete, por exemplo, no poema «Pater»³⁷⁰, composto em 1864, que integra o «Livro Primeiro» de *Odes Modernas* e é dedicado a Abilio Guerra Junqueiro:

Vós, Poetas, vós sois tambem sibyllas,
Que adivinhais e andaes com voz fremente
Sempre a gritar – ávante! ávante! á gente,
Por cidades, por montes e por villas.

Vós sois os prégadores do Ideal,
Que lancaes a *palavra* aos quatro ventos:

³⁶⁵ Cf. SCHNÄDELBACH – *Georg Wilhelm*, p. 91.

³⁶⁶ MARTÍ SÁNCHEZ, José Maria – Hombre contemporáneo, fe y cristianismo. In *Carthaginensia*. 22:42 (2006), p. 313.

³⁶⁷ COIMBRA – *O pensamento filosófico*, p. 69.

³⁶⁸ Cf. QUENTAL, Anthero de – *Odes Modernas*. 2.^a ed., contendo varias composições ineditas. Porto ; Braga ; Livraria Internacional de Ernesto Chardron ; Eugenio Chardron, 1875, pp. 31-38.

³⁶⁹ QUENTAL – *Odes Modernas*, p. 38.

³⁷⁰ Cf. *Ibidem*, pp. 39-53.

A tribo de Levi, que em mil tormentos
Guarda a Arca, dos filhos de Baal.

.....
Elles fazem do mundo eucaristia,
Onde vêm ter os povos communhão,
E, do genio assoprando-lhe o clarão,
Fazem da noite humana imenso dia.

Pois, se são operarios do futuro,
Semeadores da seara nova,
Que lançam uma idéa em cada cova,
Da dura historia sobre o chão escuro;

Se vão na frente, e a bussola que os leva,
Para o pólo de Deus se inclina e pende;
Buscando o *continente* que se estende
Além do sofrimento e além da treva;

Se a cada voz de guerra dizem – *basta!*
Lançando-se entre os ferros dos irmãos;
E exclamam – *ainda!* – pondo as mãos,
A cada voz de amor serena e casta;

São os grandes profetas da consciencia;
Bíblías que o povo com a mão folheia;
Reveladores santos da Idéa,
Que, em cada hora, vão furtando á Essencia:

São milícia sagrada – são cohortes
Do céo, passando aqui – são missionarios
Amostrando a Jesus aos homens varios...
Ajudam pois a Deus! são sacerdotes!

Ahi tendes os *Padres!* que nos cobrem

Nossas fronteiras do mal, e nos desvendam
Os olhos por que vejam, amem, entendam...
Não os que o sol co'as capas nos cobrem!

A Igreja dera o Inferno ao triste *réo*
(Que beijo maternal! E que olhar terno!)
Mas Dante, a pé enxuto, passa o Inferno,
Para, chegando á porta, bradar *céo!*

Desde essa hora... *acabou!* Abriu-se a porta!
Os condenados ruem para fóra!
O que era multidão ainda agora...
Tornou-se solidão deserta e morta.³⁷¹

Segundo Torgal, a influência da cultura germânica no nosso país é longínqua e é principalmente no século XIX que ela se faz sentir em Portugal, tendo influenciado diferentes intelectuais portugueses, entre os quais se encontram: «Alexandre Herculano, Antero de Quental, Oliveira Martins, Consiglieri Pedroso, Teófilo Braga, José Leite de Vasconcelos, Adolfo Coelho, Manuel Abúndio da Silva, Marnoco e Sousa e tantos outros». Como principais mentores que determinaram essa influência – que se verificou «no domínio da literatura, mas também da história, da filosofia, da sociologia, da antropologia, das teorias sociais ou da explicação científica e filosófica do Homem, da Natureza e da História, do direito e da filosofia do direito» –, Torgal refere, principalmente, Savigny, Kant, Hegel, Haeckel, Schopenhauer, Eduard von Hartmann, Krause, Arhens, Lilienfeld, Schaeffler, Wagner, Schmoller. Todos estes autores tiveram em Portugal um particular significado, concorrendo para a afirmação de várias teses de intelectuais de diferentes tendências culturais, científicas e ideológicas. Por sua vez, na Alemanha, o interesse por Portugal também pode ser certificado³⁷².

³⁷¹ *Ibidem*, pp. 46-50.

³⁷² Cf. TORGAL, Luís Reis – *Estados Novos : Estado Novo*. Coimbra : Imprensa da Universidade de Coimbra, 2009, vol. 1, p. 523.

É muito pouco provável que Júlio Dinis – leitor interessado, tanto de publicações periódicos como de diferentes tipos de literatura, e cidadão sempre atento aos acontecimentos socioculturais do seu tempo – não conhecesse os textos de Antero de Quental e Teófilo Braga que analisámos anteriormente. No entanto, não se nos afigura verossímil que as ideias do grupo coimbrão tenham desempenhado algum papel determinante na adesão de Júlio Dinis à *Kunstreligion (religião da arte)* – que, como vimos, Antero de Quental também defendia. O mais provável será que se tenham inspirado nas mesmas fontes.

Se compararmos, por exemplo, o que escreve Teófilo Braga, em 1865, sobre a utilidade da ‘*Esthetica*’, em *As theocracias*, com o que aponta o nosso autor num texto manuscrito, que se apresenta como um ensaio do que ponderava vir a expor³⁷³, segundo o que obtivera «para ponto do seu concurso de 1864»³⁷⁴ (para o lugar de demonstrador da secção médica da Escola Médico-Cirúrgica do Porto), podemos verificar como as posições assumidas por ambos os autores se aproximam. Vejamos, pois, o que afirmam, começando por transcrever as palavras de Teófilo Braga:

Mas para que serve a *Esthetica*?

É facil de ver. O homem obrando primeiramente por impulsos instinctivos, tende continuamente a emancipar-se d’essa fatalidade tornando todos os seus actos do dominio da consciencia; as sciencias nascem d’este mesmo esforço incessante; não chegam a constituir-se antes de uma longa observação de factos sucessivos em que se basêem. A *Esthetica* é a consciencia do sentimento do bello; mas como o sentimento do bello é a comunicação espiri-tual do homem com o mundo, vem a *Esthetica* a ser a syntese de todas as outras sciencias que procuram as propriedades e qualidades das coisas materiaes. E o ideal? É a passagem da realidade natural para a realidade artística.³⁷⁵

Vejamos, agora, o que escreve Júlio Dinis nos seus apontamentos, ensaiando a exposição do tema que lhe tinha sido proposto – «Fisiologia, Sciência, Arte, Objecto, Método, Filosofia»:

³⁷³ Como esclarece Egas Moniz: «Havia antigamente o costume de se lerem algumas palavras da dissertação antes de se iniciar a lição. Estamos em crer que êsse era também o hábito, em provas de concurso da Escola Médico-Cirúrgica do Pôrto»: MONIZ – *Júlio Denis*, vol. 1, pp. 58-59.

³⁷⁴ Cf. *Ibidem*, p. 51.

³⁷⁵ BRAGA – *As theocracias*, p. 10.

‘Por outro lado as artes, filhas do instinto, incitado pela necessidade de evitar a dor e procurar o prazer, receberam cedo a influência deste desenvolvimento adquirido pela razão e vivificado pela ciência e entraram numa nova fase da sua existência.

‘Esta influência das ciências sobre as artes era de prever. A ciência é um esforço para a aquisição da verdade. As Artes um esforço para a aquisição do útil ou do agradável. Dão-nos processos práticos para as operações do espírito e do corpo (artes liberais ou mecânicas); e é evidente que não pode haver certeza nestas operações, sem que um conhecimento exacto dos objectos sobre que elas recaem, as preceda. Êste conhecimento dão-no-lo as ciências. As artes, por seu lado, pagaram de sobra estes serviços recebidos, rasgando novos horizontes às conquistas do espírito, multiplicando, por seus instrumentos, o alcance dos sentidos. E assim coadjuvadas umas e outras, progrediram, multiplicaram-se a ponto de romperem os laços sintéticos com que a inteligência as pretendia abranger. Esta aproximação da arte e da ciência foi fecundíssima em resultados.³⁷⁶

A posição de Júlio Dinis aproxima-se, pois, da de Teófilo Braga, mas o texto deste último é posterior ao do nosso autor. Por outro lado, como já vimos anteriormente³⁷⁷, em 1864, a posição dinisiana em relação a esse conflito de gerações literárias – que vem decorrendo em Portugal desde 1862 – é de distanciamento crítico, porque, na opinião de Júlio Dinis, tal contenda já não se enquadra no contexto cultural europeu dessa época.

2.4.2 *Naturalisme mystique e Kunstreligion*

Em conformidade com o que Júlio Dinis testifica na primeira parte da «Carta literária» de 1864 em análise – «A ciência a dar razão aos poetas» –, a discussão que os literatos portugueses mantinham, nesses tempos conflituosos, incidia sobre a legitimidade, ou não, da relação entre ciência e poesia. O nosso autor, porém, considera que – nesse tempo – essa é uma discussão desnecessária, porque, a nível europeu, já se encontra esclarecida. É reforçando esta sua posição que, na segunda parte da referida «Carta literária», esclarece o seguinte:

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

³⁷⁶ MONIZ – *Júlio Denis*, vol. 1, pp. 53-54.

³⁷⁷ Cf. o item 2.4 deste estudo.

Nunca se viram tão amigos e reciprocamente lisonjeiros.

Os poetas celebram em verso teorias que dantes apenas conseguiam ser prosaicamente expostas nas páginas pouco elegantes dos livros eruditos.

Em um interessante opúsculo de Aug. Langel que, sob o título de Problèmes de la nature, foi há pouco editado por Balliere na Biblioteca de Filosofia Contemporânea, já o autor faz notar esta crescente popularidade das ciências, como um dos fenómenos mais singulares da nossa época:

Observa-nos, como o historiador Michelet, que a opinião pública de França (como a de Portugal) não está ainda resolvida a aceitar como um velho estonteado e treslido – e a romancista George Sand, ambos na idade em que é licito repousar no seio da glória adquirida, se deitaram à obra e deixando um o domínio da história, outro o da paixão, entraram no reino sempre virgem da natureza.

[...]

Isto em relação aos poetas; enquanto aos homens de ciência vemo-los a atenderem mais cuidadosamente ao estilo e não desprezarem, nem afugentarem as imagens quando estas travessas se lhes põem a voejar em torno da sua secretária.³⁷⁸

Com este esclarecimento – que revela, igualmente, um grande interesse pela cultura europeia coeva –, Júlio Dinis demarca a sua posição frente às divergências, sem tomar partido de um dos grupos no confronto intelectual. Este é um posicionamento que alerta para a necessidade de ‘reconciliação’ entre as duas partes conflituosas, que também deveriam estar preparadas para fazer ‘concessões mútuas’ – tomando como exemplo as tendências que demonstram os ‘homens de ciência’ e os ‘poetas’, noutros países europeus.

Na passagem extraída da segunda parte da «Carta literária» de 1864 em análise, acima transcrita, Júlio Dinis refere, especificamente, a obra *Les Problèmes de la Nature*, de Auguste Laugel³⁷⁹, da qual cita diretamente alguns parágrafos (que ainda não transcrevemos).

³⁷⁸ DINIS – *Obras*, vol. 2, p. 698.

³⁷⁹ A obra de Laugel acima mencionada foi editada em Paris, integrando a coleção *Bibliothèque de Philosophie Contemporaine*, e apresenta uma introdução da autoria do próprio autor que termina com a indicação de ter sido concluída em 10 de julho de 1864: cf. LAUGEL, Auguste – *Les problèmes de la nature*. Paris ; Londres ; New York : Germer Baillièrre, 1864, p. xx. Por esta indicação – e porque Júlio Dinis esclarece que esta obra tinha sido editada «há pouco» –, poderemos concluir que a segunda parte da «Carta literária» em análise teria sido composta algum tempo depois dessa data. Por outro lado, se também tivermos em atenção a temática que nela é tratada – comparando-a com o que aponta o nosso autor num texto manuscrito, que se apresenta como um ensaio do que ponderava vir a expor, segundo o que obtivera para ponto do seu concurso

É fundamentando-se nessa obra de Laugel que Júlio Dinis chama a atenção dos seus contemporâneos para a ‘crescente popularidade das ciências’, que, na sua opinião, se apresenta como ‘um dos fenómenos mais singulares’ dessa época.

Num estudo relativamente recente, Angela Schwarz estudou esse fenómeno na Inglaterra e na Alemanha, demonstrando que, efetivamente, na segunda metade do século XIX europeu as ciências se apoderaram gradativamente do domínio público, popularizando-se³⁸⁰. Esta popularização das ciências foi acompanhada de importantes investigações no campo da física, especialmente, da termodinâmica, da eletricidade, do magnetismo e do galvanismo³⁸¹. Por isso, Laugel, na obra que Júlio Dinis refere na passagem acima transcrita, também tem a preocupação de afirmar o seguinte:

Mais pourquoi parler d’ennemis? quel esprit noble et sérieux voudra consentir à admettre qu’il y ait une hostilité nécessaire, un antagonisme fatal entre les enseignements de la philosophie et ceux de la science positive? Elles regardent le même objet, leur point de vue seul est différent. Il n’existe ni deux vérités, ni même deux méthodes pour découvrir le vrai. La spéculation mentale n’est qu’une forme particulière de l’observation : car la logique n’engendre point, ni ne crée les idées, elle les découvre seulement et les laisse voir. L’homme trouve en lui-même et dans le monde les idées de l’infini, du temps, de l’espace, de la force, comme le minéralogiste trouve les métaux dans un minéral. La métaphysique associe les abstractions, comme le chimiste marie les corps simples.³⁸²

Identificando o objeto de estudo da filosofia com o da ciência positiva, Laugel tenta colocar-se numa posição que corresponda ao espírito científico que domina nessa segunda metade do século XIX. No entanto, a posição de Júlio Dinis – mesmo que o nosso autor recorra a esse estudo coevo para fundamentar as suas próprias opiniões – diverge da de Laugel³⁸³, interessando-lhe, principalmente, o facto de este autor seu contemporâneo mencio-

de 1864 (para o lugar de demonstrador da secção médica da Escola Médico-Cirúrgica do Porto) –, então também poderemos concluir que, muito provavelmente, a segunda parte da «Carta literária» em análise teria sido composta depois de 29 de novembro de 1864, data em que começa a ser publicado, em folhetins, no mesmo *Jornal do Porto*, o conto (ou novela) *Uma flor de entre o gelo*. Sobre este último assunto, cf. MONIZ – *Júlio Dinis*, vol. 1, pp. 53-54; cf. também os itens 2.1 e 3.5.2. deste estudo.

³⁸⁰ Cf. SCHWARZ, Angela – *Der Schlüssel zur modernen Welt : Wissenschaftspopularisierung in Großbritannien und Deutschland im Übergang zur Moderne (ca. 1870-1914)*. Stuttgart : Steiner, 1999, pp. 16-17.

³⁸¹ Cf. *Ibidem*, pp. 52-54.

³⁸² LAUGEL – *Les problèmes*, p. viii.

³⁸³ Saliente-se o que afirma Laugel: «La philosophie elle-même, après être restée longtemps enfermée dans le cercle sans issue d’une psychologie étroite, en est enfin sortie. Elle a repris les traditions abandonnées des Pascal, des Descartes, des Leibnitz, qui, bien loin de professer un ridicule dédain pour les sciences positives,

nar que Michelet e George Sand também já tinham entrado no ‘reino sempre virgem da natureza’. É para reforçar o seu interesse por essa menção que Júlio Dinis cita diretamente (traduzindo para português), na «Carta literária» de 1864 em análise, dois parágrafos da referida obra de Laugel, que transcrevemos agora:

‘Eu não sou daqueles, conclui o autor citado, que censuram ou temem estas excursões um pouco aventurosas no terreno da observação e da experiência.

‘A ciência é invulnerável; se pode desprezar os golpes dos seus inimigos, porque lhes havia de temer os amplexos demasiado apaixonados? Pode ficar nua como a verdade, mas as suas formas nobres conservam-se ainda mais visíveis debaixo da ténue púrpura que a imaginação lhe deita aos ombros. Já tão naturalista com Goethe, Byron e Lamartine, a poesia, ainda mais o ficou com Victor Hugo. Deu uma voz harmoniosa, não só ao Homem, mas a tudo quanto vive, e aos mares, aos ventos, às estrelas e até à própria Terra.’³⁸⁴

Como se pode verificar pela leitura das palavras de Laugel – que Júlio Dinis traduz, na passagem acima citada –, a entrada no ‘reino sempre virgem da natureza’, por parte de Michelet e George Sand, corresponde a um posicionamento estético que se inscreve numa linha evolutiva – que passa por Goethe, Byron, Lamartine e Victor Hugo –, em que ‘a poesia’ se vai tornando cada vez mais ‘naturalista’.

Na sua obra *De Baudelaire au surréalisme* (1933)³⁸⁵, Marcel Raymond depois de descrever, sinteticamente, o percurso estético acima referido, acrescenta acerca de Victor Hugo:

Quanto a Hugo, por volta de 1860, apesar de toda a sua glória, era geralmente incompreendido. Saudara-se o Hugo pitoresco, o Hugo sentimental, amava-se o poeta da liberdade, da humanidade, o ‘guarda-nacional épico’. Mas quase ninguém seguia o visionário, o profeta, o primitivo, dele se afastavam instintivamente – ainda hoje a maioria de seus admiradores o ignoram. Para um Baudelaire que nele distinguia ‘o homem mais bem dotado, mais visivelmente escolhido para exprimir o *mistério da vida*’, para um Rimbaud, que confessava que Hugo ‘*vira* perfeitamente em seus últimos volumes’ [...] Hoje, toda a vida de Hugo se ordena, para nós, em função dessas revelações extremas. Seu espírito nos retém mais desde

se faisaient gloire de les cultiver et en sont restés les illustres représentants. On a vu nos philosophes modernes retourner à l’école, se familiariser avec les découvertes et même avec le jargon de la chimie, de la physique, de la médecine»: *Ibidem*, p. vii.

³⁸⁴ DINIS – *Obras*, vol. 2, p. 698.

³⁸⁵ RAYMOND, Marcel – *De Baudelaire au surréalisme: essai sur le mouvement poétique contemporain*. Paris : R. A. Correa, 1933.

que soubemos que seu único desejo era o de ceder aos espíritos! E seu génio atesta sua vocação que foi a de conferir uma voz às forças da natureza, esta ‘augusta voz’ (a do poeta possuído, isto é, alienado de si mesmo) ...³⁸⁶

O ‘génio’³⁸⁷ de Victor Hugo, ‘visionário’ e ‘profeta’, permite-lhe, pois, ‘conferir uma voz às forças da natureza’³⁸⁸ – como afirma Raymond. Uma voz que – na passagem anteriormente citada – Laugel, por sua vez, qualifica de ‘harmoniosa’. Nesta voz harmoniosa que Hugo confere a ‘tudo quanto vive’ ecoa uma noção panteísta da poesia, em conformidade com a qual – segundo Brian Juden – a natureza atua sobre o espírito do poeta – da mesma forma que o mundo misterioso da floresta atuou sobre o espírito primitivo, dando lugar à teologia grega, cujo fundador é, quase por comum consenso, Orfeu³⁸⁹. Assim sendo, o destino do célebre poeta da Antiguidade, que traz consigo a esperança da justiça social³⁹⁰, constitui-se como um precedente histórico que justifica «tous les poètes de la nature et leur inspiration», num tempo em que «la poésie *moderne*» necessita de ser regenerada. Desta forma, «les modernes» tornam-se, paradoxalmente, em «*les anciens de l’art*». E seria este curso evolutivo que a poesia toma que, em meados do século XIX, Adolphe Mazure iria designar por «naturalisme mystique»³⁹¹. Uma corrente³⁹² a que Victor Hugo também adere com «*l’étude religieuse de la Divinité dans les formes de la nature et de l’univers*», um dos grandes temas da poesia hugoliana, depois da composição de *Les Feuilles d’Automne* –

³⁸⁶ RAYMOND, Marcel – *De Baudelaire ao surrealismo*. Trad. MORETTO, Fúlvia M. L. ; MACHADO, Guacira Marcondes. São Paulo : Editora da Universidade de São Paulo, 1997, p. 15.

³⁸⁷ Sobre este assunto, escreve Juden: «Et, comme le remarque Ferdinand Denis en constatant que la poésie supplante la religion, le goût du siècle exige du génie, mais on veut que ce soit un génie voyageur, initié aux grandes scènes de la nature et de l’histoire. § L’accent tombe sur le terme d’*initié*, mot à double tranchant dont Ferdinand Denis connaît bien le sens ésotérique [...] l’idée de l’initiation se prête à désigner trois fois le rôle du poète artiste, d’abord dans sa fonction hiératique, ensuite par rapport à sa vocation et finalement comme initiateur et prophète du passé et de l’avenir»: JUDEN, Brian – *Traditions orphiques et tendances mystiques dans le romantisme français*. Genève : Slatkine, 1984, p. 405.

³⁸⁸ Segundo Juden, para Victor Hugo era importante manter «à la fois œil et oreille en présence de la Nature»: cf. *Ibidem*, p. 517.

³⁸⁹ Cf. *Ibidem*, p. 410.

³⁹⁰ Acerca de Orfeu, afirma Juden: «Poète archétype, Orphée, vainqueur des enfers et de la mort, auteur d’harmonies inconnues, correspond à l’ambition romantique de s’emparer de l’omniscience. C’est aussi celui qui apporte l’espoir de la justice sociale. Des deux façons, le Prince des poètes, l’exilé, le solitaire, tombe victime de la Muse ou de la jalousie des dieux [...] L’audace d’avoir créé entre la nature et les hommes, l’harmonie de l’âge d’or, excite la vengeance des dieux. Orphée, dont les hymnes célèbrent les Titans, se voit rapproché de Prométhée»: cf. *Ibidem*, p. 740. Noutra passagem, Judem apresenta dois rostos de Orfeu bem conhecidos do romantismo, que se confrontam: «le prêtre-mystagogue et le porte-parole de la civilisation, ou si l’on préfère, Ballanche et Victor Hugo»: cf. *Ibidem*, p. 562.

³⁹¹ Cf. *Ibidem*, pp. 410-411.

³⁹² Assegura Juden: «La pratique philosophique et littéraire, inaugurée du temps de Pythagore, se maintient»: cf. *Ibidem*, p. 740.

onde se confrontam «le Seigneur de la *Prière pour Tous* et le vieux maître de l'esprit universel, *Pan*, tout, seul et un». Dessa forma, «La création trouve en lui son unité ; en lui le culte de la nature s'unit à la religion de l'art»³⁹³.

Na base dessa união entre o culto da natureza e a *Kunstreligion* (religião da arte) – que se verifica, por exemplo, na obra de Hugo acima referida – encontra-se a experiência iniciática «du poète-voyant», em que «le monde du songe, le temps et le réel» se entrecruzam, permitindo ao poeta-iniciado³⁹⁴ o acesso à «science du passé et de l'avenir». Ainda segundo Juden, essa iniciação enquadra-se nas «recherches» e «curiosités» da época, e é também nesse sentido que Balzac imagina *Louis Lambert* como «un nouveau voyant à la fois pythagoricien, swedenborgien et spiritualiste»³⁹⁵. Com efeito, é o próprio Honoré de Balzac (1799-1850) quem – em «Les Proscrits», que integra *Romans et Contes Philosophiques*³⁹⁶ – apresenta nos seguintes termos essa corrente que, constituindo um ramo da antiga teologia – o da tradição esotérica –, ainda prevalece no seu tempo:

Donc la THÉOLOGIE MYSTIQUE embrassait les *révélations* et l'explication des *mystères*. Cette branche de l'ancienne théologie est la seule qui soit restée en honneur parmi nous. Jacob Boehm, Swedenborg, Saint-Martin ; mesdames Guyons, Bourgnon, et Krüdener, la grande secte des extatiques, celle des illuminés, ont, à diverses époques, dignement conservé les doctrines de cette science, dont le but à quelques chose d'effrayant et de gigantesque.

³⁹³ Cf. *Ibidem*, p. 411.

³⁹⁴ Segundo Sacha Chaitow, no final do século XIX, Joséphin Péladan (1858-1918) ainda concebe o artista como um iniciado, atribuindo à arte o poder de transformar a sociedade francesa decadente, na medida em que «Each work was designed to inspire a form of self-initiation that he dubbed *kaloprosopia*, an art of transformation of personality through a life as a work of art with the purpose of exteriorising one's divine nature». Como afirma ainda a mesma autora, «This concept of the artist-initiate derives from the theosophist Jacob Boehme (1575-1624), whose writings had a vast influence on Illuminism; a complex esoteric current within which Péladan's work can be firmly situated». E, inspirando-se em Aintoine Faivre, Arthur McCalla, Nicole Jacques-Chaquin e Auguste Viatte, acrescenta: «Some authors have argued that Illuminism forms a part of the dialogue with, rather than against, rationalism, with origins in theosophical thought, roughly defined as 'knowing God through wisdom,' and is seen as 'both an inspiration of romanticism and a parallel movement to it.' The religio-philosophical basis of Illuminism has been defined as 'The tragic fate in which man is responsible for his fall, also includ[ing], by way of the system of correspondences, the entire universe. According to this symmetry, the work of reintegration must therefore have cosmic effects, and the entire chain of being is dependent on the individual effort of man'»: cf. CHAITOW, Sasha – How to become a mage (or fairy): Joséphin Péladan's Initiation for the masses. In *The Pomegranate*. 14:2 (1012), pp. 186-188.

³⁹⁵ Cf. JUDEN – *Traditions orphiques*, pp. 402-403.

³⁹⁶ BALZAC, M. de – *Romans et contes philosophiques*. Éditions établie et présentée par OLIVER, Andrew ; éditions de l'originale collection « Les romans de Balzac ». Toronto : Éditions de l'originale, 2007.

Aujourd'hui, comme au temps du docteur Sigier [1308], il s'agit de donner à l'homme des ailes pour pénétrer dans le sanctuaire où Dieu se cache à nos regards.³⁹⁷

Colocando, na passagem acima transcrita, Jacob Böhme (1575-1624) no início de uma corrente à qual aderem, nessa época, alguns privilegiados³⁹⁸, Balzac pretende realçar a importância fundamental da influência da teosofia do *Philosophus teutonicus* (como o apelidou o seu amigo Balthasar Walther³⁹⁹) na formação da mesma.

Com efeito, Jacob Böhme, nascido em Görlitz e sapateiro de profissão, foi um vulto que já no seu tempo muito se destacou, por ter assumido uma posição crítica perante as autoridades religiosas – por quem foi acusado de heresia –, desenvolvendo um pensamento filosófico-teológico, que, segundo o seu próprio testemunho, seria de inspiração mística. No entanto – e ainda que a análise das suas obras revele ser realmente a Bíblia a principal fonte dos seus conhecimentos adquiridos –, foi a grande capacidade especulativa do *Philosophus teutonicus* que fez com que os seus escritos pudessem vir a ser encarados como a concretização do culminar de uma primeira grande etapa da filosofia alemã, que tinha sido já iniciada por Mestre Eckhart. Por outro lado, é o próprio Böhme quem também admite ter lido «viel hoher Meister Schriften», ainda antes de ter redigido a sua primeira obra – *Aurora oder Morgenröte im Aufgang* –, em 1612, aos trinta e sete anos de idade. Não esclarece que conceituados escritos foram esses que leu, contudo, é conhecida a sua familiaridade com as ideias fundamentais inerentes à *Naturphilosophie* (Filosofia da Natureza), tal como essas ideias se difundiram no início da idade moderna; devendo salientar-se, neste sentido, o seu particular interesse pela obra de Paracelso e sua escola. Este cruzamento entre mística e filosofia que está patente na obra de Böhme – e que é, talvez, o principal fundamento

³⁹⁷ *Ibidem*, pp. 217-218.

³⁹⁸ Realizando, num breve estudo, uma análise sistemática da relação que se estabelece entre esoterismo e romantismo, Wouter Hanegraaff afirma que «aspects of western esoteric tradition have exerted a significant influence on the leading personalities of romanticism (including German idealism) [...] A range of important historical studies, most of them written in French, have investigated the complicated avenues by which elements of Hermeticism, Paracelsism, Christian theosophy in the tradition of Jacob Böhme, various traditions of Illuminism, and so on have become of importance to the thinking of such romantics and idealists as Schelling, Goethe, Novalis, Coleridge, Blake, and Hugo, to mention just a few»: cf. HANEGRAAFF, Wouter J. – Romanticism and the esoteric connection. In BROEK, Roelof van den ; HANEGRAAFF, Wouter J., ed. – *Gnosis and hermeticism from antiquity to modern times*. New York : State University of New York Press, 1998, p. 237.

³⁹⁹ Cf. WEHR – *Jakob Böhme: Ursprung*, p. 23.

da sua originalidade –, resulta da fusão harmoniosa de duas correntes de pensamento bem diferentes: a alquimia, na linha de Paracelso; e a Cabala cristã⁴⁰⁰.

Tendo exercido uma influência fundamental sobre os românticos alemães ligados ao círculo de Jena⁴⁰¹ – como esclarece Gerhard Wehr –, a teosofia de Böhme viria a contribuir de forma decisiva para a formação de uma corrente onde – como salienta Honoré de Balzac – afluem todos os sistemas filosóficos da Antiguidade. Salientando o sincretismo que a caracteriza, assim como as suas repercussões na ‘moderne poésie’, numa época de ‘barbarie’, escreve ainda Balzac, noutra passagem de «Les Proscrits»:

[...] théorie, où venaient se fondre tous les systèmes philosophiques de l’antiquité.

Armé des démonstrations mystiques du monde réel, le docteur Sigier construisait un autre monde intermédiaire, dans les sphères graduellement élevées nous séparaient de Dieu, comme la plante était éloignée de nous par une infinité de cercles à franchir.

Alors il peuplait le ciel, les étoiles, les astres, le soleil... Au nom de Saint Paul il investissait les hommes d’une puissance nouvelle, il leur était permis de monter, de monde en monde, jusqu’aux sources de la vie. L’échelle mystique de Jacob était la formule religieuse de ce secret divin et la preuve traditionnelle du fait.

Alors, il voyageait dans les espaces, entraînant les âmes passionnées sur les ailes de sa parole, faisant sentir l’infini à ses auditeurs, et les plongeant dans l’océan céleste, comme, de nos jours, Goethe, dans Faust, lord Byron, dans Manfred, ont essayé de le faire ; car les tentatives désespérées de notre moderne poésie son nécessaire à l’intelligence des efforts bizarres de l’esprit humain en ce temps de barbarie.

Alors, il expliquait logiquement l’enfer par d’autres cercles, en ordre inverse des sphères brillantes qui aspirait à Dieu, et où la souffrance remplaçait la lumière de l’esprit. Les termes de comparaison se rencontraient dans les transitions de notre vie humaine, dans ses diverses atmosphères de douleur et d’intelligence. Ainsi les fabulations les plus extraordinaires de l’enfer et du purgatoire se trouvaient naturellement réalisées.

⁴⁰⁰ Sobre estes assuntos, cf. PEKTAŞ, Virginie – *Mystique et Philosophie : Grunt, abgrund et Ungrund chez Maître Eckhart et Jakob Böhme*. Amsterdam ; Philadelphia : B.R. Grüner, 2006, pp. 129; 218; 228; 231-232 ; cf. BÖHME, Jakob – *Aurora oder Morgenröte im Aufgang*. WEHR, Gerhard, Hrsg. Wiesbaden : Marix, 2013, p. 198 ; cf. WEHR, Gerhard – Jakob Böhme und sein Erstlingswerk. In BÖHME – *Aurora oder Morgenröte*, p. 14.

⁴⁰¹ Sobre este assunto, cf. WEHR – *Jakob Böhme: Ursprung*, pp. 128-149.

Il déduisait admirablement les raisons fondamentales de nos vertus⁴⁰²

Também é no mesmo sentido destas palavras de Balzac, acima transcritas, que Juden menciona a existência de um culto místico da natureza – um «*naturalisme*», um «*panthéisme moderne*»⁴⁰³ – que a poesia reproduz nas figuras de ‘Faust’ e ‘Manfred’, aproximando os poetas românticos e os alquimistas⁴⁰⁴. Uma aproximação que se justifica, porque, como argumenta Juden, ambos possuem a vontade de partir à plena conquista do mundo material, e transportando consigo a esperança de «*créer*» e de «*perfectionner*», permitem que o materialismo atinja o seu apogeu místico. Pois, a «*mystique union* qui récompense l’audace de la volonté, noue l’âme à la nature et non à l’esprit», sendo esta estreita comunhão que aclara o *mistério da formação das coisas*⁴⁰⁵.

Essa metafísica da vontade – que Hans Grunsky, por sua vez, identifica com uma *metafísica germânica* – já está bem presente na teosofia de Jacob Böhme, à qual subjaz um *pensamento dinâmico* que, partindo de uma noção de «*desejo obscuro*» («*finstere Begierde*») – a

⁴⁰² BALZAC – *Romans et contes*, pp. 221-222.

⁴⁰³ Escreve Juden: «A travers la superstition du Moyen-Age, le romantisme [...] pénètre, comme Faust, dans l’antiquité [...] En s’attaquant à son tour au *Second Faust*, Nerval y relève ce *panthéisme moderne* qu’avant lui, Mazure, puis Heine avaient considéré comme caractéristique de la pensée allemande. L’emploi du terme peut cependant permettre de dénouer la signification d’une des images capitales de la cosmogonie goëthéenne»: cf. JUDEN – *Traditions orphiques*, p. 461. Hanegraaff, por seu turno – comentando as reflexões de Tuveson sobre os elementos que Hermetismo e romantismo possam ter em comum –, concorda com o emprego do termo *panenteísmo* para exprimir a posição metafísica que, no texto acima, é designada por «*panthéisme moderne*»: «those elements that Tuveson believes Hermeticism and romanticism have in common. Firstly, he almost completely identifies Hermeticism with *panentheism*, defined by him as the doctrine that ‘the universe as a whole is the manifestation of God, but that God is a separate Mind’ [...] that Hermeticism is predominantly panentheistic seems to be correct, but this does not mean that both terms can be used interchangeably. Panentheism is the name of a metaphysical position, while Hermeticism is first and foremost the name of a historical tradition»: cf. HANEGRAAFF – *Romanticism and the esoteric*, p. 255.

⁴⁰⁴ Segundo Michel Butor, a própria produção de uma obra literária pode ser vista como um processo alquímico. No seu ensaio «*Der Roman als Suche*», defende que o romance é «o laboratório da narração» («das Laboratorium des Erzählens»), já que ele é, por excelência, *o reino do fenomenológico*, formando um campo predestinado à observação da forma como a realidade se nos apresenta ou pode ser apresentada. A linguagem da Alquimia, por seu turno, permite a descrição exata de operações, ao mesmo tempo que relaciona essas mesmas operações com uma conceção geral da realidade. Por isso, se o leitor quiser entender o verdadeiro sentido de uma palavra empregue numa determinada passagem dum texto alquímico, terá de se deixar envolver pelo espírito que anima esse texto na íntegra. Para o alquimista, é fundamental que o leitor se confronte com a *negridão* do seu texto, que, mesmo que esteja minado de contradições, contém em si próprio a *chave de leitura* do mesmo. Assim, será a persistência do leitor que lhe permitirá interiorizar a linguagem alquímica, aceitando-a como natural: cf. BUTOR, Michel – *Die Alchemie und ihre Sprache : Essays zur Kunst und Literatur*. Aus d. Franz. u. mit e. Vorw. von SCHEFFEL, Helmut. Frankfurt am Main ; Paris : Qumran, 1984, pp. 53-60.

⁴⁰⁵ Cf. JUDEN – *Traditions orphiques*, p. 406. Como esclarece Grunsky, em conformidade com o pensamento de Jacob Böhme, as *coisas* («*Dinge*») que formam o *mundo exterior* («*äusere Welt*») possuem originalmente *formas* («*Urformen*») metafísicas: cf. GRUNSKY, Hans Wilfred – *Jakob Böhme : als Schöpfer einer germanischen Philosophie des Willens*. Hamburg : Hanseatische Verlagsanstalt, 1940, p. 20.

que corresponde simbolicamente «o ar livre» («die freie Luft»), pelo qual se atrai e a quem atrai –, chega à noção de *Ungrund* («Ungrund»), «a vontade eterna» («der ewige Wille») – uma qualidade metafísica que tem o seu correspondente terrestre no «raio» («Blitz»), ou seja, no elemento fogo, em que se torna materialmente visível. É desta forma, pois, que a *vontade eterna* se revela – num eterno «dar à luz (criar)» («Gebären») e «consumir (destruir)» («Verzehren») –, jogando «um eterno jogo de Amor» («ein ewiges Liebespiel»). Um jogo (que é ao mesmo tempo uma luta) que o *Ungrund* joga eternamente com o seu *Grund*, que é o mesmo que dizer, consigo mesmo⁴⁰⁶.

É evidente a relação que pode ser estabelecida entre o *pensamento dinâmico* acima sintetizado e a dinâmica da *Grande Obra*, simbolicamente representada no Ouroboros⁴⁰⁷, que forma um círculo⁴⁰⁸. Daí a importância que assume o símbolo da roda, no conjunto dos textos teosóficos de Jacob Böhme – como também salienta Grunsky⁴⁰⁹. Uma importância que se reflete nos escritos de Friedrich Christoph Oetinger (1702-1782) – um discípulo de Böhme que estabelece a transição para Friedrich Wilhelm Joseph Schelling (1775-1854)⁴¹⁰, como esclarece Kurt Leese –, onde a roda se torna num imponente símbolo da vida e de Deus⁴¹¹, ou seja, da omnipresença – verdadeiramente real e viva – de Deus no mundo criado⁴¹². Mas – como esclarece Gerhard Wehr – Hegel também não fica imune a essa influência, já que este pensador – que, tal como Schelling, de quem foi discípulo e amigo íntimo, também esteve ligado ao círculo de Jena – construiu o seu sistema filosófico

⁴⁰⁶ Cf. *Ibidem*, pp. 21-30.

⁴⁰⁷ O Ouroboros simboliza Mercúrio e é «le serpent cosmique qui se mord la queue, symbolisant ainsi ce qui n'a ni commencement, ni fin. Pour les alchimistes il figurait l'unité de la matière ; pour les Occultistes il représente le fluide universel et la rénovation perpétuelle de la nature. En réalité le serpent Ouroboros exprime à la foi l'Univers infini et le Grand Œuvre. *Un est le serpent, celui qui a le venin* (le chaos, le dissolvant) *selon le double signe* (le mercure). Mais ce chaos figuré par le serpent Ouroboros contient à l'état indéfini toutes les potentialités, il est *cette Chose unique qui contient en elle les quatre éléments et les domine*. En ce sens il est la matière première de l'Œuvre, comme il en est, idéalement, la fin dernière»: MAS-SON – *Dictionnaire initiatique*, p. 203.

⁴⁰⁸ «Nicolas Flamel wrote in his *Exposition*: 'These are the *serpents* and *Dragons* which the ancient Aegyptians have painted in a *Circle*, the *head* biting the *tail*, to signify that they proceeded from one and the same things, and that it alone was sufficient, and that in the turning and *circulation* thereof, it made it selfe perfect': LYNDY, Abraham – *Dictionary of alchemical imagery*. Cambridge : Cambridge University Press, 1998, p. 207.

⁴⁰⁹ Cf. GRUNSKY – *Jakob Böhme*, p. 21.

⁴¹⁰ LEESE, Kurt – *Von Jakob Böhme zu Schelling : zur Metaphysik des Gottesproblems*. Erfurt : Kurt Stenger, 1927, p. 22.

⁴¹¹ Cf. *Ibidem*, p. 28.

⁴¹² Cf. *Ibidem*, p. 34.

sob a influência da teosofia de Jacob Böhme – que considerou ser «*o primeiro filósofo alemão*» («*der erste deutsche Philosoph*»)»⁴¹³.

Uma marca fundamental dessa influência da teosofia de Böhme no pensamento de Hegel é a forma como o filósofo de Jena concebe a «circularidade do início (princípio)» («Zirkularität des Anfangens»). Este conceito de «início (princípio)» («Anfang») apresenta-se como fundamental para a compreensão do sistema filosófico hegeliano – como afirma Schnädelbach, que acrescenta o seguinte: «Posteriormente, Hegel exemplificou a forma de todo o seu sistema com a figura do ‘círculo dos círculos’ [...] por esse meio, as partes singulares do sistema aparecem, elas mesmas, como um grande círculo fundamental, reproduzindo-se entre si de forma circular» («Hegel hat später die Form seines Gesamtsystems mit der Figur des ‘Kreises von Kreisen’ [...] erläutert, wodurch die einzelnen Systemteile selbst als große Begründungszirkel erscheinen, die sich untereinander kreisförmig voraussetzen»). Ainda segundo Schnädelbach, é, acima de tudo, essa «forma de círculo» («Kreisform») que fascina, até os dias de hoje, os seguidores de Hegel, embora ela só tenha sobrevivido, principalmente, «na figura do círculo hermenêutico» («in der Figur des hermeneutischen Zirkels»)»⁴¹⁴.

Por tudo o que acima ficou exposto, sinteticamente, poder-se-á, pois, compreender por que razão poetas e escritores que, na segunda metade do século XIX, são adeptos da *Kunstreligion* (*religião da arte*) – enquanto corrente estético-filosófica de inspiração hegeliana – também aderem à corrente a que temos vindo a referirmo-nos (à qual também adere Flaubert, como demonstra um estudo recente⁴¹⁵), e que Raymond identifica com a «tradição do

⁴¹³ Cf. WEHR, Gerhard – *Jakob Böhme*, p. 132.

⁴¹⁴ Cf. SCHNÄDELBACH – *Georg Wilhelm*, p. 159 ; Um desse seguidores, onde a influência do pensamento de Hegel sobrevive sob a forma do círculo hermenêutico, é Paul Ricoeur: cf. RICOEUR, Paul – *Finitud y culpabilidad*. Madrid : Taurus, 1969, pp. 699-713.

⁴¹⁵ Segundo Philippe Dufour, Flaubert adere ao panteísmo, inspirando-se na estética hegeliana, porque «Dans l’art, la poésie est pour Hegel le mode d’expression privilégié du panthéisme». Essas tendências panteístas do século XIX – que, na França, a Igreja encara como uma forma de ateísmo, combatendo-as – são, segundo o depoimento de um dos seus combatentes, «l’Abbé Maret», propagadas por «les éclectiques (le cours de Victor Cousin en 1828 avait fait surgir le grief), les saints-simoniens dans leur désir d’une religion nouvelle, George Sand dans le sillage de Pierre Leroux, Michelet, et Fichte, et Schelling, et Hegel, et le docteur Strauss, tant d’autres...». Ou seja, é um fenómeno europeu – introduzido, na filosofia, pelos alemães e, na literatura, pelos franceses: «Le phénomène est européen. Il touche les sciences de la nature, la philosophie, la littérature, la peinture... Tocqueville le relève : ‘On ne saurait nier que le panthéisme n’ait fait de grands progrès de nos jours. Les écrits d’une portion de l’Europe en porte visiblement l’empreinte. Les Allemands l’introduisent dans la philosophie, et les Français dans la littérature’»: cf. DUFOUR, Philippe – *Panthéisme de Flaubert*. In *Flaubert : Revue Critique et Genetique*. 12 (2014), pp. 2-3.

ocultismo, rejuvenescida por Swedenborg» – à qual diz terem aderido, não só o próprio Balzac, mas também Hoffmann, Lavater, Nerval ou Fourier⁴¹⁶. No detalhado estudo que Juden apresenta, porém, a lista dos aderentes a essa corrente – que, tendo tido o seu início com ‘Jacob Boehm’, como regista Balzac, rejuvenesce com ‘Swedenborg, Saint-Martin; mesdames Guyons, Bourgnon, et Krüdener, la grande secte des extatiques, celle des illuminés’⁴¹⁷ – é bem mais extensa, incluindo igualmente os nomes de Michelet e George Sand.

Assim sendo, foi sob a influência do «naturalisme mystique» que tanto Michelet⁴¹⁸ como George Sand – também apologista da *Kunstreligion (religião da arte)*⁴¹⁹ – ‘se deitaram à obra e deixando um o domínio da história, outro o da paixão, entraram no reino sempre virgem da natureza’⁴²⁰ – como refere Júlio Dinis na passagem da «Carta literária» de 1864

⁴¹⁶ RAYMOND – *De Baudelaire ao Surrealismo*, p. 19.

⁴¹⁷ Sobre a influência das doutrinas esotéricas nas instituições sociais, no século XIX, assim como sobre a ligação que então se estabelece entre as sociedades secretas, o amor do maravilhoso, os símbolos e o sonho de construir uma sociedade artificial – nomeadamente nas teses maçónicas –, cf. JUDEN – *Traditions orphiques*, pp. 170-173; 404.

⁴¹⁸ Adolphe Mazure – depois de já ter advogado (num primeiro artigo) contra certas teorias, através das quais se tenta, nessa época, *geometriz*ar a história, chamando a atenção para a inconveniência de se estabelecer a lei da perfeitibilidade como um facto social, em vez de a colocar como um dever moral e religioso, que, na sua opinião, é o único garante de sua realização na sociedade – pretende mostrar agora (num segundo artigo sobre a filosofia da história no século XIX) as influências reais que a filosofia exerce sobre a história. Desviando-se, assim, de um mundo ideal, que se desenvolve como *uma crisálida* e assenta numa noção de *panteísmo social* – e que corresponde à perspectiva de Herder, à de Lessing e, sobretudo, à de Hegel –, acrescenta Mazure, acerca desse sonho filosófico de uma *perfeitibilidade indefinida* que, nesse tempo, exprimem os sons harmoniosos da lira dos poetas franceses e os filósofos palingenésicos: «dans cette anarchie des intelligences qui nous envahit, pour trouver des opinions neuves et franches, on serait presque conduit à se réfugier dans les doctrines excentriques de quelques sages ou rêveurs obscurs; car ce n’est déjà plus Balanche, Cousin, Jouffroy, Michelet, illustres promoteurs de l’ère philosophique, qui sont dernière expression de la pensée sociale [sublinhado nosso]: cette pensée s’en va déjà flottant entre les superstitions saint-simoniennes, le réveil des chevaliers du Temple, et le positivisme industriel de Fourier, le phalanstère universel»: cf. MAZURE, Adolphe – *De la philosophie de l’histoire selon les systèmes du XIX^e siècle (Deuxième article)*. In *LA FRANCE LITTÉRAIRE*. Tome sixième. Paris : Au Bureau de la France Littéraire, 1833, pp. 5; 14; 17; 20; 21.

⁴¹⁹ Linda Lewis, apresentando num estudo comparativo Germaine de Staël (1766-1817) e George Sand (1804-1876) – enquanto cultoras do romance de formação do artista, *Künstlerroman*, de autoria feminina – afirma que esta última escritora francesa conseguiu criar um modelo de mulher-artista que inspirou as escritoras inglesas do século XIX, através da sua coragem pessoal, da sua singularidade e vivacidade, assim como, muito especialmente, através do seu empenhamento na defesa da «liberté» na arte e na política. Neste sentido, em *Consuelo* (1842), a homónima protagonista-artista tornou-se numa referência fulcral para as ficções da «woman-as-artist» de toda a segunda metade do século XIX, porque: «In *Consuelo* is the example of a prophetess of divine love, that is, the woman artist compelled by the divine fire of inspiration to serve God and seek truth [...] *Consuelo* receives divine fire, which, like Pentecostal tongues bids her speak, as Promethean fire inflames her creativity»: cf. LEWIS – *Germaine de Staël, George Sand*, pp. 13-14.

⁴²⁰ A forma como as ciências naturais evoluíram nesse tempo, influenciando a adesão de Michelet – doente e de idade já avançada – ao estudo interessado da natureza, é o próprio historiador quem a realça na «Introduction» de *L’Oiseau* – escrita «A la Hève, près le Havre, 21 septembre 1855» e intitulada «Comment l’auteur

em análise anteriormente transcrita, inspirando-se no que afirma Laugel, na sua obra *Les Problèmes de la Nature*⁴²¹.

No décimo capítulo de *La Poétique de l'Espace* – intitulado «La phénoménologie du rond» –, Gaston Bachelard, referindo-se a um comentário de Jules Michelet (1798-1874) – extraído da sua obra *L'Oiseau*⁴²² –, afirma que *a ave*, «pour Michelet, est une rondeur pleine, il est la vie ronde. Le commentaire de Michelet donne à l'oiseau, en quelques lignes, sa signification de *modèle d'être*»⁴²³. Assim sendo, é na forma redonda da ave – que, como o círculo ou a roda, corresponde simbolicamente à *totalidade*⁴²⁴ – que se manifesta a plenitude da vida⁴²⁵. Dessa forma, a ave transforma-se num *modelo de ser*, representando – como afirma Michelet noutra passagem da obra acima referida – a voz inocente e divina de toda a natureza: «L'oiseau, pour la nature entière, dit l'hymne du matin et la bénédiction du

fut conduit à l'étude de la nature»⁴²⁰ –, nos seguintes termos: «De moi-même, depuis longtemps, j'avais salué de cœur la grande révolution française dans les sciences naturelles ; l'ère de Lamarck et de Geoffroy Saint-Hilaire, si féconds par la méthode, puissants vivificateurs de toute science. Avec quel bonheur je les retrouvai dans leurs fils légitimes, leurs ingénieux enfants qui ont continué leur esprit!»: cf. MICHELET – *L'Oiseau Ibidem*, pp. 6; 44; 57; 7.

⁴²¹ Nas palavras originais de Laugel: «Un des symptômes les plus remarquables de notre temps, c'est la croissante popularité des sciences. Je ne parle pas seulement de l'admiration qui s'attache à leurs fécondes découvertes, de la reconnaissance qui est le prix de leurs services, chaque jour plus importants et plus nombreux : dans la popularité dont je parle entrent des sentiments plus délicats, plus désintéressés, un entraînement spontané vers des vérités qui jettent une couleur nouvelle et sur l'histoire du monde et sur celle de l'homme, le besoin de rafraîchir l'âme à des sources plus fécondes, le désir de renouveler ce fonds de croyances et d'idées qu'on pourrait appeler le capital intellectuel de la civilisation. Peut-être aussi, car il faut tout dire, un secret découragement se mêle-t-il parfois à ces nobles aspirations ; peut-être un peu de fiel reste-t-il au fond du vase où la nature nous verse ses breuvages nourrissants. Frappée dans ses ambitions, dans ses espérances, dans son orgueil, l'âme se détourne volontiers du présent et demande à l'éternelle enchantresse le secret des choses éternelles [...] Les uns après les autres, les grands esprits qui ont, qu'on me passe le mot, la fibre moderne, sont venus sacrifier aux sciences. Quelques-uns, comme M. Michelet et madame George Sand [...] ils l'ont exploré [o reino sempre virgem da natureza] avec une ardeur toute juvénile et comme étonnés d'avoir si longtemps ignoré et méconnu tant de merveilles»: LAUGEL – *Les problèmes*, pp. v-vi.

⁴²² MICHELET, J. – *L'Oiseau*. Vingtième Édition. Paris : Librairie Hachette et C^{ie}, 1908.

⁴²³ Bachelard cita, logo de seguida, o comentário de Michelet : «'L'oiseau, presque tout sphérique, est certainement le sommet, sublime et divin, de concentration vivante. On ne peut voir, ni imaginer même un plus haut degré d'unité. Excès de concentration qui fait la grande force personnelle de l'oiseau, mais qui implique son extrême individualité, son isolement, sa faiblesse sociale'»: cf. BACHELARD, Gaston – *La poétique de l'espace*. 12^e édition. Paris : Presses Universitaires de France, 1984, p. 212.

⁴²⁴ MARCUS, Hildegard – *Spiritualität und Körper : Gestaltfinden durch Ursymbole*. Leipzig : Benno, 1998, pp. 129-168.

⁴²⁵ Saliente-se que, segundo Jacob Böhme – como esclarece Grunsky – o Ser forma uma totalidade, um Todo, que integra em perfeita unidade Deus, homem e natureza. O centro desta última, porém, encontra-se no interior do ser humano, que é o meio do mundo visível: cf. GRUNSKY – *Jakob Böhme*, pp. 36-37. Na sua obra *L'Oiseau*, pelo contrário, Jules Michelet coloca no meio do mundo visível a ave, como se o ser humano nunca tivesse existido: «Celui-ci [este seu livro], autant que possible, ne cherchant que l'oiseau dans l'oiseau, évite l'analogie humaine. Sauf deux chapitres, il est écrit comme si l'oiseau était seul, comme si l'homme n'eût existé jamais»: cf. MICHELET – *L'Oiseau*, p. 8.

jour. Il est son prêtre et son augure, sa voix innocente et divine»⁴²⁶. Uma voz que o ser humano deveria escutar, porque «L’homme ne sera vraiment homme [...] que lorsqu’il travaillera sérieusement à la chose que la terre attend de lui». E o que espera a Terra do ser humano? Unicamente «La pacification et le ralliement harmonique de la nature vivante»⁴²⁷. Uma missão que tem um cariz religioso, pois, como afirma Michelet, é «La foi religieuse que nous avons au cœur et que nous enseignons ici, c’est que l’homme pacifiquement ralliera toute la terre, qu’il s’apercevra peu à peu que tout animal adopté, amené à l’état domestique, ou du moins au degré d’amitié ou de voisinage dont sa nature est susceptible, lui sera cent fois plus utile qu’il ne pourrait l’être égorgé»⁴²⁸. Uma postura que Júlio Dinis subscreve, reforçando-a na seguinte passagem da mesma «Carta literária» de 1864 em análise – «A ciência a dar razão aos poetas»:

Quando as ciências naturais eram poesia também e não haviam ainda adquirido este ar severo e grave que hoje as caracteriza. Filósofos e poetas eram à porfia quais mais deixariam correr à solta a imaginação. Foi quando Platão, desenvolvendo o sistema de Pitágoras, colocava no coração a parte da alma de onde a generosidade, a coragem, a cólera dependiam; e Aristóteles supunha que dele nasciam as paixões, que era essa a urna onde o fogo natural era mantido. Depois disso, ainda sob a influência de Galeno – que tinha muito de poeta também – a ciência fazia sair do coração uns certos espíritos que eram alguma coisa mais subtil e poético do que o sangue; mas ultimamente, orgulhosa com as últimas riquezas adquiridas, ensoberbeceu-se e rejeitou com desdém e até pouca delicadeza os enfeites que, em épocas de privação, não duvidara aceitar de sua mais leviana, mas, e talvez que por isso mesmo mais sedutora rival.⁴²⁹

É a esse tempo em que ‘a ciência fazia sair do coração uns certos espíritos que eram alguma coisa mais subtil e poético do que o sangue’ que, de alguma forma, os poetas e romancistas modernos regressam nostalgicamente, aderindo a uma corrente eclética que, em meados do século XIX, Adolphe Mazure denomina de *naturalism mystique*. Um culto místico da natureza – que é um *naturalisme*, um *panthéisme moderne*, como aclara Juden. Impregnando a produção literária de alguns autores modernos – como, por exemplo, Victor Hugo, George Sand, Balzac ou Júlio Dinis –, que também são adeptos da *Kunstreligion*, esse na-

⁴²⁶ Cf. *Ibidem*, p. 192.

⁴²⁷ Cf. *Ibidem*, p. 10.

⁴²⁸ *Ibidem*.

⁴²⁹ DINIS – *Obras*, vol. 2, pp. 697-698.

turalisme mystique fundir-se-ia nos textos literários desses autores com os ideais estético-filosóficos que propugnam.

3 Influência da *Kunstreligion* no percurso literário dinisiano

3.1 O exemplo de Soares de Passos, o poeta-sacerdote

Segundo o testemunho do próprio Júlio Dinis, o gosto das letras desperta cedo na sua vida, remontando à infância os primeiros factos da sua ‘existência literária’:

Os primeiros factos da minha existência literária remontam aos 11 anos. Não os recordo porque pretenda persuadir-te que efectivamente de algum valor eram já essas façanhas de criança, mas tão somente para me darem ensejo de fazer algumas reflexões sobre os motivos principais que podem actuar sobre a inspiração nascente e criar o gosto das letras; assim como, mais tarde, apreciar as causas que podem educá-lo em melhor caminho.

Permite-me que te recorde alguns factos da minha vida.

*Sabes que aos 5 anos fiquei sem mãe, que a nossa vida de família...*⁴³⁰

Infelizmente, o texto desta nota, «colhida de um livro manuscrito» – que integra *Inéditos e Esparsos* –, chegou até nós incompleto. Por isso, não nos é permitido ter certezas acerca do que Júlio Dinis considerava terem sido os principais motivos que o levaram a cultivar a sua vocação para as letras, assim como não podemos saber que causas foram essas que – posteriormente – educaram e conduziram evolutivamente essa mesma vocação, que prematuramente surgiu na vida do poeta.

Mesmo assim, no final da nota acima transcrita, é-nos fornecido um dado que se nos afigura relevante, como ponto de partida da primeira dessas duas questões: a alusão feita à vida familiar e, sobretudo, a referência à morte da mãe. Uma referência que nos permite acreditar que a experiência dessa separação radical, na primeira infância, seria determinante no despertar das tendências literárias do jovem que – com o cultivo do ‘gosto das letras’ – tenta preencher o vazio afetivo que a separação da mãe provocara na sua vida de criança.

⁴³⁰ DINIS – *Obras*, vol. 2, p. 527.

Esse é, aliás, um dado que surge reforçado na seguinte estrofe do poema «Hino da amizade» (composto em 20 de Outubro de 1861, e dedicado a seu primo e amigo José Joaquim Pinto Coelho):

*No meio de estranhos eu vi-me sozinho,
E assim na carreira das letras entrei.
A mão que meus passos guiou com carinho
A morte roubou-ma, eu só caminhei.⁴³¹*

Esta precoce tendência para as letras, que Júlio Dinis começa a partilhar, ainda na sua juventude, com alguns colegas da Academia Politécnica do Porto⁴³², também serviria de base à criação de laços de amizade que perdurariam, tendo igualmente ajudado, ao longo dos anos, a atenuar o sentimento permanente de solidão que a morte prematura da mãe originara na vida do poeta. Um sentimento que, em certos momentos, escalando, dá origem a estados melancólicos, como este que o poeta regista nas seguintes estrofes do poema «Melancolia» (composto em 1859):

*Em paz, deixai-me em paz, meus pensamentos,
Não me faleis nos tempos que lá vão.
De que serve pensar nesses momentos?
Volidos para sempre eles não estão?*

*Oh! deixai-me esquecer o curto instante
Em que mãe e irmãos no mundo vi!
Não achais triste e amarga ainda bastante,
A amarga solidão que passo aqui?*

.....
*Quase tudo que amava, emurchecido
Pelo sopro da morte cair vi.
Como entre ruínas, mausoléu erguido,
À destruição dos meus sobrevivi.*

⁴³¹ *Ibidem*, p. 296.

⁴³² Júlio Dinis frequentou a Academia Politécnica do Porto, «conhecida nos seus começos por Academia de Comércio e Marinha», entre 1853 e 1856 – ano em que dá entrada na «Faculdade de Medicina do Porto, conhecida então como Escola Médico-Cirúrgica»: cf. CRUZ – *Júlio Dinis*, pp. 24-25.

*E para quê, Senhor? Qual é meu norte?
Que missão nesta vida hei-de cumprir?
Oh! antes, antes me levara a morte,
Pois que assim é tormento o existir.*

*Sombra da campa! que te tema aquele,
A quem ventura, ou um amor sem fim
Da vida ao seio e do amor impele.
Teu frio leito não me assusta a mim.*

*Foi-me o passado instante de ventura,
É-me o presente um século de dor;
E o porvir, envolvido em noite escura,
Que me reservará? Morte ou amor?⁴³³*

Numa nota explicativa, Júlio Dinis acrescenta a este poema o seguinte comentário:

Só quem não soubesse nada da minha vida, me poderia pedir explicações desta poesia. Se, para uma produção desta natureza ter merecimento, bastasse ser escrita sob a impressão dos sentimentos que nela se exprimem, podia esta ser uma obra-prima. Infelizmente há mais algumas condições a satisfazer.⁴³⁴

Efetivamente, a tuberculose e a morte na sua sequência acompanharam o nosso autor, ao longo da sua vida. Essa doença contagiosa – que seria a causadora da sua própria morte – conduziria igualmente à morte os oito irmãos de Júlio Dinis, outros parentes chegados e alguns amigos. São, de todas as vezes, experiências dolorosas, que o fazem reviver a morte de sua mãe, conduzindo-o a estados esporádicos de melancolia.

Numa «*Nota do Autor*», posteriormente acrescentada ao poema «A morte do poeta» (composto em março de 1860, em memória de A. A. Soares de Passos), Júlio Dinis fornece-nos o seguinte esclarecimento:

Obedeci a um impulso irresistível escrevendo esta poesia. Admirei Soares de Passos durante a vida, como poeta, no seu livro; como homem, nas sempre lembradas noites em que, entre poucos mas escolhidos amigos, víamos em sua casa correrem as horas como instantes e

⁴³³ DINIS – *Obras*, vol. 2, pp. 466-467.

⁴³⁴ *Ibidem*, p. 468.

*passarem as longas noites de Inverno como um sonho delicioso e aprazível. Foi então que pudemos apreciar a pureza daquele carácter, aquela rigidez de princípios, que nesta época de indiferentismo e egoísta especulação, causava assombro a quantos o ouviam. Por isso, quando morreu, senti-o, como todos que prezavam as letras pátrias e como todos que respeitam os caracteres elevados; mas senti-o também, como ninguém, pela dor que a sua morte deixava no coração de seu irmão, o mais sincero, desinteressado e generoso amigo que nunca hei encontrado. Tudo isto me levou a lamentar a sua morte, temerária empresa de onde me não podia sair bem.*⁴³⁵

Como se pode aferir pela leitura desta «*Nota do Autor*» – que foi posteriormente acrescentada a um poema que Júlio Dinis tinha composto em memória do poeta Soares de Passos –, os tão importantes laços de amizade, anteriormente referidos, que o uniam a companheiros de estudos e de letras, eram fundados numa escolha rigorosa, unindo pessoas que se elegeram mutuamente, por partilharem os mesmos ideais. Como ele próprio assegura: esses amigos eram ‘poucos mas escolhidos’.

O relato que Júlio Dinis faz dessas reuniões, que decorrem durante ‘as longas noites de Inverno’, em torno desse *Poeta* que – numa ‘época de indiferentismo e egoísta especulação’ –, como um verdadeiro *mestre* ensina os seus discípulos pelo *exemplo* – pela ‘pureza daquele carácter’, por ‘aquela rigidez de princípios’ –, transmite-nos a ideia da pertença a um círculo hermético⁴³⁶. Um círculo que expressa simbolicamente «o ideal da completude»⁴³⁷, que se realiza na *amizade* que une, nesse tempo, uns poucos que ‘respeitam os caracteres elevados’.

Pertencendo a esse círculo, Júlio Dinis não pode deixar de sentir o *vazio central*⁴³⁸ provocado pela morte do *Poeta* – que cultivou ‘as letras pátrias’. Dessa forma, a separação radical por que o nosso autor passara na primeira infância (originada pela morte prematura de sua mãe) – que também provocara um vazio essencial na sua vida – é revivida de forma

⁴³⁵ *Ibidem*, p. 249.

⁴³⁶ Sobre este assunto, cf. ÁLVAREZ LÁZARO, Pedro – Origen, evolución y naturaleza de la masoneria contemporánea. In ÁLVAREZ LÁZARO, Pedro, coord. – *Maçonaria, Igreja e Liberalismo : actas da semana de estudos da Faculdade de Teologia – Porto – 1 a 4 de Fevereiro de 1994*. Porto ; Madrid : Fundação Eng. António de Almeida ; Universidade Católica Portuguesa ; Universidade Pontificia Comillas, 1996, p. 42.

⁴³⁷ Cf. CENTENO, Yvette – *Símbolos da totalidade na obra de Hermann Hesse*. Lisboa : A Regra do Jogo, 1978, pp. 17-18.

⁴³⁸ Sobre este assunto, cf. JUNG, Carl Gustav – *O símbolo da transformação na missa*. Petrópolis : Vozes, 1979, p. 84.

dolorosa: ‘Tudo isto me levou a lamentar a sua morte, temerária empresa de onde me não podia sair bem’.

É um longo poema, esse que Júlio Dinis compõe em memória do poeta Soares de Passos, onde apresenta essa figura central do círculo hermético a que pertencia como um ‘sacerdote’ que no templo da ‘poesia’ glorificou a ‘Deus’ e à ‘Pátria’, inspirado pela fé que professava:

*Morreu o teu cantor, ó firmamento!
Teu sacerdote ardente, ó poesia!
Ó Deus, ó Pátria, a última agonia
Gelou a voz que hossanas vos sagrara!
Crente inspirado, os brados do entusiasmo
Não lhe esfriou dos homens a indiferença,
E a venenosa taça da descrença
Dos generosos lábios arrojara!*⁴³⁹

Mas o grande poeta morreu, sem que o mundo fosse capaz de lhe reconhecer o valor, de nele acreditar, de confirmar o que a viva voz, religiosamente, apregoara, por meio da sua criação poética. Por isso, no seu último trajeto terreno, o poeta-sacerdote só é seguido por esses poucos que em vida o rodeavam. São só esses os que ‘ainda veneram o culto da poesia e pensamento’:

*E um poeta morreu! Estas palavras
Nada vos dizem, povos, que as ouvis?
Não as há mais solenes, nem mais tristes.
Oh! nelas reflecti um só momento!
Não sabeis o que diz a morte do homem
Que se encaminha à campa que lhe ergueram
Seguido apenas dos que ainda veneram
O culto da poesia e pensamento?*

*Não ouvis esse dobre, que o lamenta?
É como a voz do século que brada:
– «Chorai, ó multidões, que na cruzada*

⁴³⁹ DINIS – *Obras*, vol. 2, p. 246.

*Da civilização vos alistastes,
Chorai, um dos soldados que há caído,
Deus lhe dera a bandeira que vos guia,
O estandarte da ideia, a poesia;
Mas vós na heroica empresa o abandonastes!*

*«Lamenta, ó liberdade, o teu apóstolo!
Amor, o coração que te entendia!
Tu, Pátria, o filho que melhor podia
Entre as nações da terra engrandecer-te!
Religião, ai! Chora o sacerdote,
Que, entoando no templo os sacros hinos,
Chamara os povos aos altares divinos
E cultos sem iguais pudera erguer-te!»*

*E tu, ó mundo, o vês quase indiferente!
Curva a cabeça ante essa campã aberta,
Ajoelha-te, e a fronte descoberta,
Venera as cinzas que deixou na Terra;
Os restos são da mais violenta chama,
Que o fogo do Céu no mundo ateia;
A chama ardente de inspirada ideia,
Fogo que a mente do poeta encerra!⁴⁴⁰*

O mundo mostra-se ‘quase indiferente’ à morte do poeta. No entanto, ‘a voz do século’ faz-se ouvir simbolicamente no dobrar dos sinos, que choram a partida do poeta-sacerdote. É um som que corresponde à profunda tristeza coletiva de uma Pátria que perde um ‘filho’ que poderia engrandecê-la ‘entre as nações da terra’. Mas o valor desse filho não é devidamente reconhecido pelos seus compatriotas, que abandonam esse ‘soldado’ que se alistara na ‘cruzada da civilização’, e a quem ‘Deus’ dera a bandeira que deve guiá-la: ‘O estandarte da ideia, a poesia’.

Uma leitura atenta, por exemplo, do poema «O anjo da humanidade», de Soares de Passos – o poeta que, na nossa perspectiva, exerceu a primeira e decisiva influência na educação

⁴⁴⁰ *Ibidem*, p. 247.

‘em melhor caminho’ do ‘gosto das letras’ de Júlio Dinis (como se pode ler na nota, «colhida de um livro manuscrito», anteriormente transcrita) –, já será suficiente para validar as afirmações que o nosso autor formula no poema em análise, não só em relação ao elevado valor⁴⁴¹ que Júlio Dinis atribui ao poeta que foi seu mestre, mas também em relação à noção de que a poesia cumpre uma missão religiosa, enquanto ‘estandarte da ideia’.

Que essa missão religiosa não caminha de mãos dadas com a religião oficial em Portugal, no tempo em que o poema é composto, é uma realidade que está bem patente, especialmente, na última estrofe dessa sublime composição poética de Soares de Passos – onde o poeta, colocando-se numa posição que contrasta nitidamente com a da escatologia católica do século XIX⁴⁴², expressa a sua convicção de que a missão salvífica no mundo se realiza através do progresso social e económico, mobilizando o ‘anjo’, por meio da ‘voz’ do ‘Senhor’, a levar ‘ÁVANTE’ a ‘mesquinha humanidade’:

Depois continuando: «ó Deus, quem ha de
 «Sondar mysterios que teu seio esconde!
 «Tuas leis divinaes, tua vontade
 «Cumprirei sobre a terra. Eia responde:

⁴⁴¹ Elevado valor que Teófilo Braga também reconhece, quando afirma o seguinte: «[...] nos cinco volumes da *Grinalda*, formados das estrofes de oitenta e tres poetas contemporaneos, desde as mais altas summidades litterarias, como Herculano e Soares de Passos, até ás modestas iniciaes, se póde vêr resumida a historia da poesia lyrica em Portugal desde os últimos restos da *Arcadia*, conservados por Bingre, até á imitação das odes revolucionarias de Victor Hugo, e da alliança da poesia com a philosophia»: BRAGA, Theophilo – *História da poesia moderna em Portugal : carta a J. M. Nogueira Lima, sobre a Grinalda*. Porto : Typographia da Livraria Nacional, 1869, p. 6.

⁴⁴² Essa perspectiva escatológica clássica – a que o antigo *Tratado dos Novissimos* (a doutrina das realidades últimas) servia de base – viria, porém, a ser reconsiderada em meados do século XX, no contexto do Concílio Vaticano II. Foi dessa nova reflexão teológica que surgiu a «Constituição pastoral *Gaudium et Spes* : a Igreja no Mundo Actual», que já regista a redescoberta do valor da pessoa humana e a recuperação da dimensão histórico-escatológica do cristianismo. É nesse sentido que no referido documento conciliar é afirmado o seguinte: «Também na vida económica e social se devem respeitar e promover a dignidade e a vocação integral da pessoa humana e o bem de toda a sociedade. Com efeito, o homem é o protagonista, o centro e o fim de toda a vida económico-social [...] a Igreja, no decurso dos séculos e sobretudo nos últimos tempos, formulou e proclamou à luz do Evangelho os princípios de justiça e equidade, postulados pela recta razão tanto na vida individual e social como na internacional. O sagrado Concílio quer confirmar estes princípios, tendo em conta as condições actuais e dar algumas orientações, tendo presentes antes de mais as exigências do progresso económico» (GS 63) ; «A Igreja, que tem a sua origem no amor do eterno Pai, foi fundada, no tempo, por Cristo Redentor, e reúne-se no Espírito Santo, tem um fim salvador e escatológico, o qual só se poderá atingir plenamente no outro mundo. Mas ela existe já actualmente na terra, composta de homens que são membros da cidade terrena e chamados a formar já na história humana a família dos filhos de Deus, a qual deve crescer continuamente até à vinda do Senhor [...] a Igreja [...] caminha juntamente com toda a humanidade [...] muito pode ajudar para tornar mais humana a família dos homens e a sua história» (GS 40): cf. *CONCÍLIO ecuménico Vaticano II : constituições – decretos – declarações e documentos pontifícios*. 11.^a ed. Braga : Editorial A. O., 1987.

«Os passos da mesquinha humanidade
«Aonde os levarei, Senhor, aonde?»
Uma voz retumbou no céu radiante,
Que ao anjo respondeu, dizendo: – ÁVANTE! ⁴⁴³.

Júlio Dinis lamenta, pois, a morte prematura de Soares de Passos – esse poeta-sacerdote-soldado, ‘apóstolo’ da liberdade, que entoava no ‘templo’ da poesia ‘sacros hinos’. Contudo, acredita que, semelhantemente à Fénix⁴⁴⁴ que renasce das próprias cinzas, assim também o poeta renascerá das ‘cinzas que deixou na Terra’, porque elas são restos ‘da mais violenta chama’, que é ateadada pelo ‘fogo do Céu’ – como se pode ler no poema anteriormente transcrito. Assim, será desses ‘restos’ da poesia – a que dedicou toda a sua vida, cumprindo uma missão religiosa – que o poeta renascerá, sempre que eles sejam venerados pelo mundo.

Do poeta-sacerdote Soares de Passos, restam, pois, as suas composições poéticas, que assumem um papel religioso, por serem fruto do que Deus revelou à mente, fruto da poesia – que é ‘estandarte da ideia’, inspirada por Deus. Uma convicção que Júlio Dinis também exprime, ainda que de uma forma muito mais sintética, no breve poema que se segue:

VISÃO

.....
*Não és real. Para o seres
Não foras, ó flor, tão bela;
Se à mente Deus te revela,
Não te cria o mundo, não.
Vegetas no peito do homem,
Mas não há viçoso prado
Onde te beije embriagado
O sopro da viração.*⁴⁴⁵

⁴⁴³ PASSOS, A. A. Soares de – *Poesias*. 5.^a ed. Porto : Em Casa de Cruz Coutinho, 1870, p. 84.

⁴⁴⁴ Marie-Luise von Franz afirma que, segundo o seu mestre – Carl Gustav Jung –, a Fénix é símbolo da ressurreição de Cristo e dos mortos, logo, um símbolo de transformação: FRANZ, Marie-Luise von – *Die Suche nach dem Selbst : Individuation im Märchen*. Übers. aus d. Engl. SCHOELLER, Gisela. München : Kösel, 1985, p. 181.

⁴⁴⁵ DINIS – *Obras*, vol. 2, p. 258.

O poeta é, pois, um visionário; e a poesia, exprimindo o Belo, cria um mundo ideal que se distingue da realidade circundante, que nunca é ‘tão bela’. Esse mundo ideal, exemplar, o da ideia inspirada, só tem o seu lugar de existência na mente humana. É Deus quem o cria – e não o mundo –, revelando-o ao poeta, que escuta o desejo que vegeta ‘no peito do homem’. É um desejo latente de perfeição, uma ânsia de Absoluto, por parte do homem que se vê rodeado de imperfeição, num mundo contingente.

3.2 Os cantos da lira: duas fases poéticas distintas

No poema «O destino da lira» (composto em 12 de agosto de 1860), Júlio Dinis descreve as três fases distintas da criação poética, que são determinadas pelo trajeto evolutivo que se opera na mente de um poeta, ao longo da sua vida:

*Cantar o amor é destino
Quando o seio pulsa ardente,
Quando no nosso horizonte
Surge a imagem resplendente
Dum sol que a aridez da vida
Transforma em jardim florente.*

*Mas quando a chama se extingue,
Que no peito nos ardia,
A lira não canta amores,
Nem os sonha a fantasia;
Então natureza e pátria
Só nos inspiram poesia.*

*Depois os anos declinam
Como o Sol no azul dos céus;
E quando a noite da vida
Já nos estende seus véus,
Todos os cantos da lira*

*São consagrados a Deus!*⁴⁴⁶

Se analisarmos a produção poética de Júlio Dinis – partindo da noção de evolução, que, segundo o nosso autor, se opera na mente de um poeta, ao longo da sua vida –, podemos verificar que ela também se reparte por duas fases distintas, de acordo com as temáticas abordadas nos poemas e a ordem cronológica da elaboração dos mesmos.

Assim – tal como o poeta sugere no poema acima transcrito –, nas primeiras composições poéticas dinisianas também predomina o tema do amor, como, por exemplo, no poema «Penso em ti!» (composto em 1858), do qual transcrevemos de seguida a primeira estrofe:

*Surge a manhã! Tudo é festa
Tudo no campo é prazer,
Trinam aves na floresta
Hinos do Sol ao nascer.
Nestas horas misteriosas
Em que dos jasmims e rosas
Sobem perfumes aos céus,
Nestas horas de magia
Em que tudo tem poesia,
Meus pensamentos... são teus.*⁴⁴⁷

Júlio Dinis compõe esses primeiros poemas a partir de 1857 – desde os dezassete anos de idade –, só para si próprio, ou seja, sem pretensões literárias. Mas, como ele próprio explica previamente, em dezembro de 1859, na seguinte passagem de um «Prefácio do autor ao seu álbum manuscrito de poesias intitulado: ‘*Tentativas Poéticas – colecção de versos de Júlio Dinis*’ (Joaquim G. Gomes Coelho)»:

[...] como ninguém pode calcular todas as eventualidades futuras, devo dar uma satisfação àqueles a quem por acaso, e mau grado meu, este livro possa chegar.

Escrevi-o só para mim. Queria-o para um museu das minhas impressões que me recordasse no futuro esses devaneios e fulgentes fantasias, que constituem a mais apreciável riqueza da juventude, segundo dizem os que já estão fora dessa quadra da vida. Não me arguam,

⁴⁴⁶ *Ibidem*, p. 302.

⁴⁴⁷ *Ibidem*, p. 456.

pois, não analisem estes versos; o seu autor melhor que ninguém sabe que eles não suportam a análise.

*Não me custaram muitas vigílias; impressões de momento, quase de momento foram escritos.*⁴⁴⁸

Nesta primeira fase, a expressão poética ainda é, pois, predominantemente sentimental; revelando o íntimo e os sonhos de um poeta que, nas suas composições, se debruça preferencialmente sobre si mesmo, registando as suas ‘impressões’ e ‘fantasias’. É uma fase que atinge o seu auge aos vinte anos de idade, ou seja, entre 14 de novembro de 1859 e 14 de novembro de 1860.

Segundo Júlio Dinis, essa é uma etapa etária em que na mente do poeta, como na de qualquer outro jovem da mesma idade, reina a ‘fantasia’ que cria ‘mil visões de amor’ – como se pode aferir pela leitura da seguinte estrofe de um poema que o nosso autor endereça em 1860, numa «segunda carta»⁴⁴⁹, «a seu primo José Joaquim Pinto Coelho» (Júlio Dinis e este seu primo, nascido a 20 de outubro de 1839, eram da mesma idade), congratulando-o⁴⁵⁰, mais uma vez, pelo seu vigésimo aniversário:

*Eis a idade dos vinte anos,
Tão celebrada em poesia,
Em que ardente fantasia,
Cria mil visões de amor!
Voa a alma atrás dos sonhos,
No seu seio se embriaga,
Como a abelha que divaga
Poisando de flor em flor.*⁴⁵¹

No íntimo do jovem poeta Júlio Dinis, porém, às fantasias e visões de amor juntam-se, por vezes, nesta primeira fase, sentimentos lúgubres, onde a presença da morte se faz sentir de forma muito nítida. São sentimentos que estão bem patentes, por exemplo, nas seguintes estrofes do poema «Presságio» (composto em abril de 1860):

⁴⁴⁸ *Ibidem*, p. 449.

⁴⁴⁹ Uma primeira carta, que também continha uma longa composição poética, «*Epístola a meu primo José Joaquim Pinto Júnior no dia dos seus anos*», já tinha sido endereçada por Júlio Dinis, em 20 de Outubro de 1859, a esse seu primo.

⁴⁵⁰ *Ibidem*, p. 520: «Era desta maneira que festejava os anos de seu primo», lê-se numa nota de rodapé.

⁴⁵¹ *Ibidem*, p. 514.

*Era em florente Junho;
A Lua se ostentava
Serena em seu brilhar;
A brisa na alameda
Saudosa suspirava
Nas folhas ao passar.*

*Contigo, eu só no bosque
Ouvia-te, tão triste,
Soltar mais triste, a voz;
Falavas magoada
Da paz que só existe
Da fria morte após.*

.....
*E hoje, sim, compreendo
Tua conversa triste,
Quando comigo a sós...
E porque a entende agora?
Não sei. Talvez existe
Em mim a mesma voz.*

*Oh! Sim, ele me mostre
No meio destas galas,
Que vejo em torno de mim,
A terra húmida e fria,
Do cemitério as valas
E o esquecimento enfim.⁴⁵²*

Numa «*Nota do Autor*», posteriormente acrescentada ao poema acima transcrito, Júlio Dinis fornece-nos o seguinte esclarecimento:

Esta é filha de um momento de spleen. Pareceu-me verdadeira então, hoje não. Estes pensamentos lúgubres acometem-me de quando em quando, mas passam. Estando dominado

⁴⁵² *Ibidem*, pp. 280; 282.

*por eles, acho nesta produção um valor que, depois, de balde lhe procuro. Não é decerto no primeiro caso que melhor a avalio no que ela vale. Não há ninguém que não tenha os seus momentos de hipocondria, muitos com menos razões do que eu. Desculpem-me portanto os efeitos de um desses momentos.*⁴⁵³

Estes momentos de *spleen* – que Júlio Dinis identifica com acometimentos esporádicos de ‘pensamentos lúgubres’, originados por uma certa tendência hipocondríaca – e a melancolia – enquanto estado emotivo, agudo ou crónico, que, segundo Ernst von Feuchtersleben (1806-1849), encontra no *desespero* o seu grau mais elevado⁴⁵⁴ – são sobrevalorizados pela psicopatologia descritiva, nos meados do século XIX⁴⁵⁵.

Num artigo do jornal *A ilustração luso-brazileira* de 2 de Julho de 1859, esses dois estados de alma são analisados e apresentados como estados distintos – sendo a melancolia associada a uma saudade perpétua e suave, e o *spleen* a um sono letárgico:

Ninguém confunda o spleen com a melancolia, ou mesmo com a tristeza. Labora em um erro quem assim o classificar; são coisas muito oppostas: totalmente diferentes.

Melancolia, (assim como o spleen) nasce ás vezes com o individuo e forma uma parte da sua indole. Longe de ser uma paixão violenta, é um sentimento doce, muitas vezes o pungir de uma saudade perpetua e suave, que nos doe n’alma eternamente, e que não ha meio, nem distracções possíveis de a esvaecer. O spleen é a morte d’alma, o somno lethargico em que se mergulha, o esquecimento de que se existe!⁴⁵⁶

A publicação deste artigo – num periódico de grande tiragem, para esse tempo – permite-nos concluir que a tendência hipocondríaca de Júlio Dinis estaria longe de ser um caso isolado. No entanto, Júlio Dinis também regista na sua poesia o grau mais elevado da melancolia – que Feuchtersleben diz ser o *desespero* (como aludimos acima) –, num poema que intitula, precisamente, «Desespero» (composto em 13 de agosto de 1860), onde a certa altura questiona:

⁴⁵³ *Ibidem*, p. 282.

⁴⁵⁴ Cf. FEUCHTERSLEBEN, Baron Ernst von – *The principles of medical psychology : being the outlines of a course of lecture*. Translated from the German by the late LLOYD, H. Evans ; revised and edited by BABBINGTON, B. G. [et al]. London : Sydenham Society, 1847, p. 135.

⁴⁵⁵ Cf. BERRIOS, German – *Descriptive psychiatry and psychiatric nosology during the nineteenth century*. In WALLACE, Edwin R. ; GATH, John, ed. – *History of psychiatry and medical psychology : with an Epilogue on psychiatry and the mind-body relation*. New York : Springer, 2008, p. 355. Retomaremos este assunto no item 3.3.3 deste estudo.

⁴⁵⁶ *A ILLUSTRAÇÃO luso-brazileira : jornal universal*. 3:26 (1959), p. 208.

*Mas, ai, de que valem belezas de selva,
Das aves os hinos, perfumes de flor?
Que importa o arroio gemendo na relva
E a Lua surgindo com grato palor?*

*Que importa o silêncio que vai na campina
A quem dentro d'alma rebrame a paixão?
Que importa a folhagem que adorna a colina
Se dentro palpita medonho vulcão?⁴⁵⁷*

Em relação a esta primeira fase poética, gostaríamos ainda de salientar que as composições dinisianas produzidas entre 1859 e 1860 espelham, claramente, uma fase afetiva muito crítica, na vida do poeta. Uma fase em que o 'presente' é odiado, e a 'lira' só entoava o 'triste falar da saudade', porque a alma do poeta ainda não viu surgir 'A aurora bem-vinda de grado raiar' – como se pode ler no poema «Profissão de fê» (composto em 22 de abril de 1860):

*Se vires lira entoar alegrias,
Prazeres e orgias, das festas à luz,
Não creias as vozes que solta; mentida
É toda essa vida que nela transluz.*

*Se a vires cantando felizes amores,
Perfumes de flores parecendo aspirar,
Não creias; minh'alma surgir não viu ainda
A aurora bem-vinda de grado raiar.*

*Se vendo no mundo somente ímpias cenas,
Pérfidas apenas, funestas paixões,
De escárnio e desprezo soltar os seus cantos,
São falsos; que em prantos lhe vão ilusões.*

*Porém quando triste falar da saudade,
Em grata ansiedade fitar o porvir*

⁴⁵⁷ DINIS – *Obras*, vol. 2, pp. 501-502.

*Em sonhos de esperanças, talvez que mentidas,
Soltar seus gemidos, temor exprimir;*

*Se a ouvires falando de chamas ocultas
Que n'alma sepultas encobrem seus véus,
Quais fogos acessos ao ar elevados,
Ardendo ateados, numa ara sem Deus.*

*Se a vires nos cantos falar magoada,
Da luta travada no meu coração,
Que muito deseja, que tanto empreende
E em vão se defende da ignota prisão.*

*Ouvindo-a em segredo, soltar suas queixas
E em tristes endeixas sentida gemer,
Chorar o passado, odiar o presente
E ao longe somente fulgores entrever.*

*Então crê os hinos que ouvires à lira,
O peito os inspira, do peito eles vem,
A mão indiferente suas cordas não pulsa
Febril e convulsa se agita também.⁴⁵⁸*

Numa nota explicativa, Júlio Dinis acrescenta a esta sua «Profissão de fé» o seguinte:

Esta é, como indica o título, uma profissão de fé. Por ela avalie-se a verdade de todas as poesias, que fazem parte deste álbum íntimo. Se o meu modo de pensar fizer mudança, a seu tempo virá nova profissão. Até aqui é esta que regula.⁴⁵⁹

Fez ‘mudança’? Pensamos que sim. Na realidade, alguns poemas compostos ainda nesse mesmo ano de 1860 deixam já entrever o lento início de uma mudança na forma de pensar e sentir de Júlio Dinis. No poema «Metamorfose» (composto em 1 de maio de 1860), a imagem da ‘crisálida’ que se metamorfoseará em ‘borboleta’ torna-se, então, símbolo des-

⁴⁵⁸ *Ibidem*, pp. 493-494.

⁴⁵⁹ *Ibidem*, p. 494.

sa futura mudança que um ‘raio de Sol’ e um ‘sopro’ estimularão, de forma natural e espontânea, gerando a vida da borboleta:

Repara: – a imóvel crisálida

Já se agitou inquieta,

Cedo, rasgando a mortalha,

Ressurgirá borboleta.

Que misteriosa influência

A metamorfose opera!

Um raio de Sol, um sopro

Ao passar a vida gera.

Assim minh’alma, inda ontem

Crisálida entorpecida,

Já hoje treme e amanhã

Voará cheia de vida.

Tu olhaste – e do letargo

Mago influxo me desperta;

Surjo ao amor, surjo à vida,

À luz de uma aurora incerta.⁴⁶⁰

Esta transmutação por que passa a ‘alma’ do poeta corresponde, pois, a um despertar do estado de ‘letargo’ em que anteriormente se encontrava. Na origem desse despertar está a influência mágica de um olhar – na opinião de Júlio Dinis, algumas mulheres possuem um ‘magnético olhar’ ou o seu rosto exerce ‘um poder verdadeiramente magnetizador’, irradiando ‘magnético influxo’⁴⁶¹ – que no poema é metaforicamente comparado ao ‘raio de Sol’

⁴⁶⁰ *Ibidem*, p. 268.

⁴⁶¹ Numa peça de teatro – uma «comédia original em dois actos», intitulada «O casamento da condessa de Amieira» e «Escrita por Júlio Dinis aos 17 anos (1856)» – uma das personagens, Júlio da Costa, dirigindo-se a Emília (uma atriz que ele julga ser uma condessa), declara a certa altura o seguinte: «*Que homem há tão insensível que ao ouvir o melodioso som da sua voz, que sob a influência do magnético olhar de V. Ex.^a se não considere sonhando? Eu julgo estar na presença de uma divindade a quem se deve adorar, a quem se não fala senão de joelhos. (Ajoelha).*»: *Ibidem*, p. 923. Numa das suas *Crónicas da Aldeia* – intitulada *A Morgadinha dos Canaviais* –, Júlio Dinis, referindo-se à personagem Cristina (prima da morgadinha), no capítulo V, também escreve o seguinte: «*Mas não procurassem nela alguns daqueles atractivos, que fixam de repente e como por magnético influxo, a atenção dos olhos, uma dessas particularidades fisionómicas,*

e ao ‘sopro’ passageiro que geram a vida da borboleta. Uma comparação em que o elemento sutil da vida, que o sopro simboliza⁴⁶², se alia a um princípio transcendente masculino, representado pela força criadora da luz⁴⁶³.

Nas doutrinas hindus – como refere Manfred Lurker –, esse princípio masculino é representado pelo fulgor do raio que fecunda a terra-mãe. Aristóteles, por sua vez, qualifica-o de ativo e configurador, defendendo que ele se manifesta como uma força originária de evolução e desenvolvimento. Correspondendo, geograficamente, à vertical, é um princípio que coincide com a categoria aristotélica *estar em pé*, que o fogo, o céu ou o varão representam. Designado por *yang*, na filosofia chinesa, esse mesmo princípio possui os atributos de luminoso, quente, duro, ativo e criativo⁴⁶⁴.

Logo, de um ponto de vista simbólico, o olhar a que o poeta se refere, no poema acima transcrito, corresponde a uma força originária luminosa, despertadora e inspiradora de uma nova vida, ativa e criativa. Uma vida em que o poeta, surgindo ‘ao amor’, se vai aproximando psicologicamente da imagem paterna – que o Sol representa. E mesmo que as consequências dessa aproximação ainda se apresentem como ‘uma aurora incerta’, o seu início é já símbolo de esperança num recomeço de vida. Um recomeço em que, por consequência, o poeta se vai distanciando interiormente da imagem materna. É essa transformação

pelas quais a Natureza destruindo com arrojo feliz a geral harmonia de um semblante, consegue torná-lo mais fascinador [...]»: IDEM – *Obras*, vol. 1, p. 283. A prima de Cristina – Madalena, a morgadinha –, pelo contrário, é «magnetizadora»: cf. *Ibidem*, p. 579. No conto (ou novela) «Justiça de sua majestade», que integra a coletânea *Serões da Província*, Júlio Dinis, referindo-se à «heroína do romance» – Maria Clementina, sobrinha de José Urbano –, também escreve o seguinte: «[...] a natureza concedeu àquelas tintas uma singular influência sobre a fantasia do coração, empregou-as apenas em alguns rostos de mulher, que exercem então um poder verdadeiramente magnetizador»: IDEM – *Obras*, vol. 2, p. 48.

⁴⁶² Cf. GIRARD, Marc – *Os símbolos na Bíblia : ensaio de teologia bíblica enraizada na experiência humana universal*. São Paulo : Paulus, 1997, p. 561.

⁴⁶³ Sendo o Sol um dos grandes arquétipos, a sua função cósmica e geradora já foi reconhecida pelas primeiras civilizações. A luz do dia – que o Sol representa sempre, em diferentes graus –, contrastando com a noite sombria e escura, desempenha, desde então, um papel de uma importância fundamental, em quase todas as culturas do mundo. Associando-se à noção de divino, a luz apresenta-se como o antídoto da angústia provocada pelo nada, dando origem à crença no *olho* onisciente do deus Sol, o pai universal. Uma crença que se reflete na representação do *olho* do deus greco-romano Zeus, na do *olho* do deus egípcio Horus, na do *olho* da deusa hindu Varuna, na do *olho* do deus nórdico Wotan (ou Odin), assim como na do *olho* de Alá, no Islão. Na teologia cristã, Jesus Cristo é o verdadeiro Sol (cf. 1Jo 2,8) e a Luz do mundo (cf. Jo 8,12; 9,5); e como os raios de Sol tornam as coisas reconhecíveis, despertando a consciência: o messias é o «Sol da justiça» (cf. Mt 3,20): cf. ROMEY, Georges – *Dictionnaire de la symbolique*. Paris : Éditions Albin Michel, 1997, vol. 2, pp. 506-512 ; HEINZ-MOHR, Gerd – *Lexikon der Symbole : Bilder und Zeichen der Christlichen Kunst*. München : Diederichs, 1998, pp. 291-292; *SINAIS e símbolos: origem, história e significado*. China : Tandem, 2008, pp. 90-91.

⁴⁶⁴ Cf. LURKER, Manfred – *Die Botschaft der Symbole*. In *Mythen, Kulturen und Religionen*. München : Kösel-Verlag, 1990, pp. 210-211.

evolutiva que se opera na forma de pensar e sentir de Júlio Dinis que vai dar origem ao início de uma segunda fase na sua produção literária.

3.3 Os preceitos de Feuchtersleben e a caracterização de personagens

As vivências psicológicas negativas que, como vimos anteriormente, Júlio Dinis regista na sua poesia, ao longo de uma primeira fase poética, viriam a enriquecer, numa fase posterior, de uma forma positiva, toda a sua produção literária em prosa – onde essas mesmas vivências subjetivas são universalizadas e analisadas à luz dos conhecimentos filosófico-científicos do autor, adquiridos, sobretudo, através da sua formação médica.

Assim, logo no seu primeiro romance – intitulado *Uma Família Inglesa*⁴⁶⁵ –, Júlio Dinis, recorrendo aos preceitos da psicologia médica que Ernst von Feuchtersleben⁴⁶⁶ desenvolve na sua obra *Zur Diätetik der Seele*⁴⁶⁷ – obra que o romancista conheceria em versão francesa ou inglesa⁴⁶⁸ –, aplica-os à caracterização das personagens romanescas que cria, como se pode verificar, a título de exemplo, pela leitura desta breve passagem – extraída do capítulo XXXII – do romance acima referido:

Efectivamente o inglês, que chegava, era um destes pessimistas, para quem o universo inteiro se apresenta tingido das mais escuras cores; era uma vítima, ao mesmo tempo lasti-

⁴⁶⁵ Este romance de Júlio Dinis apresenta o subtítulo: *Cenas da Vida do Porto*. Cf. *Ibidem*, pp. 589-895.

⁴⁶⁶ Ernst Maria Johann Karl Freiherr von Feuchtersleben (1806-1849) – Professor da Faculdade de Medicina de Viena e Ministro da Instrução Pública na Áustria – celebrou-se no seu tempo pelos estudos que efetuou na área da psicologia médica. Médico, de profissão, foi também poeta e ensaísta. A sua primeira obra, no campo da psicologia médica – intitulada *Zur Diätetik der Seele* –, foi muito divulgada no século XIX, através de um elevado número de edições em língua alemã e várias traduções para diferentes línguas. Sobre este assunto, cf. BURNS, L. C. – A forgotten psychiatrist : Baron Ernst von Feuchtersleben. In *Proceedings of Royal Society of Medicine*. 47:3 (1954), pp. 190-194.

⁴⁶⁷ FEUCHTERSLEBEN, Ernst Freih. von – *Zur Diätetik der Seele*. Wien : Carl Armbruster, 1838.

⁴⁶⁸ O romance *Uma Família Inglesa* – onde Júlio Dinis refere o nome de Feuchtersleben – foi publicado em volume em 1868 (e em folhetins, no *Jornal do Porto*, em 1867). A primeira versão francesa da referida obra de Feuchtersleben surgiu em 1853, e a primeira versão inglesa em 1858. A primeira tradução portuguesa, porém, só surgiu em 1873: FEUCHTERSLEBEN, Barão de – *Hygiene da alma*. Versão port. de ORTIGÃO, Ramalho. Lisboa : Livr. de A. M. Pereira, 1873. Também é de salientar que a divulgação desta obra de Feuchtersleben em Portugal, a nível académico, parece ter sido um tanto tardia. Na lista dos «Livros comprados pela Bibliotheca [de Coimbra] durante o anno economico de 1873-1874» encontra-se uma referência relativa à primeira aquisição da obra, na seguinte versão francesa: «FEUCHTERSLEBEN (Le baron E.) – Hygiène de l'âme, traduit de l'allemand par le Dr. Schlesinger-Rahier, 3.^{me} édition. Paris, 1870, in 8.^o – 1 v.»; cf. *ANNUARIO da Universidade de Coimbra : anno lectivo de 1874-1875*. Coimbra : Imprensa da Universidade, 1874, p. 213.

mável e insuportável, do mau humor que o douto Feuchtersleben chama – prosa vulgar da vida, irmão do tédio e da preguiça e envenenador que lentamente traz consigo a morte.

Mr. Whitestone, homem laborioso e contente do mundo, estava em constante oposição ao seu compatriota e amigo, que era destes que têm feito adquirir aos nevoeiros de Londres a imerecida fama de fomentadores de spleen – fama, contra a qual principiam com muito critério, a protestar os homens pensadores, descobrindo antes na ociosidade, favorecida por as fabulosas riquezas de alguns lordes, a causa daquele mal de suicidas.

O aspecto de Mr. Morlays denunciá-lo-ia à medicina antiga como uma vítima desse misterioso humor negro – que ela chamou atrabilis. Era a variedade do inglês, que pode denominar-se escura; e a escuridade, que lhe estava no rosto, projectava-se-lhe também nas disposições morais.⁴⁶⁹

É, pois, baseando-se nos ensinamentos da psicologia médica do ‘douto Feuchtersleben’⁴⁷⁰ que Júlio Dinis atribui as ‘disposições morais’ de Mr. Morlays – uma ‘vítima’ do ‘*mau humor*’ – à ‘ociosidade’, e não aos ‘nevoeiros de Londres’. A ‘escuridade’ do pessimismo

⁴⁶⁹ DINIS – *Obras*, vol. 1, p. 845.

⁴⁷⁰ Inspirando-se em Egas Moniz, Manuel Correia considera Júlio Dinis um discípulo de Freud: «Em *Júlio Dinis e a Sua Obra*, Moniz toma como instrumento de crítica literária, uma aplicação psicobiográfica (neste caso, no terreno da interpretação dos sonhos) a um episódio extraído de *Uma Família Inglesa*. § No entendimento de Egas Moniz, se o Abade Faria é considerado, ao fim e ao cabo, o precursor do hipnotismo moderno – do diagnóstico da histeria e da identificação e tratamentos das neuroses – Diniz, poderia ser considerado um psicanalista *avant la lettre*»: CORREIA, Manuel – Poder paradigmático da auto-representação : um exemplo do exercício do poder biográfico. In RIBEIRO, Maria Manuela Tavares, coord. – *Outros combates pela História*. Coimbra : Universidade de Coimbra, 2010, p. 233. Segundo a leitura que propomos neste estudo, porém, a influência que Júlio Dinis recebe nesse campo do saber – que se repercute na sua obra, sobretudo no desenho das personagens – é a da psicologia médica desenvolvida por Feuchtersleben, discípulo de Karl Hartmann e precursor de Sigmund Freud. Devemos também salientar – com Otto Marx – que Ernst von Feuchtersleben ainda foi considerado um *Naturphilosoph*, até ao momento em que se despediu da posição romântica, na sua obra *Principles of Medical Psychology*. É nos seguintes termos que, no estudo abaixo referido, Marx introduz Feuchtersleben e o seu mestre, Hartmann: «Such lofty goals were the romantic elaboration on the topic of improvement that been introduced in a much more realistic manner at the turn of the century by Hufeland’s popular medical writings on the prolongation of human life, or as he called it, *Makrobiotik*. Philip Karl Hartmann (1773-1830), professor at Vienna, had extended his concept to a ‘*Kalobiorik*’ or *Precept of Happiness for Man’s Physical Life* in 1808. Although Hartmann had been designated as the initiator of psychology and psychiatry in early nineteenth century Vienna, Damerow apparently did not think so, nor did Damerow mention Hartmann’s student, Ernst von Feuchtersleben, whose *Dietetic of The Soul*, first published in 1838, was to become the most popular book of its type. E. von Feuchtersleben’s *Principles of Medical Psychology* was clearly another matter, but it appeared a year later and Damerow then recognized its importance»: cf. MARX, Otto M. – German romantic psychiatry : Part II : later, including more-somatic orientations. In WALLACE ; GATH, ed. – *History of psychiatry*, p. 345. Na primeira parte deste mesmo artigo, Marx – analisando de um ponto de vista histórico-sistemático o desenvolvimento da psiquiatria na Alemanha – salienta a influência que exerceu, no século XIX, a *Naturphilosophie* de Schelling nas ciências médicas: «As a movement in literature, the romantic school quickly dissipated after 1810. In German science and medicine, however, its influence continued for several more decades. In the newly arising field of psychiatry its impact dominated well into mid-century»: cf. IDEM – German romantic psychiatry : Part I : earlier, including more-psychological orientations, p. 318.

que caracteriza esta personagem contrasta, na passagem do romance acima transcrita, com os atributos que qualificam Mr. Whitestone, ‘homem laborioso e contente do mundo’.

3.3.1 *Mr. Whitestone*: labor e contentamento do mundo

No romance *Uma Família Inglesa*, a forma como Mr. Whitestone é caracterizado, com os predicados que lhe são atribuídos, é completada pela descrição pormenorizada que o narrador fornece ao leitor do ‘gabinete’ dessa personagem, nos seguintes termos:

O gabinete, em que se reuniam os dois ingleses, era um compêndio do quanto pode tornar o curso da vida fácil e suave; tudo ali respirava conforto; tudo favorecia aquele doce repousar de fadigas, melhor do que por ninguém saboreado pelos Her majesty’s subjects, residentes nos nossos climas meridionais.

Cadeiras de várias formas e mecanismos, nas quais se esmerara o génio inventivo em multiplicar e variar as molas [...] tapetes, onde os pés de profundavam como na relva dos campos [...] e finalmente o fogo [...] a crepitar e a lamber com a língua inflamada as grades do fogão. Mr. Whitestone pensava como S. Francisco de Sales, a quem atribuem a opinião de que o fogo é bom durante doze meses no ano.

*Mr. Morlays encontrou em tudo isto motivos para observações de crítica atrabiliária.*⁴⁷¹

Espaço confortável, onde Mr. Whitestone pode, docemente, ‘repousar de fadigas’, este seu gabinete espelha o contentamento do mundo, que o narrador apresenta como uma das características temperamentais da personagem. Mas este contentamento resulta de um equilíbrio interior que só pode ser conseguido através do labor, e não do ócio. Assim, Mr. Whitestone, homem trabalhador e realista – que, no entrecho, encarna o papel do meio-termo entre duas posições ideológicas extremas: a do pessimismo materialista e negro de Mr. Morlays e a do otimismo idealista e utópico de Mr. Brains⁴⁷² –, é apresentado no capítulo do romance acima referido como um homem de personalidade equilibrada, a quem agrada, em qualquer altura do ano, o calor e a luz do ‘fogo’. Este elemento – que se torna objeto da ‘crítica atrabiliária’⁴⁷³ de Mr. Morlays, cuja forma de pensar se apresenta como a antítese

⁴⁷¹ *Ibidem*.

⁴⁷² Cf. *Ibidem*, pp. 846-849.

⁴⁷³ Acerca da teoria dos humores – fundada nos quatro elementos (terra, ar, fogo e água), a que correspondem quatro qualidades (quente, frio, seco e húmido) –, desenvolvida por Galeno (130-200 d.C.), que se baseou na

da «lúcida inteligência» de Mr. Whitestone⁴⁷⁴ – também se espelha simbolicamente nos moldes apolíneos em que esta última personagem é caracterizada, sob o ponto de vista fisiológico:

Era aquela conhecida tez, quase cor de tijolo; aqueles olhos azuis, à flor do rosto, a resplandecerem como safiras; aqueles cabelos e suíças ruivas, que, sem grande violência de imagem, poder-se-iam talvez comparar às labaredas do fogo, que lhe inflamava constantemente as faces injectadas, os dentes regulares, como enfiaduras de pérolas, e alvos, como os caramelos das montanhas; a postura erecta; os movimentos prontos; e no rosto o tal continuado ar de satisfação⁴⁷⁵.

Até certo ponto, a forma como Mr. Whitestone avalia o fogo – que, seguindo o exemplo de ‘S. Francisco de Sales’, considera ‘bom durante doze meses no ano’ – também faz esta personagem participar, através da sintonia de pensamentos, da santidade desse Doutor da Igreja (fundador da Ordem da Visitação) que, na sua obra *Traité de l’amour de Dieu* – onde, na linha de S. Paulo, antepõe a caridade à penitência –, afirma que «la charité est cet or affiné par le feu, que Dieu conseilloit à l’Evêque de Laodicée d’acheter pour devenir riche: cet or vaut seul toutes choses; et celui qui l’a, peut dire qu’il a tout et qu’il peut tout»⁴⁷⁶. Comparada, assim, por S. Francisco de Sales ao ouro que o fogo purifica, a caridade (*ágapé*) transforma-se num bem precioso – o único que realmente enriquece o ser humano que o possui. A relação que se estabelece entre o valor simbólico do fogo (que, na asserção do santo, acima citada, como no simbolismo alquímico, atua sobre o metal, transmutando-o⁴⁷⁷) e a caridade, neste contexto, é evidente. Daí o podermos levantar a hipótese de Júlio

anterior teoria de Hipócrates (460-? a.C.), escreve Flavio Edler: «A melancolia, causada pelo excesso de bile negra, dividia-se em três tipos de acordo com Galeno, dependendo da região do corpo onde ocorresse concentração de atrabile». Rezende, por seu turno, esclarece que a «concepção dos quatro humores do corpo humano» – em que baseia a teoria dos quatro temperamentos (sanguíneo, fleumático, colérico e melancólico), desenvolvida por Galeno – teve a sua origem na «transposição da estrutura quaternária universal para o campo da biologia». Encaixando-se perfeitamente na concepção filosófica da estrutura do Universo, segundo «os filósofos gregos da escola pitagórica», a doutrina dos quatro humores também estabelece uma correspondência entre estes e as quatro estações do ano (Inverno, Primavera, Verão e Outono). Sobre estes assuntos, cf. EDLER, Flavio Coelho – *Boticas & farmácias : uma história ilustrada da farmácia no Brasil*. Rio de Janeiro : Casa da Palavra, 2006, p. 36 ; cf. REZENDE – *A sombra do plátano*, pp. 49-52.

⁴⁷⁴ DINIS – *Obras*, vol. 1, p. 592.

⁴⁷⁵ *Ibidem*, p. 595.

⁴⁷⁶ SALES, François de (St.) – *Traité de l’amour de Dieu*. Publié par M. l’Abbé TRICALET. Paris : Chez Raynal, Libraire, 1822, p. 177.

⁴⁷⁷ Segundo Paracelso, o fogo é o grande Arcano da *Arte* e é comparável ao *Sol* do mundo natural. É neste sentido que afirma acerca do fogo: «‘It heats the furnace and the vessels, just as the sun heats the vast universe’ (PW, 74)»: LYNDY – *Dictionary of alchemical*, p. 76. Esse mesmo elemento, num grau mais elevado,

Dinis pretender remeter o leitor, por meio de um jogo de palavras – próprio da denominada *linguagem dos pássaros* –, para o valor da caridade, na formação de uma personalidade equilibrada como a de Mr. Whitestone, ‘homem laborioso e contente do mundo’. A descrição do fogo, na passagem do romance anteriormente transcrita, ‘a crepitar e a lamber com a língua inflamada as grades do fogão’, reforça, de um ponto de vista imagético, a hipótese levantada. Já que, como afirma José Manuel Anes, foi sob a forma de línguas de fogo que os apóstolos, que eram «gentes de espírito», receberam o Espírito Santo. Gentes «de espírito», ou «com espírito» – esclarece o mesmo autor – são aquelas que utilizam a «Língua dos Pássaros», a que ensina o mistério das coisas e revela as verdades mais ocultas⁴⁷⁸.

Sendo a caridade associada ao calor e à luz do ‘fogo’ – elemento que se torna objeto da ‘crítica atrabiliária’ de Mr. Morlays – ela opõe-se no entrecho às ideias centralistas de uma Inglaterra que dominará o mundo, impondo a língua inglesa como língua universal – ‘assunto’ que constitui o centro da ‘questão social’, que é debatida no capítulo XXXII em análise – intitulado «Os convivas de Mr. Richard»⁴⁷⁹ : «*Pouco a pouco, ascendeu a conferência a mais sublimados assuntos. A questão política abriu campo a mais vasta questão social, onde os dois ingleses [Mr. Morlays e Mr. Brains] começaram a sua provada individualidade ao serviço da causa pátria comum*»⁴⁸⁰. Esta ‘causa pátria comum’ principia então a ser defendida de dois pontos de vista diferentes, em conformidade com as características temperamentais das duas personagens – Mr. Morlays e Mr. Brains –, tendo o narrador a preocupação de salientar, no final da ‘conferência’, que esses dois principais intervenientes no diálogo privado que decorre no gabinete de Mr. Richard Whitestone são «dois compatriotas de Peel»⁴⁸¹, que acreditavam no futuro «soberano domínio da nação inglesa

corresponde ao *fogo filosófico* que possui propriedades purificadoras que permitem *lavar* a matéria da *pedra*, porque é *água seca*, a *fonte* onde o *rei* e a *rainha* tomam banho, ou *água ardente*, que purifica o *ouro*: «According to Artephius, the third fire is ‘called the fire against nature, because it is water... [it] is the fountain of living water where the king and queen bathe themselves’ (SB, 35). This is the mercurial water, the water which burns, the water which does not wet the hands, the magical transformative substance which can dissolve gold without violence, and coagulate it. Philalethes wrote: ‘O Mercury, thou wonder of the world... This is our water, our secret fire’ (Marrow, bk. 3, 42)»: *Ibidem*, p. 77.

⁴⁷⁸ Cf. ANES, José Manuel – A linguagem dos pássaros e a Quinta da Regaleira : entre a Maçonaria Templária e a Alquimia Rosacruziana. In *O ESOTERISMO da Quinta da Regaleira. Entrevista de ANES, José Manuel a MENDANHA, Victor (num percurso iniciático pela Regaleira)*. Lisboa : Hugin, 1998, pp. 93-94.

⁴⁷⁹ DINIS – *Obras*, vol. 1, p. 844.

⁴⁸⁰ *Ibidem*, p. 847.

⁴⁸¹ «This was a typical British reaction. Though he made himself far better informed than most about Ireland, he shared British prejudices about the lawlessness and savagery of the Irish peasantry which from time to time overbore his subtle understanding of the economic basis of their miseries. He feared both the existence

sobre o mundo inteiro». Crença que concebiam realizada de formas diferentes⁴⁸², por terem temperamentos antagónicos.

Sendo as duas personagens acima referidas – Mr. Morlays e Mr. Whitestone – de nacionalidade inglesa, as hipóteses levantadas, quer pelas teses que defendem a existência de um temperamento nacional⁴⁸³, quer pelas que defendem a influência do clima sobre o temperamento humano (neste caso concreto, a influência dos ‘nevoeiros de Londres’⁴⁸⁴), são automaticamente excluídas. A substituí-las, ergue-se o protesto que, com autoridade, começa a ser erigido pelos ‘homens pensadores’ desse tempo – entre eles, encontra-se ‘o douto *Feuchtersleben*’, que, em conformidade com o que é afirmado no romance, defende que é ao labor, ou seja, a uma vida ativa e produtiva, e não à ociosidade, que o ser humano se deve entregar para atingir a felicidade.

3.3.2 Felicidade, força mental e vontade própria

Na primeira versão portuguesa – *Hygiene da alma* (1873) – dessa famosa obra de Feuchtersleben, já anteriormente referida, o seu tradutor – Ramalho Ortigão –, dirigindo-se «Ao leitor», numa brevíssima nota, apresenta-a nos seguintes termos: «Traduzo este livro por-

of secret societies and the tribal warfare which he believed they provoked. He sought to establish firm authority in Ireland not just because he believed in peace and the rule of law but also because he shared the belief of most of his countrymen that he was dealing with an inferior race at a lower stage of development than the British. The Irish needed firm lessons because they could not understand oblique ones. As an early-nineteenth-century Protestant, also, Peel had a background and upbringing which conditioned him to believe that Roman Catholicism was a primitive, authoritarian religion appropriate only to simple minds and inimical to liberty and freedom of speech»: EVANS, Eric J. – *Sir Robert Peel : statesmanship, power and party*. London ; New York : Routledge, 1991, p. 7.

⁴⁸² CF. DINIS – *Obras*, vol. 1, p. 849.

⁴⁸³ «Kant não hesitou em oferecer algumas idéias de psicologia étnica que denominou ‘caráter dos povos’. Inclui a matéria em sua última obra *Antropologie*, publicada em 1789 – ano fatídico. Trata-se de uma tentativa de aplicar critérios sistemáticos ao que tinha sido, até então, uma prática de notórios diletantes, bem viajados e providos de arguto dom de observação. Fornece Kant uma descrição do tipo alemão, seu contemporâneo, e do tipo espanhol, ambas ainda muito atuais. E atribui o ‘temperamento nacional’ a uma combinação de fatores culturais e de fatores inatos, o que quer dizer relacionados com a origem étnica dos indivíduos»: PENNA, J. O. de Meira – *Em berço esplêndido : ensaios de psicologia coletiva brasileira*. Rio de Janeiro ; Brasília : J. Olympio ; INL, 1974, pp. 14-15.

⁴⁸⁴ Como esclarece Júlio Dinis, na sua Dissertação Inaugural, esta opinião era defendida por Foissac: «Na atmospheria de tristeza dos habitantes da Grã-Bretanha encontra o Snr. Foissac a explicação do seu tradicional spleen; no ceo inundado de luz dos Meridionaes a da petulancia e vivacidade d’estes»: COELHO – *Da importancia*, p. 37.

que o considero, entre quantos tenho lido, como o mais eficaz para dar ao homem a força e a felicidade»⁴⁸⁵.

A almejada ‘felicidade’, que Aristóteles assegura ser o fim ou objeto supremo da vida humana (cf. *Ética a Eudemo*, II, I, 1219^{a486}), associa-se nestas palavras introdutórias de Ramalho Ortigão à ‘força’ – termo polissémico que requer esclarecimento. Esclarecimento, aliás, que Feuchtersleben fornece logo no início da obra em análise, definindo essa ‘força’ como o «poder dado ao espírito de desviar do corpo os males que o ameaçam»⁴⁸⁷. Trata-se, pois, de uma energia espiritual (mental ou psicológica) que tem a capacidade de atuar sobre um determinado corpo físico. É nesta faculdade do espírito humano que Feuchtersleben baseia a ciência que designa por «hygiene moral». Uma ciência que, diferentemente da proposta ética de Aristóteles, apresentada na obra acima referida⁴⁸⁸, é exclusivamente do foro íntimo, é uma moral pessoal – que tem como principal fundamento a «vontade» que o ser humano possui e pode dirigir, regulando a sua «aplicação»⁴⁸⁹. Logo, é pelo cultivo da vontade própria que o ser humano se torna higiênico do ponto de vista moral ou, melhor dizendo, do ponto de vista anímico – já que é da saúde e higiene da alma que trata esta obra de Feuchtersleben.

Assim sendo, as ‘disposições morais’ de Mr. Morlays – que fazem dele uma vítima do ‘*mau humor*’ – apresentam-se como o resultado do mau uso que esta personagem faz da sua força mental – ou porque ignora tal força ou porque não lhe atribui o devido valor. Revelando-se incapaz de cultivar a vontade própria, de forma a bem saber dirigi-la e aplicá-la, Mr. Morlays torna-se, pois, numa ‘vítima’ – num ser passivo – que sofre as consequências nefastas da sua própria apatia mental. Esta falta permanente de higiene anímica também se reflete no aspeto físico da personagem, cujo ‘rosto’ escuro – rosto opaco – denuncia a sua

⁴⁸⁵ ORTIGÃO, Ramalho – Nota ao leitor. In FEUCHTERSLEBEN – *Hygiene da alma*, [s.p.].

⁴⁸⁶ Seguimos neste estudo a seguinte edição: ARISTÓTELES – *Ética a Eudemo*. Trad. original do Grego por AMARAL, J. A. [livros I e II] ; MORÃO, Artur [livros II, VII e VIII e notas]. Lisboa : Tribuna da História, 2005.

⁴⁸⁷ FEUCHTERSLEBEN – *Hygiene da alma*, p. 7.

⁴⁸⁸ Na ética aristotélica, a felicidade corresponde ao «bem perfeito» e resulta do cultivo da virtude – a faculdade de fazer o bem –; e as maiores virtudes, na perspetiva de Aristóteles «são necessariamente as que são mais úteis aos outros» (*Retórica*, 1366 b). Daí que este filósofo faça depender das ações virtuosas – que são determinadas pelo «carácter» e «pensamento» do ser humano (*Poética*, 1449 b) – a «boa ou má fortuna dos homens» (*Poética*, 1450 a). Seguimos neste estudo as seguintes edições: ARISTÓTELES – *Retórica*. In *ARISTÓTELES : vida, pensamento e obra*. Espanha : Público – Comunicação Social, 2008 ; ARISTÓTELES – *Poética*. Trad. de SOUSA, Eudoro de. 7ª ed. [s.l.] : IN-CM, 2003.

⁴⁸⁹ Cf. FEUCHTERSLEBEN – *Hygiene da alma*, p. 8.

predisposição para o ‘tédio’ e para a ‘preguiça’. Esta ‘escuridade’ que envolve o rosto de Mr. Morlays é manifestação de algo que ‘lentamente traz consigo a morte’ – como se pode aferir pela leitura da passagem do romance acima transcrita – que, na perspectiva de Feuchtersleben, tanto é morte da alma como do corpo.

Com efeito, Feuchtersleben, salientando que não pretende aventurar-se «nas brumas da methaphysica», começa por trazer à luz os preceitos teóricos da sua ciência, afirmando: «O homem, senhor da completa liberdade d’espírito, sente a unidade do seu ser»⁴⁹⁰. Este, porém, é um sentimento «instintivo» que se ausenta sempre que o ser humano toma consciência da relação dicotómica que se estabelece entre a «ordem moral» e a «ordem física». Dito por outras palavras: a perceção que o ser humano instintivamente possui da unidade do seu ser é racionalmente posta em questão quando ele toma consciência de ser composto de alma e corpo físico. No entanto, a alma não passa de uma abstração – esclarece Feuchtersleben –, já que «a alma não se revela senão pela sua união com a matéria». Logo, seria inútil demonstrar que a alma atua no corpo: ambos têm de ser considerados na unidade da sua manifestação. O riso e as lágrimas, por exemplo, são um dos símbolos desta união, cujo vínculo é o sistema nervoso⁴⁹¹. É nesta perspectiva que o pensamento pode ser encarado como sendo «o acto indivisível da alma e do corpo essencialmente unidos»⁴⁹².

A tentativa de localização do ‘órgão da alma’ – a que Feuchtersleben indiretamente se refere, quando afirma a inutilidade de demonstrar a atuação da alma no corpo – foi temática muito debatida nos primórdios do século XIX, tanto por filósofos como por cientistas⁴⁹³. Kant, por exemplo – em debate com Soemmerring –, defendia que a análise da alma só poderia ser objeto de estudo da filosofia; ao passo que o estudo das funções cerebrais – tal como o estudo da parte do cérebro considerada responsável pela unificação das perceções

⁴⁹⁰ *Ibidem*, p. 10.

⁴⁹¹ *Ibidem*, pp. 10-11. No capítulo VI de uma das suas *Crónicas da Aldeia – As Pupilas do Senhor Reitor* –, Júlio Dinis também expressa esta mesma convicção de Feuchtersleben, quando afirma pela voz do narrador: «Não sei que moda anda agora de se não considerar o choro como a mais eloquente expressão do pesar! Eu, por mim, é dos sinais em que deposito mais fé»: DINIS – *Obras*, vol. 1, p. 26. Sobre este assunto, cf. o item 2.4.2 deste estudo.

⁴⁹² FEUCHTERSLEBEN – *Hygiene da alma*, p. 10.

⁴⁹³ Sobre a relação que se estabeleceu nos primórdios do século XIX entre a polémica teoria da localização do órgão da alma e o desenvolvimento dos estudos sobre o funcionamento do cérebro, cf. HAGNER, Michael – *The soul and the brain between anatomy and Naturphilosophie in the early nineteenth century*. In *Medical History*, 36 (1992), pp. 1-33.

sensoriais – seria da exclusiva competência da fisiologia⁴⁹⁴. Seria esta posição filosófica kantiana, que pressupunha a impossibilidade da existência de uma ciência que tratasse do corpo e da alma, em simultâneo, que acabaria por determinar o curso que o estudo desta temática futuramente tomaria, como esclarece M. Hagner:

With Kant's rejection of any philosophical relevance of the search for the organ of the soul by means of anatomy and physiology, the demise of this concept was in sight, and it survived only briefly, until it was replaced by two completely different concepts. The complete failure of Soemmerring's claim had consequences for the subsequent development of anatomy and physiology: either they avoided radically any philosophical viewpoint and competence; or they claimed to be philosophical in themselves. Both positions were upheld in early nineteenth-century Germany.⁴⁹⁵

Feuchtersleben, porém, ao desenvolver a ciência exposta na obra *Hygiene da Alma*, refuta esta posição kantiana, sem a debater ou a ela se referir de forma direta. Uma atitude que é compreensível, pois é sua séria intenção deixar aos filósofos⁴⁹⁶, «que teem tempo que perder, todas as indagações sobre a distinção que se haja de estabelecer entre o corpo e a alma, e sobre a existência da alma ou do corpo»; da mesma forma que não tenciona preocupar-se com o facto de atribuir à alma «o poder que os materialistas atribuem a uma certa parte do corpo a que cabe a função de pensar e de querer»; já que – como continua esclarecendo –,

⁴⁹⁴ Cf. *Ibidem*, p. 9

⁴⁹⁵ *Ibidem*, p. 10.

⁴⁹⁶ Note-se, contudo, o que escreve Feuchtersleben num segundo capítulo da sua segunda obra no campo da psicologia médica – *Principles of Medical Psychology* –, onde apresenta uma «history of the sciences» que é, como acrescenta, «too often a history of errors»; ainda que se possa encontrar «a great difference in different departments», e nalguns deles, «a knowledge of everything that has been previously supposed or conjectured respecting their objects, may be well dispensed with; such are the sciences which are purely empirical». Contudo, «In other departments, which themselves consist chiefly of opinions, the knowledge and examination of previous opinions are not only desirable, but indispensable to a thorough study of them. Such are the philosophical doctrines, the progress of which is marked by a regular arrangement, and represents epochs of the development of the human mind. To these may be applied the maxim: 'The history of a science is properly the science itself.'». Sendo que «With respect to medical psychology it belongs, as I have already shown, to both spheres, since it is a compound of both elements. That part of it which is philosophical, contains an abstract of the state of philosophy in every age, while that which is empirical has by no means attained such precision and clearness as to render a knowledge of previous opinions superfluous, on the contrary, even at this moment, the opinions of some are diametrically opposed to those of others». É destes pressupostos que Feuchtersleben parte para construir a sua história das ciências (da antiguidade clássica até o seu tempo), na qual ressoa a especial admiração que nutre por Goethe, mas também por Kant, que «has given, to human reason, its self-consciousness, but at the same time prescribing its limits he has assigned to every science its principle and its extend»; enquanto considera que «the most important step that medical psychology has made of late years, is the general attention which has been and continues to be paid to improvements in lunatic institutions, so that a knowledge of the arrangement and management of these establishments has become a distinct branch of the science»: cf. FEUCHTERSLEBEN – *The principles*, pp. 23-24; 53; 65.

qualquer que seja o nome que se dê «á causa, nem o effeito muda, nem muda o ensino que elle nos hade ministrar»⁴⁹⁷.

Já em relação aos homens «mysticos, com talento», Feuchtersleben mostra-se mais compreensivo⁴⁹⁸; e quando exalta a ação benéfica que as artes – tendo por princípio o sentimento da harmonia – podem exercer, sob a direção da vontade, sobre a saúde do ser humano, recorre mesmo à autoridade de Jacob Böhme, acrescentando: «E até no seio da morte, como disse o mystico Jacques Boehme as almas transportadas nas espheras eternas são envolvidas de harmonia e de luz»⁴⁹⁹.

Ainda que esta seja a única vez que o nome deste pensador-místico é mencionado na *Hygiene da Alma*, os princípios teosóficos de Jacob Böhme⁵⁰⁰ encontram-se presentes em toda a obra como um pano de fundo, concretizando-se, particularmente, na noção de alma que Feuchtersleben possui, e que Böhme expressa da seguinte forma: «[...] e nenhuma coisa há na natureza, criada ou nascida, que não revele também exteriormente a sua forma interior: pois o que é interior trabalha consecutivamente para a sua revelação» («[...] und ist kein ding in der natur, das geschaffen oder gebohren ist, es offenbahrt seine innerliche gestalt auch eusserlich dann das innere arbeit stets zur Offenbahrung»)⁵⁰¹.

É partindo desta conceção de alma que Feuchtersleben pode afirmar que, para ele, só os factos positivos são relevantes, porque só esses são capazes de demonstrar que «a alma tem o poder de affastar do corpo as enfermidades»⁵⁰². Um poder anímico que Mr. Morlays desconhece, porque nele – à semelhança do que acontece com outras personagens dinisianas – essa ‘energia’ ainda não despertou, como deveria ter despertado, de forma espontânea e natural. Nas palavras de Feuchtersleben:

Todos os seres da natureza são forças manifestadas, e assim o homem é tanto mais homem quanto maior é a energia com que elle se manifesta. Se a energia não acorda espontanea-

⁴⁹⁷ Cf. IDEM – *Hygiene da alma*, pp. 8-9.

⁴⁹⁸ Cf. *Ibidem*, pp. 21-22.

⁴⁹⁹ *Ibidem*, p. 47.

⁵⁰⁰ Sobre este assunto, cf. o item 2.4.2 deste estudo.

⁵⁰¹ BÖHME, Jacob – *Werke : Morgenröte im Aufgang : De signatura rerum*. INGEN, Ferdinand, Hrsg. Frankfurt am Main : Deutscher Klassiker, 2009, p. 518.

⁵⁰² FEUCHTERSLEBEN – *Hygiene da alma*, p. 19.

mente é preciso que por meio de um abalo violento se coloque no estado de ser *obrigado a querer*⁵⁰³.

É seguindo este preceito da psicologia médica de Feuchtersleben que Júlio Dinis submete, por vezes, algumas das suas personagens romanescas a esse ‘abalo violento’ que pode despertar a vontade própria.

3.3.3 O despertar da vontade própria em *Henrique de Souselas*

No *incipit* do romance *A Morgadinha dos Canaviais*, a personagem Henrique de Souselas é apresentada pelo narrador da seguinte forma:

Este Henrique de Souselas atingira a idade dos vinte e sete anos, vivendo, como dissemos, aquela elanguescedora vida da capital, e dividindo as atenções do espírito pela política, pela literatura e pelos destinos do teatro de S. Carlos, do qual estava habilitado a fazer circunstanciada crónica, que abrangesse os últimos dez anos.

Não concebia vida fora daquilo.

O mundo para ele era Lisboa. Não sentia desejos, nem imaginava possibilidade de visitar a Europa, quanto mais a província; o que seria maior façanha.

[...] a indolência lisbonense manietava-o ali [...]

De certo tempo em diante começou, porém, a incomodá-lo uma espécie de vácuo interior, um mal-estar, doença infalível nos celibatários sem família, quando chegam à idade a que chegou Henrique, e passam a vida como ele.

Tudo lhe causava fastio [...]

O demónio da hipocondria, esse demónio negro e lúgubre, implacável verdugo dos ociosos e egoístas, o qual havia muito o espiava, apoderou-se dele em corpo e alma.

*Aí temos, desde esse instante, Henrique muito preocupado com a sua pessoa, imaginando-se vítima de mil e uma moléstias, as mais disparatadas e incompatíveis [...]*⁵⁰⁴

Indolente e celibatário, Henrique de Souselas é uma personagem que encarna o viver ocioso e egoísta de um homem jovem que vive confortavelmente na capital do seu país, sem

⁵⁰³ *Ibidem*, p. 18.

⁵⁰⁴ DINIS – *Obras*, vol. 1, pp. 237-238.

encargos nem responsabilidades. Por isso, não é de estranhar que a hipocondria, ‘esse demónio negro e lúgubre’, se tenha apoderado dele ‘em corpo e alma’ – transformando-o num ser humano que se imagina ‘vítima de mil e uma moléstias’. Logo, é desse estado apático em que se encontra – originado por uma forma passiva de viver, própria de quem se julga ‘vítima’ – que esta personagem dinisiana terá de ser despertada, por meio de um ‘abalo violento’ que nela faça surgir a vontade própria. Um abalo que Henrique de Souse-las vai sofrer, numa «*aldeia sertaneja do Minho*», aonde se desloca para passar uma temporada em casa de uma tia, depois de um «*médico velho e grave*» – o primeiro médico que o escuta sem se rir dele – lhe dizer, «*muito sisudo*»: «– *Homem! O senhor está realmente mal. Esse estado de imaginação não pode prolongar-se mais tempo, sem romper por aí em alguma doença que o sacrifique. Se quiser salvar-se, saia-me daqui, enquanto é tempo*»⁵⁰⁵. O prognóstico proferido por este ‘médico velho e grave’ encontra-se confirmado na obra *Lehrbuch der ärztlichen Seelenkunde* (1845)⁵⁰⁶, onde o seu autor, Feuchtersleben, analisando a melancolia, da perspectiva da medicina psicossomática, descreve o percurso evolutivo dessa doença – que pode passar de estado agudo a crónico –, nos seguintes termos:

[...] in melancholy, especially in its highest degree, hopelessness. Here the senses, memory, and reaction give way, the nervous vitality languishes at its root, and the vitality of the blood, deprived of this stimulant, is languid in all its functions. Hence the slow and often difficult respiration, and proneness to sighing, the slow weak pulse, diminished warmth, pale, dry, shrivelled skin, the impediment to peristaltic motion, and to all secretions and excretions, which phenomena indicate stases and their consequences. When the painful emotions are acute, they might be called convulsions of the mind, which rapidly spread through the whole nervous system; when they are chronic, they deeply affect vegetative life, and the body wastes away. Yet, especially in the female sex, there is a certain pleasure in sadness (Ideler calls it the bliss of suffering, the luxury of woe), which belongs in some, individually, to a state of comparative health.⁵⁰⁷

⁵⁰⁵ Cf. *Ibidem*, p. 239.

⁵⁰⁶ Cf. FEUCHTERSLEBEN, Ernst Frh. v. – *Lehrbuch der ärztlichen Seelenkunde : als Skizze zu Vorträgen bearbeitet*. Wien : Carl Gerold, 1845.

⁵⁰⁷ IDEM – *The principles*, p. 135. Ernst von Feuchtersleben compõe esta sua obra, principalmente, para instrução de estudantes de medicina, como ele próprio esclarece no início do «Author’s Preface»: «The primary object contemplated by me has been to write a Compendium for a limited class of readers – Medical Students in a state of transition from theory to practice»: cf. *Ibidem*, p. 1.

Será o primeiro encontro com Tio Vicente, o velho ervanário, no capítulo X do romance acima referido, que irá despertar Henrique de Souselas da sua apatia, ajudando-o a curar a melancolia de que sofre. O choque – provocado pelo confronto de duas personalidades que se opõem quase diametralmente – ocorrerá ao longo de um diálogo travado entre os dois homens ‘ao ar livre’, na presença de Madalena, Cristina e Augusto – três personagens jovens, todas amigas de Tio Vicente, que participam, juntamente com Henrique, numa «*excursão matinal*», para ver «*do alto da ermida o romper do Sol*», «*Em uma manhã de Dezembro*»⁵⁰⁸.

Tio Vicente aproxima-se dos «*quatro peregrinos*»⁵⁰⁹, quando estes repousam, terminado um almoço que lhes fora servido «*sobre uma mesa de pedra e lousa e ao ar livre*»⁵¹⁰, junto de uma capela, que se situa no cimo de um monte que se inundou de luz, depois de «*o rei da criação*» se ter desprendido «*da terra, de onde parecia surgir*», subindo nos ares, «*como um brilhante aeróstato, ao qual se rompessem as prisões que o retinham*»⁵¹¹. É neste quadro, que representa simbolicamente uma ressurreição – pressentida por Henrique de Souselas durante os breves momentos em que, parecendo «*haver esquecido as suas mil e uma doenças*», conversa «*animada e espirituosamente*»⁵¹² –, que o velho ervanário, depois de estender «*familiarmente a mão a Augusto*» e de cumprimentar Madalena e Cristina «*com maneiras paternais*», se volta para Henrique, e fitando-o «*com olhos inquisidores e quase desconfiados*», termina por lhe dizer simplesmente: «*– Guarde-o Deus!*»⁵¹³.

A frieza do tratamento, por parte de Tio Vicente, irá escalar, logo de seguida, quando o velho ervanário, voltando-se para Madalena, a questiona acerca da proveniência de Henrique, referindo-se ao jovem na terceira pessoa do singular. Um comportamento ofensivo, na perspetiva de Henrique, que, como Madalena esclarecerá mais tarde, «*ainda está muito pouco preparado para viver na aldeia*», por isso, «*Tudo lhe parecem faltas de atenções, propósitos de ofender! depois há um sarcasmo cruel nas suas palavras, a que os espíritos não estão aqui habituados e de que se sentem por isso feridos*»⁵¹⁴. Na realidade, Henrique

⁵⁰⁸ Cf. DINIS – *Obras*, vol. 1, pp. 321-322.

⁵⁰⁹ Cf. *Ibidem*, p. 327.

⁵¹⁰ Cf. *Ibidem*, p. 331.

⁵¹¹ Cf. *Ibidem*, p. 330.

⁵¹² Cf. *Ibidem*, p. 331.

⁵¹³ Cf. *Ibidem*, p. 335.

⁵¹⁴ Cf. *Ibidem*, pp. 336-337.

não compreende os modos «*próprios do campo*», por essa razão, também não pode aceitar o comportamento de Tio Vicente, que, na sua opinião, não passa de um doido a quem a «*extrema velhice*» trouxe a «*imbecilidade*»⁵¹⁵.

No entanto, será Tio Vicente quem – baseando-se em conhecimentos extraídos da obra *Polyanthea Medicinal* de Curvo Semedo⁵¹⁶ –, irá esclarecer Henrique acerca da sua possível doença, afirmando que ela pode ter cura, pois já se curaram ‘mais rebeldes melancolias’:

– *Mania e melancolia não são a mesma coisa – emendou o velho. – Também lá na Poliantheia se diz isso bem claro. A melancolia é sem ira nem fúria, porque procede de humor frio, e a mania de sangue quente ou cólera requeimada.*

– *De cólera requeimada? Deve ser uma coisa terrível!* – *continuou Henrique, no mesmo tom.*

Madalena, receando que a ironia dos comentários de Henrique acabasse por irritar o velho, perguntou a este:

– *Parece-lhe que terá cura a doença?*

– *Pode ter; mais rebeldes melancolias se curam. Este é divertido afinal. Hum!... Mas contra tristezas e manias não há como as folhas de ouro em caldo de frangão com flores de borragem e de erva-cidreira.*

– *Este é como os calvos, que vendem aos outros pomadas para fazer nascer o cabelo; é um argumento vivo contra a eficácia da beberragem que receita para as manias – disse Henrique a meia voz para Augusto, que lhe ficava próximo.*

*O velho, que não tinha ainda dado mostras de ofensa pelas maneiras impertinentes de Henrique, corou desta vez e fisciou-lhe nos olhos um relâmpago de irritação.*⁵¹⁷

As afirmações de Tio Vicente soam provocatórias aos ouvidos do jovem cidadão, que o velho começa por considerar ‘divertido’, sem o levar realmente a sério. No entanto, quando os comentários irónicos que Henrique de Souselas vai proferindo ao longo do diálogo se

⁵¹⁵ Cf. *Ibidem*, p. 337.

⁵¹⁶ Sobre este assunto, cf. o item 3.4.2 deste estudo.

⁵¹⁷ *Ibidem*, pp. 335-336.

tornam cada vez mais insultuosos, Tio Vicente despede-se simplesmente do jovem dirigindo-lhe as seguintes palavras:

*Está bom, menino – replicou ele amargamente. – Não diga mais, para se não envergonhar depois. Eu calo-me; e desculpe-me, se falei. Estou acostumado a ver pobres e ricos virem a minha casa pedir-me o favor de os atender. Ainda assim aí vai mais um conselho, apesar de mos não pedir. Seja atencioso com a velhice que não é baixa nenhuma. Mas que é isto? – exclamou, mudando de tom e olhando para um redemoinho de folhas secas que o vento trouxera até perto dele. – As folhas vêm deste lado! Então virou o vento? É verdade. Ah! sim?... Percebo.*⁵¹⁸

Tio Vicente, homem laborioso e caridoso – que está sempre pronto a ajudar tanto a pobres como a ricos – encarna a figura do ancião sábio que vive conforme as leis da Natureza. Por isso, ele é o único que sabe interpretar a mudança do vento, que prenuncia metaforicamente a mudança que se irá operar na mente de Henrique de Souselas. Este (des)encontro entre as duas personagens – que representam simbolicamente dois mundos tão diferentes: o citadino e o campesino – será decisivo, para o despertar da consciência de Henrique de Souselas, que, no final dessa *Crónica da Aldeia* dinisiana se transforma num «rico e laborioso proprietário rural»⁵¹⁹, tendo esquecido, por completo, a ‘mania’ de que padecia.

Através do esclarecimento que Tio Vicente fornece, na passagem anteriormente transcrita – acerca da ‘mania’ e da ‘melancolia’, fundamentando-se na *Polyanthea Medicinal* para exprimir os seus conselhos terapêuticos –, Júlio Dinis também demonstra conhecer bem essa obra de Curvo Semedo – como se pode aferir pela leitura da seguinte passagem, extraída do Capítulo XXVIII, do Tratado 2:

Mania, he hum delirio furioso com ira, & atrevimento, mas sem frio, nem febre; & nisto difere do Frenesi, que he delirio com febre ; & da Melancholia, que he sómente tristeza, & medo sem ira , nem furia : differe tambem ; porque a Melancholia procede de humor frio , & a Mania, de sangue muy quente, ou de colera requeymada, ou de melancholia esturrada.⁵²⁰

⁵¹⁸ *Ibidem*, p. 336.

⁵¹⁹ *Ibidem*, p. 587.

⁵²⁰ SEMMEDO – *Polyanthea Medicinal*, p. 218.

Num estudo sobre a história da melancolia e da depressão⁵²¹, German Berrios esclarece que a psicopatologia descritiva, assim como a conhecemos nos dias de hoje, surgiu nos anos quarenta do século XIX, em França. Nesse tempo – acrescenta o mesmo autor – os diagnósticos psiquiátricos enfatizavam sobremaneira as manifestações afetivas da síndrome depressiva:

Melancholia, mania, phrenesis, delirium, paranoia, lethargy, carus, and dementia were the main diagnostic categories inherited by the nineteenth century. By the 1850s these categories had undergone fractionation by means of a process that Henry Ey has described as a *dissection de la vie psychique morbide*. Recombinations of these fragments gave rise to new diagnostic categories. Only occasionally did some old categories, for example, delirium, reappear unchanged; others, such as carus and phrenesis, were jettisoned altogether. In the main, old terms were given entirely different content (for instance, melancholia and mania).⁵²²

Pela leitura destas afirmações de Berrios se pode compreender por que razão os preceitos de Ernst von Feuchtersleben são tão valorizados por Júlio Dinis, nessa segunda metade do século XIX, levando-o a aplicá-los à caracterização das personagens que cria. Muitas dessas personagens dinisianas – como Mr. Morlays ou Mr. Brains – podem ser apreendidas como sendo, unicamente, a encarnação de uma ideia. Segundo Christoph Bode, tais *personificações* não surgem apenas na literatura alegórica, mas também em romances realistas. O mundo romanesco de Charles Dickens, por exemplo, é povoado por personagens que podem facilmente reduzir-se a um conceito, como, por exemplo, Mr Micawber (do romance *David Copperfield*), enquanto encarnação de um inquebrantável ‘otimismo’⁵²³. Outras personagens – como Mr. Whitestone ou o Tio Vicente – são um pouco mais complexas e podem ser consideradas como *tipos* ou *stock figures*, pois já não são só definidas por uma única ideia, mas através de *clusters* ou características complexas. Assim, Mr. Whitestone, por exemplo, representa um tipo nacional: o inglês, imigrante em Portugal. Por isso, esta personagem funciona como representante do grupo a que pertence. Segundo Bode, este é o tipo de personagem que está mais indicado para analisar os *estereótipos*, podendo ser uma

⁵²¹ Stanley Jackson também desenvolve esta temática: cf. JACKSON, Stanley W. – A history of melancholia and depression. In WALLACE ; GATH, ed. – *History of psychiatry*, pp. 443-460.

⁵²² BERRIOS – Descriptive psychiatry. In WALLACE ; GATH, ed. – *History of psychiatry*, p. 355.

⁵²³ Cf. BODE, Christoph – *Der Roman*. 2 Aufl. Tübingen : A. Francke, 2011, pp. 126-127.

forma de crítica social ou até de autoironia⁵²⁴. Por último, outras personagens – como Henrique de Souselas – são personagens redondas ou multidimensionais. São personagens dinâmicas, que mantêm o leitor em suspense, surpreendendo-o com um comportamento que só será reconhecido como coerente, posteriormente. Ou seja, obrigam o leitor a uma modificação da sua conceção, a uma diferenciação progressiva da imagem que delas forma⁵²⁵. É este último tipo de personagem que Júlio Dinis, seguindo os preceitos da psicologia médica de Feuchtersleben, submete, por vezes, a esse ‘abalo violento’ que pode despertar a vontade própria.

3.4 A segunda fase poética e a produção literária em prosa

Analisando a produção literária dinisiana, não encontramos um conjunto de composições poéticas que nos permita levantar a hipótese de ter existido uma terceira fase definida na vida poética de Júlio Dinis, na qual – como se pode ler no poema «O destino da lira», transcrito no item anterior – ‘todos os cantos da lira’ teriam sido ‘consagrados a Deus’. Contudo, já nos poemas da segunda fase, a consagração da poesia a Deus também se apresenta como uma das preocupações do poeta. Preocupação que se concretiza explicitamente em poemas onde o amor de um Deus omnipresente se revela, por exemplo, na sensibilidade e inocência de uma criança, como nas seguintes estrofes de um poema sem título (composto em 3 Junho de 1862):

*Quem te disse o segredo destas lágrimas,
Pra assim me consolares?
Quem te disse que a dor que me angustiava
Cedia aos teus olhares?*

*Criança, onde aprendeste essa ciência,
Ignorada de tantos?
Algum anjo do Céu é quem te inspira
Do conforto os encantos?*

⁵²⁴ Cf. *Ibidem*, p. 128.

⁵²⁵ Cf. *Ibidem*, p. 130 ; cf. LEHTIPUU, Outi – Characterization and persuasion : the rich man and the poor man in Luke 16.19-31. In RHOADS, David ; SYREENI, Kari – *Characterization in the Gospels : reconceiving narrative criticism*. Sheffield : Sheffield Academic Press, 1999, pp. 77-79.

.....
*Protegido por ti em círculo mágico,
Desafio a tristeza,
Que onde a infância se mostra tudo folga,
Homens e natureza;*

*Pra ti, pra tua idade descuidosa
Semeou Deus as flores,
Deu-te o cantar das aves por cortejo,
Deu-te o céu por amores.*

.....
*Vem, que junto de ti nem compreendo
Estes falsos tormentos;
Mensagem celeste, sê bem-vinda,
Longe meus pensamentos!*⁵²⁶

Mas não é só em poemas onde a presença de Deus na vida do ser humano serve de tema que o poeta consagra ‘os cantos da lira’ a Deus. Seguindo o exemplo de Soares de Passos, Júlio Dinis também concebe a poesia como religião, tentando fazer dela ‘O estandarte da ideia’ e alistando-se, assim, na ‘cruzada da civilização’⁵²⁷. É neste sentido que – ainda na segunda e última fase poética – o poeta desenvolve, nos seus poemas, temas onde ecoam preocupações de ordem ecológica e socioambiental, ético-social, sociocultural, sociopolítica, socioeconómica e ético-religiosa.

Coincidindo a composição dos romances e dos contos (ou novelas) de Júlio Dinis, temporalmente, com uma segunda fase poética, essas narrativas dinisianas, como veremos ao longo deste estudo, também registam essas mesmas preocupações. Esta é uma postura que é reafirmada pela forma como o escritor encara a sua própria produção literária⁵²⁸, que considera fruto de uma vocação que se realiza como missão, ou ministério⁵²⁹, não sendo

⁵²⁶ DINIS – *Obras*, vol. 2, pp. 253-254.

⁵²⁷ Sobre este assunto, cf. o item 3.1 deste estudo.

⁵²⁸ Sobre este assunto, cf. o item 2.3 deste estudo.

⁵²⁹ Sobre este assunto, cf. DUQUE, João – Vocação – uma voz que vem de longe... . In *THEOLOGICA*. 2.^a série, 40:2 (2005), p. 257.

suscetível de se transformar em profissão⁵³⁰ – como também se pode aferir pela leitura da seguinte passagem, transcrita de uma carta dirigida de Lisboa, em 5 de Março de 1869, a seu amigo Custódio Passos:

O Gramacho tem suas utopias. Falava-me em converter em inscrições a propriedade dos meus romances e em escrever depois um por ano, para viver dois ou três anos seguidos na Madeira, com o fim de alterar a minha organização e criar um temperamento novo. Como se, desde o momento em que me resolvesse a fazer da literatura modo de vida eu, ipso facto, me não tornasse incapaz de escrever duas linhas?!⁵³¹

3.4.1 Defesa do meio ambiente e a cosmologia de Humboldt

Atingida uma segunda fase poética, os poemas dinisianos já deixam, pois, transparecer preocupações de ordem ecológica e socioambiental, ético-social, sociocultural, sociopolítica, socioeconómica e ético-religiosa. Este é, pois, o tempo em que ‘a lira’ canta ‘natureza e pátria’ – como se lê no poema «O destino da lira», anteriormente transcrito. Assim, «O carvalho da floresta» (composto em 1867) – um belíssimo poema que narra a história de um velho roble – constitui um excelente exemplo de apelo à defesa do meio ambiente:

*Havia na floreste um roble cheio de anos,
Vestido de era anciã, decano entre os decanos
Dos bosques do arredor. Raízes colossais
Prendiam-no à terra; ao ar descomunais
Os braços elevava, e ao vê-lo assim dir-se-ia
Que aos outros vegetais as bênçãos estendia.
Velho, e ainda a Primavera o vinha requestar;
O Outono desfolhava-o em último lugar;
Opunha ao sol do Estio a fronte espessa e bela;*

⁵³⁰ Sobre este assunto, Lourdes Santos esclarece que – como «afirmavam frequentemente os intelectuais do século XIX» – «a literatura – culto e sacerdócio – não podia nem devia ser uma indústria», pois «ela era a criação transbordante que não podia sujeitar-se à disciplina quotidiana exigida pelo profissionalismo». Ainda segundo a mesma autora, a reação que – como nós referimos acima – Júlio Dinis teve, em relação «aos conselhos de um amigo para que organizasse a sua carreira literária», pode ser considerada paradigmática dessa forma como frequentemente os intelectuais do século XIX encaravam a sua própria produção literária: SANTOS, M. de Lourdes Lima dos – “Os fabricantes dos gozos da inteligência” – alguns aspectos da organização do mercado de trabalho intelectual no Portugal de Oitocentos. In *Análise Social*. XIX:75 (1983), p. 10.

⁵³¹ DINIS – *Obras*, vol. 2, pp. 875-876.

*Respeitava-o no Inverno o raio da procela.
Viu passar gerações após de gerações
Em risos e em pranto, em festas e orações;
Viu crianças pedir-lhe a sombra grata e amena
Que, amantes, ao depois, naquela mesma cena
Viu a falar d'amor, e no seu tronco abrir
Duas iniciais que abriam a sorrir;
E mais tarde ainda os vira, velhos, encanecidos,
Pedir-lhe em vão alento aos lânguidos sentidos,
A repousar ali. A coma erguida ao céu,
De longe se mostrava envolta inda no véu
De névoas da distância. Ao regressar à aldeia,
Ansiava o lavrador por avistá-lo, e a ideia
De tudo quanto amava o vinha comover:
Do lar, do velho pai, dos filhos, da mulher.
Que olhos de tanto amor, de penas e esperanças
Lhe enviavam também saudosas as crianças
Ao deixarem a casa, a Pátria, irmãos e mãe,
Indo tentar porvir por esse mundo além!
Em que tempo nascera esta árvore gigante?
Que época viu crescer o arbusto vacilante,
Curvando-se por terra a cada viração,
Esse que já nem teme ameaças do vulcão?
Quem o pode dizer? Nas trevas se envolvia
A infância do colosso. E quando acabaria?
Que audaz raio do céu, que convulsão fatal
Por terra lançará o enorme vegetal?
Mas, ai, o que a tormenta e o tempo não consomem,
Muitas vezes destrói a ousada mão do homem;
O golpe do machado um dia o derrubou,
E ao braço do homem cai, dos homens o amigo.
Ouvi a narração do caso, que eu prossigo.
.....
Mas depois disse ainda às pobres andorinhas*

*Ocultas, a tremor, nas árvores vizinhas:
– «Foi doloroso o golpe! Útil porém talvez.
O destro rachador derruba muita vez
Algum ramo já velho inútil parasita,
E à fecundante seiva o curso facilita.
Agora foi mais fundo, e rijo o golpe foi,
E perto da raiz. Por isso mais me dói!
Errou talvez ao dá-lo a mão inexperiente.
O golpe foi cruel. Se foi! Mas inocente.»
Eis que, ao primeiro golpe, um outro se seguiu,
E outro, mais outro e outro; e o eco os repetiu,
E as aves a carpir do velho amigo a sorte.
Não se ilude ele já; ferido pela morte,
Falece-lhe o vigor; das achas ao brandir
Vacila, geme e ondeia! É próximo a cair.
.....
A triste ave da noite à vozeria acorda,
Solta um lúgubre pio. Um frémito subtil
Nas folhas passa ao roble. A brisa foi d’Abril
Que veio ali dizer-lhe a extrema despedida?
Beijá-lo a última vez, saudosa e comovida?
Oscila, geme, ainda, estala-lhe a raiz,
Solta como estertor de morto. Ouvis?... Ouvis?
Inclina-se para terra, em queda suave, lenta,
Desce... desce... e, descendo, a rapidez aumenta,
Até que com fragor na relva ao longe cai
O roble secular! Homens, folgai! folgai!
Retumba na floresta o som que fez na queda,
O fragor do trovão nos ares arremeda,
E as aves, levantando o voo alto e veloz,
Às nuvens vão contar o caso iníquo e atroz,
E com sentido pranto, e em queixas magoadas,
Choram-no pelo bosque as comovidas fadas.
E obra do Senhor às mãos do homem caiu!*

*E a vida secular numa hora se extinguiu,
E os obreiros do mal saem dali cantando.
Chega logo depois um turbulento bando
De crianças, que a rir, o tronco sem vigor
Calcam, brincando. E após em práticas d'amor,
Voa rápido o tempo a amantes e esposos
Que ali falando vêm. Depois, velhos, saudosos,
Do tempo que passou por eles em comum.
Sentam-se a conversar. Mas deles, ai, nenhum
Uma lágrima tem para desgraças destas.
Homens, que mal vos fez o velho das florestas?⁵³²*

Nesta composição poética, o apelo em favor do meio ambiente, assume a forma de um hino à natureza animizada que – pela voz da árvore, das aves e da brisa – revela o mistério da vida, numa linguagem que as ‘fadas’, mas não os ‘homens’, são capazes de divisar. Porque essa é uma linguagem que se reveste de uma forte carga simbólica, exprimindo uma realidade que só uma sensibilidade imaginativa permite captar, na sua totalidade. Uma realidade que é a do *Märchen*⁵³³, com que esta composição poética dinisiana tem algumas características em comum. Por isso, logo no início do poema, a figura do roble é apresentada como sendo o ‘decano entre os decanos’ dos ‘bosques do arredor’, aquele que, no bosque, estende as suas ‘bênçãos’ aos outros ‘vegetais’, num gesto solene, que assume uma dimensão ético-religiosa. Encarnando, pois, o papel do ancião sábio – uma das figuras típicas do *Märchen* –, o roble torna-se numa figura central, em torno da qual se desenrola a

⁵³² DINIS – *Obras*, vol. 2, pp. 386-389.

⁵³³ Em português, o *Märchen* ainda é, por vezes, designado por *conto popular maravilhoso*. No entanto – como esclarece Max Lüthi –, com a propagação dos estudos efetuados pelos irmãos Grimm, investigadores de diferentes países têm vindo a adotar, cada vez mais, o termo alemão: cf. LÜTHI, Max – *Märchen*. 10. aktual. Aufl., bearb. v. Heinz Rölleke. Stuttgart ; Weimar : Metzler, 2004, pp. 1-2 ; Com efeito, os grandes investigadores neste campo foram os irmãos Grimm, que não só se empenharam na compilação sistemática de diferentes *Märchen* (o termo apresenta a mesma forma no singular e no plural), como também fizeram um estudo sistemático deste tipo de conto popular, questionando-se já acerca da sua natureza, significado, formas de transmissão e origens. Desta forma, lançaram as bases para uma teoria do *Märchen*: cf. *Ibidem*, p. 63 ; Esses estudos foram publicados na Alemanha, no início do século XIX, sob a influência de movimentos intelectuais que então dominavam (principalmente as teorias da ‘Mitologia comparada’ de Max Müller, Angelo de Gubernatis e George Cox): cf. CAMARENA, Julio – *Das Zaubermärchen in Portugal*. In RÖTH, Dieter ; KAHN, Walter, Hrsg. *Märchen und Märchenforschung in Europa*. Frankfurt am Main : Haag und Herchen, 1983, p. 180.

ação principal, de forma fragmentada, como é específico deste tipo de narrativa, segundo Max Lüthi⁵³⁴.

Herói secular e majestoso, o roble cai, porém, ‘ao braço do homem’ – é este o seu grande opositor, cujo poder destrutivo se revela superior às ‘ameaças do vulcão’. Os principais adjuvantes do herói – as aves, a brisa, as nuvens e as fadas – nada podem contra a força destrutiva deste opositor de ‘machado’ na mão, que encarna o papel do vilão que inflige o sofrimento ao herói. Um herói que não possui poderes sobrenaturais para poder cumprir com êxito a sua missão – vencendo, no final, as dificuldades que o destino lhe traz –, nem é salvo do perigo, no último momento – como seria de esperar, em conformidade com a estrutura tradicional do *Märchen*⁵³⁵.

Por outro lado, segundo a tradição céltica, – que, como esclarece Jean Markale, sobrevaloriza «uma potência vegetal» –, a energia divina «está sustida na seiva do carvalho, ou de qualquer outra árvore tomada simbolicamente por um carvalho, essa seiva bebida pelo azevinho e que os druidas recolhiam preciosamente»⁵³⁶. Numa perspetiva idêntica a esta, no poema dinisiano em análise – intitulado «O carvalho da floresta» –, a figura do roble também aponta simbolicamente para essa força vital que, segundo a espiritualidade céltica, é energia divina. Possuindo uma sensibilidade que lhe permite percecionar, em simultâneo, o mundo natural e o sobrenatural, o visível e o invisível, o aqui e o Além, o roble apresenta-se como uma personagem típica do *Märchen* – cujas raízes tanto se encontram ligadas à espiritualidade céltica como à espiritualidade nórdica –, encarnando a figura do «druida primordial, mediador entre o visível e o invisível». Por consequência – tal como a figura de *Merlin*, mago e profeta; ou a de *Odin*, das sagas nórdicas⁵³⁷ –, o roble é «o incentivador de uma *busca*: mostra o caminho a seguir»⁵³⁸. Mas essa busca não coincide com a demanda do Graal⁵³⁹ – símbolo central do esoterismo cristão, como explica Carl Gustav Jung⁵⁴⁰ –, mas com a da «clareira no meio da floresta, ilhota privilegiada onde o visível e o invisível

⁵³⁴ Cf. LÜTHI – *Märchen*, pp. 25-32.

⁵³⁵ Cf. *Ibidem*, p. 37.

⁵³⁶ MARKALE, Jean – *As três espirais : meditação sobre a espiritualidade céltica*. Lisboa : Pergaminho, 2000, p. 83.

⁵³⁷ Cf. *Ibidem*, p. 84; 81.

⁵³⁸ Cf. *Ibidem*, p. 85.

⁵³⁹ Cf. *Ibidem*, p. 86.

⁵⁴⁰ Cf. JUNG, Carl Gustav – *Erinnerungen, Träume, Gedanken*. Aufgezeichnet und Hrsg. v. JAFFÉ, Aniela. Zürich ; Stuttgart : Rascher, 1962, p. 284.

não são apercebidos contraditoriamente», porque essa clareira corresponde ao «*nemeton* no meio do qual se ergue a Árvore cósmica, que não tem nome entre os Celtas mas a que as tradições germânicas chamam *Ygdrasill*, um freixo considerado como o *axis mundi*»⁵⁴¹.

Segundo Hedwig Beit, o problema central do *Märchen* é sempre abordado no ‘centro’ da estrutura interna da narrativa. Esse centro – onde geralmente se representa o essencial do desenrolar da ação – costuma ser geometricamente construído, podendo corresponder a uma fortaleza, a uma casa quadrada, a um lago redondo, com uma ilha no meio, etc.⁵⁴². Neste poema dinisiano, porém, esse centro corresponde ao próprio roble que, desta forma, se transforma em *eixo do mundo*, representando a ‘Árvore cósmica’.

O *Märchen* é, essencialmente, fruto do imaginário popular e assenta numa tradição oral tão antiga, que será sempre uma tarefa arrojada tentar explorar as suas origens⁵⁴³. No Século XIX, em Portugal, as investigações de Adolfo Coelho, Consiglieri Pedroso, Teófilo Braga e Leite de Vasconcelos dão testemunho da propagação e impacto que este tipo de narrativa tem, já desde tempos remotos, na cultura portuguesa⁵⁴⁴. Pelos motivos que desenvolve⁵⁴⁵ e pelo estilo hermético que o caracteriza, o *Märchen* torna-se no veículo ideal de transmissão de tradições onde imperam o misterioso e o fantástico, por isso, nele, as leis do tempo e do espaço perdem o seu valor⁵⁴⁶. No entanto, como esclarece Dietrich Weber, quando o *Märchen* é bem contado, conjuga de tal forma o verdadeiro com o maravilhoso que ambos con-

⁵⁴¹ MARKALE – *As três espirais*, pp. 93-94.

⁵⁴² Cf. BEIT, Hedwig von – *Symbolik des Märchens : Versuch einer Deutung*. 5. Aufl. Bern und München : Francke, 1975, pp. 21-22.

⁵⁴³ A descoberta de alguns papiros revela que já no Antigo Egipto haveria um tipo de narrativa que se aproxima bastante do *Märchen*, pelos motivos que nelas ocorrem. Por isso, há estudos que associam este tipo de narrativa aos mitos, numa linha que vem desde os irmãos Grimm. Segundo Lüthi, é nessa mesma linha que Mircea Eliade defende que «le conte merveilleux» é uma versão simples do mito e do rito iniciático, retomando e prolongando a iniciação ao nível do imaginário: cf. LÜTHI – *Märchen*, pp. 5; 40; 63-65.

⁵⁴⁴ Em 1870, Teófilo Braga introduz três *contos de fadas* nos seus contos populares. Adolfo Coelho investiga a origem dos contos populares e a sua relação com os mitos. Zófimo Consiglieri Pedroso prossegue com os estudos de Adolfo Coelho, compilando e publicando contos populares portugueses. No final do século XIX, Leite de Vasconcelos funda e dirige a *Revista Lusitana*, que continua a propagar a sua doutrina, depois da sua morte em 1945. Sobre este assunto, cf. CAMARENA – *Das Zaubermärchen*, pp. 180-184.

⁵⁴⁵ «Na linguagem da ciência da literatura encontra-se a palavra [motivo] com extraordinária frequência. Tornou-se mesmo noção central da investigação de contos populares (*Märchen*). Com efeito, a observação mostrou que, quanto melhor se estudam as lendas e contos dos diversos povos, mais semelhanças se descobrem, não só em pequenos traços comuns, como até por surgirem as mesmas situações, figuras ou esquemas»: KAISER, Wolfgang – *Análise e interpretação da obra literária*. Coimbra : Arménio Amado, 1985, p. 56.

⁵⁴⁶ Cf. BEIT – *Symbolik des Märchens*, p. 21.

seguem criar ‘uma totalidade ilusória’⁵⁴⁷. Uma totalidade ilusória que o poema dinisiano em análise também cria, veiculando uma mensagem onde à necessidade concreta e real do ser humano preservar a natureza e o meio ambiente se juntam elementos maravilhosos, como a existência de fadas que ‘com sentido pranto e em queixas magoadas’ choram pelo bosque o roble que, sendo ‘obra do Senhor’, cai ‘às mãos do homem’. Um alerta marcado por um profundo ecletismo, onde também ecoa a cosmologia de Alexander von Humboldt (1769-1859), apresentada numa obra composta de cinco volumes – intitulada *Cosmos* –, cujo primeiro volume surgiu em tradução francesa em 1846⁵⁴⁸.

Segundo o que declara H. Faye – em «Avertissement du traducteur» –, esse primeiro volume do *Cosmos* «forme un corps d’ouvrage complet» e, na época em que apareceu na Alemanha (abril de 1845), foi considerado como «l’expression fidèle de l’état des sciences physiques»⁵⁴⁹. Contudo, é o próprio Humboldt quem melhor clarifica as intenções que o levaram a compor essa sua obra, quando escreve – em «Préface de L’auteur» – o seguinte:

Par les vicissitudes de ma vie et une ardeur d’instruction dirigée sur des objets très-variés, je me suis trouvé engagé à m’occuper, en apparence presque exclusivement et pendant plusieurs années, des sciences spéciales, de botanique, de géologie, de chimie, de positions astronomiques et de magnétisme terrestre. C’étaient des études préparatoires pour exécuter avec utilité des voyages lointains; j’avais cependant dans ces études un but plus élevé. Je désirais saisir le monde des phénomènes et des forces physiques dans leur connexité et leur influence mutuelles. Jouissant, dès ma première jeunesse, des conseils et de la bienveillance d’hommes supérieurs, je m’étais pénétré de bonne heure de la persuasion intime que, sans le désir d’acquérir une instruction solide dans les parties spéciales des sciences naturelles, toute contemplation de la nature en grand, tout essai de comprendre les lois qui composent la physique du monde, ne seraient qu’une vaine et chimérique entreprise.⁵⁵⁰

Desta declaração se pode inferir que, mais do que exprimir fielmente ‘l’état des sciences physiques’ – como Faye salienta –, o que Humboldt intenta com esta sua obra é alertar para a necessidade de se conhecer ‘les lois qui composent la physique du monde’, por serem essas mesmas leis que permitem o estudo da natureza como um todo indivisível, ou seja, uma ciência do Cosmo em que se demonstra o que o espírito do homem capta como

⁵⁴⁷ WEBER, Dietrich – *Theorie der analytischen Erzählung*. München : Beck, 1975, pp. 162-163.

⁵⁴⁸ HUMBOLDT – *Cosmos*, vol. 1.

⁵⁴⁹ Cf. *Ibidem*, pp. i-ii.

⁵⁵⁰ *Ibidem*, p. II.

sendo universal, constante e eterno, entre as aparentes oscilações dos fenómenos do universo⁵⁵¹. Sendo a natureza *o reino da liberdade*, o género humano «a travaillé à saisir, dans des mutations sans cesse renaissantes, l'invariabilité des lois de la nature, et à conquérir progressivement une grande partie du monde physique par la force de l'intelligence». Uma conquista inteligente que foi permitindo ao ser humano formar uma imagem do Cosmo, que – tendo começado, primitivamente, por ser uma imagem interior originada por um vago pressentimento de harmonia e de ordem no universo – já se apresenta nesse tempo como o fruto de «longues et sérieuses observations»⁵⁵². Um significativo contributo a essas longas e sérias observações oferece-o o próprio Alexander von Humboldt nas suas obras – que também são fruto do vivenciado, já que este *Naturphilosoph* (filósofo da natureza) dedicou uma grande parte da sua vida à observação desses fenómenos, empreendendo longas viagens transcontinentais⁵⁵³. Na obra *Cosmos*, particularmente, a «*Science du Cosmos*» apresentada, que «doit être accessible à tous»⁵⁵⁴, não se encontra em contradição com uma verdadeira *Naturphilosophie* (filosofia da natureza)⁵⁵⁵, pois não pretende ser, nem especulativa, nem demasiado empirista⁵⁵⁶.

Alexander von Humboldt – a quem Júlio Dinis, tal como a Ernst von Feuchtersleben, também apelida de *douto* (saliente-se que ambos, Humboldt e Feuchtersleben, foram influenciados pela *Naturphilosophie* de Schelling⁵⁵⁷) – foi um *Naturphilosoph* que muito se dis-

⁵⁵¹ Cf. *Ibidem*, p. VIII.

⁵⁵² Cf. *Ibidem*, pp. 1-2.

⁵⁵³ Sobre este assunto, cf. MEYER-ABICH, Adolph – Nachwort. In HUMBOLDT, Alexander v. – *Ansichten de Natur*. Hrsg. v. MEYER-ABICH, Adolph. Stuttgart : Reclam, 2008, pp. 147-168.

⁵⁵⁴ Cf. HUMBOLDT – *Cosmos*, vol. 1, pp. 64-65.

⁵⁵⁵ Note-se que também é nesta linha de defesa de uma verdadeira *Naturphilosophie* (filosofia da natureza) que se increve o pensamento de Antero de Quental, desenvolvido na sua obra *A Philosophia da Natureza dos Naturalistas* e sintetizado nas seguintes afirmações: «os naturalistas, quando não são ao mesmo tempo philosophos, não podem construir uma filosofia da natureza que se sustenha de pé»; da mesma forma que «não pôde haver, por muito que se apregoe, filosofia da natureza positiva (puramente científica), assim como em geral não pôde haver philosophia positiva»: cf. QUENTAL, Anthero de – *A philosophia da natureza dos naturalistas*. Ponta Delgada : Typ. Editora do Campeão Popular, 1894, pp. 29-30. Esta obra é uma homenagem póstuma a Antero de Quental e apresenta uma «Explicação Prévia» de Eugénio Vaz Pacheco de Canto e Castro, que nela coligiu cinco artigos de Antero, publicados entre 1 de março de 1886 e 5 de março de 1887, n.º *A Província*. O que motivou Antero a redigir esses artigos foi «Um livro sobre as modernas teorias transformistas, publicado em Paris e em francez, e firmado por um nome portuguez» – como salienta o seu autor, referindo-se ao livro de Viana de Lima *Exposição Summária das Teorias Transformistas*. Um livro que segue de perto a filosofia da natureza de Haeckel, de quem Viana se assume como discípulo: cf. *Ibidem*, p. 1.

⁵⁵⁶ Cf. HUMBOLDT – *Cosmos*, vol. 1, p. 75.

⁵⁵⁷ Sobre a *Naturphilosophie* de Schelling, escreve David Skrbina: «Herder and Goethe articulated aspects of a holistic philosophy of nature, but its culmination in Germany was achieved in the Naturphilosophie of Schelling. Humans were unified deeply with nature, physical forces were seen as manifestations of a single

tinguiu no século XIX. No entanto, com o evoluir da ciência – evolução que foi favorecendo cada vez mais a autonomia das diferentes áreas do saber, em detrimento de uma perspectiva holística do conhecimento, que a *Naturphilosophie* representa –, o seu vulto foi obscurecendo. Nas palavras de Luiz Lima:

Although he achieved international renown during his life time, Alexander von Humboldt (1769-1859) has since fallen into relative obscurity. From one perspective, this decline may be attributed to the fact that his research did not fit into a specific area of knowledge but included such fields as botany, chemistry, plant geography, physical geography, zoology, economics, and cultural and literary history, all of which have since become autonomous disciplines. Specialization had already begun in the first half of the 19th century, but in this early phase the individual disciplines could still be integrated under the heading of *Naturphilosophie* (natural philosophy).⁵⁵⁸

A publicação de um trabalho de habilitação, realizado por Bettina Heyl – intitulado *Das Ganze der Natur und die Differenzierung des Wissens: Alexander von Humboldt als Schriftsteller (O Todo da Natureza e a Diferenciação do Saber: Alexander von Humboldt enquanto Escritor)* – veio, porém, confirmar de forma muito significativa o interesse que, nos últimos anos, Humboldt começou a despertar nos estudiosos da literatura do século XIX. Fornecendo uma análise detalhada e precisa do panorama cultural em que esse *Naturphilosoph* se insere enquanto autor, Heyl destaca no seu trabalho de habilitação o facto de Humboldt – tanto ao longo da sua formação académica como durante toda a sua carreira de investigação científica – ter associado ao interesse científico que o movia uma busca estética. É neste sentido que a referida autora pode apresentar o *Cosmos* como uma obra con-

underlying force, and mechanism was soundly rejected [...] Schelling's vision of evolving spirit appears to describe a cosmos wherein all things possess an element of mind [...] this evolving mind is in some sense a personality, one that is manifest in all levels of matter. Schelling understands matter as intimately connected to mind [...] Mind in nature reveals itself as a form of will, which is a 'primal being'; thus, Schelling was one of the first modern German philosophers to emphasize the importance of the will in ontology, following Bruno and Campanella and anticipating Schoopenhauer, Hartmann, and Nietzsche»: SKRBINA, David – *Panpsychism in the West*. Cambridge, Massachusetts ; London, England : The MIT Press, 2005, p. 115. Também é relevante que tanto Ernst von Feuchtersleben como Alexander von Humboldt foram grandes admiradores de Goethe. Acerca do primeiro, escreve Franz Ilwolf que Feuchtersleben foi «um sacerdote do Culto-de-Goethe» («ein Priester des Goethe-Cultus»): cf. ILWOF, Franz – Otilie von Goethe und Ernst Freiherr von Feuchtersleben. In *CHRONIK des Wiener Goethe-Vereins*. XV:11-12 (1901), p. 49.

⁵⁵⁸ LIMA, Luiz Costa – Holistic vision and colonial critique. In WELLBERY, David E. ; RYAN, Judith ; GUMBRECHT, Hans Ulrich [et al.], ed. – *A new history of German literature*. Cambridge, Massachusetts ; London, England : The Belknap Press of Harvard University Press, 2004, p. 475.

cebida para ocupar um lugar na literatura⁵⁵⁹, ao mesmo tempo que esclarece que a junção do nome de Humboldt ao de Goethe – que gerou *um tópico da história da cultura alemã* – permitiu que no século XIX se reconhecesse nela um símbolo da unidade entre ciência e arte⁵⁶⁰. Seria esse mesmo *sentido da unidade*⁵⁶¹, e a sua permanente busca, que caracterizaria o espírito que reuniu em Jena diferentes vultos da época. Entre eles, também se encontram os de Friedrich von Schelling e Alexander von Humboldt, que manteriam duradouros laços de amizade. Laços que resistiriam inclusivamente às divergências intelectuais, que foram surgindo e agudizando, à medida que Schelling foi regressando às suas convicções religiosas primitivas, firmando-se no seu passado católico, e Humboldt, que começou por absorver alguns dos aspetos mais relevantes da *Naturphilosophie* de Schelling – que ainda estão bem patentes no primeiro volume do *Cosmos*⁵⁶² (onde Humboldt cita Schelling⁵⁶³, adotando o seu pampsiquismo⁵⁶⁴) – foi avançando progressivamente no sentido das novas gerações⁵⁶⁵, vindo a transformar-se num precursor do *Realismo poético*⁵⁶⁶.

Na sua Dissertação Inaugural, Júlio Dinis refere, com frequência, o primeiro volume dessa obra de Alexander von Humboldt a que temos vindo a referir-mos. É disso exemplo a seguinte passagem:

⁵⁵⁹ Cf. HEY'L – *Das Ganze der Natur*, pp. 459-460.

⁵⁶⁰ Cf. *Ibidem*, pp. 463-464.

⁵⁶¹ Cf. *Ibidem*, p. 127.

⁵⁶² Cf. *Ibidem*, p. 312.

⁵⁶³ Como, por exemplo, na seguinte passagem, onde é evidente a influência do pampsiquismo Schellingiano, que Humboldt adota: «L'introduction au Cosmos n'avait pas du reste pour but de faire valoir l'importance et la grandeur de la physique du monde, lesquelles ne sont pas contestées de nos jours. J'ai voulu seulement prouver que, sans nuire à la solidité des études spéciales, on peut généraliser les idées, les concentrer dans un foyer commun, montrer les forces et les organismes de la nature comme mus et animés par une même impulsion. 'La nature, dit Schelling dans son poétique discours sur les arts, n'est pas une masse inerte ; elle est, pour celui qui sait se pénétrer de sa sublime grandeur, la force créatrice de l'univers, force sans cesse agissante, primitive, éternelle, qui fait naître dans son propre sein tout ce qui existe, périt et renaît tour à tour.'»: HUMBOLDT – *Cosmos*, vol. 1, p. 46.

⁵⁶⁴ Segundo Skrbina, em termos gerais, o pampsiquismo é uma conceção segundo a qual todas as coisas possuem «a mind or a mind-like quality». Sendo um conceito antigo, que remonta às origens de ambas as civilizações, a oriental e a ocidental, o termo 'pampsiquismo' – derivado do grego «'pan' (all) and 'psyche' (mind or soul)» – foi introduzido pelo filósofo italiano Patrizi, no século XVI, para exprimir «the notion of mind as a naturalistic aspect of reality»: cf. SKRBINA – *Panpsychism in the West*, p. 2. No que concerne a propagação do pampsiquismo – como esclarece o mesmo o autor –, o sistema filosófico que mais influência teria exercido sobre filósofos posteriores teria sido o de Giordano Bruno (1548-1600). Leibniz, por exemplo, é nitidamente seu sucessor, «with his conception of monads that so closely resembled Bruno's». Mas também Spinoza, Goethe, Herder ou Schelling receberam a sua influência; e, na sua «implication of the will as an aspect of the monad», Bruno «anticipated the important advances of Campanella, Leibniz, Schopenhauer, Hartmann, and Nietzsche»: cf. *Ibidem*, p. 76.

⁵⁶⁵ Cf. HEY'L – *Das Ganze der Natur*, p. 441.

⁵⁶⁶ Cf. *Ibidem*, pp. 442.

A côr local, para me servir d'uma expressão hoje vulgar, é um facto de observação de todos e por todos attribuido a causas d'esta natureza. Esta côr local, esta physionomia propria das populações revela-se mesmo em pequenas diferenças de latitude; nas diferentes provincias de um mesmo reino, nas diferentes divisões de uma mesma provincia.

[...]

'Quasi sempre, diz Humboldt, simples dados meteorologicos determinaram em grandes extensões d'um mesmo continente, aqui, a vida agricola, acolá, a vida nómada.' É assim que sobre as altas montanhas, onde as condições meteorologicas só favorecem a vegetação de fecundos pastos, os homens, por necessidade, se fazem pastores. É pois a atmosphaera de cada paiz que, directamente ou modificando a alimentação, os vestidos, os costumes, os pensamentos e as occupações de seus habitantes, lhes imprime aquelle cunho característico por onde, aos olhos do naturalista, se denuncia a sua nacionalidade.⁵⁶⁷

Jan Kammerbeek indica o ano de 1820 para o surgimento da noção de *cor local*⁵⁶⁸ – que Júlio Dinis, na passagem acima transcrita, afirma ser uma 'expressão' 'vulgar', no seu tempo, para designar a 'physionomia propria das populações'. Uma fisionomia que, segundo Alexander von Humboldt, é determinada pelas 'condições meteorologicas'. Daí a importância de se preservar a atmosfera do nosso globo, sem a qual este se transformaria num 'deserto': «Privai o globo de atmosfera, diz Humboldt, transformá-lo-eis em um deserto, onde imperará o silêncio»⁵⁶⁹ – escreve o nosso autor, na sua Dissertação Inaugural, firmando-se igualmente em Humboldt que, segundo a tradução francesa do *Cosmos*, afirma: «L'air contient le premier élément de la vie animale, l'oxygène. L'air possède un autre

⁵⁶⁷ COELHO – *Da importância*, pp. 20-22.

⁵⁶⁸ Cf. KAMERBEEK, Jan – *Tenants et aboutissants de la notion "couleur locale"*. Utrecht : Instituut voor vergelijkend literatuuronderzoek aan de rijksuniversiteit te Utrecht, 1962, p. 9. Se se refletir sobre os pressupostos fundamentais dessa noção, porém, somos reencaminhados para uma tradição secular que remonta, no mínimo, a 1600 – como esclarece Kamerbeek. Cerca de 1775, muito provavelmente inspirando-se no livro do conde Caylus, *Recueil d'Antiquités*, François Hemsterhuis – seguido de Herder, sobre quem exerceu grande influência – começa a atribuir a cada século *um tom* ou *uma cor*, o que irá explicar o surgimento das expressões «couleur du temps» e «couleur historique». Quanto à expressão «couleur local», já não parece tão simples a explicação do seu surgimento na linguagem literária, sabendo-se, porém, que foi a expressão «coloris local», de M. Bruneau, em 1803, que lhe abriu caminho. No entanto – como salienta o mesmo autor – nem sempre os grandes autores da *cor local* empregaram a expressão: «Dans les préfaces de Walter Scott j'ai cherché en vain la locution 'local colour'. On a l'impression que le grand praticien de la couleur locale s'en tenait, en philosopant, aux termes traditionnels». Lendo os textos de Walter Scott que Kamerbeek cita como exemplos, pode-se verificar que as expressões alternativas usadas são as seguintes: «the genuine costume»; «the state of manners»; «the tone of the society»; «the ancient traditions and high spirit of a people»; «a tincture of manners»: cf. *Ibidem*, pp. 24-25; 30.

⁵⁶⁹ COELHO – *Da importância*, p. 14.

attribut non moins relevé : il est le véhicule du son, et par suite, il est, pour les peuples, le véhicule du langage, des idées, des relations sociales. Si le globe terrestre était dépourvu d'atmosphère, comme notre Lune, ce ne serait qu'un désert où régnerait le silence»⁵⁷⁰. Inserida neste contexto um pouco mais amplo, a afirmação de Humboldt que Júlio Dinis cita evidencia a dimensão sociocultural da vida humana. Destacando especialmente a importância do ar como veículo de som, logo, de comunicação, o autor do *Cosmos* chama a atenção para a estreita relação que se estabelece entre atmosfera física e atmosfera humana, entre meio ambiente e vida societária. Por conseguinte, preservar o meio ambiente implica, necessariamente, preservar as relações humanas, culturais e sociais⁵⁷¹. Uma cosmovisão que está bem em consonância com as próprias ideias do nosso autor, para quem a preservação da vida humana e do meio ambiente é uma preocupação que se revela tanto a nível científico – por exemplo⁵⁷², na «matéria de Cirurgia» que escolheu para elaborar a sua Dissertação Inaugural⁵⁷³, intitulada *Da Importancia dos Estudos Meteorologicos para a Medi-*

⁵⁷⁰ HUMBOLDT – *Cosmos*, p. 368.

⁵⁷¹ Saliente-se a actualidade desta visão cosmológica de Alexander von Humboldt – que Júlio Dinis adota – segundo a qual, preservar o meio ambiente inclui a preservação das relações humanas, culturais e sociais. Também é dessa forma que a Carta da Terra – que foi lançada oficialmente «no Palácio da Paz em Haia, no dia 29 de Junho de 2000» – compreende a preservação do meio ambiente. Os «Princípios» que constam dessa Carta são dezasseis e encontram-se subordinados a quatro temas principais, a saber: «I. Respeitar e cuidar da comunidade de vida»; «II. Integridade ecológica»; «III. Justiça social e econômica»; «IV. Democracia, não violência e paz». O primeiro dos referidos «Princípios» é o seguinte: «1. Respeitar a Terra e a vida em toda sua diversidade. § a. Reconhecer que todos os seres estão interligados e cada forma de vida tem valor, independentemente do uso humano. § b. Afirmar a fé na dignidade inerente de todos os seres humanos e no potencial intelectual, artístico, ético e espiritual da humanidade»; e no último ponto do décimo sexto Princípio pode ler-se: «[...] f. Reconhecer que a paz é a plenitude criada por relações corretas consigo mesmo, com outras pessoas, outras culturas, outras vidas, com a Terra e com a totalidade maior da qual somos parte»: cf. *A CARTA da Terra : valores e princípios para um futuro sustentável*. Itaipu : ITAIPU BINACIONAL, 2010, pp. 12-17; 24. Segundo Leonardo Boff, a Carta da Terra é «um dos documentos éticos mais consistentes dos últimos anos», que tendo já sido assumido pela Unesco, «representa a nova consciência ecológica da Humanidade». Porque, como também escreve esse teólogo, propagador da Teologia da Libertação: «Vivenciar o universo como vivente, a Terra como Gaia, superorganismo vivo e Grande Mãe, sentir a natureza como fonte de irradiação vital e comungar com cada ser que encontramos como portador de propósito, irmão e irmã de aventura nesse imenso universo, é mostrar-se um ser espiritual, é realizar a espiritualidade ecológica em grau eminente, hoje absolutamente necessário à sobrevivência da biosfera»: cf. BOFF, Leonardo – *Ecologia e espiritualidade*. In TRIGUEIRO, André, coord. – *Meio ambiente no século 21 : 21 especialistas falam da questão ambiental nas suas áreas de conhecimento*. 5ª ed. Campinas, SP : Armazém do Ipé, 2008, pp. 35; 42.

⁵⁷² Outro exemplo pode ser encontrado no facto de Júlio Dinis ter aceitado dirigir o Observatório Meteorológico da Escola Médico-Cirúrgica do Porto, durante o tempo em que nessa instituição exerceu o cargo de demonstrador de medicina. Sobre este assunto, cf. MONIZ – *Júlio Denis*, vol. 1, pp. 74; 77.

⁵⁷³ Consta do Art. 154.º do «Regulamento para as Escólas Medico-Cirurgicas de Lisboa e Porto» (N.º 289 do Diario do Governo de 5 de dezembro), de 1840, o seguinte: «Servirá de objecto do Acto grande uma Dissertação sobre qualquer matéria de Cirurgia, escolhida pelo candidato e seis proposições Medicas ou Cirurgicas, igualmente de sua escolha, escriptas no fim da Dissertação [...]»: cf. *COLLEÇÃO de leis e outros documentos officiaes publicados no anno de 1840*. Decima Serie. Edição Official. Lisboa : Na Imprensa Nacional, 1840, pp. 104; 119.

cina e especialmente de suas aplicações ao ramo operatório (1861) – como literário. A este último nível, as preocupações de ordem ecológica e socioambiental são especialmente tratadas por Júlio Dinis nas suas três *Crónicas da Aldeia: As Pupilas do Senhor Reitor, A Morgadinha dos Canaviais e Os Fidalgos da Casa Mourisca*⁵⁷⁴.

Assim, no capítulo XXI de uma dessas *Crónicas da Aldeia – A Morgadinha dos Canaviais* –, Júlio Dinis aborda o mesmo tema que canta no poema «O carvalho da floresta», anteriormente analisado. Desta vez, contudo, ao destino de um ‘pobre carvalho’ – que é destruído para que uma estrada seja construída – está associado o destino de um velho ‘ervanário’, ex-proprietário da terra onde a árvore tinha sido plantada, ‘bem tenra’, pelas ‘mãos’ de sua mãe:

Era ao fim da tarde de um dia enevoado e frio, de um desses dias em que os ânimos mais fortes se deixam dominar de uma melancolia profunda.

Na baixa em que ficava a habitação do ervanário, ia uma azáfama extraordinária.

O machado demolidor e a alavanca principiaram a sua obra de destruição [...]

[...]

O ervanário foi sentar-se na encosta de um outeiro vizinho, de onde se divisava toda a cena. Com a cabeça pousada na mão e o braço apoiado sobre o joelho, com voz comovida, dizia adeus a cada árvore, que dali via vacilar e cair, como se fosse um amigo que o precedesse no túmulo. Parecia ter fugido para longe, para pelo menos não lhes ouvir o estertor da agonia.

[...]

O ervanário sempre que via brilhar o machado sobre uma nova árvore, recordava sentidamente algum episódio do seu passado, a que ela estava ligada.

[...]

⁵⁷⁴ Note-se que Júlio Dinis atribui sempre o mesmo subtítulo remático aos três romances acima mencionados – *As pupilas do senhor reitor : crónica da aldeia ; Morgadinha dos canaviais : crónica da aldeia ; Os fidalgos da casa mourisca : crónica da aldeia*. Como esclarece Carlos Reis, de acordo com a classificação de Genette, os títulos remáticos «aludem a características de natureza formal, não raro dizendo respeito a atributos do género»: cf. REIS, Carlos – *O conhecimento da literatura : introdução aos estudos literários*. Coimbra : Livraria Almedina, 1995, p. 214.

– Agora é a tua vez pobre carvalho! – dizia algum tempo depois – muito queria minha mãe àquela árvore! Por suas mãos a plantou bem tenra. Nunca me sentei àquela sombra, que me não lembrasse da santa mulher! Parecia que eram vozes tuas, que ma recordavam, infeliz! Bárbaros! Olha com que desamor a decepam! Perdoa-me, meu velho amigo, mas bem vês que te não posso valer.

*E o carvalho caiu.*⁵⁷⁵

É numa atitude de profunda prostração que o velho ervanário assiste à cena de demolição do carvalho, ‘um velho amigo’, a quem costumava escutar. Mas não é só a queda do carvalho que entristece profundamente o ervanário. Cada árvore do seu antigo quintal, sacrificada ao progresso, o ancião vê ‘vacilar e cair, como se fosse um amigo que o precedesse no túmulo’, porque a cada uma dessas árvores está ligado ‘algum episódio do seu passado’ – e o que não tem passado, também não tem futuro.

Num discurso proferido na Academia das Ciências de Lisboa, em sessão plenária comemorativa do centenário do nascimento de Júlio Dinis, J. Fernando de Sousa (que contava então 84 anos de idade) – começando por afirmar ser o autor homenageado «um romancista de génio, dos maiores que a nossa literatura conta»⁵⁷⁶; e defendendo poder aplicar-se a seus livros a «definição de obra de arte dada por Taine»⁵⁷⁷ – pronunciar-se-á sobre as três *Crónicas da Aldeia*, de Júlio Dinis, nos seguintes termos:

É especialmente na formosa trilogia minhota: *Pupilas*, *Morgadinha*, que é a sua obra prima, *Fidalgos*, que se retratou, sem vestígios de esforço, a beleza das paisagens, a singeleza do viver campesino, a nobreza moral de certas personalidades manifestando-se dominadora, através da viveza e naturalidade dos diálogos.

[...]

Observador da realidade, que pintou fielmente, Júlio Denis não foi realista no sentido baixo do vocábulo, nem pagou tributo ao ruim materialismo que infestou a intelectualidade de seu

⁵⁷⁵ DINIS – *Obras*, vol. 1, pp. 461-462.

⁵⁷⁶ SOUSA, J. Fernando de – *A elevação moral da obra de Júlio Dinis*. Lisboa : Academia das Ciências, 1940, p. 3.

⁵⁷⁷ *Ibidem*, p. 6. Sobre Hippolyte Adolphe Taine (1828-1893) e a crítica literária, escreve Laugel: «La critique aussi a tendu la main à la science et lui a demandé des lumières nouvelles : elle consulte déjà la géologie, l'étude des races humaines, la géographie physique presque aussi souvent que l'histoire et la philologie. M. Taine a ouvert toutes grandes les portes du Panthéon littéraire à la physiologie, à l'ethnographie, visiteurs nouveaux et indiscrets qui ont porté témérement les mains sur les gloires les plus respectées»: LAUGEL – *Les problèmes*, p. vii.

tempo. E todavia os seus livros são modelo de são realismo na fiel descrição das coisas e das pessoas.⁵⁷⁸

Hugo Schuchardt – um romanólogo alemão do século XIX –, por seu turno, analisando uma das *Crónicas da Aldeia* de Júlio Dinis⁵⁷⁹ – «*As pupilas do snr reitor* (1866)»⁵⁸⁰ –, que, deste o título do ensaio, identifica como sendo uma *Dorfgeschichte*⁵⁸¹, defende que este género literário alemão apresenta características específicas quando cultivado por escritores latinos. As divergências que daí advêm, em relação a esse mesmo género quando cultivado por escritores alemães, assentam – na opinião desse romanólogo alemão – nas peculiaridades temperamentais e na cultura dos Povos a que os cultores do género pertencem. Por isso, segundo o mesmo autor, nas «*chronicas das aldeias*», nos «*cuentos campesinos*» ou nos «*racconti villareci*», as relações interpessoais desenvolvem-se em condições mais simples e uniformes do que nas *Dorfgeschichten* alemãs, em conformidade com o tipo de vida que o campo proporciona às pessoas do Sul. O que é típico do local, por sua vez, só serve de pano de fundo, desempenhando uma função acessória, apesar de, por vezes, ser pintado tão pormenorizadamente, que a narrativa se transforma numa descrição da cultura, fazendo com que o interesse poético, propriamente dito, desapareça. Por consequência, nas descrições dos cenários que Júlio Dinis apresenta na sua obra, falta a acentuação da *cor local* («*Lokalfarbe*»), mas, em compensação, abundam nelas *as cores da vida* («*die Farben des Lebens*»)⁵⁸².

Independentemente, porém, de se poder aplicar, ou não, aos livros de Júlio Dinis que formam a ‘formosa trilogia minhota’ a ‘definição de obra de arte dada por Taine’⁵⁸³ – como afirma Sousa perante a Academia das Ciências de Lisboa, em 1940 –, ou de ser menos acentuada a *cor local* em *As Pupilas do Senhor Reitor* do que nas *Dorfgeschichten* alemãs – como afirma Schuchardt no ensaio acima referido –, as *Crónicas da Aldeia* de Júlio Dinis

⁵⁷⁸ SOUSA – *A elevação moral*, p. 6.

⁵⁷⁹ SCHUCHARDT – *Eine portugiesische*, pp. 180-190.

⁵⁸⁰ Em nota de rodapé, pode ler-se: «*As pupilas do snr. reitor. Chronica da aldeia. Por Julio Dinis. Porto 1866. (Leipzig, Brockhaus 1875)*»: *Ibidem*, p. 180.

⁵⁸¹ «*Eine portugiesische Dorfgeschichte*» («*Uma Dorfgeschichte (história da aldeia) portuguesa*»).

⁵⁸² Cf. *Ibidem*, pp. 187-188.

⁵⁸³ Escreve Taine: «*Rendre dominateur un caractère notable ; voilà le but de l’œuvre d’art. C’est pourquoi plus une œuvre se rapprochera de ce but, plus elle sera parfaite ; en d’autres termes, plus elle remplira exactement et complètement les conditions indiquées, plus elle sera haut placée dans l’échelle. Il y a deux de ces conditions ; il faut donc le caractère soit le plus notable possible et le plus dominateur possible*»: TAINÉ, H. – *De l’idéal dans l’art*. Paris : Germer Baillièrre, 1867, p. 19.

possuem características que são próprias da *literatura local-color*, que – segundo Josephine Donovan – deu origem a um movimento que, tendo iniciado no século XIX na Europa, chegou aos Estados Unidos da América, onde igualmente floresceu, até os finais do século. Escreve a referida autora, acerca do que caracteriza, especificamente, esse tipo de literatura: «It is characterized by a realistic focus upon a particular geographical locale, its native customs, its physical and cultural environment, and its regional dialect»⁵⁸⁴. Excetuando esta última característica, que não sobressai nos textos literários de Júlio Dinis – embora a preocupação de simplicidade de linguagem, própria das pessoas do povo, assim como o uso de expressões populares, sejam particularidades estilísticas que podem ser facilmente encontradas nas *Crônicas da Aldeia* dinisianas –, as restantes características da *literatura local-color* estão presentes.

Na expressão *literatura local-color* – cunhada por Donovan, que se dedica há já vários anos, especialmente, ao estudo desse tipo de literatura –, «*local*» surge como uma palavra-chave em que a referida autora se apoia para designar por «‘local color’» – em vez de «‘regional’» ou «‘provincial’» – o movimento literário em análise. Dessa forma, são reunidas numa única expressão «the various terms used to designate regional literatures at the time: the ‘national tale’ in Ireland and Scotland; the *Dorfgeschichte* (village tale) in German-speaking regions; *romans champêtres* (rural novels) in France»⁵⁸⁵. Apesar de ainda ser considerado pela crítica literária como um movimento menor, a *literatura local-color* foi um movimento maior no século XIX europeu – tendo encontrado expressão na Irlanda, donde expandiu para a Escócia e, daí, para a Alemanha, Suíça, diferentes províncias do Império Austro-húngaro, França e Estados Unidos. Contudo, também participaram nesse movimento, casualmente, outros países, a saber: Espanha, Itália, Rússia, Noruega, Suécia, Canadá e alguns países da América Latina. Donovan também salienta que a *literatura local-color* surgiu como uma reação contra as imposições da modernidade sobre as regiões locais, por parte dos centros metropolitanos dominantes, nas respetivas jurisdições: Londres, Paris, Viena, Boston-New York. Nas palavras da referida autora: «This culture colonization was resisted so as to preserve locally eccentric traditions and dialects in the face of metropolitan pressure to conform to imposed standards». Nesse movimento de resistência

⁵⁸⁴ Cf. DONOVAN – *European local-color*, p. ix.

⁵⁸⁵ Cf. *Ibidem*, pp. ix-x.

contra a imposição de padrões culturais dominantes, inscrevem-se, então, nomes de literatos bem conhecidos, como, por exemplo: Maria Edgeworth (irlandesa); Sir Walter Scott (escocês); Berthold Auerbach (alemão); Jeremias Gotthelf (suíço); Alexandre Weill (alsaciano); Anette von Droste-Hülshoff (alemã); George Sand (francesa); e Sarah Orne Jewett (americana)⁵⁸⁶.

Não caberia no âmbito deste estudo – que persegue um alvo diferente – uma análise das marcas características que, sendo próprias da *literatura local-color*, também podem ser encontradas na produção literária de Júlio Dinis. O que se nos afigura relevante – em relação ao tema que estamos a abordar no presente item – é o facto de a esse movimento literário terem aderido escritores de língua alemã⁵⁸⁷ – como é o caso paradigmático da austríaca Marie von Ebner-Eschenbach (1830-1916) – que também foram adeptos da *Kunstreligion (religião da arte)*⁵⁸⁸. Assim sendo – e em conformidade com a análise do percurso literário dinisiano que propomos neste estudo –, é possível que a influência da *literatura local-color* e a influência da corrente estético-filosófica da qual Júlio Dinis – tal como Ebner-Eschenbach – se torna adepto se conjuguem nas suas *Crónicas da Aldeia*, dando origem a que nelas sobressaíam alguns aspetos peculiares. Na nossa perspetiva, pode ser interpretado a essa luz (para ficarmos por um único exemplo) o capítulo I de *A Morgadinha dos Canaviais* – que inicia nos seguintes termos:

Ao cair de uma tarde de Dezembro, de sincero e genuíno Dezembro, chuvoso, frio, acoutado do Sul e sem contrafeitos sorrisos de Primavera, subiam dois viandantes a encosta de um monte por a estreita e sinuosa vereda que pretensiosamente gozava das honras de estrada, à falta de competidora, em que melhor coubessem.

⁵⁸⁶ Cf. *Ibidem*, p. x.

⁵⁸⁷ Sobre este assunto, cf. MARTINI, Fritz – *Deutsche Literatur im Bürgerlichen Realismus (1848-1898)*. Dritte, mit einem ergänzenden Nachwort versehene Aufl. Stuttgart : J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1974, pp. 458-498.

⁵⁸⁸ Sobre este assunto, cf. SCHRITTESSER, Herbert – *Fremdes Leben Nachleben. Anton Bettelheim : der Biograph des österreichischen Realismus im Spannungsfeld zwischen Deutschbewusstsein und Judentum*. In FACKELMANN, Christoph ; KRIEGLEDER, Wynfrid, Hrsg. – *Literatur - Geschichte - Österreich : Probleme, Perspektiven und Bausteine einer österreichischen Literaturgeschichte*. Wien ; Berlin : LIT, 2011, pp. 243-246 ; Segundo Karlheinz Rossbacher, o mais sintético aforismo de Marie von Ebner-Eschenbach é «‘Um artista – um sacerdote’» («‘Ein Künstler – ein Priester’»); cf. ROSSBACHER, Karlheinz – *Literatur und Bürgertum : fünf Wiener jüdische Familien von der liberalen Ära zum Fin de Siècle*. Wien ; Köln ; Weimar : Böhlau, 2003, p. 32.

Era nos extremos do Minho e onde esta risonha e féracíssima província começa já a res-sentir-se, se não ainda nos vales e planuras, nos visos dos outeiros pelo menos, da vizi-nhança de sua irmã, a alpestre e severa Trás-os-Montes.

O sítio, naquele ponto, tinha o aspecto solitário, melancólico e, nessa tarde, quase sinistro. Dali a qualquer povoação importante, e com nome em carta corográfica, estendiam-se mi-lhas de pouco transitáveis caminhos.

[...]

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

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

Não se concebe uma estrada menos lógica do que aquela.

No nosso país são porém frequentes estas faltas de lógica nas estradas.

[...]

– Desde as duas horas da tarde que me dizes que é um instante, e eu estou acreditando que cada vez nos afastamos mais. Pois se a aldeia fica ali em baixo, para que diabo subimos nós? Às voltas que temos dado, estou persuadido de que vamos tão adiantados como quan-do principiamos a subir.

– Pois olha que dúvida! Se se fosse a direito lá por baixo, era mais perto, mas...

– Mas foi então pelo prazer de trepar, que me trouxeste por aqui?

– Não é isso, patrão; mas bem vê V. S.^a que o caminho lá por baixo é todo cortado por quintas e campos, e é preciso dar tais voltas, que afinal fica mais longe.⁵⁸⁹

Como se pode verificar pela leitura das passagens acima transcritas, no capítulo I da referi-da *Crónica da Aldeia* é abordado um tema recorrente na *literatura local-color*: o do *foras-teiro* que chega à aldeia (que se relaciona diretamente com outro tema, também ele recor-

⁵⁸⁹ DINIS – *Obras*, vol. 1, pp. 235; 239; 240-241.

rente nesse tipo de literatura: o da oposição *cidade/campo*). Na *literatura local-color*, em geral, e no género literário *Dorfgeschichte* – que foi estabelecido no século XIX, no contexto do Realismo⁵⁹⁰ –, em particular, o forasteiro é, usualmente, um *padre*, um *professor* ou um *médico* que, formado na cidade, é considerado um elemento estranho à comunidade aldeã – podendo tornar-se num elemento perturbador da ordem estabelecida. Mas um *visitante citadino*, ou alguém que tenha nascido na aldeia e a ela retorne depois de um longo período de ausência na cidade – período durante o qual assimilou hábitos culturais diferentes dos da sua terra natal –, também é um forasteiro, na perspectiva da comunidade aldeã⁵⁹¹. Por isso, no universo diegético, a chegada de um forasteiro à aldeia é uma ação que desempenha «um papel fulcral no desenrolar global da história»⁵⁹². Daí que, durante todo o capítulo I de *A Morgadinha dos Canaviais*, seja descrito pormenorizadamente o árduo caminho que um forasteiro – «um elegante rapaz de Lisboa»⁵⁹³ – tem de percorrer, na companhia de um «guia»⁵⁹⁴ – «um almocreve de profissão»⁵⁹⁵ –, para atingir uma aldeia que fica ‘nos extremos do Minho’ – uma província situada a uma longa distância geográfica da capital do país. Mas não é só, nem principalmente, geográfica a distância que separa as duas localidades. É, sobretudo, cultural. Uma diferenciação que Júlio Dinis acentua muito particularmente, quando apresenta, pela voz de um narrador onisciente, essas duas primeiras personagens – o forasteiro, «Henrique de Souselas»⁵⁹⁶, e o seu guia (que só é identificado pelo seu nome próprio, «José»⁵⁹⁷, no final desse capítulo I) – como ‘dois viandantes’, que lutam ‘com as dificuldades da ascensão do íngreme e escabroso caminho’ que têm de percorrer para atingirem ‘a aldeia que Henrique demandava’. Percurso esse que – no discurso das personagens – se realiza num espaço de tempo que, para o forasteiro, corresponde a horas; mas, para o seu guia, corresponde apenas a ‘um instante’. Duas vivências psicológicas opostas do mesmo tempo cronológico que contrariam as leis do tempo. Uma contradição que, como vimos anteriormente, é característica do *Märchen* – um tipo de nar-

⁵⁹⁰ Cf. WILD, Bettina – *Topologie des ländlichen Raums : Berthold Auerbachs Schwarzwälder Dorfgeschichten und ihre Bedeutung für die Literatur des Realismus : mit Exkursen zur englischen Literatur*. Würzburg : Königshausen & Neumann, 2011, p. 21.

⁵⁹¹ Sobre este assunto, cf. *Ibidem*, pp. 239-246.

⁵⁹² Cf. REIS, Carlos ; LOPES, Ana Cristina M. – *Dicionário de narratologia*. 7ª ed. Coimbra : Almedina, 2002, p. 183.

⁵⁹³ DINIS – *Obras*, vol. 1, p. 236.

⁵⁹⁴ *Ibidem*, p. 244.

⁵⁹⁵ *Ibidem*, p. 236.

⁵⁹⁶ *Ibidem*.

⁵⁹⁷ *Ibidem*, p. 243.

rativa onde as leis do espaço perdem igualmente o seu valor, por isso, elas também são postas em questão nas passagens da *Crónica da Aldeia* acima transcritas, pela forma como os dois viajantes percecionam o espaço geográfico que os separa da aldeia.

Na obra *Utopia* (1516)⁵⁹⁸, de Thomas More, Raphael Nonsense – de origem portuguesa, mas pouco ligado à terra natal⁵⁹⁹ – faz a descrição de uma ilha⁶⁰⁰ – que começa por ser uma península⁶⁰¹ –, apresentando-a em termos geométricos, como se a sua superfície tivesse sido desenhada ‘with a pair of compasses’. Essa descrição pormenorizada, no entanto, não revela a localização geográfica da ilha no mapa do mundo. E a julgar pelo perigo que ‘the harbour mouth’, ‘full of rocks and shoals’, pode constituir para visitantes que dela se aproximem, ‘without a Utopian pilot’ que ‘Know where the safe channels are’, poder-se-á afirmar que a ilha Utopia – o *não-lugar* – é praticamente inatingível. Daí que, relativamente cedo, Utopia tenha deixado de ter importância como lugar geograficamente situado, para sobressair como *o melhor Estado*, transformando-se, assim, num conceito filosófico-literário – como esclarece Rita Falke. É já nessa nova aceção, e ainda no século XVI, que Rabelais e Bonivard o empregam pela primeira vez. Mas só desde o início do século XIX é que Utopia vê o seu significado generalizar-se cada vez mais, tornando-se então sinónimo

⁵⁹⁸ Na obra intitulada *Utopia* e publicada pela primeira vez em 1516, Thomas More tece considerações acerca do *melhor Estado* (em «Book One»), para depois (em «Book Two») começar por nos apresentar Utopia como sendo, «perhaps, the most civilized nation in the world», acabando por concluir, já no final da obra, que: «I’m glad that at least one country has managed to develop a system which i’d like to see universally adopted»: MORE, Thomas – *Utopia*. Translation cop. TURNER, Paul. London : Penguin Books, 2003, p. 47 ; 134.

⁵⁹⁹ Cf. *Ibidem*, p. 3.

⁶⁰⁰ «RAPHAEL: Well, the Island is broadest in the middle, where it measures about two hundred miles across. It’s never much narrower than that, except towards the very ends, which gradually taper away and curve right round, just as if they’d been drawn with a pair of compasses, until they almost form a circle five hundred miles in circumference. So you can picture the Island as a sort of crescent, with its tips divided by a strait approximately eleven miles wide. Through this the sea flows in, and than spreads out into an enormous lake – through it really looks more like a vast standing pool, for, as it’s completely protected from the wind by the surrounding land, the water never gets rough. Thus practically whole interior of the island serves as a harbour, and boats can sail across it in all directions, which is very useful for everyone. § The harbour mouth is alarmingly full of rocks and shoals. One of these rocks presents no danger to shipping, for it rises high out of the water, almost in the middle of the gap, and has a tower built on it, which is permanently garrisoned. But the other rocks are deadly, because you can’t see them. Only the Utopians know where the safe channels are, so without a Utopian pilot it’s practically impossible for a foreign ship to enter the harbour»: *Ibidem*, p. 46.

⁶⁰¹ Cf. *Ibidem*, p. 47.

de *ideal*, *sonho* ou *quimera* – mas também sinónimo de *impossível*, *fantástico* ou *louco*, afastando-se claramente do seu sentido etimológico original⁶⁰².

Se compararmos a descrição que Raphael Nonsense faz da localização da ilha Utopia – salientando que ‘without a Utopian pilot it’s practically impossible for a foreign ship to enter the harbour’ – com a descrição pormenorizada que na *Crónica da Aldeia* acima referida o narrador faz do árduo caminho que Henrique de Souselas – o forasteiro, originário de Lisboa – tem de percorrer, na companhia de um guia, para alcançar uma aldeia minhota, poderemos verificar que elas se assemelham em alguns aspetos. São essas semelhanças que nos permitem levantar a hipótese de Júlio Dinis pretender, com a sua descrição, apresentar ‘a aldeia que Henrique demandava’ como um lugar idealizado, que representa simbolicamente *o melhor Estado* – Utopia, que é, ‘perhaps, the most civilized nation in the world’. Mas se, por outro lado, meditarmos a seguinte passagem, transcrita da mesma *Crónica da Aldeia – A Morgadinha dos Canaviais*, podemos compreender que a mensagem que Júlio Dinis, realmente, intenta veicular é mais complexa do que essa acima apontada. Escreve o nosso autor:

*Conceda-se uma lágrima a estas obscuras vítimas dos progressos materiais, lágrima que não importa uma ironia à civilização. Exalte-se embora a rápida carreira da locomotiva, que atravessa como meteoro, as povoações e os ermos; mas não seja isso motivo para condenar a compaixão pela violeta dos campos, que as rodas deixaram esmagada à beira do carril. Ainda quando um vencedor tem um papel providencial a cumprir, e o seu triunfo seja uma obra de redenção, o vencido, desde que cai, tem direito a um olhar compassivo, a uma lágrima de saudade. Não tenteis a louca empresa de aniquilar o sofrimento, espíritos áridos que infundadamente o temeis, como coisa desconhecida à vossa alma seca e estéril. Quem deveras confia nos destinos da humanidade não tem medo das lágrimas. Pode-se triunfar com elas nos olhos.*⁶⁰³

Antes de meditarmos as admoestações que o nosso autor profere pela voz do narrador, acima transcritas, gostaríamos de recordar que as mesmas surgem no capítulo XXI da referida *Crónica da Aldeia* dinisiana, no seguimento da destruição das árvores do quintal de Tio Vicente, um velho ervanário – a que já nos referimos (neste item e no item 3.3.3), e à

⁶⁰² Cf. FALKE, Rita – Utopie : logische Konstruktion und Chimère. In VILLGRADTER, Rudolf ; KREY, Friedrich, Hrsg. – *Der utopische Roman*. Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1973, pp. 1-4.

⁶⁰³ DINIS – *Obras*, vol. 1, p. 463.

qual ainda voltaremos (no item 3.4.2) –, figura de destaque no universo diegético, representando o ancião sábio que vive em conformidade com as leis da Natureza. Sob este aspecto, o ervanário está em perfeita consonância com esse espaço idealizado que é ‘a aldeia que Henrique demandava’ – no capítulo I dessa mesma *Crónica da Aldeia*. Uma idealização, aliás, que é agora posta em questão, na passagem acima transcrita – porque ‘os progressos materiais’ também atingem as aldeias; e embora as suas ‘obscuras vítimas’ mereçam sempre uma ‘lágrima’ – essa lágrima ‘não importa uma ironia à civilização’. Porque é uma lágrima de ‘compaixão pela violeta dos campos’, uma ‘lágrima de saudade’ – e à ‘civilização’ só importa o futuro, não o passado. Mas Júlio Dinis alerta: ‘Quem deveras confia nos destinos da humanidade não tem medo das lágrimas. Pode-se triunfar com elas nos olhos’. Um alerta contra a insensibilidade e o desenraizamento. A aldeia enquanto espaço idealizado – *idílico* – é uma utopia, que é o mesmo que dizer: *o melhor Estado* – Utopia –, que é, ‘perhaps, the most civilized nation in the world’, só existe na fantasia de Thomas More. Na visão realista de Júlio Dinis, *o melhor Estado* é o que se constrói, através do progresso, que traz sempre consigo um ‘vencedor’ e um ‘vencido’ – mas, ainda que esse vencedor tenha ‘um papel providencial a cumprir, e o seu triunfo seja uma obra de redenção’, essa obra redentora deveria ser posta em ação por seres humanos mais *humanizados* – em consonância com a noção de *civilização*⁶⁰⁴ que Júlio Dinis, enquanto adepto da *Kunstreligion* (religião da arte), defende. E para que a construção de estradas sirva, realmente, o bem comum⁶⁰⁵, a ‘lógica’ a seguir deveria ser ‘a da consciência’; e o ‘vencido’ não deveria ser sempre aquele que ocupa a posição social mais fraca⁶⁰⁶ – como se pode aferir pela leitura

⁶⁰⁴ Sobre este assunto, cf. o item 2.3 deste estudo.

⁶⁰⁵ Referindo-se à situação em Inglaterra, que, nessa época, não era muito diferente da portuguesa, escreve John Barrell: «[...] a good road-system would encourage every village to think of itself no longer as primarily concerned to grow its own food for its own needs, but as putting its agricultural produce into circulation, and thus as being more dependent on national prices and more part of the national economy [...] The parish would become less and less the centre of the area it saw around it, and more and more a part of an extended network of directions which had no centre except perhaps in the metropolis»: BARRELL, John – *The idea of landscape and the sense of place : 1730-1840 : an approach to the poetry of John Clare*. London ; New York : Cambridge University Press, 1972, p. 86.

⁶⁰⁶ «A imagem estereotipada de um conflito político local sob a Regeneração é, porventura, a que aparece no romance de Júlio Dinis *A Morgadinha dos Canaviais* (1868). A cena passa-se numa aldeia minhota. O confronto estabelece-se em volta das eleições, que polarizam em si os diversos antagonismos locais: luta por empregos, pela supremacia social, pela vitória de um determinado grupo. O combate trava-se, não em defesa de organizações ideologicamente estruturadas, mas em função de duas personalidades: um conselheiro, deputado tradicional, natural da terra, senhor da Quinta do Mosteiro, descendente de uma família da burguesia agrária compradora de ‘bens nacionais’; e um ‘brasileiro’, novo-rico, que procura disputar a primazia ao primeiro. A contenda é estritamente pessoal. As facções definem-se em torno de fidelidades. A amizade que une o conselheiro ao Tio Vicente, ervanário, acaba por ter um destino político preciso. A gratidão do influen-

da seguinte passagem, transcrita do capítulo XIV da mesma *Crónica da Aldeia – A Morgadinha dos Canaviais*:

– *Agora – continuou o conselheiro – vão consideravelmente exacerbar-se os despeitos do ervanário contra mim.*

– *Porquê? – perguntou Madalena.*

– *Porquê?... por causa do traçado que se adoptou para a estrada.*

– *Então? – disseram simultaneamente Ângelo e Madalena.*

– *A casa e o quintal do ervanário são os primeiros cortados.*

– *Não pode ser! – exclamou Madalena, com evidente expressão de susto.*

Ângelo dirigiu ao pai um olhar também inquieto.

Cristina não exprimiu menos apreensiva tristeza.

– *É inevitável. Os dois primeiros traçados tinham certas durezas. O primeiro era uma luva lançada a uma influência eleitoral, poderosíssima; o brasileiro Seabra.*

– *Ah! – disse Madalena, com certa amargura na expressão e no olhar.*

O conselheiro reparou nela e em Ângelo, em cuja fisionomia se não lia menos intenso desgosto.

– *Estou adivinhando que meus filhos votariam por que antes se arrostasse com os despeitos desse influente. A lógica do sentimentalismo tem dessas exigências absolutas.*

Madalena respondeu:

– *Julguei que era a da consciência, meu pai.*⁶⁰⁷

te Joãozinho das Perdizes – que figura no romance o morgado decadente e paternal – para com o ervanário garante o voto maciço dos eleitores de uma freguesia no conselheiro. Os recursos do ‘brasileiro’ são de teor idêntico: também ele possui uma rede de seguidores, baseada no favor, que esperam com o seu triunfo alargar benefícios pessoais. A política no mundo rural, tal como aqui é vista, é dominada pelo personalismo. Os chefes nacionais, os partidos, o Estado estão unicamente presentes através dos correios, do telégrafo ou da estrada e do enterro nos cemitérios, aparecendo estes dois últimos como verdadeiros focos de dissensão local»: SOBRAL, José Manuel ; ALMEIDA, Pedro Ginestal Tavares – Caciquismo e poder político : reflexões em torno das eleições de 1901. In *Análise Social*. XVIII:72,73,74 (1982), p. 662.

⁶⁰⁷ DINIS – *Obras*, vol. 1, p. 387.

3.4.2 O homeopata, o ervanário e a farmacopeia portuguesa

No poema «*Similia similibus*» (sem ano de composição), Júlio Dinis expõe o princípio *similia similibus curantur*, em que se baseia a homeopatia – descoberta por Christian Friedrich Samuel Hahnemann (1755-1843) –, que tem a sua origem na antiga alquimia⁶⁰⁸:

*Nova seita proclamaram
De Esculápio os descendentes;
Dão vivas os boticários,
Estremecem os doentes.*

*Mas que achado! Os velhos médicos
Vêem o passado com mágoa;
Estes, de novo sistema,
Aquecem água com água.*

*O fogo apagam com fogo,
Dão vista aos cegos, cegando,
E até para coroar a obra,
Curam da morte... matando.⁶⁰⁹*

O canto da lira soa irónico, neste poema onde Júlio Dinis apresenta a ‘nova seita’ dos descendentes de ‘Esculápio’⁶¹⁰ – o deus da Medicina, na mitologia romana, «venerado pelos

⁶⁰⁸ Cf. FAIVRE, Antoine – Franz von Baader et les Philosophes de la Nature. In FAIVRE, Antoine ; ZIMMERMANN, Rolf Christian, Hrsg. – *Epochen der Naturmystik : hermetische Tradition im wissenschaftlichen Fortschritt ; Grands moments de la mystique de la nature ; Mystical Approaches to nature*. Berlin : Erich Schmidt, 1979, p. 416.

⁶⁰⁹ DINIS – *Obras*, vol. 2, p. 311.

⁶¹⁰ Os descendentes de Esculápio (ou Asclépio) eram os *Asclepiades*, que formavam uma confraria sacerdotal onde os segredos desse ilustre anepassado comum eram transmitidos de pai para filho. Joël Schmidt – descrevendo resumidamente a história do referido deus da Medicina, que na Antiguidade atingiu a celebridade, e que a lenda diz ser filho de Apolo e de Corónis, filha de Flégias, rei da Tessália – esclarece a certa altura que, apesar de Asclépio ter tido uma morte trágica (foi fulminado por Zeus, por ser demasiado zeloso), «teve direito, na Antiguidade, a honras divinas, e eram numerosos os enfermos, cegos e doentes, que vinham aos seus santuários, nomeadamente a Epidauro, pedir a cura e o fim dos sofrimentos. Asclépio aparecia-lhes então em sonho e revelava-lhes o remédio que lhes devolveia a saúde. Trazia como emblema principal a serpente, símbolo ctónico e também imagem de renovação, pois que este animal muda de pele cada ano. Asclépio transmitiu os seus dons miraculosos aos seus filhos Macáon e Podalírio, médicos na armada grega diante de Tróia, à sua filha Hígia, deusa da Saúde, e aos seus descendentes, os Asclepiadas [...]»: cf. SCHMIDT, Joël – *Dicionário de mitologia grega e romana*. Trad. de DOMINGOS, João. Lisboa : Edições 70, 2005, p. 45.

gregos sob o nome de Asclépio»⁶¹¹ – como algo que é aplaudido pelos ‘boticários’ e faz com que os ‘velhos médicos’ vejam o passado ‘com mágoa’. Na realidade, o novo método de curar – introduzido por Hahnemann, que apresenta o essencial da sua doutrina na obra *Organon* (1810) – obrigaria o seu inventor a deixar Leipzig, onde tinha apresentado a sua tese. Sendo perseguido, sobretudo, por administrar a seus pacientes os remédios por ele próprio produzidos, Hahnemann é praticamente expulso dessa cidade alemã, por instigação dos farmacêuticos que nela exerciam o comércio dos medicamentos.⁶¹²

No século XIX, em Portugal, como na Alemanha, o comércio das drogas medicinais – cujos preços eram, frequentemente, demasiado elevados em relação ao nível de vida da população portuguesa – era rendoso para os farmacêuticos que os produziam. Júlio Dinis regista essa realidade, quando, no capítulo III de *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, põe na boca da personagem Jorge a seguinte afirmação: «– *Os remédios são caros na botica, Tomé. Os pobres vêem às vezes morrer um doente, porque não podem comprar a droga que o salvaria*»⁶¹³. Uma constatação que se encontra confirmada, no capítulo XIII de *As Pupilas do Senhor Reitor*, nos seguintes diálogos que se estabelecem entre a personagem Margarida e o pároco da aldeia:

Os olhos vermelhos da sua pupila, a expressão de dor que trazia no semblante, chamaram a atenção do reitor.

– *Que tens, Margarida? – perguntou ele com solicitude. – Esses olhos são de quem chorou.*

– *É que despedaça o coração ouvi-lo.*

– *Então está mais doente?*

– *Está muito mal.*

– *E onde ias tu?*

– *A casa. O boticário quer o dinheiro dos remédios...*

– *Que não vá arruinar-se o homem. Deixa que tem de me ouvir. É pior que o pior dos seus cáusticos. Porém não tem dúvida, que eu venho bem provido. Entra, mas antes alegra-me esse rosto. Vamos [...]*

⁶¹¹ Cf. *Ibidem*, p. 106.

⁶¹² Cf. FAIVRE – Franz von Baader, p. 416.

⁶¹³ DINIS – *Obras*, vol. 1, p. 920.

*O senhorio foi embolsando o dinheiro, insignificante preço de dois meses de aluguer da-
quele miserável casebre, e retirou-se com uma alegria profunda.*

*– Restam cento e dez – disse o pároco, vendo o dinheiro que lhe ficara. – Chegará para os
remédios? – perguntou olhando para Margarida.*

Esta fez um gesto de dúvida.⁶¹⁴

É desconhecido o ano de composição do poema dinisiano anteriormente transcrito, no entanto, já em 1858 Júlio Dinis compõe uma «comédia original em um acto» a que também atribuiu o título *Similia similibus*.⁶¹⁵ Nessa peça de teatro, o Dr. Mateus, «médico homeopata», afirma a certa altura o seguinte: «– Vejo que o senhor Tomás Bento é um dos mais inteligentes sectários de Hahnemann: sabe compreender as doutrinas homeopáticas em toda a sua generalidade». Com este comentário elogioso, o Dr. Mateus tenta dar uma resposta positiva, ainda que indireta, à proposta que o seu paciente, Tomás Bento – demonstrando estar bem esclarecido acerca da moderna arte de curar, pela qual nutre uma simpatia que se acerca do fanatismo – formula, nos seguintes termos: «– Depois, passando a pensar noutras coisas [o possível casamento de sua filha Livínia com o Dr. Mateus], lembrei-me da Homeopatia, do *similia similibus curantur e por consequência de um outro preceito não menos conceituoso a esse filiado: O similes similibus congregantur*». ⁶¹⁶ O casamento de Livínia com o Dr. Mateus, porém, não se realizará, porque a mulher de Tomás Bento, D. Rosa, consegue trazer à discussão da proposta acima referida argumentos válidos, que nem o seu marido nem o Dr. Mateus conseguem refutar, para demonstrar que o casamento de Livínia com seu primo Carlos está mais em concordância com os preceitos da doutrina que seu marido fanaticamente defende. Contudo, D. Rosa é uma mulher que não acredita na homeopatia – é, no dizer de Tomás Bento, «alopata da gema»⁶¹⁷ –, preferindo a sua «doutrina velha» à nova «abençoada doutrina», mesmo que seu marido tente a toda a força convencê-la do contrário, enquanto toma um ‘café’, argumentado: «– Sim, a doutrina velha! (Bebe um gole de café). *A medicina hipócrita! A medicina fósfil!* (Outro gole). *Carunchenta, antifilosófica!* (Outro). *A medicina raquítica! A medicina do contraria contrariis!* (Outro) *Medicina de boticários!* (Idem). *Do chá de violetas!* (Idem). *Dos cáusticos!* (Idem).

⁶¹⁴ *Ibidem*, p. 58; 61.

⁶¹⁵ Cf. IDEM – *Obras*, vol. 2, pp. 1065-1099.

⁶¹⁶ Cf. *Ibidem*, p. 1083.

⁶¹⁷ *Ibidem*.

Das papas de linhaça»⁶¹⁸. Mas D. Rosa não se deixa convencer, já que, para ela, o Dr. Mateus representa o ‘Demo’ – como ela declara, logo da primeira vez que entra em cena:

[...] *E por aquele pedaço de charlatão vai abandonar o Rodrigues, há tanto tempo médico da nossa casa! Não, pois eu, se Deus quiser, outro à minha cabeceira não consinto. Ver o tal homeopata, o Senhor me perdoe, mas é para mim o mesmo que ver o Demo. Não o posso encarar. Bem diz o Dr. Rodrigues que ele mais parece formado em impostura do que em Medicina. Homens daqueles é que botam o mundo a perder. O Senhor me não castigue*⁶¹⁹.

Composta em 1858 – quando Júlio Dinis tem 19 anos de idade e é estudante da Escola Médico-Cirúrgica do Porto –, esta comédia dinisiana, assim como o poema anteriormente transcrito, regista ironicamente o fanatismo demonstrado por parte de alguns sectários da homeopatia, que, nesse tempo, começa a ser praticada de forma abusiva por oportunistas e charlatães que, como o Dr. Mateus, se fazem passar por ‘médicos homeopatas’, muitas vezes, sem possuírem a devida formação e visando, apenas, fins lucrativos – como revelam as seguintes palavras do Dr. Mateus, proferidas num *aparte*, acerca de Tomás Bento, depois de ver desfeito o seu propósito de casar com Livínia, por não ter conseguido convencer o seu paciente de que a homeopatia nada tinha que ver com casamentos: «– *Não há remédio senão tentar fortuna por outra parte. Este homem é homeopático de mais, homeopatomaniaco. Nada, a doutrina da homeopatia rende dinheiro, mas não há-de ser tão generalizada*»⁶²⁰.

O abuso da prática homeopática – como esclarece Munaret na sua obra *Le médecin des villes et des campagnes* (1862) – torna-se frequente, na segunda metade do século XIX, devido à popularidade que esta nova arte de curar, que parece fácil de praticar, então atinge:

L’homéopathie a provoqué, par sa manière commode et simple, en apparence, de médicamente, un abus de plus dans la pratique médicale. – On rencontre aujourd’hui, dans le monde, des fanatiques de la doctrine hahnemannienne, qui exercent ostensiblement l’art de guérir, avec un manuel et une bonbonnière de globules. – Cette nouvelle variété de médicaments peut obtenir des dupes, à la ville, mais ils ne réussissent pas, dans les campagnes, à

⁶¹⁸ Cf. *Ibidem*, p. 1078.

⁶¹⁹ *Ibidem*, p. 1067.

⁶²⁰ *Ibidem*, p. 1098.

capter la crédulité d'un public qui se laisse prendre plutôt par les yeux que par l'imagination.⁶²¹

Júlio Dinis confirma esta convicção generalizada acerca da facilidade com que os tratamentos homeopáticos poderiam ser aplicados, quando, no capítulo XI de *A Morgadinha dos Canaviais*, revela acerca do «*Sr. Eusébio Seabra, chamado por antonomásia – o Brasileiro*⁶²²» o seguinte: «*Sáira criança da aldeia e fora tentar fortuna no Brasil [...] Trouxera um papagaio e uma arara, igualmente famosos, e uma botica homeopática, que ele próprio manipulava*»⁶²³.

Em França – como esclarece Munaret na passagem anteriormente citada –, o abuso da prática médica, fundada em supostos conhecimentos de homeopatia, não encontra eco nas aldeias, onde as pessoas, nessa segunda metade do século XIX, possuem um temperamento mais pragmático e menos imaginativo do que os habitantes das cidades. Também seria assim, em Portugal?

No capítulo VIII de *As Pupilas do Senhor Reitor*, Júlio Dinis, baseando-se na sua observação, elucida acerca do tipo de imaginação que possuem os habitantes das aldeias portuguesas, nesta breve descrição: «*O silêncio da noite era interrompido por mil ruídos sinistros, próprios para amedrontar as imaginações supersticiosas como sempre, mais ou menos, são as da gente do campo*»⁶²⁴. Assim sendo, não seria por falta de imaginação que os habitantes das aldeias portuguesas não se deixariam seduzir pela homeopatia. No entanto, como revela a asserção acima transcrita, a imaginação da ‘gente do campo’, que é quase sempre ‘supersticiosa’, é um tipo de imaginação que necessita, para ser estimulada, de um certo

⁶²¹ MUNARET – *Le médecin des villes et des campagnes*. Troisième édition, revue, corrigée et augmentée. Paris : Germer Baillière, 1862, p. 195.

⁶²² Estudando a tipologia do ‘brasileiro’ na obra literária de Júlio Dinis, Nuno Valério distingue entre o ‘brasileiro’ rentista, «relativamente abastado que vive fundamentalmente de rendimentos da propriedade mobiliária (juros) e imobiliária (rendas)», o ‘brasileiro’ empresário, «também relativamente abastado que vive fundamentalmente de rendimentos da empresa (lucros)» e o ‘brasileiro’ fracassado, «a quem a sua passagem pelo continente americano não enriqueceu». Segundo Valério, esses três tipos de ‘brasileiro’ «diferem, não só pela sua inserção económica na sociedade, mas também por comportamentos e características culturais». Assim sendo, «a figura de Eusébio Seabra» corresponde ao «paradigma do ‘brasileiro’ rentista na obra de Júlio Dinis», onde lhe é traçado um «retrato algo depreciativo, sobretudo sob o ponto de vista cultural, que é habitual associar ao ‘brasileiro’ rentista»: cf. VALÉRIO, Nuno – *A imagem do brasileiro na obra literária de Júlio Dinis*. Lisboa : Gabinete de História Económica e Social, 1998, pp. 5-8.

⁶²³ DINIS – *Obras*, vol. 1, pp. 347-348.

⁶²⁴ *Ibidem*, p. 34.

ambiente físico – como o proporcionado pelo ‘silêncio da noite’ que permite escutar todos os ‘ruídos’, que então se tornam ‘sinistros’.

É, pois, um tipo de imaginação que se associa ao medo e à superstição, esse que caracteriza, maioritariamente, os habitantes das aldeias portuguesas, nessa segunda metade do século XIX, em que a homeopatia se vai propagando, principalmente, nas cidades. Por isso, uma figura como a que encarna a personagem «Tio Vicente»⁶²⁵, o «velho ervanário», de *A Morgadinha dos Canaviais* – que era «para alguns um sábio, para outros um louco, para todos um homem honrado»⁶²⁶ – pode assumir, pela atividade que pratica na aldeia, um papel similar ao do homeopata citadino; contudo, pela aura de mistério que geralmente a envolve – aura que é fruto da ‘imaginação popular’, «sempre afeiçoada ao maravilhoso», como esclarece Júlio Dinis⁶²⁷ –, a figura do ervanário distingue-se da do homeopata, podendo, como o Tio Vicente, tornar-se num «enigma vivo»:

Nas aldeias acompanhava-o uma fama quase de nigromante; atribuíam-lhe curas milagrosas, obtidas com os simplices, a cuja cultura e colheita consagrava as maiores atenções e canseiras.

Ninguém lhe queria mal, que a ninguém o fizera nunca. Poucos porém ousariam, depois do esconder do Sol, ir procurá-lo à isolada casa em que vivia, escondida num quintal, que era cultivado com todo o amor pelo velho.

Em todos os casos intrincados vinham consultar o ervanário, e ele, como seguro da sua proficiência, em caso algum recusava o alvitre.

⁶²⁵ *Ibidem*, p. 329.

⁶²⁶ *Ibidem*, p. 299.

⁶²⁷ No conto (ou novela) «O espólio do senhor Cipriano», que integra a coletânea *Serões da Província*, escreve Júlio Dinis: «Desde que uma crença consegue radicar-se verdadeiramente na imaginação do povo, difícil é ao poder dos séculos ou à evidência dos factos desarraigá-la. Parece que à medida que um por um se vão quebrando os laços que a prendiam à razão e diminuindo a plausibilidade que dos espíritos sensatos a fazia ainda aceitar, mais atractivos ela ostenta à fantasia popular, sempre afeiçoada ao maravilhoso e impelida a correr atrás de uma destas sedutoras ilusões, como as crianças a perseguirem as borboletas através das campinas. § Quando o povo vê fugir, por inverosímil, do campo da discussão um facto controvertido, é então que o transmite aos filhos, à maneira de um novo artigo do seu credo religioso, e olha para o que se atreve a levantar a mão iconoclasta contra esses vagos objectos do seu culto ideal como para um ímpio, digno da fulminação celeste. § De historiadores e biógrafos se ri; não há provas nem documentos que valham para lhe fazer ver as coisas diferentes de como as imaginou; mais vezes aqueles cedem até, sacrificando a exactidão à poesia, e admitindo em seus escritos a colaboração da pena popular. Por isso nas crónicas dos tempos passados é através das lendas que se pode procurar a história. Adornada com as galas e louçainhas do maravilhoso, é que o povo se apraz de acolher a tradição»: DINIS – *Obras*, vol. 1, p. 135.

Em resultado de leituras aturadas, mas sem escolha nem método, de uns alfarrábios herdados de um tio frade que tivera, adquirira imperfeitas e mal digeridas noções de ciência, de que se mostrava orgulhoso. Livros de medicina antigos, alguns de jurisprudência, outros de lógica e de astronomia, constituíam a sua mesclada biblioteca. Entre os livros mais predilectos e consultados contava um exemplar da Polianteia, de Curvo Semedo.

O ervanário principiara em criança uma educação tal ou qual, que reveses de família haviam interrompido.

Os meios conhecimentos, que das suas habituais leituras extraíra, e os erros, que de tais livros assimilara, eram os elementos com que chegou a architectar uma ciência informe, que na aldeia passava por maravilhosa.

E o caso era que a fama do homem voara de freguesia em freguesia, de concelho em concelho, e de muito longe o vinham ouvir como a oráculo.

Os costumes do velho, que errava por vales e montes à procura dos simplices, cujas ocultas virtudes conhecia, as suas maneiras rudes, a austeridade da fisionomia, a franqueza, sem contemplanções, com que dizia quanto pensava, tinham gravado fundo na imaginação popular aquele tipo, para ela quase lendário.⁶²⁸

Autodidata, mas ‘seguro da sua proficiência’, Tio Vicente é um ervanário que adquire uma fama que ultrapassa as fronteiras naturais da sua aldeia. E, no entanto, as ‘curas milagrosas’ que, ao longo dos anos, o velho tem vindo a operar são o fruto de uma educação científica duvidosa, adquirida, sobretudo, por meio da leitura de ‘um exemplar da *Polianteia*, de Curvo Semedo’ que o ervanário herdara de ‘um tio frade que tivera’.

A inclusão da *Polyanthea Medicinal* (1697)⁶²⁹ de João Curvo Semedo (1635-1719) no inventário dos ‘alfarrábios herdados de um tio frade’ torna-se compreensível quando, lendo o que está inscrito no frontispício da obra, verificamos que o seu autor, que era «Medico da Familia real», também foi «Cavalleyro Professo da Ordem de Christo» e «Familiar do Santo Officio». Por isso, não é para admirar que estas «Noticias Galenicis, e Chymicas, Repartidas em Tres Tratados» – como indica o subtítulo da obra – sejam «Dedicadas ao Excellentissimo Senhor D. Miguel Angelo, Abbade de Conti, Baram Romano, dos Duques, & Principes de Poli, & Guadagnoli, Arcebispo de Tarso, Prelado domestico, & assistente de

⁶²⁸ DINIS – *Obras*, vol. 1, pp. 334-335.

⁶²⁹ SEMMEDO, Joam Curvo – *Polyanthea Medicinal : noticias galenicis e chymicas : repartidas em três tratados...* . 2ª ed., acrescentada. Lisboa : Na Officina de Antonio Pedroso Galram, 1704.

Sua Santidade nestes Reynos, & seus Dominios com poderes de Legado à Latere, & Nuncio Apostolico». Uma dedicatória que também é esclarecedora quanto ao aspeto acima referido.

Com efeito, uma leitura feita em diagonal da *Polyanthea Medicinal* – que mereceu ao todo cinco edições, sendo a última de 1741 – já será suficiente para se poder verificar como Curvo Semedo era bem conhecido nos conventos portugueses, onde os seus remédios secretos curavam com sucesso algumas doenças difíceis de tratar, nessa primeira metade do século XVIII, em que a prática médica tradicional em Portugal ainda dependia, principalmente, da antiga teoria farmacológica galénica⁶³⁰. Na obra acima referida, porém, a par dessa teoria, também é notória a influência da iatroquímica, assim como das novas correntes da química medicinal⁶³¹.

A iatroquímica – que daria origem às polémicas que opuseram os partidários e defensores dos medicamentos químicos aos galenistas, nas últimas décadas do séc. XVII e primeira década do séc. XVIII – surge numa época em que a atividade terapêutica praticada por um alquimista ainda mal se distingue da praticada por um destilador ou por um simplista⁶³². Mas, como esclarece Amorim da Costa, já Paracelso (1493-1541)⁶³³ abriu caminho nesse sentido – tendo sido seguido por Van Helmont (1577-1644) e Francisco Sylvius (1614-1672) –, lutando pela substituição da farmácia galénica por uma farmácia *espagírica*⁶³⁴.

⁶³⁰ «Em Portugal, as medicinas (mezinhas) da farmácia galénica, caracterizada pela produção pelo boticário, mediante a receita do físico, e indicadas para determinado doente, iam de encontro aos remédios secretos e às panacéias, vendidos em larga escala e consumidos como automedicação (água da Inglaterra, água celeste). Condenados pela Reforma pombalina de ensino médico, em 1772, os remédios secretos foram mais perseguidos a partir da criação da Junta do Protomedicato, em 1782»: EDLER – *Boticas & pharmacias*, p. 41.

⁶³¹ Sobre este assunto, cf. DIAS, José Pedro Sousa – Até que as luzes os separem : Hipócrates e Galeno na literatura médico-farmacêutica portuguesa dos séculos XVII e XVIII. In ANASTÁCIO, V. ; CASTRO, I. de O., coord. – *Revisitar os saberes : referências clássicas na cultura portuguesa do Renascimento à Época Moderna*. Lisboa : Centro de Estudos Clássicos-FLUL e IELT-Universidade Nova de Lisboa, 2010, pp. 79-80.

⁶³² No século XVIII – quando são fundadas as primeiras academias e sociedades científicas –, ainda não estão definidas as fronteiras entre a alquimia, a química e a farmácia. Sobre este assunto, cf. ENGELHARDT, Dietrich von – *Historisches Bewußtsein in der Naturwissenschaft : von der Aufklärung bis zum Positivismus*. Freiburg [Breisgau] ; München : Alber, 1979, pp. 61; 29.

⁶³³ Pseudónimo do médico Teofrasto Bombastus von Hohenheim. Paracelco defendia que o princípio decisivo de toda a cura era o ‘meio interno’ ou ‘força curativa natural’, estimulando a virtude curativa da Natureza mediante uma vida dedicada à própria Natureza. Foi ele o criador dos fundamentos da moderna terapêutica à base de medicamentos minerais: cf. MACEDO, António de – *Esoterismo da Biblia*. Lisboa : Ésquilo, 2006, p. 98.

⁶³⁴ Dom Pernety esclarece que a filosofia espagírica, propriamente dita – que serve de fundamento teórico à farmácia espagírica –, é idêntica à filosofia hermética, sendo a «Science qui apprend à diviser les corps, à les résoudre, & à en séparer les principes, par des voies, soit naturelles, soit violentes. Son objet est donc

Helmont e Sylvius retomam o pensamento de Paracelso e formulam então novos conceitos que se tornariam a base sólida de uma «química aplicada à preparação de remédios dos processos que ocorrem nos organismos vivos, isto é, uma química essencialmente ao serviço da medicina, a chamada *iatroquímica*, de que são, por isso mesmo, muitas vezes considerados os fundadores»⁶³⁵. No entanto, ao longo das primeiras décadas do século XVIII a iatroquímica, que tinha feito frente ao galenismo, também entra em crise, surgindo então seguidores de outros sistemas mais modernos, tais como a iatromecânica ou os sistemas formulados pelos chamados «três grandes sistemáticos», membros da «antiga escola de Viena» («Alte Wiener Schule»): Boerhaave, Stahl e Hoffmann⁶³⁶.

A influência da Arte alquímica (ou espagírica) na terapêutica moderna⁶³⁷ ainda está bem patente na obra de Curvo Semedo em análise, por exemplo, na seguinte passagem transcrita do Tratado III – do Capítulo I, intitulado «Que cousa he Chymica, qual he a materia de que trata, & para que foy ordenada» – onde é apresentada uma definição de ‘Chimica’, delimitando-se o seu objeto, nestes termos:

Chimica he huma Arte, que sabe abrir, ou resolver todos os corpos compostos, purificando-os, para que os remedios que delles se fizerem, tenham mayor virtude, & obrem com mayor eficácia.

A matéria, ou sujeito, de que trata a Chymica, são todos os corpos naturaes concretos, ou seião vegetaveis, ou animaes, ou mineraes, ou metallicos.

O fim para que a Chymica foy ordenada, ou he interno, ou externo. O interno, he para abrir, ou resolver todas as cousas naturaes, exaltando-as, & reduzindo-as a summa pureza, &

l’altération, la purification, & même la perfection des corps, c’est-à-dire leur génération & leur médecine. C’est par la solution qu’on y parvient, & l’on ne sauroit y réussir, si l’on ignore leur construction & leurs principes, parce qu’ils servent à cette dissolution. On sépare les parties hétérogenes & accidentelles, pour avoir la facilité de réunir & de rejoindre intimement les homogenes»: PERNETY, Dom Antoine-Joseph – *Dictionnaire mytho-hermétique*. Paris : Delalain, 1787, p. 470.

⁶³⁵ Cf. COSTA, A. M. Amorim da – *Primórdios da ciência química em Portugal*. Lisboa : IC-LP, 1984, p. 10.

⁶³⁶ Cf. MARTÍNEZ VIDAL, Álvaro – *Neurociencias y revolucion científica en España : la circulacion neural*. Madrid : Consejo Superior de Investigaciones científicas, 1989, p. 67.

⁶³⁷ Deve-se salientar, com Dietrich Engelhardt, que Paracelso não foi o inventor da Arte, mas restaurou a sua pureza, inserindo-se, dessa forma, na linha da modernidade científica, que intenta restabelecer os laços com a Antiguidade. Sobre este assunto, cf. ENGELHARDT – *Historisches Bewußtsein*, pp. 24-28.

perfeção. O fim externo, he para aperfeçoar, ou transmutar os metaes de menos nobres em outros mais nobres.⁶³⁸

Contribuindo para a introdução dos medicamentos químicos em Portugal, o médico Curvo Semedo pode ser considerado um inovador no campo da farmacopeia portuguesa⁶³⁹. Daí se justifica a permanência das suas «Noticias Galenicis, e Chymicas, Repartidas em Tres Tratados», que, na segunda metade do século XIX, ainda servem de manual a Tio Vicente na preparação dos remédios que administra a seus pacientes – como relata Júlio Dinis, em *A Morgadinha dos Canaviais* –, apesar de, já em 1835, ter sido publicado «o *Codigo Pharmaceutico Lusitano*, a segunda farmacopeia oficial portuguesa»⁶⁴⁰.

Essa popularização da obra *Polyanthea Medicinal*, porém, só foi possível porque o seu autor, contrariando as normas dessa época, resolveu redigi-la em vernáculo⁶⁴¹. As razões que o levaram a tomar tal decisão, apresenta-as Curvo Semedo logo no início do «Prologo ao Leytor», acrescentado à segunda edição – a que seguimos neste estudo –, nos seguintes termos:

Repito o proporte que não debes culparme o escrever em lingua Portugueza, attendendo que o meu principal designio I. foy aproveytar aos meus proximos, & acudir a algũs lugares, & Villas deste Reyno, aonde não ha Medico, & apenas algũ Barbeiro, ou Cirurgião tão falta muytas vezes de ciencia, que na enfermidade mais commua obra absurdos da mayor marca: & como poderia eu acodir a estes defeytos, senão imprimindo, nesta fórma hũ tal Livro?⁶⁴²

É, pois, para ‘acodir’ a ‘defeytos’, relacionados com a assistência médica, em ‘algũs lugares, & Villas’ de Portugal – onde um ‘Barbeiro’ ou um ‘Cirurgião tão falta muytas vezes de

⁶³⁸ SEMMEDO – *Polyanthea Medicinal*, p. 790.

⁶³⁹ Cf. EDLER – *Boticas & farmacias*, pp. 40-41.

⁶⁴⁰ «A farmacopeia é um livro que normaliza um quadro de saberes farmacêuticos e que condicionava fortemente, nesse tempo, a produção medicamentosa e a própria prescrição médica uma vez que os medicamentos manipulados apresentavam grande percentagem na produção medicamentosa. § Em 1835 foi publicado o *Codigo Pharmaceutico Lusitano*, a segunda farmacopeia oficial portuguesa. Veio substituir a primeira farmacopeia oficial portuguesa, a *Pharmacopeia Geral*, da autoria do médico e lente da Universidade de Coimbra, Francisco Tavares, em vigor desde 1794, e que se mostrou logo após o seu aparecimento absolutamente desatualizada, mesmo no dizer do próprio autor»: PITA, João Rui – *Dos manipulados à industria dos medicamentos : ciência e profissão farmacêutica em Portugal (1836-1921)*. In RIEDER, Philip ; PEREIRA, Ana Leonor ; PITA, João Rui – *História ecológico-institucional do corpo*. Coimbra : Imprensa da Universidade de Coimbra, 2006, p. 41.

⁶⁴¹ Segundo José Pedro Dias, no século XVIII, «o Latim na literatura médica», ainda era «uma forma de afirmação de estatuto e de distinção relativamente ao cirurgiões e boticários, os mecânicos e práticos no campo da saúde»; como também era «a forma de assegurar um público internacional de pares»: cf. DIAS – *Até que as luzes*, p. 77.

⁶⁴² SEMMEDO – *Prologo ao Leytor*. In *Polyanthea Medicinal*, [s.p.].

ciencia' substitui o 'Medico' – que Curvo Semedo redige esta sua obra em vernáculo. De feitos, aliás, que ainda persistem no 'Reyno' na segunda metade do século XIX, quando Júlio Dinis compõe as *Crônicas da Aldeia* – como se pode verificar pela leitura da seguinte passagem, extraída do capítulo XIV de *As Pupilas do Senhor Reitor*:

[...] João Semana, o velho cirurgião de quem já temos falado, homem rude, franco, jovial, que apertou a mão de Daniel, pondo em exercício uns músculos de oitenta anos, que fariam a vergonha dos nossos rapazes de vinte.

[...]

Mais arrojado do que o empirismo de João Semana, era, sem dúvida, o sistema médico do barbeiro, que também tinha uma clínica na aldeia, à qual, para maior exemplo de observância à lei, pertenciam duas autoridades: o regedor e o presidente da câmara.

O barbeiro entrou risonho, cerimoniação, afável, modesto, penteado, felino – perfeita personificação do ideal do barbeiro, todo medidas, todo senhorias, todo humildades, todo delicadezas velhacas.

E quantos estavam na sala o rodearam de atenções, e o próprio João Semana, com grande espanto de Daniel, o interrogou com referência a um doente, de que tratavam juntos.

Com audácia, mal encoberta por transparente modéstia, o barbeiro expôs assim a sua opinião:

– Enquanto a mim, e até onde chegam as minhas fracas luzes, aquilo é o flato que lhe subiu ao coração. Por isso a doentinha tem aqueles pasmos, que se vêem. Ora os sinapismos puxando-lhe os humores para os pés, algum bem lhe podem fazer. Mas eu por mim, Sr. João Semana, penso que nestas doenças de retrocesso, a matéria reimosa não sai sem sedenho. E que ali há matéria reimosa – e fel, que é ainda pior – isso é que há. Já se vê então... mas isto digo eu; agora lá os senhores que estudaram... – acrescentou humildemente, mas obliquando para Daniel um olhar, de quem estava satisfeito de si.

Daniel tratou senhorilmente este colega de contrabando, e na ocasião em que ele se entranhava, mais entusiasmado, na exposição de uma teoria sua, na qual ferviam os humores, os flatos, as matérias reimosas, os postemas e não sei que mais, em indigesta caldeirada, interrompeu-o, perguntando-lhe secamente:

– Teve hoje muito que fazer, mestre?

O barbeiro acolheu a pergunta com um sorriso e uma medida.

– *Está feito. Apenas fiz três visitas.*

– *E quantas barbas?*

O mestre mordeu os beiços, antes de responder:

– *Nenhuma.*

Este colega do célebre Oliveiro – o gamo – não gostava que lhe falassem das coisas em que era eminente.

É uma fraqueza esta mais comum à humanidade, do que talvez se julga.

João Semana repara nesta curta cena, e tomando de parte Daniel, aconselhou-o a que poupasse o barbeiro, e o aceitasse como colega, sob pena de indispor contra si a primeira gente da terra⁶⁴³.

Esta situação, descrita por Júlio Dinis na *Crónica da Aldeia* acima referida, corresponde, efetivamente, à forma como o médico, o cirurgião e o barbeiro tinham de interagir, no campo da assistência médica, no mundo rural do Portugal de oitocentos. O relato do confronto entre os conhecimentos científicos adquiridos por Daniel – recém-formado em medicina, na cidade do Porto⁶⁴⁴ –, o ‘empirismo’ de João Semana – o velho cirurgião da aldeia, que «era céptico em relação à ciência moderna»⁶⁴⁵ – e a ‘teoria’ dos ‘humores’⁶⁴⁶, defendida pelo ‘barbeiro’ – o ‘colega de contrabando’, que possui na aldeia uma ‘clínica’ bem frequentada – espelha a realidade de um conflito que perdura, entre as classes que se dedicam à arte de curar, desde as origens da medicina moderna e da cirurgia no século XVI.

⁶⁴³ DINIS – *Obras*, vol. 1, pp. 63; 65-66.

⁶⁴⁴ «[...] quando chegasse do Porto Daniel, que devia, naquele ano, terminar a sua formatura na escola de medicina da cidade invicta»: *Ibidem*, p. 43.

⁶⁴⁵ *Ibidem*, p. 64.

⁶⁴⁶ Sobre o papel que desempenhava o coração, segundo a teoria dos humores, desenvolvida por Galeno, esclarece Edler: «Quanto ao coração, essa víscera nobre, cabia-lhe o comando de todo o sistema humoral. Esse personagem não devia ser incomodado. Bastava, às vezes, um medo, uma alegria, um remorso e ele suspendia seus batimentos. Perdia seu espírito vital e eis a síncope! Era difícil saber o que esse desconhecido queria ou rejeitava. Que medicações lhe oferecer senão julepas calmantes ou tisanas estimulantes segundo o caso». Como já vimos anteriormente, essa teoria humoral foi deposta por Paracelso. Como também esclarece Edler: «Paracelso, que queimou em praça pública os livros de Galeno, rejeitava os humores e em seu lugar pôs três novos elementos: o enxofre, o mercúrio e o sal. Cada doença teria uma terapêutica específica. Para Van Helmont (1577-1644), seu seguidor, os processos químicos seriam dirigidos por um espírito *blas*, equivalente ao *archeus* de Paracelso. Para essa e outras vertentes da iatroquímica, os estados patológicos deveriam ser tratados quimicamente, valorizando os remédios químicos»: cf. EDLER – *Boticas & pharmacias*, pp. 36-38.

Analisando essas origens, Carlos Fiolhais salienta que rivalizam na paternidade da cirurgia o médico belga Andreas Vesalius (1514-1564) – figura maior do Renascimento por ser considerado o pai da medicina moderna, mas também da cirurgia, «uma vez que a Medicina se afirmou como ciência através do corte e observação de cadáveres humanos» – e Ambroise Paré (1510-1590) – que não pertenceu à classe privilegiada dos médicos letrados que «nas universidades liam os textos antigos, ilustrando as suas palavras na melhor das hipóteses com uma ou outra observação anatómica», nem à dos médicos que, «na vida corrente, examinavam os doentes sem praticamente lhes tocarem (as regras de Hipócrates proibiam-no, excepto para tomar o pulso)», mas sim à classe bem mais modesta dos cirurgiões-barbeiros, que «nas universidades não passavam de ajudantes na episódica dissecação de cadáveres», e que «na vida prática executavam sangrias cujos benefícios eram mais supostos do que reais» ou realizavam amputações, «muito antes de haver anestesia, nos sangrentos campos de batalha». No entanto, como também afirma Fiolhais: «No século de Vesálio e Paré ocorreu uma aproximação entre médicos e barbeiros, apesar de a rivalidade entre as duas classes ter perdurado depois durante muito tempo».⁶⁴⁷ É dessa aproximação, e rivalidade, que ainda perdura no Portugal de oitocentos⁶⁴⁸, que Júlio Dinis nos dá testemunho, na *Crónica da Aldeia* acima referida.

⁶⁴⁷ Exemplificando, o autor que estamos a seguir neste ponto acrescenta ainda que «em Paris no século XVII o deão da Faculdade de Medicina disse sobre os cirurgiões-barbeiros que ‘os audaciosos desígnios desses canalhas sem vergonha serão refreados e regulamentados’. Paré foi conselheiro e primeiro cirurgião real mas nunca foi bem aceite pelos médicos seus contemporâneos»: cf. FIOLHAIS, Carlos – Sobre o início da cirurgia no mundo e em Portugal. In *Revista Portuguesa de Cirurgia*. 29 (2014), p. 53.

⁶⁴⁸ Segundo Fiolhais, foi grande a influência que Vesálio (mas também, embora menos, Paré) exerceu sobre a comunidade científica portuguesa, no século XVI, «‘época de ouro’ da ciência», em Portugal, onde, contudo, «a prática da dissecação e o ensino da anatomia humana demoraram algum tempo a chegar». O estabelecimento da Inquisição no nosso país, em 1536, teve, nesse sentido, uma «influência nefasta»: cf. *Ibidem*, pp. 58-63. Estas afirmações de Fiolhais encontram-se confirmadas no que escreve Maximiano Lemos, já em 1881, na sua Dissertação Inaugural: «[...] as condições que, logo posteriormente ao século XVI, determinaram uma decadência notável da instrução em Portugal se fizeram sentir durante muito tempo nos estudos cirúrgicos, e para vermos até que ponto isto chegara, bastará dizer que, pouco antes de 1761, no grande Hospital de Todos os Santos, não havia um único instrumento de cirurgia». Com efeito, só nos meados do século XVIII, com a fundação das Academias e Sociedades de Instrução que «tiveram por fim o desenvolvimento da medicina» – como, por exemplo, a «Academia Cirúrgica Prototipo Lusitânica, que «teve por sede o Porto e começou a funcionar em 1746, sendo os seus estatutos aprovados em 5 de setembro de 1748» –, é que se começa a verificar um desenvolvimento no «estudo da practica operatoria»: LEMOS JUNIOR, Maximiano – *A Medicina em Portugal até aos fins do século XVIII : (tentativa histórica)*. Porto : Imprensa Commercial, 1881. Dissertação Inaugural, apresentada e defendida perante a Escola Medico-Cirúrgica do Porto, pp. 66; 144.

3.4.3 A mulher seduzida, o concubinato e a indigência

A animização da Natureza também está patente no poema «A folha solta do ulmeiro» (composto em 1868), mas, desta vez, ligada a elementos disfóricos como, por exemplo, a ‘inveja’ que a folha sente da liberdade da ‘borboleta’. É esse sentimento de inveja que leva a folha a desprezar a sua própria situação, queixando-se: ‘Que eu neste meu cativoiro’. Neste poema dinisiano, o destino de uma mulher jovem, ingênua e sonhadora – que se deixa seduzir por um aventureiro –, é então comparado metaforicamente com o destino dessa folha invejosa da liberdade da borboleta que será despreendida da haste do ulmeiro que a sustenta por um vento passageiro:

*Virgens, que cedendo aos estos
Da paixão que vos abrasa,
Deixai a rogos funestos
Os santos lares da casa;*

*Vós, que ao maternal carinho
Fugis, sem dor nem saudade.
Desfolhando no caminho
As rosas da castidade:*

*Gravai, gravai na memória
Este conto verdadeiro;
É a dolorosa história
Da folha solta do olmeiro.*

*Presa na haste vigorosa
Vivia a folha virente,
Mirando-se buliçosa
Sobre os cristais da corrente.*

*Passavam ventos, passavam
Convidando-a a segui-los;
Segredos que assim trocavam*

Não é dado referi-los.

*E ela, vendo a borboleta
Livre no espaço, tremia
De paixão, de dor secreta,
De inveja que a consumia.*

*Inveja de liberdade,
Inveja de espaço e vida,
Um sonhar de mocidade,
Um aspirar de iludida!*

*«Oh! goza, insecto ligeiro,
Goza de espaço infinito,
Que eu neste meu cativo
Em vão me contorço e agito.»*

*E ao ver a folha da rosa
Levada pela corrente,
Até dela, desditosa,
Até dessa inveja sente!*

*Um dia sopra uma aragem
Mais ardente e perfumada;
Corre do olmeiro a folhagem,
E foge com a namorada.*

*Ei-la solta; num momento,
Veloz no ar se eleva;
É livre enfim como o vento,
Deixou já de ser escrava.*

*E agora, embriagada, entregue
Toda aos afagos da brisa,*

*Já do insecto os voos segue,
Sua ambição realiza.*

*Que novo viver! Que cenas!
Que existência tão completa!
Mas, ai, momentos apenas
Dura a ilusão indiscreta.*

*Um ignoto desalento,
Um como faltar de vida
A toma; e ao sopro do vento
Baqueia desfalecida.*

*Pálida, murcha, já gasta
A seiva com que partira,
Segue inda o vento que a arrasta
Pelo pó onde caíra.*

*O que a impelira ao perigo,
Agora a avilta e deprime!
Ai, quanta vez o castigo
Vem de quem nos tenta o crime!*

*Prossegue a fatal carreira,
Cumpre o teu destino inteiro,
Morre entre a grama rasteira,
Aérea filha do olmeiro.*

*Ai, folha de triste sorte!
Que é do encanto futuro
Que sonhaste? Escura morte
Tens em sórdido monturo.*

Virgens, gravai na memória

*Este conto verdadeiro,
Que pode ser vossa a história
Da folha solta do olmeiro.*⁶⁴⁹

As consequências ético-sociais ou socioeconómicas, ou ambas, que advêm para a jovem mulher que se deixa seduzir por algum aventureiro são sempre graves, nessa segunda metade do século XIX. A posterior rejeição social e familiar é, frequentemente, uma dessas consequências. A falta de recursos económicos e, por vezes, uma gravidez indesejada, sobretudo quando a jovem seduzida pertence às camadas sociais menos favorecidas, fazem com que a prostituição se apresente como o único recurso. Em Portugal, a Roda apresentava-se então como a única instituição que tenta dar resposta à questão dos expostos⁶⁵⁰, que são, em grande parte, crianças nascidas nas circunstâncias acima descritas. Uma questão que Júlio Dinis aborda, no seu estilo ironicamente crítico, na seguinte passagem do conto (ou novela) «O espólio do senhor Cipriano», que integra a coletânea *Serões da Província*:

Era este [o presidente da câmara⁶⁵¹, «em uma pequena cidade da província do Minho»⁶⁵², onde vivia o senhor Cipriano] um gordo merceeiro, cuja cabeça se podia dizer um vulcão de medidas tendentes todas ao melhoramento público e progresso social. Durante a sua feliz administração dos negócios municipais, contava actos realmente surpreendentes de tino governativo.

[...] ouvindo o nosso homem discutirem dois bacharéis, classe de sábios que sempre respeitou, sobre a conveniência das Rodas, e vendo-os acordes na necessidade de

⁶⁴⁹ DINIS – *Obras*, vol. 2, pp. 401-403.

⁶⁵⁰ Referindo-se à «roda» – «o instrumento do abandono utilizado em todo o país», nos séculos XVIII e XIX –, Isabel Sá fornece o seguinte esclarecimento acerca da sua utilização, onde pode ser encontrada a razão por que «as instituições destinadas à assistência a expostos» começam a ser designadas por «'rodas'»: «Trata-se de um cilindro de madeira, oco, girando sobre um eixo, colocado numa janela, com uma abertura única, que impede a visibilidade entre o interior e o exterior do edifício. O agente do abandono (não necessariamente membro da família do abandonado) coloca a criança no seu interior e avisa, por intermédio de uma campainha situada na parede, que acaba de o fazer. Em seguida, a pessoa do serviço dentro da casa gira o cilindro e recolhe prontamente a criança, sem que tivesse podido ver quem a trazia. Pelas suas características a 'roda' era o garante essencial do abandono anónimo e da rapidez da assistência ao exposto, diminuindo o risco de morte da criança em consequência da exposição»: cf. SÁ, Isabel Guimaraes – Abandono de crianças, infanticídio e aborto na sociedade portuguesa tradicional através das fontes jurídicas. In *Penélope : Fazer e Desfazer a História*. 8 (1992), pp. 79-80.

⁶⁵¹ Como esclarece Ana Moreira, nessa época, «As Câmaras Municipais estavam encarregadas da administração dos estabelecimentos de expostos nos respectivos concelhos, com especial atenção à sua criação e educação, assim como à definição do regime das Casas da Roda a seu cargo»: MOREIRA, Ana Dorinda Soares Martins – *Da Casa da Roda ao Hospício dos Expostos no Porto : estudo e tratamento arquivístico (1838-1878)*. Porto : Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2011. Tese de mestrado, p. 39.

⁶⁵² DINIS – *Obras*, vol. 2, p. 137.

importantes e radicais reformas nestes estabelecimentos, veio para casa pensativo, e o cérebro, fecundado por aquela ideia, lidou toda a noite em gestação mental, tendo no fim o seu bom-sucesso, porquanto pela manhã o magistrado municipal apresentou à aprovação dos colegas a seguinte medida regulamentar:

«Toda a mãe que expuser seu filho sem um bilhete do município, fica tacitamente encarregada da educação deste.»

A entender-se gramaticalmente a coisa, rude tarefa cabia à pobre da mãe, superior ao esforço humano.

Esta medida de um incomensurável alcance económico, por um triz ia passando.

Mas emperrou no advérbio tacitamente, que de facto era a maior palavra do período e que o legislador empregara para o arredondar [...] Mas o corpo camarário viu na frase não sei que sentido maquiavélico, e mostrou escrúpulos[...]

Esteve ainda assim, vai não vai, a resolver-se pela adopção do categoricamente, agrado da eufonia da palavra; mas enfim nem esse admitiu, e a medida foi rejeitada.⁶⁵³

As ‘importantes e radicais reformas’ a que o nosso autor se refere na passagem acima citada – redigida em 1862⁶⁵⁴ – correspondem a medidas preventivas, deliberadas pela nova Junta Geral do Distrito do Porto em 1858, relativamente à exposição de crianças abandonadas. Sendo então implementado um modelo de admissão restrita – que «precedeu e preparou o terreno para a transformação da Casa da Roda em Hospício dos Expostos, o que ocorreu em 1865» –, as referidas medidas preventivas entram em vigor em 1860 («*Providências de 1860*»). Desta forma, a admissão de crianças passa a obedecer a critérios definidos: «apenas seriam admitidas nas Rodas do distrito, crianças abandonadas, filhas de mulheres solteiras e viúvas sem condições para as criar e cujo nascimento tivesse ocorrido dentro do círculo da Roda do Porto». A autora do estudo que estamos a seguir também esclarece que, nesse tempo, já só existem duas Casas da Roda no distrito do Porto – porque os círculos administrativos tinham sido reduzidos a dois: Porto e Penafiel –, daí que tivesse aumentado consideravelmente o número de expostos ao seu encargo, sobretudo, devido ao «fluxo de crianças transferidas das extintas Rodas do distrito», verificando-se nos livros de

⁶⁵³ *Ibidem*, pp. 140-142.

⁶⁵⁴ Este conto (ou novela), de Júlio Dinis, foi primeiramente publicado em folhetins, no *Jornal do Porto* (de 4 a 8 de Novembro de 1862).

Entradas deste período «entradas quase diárias de expostos transferidos de Amarante, Vila do Conde e Santo Tirso»⁶⁵⁵. Todas estas referências apontam para a gravidade da situação em que uma mulher jovem se pode encontrar – e das consequências socioeconómicas que daí, quase sempre, advêm, tanto a nível individual como coletivo –, na sequência de uma aventura amorosa. Pode então acontecer que o homem aventureiro arraste pelo ‘pó’ do prostíbulo a mulher jovem que seduziu, da mesma forma que o vento arrasta a ‘aérea’ folha pelo ‘pó onde caíra’, depois de se ter entregado aos ‘afagos da brisa’ – porque, como alerta Júlio Dinis, muitas vezes, o castigo ‘Vem de quem nos tenta o crime!’. Um alerta que, se tivermos em consideração um depoimento de Francisco Pereira D’Azevedo – «Medico-Cirurgico, e inspector de saude pelo Governo Civil do Porto» –, tem toda a razão de ser, no tempo em que o nosso autor compõe o poema em análise.

Com efeito, no segundo capítulo da sua obra *Historia da Prostituição e Policia Sanitaria no Porto* (1864), o inspetor de saúde pelo Governo Civil do Porto, acima referido, analisando as «Causas da prostituição» na cidade invicta, descreve nos seguintes termos o percurso mais comum seguido pelas mulheres jovens que, nessa segunda metade do século XIX, se deixam seduzir por algum aventureiro, envolvendo-se em ‘relações amorosas’ que ‘terminam pelo concubinato’:

O maior numero de mulheres inscriptas no livro do registro de policia sanitaria no Porto, procede de familias de baixa condição: começam ordinariamente por servir ou empregar-se n’alguma fabrica, onde de mistura com homens se occupam de diversos misteres. Ahi mesmo travam relações amorosas, que dentro em pouco terminam pelo concubinato; a mulher julgando ter melhorado de sorte, e que póde bem assim prover á sua sustentação, deixa portanto de ser assidua no trabalho, e em breve se deixa vencer d’uma ociosidade enganadora. O salario do artista, sendo relativamente tão mediocre, não póde por muito tempo sustentar a falsa posição d’ambos; este começa a achar onus n’esta associação; a mulher á força d’escandalos foge, procura asylo, e já lhe não é dado senão em casas suspeitas. Ahi empeña e vende até o ultimo lenço; a miseria vem apoz, e eil-a na ladeira da prostituição. Se, n’este estado, é acompanhada por filhos, abandona-os á caridade publica, e mesmo lhes impõe a obrigação quotidiana d’adquirir uma somma para o sustento de todos. Desde este momento sente a necessidade d’arrimo e procura um homem que lhe entretenha a existencia

⁶⁵⁵ Cf. MOREIRA – *Da Casa da Roda*, pp. 40-44.

sem se importar com a qualidade de pessoa, o que ella pretende, vem a ser meios, dos quaes tem absoluta carencia. Portanto anda, passeia, e ao acaso deixa-se levar pelo primeiro homem que lhe falla na rua, na praça, ou no passeio.

Este julga-a já desmoralizada, e a conduz á carreira nefanda, cumprindo brutalmente os actos naturaes. A mulher ainda deseja fugir á vigilancia da policia, cobrindo-se com o véo da prostituição clandestina, e propõe-se ao concubinato, passa-se o tempo e não o consegue; as necessidades da vida urgem, e a entrada no prostibulo, com inscrição do nome no registro policial, é o começo da sua prostituição publica ou tolerada, unica taboa de salvação em taes conjuncturas.⁶⁵⁶

Como se pode aferir pela leitura da passagem acima citada, em Portugal – concretamente no distrito do Porto –, é precisamente a mulher que pertence às camadas sociais menos favorecidas a que – sendo rejeitada pelo homem que a seduzira, mas para quem, entretanto, se tornou um fardo – é encaminhada socialmente para a ‘prostituição’, por falta de recursos económicos, mas também porque a sua imagem social já se encontra estigmatizada. Os filhos ilegítimos que, em tais circunstâncias, põe no mundo⁶⁵⁷ são então abandonados à ‘caridade publica’ – podendo até acontecer que sejam eles quem tem de prover ao ‘sustento de todos’. Desta forma, a leviandade dos progenitores projeta-se irremediavelmente sobre a sua descendência, que é obrigada a sofrer as nefastas consequências sociais de erros alheios. A esta injustiça social – denunciada por D’Azevedo em 1864, no trecho em análise –, Júlio Dinis também demonstra estar atento, quando, por exemplo, compõe o poema «A folha solta do ulmeiro» (1868) ou o conto (ou novela) «O espólio do senhor Cipriano» (1862), a que anteriormente nos referimos.

Na perspetiva dinisiana, porém, não é só sobre a descendência que podem recair as nefastas consequências sociais dos atos irresponsáveis de progenitores levianos. As vítimas também podem ser os seus ascendentes. É este o caso paradigmático de «tia Filomela» –

⁶⁵⁶ D’AZEVEDO, Francisco Pereira – *Historia da prostituição e policia sanitaria no Porto : seguida de um ensaio estatistico dos dous ultimos annos, tabellas comparativas, etc.* . Porto : Em Casa de F. Gomes da Fonseca, 1864, pp. 28-29.

⁶⁵⁷ Sobre este assunto, Isabel Sá, fundamentando-se na obra *Direito Civil de Portugal* (1858), de Manuel Borges Carneiro, esclarece o seguinte: «Uma criança podia ser ilegítima e não ser exposta e vice-versa. Mesmo entre os ilegítimos podemos encontrar várias categorias, podendo ser naturais ou espúrios, sendo os primeiros provenientes de ‘coito ilícito’ e os segundos de ‘coito danado’. Por ‘coito ilícito’ se entende aquele efectuado por indivíduos sobre os quais não pesa qualquer impedimento canónico, enquanto no ‘coito danado’ se verifica a existência desses impedimentos (um dos copuladores era casado, os dois eram parentes entre si, um deles tinha ordem sacra, etc.)»: cf. SÁ – Abandono de crianças, p. 79.

personagem do conto (ou novela) «Os novelos da tia Filomela», que integra a coletânea *Serões da Província* –, que constitui uma figura enigmática, nos planos psicológico e social, desempenhando na economia do relato a função de exemplificar o que significa o *sacrifício* de uma mãe – uma pobre viúva – que sofre, conscientemente, as consequências sociais dos atos irresponsáveis de uma filha – ‘Margarida’ – que se deixara seduzir pelo ‘filho de uma rica família’ – como se pode aferir pela leitura da seguinte passagem, transcrita do capítulo XI:

‘O filho de uma rica família das proximidades viu a inexperiente rapariga, apaixonou-se por ela, confessou-lhe o seu amor, soube fazer-se correspondido, e um dia... Margarida desaparecia de casa. Espalhou-se a nova na aldeia; a mãe esteve quase louca, muito tempo correu como perdida por todos os lugares, encontravam-na de noite e de dia; às vezes adormecida de cansaço nos marcos das estradas; até que depois a perderam de vista na aldeia e disseram-na morta.

‘Foi então que veio para aqui com o desespero no coração, alucinada a ponto de blasfemar; por isso o velho reitor, como já lhe disse, a julgou possessa. A crença espalhou-se, a coincidência de certos sucessos parecia justifica-la; e esta desgraçada mãe, só digna de compaixão, viu-se repelida, odiada e desprezada de todos!

‘No entretanto a filha, que cedera à sedução, inquieta pela sorte da mãe, procurava-a. Soube do seu desaparecimento da aldeia, enviou emissários para averiguarem o lugar da sua nova residência, se é que ela ainda existia. Foi feliz em tais pesquisas. Vieram da parte da filha procurar Filomela, trazendo-lhe cartas dela; a pobre mãe, cujo coração todo se alvoroçava só de vê-las, rejeitou-as sem sequer as ler, dizendo: – que nunca essa malfadada voltasse para junto de si enquanto não tivesse purificado pelas bênçãos da Igreja o erro da sua juventude. – Esta obstinada recusa, fundada em um arreigado sentimento de honra e decoro, dilacerava o coração das duas!⁶⁵⁸

Tia Filomela, a «*bruxa do pinhal*»⁶⁵⁹ – acerca de quem o novo pároco da freguesia, um «*jovem sacerdote*»⁶⁶⁰, que relata os acontecimentos acima transcritos, termina afirmando, no final desse capítulo XI: «– *Era uma santa!*»⁶⁶¹ –, expia a culpa de sua filha, Margarida,

⁶⁵⁸ DINIS – *Obras*, vol. 2, p. 198.

⁶⁵⁹ Cf. *Ibidem*, p. 179.

⁶⁶⁰ Cf. *Ibidem*, p. 188.

⁶⁶¹ Cf. *Ibidem*, p. 199.

sujeitando-se a todo o tipo de privações – tanto de ordem física como espiritual⁶⁶². Tendo sido julgada ‘possessa’ pelo ‘velho reitor’ – homem inculto, supersticioso e preconceituoso⁶⁶³ – tia Filomela é excluída socialmente, sendo apelidada de *bruxa* ou *feiticeira* pelos restantes habitantes da aldeia onde se refugiou, depois de ter abandonado a aldeia onde antes vivera com sua filha, ‘que cedera à sedução’. Uma desgraça que tia Filomela só pode confidenciar ao ‘jovem sacerdote’ – que, na passagem acima transcrita, a apelida de ‘desgraçada’ –, porque este novo pároco da freguesia é a única pessoa que compreende que ela é uma ‘pobre mãe’, ‘só digna de compaixão’. Uma compaixão que a restante população daquela aldeia desconhece, porque durante quase dezoito anos tinha seguido o mau exemplo do velho reitor⁶⁶⁴ que, não alcançando a dimensão da dor da mãe de Margarida – que ‘esteve quase louca’, depois da filha ter desaparecido ‘de casa’ – a considera sob influência diabólica. Uma imagem social negativa que só é restabelecida no capítulo XII deste conto (ou novela) de Júlio Dinis, com a morte de tia Filomela e a chegada de sua filha, Margarida, à aldeia – que vem, tarde de mais, informar a mãe, que julgava ainda viva, de que, entretanto, a sua situação social e moral já estava restabelecida, por ter contraído casamento com o homem que a seduzira. Uma reparação que acontece tarde de mais, para tia Filomela, mas não para os habitantes dessa aldeia onde se refugiara. Pois, o dinheiro que sua filha lhe enviara regularmente – dinheiro em que Tia Filomela não tocara, por escrúpulo –, é distribuído pelos pobres da aldeia, depois de lhe terem sido feitas ‘esplêndidas exéquias’⁶⁶⁵, a que ‘toda a gente do lugar’ assiste, como a um espetáculo nunca visto:

⁶⁶² Tia Filomela vive na maior pobreza. Recusando-se a tocar no dinheiro que sua filha lhe envia todos os meses, depende, para sobreviver, da esmola do novo pároco da freguesia: «*Os socorros que recusara à filha recebia-os com humildade das minhas mãos. Sabia da repugnância que lhe tinham na aldeia, e nunca por isso de dia ali desceu mais. Quis obrigá-la a ir à missa, não o pude conseguir. Havia no carácter desta mulher um misto de firmeza e timidez notável! – Essa gente, coitadinha – dizia ela muitas vezes – não assistiria com fervor à missa se me vissem a seu lado. – E contudo afligia-se por ser privada de assistir ao santo sacrificio*»: cf. *Ibidem*.

⁶⁶³ Como esclarece o novo pároco da freguesia: «*O meu predecessor era, pelo que pude saber dele, um santo homem, esmoler e honrado, mas de uma superstição grosseira, eivado de erros e de preconceitos que a falta de instrução e nenhuma cultura de espírito haviam feito pulular*»: *Ibidem*, p. 189.

⁶⁶⁴ Como continua esclarecendo o novo pároco da freguesia: «*Faça ideia de como devia andar a imaginação desta gente, quando um pároco que residia aqui havia perto de dezoito anos, lhe dava tais exemplos [...] Indaguei de várias pessoas relativamente a Filomela, e pude então reconhecer como se haviam já arreigado nestas imaginações incultas as ideias supersticiosas do pároco*»: cf. *Ibidem*.

⁶⁶⁵ Sobre a «*Importância e Dignidade das Exéquias Cristãs*», pode ler-se no Rítual Romano: «*1. A liturgia cristã dos funerais é uma celebração do mistério pascal de Cristo. [...] § 2. Ao celebrar as Exéquias dos seus irmãos, procurem os cristãos afirmar sem reservas a esperança na vida eterna, [...]*»: *RITUAL romano : celebração das Exéquias*. Braga : A. O. ; Conferência Episcopal Portuguesa, 2005, p. 9.

Fez-se justiça, ainda que tardia, a Filomela, e já corriam todos para a casinha do pinhal, como para uma ermida da Senhora aparecida [...] A fantasia popular, tão fecunda em inventar lendas milagrosas, como traças de Satanás e de seus adeptos, refere agora virtudes da tia Filomela, que deixavam a perder de vista as antigas façanhas de feiticeira que lhe atribuíam.

[...]

Oito dias depois faziam-se esplêndidas exéquias à tia Filomela; assistiu toda a gente do lugar. Foi coisa nunca vista.

Após fez o reitor a distribuição das esmolos, colhendo as bênçãos dos pobres, que choravam de alegria.⁶⁶⁶

E o seguinte diálogo, à ‘porta da igreja’, entre o narrador-personagem e Luisita – diálogo que constitui o desenlace do conto (ou novela) em análise – é altamente significativo:

À porta da igreja encontrei Luisita a limpar os olhos comovida pelo acto edificante que presenciara.

– Então, Luisita – disse-lhe eu aproximando-me – e os novelos da Tia Filomela?

A engraçada rapariga levantou para mim os olhos mal enxutos, sorriu melancolicamente e não deu resposta.

– Abençoados novelos – acrescentei eu – que deram para tecer tantas camisas aos pobres!⁶⁶⁷

Efetivamente, os novelos que a tia Filomela possuía⁶⁶⁸, esses que Luisita afirmara serem a melhor prova de que ela era uma bruxa («– *Que novelos? Os dela. Pois não sabe que as bruxas têm todas uns novelos?*» [...] «– *É que todo o seu poder está ali, e quando morrer...*»⁶⁶⁹), transformaram-se, por fim, em novelos ‘abençoados’ – através deles, a ‘bruxa do pinhal’ pôde ver – depois de morta – a sua imagem social restabelecida. Foi a *Caridade*

⁶⁶⁶ Cf. *Ibidem*, p. 200.

⁶⁶⁷ Cf. *Ibidem*, p. 200.

⁶⁶⁸ Na realidade, os célebres novelos de tia Filomela eram só «embrulhos» de dinheiro, pousados «sobre um prateleiro que havia na sala» de sua casa. Dinheiro enviado por sua filha – que «mandava todos os meses» um criado levá-lo, «quase sempre de noite», por ser esse o tempo em que tia Filomela saía para apanhar lenha no pinhal, pois «para evitar os insultos com que a perseguiam, raras vezes saía de dia»: cf. *Ibidem*, pp. 198; 172.

⁶⁶⁹ Cf. *Ibidem*, p. 182.

(*ágape*) – que São Paulo assegura ser a maior das três virtudes teológicas (cf. 1 Cor 13,13) – que operou o milagre.

O tema da indignação também é cantado exemplarmente por Júlio Dinis numa longa composição poética – intitulada «No teatro» (composta em 1868) –, da qual transcreveremos de seguida alguns versos:

.....
Fora das portas do teatro, a noite
Estende o denso manto humedecido
Das chuvas de Dezembro; os ventos sopram
Com rigorosa violência. Pobre
Do que não tem abrigo em noites destas!
Mas não ouvis um como triste choro
À porta do teatro? Além, na sombra,
Parece que se move um vulto escuro:
O doloroso choro dali parte;
Vejamos de mais perto. Oh triste cena!
Uma mãe e três filhos; um no colo,
Dois cingidos a ela em pé, chorando
De fome e frio; a escálida miséria
Passou seus magros dedos nessas faces
Que a palidez da morte tinge, e os traços
Gravaram-se bem fundos. Com voz fraca
Pede a mãe para os filhos: «Por piedade!
Lembraí-vos destas pobres criancinhas,
Que me morrem de fome. Pouco basta
Para lhes dar alívio. Deus proteja
Vossos filhos e os livre da desgraça
Em que os meus vivem. Dai-lhes uma esmola.»
Ninguém escuta a voz da desgraçada;
Ninguém lhe estende a mão auxiliadora!
Onde escondeste, ó turba indiferente
Aos gritos da desgraça aquele pranto
Que há pouco nos teus olhos borbulhava?

.....
Passa o grave ancião, que enternecido
Vimos seguindo o drama. – «Por piedade»,
Lhe brada a pobre mãe – «matai-me a fome
A estas criancinhas. Ai, tão pouco,
Tão pouco bastará!» – «Mulher, retire-se;
Não é aqui lugar pra peditórios,
Não pode ser agora!» – e, prosseguindo
O caminho de casa, ia dizendo
O judicioso velho: – «Esta polícia
O que é que faz, se à porta dos teatros
Assim nos vêm importunar mendigos?»
Velho, porque choraste há pouco ainda
Perante simulados infortúnios?
Mentiste ao coração, velho, mentiste;
O gelo do egoísmo o cobre há muito.
Em ti não há piedade; agora o vejo.
.....⁶⁷⁰

Apresentada num cenário que tem como pano de fundo ‘as portas do teatro’, a indignação é associada – no poema dinisiano acima transcrito – ao tema da alienação política, estimulada por espetáculos pseudoculturais – que também revelam uma forma de pobreza que se traduz na falta de bom gosto e na insensibilidade artística. Esta falta de sensibilidade também se reflete na forma como os espectadores que acabam de assistir a um espetáculo de baixo nível artístico, pelo qual se deixaram ‘sensibilizar’, ficam completamente insensíveis ao cenário real do sofrimento de uma pobre mãe que pede esmola para matar a fome de seus filhos ainda crianças.

⁶⁷⁰ *Ibidem*, pp. 406-407.

3.5 Adaptação à língua portuguesa de dois poemas de Heinrich Heine

Seria ainda para reforçar a intenção, anteriormente referida⁶⁷¹, de se alistar, com a sua produção literária, na ‘cruzada da civilização’ que, em Abril de 1864, Júlio Dinis – na esteira de Soares de Passos, que, como refere Teófilo Braga, realizou «três versões de Heine, que apareceram em alguns números da *Grinalda* de Nogueira Lima, incorporadas na sétima edição das *Poesias* de 1890»⁶⁷² – adaptaria à língua portuguesa dois poemas de Heinrich Heine (1797-1856) que integram, no original, a obra *Buch der Lieder*⁶⁷³.

Júlio Dinis desconhecia a língua alemã, como ele próprio testifica, quando escreve numa carta – endereçada de Lisboa em 18 de fevereiro de 1869 a seu amigo Custódio Passos (irmão do poeta Soares de Passos) – o seguinte: «[...] *mas se estas caras, que eu vejo por aqui, são para mim como um livro em alemão, cujos caracteres não me é dado decifrar, como hei-de eu distrair-me ao vê-las?*»⁶⁷⁴. Logo, para adaptar⁶⁷⁵ os poemas de Heinrich Heine à língua portuguesa, o poeta só pode ter seguido uma tradução. Muito provavelmente, a tradução francesa dessa obra de Heinrich Heine, realizada por Gérard de Nerval. Con-

⁶⁷¹ Cf. o item 3.4 deste estudo.

⁶⁷² Ainda segundo Teófilo Braga, o entusiasmo provocado pela primeira publicação desta obra de Soares de Passos, em 1856, «fez que logo em 1858, o tacanho editor fizesse uma reprodução, retocada e ampliada». Acrescenta, de seguida, o mesmo autor: «Fechado quase sempre no seu quarto, junto dele reuniam-se alguns amigos íntimos, entre eles Gomes Coelho (Júlio Dinis), o autor d’*As Pupilas do Senhor Reitor* e de outros romances no tipo das novelas inglesas. Gomes Coelho fala dessas reuniões ‘nas sempre lembradas noites em que, entre poucos mas escolhidos amigos, víamos na sua casa correrem as horas como instantes, e passarem as longas noites de inverno como um sonho’. A família de Júlio Dinis também se extinguiu completamente vitimada pela tuberculose, sendo o insigne romancista derrubado quando estava no apogeu do talento e da glória. Sob o peso desta fatalidade morreu-lhe seu irmão José Joaquim Gomes Coelho; Soares de Passos consagrou-lhe estas duas quadras até hoje ainda não incorporadas nas suas *Poesias* [...]»: BRAGA, Teófilo – Soares de Passos : esboço biográfico. In PASSOS, A. A. Soares de – *Poesias*. 11^a ed., rev. e aum. com inéditos e precedida de um esboço biográfico por BRAGA, Teófilo. Porto : Lello & Irmão, 1967, p. xiv.

⁶⁷³ Cf. HEINE, H. – *Buch der Lieder*. Dritte Aufl. Hamburg ; Paris : Hoffmann und Campe ; Eugène Renduel, 1839.

⁶⁷⁴ DINIS – *Obras*, vol. 2, p. 873.

⁶⁷⁵ «Translation theorists typically mean by ‘adaptation’ a translation, or the process of producing a translation, that deploys some or all of the following characteristics: the inclusion of material for which no direct source can be found in the original text; the absence of some source-text features; and clear alteration to some features of the source text. Adaptation may be more or less extensive, and if it is applied selectively, for example to names of people and places only, the translation as a whole may not strike a reader or critic with access to the original as an adaptation»: MALMKJÆR, Kirsten – Adaptation. In CLASSE, Olive, ed. – *Encyclopedia of Literary Translation into English, A-L*. Chicago ; London : Fitzroy Dearborn publishers, 2000, vol. 1, p. 2.

clusão que pode ser extraída do que Júlio Dinis afirma numa «Carta literária» – «A ciência a dar razão aos poetas» –, composta nesse mesmo ano de 1864⁶⁷⁶:

*Gerard de Nerval! o tradutor de Henry Heine, o infeliz poeta – mais uma alma do que um homem, como Heine dizia dele, cuja morte trágica roubou à França um dos mais prometedores talentos líricos da época? Gerard de Nerval, o suicida da ignóbil rua de la Vieille lanterne, levado àquele acto de desespero pela pobreza, um pouco, mas por um desses ocultos padecimentos que são um mistério para as organizações menos delicadas?*⁶⁷⁷

A tradução de *Das Buch der Lieder* empreendida por Gérard de Nerval é primeiramente publicada, a partir de 1848, em *Revue des deux Mondes*⁶⁷⁸. Segundo Gerhart Hoffmeister, a popularidade que Heinrich Heine adquiriu em França – popularidade que se estendeu a outros países europeus – deveu-se em grande parte à difusão da referida revista, mas também à amizade que Heine manteve com os principais escritores parisienses desse tempo. Entre eles encontrava-se Gérard de Nerval. Dessa forma, Heine conseguiu ser o único poeta alemão coetâneo, cujo nome foi universalmente conhecido em França, antepondo-se mesmo ao de Richard Wagner. Hoffmeister esclarece ainda que o grande sucesso que então teve o *Intermezzo* de Heine (que integra a obra *Buch der Lieder*) – sobretudo entre os jovens poetas seus contemporâneos – dever-se-ia ao facto de essa longa composição poética poder ser lida como um romance, onde o poeta apresenta, sob a forma de fragmentos, alegrias e sofrimentos amorosos⁶⁷⁹. Um dos poemas de Heine que Júlio Dinis adapta à língua portuguesa (tal como as três versões de Soares de Passos) também integra esse famoso *Intermezzo*, como veremos mais adiante.

Heinrich Heine – grande admirador de Hegel, de quem foi discípulo na Universidade de Berlim⁶⁸⁰ – dizia que Nerval era ‘mais uma alma do que um homem’ – como se pode ler na passagem da «Carta literária» de Júlio Dinis acima citada. Afirmção que, nas suas palavras originais – «C’était vraiment plutôt une âme qu’un homme, je dis une âme d’ange quelque banal que soit le mot. Cette âme était essentiellement sympathique, et sans comprendre beaucoup la langue allemande, Gérard devinait mieux le sens d’une poésie écrite

⁶⁷⁶ O conteúdo programático da referida «Carta literária» foi analisado no item 2.4 deste estudo.

⁶⁷⁷ DINIS – *Obras*, vol. 2, p. 699.

⁶⁷⁸ Cf. HOFFMEISTER, Gerhart – *Heine in der Romania*. Berlin : Erich Schmidt, 2002, p. 70.

⁶⁷⁹ Cf. *Ibidem*, p. 38.

⁶⁸⁰ Cf. TRILSE-FINKELSTEIN, Jochanan – *Gelebter Widerspruch : Heinrich Heine Biographie*. Berlin : Aufbau-Verlag, 1997, p. 42.

en allemand, que ceux qui avaient fait de cet idiome l'étude de toute leur vie»⁶⁸¹ –, pode ser encontrada no «Prefácio» redigido pelo próprio Heine, em «Paris, ce 23 juin 1855»⁶⁸², à obra *Poèmes et légendes* (1864) – uma nova edição das traduções de Nerval. Este último, por seu turno, considera Heine como o poeta que, de um ponto de vista estético-literário, estabelece a transição para a era moderna, que introduz: «Nerval dit de Heine qu'il est 'le dernier du temps ancien et le premier de notre ère moderne'. Les années 1830 à 1855 représentent une époque de transition : les questions esthétiques sont posées avec une insistance accrue par les écrivains tels que Nerval»⁶⁸³.

Parafraseando a afirmação de Heine, acima transcrita, num contexto em que se refere a Nerval como tradutor desse poeta alemão, Júlio Dinis fornece-nos, possivelmente, a resposta à questão acerca da edição francesa que teria utilizado para realizar, nesse mesmo ano de 1864, a sua adaptação dos dois poemas de Heinrich Heine à língua portuguesa. No entanto, se compararmos a tradução que Nerval apresenta desses dois poemas com as transposições que Júlio Dinis realizou, poderemos verificar que elas se distinguem, principalmente, em dois aspetos essenciais: o da mancha gráfica que os poemas apresentam; o dos títulos que lhe são atribuídos.

Assim, enquanto as composições poéticas que resultam da tradução de Nerval se apresentam formadas por dísticos, as adaptações de Júlio Dinis ficam fiéis à disposição estrófica original, onde essas mesmas composições se apresentam sob a forma de quartetos – como se pode verificar, comparando os seguintes exemplos:

A la fenêtre se tient la mère; le fils est couché dans le
Lit. – ‘Ne veux-tu pas le lever, Wilhelm, pour voir la
Procession ?’⁶⁸⁴

Am Fenster stand die Mutter,
Im Bette lag der Sohn.
,Willst du nicht aufstehen, Wilhelm,

⁶⁸¹ HEINE, Heinrich – Préface. In HEINE, Henri – *Poèmes et légendes*. Trad. NERVAL, Gérard de. Nouvelle édition. Paris : Michel Lévy Frères, Libraires Éditeurs, 1864, p. vii.

⁶⁸² *Ibidem*, p. ix.

⁶⁸³ ZIMMERMANN, Martin – *Nerval lecteur de Heine : un essai de sémiotique comparative*. Paris ; Montréal : L'Harmattan, 1999, p. 8.

⁶⁸⁴ HEINE – *Poèmes*, p. 165.

Zu schau'n die Prozession?«⁶⁸⁵

*Jazia o filho no leito,
A mãe olhava o balcão.
– «Não te levantas, meu filho,
Para ver a procissão?»⁶⁸⁶*

J'ai pleuré en rêve; je rêvais que tu étais morte ;
m'éveillai, et les larmes coulèrent de mes joues.⁶⁸⁷

Ich hab' im Traum' geweinet,
Mir träumte du lägest im Grab'.
Ich wache auf und die Thräne
Floß noch von der Wange herab.⁶⁸⁸

*Sonhando, chorei. Sonhava
Que morta te estava a ver.
Acordei: ardentes lágrimas
Senti nas faces correr.⁶⁸⁹*

Assim também, enquanto as traduções empreendidas por Nerval registam uma fidelidade aos títulos que os poemas de Heine apresentam no original, nas adaptações de Júlio Dinis, ou o título original do poema é alterado, ou é atribuído um título a um poema numerado. No primeiro caso encontra-se o poema que Júlio Dinis intitula, em português, «A intercessão da Virgem»⁶⁹⁰ (na versão francesa, «Le Pèlerinage de Kevlaar»⁶⁹¹; no original, «Die Wallfahrt nach Kevlaar»⁶⁹², literalmente: «A peregrinação a Kevlaar»); no segundo, o poema que o nosso autor intitula «Sonho»⁶⁹³, mas que, no original, corresponde ao poema

⁶⁸⁵ IDEM – *Buch der Lieder*, p. 271.

⁶⁸⁶ DINIS – *Obras*, vol. 2, p. 339.

⁶⁸⁷ HEINE – *Poèmes*, p. 108.

⁶⁸⁸ IDEM – *Buch der Lieder*, p. 153.

⁶⁸⁹ *Ibidem*, p. 358.

⁶⁹⁰ *Ibidem*, p. 339.

⁶⁹¹ HEINE – *Poèmes*, p. 165.

⁶⁹² IDEM – *Buch der Lieder*, p. 271.

⁶⁹³ DINIS – *Obras*, vol. 2, p. 358.

«LV»⁶⁹⁴ de «Lyrisches Intermezzo» (1822-1823)⁶⁹⁵, e na versão francesa corresponde ao poema «XLIX»⁶⁹⁶ de «L'Intermezzo – Écrit en 1821-22 –»⁶⁹⁷.

As diferenças expostas permitem-nos, pois, concluir que – em relação à mancha gráfica –, ou Júlio Dinis conhecia uma edição alemã da obra de Heine, ou, para realizar em Abril de 1864 as suas adaptações à língua portuguesa, também teria recorrido à tradução inglesa dos referidos poemas, empreendida por Edgar Alfred Bowring em 1859⁶⁹⁸, que é, nesse aspeto, fiel aos textos originais – como se pode verificar pelos seguintes exemplos, extraídos de «The Pilgrimage to Kevlaar»⁶⁹⁹, e do poema «60.»⁷⁰⁰ de «II. – Lyrical Interlude (1822-23.)»⁷⁰¹:

The mother stood by the window,
The son in bed lay he.
'Wilt thou not rise up, William,
'The fair procession to see?'⁷⁰²

In vision I lately was weeping,
I dreamt thou wert laid in thy grave;
I awoke, and the tears unceasing
My cheeks continued to lave.⁷⁰³

Na nossa opinião, não é só em relação à disposição estrófica que a referida tradução inglesa fica mais fiel aos textos poéticos originais. Essa fidelidade também se verifica na preocupação que Bowring demonstra de fornecer uma tradução mais literal, não só dos títulos,

⁶⁹⁴ HEINE – *Buch der Lieder*, p. 153.

⁶⁹⁵ *Ibidem*, p. 101.

⁶⁹⁶ HEINE – *Poèmes*, p. 108.

⁶⁹⁷ *Ibidem*, p. 81.

⁶⁹⁸ Comparando esta primeira tradução inglesa dos poemas de Heine, da autoria de Bowring, com a versão mais recente, da autoria de Arndt [Arndt, Walter W., *Songs of Love and Grief: A Bilingual Anthology (parallel texts)*, Evanston, Illinois: Northwestern University press, 1995], André Lefevere defende o seguinte: «More than a century earlier, BOWRING (1859) attempted to do what Arndt did. His is one of the great and unjustly forgotten translations of Heine's complete poems [...] Bowring's diction may be a little dated at times, but he has really captured the rhythm, the flow, and the wit of the original. He is also less given to improvisation»: LEFEVERE, André A. – Heinrich Heine 1797-1856 : German poet and essayist. In CLASSE – *Encyclopedia*, vol. 1, pp. 630-631.

⁶⁹⁹ BOWRING, Edgar Alfred – *The poems of Heine, complete : translated into the original metres*. With a sketch of Heine's life. London : Henry G. Bohn, 1861, pp. 82-84.

⁷⁰⁰ *Ibidem*, p. 67.

⁷⁰¹ *Ibidem*, p. 48.

⁷⁰² *Ibidem*, p. 82.

⁷⁰³ *Ibidem*, p. 67.

como também dos textos, sem descorar, contudo, a dimensão poética dos mesmos. Esta preocupação – que está patente, por exemplo, nas estrofes dos dois poemas acima transcritas – também é partilhada, em grande parte, por Júlio Dinis, cujas adaptações, também registam esse desejo de fidelidade literal, em relação aos textos poéticos de Heine. Um desejo que – nesse tempo em que o nosso autor opera as suas adaptações à língua portuguesa – não seria comum. Em conformidade com o que testemunha Jaime Batalha Reis, de uma forma geral, são as traduções francesas – «algumas feitas pelo próprio autor, outras por este em colaboração com Gerardo de Nerval» – as que os portugueses privilegiam, mesmo que as obras de Heine adquiram, através delas, «um carácter novo». Acrescenta, a este propósito, o autor acima referido:

Heine é para mim, – e não é para todos ainda hoje, mesmo na Alemanha, – um dos maiores escritores das línguas germânicas. Traduzi-lo é, sem dúvida, empobrece-lo: foi ele quem disse que ‘um verso traduzido é um raio de lua... empalhado’. Mas as qualidades musicais de som e ritmo que as suas obras perdem, ao passar para o francês, são substituídas por outras: a singeleza patética como que se torna mais dolorosa à claridade nítida da nova língua; o humorismo, a um tempo irónico e ingénuo, como que se faz mais subtil nas formas do espírito latino; os versos, passados a prosa de ritmos incertos, como que adquirem uma indeterminação, um vago especial que faz lembrar versículos bíblicos. Recordo-me da impressão nova que me fizeram as poesias de Heine, – que eu decorava no Colégio alemão, onde fui educado – quando Eça de Queiroz me deu a conhecer em francês.⁷⁰⁴

Desconhecendo a língua alemã – mas desejando ficar o mais fiel possível aos textos poéticos originais – a Júlio Dinis só resta a hipótese de comparar as traduções a que tem acesso, na esperança de, por esse meio, encontrar a aproximação desejada. Uma dessas traduções pode ter sido a de Bowring, até porque, na passagem da «Carta literária» – «A ciência a dar razão aos poetas» –, anteriormente citada, Júlio Dinis identifica Gérard de Nerval como sendo ‘o tradutor de *Henry Heine*’ – quando para Nerval o nome próprio de Heine foi sempre *Henri*.

⁷⁰⁴ REIS, Jaime Batalha – Introdução. In QUEIROZ, Eça de – *Prosas bárbaras*. Com uma introdução por REIS, Jaime Batalha. Porto : Lello & Irmão, 1912, pp. 25-26. Os textos que integram esta obra de Eça foram, primeiramente, publicados sob a forma de folhetins, na «Gazeta de Portugal», entre 7 de outubro de 1866 e 22 de dezembro de 1867: cf. *Ibidem*, pp. 32-34.

Se excluirmos a hipótese de, na referida passagem, o registo desta versão inglesa do nome próprio do poeta alemão se tratar de um lapso, por parte do tipógrafo⁷⁰⁵, então a sua associação com o nome de Nerval, enquanto tradutor de Heine, pode ser uma confirmação dessa procura que Júlio Dinis teria empreendido no sentido de uma maior aproximação dos textos poéticos de Heine, comparando traduções diferentes. Dessa forma, seriam apagados tanto os traços próprios da personalidade de Gérard de Nerval, registados na tradução dos poemas de Heine⁷⁰⁶, como a influência que a cultura adquirida por esse poeta francês teria exercido nessa mesma tradução – pois, ainda que fossem amigos e contemporâneos, «les deux auteurs proviennent de deux pays et de deux cultures différentes [...] et, pendant plus de cent ans, la critique littéraire s’est occupée de la question de savoir comment on peut rendre compte de leur relation».⁷⁰⁷ Este é um aspeto relevante, porque – como também salienta Martin Zimmermann – Nerval é um autor que «puise librement dans les sources livresques – de différentes traditions – qu’il a à sa disposition»; e, sendo tributário da literatura produzida e/ou consumida no seu tempo, desenvolve esforços no sentido de se inscrever numa tradição literária. Uma tentativa que deve ser compreendida «en rapport avec la quête d’une identité que marque l’ouvre de cet auteur souvent difficile à lire», já que, «Nerval met effectivement en scène un carrefour de voix qu’un lecteur avisé reconnaît plus ou moins aisément».⁷⁰⁸

A substituir esses traços próprios do poeta Gérard de Nerval, apareceriam, então, os do poeta Júlio Dinis, já que «a tradução consegue proporcionar» – como afirma João Barreto – «formas de entendimento e diálogo desimpedidos»⁷⁰⁹. Assim sendo, o nosso poeta está

⁷⁰⁵ No segundo volume da edição de *Obras de Júlio Dinis* que seguimos neste estudo – e que integra tanto as «Cartas Literárias», donde foi transcrita a passagem anteriormente citada que apresenta a versão inglesa do nome próprio do poeta alemão, como as «Poesias» –, o título do referido poema é o seguinte: «A intercessão da Virgem (de H. Heine)». No entanto, no quinto volume de *A Grinalda*, onde esta adaptação do poema de Heine foi primeiramente publicada, em 1864, pode ler-se: «A intercessão da Virgem (de Henri Heine)»: cf. DINIS – *Obras*, vol. 2, p. 339 ; cf. DINIZ, Julio – A intercessão da Virgem : de Henri Heine. In *A GRINALDA, periodico de poesias inéditas*. 5 (1864), p. 11.

⁷⁰⁶ Saliente-se que é por essa razão que Michel Brix defende a integração nas Obras Completas de Nerval das traduções realizadas por esse poeta francês: «Deux œuvres nervaliennes ont paru dans la *Revue de Deux Mondes* entre juin 1848 et février 1851: *Les Poésies de Henri Heine*, d’abord, dans les livraisons datées du 15 juillet et du 15 septembre 1848, ensuite [...] Signés ‘GÉRARD DE NERVAL’, ces textes doivent, bien sûr, être comptés au nombre des Œuvres complètes»: BRIX, Michel – *Nerval journaliste (1826-1851) : problématique : méthodes d’attribution*. Namur : Presses Universitaires de Namur, 1989, p. 348.

⁷⁰⁷ ZIMMERMANN – *Nerval lecteur de Heine*, p. 7.

⁷⁰⁸ *Ibidem*, pp. 11-12.

⁷⁰⁹ É neste sentido que Barreto defende que em cada tradução se escava «o ‘Poço de Babel’ (a imagem vem de um aforismo de Kafka), e esse poço, uma espécie de descida (sem fim) aos infernos turvos da significação

livre, por exemplo, para alterar o título de um dos poemas que traduz – «Die Wallfahrt nach Kevlaar» («A peregrinação a Kevlaar») – intitulado-o, em português, «A intercessão da Virgem». Destacando, com este novo título, a mediação da Virgem, Júlio Dinis faz passar para segundo plano o principal tema que Heine pretende realçar: o da peregrinação.

3.5.1 O poema «A intercessão da Virgem»: mãe, pátria e mátria

Com efeito, no poema anteriormente referido, Heinrich Heine descreve uma peregrinação muito participada a Kevlaer⁷¹⁰ – local de culto mariano, na Alemanha, desde os meados do século XVII –, à qual se irão juntar mais dois peregrinos, na esperança de que a Virgem interceda para que se realize um milagre nas suas vidas: uma mãe, que sofre com a doença de seu filho; e o próprio filho, cuja doença consiste num ‘coração dolorido’, devido ao pesar que sente pela morte da sua amada. É um poema que se encontra dividido em três partes, do qual transcrevemos, para já, a primeira e a terceira:

I

Jazia o filho no leito,

A mãe olhava o balcão.

– «*Não te levantas, meu filho,*

Para ver a procissão?»

– «*Ai, mãe! Se estou tão doente,*

Que não posso ouvir nem ver!

Penso nela... a pobre morta...

Como não hei-de eu sofrer!»

– «*Ergue-te, filho e à romagem*

na língua-outra, é o caminho espiralado que teria como objectivo o reencontro com o estado pré-babélico, e com aquele seu substrato adâmico que aproxima todas as línguas». Por isso, segundo o mesmo autor, o trabalho de tradução pode ser comparado a um trabalho arqueológico: «A metáfora do poço implica, assim, diferentemente da da torre, uma ideia de tradução como busca de uma profundidade, de raízes comuns, nos interstícios que ainda separam as línguas. A tradução nasce de um sonho insensato (com o seu preço e o seu fascínio) e faz-se como um trabalho arqueológico. Mais do que um prolongamento ou uma extensão do outro, cada tradução seria então um passo na lenta implosão conjunta das línguas que coabitam o Babel edifício. Em última análise, um mergulho, uma morte que gera uma ressurreição, um acto de desejo (impossível e sempre repetido)»: BARRETO, João – *O poço de Babel : para uma poética da tradução literária*. Lisboa : Relógio D'Água, 2002, p. 124.

⁷¹⁰ Na grafia atual.

*Iremos juntos a orar,
Que aos corações doloridos
Sabe a Virgem consolar.»*

*Já se ouvem os sacros hinos,
Da cruz flutua o pendão;
Em Colónia sobre o Reno
Vai passando a procissão.*

*E a mãe e o filho acompanham
A turba que segue o andor,
Dizendo em coro com ela:
– «Glória a ti, Mãe do Senhor!»*

.....

III

*Alta noite, adormecidos
Jaziam o filho e a mãe,
E a Virgem mui de mansinho
Entrando no quarto vem.*

*Pendida sobre o doente
No peito a mão lhe pousou,
E com gesto suavíssimo
Sorrindo se retirou.*

*Como se através dum sonho,
Tudo isto a mãe percebeu
E acordando alvoroçada,
Junto do filho correu.*

*Estendido sobre o leito,
Morto, a triste o foi achar;
Andava-lhe a luz da aurora
Pelas faces a brincar.*

*Vendo-o assim, a mãe piedosa
Juntou as mãos com fervor
E em voz baixa disse, orando:
– «Glória a ti, Mãe do Senhor!»⁷¹¹*

A cura milagrosa, tão desejada – por mãe e filho –, foi, por fim, realizada quando a ‘noite’ já ia alta, e a ‘luz da aurora’ andava a brincar pelas faces do defunto. A Virgem transforma-se, assim, em *anjo da morte*. Mas a Virgem não é só mensageira celeste, enquanto ‘Mãe do Senhor’, também ela conhece a dor de uma mãe que assiste, impotente, ao sofrimento e morte de um filho. E essa é uma dor humana que redime – tanto a humanidade, no seu conjunto, como cada ser humano, individualmente –, trazendo a luz de uma nova aurora, que só pode despontar depois de uma noite simbólica ter findado. Esta transmutação milagrosa é algo que, neste poema, a ‘mãe’ percebe como ‘Como se através dum sonho’. Um sonho premonitório do milagre da redenção de seu ‘filho’.

A esse milagre redentor, porém, Heinrich Heine contrapõe radical e sarcasticamente, na segunda parte desse mesmo poema, as espetaculares curas miraculosas de que são *testemunhas* os participantes, em elevadíssimo número, na peregrinação a esse célebre local de culto mariano, no Ocidente cristão:

II

*Como a Senhora está linda
Com o seu mais rico vestir!
Correm-lhe em chusma os doentes,
Muito tem ela que ouvir!*

*Todos lhe trazem promessas
Com ferventes devoções:
Membros, pés e mãos de cera,
Jazem no altar aos montões;*

*Quem lhe der um pé de cera,
Logo do pé sarará;
Quem mãos de cera lhe ofereça,*

⁷¹¹ DINIS – *Obras*, vol. 2, pp. 339-342.

A mão curada verá.

*Mancos, que à romagem foram,
Vêem-se na corda saltar;
Outros de mãos aleijadas,
Destros agora a tocar.*

*Da alva cera duma vela
Fez a mãe um coração.
– «Leva isto à Virgem Maria,
Que te cure essa paixão.»*

*Gemendo, o filho a recebe,
Gemendo a vai ofertar;
Dos olhos lhe brota o pranto,
Do coração este orar:*

*– «Ó Maria gloriosa!
Serva pura e mãe de Deus:
Virgem, dos Céus soberana,
Escuta os lamentos meus*

*«Em Colónia, onde as igrejas
Se podem contar às cem,
Os meus dias descuidado
Passava com minha mãe.*

*«E junto de nós vivia
Margarida... a que morreu...
Dou-te um coração de cera,
Cura as feridas do meu!*

*«Cura minh'alma dorida,
Que eu com devoto fervor
Direi de dia e de noite:*

– «Glória a ti, Mãe do Senhor!»⁷¹²

A ‘mudança intempestiva’, que se opera nesta segunda parte acima transcrita do poema de Heinrich Heine em análise, constituiria – segundo Teófilo Braga – uma marca característica da poesia desse autor alemão, que cultivou a «poesia da eschola satânica de Byron»⁷¹³:

Henri Heine, caracteriza melhor a influência byroniana; dotado de genio descriptivo, a fidelidade com que copia o natural é-lhe alterada pela travessura que o obriga a escarnecer de tudo; dá ás cousas proporções grotescas depois de mostrar que as sabe vêr bem; fez a alliança entre a poesia lyrica com a graça espirituosa; ala-se na mais ardente inspiração e de repente mostra-se mofador, sarcástico, e recama tudo de uma irrisão insultuosa. A sua musa parece uma egyptan que desvaira em uma campina attica, fazendo esgares ao som da fruta harmoniosa; as mudanças intempestivas, o vêr o mundo através de um prisma tenebroso, deixam uma perturbação na alma de quem lê.⁷¹⁴

Com efeito, nas estrofes que formam a segunda parte do poema de Heinrich Heine está bem patente uma crítica mordaz ao culto mariano – assim como ele é praticado em tais locais de peregrinação, como Kevelaer, onde ao dogma católico⁷¹⁵ se alia uma devoção popular que revela claramente as suas origens pagãs. Mas o comércio religioso também é sarcasticamente denunciado nas estrofes que acima transcrevemos, quando o poeta menciona os ‘Membros, pés e mãos de cera’ que jazem ‘no altar aos montões’. Este é o dízimo excedente que os crentes têm de pagar, nas suas aflições, mesmo que vivam numa cidade como a de Colónia, onde as igrejas ‘Se podem contar às cem’.

⁷¹² *Ibidem*, pp. 340-341.

⁷¹³ Teófilo Braga descreve ainda as razões que levaram ao surgimento desta ‘escola satânica de Byron’, definindo-a nos seguintes termos: «O espirito critico dos tempos modernos deu á poesia um novo elemento – a *duvida*. O exagerado individualismo, fazendo vêr o mundo através das impressões pessoaes, deixou a alma solitária, descontente, sem fé, absorvida do tédio, ao passo que as leis eternas do mundo e da consciencia se iam descobrindo no campo das Sciencias naturaes e da Metaphysica. O contraste produziu a inspiração caprichosa do *humorismo*, do sarcasmo e da maldição; o lado poetico da vida era a orgia; a aspiração do futuro o aniquilamento. Tal é a eschola *satanica*, da qual Byron é o deos»: BRAGA, Theophilo – *História da poesia moderna em Portugal : carta a J. M. Nogueira Lima, sobre a Grinalda*. Porto : Typographia da Livraria Nacional, 1869, pp. 11-12.

⁷¹⁴ *Ibidem*.

⁷¹⁵ A definição dogmática da ‘doutrina da Imaculada Conceição da Mãe de Deus’, que estabelece que Maria foi concebida sem mancha de pecado original, foi promulgada pelo Papa Pio IX, na Bula *Ineffabilis Deus*, em 8 de Dezembro de 1854. Quatro anos mais tarde, em 1858, aconteceram as aparições de Lourdes. A Igreja encarou então esses acontecimentos como sendo uma confirmação do dogma. Sobre este assunto, cf. ORLANDIS, José – *História breve do Cristianismo*. 2.^a ed. Trad. de Osvaldo Aguiar. Lisboa : Rei dos Livros, 1993, p. 160.

Saliente-se, porém – com Lothar Kahn e Donald Hook – que a crítica religiosa que Heine pratica através da sua escrita literária não se dirige somente, nem preferentemente, no sentido da denúncia do que o poeta não aprova na religiosidade católica. O judaísmo é igualmente alvo das suas críticas, a que reagiram alguns escritores judeus-alemães, como, por exemplo, [Berthold] Auerbach⁷¹⁶. Heine, de origem judaica – *Harry Heine*, nome de nascimento –, conhece bem o judaísmo; assim como conhece o catolicismo, pelos anos em que frequentou um liceu católico, em Düsseldorf; ou como conhece, numa perspetiva mais geral, o cristianismo, enquanto convertido⁷¹⁷, em idade já adulta (1825), ao protestantismo – *Christian Johann Heinrich Heine*, nome de batismo. Um percurso religioso um tanto invulgar, que talvez esteja na origem daquilo a que Jochanan Trilse-Finkelstein designou por «conflito central de Heine» («Heines zentralen Konflikt»), ou seja, «o conflito do judeu entre a emancipação e a assimilação» («den Konflikt des Juden zwischen Emanzipation und Assimilation»)⁷¹⁸. Um conflito que se espelharia nas posições contraditórias que – segundo este seu biógrafo – Heine, frequentemente, teria assumido na sua vida⁷¹⁹.

Uma das facetas do conflito religioso acima referido manifesta-se no poema em análise, onde Heinrich Heine contrapõe à religiosidade popular, de raízes pagãs, que tem o seu fundamento num culto exterior e artificial – do qual se espera milagres espetaculares e fantásticos –, a devoção a Maria, que deve ter o seu fundamento num culto interior e natural – do qual só se pode esperar milagres tão naturais como o de uma morte redentora, percecionada por um amor de mãe ‘Como se através dum sonho’.

⁷¹⁶ Cf. KAHN, Lothar ; HOOK, Donald D. – The Impact of Heine on Nineteenth-Century German-Jewish Writers. In GELBER, Mark H., ed. – *The Jewish Reception of Heinrich Heine*. Tübingen : Niemeyer, 1992, pp. 53-65.

⁷¹⁷ Lefevere justifica as razões que teriam levado Heine a esta conversão ao protestantismo – que, na sua opinião, não conseguiu atingir os seus fins –, inserindo-a numa brevíssima biografia, nos seguintes termos: «Born Harry Heine in Düsseldorf, probably 13 December 1797, of Jewish parents. He went to various schools, including one Hebrew and some Catholic, and from 1814-15 to a business school. After he had been an apprentice banker, then an apprentice grocer, in Frankfurt (1815), Heine worked in his uncle Salomon's bank in Hamburg, and in 1818 was set in a cloth business that went bankrupt in 1819. From then until 1825 he studies law at the universities of Bonn, Berlin and Göttingen, emerging from this last as a doctor of law. In 1825, thinking to facilitate an establishment career, he was baptized a Protestant with the name Christian Johann Heinrich Heine, but his revolutionary opinions hindered professional progress in Germany. From 1825 he travelled and wrote – literary works as well as journalism – in Germany, England and Italy, settling definitively in Paris in 1831 and marrying a Frenchwoman in 1841. In Paris he was bed-ridden after 1848 with paralysis resulting from spinal tuberculosis, but continued writing poetry and political and other essays. He died 17 February 1856 in Paris»: LEFEVERE – Heinrich Heine. In CLASSE – *Encyclopedia*, vol. 1, p. 630.

⁷¹⁸ Cf. TRILSE-FINKELSTEIN – *Gelebter Widerspruch*, p. 282.

⁷¹⁹ Cf. *Ibidem*, p. 14.

É este culto interior e natural – que Heine canta, na última parte da composição poética em análise – o que Júlio Dinis intenta essencialmente exaltar, através da sua adaptação do poema à língua portuguesa, fazendo passar para segundo plano a crítica sarcástica ao culto mariano, assim como ele é praticado nos locais de peregrinação, no Ocidente cristão. Uma intenção que o nosso autor expressa desde o título que atribui, em português, ao poema adaptado. Mas a forma como a Virgem é evocada, na adaptação de Júlio Dinis, também diverge, significativamente, da da composição poética original. Assim, enquanto Heinrich Heine, no verso final da última estrofe de cada uma das três partes do poema, que constitui uma espécie de refrão, permite que ‘mãe’ e ‘filho’ evoquem a Virgem pelo seu nome próprio, «Maria» («Gelobt sey'st du, Marie!», literalmente: «Louvada sejas, Maria!»)⁷²⁰, o nosso autor coloca na boca de ambos a aclamação: ‘– «Glória a ti, Mãe do Senhor!»’. É esta alteração, operada propositadamente por Júlio Dinis – já que as traduções que possivelmente seguiu, a francesa e a inglesa, ficam fiéis ao texto original⁷²¹ –, que nos permite interpretar a última parte do poema da forma anteriormente apresentada. Reforçando o papel de Maria, enquanto ‘Mãe do Senhor’, Júlio Dinis apresenta-a como medianeira. No entanto, esta apresentação – que se fundamenta apenas na alteração que Júlio Dinis opera – não coincide com as convicções de Heinrich Heine, para quem a imaculada conceição de Jesus Cristo se reduz a uma ‘bela lenda’, e, conseqüentemente, «Maria» («Marie») não pode ser a «Mãe do Senhor» – como se pode aferir pela leitura do seguinte trecho, transcrito da versão portuguesa de um ensaio de Heine que, no original, integra a obra *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland* (1834):

Para o deísta, que admite, portanto, um Deus extramundano ou supramundano, apenas o espírito é sagrado, porque o considera, por assim dizer, o sopro divino que o Criador do mundo insuflou no corpo humano, essa obra de barro feita por suas próprias mãos. Assim, os judeus reputavam o corpo como algo de pouco valor, como um mísero invólucro do *Ruach hakodasch*, o sopro divino, o espírito, e apenas a este consagravam seu cuidado, seu respeito, seu culto. Com toda a propriedade, são chamados, por isso, de o povo do espírito, de castos, moderados, sérios, abstratos, perseverantes, aptos para o martírio: seu descendente mais sublime é Jesus Cristo. Este é, no verdadeiro sentido da palavra, o espírito

⁷²⁰ Cf. HEINE – *Buch der Lieder*, pp. 272; 274; 275.

⁷²¹ Cf. IDEM – *Poèmes*, pp. 165; 166; 167 ; cf. BOWRING – *The poems of Heine*, pp. 83; 84.

encarnado, e é profundamente significativa a bela lenda [sublinhado nosso] segundo a qual uma virgem fisicamente incólume, imaculada, deu-o à luz numa concepção espiritual.⁷²²

Além do mais, nesse mesmo ensaio, Heinrich Heine também revela claramente a sua simpatia pelo panteísmo de Espinosa – que não se coaduna com a visão ‘deísta’⁷²³ acima apresentada –, esclarecendo, contudo, a forma como entende, e em que medida aprova, esse panteísmo, nos seguintes termos:

Com o nome de panteísmo designarei, no que se segue, menos o sistema que o modo de intuir de Espinosa. Nele, tanto quanto no deísmo, admite-se a unidade de Deus. O Deus dos panteístas, porém, está no próprio mundo, não na medida que o invade com a sua divindade, tal como Santo Agostinho tentou mostrar certa vez, quando comparou Deus a um grande lago e o mundo a uma grande esponja que se situava no centro e sugava a divindade; o mundo não está apenas embebido, impregnado por Deus, mas é idêntico a Deus. ‘Deus’, que é chamado de substância única por Espinosa e de Absoluto pelos filósofos alemães, ‘é tudo aquilo que existe’; sendo tanto matéria quanto espírito, ambos são igualmente divinos, e quem ofende a sagrada matéria é tão pecador quanto aquele que peca contra o Espírito Santo.⁷²⁴

Como se pode aferir pela leitura da passagem acima citada, é o ‘modo de intuir’ panteísta de Espinosa que Heinrich Heine aprova, e não tanto o seu ‘sistema’⁷²⁵. Também seria partindo dessa intuição de Espinosa – a da identidade entre Deus e o mundo – que os ‘filósofos alemães’ atingiriam a noção de ‘Absoluto’. Entre esses filósofos destaca-se «o grande Hegel», que foi «o maior filósofo que a Alemanha já produziu desde Leibniz» e que «era um homem de caráter», não sendo, por isso mesmo – na opinião de Heine –, comparável ao «senhor Schelling». Já que, no tempo em que Heine redige este seu ensaio, Schelling,

⁷²² HEINE, Heinrich – *Contribuição à história da religião e filosofia na Alemanha*. Trad. SUZUKI, Márcio. São Paulo : Iluminuras, 1991, pp. 64-65.

⁷²³ Em conformidade com o afirmado – imprecisamente – por Heinrich Heine, na passagem supracitada. *Teísta* seria, naturalmente, o termo correto.

⁷²⁴ *Ibidem*, p. 64.

⁷²⁵ Como salienta Martin Bollacher, Heinrich Heine – na obra *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland* (1834), que integra o ensaio em análise – defende ser o espinosismo «‘a religião oculta da Alemanha’» («‘die verborgene Religion Deutschlands’»). Sobre a discussão em torno do espinosismo que, enquanto filosofia do *hen kai pan*, ou doutrina panteísta – como foi encarada a doutrina de Espinosa pela maior parte dos seus adeptos, nos séculos XVIII e XIX –, na Alemanha, envolveu nomes como o de Lessing, Jacobi, Mendelssohn, Herder ou Goethe, cf. o seguinte artigo: BOLLACHER, Martin – „über Gott werde ich nie streiten.“ : die Befreiung des Geistes aus dem Buchstaben in Herders Schrift *Gott. Einige Gespräche*. In FRIEDRICH, Hans-Edwin ; HAEFS, Wilhelm ; SOBOTH, Christian, Hrsg. – *Literatur und Theologie im 18. Jahrhundert : Konfrontationen – Kontroversen – Konkurrenzen*. Berlin ; New York : De Gruyter, 2011, pp. 275-284.

«como bom católico, prega um Deus pessoal extramundano, ‘que cometeu a tolice de criar o mundo’» – apesar de, outrora, ter sido ele mesmo quem «mais ousadamente exprimiu a religião do panteísmo na Alemanha, que mais sonoramente anunciou a santificação da natureza e a reinserção do homem em seus direitos divinos». Tendo regressado, numa idade mais avançada, à sua fé original (a fé católica), Schelling renega, dessa forma, a sua própria doutrina, deixando «o altar que ele mesmo consagrou», quando era mais jovem⁷²⁶.

Na opinião de Teófilo Braga, a ‘poesia satânica da escola de Byron’ – que Heinrich Heine cultivou – não floresceu no nosso país:

Em Portugal, paiz essencialmente catholico, a eschola *satanica* não teve adeptos; a melancholia lamartiniana pendeu mais para o hymno religioso do que para a imprecação da dúvida e do desespero. Só tarde, e quasi fóra de tempo, é que Anthero do Quental lançou a publico as *Odes Modernas*, byroniano na fôrma audaciosa, cheio de ironias, pelo diapasão de Heine e Musset, mas alto e fervente pelos sentimentos da verdade e do bem que o ditaram. Falou-se do livro como quem o não percebeu; d’onde se vê que este género repugnou sempre ao gosto idyllico e floriantesco que predomina entre nós, e que tanto explorou Castilho, com o *Amor e Melancholia*.⁷²⁷

No entanto, quando Júlio Dinis adapta o poema de Heinrich Heine em análise à língua portuguesa, também demonstra a sua simpatia por essa poesia ‘da escola de Byron’, ainda que, até certo ponto, intente moderar, na sua adaptação, os elementos que permitem caracterizá-la como ‘satânica’. Mas, na nossa opinião, essa intenção moderadora revela mais acerca do temperamento do nosso autor⁷²⁸ do que acerca de possíveis convicções religiosas. Se re-

⁷²⁶ Cf. HEINE – *Contribuição*, p. 123. Referindo-se ao percurso evolutivo da filosofia schellingiana – relativamente a esta doutrina – Heinrich Heine já tinha anteriormente esclarecido, nesse mesmo ensaio, que o «Deus do senhor Schelling é o Deus-Universo-Todo de Espinosa. Ao menos o era em 1801, no segundo volume da *Revista de Física Especulativa*. Ali, Deus é a identidade absoluta da natureza e do pensamento, da matéria e do espírito, e a identidade absoluta não é a causa do Universo-Todo, mas é o próprio Universo-Todo: é, pois, o Deus-Universo-Todo. Neste, também não existem oposições e partes. § A identidade absoluta também é a totalidade absoluta. Um ano depois, o senhor Schelling explicitou melhor o seu Deus, num escrito intitulado *Bruno ou Do Principio Divino ou Natural das Coisas*. Esse título lembra o mártir mais nobre da nossa doutrina, Giordano Bruno de Nola, cheia de glória seja a sua lembrança. Afirmando que o senhor Schelling tomou seus melhores pensamentos do velho Bruno, os italianos o acusam de plágio. Não têm razão, pois não há plágio em Filosofia. Em 1804, o Deus do senhor Schelling finalmente apareceu em seu pleno acabamento no escrito intitulado *Filosofia e Religião*. Aqui encontramos a doutrina do Absoluto em todo o seu acabamento»: *Ibidem*, p. 121.

⁷²⁷ BRAGA – *História da poesia*, p. 12.

⁷²⁸ Esta característica temperamental de Júlio Dinis é confirmada, por exemplo, nas seguintes asserções, extraídas da rubrica «Noticiário» do *Jornal do Porto* [12 de Setembro de 1871 (terça-feira)]: «Joaquim Guilherme Gomes Coelho expirou esta madrugada á 1 hora [...] Como Soares de Passos, de quem foi amigo,

cordarmos o poema «Profissão de fé» (composto em 22 de abril de 1860), anteriormente transcrito⁷²⁹, onde Júlio Dinis menciona a ‘luta’ travada no seu ‘coração’ que ‘em vão se defende da ignota prisão’ – uma luta que se espelha imagetivamente nas ‘chamas ocultas’, que, sepultadas na ‘alma’ do poeta, ardem numa ‘ara sem Deus’ –, poderemos concluir que não teriam sido as convicções religiosas de Júlio Dinis que o teriam levado a moderar, na sua adaptação, os elementos que permitem caracterizar essa composição poética de Heinrich Heine como ‘satânica’⁷³⁰. Na nossa visão, essa alteração teria sido efetuada porque o

Gomes Coelho deixa uma lacuna difícil de preencher na nossa literatura [...] Observador profundo, enamorava-se do que havia de bello na alma popular [sublinhado nosso] e deixava no escuro as miserias que ennegrecem a vida. Compreendia que a litteratura tinha uma sacrosanta missão e nunca manchou a sua penna nas torpezas da comedia humana». Segundo Alberto Pimentel, que em 1871 já dirigia o *Jornal do Porto* (tendo sucedido a Ramalho Ortigão), as palavras acima transcritas são de Sousa Viterbo, então «colaborador effectivo do mesmo jornal»: cf. PIMENTEL, Alberto – *Esboço biográfico : Julio Diniz (Joaquim Guilherme Gomes Coelho)*. Porto : Typographia do Jornal do Porto, 1872, p. 37. No original, porém, não se encontra qualquer referência ao autor desta notícia do falecimento de Júlio Dinis: cf. *JORNAL do Porto*. 13:206 (1871), p. 2.

⁷²⁹ Cf. o item 3.2 deste estudo.

⁷³⁰ Diferentemente de Teófilo Braga – que, como vimos acima, considerava Portugal, em 1869, um ‘paiz essencialmente catholico’ –, Ramalho Ortigão descreve as tendências religiosas dos portugueses do seu tempo, nos seguintes termos: «Em religião os cidadãos portuguezes dividem-se em uma infinidade de categorias diversas. § Temos em primeiro lugar os livres pensadores, que nunca pensaram, coisa alguma sobre este ponto, apesar da liberdade com que se dotaram para esse fim. § Temos depois os indifferentes, que se subdividem pelos diversos graus de medo que têm ao Incognoscivel sempre que ha epidemias ou tremores de terra. § Seguem-se os deistas, que aceitam Deus como entidade abstracta pela qual se explica a ordem do cosmos, no qual Deus figura como maquinista, e igualmente se explicam as justicas da historia, nas quaes o mesmo Deus se manifesta sob a forma de dedo, – o bem conhecido *dedo de Deus*. § Veem depois os christãos, e por último os catholicos. Estes separam-se uns dos outros por tantas differenças de opiniões quantos são os individuos agremiados na Igreja. Ha os que crêem na infalibilidade do papa e os que não crêem em tal infalibilidade; os que vão á missa e os que não vão á missa; os que se confessam de tudo, os que se não confessam senão de certas coisas, e os que de todo se não confessam. [...] § Devemos mencionar ainda os philosophos espiritualistas, que em religião cultivam a *duvida* com o mesmo ardor de vesânia com que alguns hollandezes manicacos cultivaram em tempo a tulipa. § A duvida destes philosophos versa sobre os differentes feitos que pode tomar pelo infinito fóra a coisa a que eles, á força de não saberem o que seja, deram o nome de *eterna essencia*. § Emquanto a gente vae em cada manhã tratar da sua vida, esses individuos vão duvidar na solidão, ou seja nas trevas de um quarto escuro em seus domicilios, ou seja á beira do oceano, chupados e amarellos como cidras, com os olhos esbugalhados para a banda do Bugio. É até onde a ociosidade pode levar meia dúzia de badios sem mais que fazer! Tivessem eles em que cuidar e não haveria perigo que a *eterna essencia*, o *increado*, o *absoluto* e todas as mais queixas de cabeça que os affligem continuassem a remoel-os. Officio para as costas, uma enxó e um formão para as mãos, com a obrigação de ganhar oito tostões por dia para sustentar mulher e filhos, e verão os philosophos como a cruel duvida se lhes desencasqueta que é um gosto, e lhes sae pela cabeça fora para a roupa suja com a primeira camisa que suarem a puxar pelo corpo para ganhar a vida, assim como até aqui teem puxado pelo juizo para dar cabo d’ella. § Em conclusão: ou seja como ponto de controversia, como motivo de briga ou como assumpto de teima, a religião em Portugal é um elemento de desunião, que não só perturba as relações sociais mas destroe tambem muitas vezes a alliança da família»: QUEIROZ, Eça de ; ORTIGÃO, Ramalho – *As farpas : chronica mensal da politica, das letras e dos costumes*. Quarta Serie, N. 1. Junho a Julho. Lisboa : Empreza Litteraria Luso-Brazileira, 1882, pp. 6-10». De acordo com esta descrição feita por Ramalho Ortigão, em 1882 – num estilo idêntico àquele em que expõe a sua crítica do *Nosce te ipsum*, em «Coisas inocentes», em 1863 (cf. o item 2.1 deste estudo) –, poder-se-á supor que as tendências religiosas de Júlio Dinis, enquanto adepto da *Kunstreligion*

nosso autor demonstra sempre grande respeito pela «tradição popular em Portugal»⁷³¹ e, conseqüentemente, pela religiosidade popular portuguesa⁷³² – como se pode aferir pela leitura da seguinte passagem extraída do conto (ou novela) «Uma flor de entre o gelo», que integra *Serões da Província*:

*As romarias! as romarias! gratas recordações, únicas talvez, daquela pobre gente da serra! As horas rápidas de gozo, que um só desses dias de festa lhe dá, compensam-lhe de sobra as continuadas fadigas da vida tão trabalhada e penosa. Em torno à pequena ermida, onde cada ano afluem de tão longe essas piedosas peregrinações de devotos, parece esvoaçar de contínuo uma turba de espíritos alados que nos segredam histórias de tantos amores, nascidos ali e ali santificados, junto ao altar onde as dádivas votivas dos menos esperançados se amontoam, a velar pelo seu destino e propiciar-lhes o Céu.*⁷³³

Por outro lado, se a crítica religiosa que Heine expõe no seu poema não fosse chancelada por Júlio Dinis, por que razão adaptaria, pois, à língua portuguesa, em Abril de 1864, essa composição poética, que publicou no quinto volume do periódico portuense *A Grinalda*⁷³⁴?

Nesse mesmo quinto volume de *A Grinalda* – volume que foi consagrado à memória de A. A. Soares de Passos, «modelo de virtudes e poeta distinctissimo», pelo redator do periódico, «seu amigo dedicado», J. M. Nogueira de Lima⁷³⁵ –, Júlio Dinis publica mais duas composições poéticas que transcreveremos de seguida, começando pela que foi composta em 1864 e se intitula «No Altar da Patria». Este longo poema é assinado por «Gomes Coelho (Julio Dinis)», que o oferece «ao amigo J. M. Nogueira Lima»⁷³⁶:

I

Tinge do oriente as serras

(*religião da arte*), teriam correspondido à dos ‘philosophos espiritualistas’ – que Ortigão intenta pôr aqui, mais uma vez, no ridículo.

⁷³¹ Veja-se, por exemplo, o que Júlio Dinis escreve sobre a ‘tradição popular em Portugal’, logo no início do capítulo I de uma das suas *Crônicas da Aldeia – Os Fidalgos da Casa Mourisca*: cf. DINIS – *Obras*, vol. 1, pp. 899-900.

⁷³² No capítulo XXV da *Crônica da Aldeia* referida na nota anterior, por exemplo, Júlio Dinis associa a religiosidade popular portuguesa aos ‘instintos poéticos’ do povo, quando escreve: «*A capelinha, erigida sob a invocação de Santa Luzia, um dos nomes de mais devoção entre os do florilégio cristão, pousava sobre a colina em uma dessas situações que o povo, com seus instintos poéticos, costuma escolher para assentar esses modestos monumentos da sua fé e piedade*»: *Ibidem*, p. 1111. Nessa associação, pode, eventualmente, encontrar-se a principal razão por que o nosso autor demonstra sempre grande respeito pelas festas religiosas.

⁷³³ DINIS – *Obras*, vol. 2, p. 206.

⁷³⁴ Cf. DINIS – A intercessão da Virgem. In *A GRINALDA, periodico de poesias inéditas*. 5, pp. 11-14.

⁷³⁵ Cf. *A GRINALDA*, 5, p. v.

⁷³⁶ Cf. GOMES COELHO – No Altar da Patria. In *A GRINALDA*, 5, pp. 66-71.

*O matutino alvor;
E do clarim das guerras
Se ouve o mortal clangor.*

– *«Ai, grata paz dos lares,
Adeus, força é partir.
Ó sombra dos pomares!
Ó rosas a florir!*

*«As hostes reunidas
Chamam-me a combater,
Ai, longas avenidas,
Tornar-vos-ei a ver?*

*«Adeus, loucos amores!
Adeus, beijos febris,
Adeus, mudos verdores,
Que em sombras os encobris.»*

– *«Ó mãe, dá-me uma espada
Oíço da Pátria a voz!»
– «Ei-la. É imaculada,
Era a de teus avós!»*

– *«Pura a trarei, voltando...
Se não morrer ali.»
– «Vai! disse a mãe, chorando,
Eu rezarei por ti.»*

.....
– *«Filho, meu filho, espera!
Não me ouve já. Partiu!»
E o ardor que a sustivera
De todo se extinguiu.*

II

*No campo já se escuta
Das alas o marchar.
Que agigantada luta
Além se vai travar?*

*Dá-se o sinal! Furiosas
Partem as legiões;
Encontram-se raivosas
Bramem como os leões.*

*Ai, que tinir de espadas!
Que estrépito fatal!
Que vozes angustiadas
Se escutam no arraial!*

*O sangue rutilante
Inunda e tingem o chão;
Aos ais do agonizante
Responde a imprecação.*

*Em pé, os combatentes,
Perdidos os corcéis,
Cingem-se quais serpentes
Em pérfidos anéis.*

*A luta é braço a braço,
A golpes de punhais,
Se caem de cansaço,
Não se levantam mais.*

*A luta é peito a peito
Terrível e cruel!
Às cãs não há respeito,
À dor não há quartel!*

III

Findou! Tranquilo é tudo...

Já tudo emudeceu.

O campo é triste e mudo;

É triste e escuro o céu!

À custa de mil vidas

Salvou-se a Pátria enfim!

Mas porque são sentidas

As vozes do clarim?

As hostes vitoriosas

Porque tão tristes vêm?

Ai, que ânsias dolorosas

Sentia a pobre mãe!

Passa a primeira fila...

Misera, que o não vês!...

Outra, outra mais. Vacila...

Cresce-lhe a palidez!

Olha-as uma por uma,

E a última passou;

E delas em nenhuma

Inquieta o filho achou!

E o céu mais se escurece;

O campo é envolto em pó;

E a triste permanece

Absorta, muda e só!

IV

Que solidão de morte!

Que erma a planície jaz!

Dorme no campo o forte,

Sono de glória e paz.

*Dorme a valente raça
De intrépidos heróis!
Cegos, ao sol que passa
Saúdam novos sóis.*

*Que sepulcral figura
Se adianta além subtil;
Tão cheio de amargura
O gesto e o olhar febril!*

*À ensanguentada arena
Os passos seus conduz;
Raiou sobre esta cena
Da Lua a tarda luz.*

*Súbito um desvario
Solta um sentido ai,
Junto a um cadáver frio
Desfeita em pranto cai.*

*«És tu! és tu? ai, filho!
Ai! como te encontrei!
Como estão já sem brilho
Os olhos que eu beijei!*

*«Vai, sombra idolatrada,
À tua Pátria, aos Céus!»
Cinge-lhe ao peito a espada;
Morre ao dizer-lhe: «Adeus!»⁷³⁷*

⁷³⁷ DINIS – *Obras*, vol. 2, pp. 346-350.

A outra composição poética dinisiana publicada no quinto volume do periódico portuense *A Grinalda* tem por título «A Despedida da Ama». Foi composta em Março de 1865 e é assinada por «Gomes Coelho», que a oferece a seu «primo e amigo J. J. Pinto Coelho»⁷³⁸:

*Adeus filho do meu peito,
Que do meu peito nutri...
Parto. Vou deixar-te, filho,
Ai, que farei eu sem ti?!*

*Adeus! Já quando acordares
Chorando não me verás;
Às noites a acalantar-te
Outra voz escutarás.*

*Que amor te ganhei, meu filho!
Que triste amor este meu!
Se assim tinha de deixar-te,
Pra que tanto te quis eu?*

*Os teus primeiros gemidos
Tua mãe não quis ouvir;
E a mim, que os calei com beijos,
Mandam-me agora partir!*

*Pus à volta do teu berço
Todo o amor que um seio tem,
E arrancam-te de meus braços,
Porque não sou tua mãe!*

*Os teus vagidos de infante
Fui eu quem os sosseguei;
Carinhos que semeava,
Para a outra os semeiei!*

⁷³⁸ Cf. GOMES COELHO – A Despedida da Ama. In *A GRINALDA*, 5, pp. 116-118.

*Parto. Dentro em pouco, filho,
Nem tu me hás-de conhecer;
E assim de pequenino
Te ensinam já a esquecer.*

*Adeus! Nesta despedida
A alma toda se vai.
E, sem querer, o meu pranto
Sobre a tua fronte cai.*

*Que desse sono inocente
Te não vá ele acordar;
Que as forças me faltariam
Então, para te deixar.*

*Vamos, pobre mulher, vamos
Está finda a criação,
Deste vida a este menino,
Não lhe dês o coração.*

*O coração? Quem to pede?
Pedem-te o leite, não mais,
Vamos, pobre mulher, vamos,
Que o acordas com teus ais!*

*Adeus filho da minha alma,
Teus carinhos não são meus,
O choro corta-me a fala,
Mal posso dizer-te... adeus.⁷³⁹*

Se fizermos uma leitura comparativa dessas três composições poéticas que Júlio Dinis publicou nesse quinto volume de *A Grinalda*, verificaremos que, analisadas sob uma perspectiva temática, elas se interrelacionam, subordinando-se a um motivo central comum – o

⁷³⁹ *Ibidem*, pp. 344-345.

amor que liga uma ‘mãe’ a um ‘filho’, de quem é separada –, ainda que esse motivo central seja abordado, em cada um dos poemas, num contexto diferente. Assim, enquanto na adaptação do poema de Heine – «A intercessão da Virgem» – esse amor surge num contexto socio-religioso, nos dois poemas de Júlio Dinis – «No Altar da Patria» e «A Despedida da Ama» – esse mesmo amor surge num contexto sociopolítico e sociocultural, respetivamente.

Nos três poemas, porém, uma ‘mãe’ é sempre separada de um ‘filho’: no primeiro, por meio da ‘Virgem’ (imagem do poder religioso instituído); no segundo, por meio da ‘guerra’ (imagem do poder político dominante); no terceiro, por meio do seu próprio estatuto social (imagem do poder sociocultural e das suas consequências éticas). Dos três contextos, o mais interessante é, na nossa opinião, este último – porque o amor da verdadeira ‘mãe’ é, temporariamente, substituído por o de uma ‘ama’⁷⁴⁰.

⁷⁴⁰ Numa «Carta literária» – «Cartas à vontade: a Cecília» –, publicada em 10 de julho de 1867 no semanário *Mocidade* – intitulada «Amas, mestras e maridos» e assinada por *Diana de Aveleda* –, Júlio Dinis aborda extensivamente esse mesmo tema: cf. DINIS – *Obras*, vol. 2, pp. 752-759. À luz dessa abordagem mais pormenorizada, a ‘ama’, cujo amor substitui temporariamente o amor da verdadeira ‘mãe’ – no poema dinisiano acima referido –, pode, então, representar simbolicamente a França – principal país donde chega a Portugal (que corresponde à verdadeira mãe) a *moda*, que o nosso autor tanto reprova, como já vimos anteriormente (cf. o item 2.3.4 deste estudo). É neste sentido que, na referida «Carta literária», Júlio Dinis escreve, por exemplo, o seguinte – referindo-se à menina de *quinze anos* que regressa ao lar materno, depois de ter sido educada num *colégio* que é «*uma empresa industrial, que se propõe formar inteligências e corações para a sociedade*»: «*Como vem prendada! Sabe dançar, tocar piano, bordar, cantar, falar francês, inglês e italiano, sabe que o mundo é uma esfera, que o descobridor da América foi Cristóvão Colombo, que Sampetersburgo é a capital da Rússia, que Napoleão perdeu a batalha de Waterloo, sabe de cor todos os nomes de poetas e romancistas notáveis da França e Inglaterra, sabe tudo o que amestra lhe ensinou e muita coisa que lhe deixou aprender. Traz os baús cheios de livros de devoção franceses, volumes de Bonald, de Lorgnes e Dupanloup de volta a literatura de Alphonse Karr e Theoph. Gautier e a ciência de Figuiet e da biblioteca das maravilhas. § Numa palavra vem uma menina da sociedade elegante, mais devota que religiosa. Costumada ao culto do regulamento, sujeitar-lhe-á também o cumprimento dos seus deveres para com a divindade*»: cf. *Ibidem*, pp. 755; 757. E será essa ‘menina da sociedade elegante’ a futura mãe portuguesa – a quem não foram transmitidos os princípios da «*verdadeira moral*» e, por isso mesmo, já não poderá ser mãe, no verdadeiro sentido do termo. Consideramos muito significativas as seguintes afirmações que Júlio Dinis formula no final da referida «Carta literária», onde as intenções pedagógicas que persegue, com a sua composição, estão bem claras: «*Vives num mundo onde a moda é soberana e contudo, vê a fé que eu tenho em ti [Cecília, a quem a carta é dirigida, como representante simbólica da mulher jovem portuguesa dessa época], estou certa que, se um dia fores mãe, evitarás que te usurpem o amor dos teus filhos essas duas rivais da maternidade – a ama e a mestra – e, se o fizeres, está certa que nunca tu usurpará inteiramente o rival, quase sempre vitorioso – o marido*»: cf. *Ibidem*, p. 759. Gostariamos ainda de salientar que – na perspetiva dinisiana – uma das consequências mais lamentáveis dessa falsa educação que as meninas das camadas privilegiadas da sociedade portuguesa de então recebem é o casamento prematuro. Um tema que Júlio Dinis canta num poema – intitulado «No trânsito de uma noiva» e composto em «Funchal, Maio de 1869» –, do qual transcrevemos de seguida a quadra inicial, outra do meio e aquela com que o poema finaliza: «*Quem te foi vestir de noiva, / Aos quinze anos mal contados? / Quem cingiu de laranjeira / Os teus cabelos dourados? [...] Diante do altar sagrado / Não jures o que não sintas: / É Deus que te ouve, repara, / É Deus que te*

De um ponto de vista simbólico, porém, a que corresponderá esta imagem de ‘mãe’ que povoa o imaginário dinisiano? Corresponderá à *pátria mãe* – ou seja, a um Portugal católico – que ama o seu ‘filho’ (o cidadão português), mas de quem é separada, por meio da crença na pátria celeste? Corresponderá à *mãe-pátria* – ou seja, a um Portugal colonialista –, que ama o seu ‘filho’, mas de quem é separada, por meio do poder político? Corresponderá à *Mátria* – ou seja, à pátria vista pelo lado feminista – que ama o seu ‘filho’, mas de quem é separada, por meio dos padrões socioculturais vigentes? Em qualquer dos casos, porém, o papel do ‘filho’ é sempre apagado: ou porque esse filho morre – como acontece nos poemas «A intercessão da Virgem» e «No Altar da Pátria» –, ou porque é ensinado, ‘de pequenino’, a ‘esquecer’ (o amor materno) – como acontece no poema «A Despedida da Ama». Desta forma, finda a relação *mãe-filho*, que corresponde, simbolicamente, à relação *Pátria-cidadão*. Uma morte simbólica, que põe em questão a força do vínculo que liga ‘mãe’ e ‘filho’. Será este vínculo verdadeiro? Se sim, por que razão é que a ‘mãe’ não ajuda o filho a encontrar a felicidade terrena, para que ele não precise de procurar a solução dos seus problemas em crenças religiosas? Se sim, por que razão é que lhe dá a ‘espada’ com que combaterá numa guerra a que não sobreviverá? Se sim, porque o entrega a uma ‘ama’? Desta forma, Júlio Dinis dirige uma crítica acérrima, ainda que formulada por meio de uma linguagem simbólica, à relação que no seu tempo se estabelece entre o poder exercido pelo sistema político vigente e o contexto social português. Pois, como afirma António Teixeira Fernandes, o Estado não «absolutiza nada, sob pena de se separar do corpo social e de se tornar autocrático ou mesmo totalitário»⁷⁴¹. O individualismo burguês, contudo, removendo «todos os entraves que dificultam a marcha do Estado para a sua concentração», impede «a reconstituição do tecido social, mediante a propagação dos grupos intermédios», ou seja, do «instrumento que permite à democracia a sua verdadeira expressão». É desta maneira que o liberalismo procura esconjurar o homem concreto, nomeadamente das camadas sociais inferiores, cujo poder parece emergir e se teme⁷⁴².

ouve. Não mintas. [...] Esse vestido de noiva, / Aos quinze anos mal contados, / É um véu negro lançado / Sobre teus sonhos dourados»: cf. *Ibidem*, pp. 423-425.

⁷⁴¹ FERNANDES; António Teixeira – *A sociedade e o Estado : sociologia das formações políticas*. Porto : Edições Afrontamento, 1997, p. 55.

⁷⁴² Cf. *Ibidem*, p. 33.

3.5.2 O poema «Sonho»: autoconhecimento e Hermetismo

No segundo poema de Heinrich Heine (poema «LV» de «Lyrisches Intermezzo») que Júlio Dinis adapta à língua portuguesa – intitulando-o «Sonho» – é cantada, em três quadras apenas, a forma como o sonho – reino do inconsciente –, por vezes, se mistura na vida do ser humano com a realidade consciente, dando origem a uma nova realidade⁷⁴³, onde essas duas forças da psique humana – a inconsciente e a consciente – podem estabelecer entre si uma relação harmoniosa ou conflituosa:

*Sonhando, chorei. Sonhava
Que morta te estava a ver.
Acordei: ardentes lágrimas
Senti nas faces correr.*

*Sonhando, chorei. Sonhava
Que tu me querias deixar.
Acordei: amargamente
Fiquei depois a chorar.*

*Sonhando, chorei. Sonhava
Que esse amor ainda era meu.
Acordei: corre o meu pranto
Como ainda assim não correu.⁷⁴⁴*

Júlio Dinis intitula este poema de Heine, quando o adapta à língua portuguesa, de «Sonho». Este título atribuído ao poema remete, desde logo, para a importância do papel desempenhado pela dimensão inconsciente da psique humana nas relações afetivas⁷⁴⁵. Uma

⁷⁴³ Segundo Carl Gustav Jung, a noção de realidade pode variar consoante a cultura e as convicções religiosas de um povo: «A realidade, como se vê pela palavra alemã (Wirklichkeit), é algo que atua realmente (wirkt). Para nós [europeus], o conceito real por excelência se acha ligado ao mundo dos fenómenos, do que aparece exteriormente. Para o hindu, porém, este conceito está ligado à alma. Para ele, o mundo é aparência, e a sua realidade se aproxima daquilo que nós chamariamos de sonho»: JUNG – *Psicologia e religião*, p. 83.

⁷⁴⁴ DINIS – *Obras*, vol. 2, p. 358.

⁷⁴⁵ Saliente-se que já o primeiro poema dinisiano – onde o poeta canta o seguinte: «*Que, enquanto o corpo dorme e a mente livre / Vagueia em regiões desconhecidas, / Eu vejo ao lado meu... possa encontrá-la / Em breve nesta vida [...]*» – se intitula «Sonho ou realidade?» (composto em 1857). Numa nota posteriormente acrescentada a esse poema, Júlio Dinis esclarece o seguinte: «*Estes noventa e tantos versos foram os primeiros que me saíram da pena com pretensões a poesia. Por isso os transcrevo. O assunto é digno da idade em que os escrevi. Quem aos 17 anos não tenha sentido alguma coisa de semelhante e experimentado o desejo*

dimensão que o devaneio onírico desperta, concedendo ao ser humano a possibilidade de tomar consciência da sua *sombra* e, integrando-a, de alcançar o *Selbst* (Si-mesmo) – que não corresponde só ao Eu consciente, mas integra, igualmente, a parte inconsciente da psique, com a qual o Eu consciente forma uma totalidade. Neste sentido, e ainda segundo a psicologia analítica desenvolvida por Carl Gustav Jung (1875-1961), os símbolos que nos sonhos assinalam este processo de individuação, correspondem a imagens de natureza arquetípica, que descrevem o processo de reconstrução de um novo centro da personalidade. É este novo centro que Jung designa por *Selbst* (Si-mesmo), esclarecendo que ele não corresponde unicamente a um ponto central, mas também a tudo o que esse ponto central abrange. Incluindo, portanto, o consciente e o inconsciente, o *Selbst* (Si-mesmo) é o centro dessa totalidade, da mesma forma que o Eu é o centro da consciência⁷⁴⁶.

No poema em análise, não está claro se esse sonhar que o poeta canta acontece durante um estado de sono ou de vigília. Ambas as situações são possíveis, porque ambas correspondem, nas palavras de Luiz Piva, a uma «*katábase* – a que se ligam, como elementos geratrizes ou escatológicos, a noite, o espelho e o sonho» –, proporcionadora do autoconhecimento⁷⁴⁷. No entanto, se esse sonhar que o poema descreve acontece durante um estado de vigília, então ele pode corresponder – ainda segundo Carl Gustav Jung – a uma *ilusão cármica*, ou seja, a «uma convicção ou uma imagem do mundo, de cunho extremamente irracional e que em tempo algum e em parte alguma corresponde ao julgamento do intelecto ou dele precede, mas é produzida exclusivamente pela faculdade imaginativa». Nesse caso, tratar-se-ia, pois, de uma *fantasia* que, como Jung também esclarece, seria difícil de distinguir da «quimera produzida pelo cérebro de um demente», sendo que, muitas vezes, é suficiente que se dê «um ligeiro ‘abaissement du niveau mental’, para desencadear este mundo de ilusões»⁷⁴⁸. Um mundo que é uma projeção do inconsciente, não em sentido alegórico ou metafórico, mas no sentido de uma realidade psíquica, que se manifesta como uma espécie de «aparição fantasmagórica» («*spukhaften Erscheinung*»), que é como um sonho que se transforma temporariamente em realidade. Estes fenómenos

de a exprimir, melhor do que eu o pode fazer, é homem de cujas afeições e sentimentos permitir-me-ão duvidar»: cf. Ibidem, p. 453.

⁷⁴⁶ Cf. JUNG, Carl Gustav – *Psychologie und Alchemie*. 2. Aufl. Düsseldorf : Walter-Verlag, 2006, p. 59.

⁷⁴⁷ Cf. PIVA, Luiz – *José Régio - o ser conflituoso : dualismo e estilo*. Porto : Brasília Editora, 1977, pp. 57-58.

⁷⁴⁸ Cf. JUNG – *Psicologia e religião*, p. 45.

da *Anima* surgem, segundo Jung, em situações psíquicas marcadas por uma forte rutura. Nessas situações, não só caem todas as pontes que ligam o presente ao passado como também se apagam as perspectivas de um futuro⁷⁴⁹.

No final do conto (ou novela) «Uma flor de entre o gelo», que integra *Serões da Província*, Júlio Dinis apresenta uma dessas situações psíquicas marcadas por uma forte rutura – trata-se do caso clínico do doutor Jacob Granada. Um caso que o nosso autor analisa nessa breve narrativa, onde, no capítulo I, um narrador homodiegético – tentando transmitir «ao leitor as informações preliminares necessárias para a compreensão da história»⁷⁵⁰ – comenta uma situação por ele próprio vivenciada, durante um espetáculo teatral, em que a sua sensibilidade colide com o humor grotesco exteriorizado por um público que se compraz num tema que, nesse tempo, era consecutivamente glosado: o «do velho iludido, tipo predilecto da veia cómica de então»⁷⁵¹:

Rir, porquê? [interroga o narrador] Não era antes para magoar e comover o drama psicológico que, através de episódios risíveis, se desenvolvia ali? A história de uma paixão sem futuro, funesta ao coração que a alimenta, não é mais digna de lágrimas que de escárnio?

Debaixo das vestes de polichinelo, que o público iludido saudava de gargalhadas e apupos, eu não via mais do que um desgraçado; através da máscara truanesca do comediante parecia-me a cada passo divisar um olhar de tristeza que me vinha direito ao coração.

*Que querem? Mau é que se façam dessas abstrações; o efeito é depois inevitável.*⁷⁵²

O ‘público iludido’ ri à gargalhada, assistindo ao ‘drama psicológico’ que se desenrolava no palco. No narrador-personagem, porém, essa ‘história de uma paixão sem futuro’⁷⁵³ – também ela fundada numa ilusão: a de um homem velho que espera que o seu amor por uma mulher jovem seja correspondido⁷⁵⁴ – desperta sentimentos de compaixão, que refle-

⁷⁴⁹ Cf. IDEM – *Studien über alchemistische Vorstellungen*. 2. Aufl. Düsseldorf : Walter-Verlag, 2006, pp. 196-197.

⁷⁵⁰ Cf. REIS ; LOPES – *Dicionário de narratologia*, p. 201.

⁷⁵¹ DINIS – *Obras*, vol. 2, p. 201.

⁷⁵² *Ibidem*, pp. 202-203.

⁷⁵³ Um drama psicológico idêntico a esse que se desenrola no palco é cantado por Júlio Dinis no poema «Culto secreto» (sem ano de composição), do qual transcrevemos de seguida a primeira e a última estrofe: «*Ouve, lânguida virgem das cidades, / A paixão que me inspiraste, / Curvada, como a flor em vaso d’ouro, / Tu, bela, me encantastes.*» [...] «*Tu sim, podes amar; mas eu... se ao ver-te / Interrogo o futuro, / Uma voz me murmura: ‘Adora, mártir, / Adora, e morre obscuro’.*»: *Ibidem*, pp. 262-263.

⁷⁵⁴ No final da narrativa em análise, Júlio Dinis esclarece acerca da impossibilidade de tal amor se realizar quando, pela voz do narrador, apresenta a forma como Valentina – a mulher jovem por quem o doutor Jacob

tem esse ‘olhar de tristeza’ que a ‘máscara’ do comediante oculta. Uma empatia que é observada sob um prisma irónico. Este tipo de ironia socrática – que caracteriza o estilo literário do nosso autor, e que está bem patente na última asserção da passagem acima transcrita, onde a maiêutica chega à sua meta final, a autorreflexão⁷⁵⁵ – só atinge verdadeiramente o seu alcance – nessa narrativa onde Júlio Dinis, perseguindo os seus próprios fins, também glosa «o eterno e inesgotável tema glosado»⁷⁵⁶ – na «Conclusão» do conto (ou novela) em análise, que inicia da forma seguinte:

No dia seguinte havia grande alvoroço em todas as habitações da colina. Um facto extraordinário, misterioso, comentado mais ou menos extravagantemente, reunia os grupos, animava as conversas, e quebrava a costumada monotonia daquele plácido viver. O sucedido não era para menos efeitos, o doutor Jacob Granada havia desaparecido.

Formavam-se conjecturas, procuravam-se vestígios, recordavam-se circunstâncias insignificantes, aventavam-se explicações, mas a obscuridade do facto era completa.

Só Valentina, ainda que não pudesse julgar do destino do doutor Jacob, imaginava a causa provável do sucesso, e pela exaltação de espírito que ultimamente conhecera no velho médico, sentia a esse respeito não infundadas apreensões.

[...] Finalmente, uma manhã, o correio de Lisboa pôs fim a todas as conjecturas. Os periódicos e as cartas particulares anunciavam que o doutor Jacob havia sido encontrado nas ruas da capital, mas em tal estado de espírito, que fora recolhido ao hospício dos alienados.⁷⁵⁷

Acostumados a aceitar a atitude paternalista assumida pelo facultativo – atitude que, nessa época, também seria um meio de ocultação da própria ignorância científica –, os pacientes do doutor Jacob Granada encaram o seu desaparecimento como um facto ‘extraordinário’, ‘misterioso’ e obscuro. Na verdade, é algo que não podem compreender, porque não se coaduna com a imagem sólida que tinham formado do velho médico, a quem obedeciam

Granada nutre uma paixão que não é correspondida – encara essa possibilidade, nos seguintes termos: «*E Valentina? § Conservou por algum tempo a memória do doutor Jacob; mas enfim tinha vinte anos, imaginação e futuro. § Em tais circunstâncias as impressões são tão efêmeras! § Na última carta em que falava dele à sua amiga, terminava assim o período respectivo: § ‘Finalmente, era uma bela alma. Não há dúvida. § ‘Para o ter amado, bastar-me-ia... ter sido contemporânea de minha avó.’ § A observação parece um tanto cruel; mas qual das leitoras jovens seria mais benigna?»: *Ibidem*, pp. 233-234.*

⁷⁵⁵ Sobre este assunto, cf. AZEVEDO, Maria Teresa Schiappa de – Da maiêutica socrática à maiêutica platónica. In *Humanitas*. LV (2003), pp. 265-281.

⁷⁵⁶ DINIS – *Obras*, vol. 2, p. 201.

⁷⁵⁷ *Ibidem*, p. 232.

cegamente, precisamente porque o doutor Jacob Granada tinha a capacidade de exercer sobre eles um ‘poder magnético’⁷⁵⁸:

Jacob Granada era um destes homens singulares, que desde primeira entrevista nos deixam uma impressão profunda e indelével, e cujo trato continuado, a não se lhe opor convenientemente uma vontade inflexível e uma grande força de carácter, tende a dar-lhes um domínio tal sobre os ânimos, que difícil é mais tarde subtrair-se qualquer, que por algum tempo se lhe sujeitou a tão poderosa influência.

Se o poder magnético tal como o concebem os mais crédulos e ardentes apologistas da fantástica arte de Mesmer, fosse uma realidade e não uma simples criação de visionários [sublinhado nosso]⁷⁵⁹, decerto possuiria Jacob Granada essa faculdade superior no grau mais elevado.

A inegável influência moral de caracteres como estes sobre os menos rijamente temperados explica, e até de alguma sorte justifica, a origem dessa singular doutrina, que a aura popular, favorável a todas as ideias novas e extravagantes, tão extraordinariamente propagou.⁷⁶⁰

⁷⁵⁸ No capítulo XXXIV de uma *Crónica da Aldeia* de Júlio Dinis – *As Pupilas do Senhor Reitor* –, também se pode ler o seguinte: «O reitor naquele momento transformara-se; sublimara-se a ponto de exercer um império completo na vontade de Daniel; no olhar do velho parecia haver não sei que influxo magnético, que obrigou Daniel a baixar a cabeça e a retirar-se, constringido por irresistível impulso.»: DINIS – *Obras*, vol. 1, p. 172. Como já vimos anteriormente (cf. o item 3.2 deste estudo) a ideia de que o olhar de um ser humano (sobretudo o das mulheres) pode exercer um «magnético influxo» sobre outro ser humano ocorre com alguma frequência nos textos literários dinisianos. Sobre esta ‘fantástica arte de Mesmer’ (como salienta Júlio Dinis na passagem acima transcrita), A.-S. Morin – relacionando o magnetismo com «les sciences occultes» – defende que quase todos os magnetizadores «croient à l’existence d’un agent physique, ou bien encore à une puissance mystérieuse dont ils se font une idée d’autant plus haute qu’ils n’en soupçonnent pas la nature. Que deviendra le magnétisme si les uns et les autres, mieux éclairés, désabusés sur leur prétendu fluide ou sur leur agent mystérieux, arrivent à connaître la vérité et à se persuader que tout le magnétisme ne consiste que dans la fascination, que tous ses effets sont dus à la puissance de l’imagination du sujet ?... Cette question scabreuse a été posée dès les temps de Mesmer»: cf. MORIN, A.-S. – *Du magnétisme et des sciences occultes*. Paris ; Londres ; New York : Germer Baillière, 1860, pp. 4-5 ; 299-300.

⁷⁵⁹ Neste ponto, gostaríamos de salientar que Júlio Dinis demonstra ter compreensão e simpatia por esses mesmos visionários quando, na seguinte passagem da parte I, de uma «Carta Literária» (transcrita do «Jornal do Porto», de «1 de Agosto de 1864») – intitulada «Impressões do Campo: A Cecília» –, afirma: «[...] como se a tristeza de um olhar se pudesse imprimir, pela continuação, nos objectos em que se fixa. § E queres que te diga? Pareceu-me então que alguma coisa havia efectivamente naquelas pedras soltas, que não podia ter outra origem. Puerilidade minha, não é verdade? Mas olha, Cecília, eu às vezes penso: § Quem sabe que mistérios terá ainda a devassar a ciência? § Sabes tu? Tenho sempre escrúpulos de me rir dos visionários e utopistas; receio que os vindouros se riam do meu riso. Isto de ver as coisas só à luz da ocasião tem seus inconvenientes também. § [...] Se o espírito das ruínas me ouviria?»: DINIS – *Obras*, vol. 2, p. 722.

⁷⁶⁰ *Ibidem*, p. 210.

Quando o velho médico, porém, se apaixona por Valentina – uma mulher jovem, sua paciente, que não se subordina ao paternalismo médico⁷⁶¹, sendo a primeira que põe os seus conhecimentos científicos em questão⁷⁶² –, o doutor Jacob Granada abandona a sua postura tradicional de facultativo positivista⁷⁶³ de aldeia para dar expansão aos desejos irracionais do seu coração. Dessa forma, acaba vagueando pelas ruas da capital do país e proferindo fórmulas que permanecem ininteligíveis aos ouvidos do facultativo citadino que o observa e, por isso mesmo, o julga tresloucado – mesmo que o doutor Jacob tenha a preocupação de o esclarecer, afirmando que as suas palavras correspondem a sentenças extraídas da ‘Tábua *Smaragdina* de Hermes’ – cujo discurso, como esclarece Pierre Laszlo, tem uma apresentação que interfere com a lógica, inverte a perspectiva, de cima para baixo⁷⁶⁴:

Aos leitores que desejarem saber particularidades sobre a loucura do doutor Jacob ofereço o seguinte extrato de uma carta do facultativo que o observou:

«A mania predominante do enfermo é a descoberta da pedra filosofal. A elaboração de um elixir de longa vida preocupa-lhe o espírito e conserva-o em um contínuo e fatigador trabalho mental.

«Ouvimo-lo falar em Paracelso, em Cagliostro, em Basílio Valentin e Arnaud de Villeneuve e não sei quantos mais nomes de ilustres alquimistas.

«Com a primeira pessoa que se lhe aproxime, pratica sobre os arcanos daquela seita afa-mada, exaltando-lhe a ideia, e expondo-lhe as teorias com um fogo e uma vivacidade, que no meio das aberrações de um espírito perturbado, revelam ainda verdadeiros clarões de uma grande inteligência.

«Há dias encontrei-o repetindo estas palavras, que depois me disse serem da Tábua Smaragdina de Hermes:

⁷⁶¹ Sobre este assunto, cf. GRACIA, Diego – *Fundamentos de Bioética*. Coimbra : Gráfica de Coimbra 2, 2008, pp. 63-67.

⁷⁶² «*Creia-me, doutor, se quiser ser médico eminente, estude menos a anatomia do coração ou espiritualize-a. Olhe que nem todos os padecimentos dele são aneurismas ou lesões semelhantes. § Estas palavras, que em outra boca teriam provocado uma explosão no génio irascível e intolerante do clínico, foram desta vez acolhidas com um sorriso singular, como até ali ninguém tinha ainda observado nos lábios do doutor, e seguido de um silêncio reflexivo muito parecido a completa abstracção. § Desde o momento em que pela primeira vez colheu este animador resultado, Valentina declarou-se emancipada da salutar mas pesada tutela do velho médico*»: DINIS – *Obras*, vol. 2, pp. 216-217.

⁷⁶³ Cf. *Ibidem*, p. 222.

⁷⁶⁴ LASZLO, Pierre – *O que é a Alquimia?*. Lisboa : Terramar, 1996, p. 126.

« – Apartarás com cuidado e engenho a terra do fogo, o subtil do denso; o fogo sobe da Terra aos céus, desce outra vez sobre a Terra e tira a sua força tanto do superior como do inferior. Assim possuirás a glória do mundo inteiro, fugirão de ti as trevas. É a virtude fonte de toda a virtude...⁷⁶⁵

Esta adesão do doutor Jacob Granada à linguagem hermética – linguagem em que se exprime na sua ‘loucura’, que se caracteriza por estados de exaltação⁷⁶⁶ – também pode ser vista como uma conversão, por parte do velho médico, a uma *sensibilidade* – ininteligível para a maioria da população portuguesa⁷⁶⁷ – que só é exprimível numa linguagem a que apenas uma minoria tem acesso: a denominada *linguagem dos pássaros*⁷⁶⁸. Uma hipótese que se encontra confirmada nas afirmações de Júlio Dinis, quando, na seguinte passagem de uma «Carta literária», já anteriormente analisada⁷⁶⁹ – «A ciência a dar razão aos poetas» –, composta nesse mesmo ano de 1864, se refere à linguagem dos ‘*livres-pensadores e poetas paradoxais*’ – que é, originalmente, a dos românticos alemães⁷⁷⁰ –, nestes moldes:

⁷⁶⁵ DINIS – *Obras*, vol. 2, pp. 232-233.

⁷⁶⁶ Analisando, sob um ponto de vista histórico, a loucura – enquanto «perda das capacidades racionais ou a falência do controle voluntário sobre as paixões» – Isaías Pessotti esclarece que, ao longo das épocas, «os sucessivos conceitos de loucura apresentam conteúdos relativamente permanentes, ao lado de conotações típicas de um dado período ou, até, de um determinado autor, ou de alguma ‘escola’ de pensamento ou de pesquisa». Ainda segundo este autor, é [Melchior Adam] Weickard (1742-1803) quem, «ao tratar das doenças mentais do sentimento», «introduz uma idéia fecunda para a psicopatologia do século XIX: a da oposição entre estados de exaltação ou exageração do sentimento e estados em que ele é diminuído, deprimido»: cf. PESSOTTI, Isaías – *A loucura e as épocas*. Rio de Janeiro : Editora 34, 1994, pp. 7 ; 8 ; 139.

⁷⁶⁷ Como esclarece Éliphas Lévi (em «Livre VI», intitulado «La parfaite sagesse ou les grands arcanes»): «Nous savons pourquoi la mère des dieux était adorée sous la figure d’une pierre noire appelée Élagabale, et comment on tire l’eau et le feu de la terre par l’entremise d’un feu sorti de la terre et de l’eau. Nous en disons assez pour les adeptes et trop peut-être pour les profanes ; mais ce qui nous rassure, c’est que nous pourrions tout dire à ceux-ci sans danger, attendu qu’ils ne nous comprendraient pas, parce qu’ils ne nous croiraient pas s’ils arrivaient jamais à nous comprendre»: LÉVI, Éliphas – *Fables et symboles : avec leur explication ou sont révélées les grands secrets de la direction du magnétisme universel et des principes fondamentaux du Grand Œuvre*. Paris : Germer Baillière, 1863, pp. 443-444.

⁷⁶⁸ Como já vimos anteriormente (cf. o item 3.3.1 deste estudo), segundo José Manuel Anes, a denominada *linguagem dos pássaros* (ou «Língua dos Pássaros») é a que ensina o mistério das coisas e revela as verdades mais ocultas. Porque, segundo Fulcanelli, a língua é um instrumento do espírito e, para (re)encontrar esse espírito, é preciso saber «dissecar as palavras, quebrar a sua casca e libertar o espírito, divina luz que elas contêm»: cf. ANES – *A linguagem*, pp. 93-94.

⁷⁶⁹ Cf. o item 2.4 deste estudo.

⁷⁷⁰ Quanto aos poetas franceses, Marcel Raymond defende o seguinte: «Apenas Nerval progride até a região de onde não se pode voltar. E o faz com uma ousadia cada vez maior que lembra Novalis. A vontade de ir até o fim, de forçar as portas de marfim ou de chifre, de confiar seu destino à poesia, – tudo isso até à loucura – constitui um empreendimento sem exemplo, um caso limite no domínio francês. Entre o sonho e a vida, o poeta procura seu caminho e como um novo equilíbrio que seria natural e normal – pois o dia e a noite, o invisível e o visível têm o mesmo direito à sua solicitude e formam dois mundos complementares, dois modos harmonizados da realidade essencial. ‘Creio que a imaginação humana não inventou nada que não seja verdadeiro’; é esta uma afirmação capital, mas o mundo visível também é verdadeiro, de uma verdade segun-

Os poetas deixavam dizer os fisiologistas e continuavam na sua propaganda e o vulgo aplaudia-os com alma e identificava-se com aquelas crenças poéticas, sem cuidar do seu carácter hipotético. Quantas vezes os adeptos da ciência, os discípulos em via de iniciação, punham de lado, na banca do estudo, as páginas de ciência positiva sobre a vida do coração, para saborearem furtivamente a fisiologia de contrabando, que em todas as línguas do mundo mortas e vivas os poetas oferecem às imaginações seduzidas.

Mas o encanto era ainda poderoso; revelava-se por provas ainda mais evidentes.

Os próprios sacerdotes, os que proclamavam o interdito contra as falsas doutrinas, os que dentro do templo nunca permitiriam a entrada a essas metrificadas fisiologias do coração – não obstante lá terem entrado coisas muito menos racionais e em estilo incomparavelmente pior – os próprios sacerdotes digo, fecharam muita vez sobre si as portas do santuário e iam-se a praticar amavelmente com esses livres-pensadores e poetas paradoxais, agrada-dos, sem saber porque, daqueles mesmos paradoxos, contra os quais seriam inexoráveis quando chamados a juízo no tribunal da ciência.

Muitos foram até os que aprenderam a falar essa mesma linguagem profana, espécie de gí-ria poética que condenavam como ímpia, herética e atentatória contra os dogmas da fisiologia.⁷⁷¹

A referida ‘linguagem profana’ – que, como esclarece Júlio Dinis na passagem acima transcrita, é a linguagem em que se exprimem, nesse tempo, os ‘livres-pensadores’ e os ‘poetas paradoxais’ – corresponde, pois, às ‘falsas doutrinas’ contra as quais os ‘sacerdotes’ proclamam o ‘interdito’. Assim sendo, essa linguagem da «sensibilidade»⁷⁷² – que é ininteligível para a maioria da população portuguesa – também o é para os ministros da Igreja

da, que se une à do sonho. E gosto de ver, nestes últimos anos, André Breton interrogar com uma insistência cada vez maior este duplo quadro que são o sonho e a vida em que os signos se respondem e insistir neste ponto do espírito no qual Nerval sempre se lhe antecipou.» RAYMOND – *De Baudelaire ao Surrealismo*, p. 15.

⁷⁷¹ DINIS – *Obras*, vol. 2, pp. 696-697.

⁷⁷² Cf. *Ibidem*, p. 705. Na parte introdutória de um estudo relativamente recente, Rosina Neginsky confirma a posição de Marcel Raymond (apresentada na nota anterior deste estudo), quando afirma, por exemplo, o seguinte: «Romanticism played an important role in the development of Symbolist aesthetics and sensibility. For example, for English poet Samuel Taylor Coleridge, who influenced English Symbolism, the role of poetry was to evoke the mystery of the world. For Novalis, a German philosopher and writer of early Romanticism, who also had an impact on Symbolists, nature was a symbol for something grander than philosophy. The French poet Charles Baudelaire, who was considered the ‘founder’ of French Symbolist aesthetics, was influenced by the German Romantic writer E.T. A. Hoffman, who was famous for his fantastic horror works. The novel *Aurélia* by French writer Gerard de Nerval, in which daydreams replace reality, and his twelve sonnets published under the title *Chimères* at the end of the novel *Filles du feu*, played an important role in the development of a mysterious and dreamy side of Symbolist sensibility»: NEGINSKY, Rosina, ed. – *Symbolism, its origins and its consequences*. Newcastle upon Tyne : Cambridge Scholars publishing, 2010, p. 3.

Católica em Portugal, ainda que alguns deles se sintam atraídos por ela. Uma atração, aliás, que é, até certo ponto, compreensível, já que, como esclarece Raymond:

Quando da precedente explosão do irracional, na época da Contra-reforma e da arte, a Igreja orientara, sem demasiada dificuldade, o ímpeto místico. Dois séculos mais tarde, após a crítica dos ‘filósofos’, ela não poderia mais fazê-lo. Cabia à arte (mas não somente a ela) satisfazer algumas das exigências humanas que a religião, até então, conseguira exorcizar.

A poesia, de agora em diante, tende a tornar-se uma ética ou não sei que forma irregular de conhecimento metafísico; excita-a uma necessidade de ‘mudar a vida’ como o desejava Rimbaud, de mudar o homem e de fazer-lhe atingir o ser. O que é novo, aqui, é menos o facto que a intenção, que se liberta pouco a pouco da inconsciência, de retomar os poderes obscuros e de tentar superar o dualismo do *eu* e do universo.⁷⁷³

A superação do ‘dualismo do *eu* e do universo’ – referida na passagem acima citada – efetuar-se-á, então, por meio das «correspondências»⁷⁷⁴. Através delas, o poeta romântico, como o poeta simbolista⁷⁷⁵, pode sentir o universo «como uma presença», ao mesmo tempo que à «sua imaginação» fica confiada a tarefa de «compôr o retrato metafórico, simbólico de si mesmo, em suas metamorfoses»⁷⁷⁶. É este retrato que o doutor Jacob Granada,

⁷⁷³ RAYMOND – *De Baudelaire ao Surrealismo*, pp. 11-12.

⁷⁷⁴ Em conformidade com a «teoria das correspondências», «a Criação deve ser encarada como um conjunto de figuras que devem ser decifradas [...] ou como uma alegoria mística». Tal decifração é possível porque «entre o microcosmo e o macrocosmo, ambos espirituais em sua essência, existe um intermediário, uma linguagem comum, que lhes permite revelarem-se um ao outro e reconhecerem-se: a linguagem dos símbolos, das metáforas, das analogias»: cf. *Ibidem*, pp. 19-22.

⁷⁷⁵ Referindo-se a Maurras – que «volta a uma concepção absolutamente clássica e antiga do belo», opondo-se esteticamente a «Os românticos, os simbolistas» –, Raymond esclarece que «o pensamento do século XIX em sua quase totalidade» definiu o belo pelo característico – cuja procura «obriga a insistir nas diferenças em detrimento da harmonia» – ou confundiu-o com o poético, que «é essencialmente moral» – incitando ao devaneio, abrindo caminhos à imaginação, revelando o mistério: cf. *Ibidem*, p. 51. Sobre a relação entre poetas românticos e poetas simbolistas, escreve Ovidiu Cotrus: «Par sa conception sur la fonction démiurgique de l’activité artistique, Baudelaire s’inscrit dans la tradition romantique et son œuvre, qui n’illustre pas toujours ses conceptions, paraît un des cas limites d’un romantisme épuisé, passé par la filière magnifiquement délirante de Coleridge et d’Edgar Poe. L’analyse des œuvres poétiques et critiques de Baudelaire ne nous révèle aucune volonté de rupture. Mais l’avant-garde littéraire de notre époque, sans vouloir se reconnaître pour ce qu’elle est en réalité : une forme extrême de romantisme, a envisagé un Baudelaire antiromantique, un clinicien lucide et désenchanté de la misère physiologique de l’homme»: COTRUS, Ovidiu – *Quelques aspects mythiques de la recherche poétique moderne*. In *Liberté*. 14:6 (1972), pp. 119-120.

⁷⁷⁶ Cf. *Ibidem*, p. 14. A este propósito, acrescenta ainda Raymond: «‘Libertar a alma’, encontrar novamente o ‘estado natural’, que era, em suma, esta esperança senão a consequência de um sonho ancestral semi-mergulhado no inconsciente, o sonho de um universo *mágico*, em que o homem não se sentiria separado das coisas, em que o espírito reinaria sem intermediário sobre os fenômenos, fora de qualquer caminho racional?»: *Ibidem*.

aderindo à linguagem hermética, intenta compor de si mesmo – abandonando, assim, a sua postura tradicional de facultativo positivista de aldeia.

Meditadas as duas composições poéticas de Heinrich Heine adaptadas à língua portuguesa por Júlio Dinis, numa leitura comparativa com a produção literária dinisiana, poderemos, pois, concluir que as principais temáticas que nelas, dicotomicamente, afluam – amor/morte (separação); sonho/realidade – coincidem com motivos centrais que emergem nas composições poéticas dinisianas, durante as duas fases poéticas. Como vimos anteriormente⁷⁷⁷, porém, esses motivos são perspectivados de formas diferentes, nessas duas fases, de acordo com a evolução que se vai operando na mente do poeta Júlio Dinis, ao longo da sua vida.

⁷⁷⁷ Cf. o item 3.2 deste estudo.

Conclusão

Possuidor de uma ironia fina – que é maiêutica –, Júlio Dinis é um autor que soube imprimir nos seus textos literários uma visão *realista poética* da sociedade portuguesa do terceiro quartel do século XIX. É um autor nacionalista – *escritor de raça*, como o apelidou Egas Moniz –, que procura o que é genuinamente português, sem, contudo, perder nunca de vista o universal. Pois os textos literários dinisianos não exprimem somente a *cor local*, mas também as *cores da vida* – como escreveu em 1886 um romanólogo alemão, Hugo Schuchardt, referindo-se ao romance *As Pupilas do Senhor Reitor*.

São textos que nasceram da grande capacidade de observação que o seu autor neles revela, das suas experiências humanas e sociais, assim como das suas próprias vivências psicológicas e, talvez, da necessidade de as esclarecer e ultrapassar. Na nossa leitura, é, principalmente, nesta última componente que se pode encontrar a origem da ironia fina, que caracteriza estilisticamente os textos do nosso autor. Já que, contrariamente ao que Eça de Queirós escreveu – primeiramente em *As Farpas*, depois em *Uma Campanha Alegre* –, Júlio Dinis nunca «viveu de leve»⁷⁷⁸.

Como lhe teria sido possível viver dessa forma, se, desde a mais tenra idade, a vida o obrigou a confrontar-se, permanentemente, com a morte: a morte de sua mãe, a morte de todos os seus irmãos, a morte de parentes chegados, a morte de amigos queridos? Se, ainda em plena juventude, essa mesma doença que tinha vindo a vitimar todos aqueles que amara e vira morrer se apodera do seu corpo, obrigando o seu espírito a combatê-la, corajosamente, durante quinze anos de uma vida que termina ao fim de quase trinta e dois, apenas?

No entanto, ao contrário do que seria previsível, o olhar que Júlio Dinis lança sobre a realidade portuguesa do seu tempo, e que os seus textos literários registam, não é de desencanto. Não corresponde a uma forma de observar *materialista, pessimista e mal-humorada*, a que o pai da psicologia médica, Ernst von Feuchtersleben – que Júlio Dinis apelida de *douto*, em *Uma Família Inglesa* –, designa por *prosa vulgar da vida*. Bem pelo contrário, o olhar que Júlio Dinis lança sobre a realidade portuguesa do seu tempo é criativo, dinâmico,

⁷⁷⁸ Cf. ORTIGÃO ; QUEIROZ – *As farpas*, Setembro de 1871, p. 47.

recria a realidade observada – é a forma de observar de quem possui uma *visão de mundo*, uma cosmovisão.

É um olhar de saudade, é certo – que valoriza a memória do passado, individual e nacional –, mas esse olhar de saudade, nos textos dinisianos, é dinâmico, porque é ele que permite reconhecer as raízes transformadoras, tanto individuais como nacionais, em que se fundamenta o olhar de esperança – que é saudade de um futuro por construir, que «é o sonho de um homem desperto», como pensava Aristóteles⁷⁷⁹. Por isso, *saudade* e *esperança* – termos que muito frequentemente ocorrem nos textos literários de Júlio Dinis – são sempre as grandes linhas de força que determinam o evoluir dos acontecimentos nas narrativas dinisianas.

Essa dinâmica que o nosso autor imprime às suas narrativas comporta uma dimensão litúrgica, que encontra no *eschaton*⁷⁸⁰ o seu correspondente. Logo, é uma dinâmica intencional, nos textos literários dinisianos, já que Júlio Dinis se declara assumidamente apologista de uma corrente estético-filosófica, de inspiração hegeliana, que concebe a arte como religião – quando, do princípio até o fim de uma «Carta literária» redigida em 1868, defende a *Kunstreligion* (*religião da arte*) e o que ela pressupõe, nessa segunda metade do século XIX: a substituição da religião oficial no espaço público; a formação das suas próprias comunidades; a instituição de um culto e do sacerdócio; o estabelecimento de regras éticas e padrões morais. Seria desta forma que a *Kunstreligion* (*religião da arte*) cumpriria a sua missão de educar e civilizar o povo, num tempo em que a religião oficial já não se mostra capaz de cumprir devidamente as suas funções tradicionais.

Como demonstrámos, a apologia que Júlio Dinis faz da *Kunstreligion* (*religião da arte*), a nível programático, é concretizada pelo nosso autor nas suas próprias composições literárias, na medida em que nelas desenvolve temas onde ecoam preocupações de ordem ecológica e socioambiental, ético-social, sociocultural, sociopolítica, socioeconómica e ético-religiosa. Assim, Júlio Dinis assume, com a sua produção literária, uma posição interventiva na sociedade portuguesa, num tempo em que essa sociedade apresenta fortes indícios de uma secularização manifesta.

⁷⁷⁹ Cf. *PENSAMENTOS da Grécia*, p. 63.

⁷⁸⁰ Sobre a relevância do *eschaton* na teologia de Schleiermacher, assim como na filosofia de Hegel, cf. VORGRIMLER – *Neues Theologisches*, pp. 170-173.

Procurando nos textos literários dinisianos as tendências estéticas e filosóficas do seu autor, deparámos com uma carta que consideramos ser o primeiro texto programático de Júlio Dinis. Esta carta foi publicada, primeiramente, como folhetim, no *Jornal do Porto*, e só mais tarde como «Carta literária» – intitulada «Coisas verdadeiras» –, integrando diferentes edições da *Obra Completa* de Júlio Dinis. Neste texto programático, destacam-se dois núcleos temáticos: a defesa da verdadeira imagem da Mulher e a defesa do aforismo *Nosce te ipsum*, inscrito no frontispício do Templo de Apolo, em Delfos. É neste preceito – que atravessou o tempo como uma flecha, passando pela consciência de muitos pensadores – que se fundamenta, segundo a tradição, o Hermetismo. Por isso, de acordo com as instruções para o *Grau de Aprendiz*, segundo o *Rito Escocês Antigo e Aceito*, essa também é a principal sentença que o neófito terá de meditar, na Câmara das Reflexões, para que a sua consciência desperte no início da *via iniciática*, que, como esclarece Oliveira Marques, constitui o método próprio de que a Maçonaria se serve para pesquisar a Verdade. Esta dupla defesa, assumida de forma empenhada e crítica, revelou-nos que tanto a verdadeira imagem da Mulher como o *Nosce te ipsum* foram temas a que Júlio Dinis atribuiu grande importância, sendo de esperar que os desenvolvesse na sua produção literária, como ficou demonstrado que realmente fez.

Partindo do princípio que a vocação de um poeta, ou escritor, é quase sempre determinada pelas primeiras vivências – princípio que Júlio Dinis confirma numa sua «nota manuscrita» que analisámos, mas que também conhecemos através do testemunho de outros autores –, debruçámo-nos sobre os primeiros anos da vida do nosso autor: primeiras vivências no seio da família e primeiras amizades. Baseando-nos nessa análise, podemos concluir que a vocação literária de Júlio Dinis, tendo surgido muito cedo (aos 11 anos de idade), foi determinada pelas vivências afetivas que ocorreram nos seus primeiros anos de vida, sobretudo, pelo sofrimento, aos cinco anos de idade, provocado pela morte de sua mãe – de quem recebera uma educação religiosa católica que o seu espírito científico (herdado de seu pai ou estimulado por influência paterna) não lhe permitiria assimilar pacificamente, dando origem a um conflito interior entre *o crer* (a fé católica) e *o saber* (os conhecimentos científicos).

Por consequência, a imagem da Mãe transformar-se-ia num motivo central – recorrente na produção literária dinisiana – que se concretiza na figura da mãe que sofre (como, por exemplo, a *tia Filomela*, de «Os novelos da tia filomela»); ou na figura da mãe que está

morta (como quase todas as mães das heroínas e heróis dinisianos); mas também, ou sobretudo, na imagem da irmã ou filha que desempenha o papel de mãe (e aqui o melhor exemplo talvez seja o de *Jenny*, de *Uma Família Inglesa*). É nesta última imagem, a da irmã-filha-mãe – que, para o escritor Júlio Dinis é, compreensivelmente, a *mulher-anjo* (mulher assexuada e mãe morta) –, que assenta a defesa empenhada da verdadeira imagem da Mulher. A essa defesa, porém, Júlio Dinis associa, no seu primeiro texto programático, a defesa do Hermetismo. Uma associação que resulta do facto de o nosso autor ter procurado compensar o vazio central que a morte de sua mãe provocara na sua vida afetiva, cultivando laços de amizade que o uniram, principalmente, a Custódio de Passos, mas também ao irmão deste último, o poeta Soares de Passos, em torno de quem se reunia um grupo de jovens estudantes, que o nosso autor integrou.

A forma como Júlio Dinis descreve esse círculo hermético, assim como os termos em que apresenta a sua figura central, Soares de Passos – o *poeta-sacerdote*, que acreditava que a missão salvífica no mundo se realizaria através do progresso social, que a poesia enquanto ‘estandarte da ideia’, ‘inspirada por Deus’, deveria fomentar –, são elucidativos quando às razões por que, na mente do dramaturgo, poeta e escritor Júlio Dinis os dois temas se relacionam. Na realidade, esse ideal de arte concebida como religião (por inspiração hegeliana) também tem as suas raízes remotas na filosofia hermética – que, segundo Goethe, desde Tales de Mileto, se caracteriza por atingir a dimensão de um pensamento que parte do *sin-tético universal*, da *perspetiva de um todo*, o único que permite chegar à *Origem* (*Ursprung*). É nesta última linha de pensamento que assenta a tradição esotérica, que Goethe privilegiava.

Assim sendo, é seguindo, primeiramente, o exemplo de Soares de Passos que Júlio Dinis vai defender uma conceção de arte como religião, com o intuito de se alistar na *cruzada da civilização*. No entanto, esse poeta português não seria o único a exercer uma influência nesse sentido. Em abril de 1864, Júlio Dinis também vai adaptar para língua portuguesa dois poemas de Heinrich Heine – grande admirador de Hegel, de quem foi discípulo na Universidade de Berlim. Uma dessas adaptações, que na versão portuguesa recebeu o título «A intercessão da Virgem», seria publicada num periódico português *A Grinalda*, juntamente com mais duas composições poéticas dinisianas.

Analisando comparativamente essas três composições poéticas que Júlio Dinis publicou no quinto volume de *A Grinalda*, verificámos que, de um ponto de vista temático, elas se interrelacionam, subordinando-se a um motivo central comum: o amor que liga uma *mãe* a um *filho*, de quem é separada. Contudo, esse motivo central é abordado, em cada um dos poemas, num contexto diferente. Ou seja, enquanto na adaptação do poema de Heine – «A intercessão da Virgem» – esse amor surge num contexto socio-religioso, nos dois poemas da autoria de Júlio Dinis – «No Altar da Patria» e «A Despedida da Ama» – esse mesmo amor surge num contexto sociopolítico e sociocultural, respetivamente. No entanto, em qualquer um dos contextos, esta imagem da Mãe corresponde simbolicamente à noção dinisiana de Pátria, que é uma noção tripartida:

1. É *pátria mãe* – ou seja, um Portugal católico – que ama o seu *filho* (o cidadão português), mas de quem é separada, por meio da crença na pátria celeste.
2. É *mãe-pátria* – ou seja, um Portugal colonialista –, que ama o seu *filho*, mas de quem é separada, por meio do poder político.
3. É *Mátria* – ou seja, a pátria vista pelo lado feminista – que ama o seu *filho*, mas de quem é separada, por meio dos padrões socioculturais vigentes.

Em qualquer dos casos, porém, o papel do *filho* (o cidadão português) é sempre apagado: ou porque esse filho morre – como acontece nos poemas «A intercessão da Virgem» e «No Altar da Patria» –, ou porque é ensinado, *de pequenino*, a *esquecer* (o amor materno) – como acontece no poema «A Despedida da Ama». Desta forma, finda a relação *mãe-filho*, que corresponde, simbolicamente, à relação *Pátria-cidadão*. Uma morte simbólica, que põe em questão a força do vínculo que liga *mãe* e *filho*. Um vínculo que não é verdadeiro, porque se fosse, a *mãe* ajudaria o *filho* a encontrar a felicidade terrena, para que ele não precisasse de procurar a solução dos seus problemas em crenças religiosas; não lhe daria a *espada* com que ele há-de combater numa guerra a que não sobreviverá e não entregaria a sua criação a uma *ama*.

São estas as grandes críticas que Júlio Dinis dirige ao Estado português desse tempo – o da Regeneração – enquanto apologistas da *Kunstreligion* (*religião da arte*). Um ideal estético-

filosófico que adotou, principalmente, com o intuito de ajudar a (re)construir a Nação portuguesa e a restabelecer a verdadeira imagem da Pátria portuguesa⁷⁸¹.

⁷⁸¹ Sobre estes conceitos, no século XIX, cf.: CATROGA, Fernando – Pátria, nação, nacionalismo. In TOR-GAL, Luís Reis ; PIMENTA, Fernando Tavares ; SOUSA, Julião Soares, coord. – *Comunidades imaginadas : Nação e nacionalismos em África*. Coimbra : Imprensa da Universidade de Coimbra, 2008 pp. 20-22.

Bibliografia

Bibliografia Ativa

COELHO, Joaquim Guilherme Gomes – *Da importancia dos estudos meteorologicos para a medicina e especialmente de suas applicações ao ramo operatorio*. Porto : Typographia de Sebastião José Pereira, 1861. Dissertação Inaugural para acto grande, seguida de seis proposições, apresentada a Eschola Medico-Cirurgica do Porto, 1861.

DINIS, Júlio (pseud.) – *Obras de Júlio Dinis*. Porto : Lello & Irmão, [1977]. 2 vol.

Bibliografia Passiva

A CARTA da Terra : valores e princípios para um futuro sustentável. Itaipu : ITAIPU BINACIONAL, 2010.

A GRINALDA, periodico de poesias inéditas. 5 (1864).

A ILLUSTRACÃO luso-brazileira : jornal universal. 3:26 (1959).

ABREU, Carmen da Conceição da Silva Matos – *Júlio Dinis : representações romanescas do corpo psicológico e social : influência e interferência da literatura inglesa*. Porto : [s.n.], 2010. Tese de doutoramento.

ÁLVAREZ LÁZARO, Pedro, coord. – *Maçonaria, Igreja e Liberalismo : actas da semana de estudos da Faculdade de Teologia – Porto – 1 a 4 de Fevereiro de 1994*. Porto ; Madrid : Fundação Eng. António de Almeida ; Universidade Católica Portuguesa ; Universidade Pontificia Comillas, 1996.

ANASTÁCIO, V. ; CASTRO, I. de O., coord. – *Revisitar os saberes : referências clássicas na cultura portuguesa do Renascimento à Época Moderna*. Lisboa : Centro de Estudos Clássicos-FLUL e IELT-Universidade Nova de Lisboa, 2010.

ANNUARIO da universidade de Coimbra : anno lectivo de 1874-1875. Coimbra : Imprensa da Universidade, 1874.

APPEL, Toby A. – *The Cuvier-Geoffroy debate: french biology in the decades before Darwin*. New York ; Oxford : Oxford University Press, 1987.

ARISTÓTELES – *Ética a Eudemo*. Trad. original do Grego por AMARAL, J. A. [livros I e II] ; MORÃO, Artur [livros II, VII e VIII e notas]. Lisboa : Tribuna da História, 2005.

ARISTÓTELES – *Poética*. Trad. de SOUSA, Eudoro de. 7ª ed. [s. l.] : IN-CM, 2003.

- ARISTÓTELES – *Vida, pensamento e obra*. Espanha : Público – Comunicação Social, 2008.
- AUEROCHS, Bernd – *Die Entstehung der Kunstreligion*. Hrsg. v. DETERING, Heinrich. Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht, 2006.
- AZEVEDO, Maria Teresa Schiappa de – Da maiêutica socrática à maiêutica platónica. In *Humanitas*. LV (2003), pp. 265-281.
- BACHELARD, Gaston – *La poétique de l'espace*. 12^e édition. Paris : Presses Universitaires de France, 1984.
- BACHELARD, Gaston – *L'intuition de l'instant*. France : Gonthier, [1932].
- BALZAC, M. de – *Romans et contes philosophiques*. Éditions établie et présentée par OLIVER, Andrew ; éditions de l'originale collection « Les romans de Balzac ». Toronto : Éditions de l'originale, 2007.
- BÄR, Gerald – Fantasies of Fragmentation in Conrad, Kafka and Pessoa : literary strategies to express strangeness in hetero-social context. In *Amaltea*. 3 (2011), pp. 1-21.
- BARRELL, John – *The idea of landscape and the sense of place : 1730-1840 : an approach to the poetry of John Clare*. London ; New York : Cambridge University Press, 1972.
- BARRETO, João – *O poço de Babel : para uma poética da tradução literária*. Lisboa : Relógio D'Água, 2002.
- BEIT, Hedwig von – *Symbolik des Märchens : Versuch einer Deutung*. 5. Aufl. Bern und München : Francke, 1975.
- BERNARD, Claude – *Introdução à medicina experimental*. Trad. MARINHO, Maria José. Lisboa : Guimarães & Cia. Editores, 1978.
- BETZ, Otto – *In Geheimnisvoller Ordnung : Urformen und Symbole des Lebens*. München : Kösel, 1992.
- BINSWANGER, Hans Christoph – *Geld und Magie : eine ökonomische Deutung von Goethes Faust*. 2. Ausl. Hamburg : Murmann, 2005.
- BLACKMORE, J. – Portugal, poetry of. In GREENE, Roland ; CUSHMAN, Stephen [et al.], ed. – *The Princeton encyclopedia of poetry & poetics*. Fourth edition. Princeton ; Woodstock : Princeton University Press, 2012, pp. 1088-1092.
- BODE, Christoph – *Der Roman*. 2. Aufl. Tübingen : A. Francke, 2011.
- BÖHM, Nadine Christina – *Sakrales Sehen : Strategien der Sakralisierung im Kino der Jahrtausendwende*. Bielefeld : transcript, 2009.
- BÖHME, Jakob – *Aurora oder Morgenröte im Aufgang*. Hrsg. v. WEHR, Gerhard. Wiesbaden : Marix, 2013.

- BÖHME, Jacob – *Werke : Morgenröte im Aufgang : De signatura rerum*. Hrsg. v. INGEN, Ferdinand. Frankfurt am Main : Deutscher Klassiker, 2009.
- BOLLENBECK, G. – Zivilisation. In RITTER, Joachim ; GRÜNDER, Karlfried ; GABRIEL, Gottfried, Hrsg. – *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2004, Bd. 12, pp. 1365-1379.
- BOWRING, Edgar Alfred – *The poems of Heine, complete : translated into the original metres*. With a sketch of Heine's life. London : Henry G. Bohn, 1861.
- BRAGA, Theophilo – *As theocracias litterarias : relance sobre o estado actual da literatura portuguesa*. Lisboa : Typographia Universal, 1865.
- BRAGA, Theophilo – *História da poesia moderna em Portugal : carta a J. M. Nogueira Lima, sobre a Grinalda*. Porto : Typographia da Livraria Nacional, 1869.
- BRAGA, Theophilo – *Tempestades Sonoras : segunda série da Visão dos Tempos*. Porto : Em Casa da Viuva Moré, 1864.
- BRAUDEL, Fernand – *Grammaire des civilizations*. Paris : Les Ed. Artaud-Flammarion, 1987.
- BRIX, Michel – *Nerval journaliste (1826-1851) : problématique : méthodes d'attribution*. Namur : Presses Universitaires de Namur, 1989.
- BROEK, Roelof van den ; HANEGRAAFF, Wouter J., ed. – *Gnosis and hermeticism from antiquity to modern times*. New York : State University of New York Press, 1998.
- BRUNO, José Pereira de Sampaio – *A Geração Nova : ensaios críticos : os novelistas*. Pôrto : Magalhães & Moniz, 1885.
- BURNS, L. C. – A forgotten psychiatrist : Baron Ernst von Feuchtersleben. In *Proceedings of Royal Society of Medicine*. 47:3 (1954), pp. 190-194.
- BUTOR, Michel – *Die Alchemie und ihre Sprache : Essays zur Kunst und Literatur*. Aus d. Franz. u. mit e. Vorw. von SCHEFFEL, Helmut. Frankfurt am Main ; Paris : Qumran, 1984.
- CARVALHO, Joaquim Jorge Silva – *Acção, cenas e personagens na narrativa dinisiana : as pupilas do senhor escritor*. Coimbra : Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2010. Dissertação de Doutoramento.
- CARVALHO, José Carlos – *Esperança e resistência em tempos de desencanto : estudo exegetico-teológico da simbologia babilónica de Ap 18*. Porto : UCP ; Faculdade de Teologia, 2009.
- CATROGA, Fernando – O laicismo e a questão religiosa em Portugal (1865-1911). In *Análise Social*. XXIV:100 (1998), pp. 211-273.

- CENTENO, Yvette – *5 aproximações : Peter Weiss – A. Ramos Rosa – alquimia e misticismo – Fernando Pessoa – Hermann Hesse*. Lisboa : Ática, 1976.
- CENTENO, Yvette – *Símbolos da totalidade na obra de Hermann Hesse*. Lisboa : A Regra do Jogo, 1978.
- CHAGAS, Manuel Pinheiro – *Poema da mocidade : seguido do Anjo do Lar*. Lisboa : A. M. Pereira, 1865.
- CHAITOW, Sasha – How to become a mage (or fairy) : Joséphin Péladan's Initiation for the masses. In *The Pomegranate*. 14:2 (1012), pp. 185-211.
- CICERONIS, M. Tullii – *Opera Philosophica*. Ex editione ERNESTI, Jo. Aug., cum notis et interpretatione Londini : A. J. Valpy, 1830.
- CLASSE, Olive, ed. – *Encyclopedia of literary translation into English, A-L*. Chicago ; London : Fitzroy Dearborn publishers, 2000. vol 1.
- COIMBRA, Leonardo – *O pensamento filosófico de Antero de Quental*. Porto : J. Pereira da Silva, [s.d.].
- CONCÍLIO ecuménico Vaticano II : *constituições - decretos - declarações e documentos pontifícios*. 11.^a ed. Braga : A. O., 1987.
- COLLEÇÃO de leis e outros documentos officiaes publicados no anno de 1840. Decima Serie. Edição Official. Lisboa : Na Imprensa Nacional, 1840.
- CORDEIRO, Luciano – *Livro de crítica : arte e litteratura portuguesa d'hoje : 1868-1869*. Porto : Typographia Lusitana, 1869.
- COSTA, A. M. Amorim da – *Primórdios da ciência química em Portugal*. Lisboa : ICLP, 1984.
- COTRUS, Ovidiu – Quelques aspects mythiques de la recherche poétique moderne. In *Liberté*. 14:6 (1972), pp. 116-133.
- CHRONIK des Wiener Goethe-Vereins. XV:11-12 (1901).
- CRUZ, Ivo Duarte – *História do teatro português*. [s.l.] : Verbo, 2001.
- CRUZ, Liberto – Júlio Dinis : análise biobibliográfica (1839-1971). In *ARQUIVOS do Centro Cultural Português*. Paris : Fundação Calouste Gulbenkian, 1972. vol. 5.
- CRUZ, Liberto – *Júlio Dinis*. Lisboa : Quetzal, 2002.
- CUNHA, Jorge Teixeira da – *Ética teológica fundamental*. Lisboa : Universidade Católica, 2009.
- DAINOTTO, Roberto Maria – *Place in literature : regions, cultures, communities*. Ithaca ; New York ; London : Cornell University Press, 2000.

- D'AZEVEDO, Francisco Pereira – *Historia da prostituição e policia sanitaria no Porto : seguida de um ensaio estatistico dos dous ultimos annos, tabellas comparativas, etc.* . Porto : Em Casa de F. Gomes da Fonseca, 1864.
- DESMOND, William – *Art and the absolute : a study of Hegel's aesthetics*. New York : State University of New York, 1986.
- DIX, Steffen – As esferas seculares e religiosas na sociedade portuguesa. In *Análise Social*. XLV:194 (2010), pp. 5-27.
- DONOVAN, Josephine – *European local-color literature : national tales, Dorfgeschichten, roman champêtres*. New York ; London : Continuum, 2010.
- DUARTE, Maria do Rosário Cunha – Rejeição e recepção das ideias francesas na literatura portuguesa. In *Letras de Hoje*. 43:4 (2008), pp. 65-68.
- DUFOUR, Philippe – Panthéisme de Flaubert. In *Flaubert : Revue Critique et Genetique*. 12 (2014), pp. 2-13.
- DUQUE, João – Vocação – uma voz que vem de longe... . In *THEOLOGICA*. 2.^a série, 40:2 (2005), pp. 251-264.
- DURKHEIM, Émile – *Les formes élémentaires de la vie religieuse : le syst me tot mique en Australie*. 2^o  d. Paris : Quadrige ; Presses Universitaire de France, 1990.
- EDLER, Flavio Coelho – *Boticas & farmacias : uma história ilustrada da farmácia no Brasil*. Rio de Janeiro : Casa da Palavra, 2006.
- EGAN, Linda – Uma leitura de Júlio Dinis pr -pós-modernista, ou a vinganc a de uma oitocentista desfasada. In *Colóquio/Letras*. 134 (1994), pp. 55-72.
- ELIAS, Norbert – *O processo civilizador*. Trad. JUNGSMANN, Ruy ; rev. e apres. RIBEIRO, Renato Janine. Rio de Janeiro : Jorge Zahar Ed., 1994. vol. 1.
- ENGELHARDT, Dietrich von – *Historisches Bewußtsein in der Naturwissenschaft : von der Aufklärung bis zum Positivismus*. Freiburg [Breisgau] ; München : Alber, 1979.
- ERNE, Thomas ; SCHÜZ, Peter, Hrsg. – *Der Religiöse Charme der Kunst*. Paderborn : Ferdinand Sch nningh, 2012.
- EVANS, Eric J. – *Sir Robert Peel : statesmanship, power and party*. London ; New York : Routledge, 1991.
- FACKELMANN, Christoph ; KRIEGLEDER, Wynfrid, Hrsg. – *Literatur - Geschichte - Österreich : Probleme, Perspektiven und Bausteine einer  sterreichischen Literaturgeschichte*. Wien ; Berlin : LIT, 2011.
- FAIVRE, Antoine ; ZIMMERMANN, Rolf Christian, Hrsg. – *Epochen der Naturmystik : hermetische Tradition im wissenschaftlichen Fortschritt ; Grands moments de la mystique de la nature ; Mystical Approaches to nature*. Berlin : Erich Schmidt, 1979.

- FEDELI, Maria Ivone Pereira de Miranda – *A mão que balança o berço : funções do feminino em Júlio Dinis*. São Paulo : Universidade de São Paulo, 2007. Tese de doutoramento.
- FERNADES; António Teixeira – *A sociedade e o Estado : sociologia das formações políticas*. Porto : Edições Afrontamento, 1997.
- FERREIRA, Alberto – *Antologia de textos da Questão Coimbrã*. Sel. de textos e notas MARINHO, Maria José. Lisboa : Litexa, 1999.
- FEUCHTERSLEBEN, Barão de – *Hygiene da alma*. Versão port. de ORTIGÃO, Ramalho. Lisboa : Livr. de A. M. Pereira, 1873.
- FEUCHTERSLEBEN, Ernst Frh. v. – *Lehrbuch der ärztlichen Seelenkunde : als Skizze zu Vorträgen bearbeitet*. Wien : Carl Gerold, 1845.
- FEUCHTERSLEBEN, Baron Ernst von – *The principles of medical psychology : being the outlines of a course of lecture*. Translated from the German by the late LLOYD, H. Evans ; revised and edited by BABINGTON, B. G. [et al]. London : Sydenham Society, 1847.
- FEUCHTERSLEBEN, Ernst Freih. von – *Zur Diätetik der Seele*. Wien : Carl Armbruster, 1838.
- FIOLHAIS, Carlos – Sobre o início da cirurgia no mundo e em Portugal. In *Revista Portuguesa de Cirurgia*. 29 (2014), pp. 53-64.
- FISCH, Jörg – Entstehung des modernen Kultur- und Zivilisationsbegriffs im 18. Und im Frühen 19. Jahrhundert. In BRUNNER, Otto ; CONZE, Werner ; KOSELLECK, Reinhart, Hrsg. – *Geschichtliche Grundbegriffe : historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*. Stuttgart : Klett-Cotta, 1992. Bd. 7, pp. 705-730.
- FITZPATRICK, Martin ; JONES, Peter ; KNELLWOLF, Christa ; McCALMAN, Iain, ed. – *The enlightenment world*. Oxfordshire ; New York : Routledge, 2004.
- FRANZ, Marie-Luise von – *Die Suche nach dem Selbst : Individuation im Märchen*. Übers. aus d. Engl. SCHOELLER, Gisela. München : Kösel, 1985.
- FRIEDRICH, Hans-Edwin ; HAEFS, Wilhelm ; SOBOTH, Christian, Hrsg. – *Literatur und Theologie im 18. Jahrhundert : Konfrontationen – Kontroversen – Konkurrenzen*. Berlin ; New York : De Gruyter, 2011.
- GELBER, Mark H., ed. – *The Jewish reception of Heinrich Heine*. Tübingen : Niemeyer, 1992.
- GEOFFROY SAINT-HILAIRE – *Philosophie anatomique : des monstruosités humaines*. Avec figures des détails anatomiques. Paris : Chez l’Auteur, rue de Seine-Saint-Victor, n° 33 ; Et chez les principaux Libraires pour l’Anatomie, 1822.
- GEOFFROY SAINT-HILAIRE, Isidore – *Histoire générale et particulière des anomalies de l’organisation chez l’homme et les animaux : ouvrage comprenant des recherches*

sur les caractères, la classification, l'influence physiologique et pathologique, les rapports généraux, les lois et les causes de monstruosités, des variétés et vices de conformation, ou traité de tératologie. Paris : J.-B. Baillièrre, 1836.

GIRARD, Marc – *Os símbolos na Bíblia: ensaio de teologia bíblica enraizada na experiência humana universal.* São Paulo: Paulus, 1997.

GONZÁLEZ, Federico – *Hermetismo y masonería : doctrina, historia, actualidad.* 1º ed. 2º reimp. Buenos Aires : Kier, 2004.

GRACIA, Diego – *Fundamentos de Bioética.* Coimbra : Gráfica de Coimbra 2, 2008.

GRUNSKY, Hans Wilfred – *Jakob Böhme : als Schöpfer einer germanischen Philosophie des Willens.* Hamburg : Hanseatische Verlagsanstalt, 1940.

GUIMARÃES, Maria Joana – Ironia : uma primeira abordagem. In *Revista da Faculdade de Letras «LÍNGUAS E LITERATURAS»*. XVIII (2001), pp. 411-422.

GUIRAND, Félix, Dir. – *História das mitologias I.* Trad. BÁRBARA, Leonor Santa. Lisboa : Edições 70, 2006.

HAGNER, Michael – The soul and the brain between anatomy and *Naturphilosophie* in the early nineteenth century. In *Medical History*, 36 (1992), pp. 1-33.

HALDER, Alois – *Kunst und Kult : zur Ästhetik und Philosophie der Kunst in der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert.* Freiburg ; München : Karl Alber, 1964.

HALLER, Albrecht von – *Versuch Schweizerischer Gedichte.* Elfte vermehrte und verbesserte Auflage. Karlsruhe : Christian Gottlieb Schmieder, 1778.

HARTUNG, Stefan – *Parnasse und Moderne : Théodore de Banvilles «Odes Funambulesques» (1857): Parisdichtung als Ästhetik des Heterogenen.* Stuttgart : Steiner, 1997.

HAWIG, Peter – *Jacques Offenbach : Facetten zu Leben und Werk.* Köln-Rheinkassel : Dohr, 1999.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich – *Phänomenologie des Geistes.* Köln : Anaconda, 2010.

HEGEL, George Wilhelm Friedrich – *Vorlesungen über die Ästhetik.* Dritter Teil: *Die Poesie.* Hrsg. v. BUBNER, Rüdiger. Stuttgart : Reclam, 2003.

HEGEL, George Wilhelm Friedrich – *Vorlesungen über die Ästhetik.* Erster und zweiter Teil. Mit einer Einführung hrsg. v. BUBNER, Rüdiger. Stuttgart : Reclam, 2008.

HEGEL, W.-Fr. – *Cours d'esthétique.* Trad. BÉNARD, Charles. Paris : Aimé André, 1840. vol. 1.

HÉGEL, W. F. – *Système des beaux-arts.* Trad. BÉNARD, Ch. Deuxième édition. Paris : Librairie Philosophique de Ladrangé, 1860.

- HEIDEGGER, Martin – *Essais et conférences*. 2^e éd. France : Gallimard, 1958.
- HEINE, H. – *Buch der Lieder*. Dritte Aufl. Hamburg ; Paris : Hoffmann und Campe ; Eugène Renduel, 1839.
- HEINE, Heinrich – *Contribuição à história da religião e filosofia na Alemanha*. Trad. SUZUKI, Márcio. São Paulo : Iluminuras, 1991.
- HEINE, Henri – *Poèmes et légendes*. Trad. NERVAL, Gérard de. Nouvelle édition. Paris : Michel Lévy Frères, Libraires Éditeurs, 1864.
- HEINZ-MOHR, Gerd – *Lexikon der Symbole : Bilder und Zeichen der Christlichen Kunst*. München : Diederichs, 1998.
- HERDER, Johann Gottfried – *Journal meiner Reise im Jahr 1769*. Historisch-kritische Ausgabe. Hrsg. v. MOMMSEN, Katharina. Stuttgart : Reclam, 2008.
- HEY'L, Bettina – *Das Ganze der Natur und die Differenzierung des Wissens : Alexander von Humboldt als Schriftsteller*. Berlin : De Gruyter, 2007. Trabalho de habilitação.
- HOFFMEISTER, Gerhart – *Heine in der Romania*. Berlin : Erich Schmidt, 2002.
- HOLLANDS, Edmund H. – Schleiermacher's development of subjective consciousness. In *The Philosophical Review*. 15:3 (1906), pp. 293-306.
- HUMBOLDT, Alexander v. – *Ansichten de Natur*. Hrsg. v. MEYER-ABICH, Adolph. Stuttgart : Reclam, 2008.
- HUMBOLDT, Alexandre de – *Cosmos : essai d'une description physique du monde*. Trad. par FAYE, H.. Paris : Gide et Cio, Libraires-Éditeurs, 1846. vol. 1.
- HUTCHEON, Linda – *A poetics of postmodernism : history, theory, fiction*. New York ; London : Routledge, 2005, [copy 1988].
- JORGE, Ana Maria Castelo Martins – Literatura e religião nas Conferências do Casino : as conferências de Augusto Soromenho e Eça de Queirós. In *Lusitania Sacra*. 2:1 (1989), pp. 119-148.
- JORNAL do Porto*. 13:206 (1871).
- JUDEN, Brian – *Traditions orphiques et tendances mystiques dans le romantisme français*. Genève : Slatkine, 1984.
- JUNG, Carl Gustav – *Erinnerungen, Träume, Gedanken*. Aufgezeichnet und hrsg. v. JAFFÉ, Aniela. Zürich ; Stuttgart : Rascher, 1962.
- JUNG, Carl Gustav – *O símbolo da transformação na missa*. Petrópolis : Vozes, 1979.
- JUNG, Carl Gustav – *Psicologia e religião oriental*. Petrópolis : Vozes, 1980.
- JUNG, Carl Gustav – *Psychologie und Alchemie*. 2. Aufl. Düsseldorf : Walter, 2006.

- JUNG, Carl Gustav – *Studien über alchemistische Vorstellungen*. 2. Aufl. Düsseldorf : Walter, 2006.
- KAISER, Wolfgang – *Análise e interpretação da obra literária*. Coimbra : Arménio Amado, 1985.
- KAMERBEEK, Jan – *Tenants et aboutissants de la notion "couleur locale"*. Utrecht : Instituut voor vergelijkend literatuuronderzoek aan de rijksuniversiteit te Utrecht, 1962.
- KANDINSKY, Wasily – *Über das Geistige in der Kunst*. 10. Aufl., mit einer Einführung v. BILL, Max. Switzerland : Bern, [1952].
- KLOFT, Hans – *Mysterienkulte der Antike : Götter, Menschen, Rituale*. 3. Aufl. München : C. H. Beck, 2006.
- KRAMER, Elizabeth – The idea of transfiguration in the early german reception of Mozart's Requiem. In *Current Musicology*. 81 (Spring 2006), pp. 73-107.
- LABORATÓRIOS do Instituto Pasteur de Lisboa – *As pupilas do senhor reitor*. [S.l.: s.n.], [19--].
- L'ARTISTE*. 4:7 (1846).
- LASZLO, Pierre – *O que é a Alquimia?*. Lisboa : Terramar, 1996.
- LAUBRIET, Pierre – *L'intelligence de l'art chez Balzac : d'une esthétique Balzacienne*. Genève ; Paris ; Gex : Slatkine, 1980.
- LAUGEL, Auguste – *Les problèmes de la nature*. Paris ; Londres ; New York : Germer Baillière, 1864.
- LEESE, Kurt – *Von Jakob Böhme zu Schelling : zur Metaphysik des Gottesproblems*. Erfurt : Kurt Stenger, 1927.
- LE MÉNESTREL*. 34:21 (1867).
- LEMOS JUNIOR, Maximiano – *A Medicina em Portugal até aos fins do século XVIII : (tentativa histórica)*. Porto : Imprensa Commercial, 1881. Dissertação Inaugural, apresentada e defendida perante a Escola Medico-Cirurgica do Porto.
- LEPECKI, Maria Lúcia – *Rom antismo e Realismo na obra de Júlio Dinis*. Lisboa : ICLP, 1979.
- LÉVI, Éliphas – *Fables et symboles : avec leur explication ou sont révélées les grands secrets de la direction du magnétisme universel et des principes fondamentaux du Grand Œuvre*. Paris : Germer Baillière, 1863.
- LEWIS, Linda M. – *Germaine de Staël, George Sand, and the Victorian woman artist*. Columbia ; London : University of Missouri Press, 2003.

- LÖCHTE, Anne – *Johann Gottfried Herder : Kulturtheorie und Humanitätsidee der Ideen, Humanitätsbriefe und Adrastea*. Würzburg : Königshausen & Neumann, 2005.
- LOURENÇO, Eduardo – *Antero ou a noite intacta*. Lisboa : Gradiva, 2007.
- LUÍS, Patrícia Isabel Rodrigues – *Os romances de Júlio Dinis : uma configuração moderna do bucolismo*. Faro : [s.n.], 2008. Tese de mestrado.
- LURKER, Manfred – *Mythen, Kulturen und Religionen*. München : Kösel, 1990.
- LÜTHI, Max – *Märchen*. 10. aktual. Aufl., bearb. v. RÖLLEKE, Heinz. Stuttgart ; Weimar : Metzler, 2004.
- LYNDY, Abraham – *Dictionary of alchemical imagery*. Cambridge : Cambridge University Press, 1998.
- MACEDO, António de – *Esoterismo da Bíblia*. Lisboa : Ésquilo, 2006.
- MACHADO, Júlio César – *Os theatros de Lisboa*. Il. de PINHEIRO, Raphael Bordallo. Lisboa : Mattos Moreira, 1875.
- MAJETSCHAK, Stefan – *Ästhetik : zur Einführung*. 2., unveränderte Aufl. Hamburg : Junius, 2007.
- MARCUS, Hildegard – *Spiritualität und Körper : Gestaltfinden durch Ursymbole*. Leipzig : Benno, 1998.
- MARKALE, Jean – *As três espirais : meditação sobre a espiritualidade céltica*. Lisboa : Pergaminho, 2000.
- MARQUES, A. H. De Oliveira – *A Maçonaria portuguesa e o Estado Novo*. Lisboa : Publicações Dom Quixote, 1975.
- MARTINI, Fritz – *Deutsche Literatur im Bürgerlichen Realismus (1848-1898)*. Dritte, mit einem ergänzenden Nachwort versehene Aufl. Stuttgart : J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1974.
- MARTÍ SÁNCHEZ, José Maria – *Hombre contemporáneo, fe y cristianismo*. In *Carthaginiensia*. 22:42 (2006), pp. 295-330.
- MARTÍNEZ VIDAL, Álvaro – *Neurociencias y revolucion científica en España : la circulación neural*. Madrid : Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1989.
- MASSON, Hervé – *Dictionnaire initiatique et ésotérique*. Paris : Trajectoire, 2003.
- MAZURE, Adolphe – *De la philosophie de l'histoire selon les systèmes du XIX^e siècle (Deuxième article)*. In *LA FRANCE LITTÉRAIRE*. Tome sixième. Paris : Au Bureau de la France Littéraire, 1833, pp. 5-26.

- MCMANUS, Laurie – Feminist revolutionary music criticism and Wagner reception : the case of Louise Otto. In *19th-Century Music*. 37:3 (2014), pp. 161-187.
- MEIER, Albert ; COSTAZZA, Alessandro ; LAUDIN, Gérard, Hrsg. – *Kunstreligion : ein ästhetisches Konzept der Moderne in seiner historischen Entfaltung*. Berlin ; New York : Walter de Gruyter, 2011. Bd. 1: *Der Ursprung des Konzepts um 1800*.
- MEIER, Albert ; COSTAZZA, Alessandro ; LAUDIN, Gérard, Hrsg. – *Kunstreligion : ein ästhetisches Konzept der Moderne in seiner historischen Entfaltung*. Berlin ; Boston : Walter de Gruyter, 2012. Bd. 2: *Die Radikalisierung des Konzepts nach 1850*.
- MOISÉS, Massaud – *Dicionário de termos literários*. 2ª ed. São Paulo : Cultrix, 1978.
- MONIZ, Egas – *Júlio Denis e a sua obra*. Com inéditos do romancista e uma carta-prefácio do Prof. JORGE, Ricardo. 5ª ed. Porto : [Casa Ventura Abrantes], 1924. vol. 1.
- MORE, Thomas – *Utopia*. Translation cop. TURNER, Paul. London : Penguin Books, 2003.
- MOREIRA, Ana Dorinda Soares Martins – *Da Casa da Roda ao Hospício dos Expostos no Porto : estudo e tratamento arquivístico (1838-1878)*. Porto : Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2011. Tese de mestrado.
- MORIN, A.-S. – *Du magnétisme et des sciences occultes*. Paris ; Londres ; New York : Germer Baillière, 1860.
- MOURA, Caio – O advento dos conceitos de cultura e civilização : sua importância para a consolidação da autoimagem do sujeito moderno. In *Filosofia Unisinos*. 10:2 (2009), pp. 157-173.
- MÜLLER, Ernst – *Ästhetische Religiosität und Kunstreligion : In den Philosophien von der Aufklärung bis zum Ausgang des deutschen Idealismus*. Berlin : Akademie, 2004.
- MÜLLER, Marika – *Die Ironie : Kulturgeschichte und Textgestalt*. Würzburg : Königshausen & Neumann, 1995.
- MUNARET – *Le médecin des villes et des campagnes*. Troisième édition, revue, corrigée et augmentée. Paris : Germer Baillière, 1862.
- NAVARRO, Ana Rita de Sá Soveral Padeira – *Da personagem romanesca à personagem fílmica : as pupilas do Senhor Reitor*. [Lisboa] : [s.n.], 1999. Tese de doutoramento.
- NEGINSKY, Rosina, ed. – *Symbolism, its origins and its consequences*. Newcastle upon Tyne : Cambridge Scholars Publishing, 2010
- NOVA BÍBLIA dos capuchinhos. 1ª ed. Lisboa ; Fátima : Difusora Bíblica, 1998.
- O BINOCULO : *hebdomadario de caricaturas, espectáculos e literatura*. 1:2 (1870).
- O ESOTERISMO da Quinta da Regaleira. Entrevista de ANES, José Manuel a MENDANHA, Victor (num percurso iniciático pela Regaleira). Lisboa : Hugin, 1998.

- O JORNAL do Porto*. 6:272-279 (1864).
- O PANORAMA : jornal litterário e instructivo da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Úteis*. 122 (1939).
- ORLANDIS, José – *História breve do Cristianismo*. 2ª ed. Trad. de AGUIAR, Osvaldo. Lisboa : Rei dos Livros, 1993.
- ORTIGÃO, Ramalho ; QUEIROZ, Eça de – *As farpas : chronica mensal da politica das letras e dos costumes*. Setembro de 1871. Lisboa : Typographia Universal, 1871.
- ORTIGÃO, Ramalho – *Litteratura d’hoje*. Porto : Typ. do “Jornal do Porto”, 1866.
- PASSOS, A. A. Soares de – *Poesias*. 5ª ed. Porto : Em Casa de Cruz Coutinho, 1870.
- PASSOS, A. A. Soares de – *Poesias*. 11ª ed., rev. e aum. com inéditos e precedida de um esboço biográfico por BRAGA, Teófilo. Porto : Lello & Irmão, 1967.
- PEKTAŞ, Virginie – *Mystique et Philosophie : Grunt, abgrunt et Ungrund chez Maître Eckahrt et Jacob Böhme*. Amsterdam ; Philadelphia : B.R. Grüner, 2006.
- PENNA, J. O. de Meira – *Em berço esplêndido : ensaios de psicologia coletiva brasileira*. Rio de Janeiro ; Brasília : J. Olympio ; INL, 1974.
- PENSAMENTOS da Grécia Antiga*. Lisboa : Edições Nova Acrópole, 1993.
- PEREIRA, António Manuel – *Governantes de Portugal desde 1820 até o Dr. Salazar*. Porto : Manuel Barreira ; Livraria Simões Lopes, 1959.
- PEREIRA, Pedro Manuel – *Dicionário de termos maçónicos*. Lisboa : SeteCaminhos, 2008.
- PERNETY, Dom Antoine-Joseph – *Dictionnaire mytho-hermétique*. Paris : Delalain, 1787.
- PESSOTTI, Isaías – *A loucura e as épocas*. Rio de Janeiro : Editora 34, 1994.
- PETERSDORFF, Dirk von – 200 Jahre deutsche Kunstreligion! : Ein Gang zu den Wurzeln der Moderne; und Gegenmoderne; und zurück. In *Neue Rundschau*. 108 (1997), H. 4, pp. 67-87.
- PIMENTEL, Alberto – *Esboço biográfico : Julio Diniz (Joaquim Guilherme Gomes Coelho)*. Porto : Typographia do Jornal do Porto, 1872.
- PIVA, Luiz – *José Régio - o ser conflituoso : dualismo e estilo*. Porto : Brasília, 1977.
- QUEIROZ, Eça de ; ORTIGÃO, Ramalho – *As farpas : chronica mensal da politica, das letras e dos costumes*. Quarta Serie, N. 1. Junho a Julho. Lisboa : Empreza Litteraria Luso-Brazileira, 1882.
- QUEIROZ, Eça de – *Prosas bárbaras*. Com uma introdução por REIS, Jaime Batalha. Porto : Lello & Irmão, 1912.

- QUEIROZ, Eça – *Uma campanha alegre : das Farpas*. Lisboa : “A Editora”, 1890.
- QUEIROZ, Eça – *Uma campanha alegre : das Farpas*. Lisboa : Companhia Nacional, 1891. vol. 2.
- QUENTAL, Anthero do – *A dignidade das letras e as litteraturas officiaes*. Lisboa : Typographia Universal, 1865.
- QUENTAL, Anthero de – *A philosophia da natureza dos naturalistas*. Ponta Delgada : Typ. Editora do Campeão Popular, 1894.
- QUENTAL, Anthero do – *Bom-senso e bom-gosto : carta ao Excellentissimo Senhor Antonio Feliciano de Castilho*. Coimbra : Imprensa da Universidade, 1865.
- QUENTAL, Anthero do – *Odes modernas*. Coimbra : Imprensa da Universidade, 1865.
- QUENTAL, Anthero de – *Odes modernas*. 2ª ed., contendo varias composições ineditas. Porto ; Braga ; Livraria Internacional de Ernesto Chardron ; Eugenio Chardron, 1875.
- RAMOS, Rui – A formação da *intelligentsia* portuguesa (1860-1880). In *Análise Social*. XXVII:116-117 (1992), pp. 483-528.
- RAYMOND, Marcel – *De Baudelaire au surréalisme: essai sur le mouvement poétique contemporain*. Paris : R. A. Correa, 1933.
- RAYMOND, Marcel – *De Baudelaire ao surrealismo*. Trad. MORETTO, Fúlvia M. L. ; MACHADO, Guacira Marcondes. São Paulo : Editora da Universidade de São Paulo, 1997.
- REBELLO, Luiz Francisco – *Três espelhos : uma visão panorâmica do teatro português do Liberalismo à ditadura (1820-1926)*. Lisboa : IN-CM, 2010.
- REIS, Carlos – *O conhecimento da literatura : introdução aos estudos literários*. Coimbra : Livraria Almedina, 1995.
- REIS, Carlos ; LOPES, Ana Cristina M. – *Dicionário de narratologia*. 7ª ed. Coimbra : Almedina, 2002.
- REVISTA universal lisbonense : jornal dos interesses phisicos, moraes e litterarios por uma sociedade estudiosa*. 5:38 (1853).
- REZENDE, Joffre Marcondes de – *À sombra do plátano : crónicas de história da medicina*. Pref. MENEGHELLI, Ulysses G. . São Paulo : Unifesp, 2009.
- RHOADS, David ; SYREENI, Kari – *Characterization in the Gospels : reconceiving narrative criticism*. Sheffield : Sheffield Academic Press, 1999.
- RIBEIRO, Maria Manuela Tavares, coord. – *Outros combates pela História*. Coimbra : Universidade de Coimbra, 2010.

- RIBEIRO, Thomaz – *D. Jayme : Poema com uma conversação preambular pelo Visconde de Castilho*. 11^a ed., corrigida. Porto : Livraria Chardron, de Lélo & Irmão, 1916.
- RICOEUR, Paul – *Finitud y culpabilidad*. Madrid : Taurus, 1969.
- RIEDER, Philip ; PEREIRA, Ana Leonor ; PITA, João Rui – *História ecológico-institucional do corpo*. Coimbra : Imprensa da Universidade de Coimbra, 2006.
- RITO escocês antigo e aceito : grau de aprendiz*. Lisboa : Grande Oriente Lusitano Unido. Sup. . Con. . da Maçonaria Portuguesa, 1921.
- RITUAL romano : celebração das Exéquias*. Braga : A. O. ; Conferência Episcopal Portuguesa, 2005.
- ROBERTS, David – *The total work of art in European modernism*. Ithaca, New York : Cornell University Press, 2011.
- ROMEY, Georges – *Dictionnaire de la symbolique*. Paris : Éditions Albin Michel, 1997.
- ROSSBACHER, Karlheinz – *Literatur und Bürgertum : fünf Wiener jüdische Familien von der liberalen Ära zum Fin de Siècle*. Wien ; Köln ; Weimar : Böhlau, 2003.
- RÖTH, Dieter ; KAHN, Walter, Hrsg. – *Märchen und Märchenforschung in Europa*. Frankfurt am Main : Haag und Herchen, 1983.
- SÁ, Isabel Guimaraes – Abandono de crianças, infanticídio e aborto na sociedade portuguesa tradicional através das fontes jurídicas. In *Penélope : Fazer e Desfazer a História*. 8 (1992), pp. 75-89.
- SALES, François de (St.) – *Traité de l'amour de Dieu*. Publié par M. l'Abbé TRICALET. Paris : Chez Raynal, Libraire, 1822.
- SANTOS, M. de Lourdes Lima dos – “Os fabricantes dos gozos da inteligência” – alguns aspectos da organização do mercado de trabalho intelectual no Portugal de Oitocentos. In *Análise Social*. XIX:75 (1983), pp.7-28.
- SARAIVA, António José ; LOPES, Óscar – *História da literatura portuguesa*. 17^a ed., corrigida e actualizada. Porto : Porto Editora, 1996.
- SCHAEFFER, Jean-Marie – La religion de l'art : un paradigme philosophique de la modernité. In *Revue germanique internationale*. 2 (1994), pp. 195-207.
- SCHLEIERMACHER, Friedrich – *Über die Religion : Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern*. Mit einem Nachwort v. RATSCHOW, Carl Heinz. Stuttgart : Reclam, 2010.
- SCHMIDT, Joël – *Dicionário de mitologia grega e romana*. Trad. de DOMINGOS, João. Lisboa : Edições 70, 2005.

- SCHNÄDELBACH, Herbert – *Georg Wilhelm Friedrich Hegel : zur Einführung*. 5., unveränderte Aufl. Hamburg : Junius, 2013.
- SCHNEIDER, Norbert – *Geschichte der Ästhetik von der Aufklärung bis zur Postmoderne : eine paradigmatische Einführung : mit 8 Abbildungen*. 5., bibliographisch ergänzte Aufl. Stuttgart : Reclam, 2010.
- SCHUCHARDT, Hugo – *Romanisches und Keltisches : Gesammelte Aufsätze*. Berlin : Verlag von Robert Oppenheim, 1886.
- SCHWARZ, Angela – *Der Schlüssel zur modernen Welt : Wissenschaftspopularisierung in Großbritannien und Deutschland im Übergang zur Moderne (ca. 1870-1914)*. Stuttgart : Steiner, 1999.
- SCORALICK, Ruth – *Gottes Güte und Gottes Zorn : die Gottesprädikationen in Exodus 34,6f und ihre intertextuellen Beziehungen zum Zwölfprophetenbuch*. Freiburg ; Basel ; Wien ; Barcelona ; Rom ; New York : Herder, 2002.
- SEMMEDO, Joam Curvo – *Polyanthea medicinal : noticias galenicas e chymicas : repartidas em três tratados... . 2ª ed., acrescentada*. Lisboa: Na Officina de Antonio Pedroso Galram, 1704.
- SHAW, Harry – *Dicionário de termos literários*. 2ª ed. Lisboa : Publicações Dom Quixote, 1982.
- SHIPLEY, Joseph T., ed. – *Dictionary of World Literature*. Totowa ; New Jersey : Littlefield, 1968.
- SILVA, Maria Alda Loya Soares – *Para uma leitura de “Uma família inglesa” de Júlio Dinis : romance de costumes ou livro-instrumento*. 1ª ed. Lisboa : Presença, 1999.
- SIMÕES, João Gaspar – *José Régio e a história do movimento da “Presença”*. Porto : Brasília, 1977.
- SINA, Kai – *Kunst - Religion - Kunstreligion : Ein Forschungsüberblick*. In *Zeitschrift für Germanistik*. 21:2 (2011), pp. 337-344.
- SINAIS e símbolos: origem, história e significado*. China : Tandem, 2008.
- SKRBINA, David – *Panpsychism in the West*. Cambridge, Massachusetts ; London, England : The MIT Press, 2005.
- SOBER, Elliott – *Evidence and evolution : The logic behind the science*. New York : Cambridge University Press, 2008.
- SOBRAL, José Manuel ; ALMEIDA, Pedro Ginestal Tavares – *Caciquismo e poder político : reflexões em torno das eleições de 1901*. In *Análise Social*. XVIII:72,73,74 (1982), pp. 649-671.

- SOUSA, J. Fernando de – *A elevação moral da obra de Júlio Dinis*. Lisboa : Academia das Ciências, 1940.
- STEINER, George – *Nostalgia do Absoluto*. Trad. FLORES, José Gabriel. Lisboa : Relógio D'Água, 2003.
- TAINÉ, H. – *De l'idéal dans l'art*. Paris : Germer Baillière, 1867.
- TOLLINCHI, Esteban – *Romanticismo y modernidade : ideas fundamentales de la cultura del siglo XIX*. Puerto Rico : Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1989. vol. 2.
- TORGAL, Luís Reis ; PIMENTA, Fernando Tavares ; SOUSA, Julião Soares, coord. – *Comunidades imaginadas : Nação e nacionalismos em África*. Coimbra : Imprensa da Universidade de Coimbra, 2008.
- TORGAL, Luís Reis – *Estados Novos : Estado Novo*. Coimbra : Imprensa da Universidade de Coimbra, 2009. vol. 1.
- TORGAL, Luís Reis ; ROQUE, João Lourenço, coord. – *O Liberalismo (1807-1890)*. Lisboa : Editorial Estampa, 1998.
- TRIGUEIRO, André, coord. – *Meio ambiente no século 21 : 21 especialistas falam da questão ambiental nas suas áreas de conhecimento*. 5ª ed. Campinas, SP : Armazém do Ipé, 2008.
- TRILSE-FINKELSTEIN, Jochanan – *Gelebter Widerspruch : Heinrich Heine Biographie*. Berlin : Aufbau, 1997.
- VALÉRIO, Nuno – *A imagem do brasileiro na obra literária de Júlio Dinis*. Lisboa : Gabinete de História Económica e Social, 1998.
- VICENTE, Fernanda Monteiro – As tonalidades líricas dos contos de Júlio Dinis. In *Forma breve*. 12 (2011), pp. 213-236.
- VICENTE, Fernanda Monteiro – *O locus amoenus na produção narrativa de Júlio Dinis*. Aveiro : [s.n.], 2011. Tese de doutoramento.
- VILLGRADTER, Rudolf ; KREY, Friedrich, Hrsg. – *Der utopische Roman*. Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1973.
- VORGRIMLER, Herbert – *Neues Theologisches Wörterbuch*. 2. Aufl. Freiburg ; Basel ; Wien : Herder, 2000.
- WALLACE, Edwin R. ; GATH, John, ed. – *History of psychiatry and medical psychology : with an Epilogue on psychiatry and the mind-body relation*. New York : Springer, 2008.
- WACKENRODER, Wilhelm Heirich – *Opere e lettere : scritti di arte, estetica e morale in collaborazione con Ludwig Tieck*. A cura di AGAZZI, Elena. Milano : Bompiani, 2014.

- WEBER, Dietrich – *Theorie der analytischen Erzählung*. München : Beck, 1975.
- WEHR, Gerhard – *Jakob Böhme : Ursprung, Wirkung, Textauswahl*. Wiesbaden : marix, 2010.
- WELLBERY, David E. ; RYAN, Judith ; GUMBRECHT, Hans Ulrich [et al.], ed. – *A new history of German literature*. Cambridge, Massachusetts ; London, England : The Belknap Press of Harvard University Press, 2004.
- WILD, Bettina – *Topologie des ländlichen Raums : Berthold Auerbachs Schwarzwälder Dorfgeschichten und ihre Bedeutung für die Literatur des Realismus : mit Exkursen zur englischen Literatur*. Würzburg : Königshausen & Neumann, 2011
- WILKE, Sabine – *Poetische Strukturen der Moderne : Zeitgenössische Literatur zwischen alter und neuer Mythologie*. Stuttgart : Metzler, 1992.
- YON, Jean-Claude – *Jacques Offenbach*. Paris : Gallimard, 2000.
- ZENGER, Erich [et al.] – *Einleitung in das Alte Testament*. 3., neu bearb. und erweiterte Aufl. Stuttgart ; Berlin ; Köln : Kohlhammer, 1998.
- ZIMMERMANN, Martin – *Nerval lecteur de Heine : un essai de sémiotique comparative*. Paris ; Montréal : L'Harmattan, 1999.

Anexo 1: Seleção de bibliografia (bibliotecas portuguesas)⁷⁸²

1 Bibliografia Ativa

1.1 Obras de Júlio Dinis

COELHO, Joaquim Guilherme Gomes – *Da Importancia dos Estudos Meteorologicos para a Medicina e especialmente de suas applicações ao ramo operatorio*. Porto: Typographia de Sebastião José Pereira, 1861. Dissertação inaugural para acto grande, seguida de seis proposições, apresentada a Eschola Medico-Cirurgica do Porto, 1861. BJD 61(091) DIN/J

DINIS, Júlio (pseud.) – *A morgadinha dos canaviais*. Rev. e pref. Fernando de Castro Pires de Lima. Porto: Manuel Barreira, 1948. BNP L. 38491 P.

_____ – *A morgadinha dos canaviais: crónica da aldeia*. Introd. M. Ema Tarracha Ferreira. 5ª ed. Lisboa: Ulisseia, 2001. BPMP 8a 005477

_____ – *A morgadinha dos canaviais: crónica da aldeia*. Pref. Ferrão Katzenstein. Matosinhos: QuidNovi, 2010. BNP L. 105040 P.

_____ – *As pupilas do senhor reitor: crónica da aldeia*. Pref. Leitão de Barros. Lisboa: Bertrand, [19--?]. BJD 821.134.3 DIN/J

_____ – *As pupilas do senhor reitor*. Trechos escolhidos e apresentados em inserção num resumo da novela por António Sérgio. Lisboa: Sá da Costa, 1940. BNP L. 33567 P.

_____ – *As pupilas do senhor reitor*. Pref. Fernando de Castro Pires de Lima. Porto: Livraria Simões Lopes, imp. 1955. BJD 821.134.3 DIN/J

_____ – *As pupilas do senhor reitor*. Trechos escolhidos e comentados por Jorge Monjardino Gomes Nemésio. Lisboa: Bertrand, [D.L. 1958]. BNP L. 48492 P.

⁷⁸² Apresentamos aqui a seleção bibliográfica que efetuámos no início do nosso percurso de investigação – com indicação das bibliotecas portuguesas (e respetivas cotas) onde os estudos sobre vida e obra de Júlio Dinis podem ser encontrados. Esperamos que seja um incentivo, ainda que pequeno, para que surjam mais trabalhos académicos sobre Júlio Dinis. BJD – refere-se à Biblioteca Júlio Dinis, no *Museu Júlio Dinis*, em Ovar.

- _____ – *As pupilas do senhor reitor: crónica da aldeia*. Comp. Jorge Nemésio; pref. Vitorino Nemésio. Lisboa: Liv. Bertrand, [D. L. 1959]. BNP L. 49273 P.
- _____ – *As pupilas do snr. reitor: chronica da aldeia*. Leipzig: F. A. Brockhause, 1875. BNP L. 40603 P.
- _____ – *As pupilas do senhor reitor*. Introd. J. Tomás Ferreira; colab. João H. Santos. 3ª ed. Mem Martins: Europa-América, [D. L. 1987]. BJD 821.134.3 DIN/J
- _____ – *As pupilas do senhor reitor: texto integral e estudo da obra*. Introd. e est. António Capão. Aveiro: Livraria Estante, 1987. BJD 821.134.3 DIN/J
- _____ – *As pupilas do senhor reitor: romance*. Rev. Miguel Rodrigues. 2ª ed. Cruz Quebrada: Oficina do Livro, 2008. BPMP 8a 017494
- _____ – *As pupilas do senhor reitor: crónica da aldeia*. Introd. Maria Ema Tarracha Ferreira; il. da capa Danuta Wojciechowska. Porto: Porto Editora, 2011. BJD 821.134.3 DIN/J BNP L. 105179 P.
- _____ – *Cartas e esboços literários*. Introd. Egas Moniz. Porto: Civilização, imp. 1989. [Contém: Cartas de Júlio Dinis sobre assuntos literários; Cartas familiares; Cartas literárias; Cartas dirigidas a Júlio Dinis; Esboços literários]. BJD 82-6 DIN/J
- _____ – *Inéditos e esparsos*. Introd. Sousa Viterbo. 2ª ed. Lisboa: A Editora, 1918. BJD 821.134.3 DIN/J
- _____ – *Inéditos e esparsos*. Lisboa: Círculo de Leitores, imp. 1992. BJD 821.134.3 DIN/J BPMP I8-4-3[7]
- _____ – *O canto da sereia*. Lisboa: Expo'98, 1997. [Extraído de *Serões da Província*]. BPMP N3-3-397[60]
- _____ – *Os fidalgos da casa mourisca*. Rev. e pref. Fernando de Castro Pires de Lima. Porto: Manuel Barreira, 1948. BNP L. 38490 P.
- _____ – *Os fidalgos da casa mourisca: crónica da aldeia*. Introd. Ernesto Rodrigues. [Lisboa]: Ulisseia, D.L. 1994. BJD 821.134.3 DIN/J
- _____ – *Os fidalgos da casa mourisca: crónica da aldeia*. Il. da capa Danuta Wojciechowska. [1ª ed.] Porto: Porto Editora, 2010. BNP L. 104942 P.

- _____ – *Poesias*. 12^a ed. Lisboa: Centro Tip. Comercial, 1932. [Edição acrescentada com o retrato do autor, seu elogio biográfico, muitas poesias inéditas, numerosas notas e uma explicação prévia]. BJD 82-1 DIN/J
- _____ – *Poesias*. Pref. Fernando de Castro Pires de Lima. Porto: Tip. Simoes Lopes, 1949. BNP L. 38851 P.
- _____ – *Poesias*. Biografia do autor por A. X. Rodrigues Cordeiro. Porto: Lello e Irmão, 1971. BJD 82-1 DIN/J
- _____ – *Poesias*. Pref. Egas Moniz. Porto: Livraria Civilização, 1980. BPMP P4-9-26[3]
- _____ – *Poesias*. Apresentação de Egas Moniz. Porto: Civilização, imp. 1988. [Contém: Prefácio do autor; Poesias 1857 a 1865 por ordem cronológica e Poesias sem data]. BJD 82-1 DIN/J
- _____ – *Serões da província*. Porto: Civilização, imp. 1987. 2 vol. [Contém: 1^o vol.: As apreensões de uma mãe; O espólio do senhor Cipriano; Os novelos da tia Filomena; Uma flor de entre o gelo. 2^o vol.: Prólogo do Dr. Egas Moniz. O canto da sereia; Trechos tirados de 2 manuscritos referentes aos romances "Pupilas" e "Morgadinhas": D. Doroteia, As duas manas, A chegada, Valentim, O pequeno Ângelo, Apresentação; Ideias que me ocorrem; O bolo quente; Justiça de sua majestade]. BJD 821.134.3 DIN/J
- _____ – *Teatro inédito*. Introd. Egas Moniz. Porto: Civilização, imp. 1988-1989. 3 vol. BJD 82-2 DIN/J
- DINIZ, Júlio – *A morgadinha dos canaviais: chronica da aldeia*. ed. ilustrada. Lisboa: J. Rodrigues, 1930. BNP L. 11457 V.
- _____ – *As pupilas do senhor reitor: cronica da aldeia*. Pref. Albino Forjaz de Sampaio. Lisboa: Emp. Literaria Universal, [D.L. 1933]. BNP L. 25370 P.
- _____ – *Le recteur et ses pupiles: roman*. Trad. du portugais par Christian de Caters; introd. de Guerra Maio. Paris: Fernand Sorlot, 1944. BNP RES. 5689 P.
- _____ – *Os fidalgos da casa mourisca: chronica da aldeia*. Porto: Typ. do Jornal do Porto, 1871. 2 vol. BNP B.R. 6120

_____ – *Os fidalgos da casa mourisca: chronica da aldeia*. Esboço biográfico do author por Alberto Pimentel. 2ª ed., acrescentada. Porto: Typ. Jornal do Porto, 1872. BJD 821.134.3 DIN/J

_____ – *Os fidalgos da casa mourisca: chronica da aldeia*. Romance illustrado com aguarella de A. Moraes. Lisboa: Emp. Litteraria Universal, [1948]. BNP L. 20285 V.

_____ – *Os novellos de tia Philomena; O espólio do senhor Cypriano; Impressões do campo*. Rio de Janeiro: Liv. A. A. da Cruz Coutinho, 1870. BNP L. 78852 P.

2 Bibliografia Passiva

2.1 Estudos sobre Júlio Dinis (Vida e Obra)

ARESTA, Eugénio – *Uma lição de psicologia: a propósito da obra de Júlio Dinis*. Porto: Edições Marâmus, 1939. BNP S.A. 14518//19 V.

CIDADE, Hernâni; TORRES, Ruy D'Abreu – *Reinado de D. Pedro V, o fontismo, os historiadores Oliveira Martins e Rebelo da Silva, a poesia em Soares de Passos e Tomás Ribeiro, o romance em Camilo e Júlio Dinis*. [Lisboa]: Empresa Nacional de Publicidade, cop. 1975. BJD 82.09 CID/H

CHRISTO, António – *Júlio Dinis e Augusto Soromenho*. Aveiro: [s.n.], 1960. [Sep. de **Litoral**, nº 318-319]. BJD 929 CHR/A

CRUZ, Liberto – *Biografia de Júlio Dinis*. [Lisboa]: Círculo de Leitores, 2006. BNP L. 92222 V.

_____ – *Júlio Dinis*. Lisboa: Quetzal, 2002. BJD 929 CRU/L

_____ – *Júlio Dinis*. [Mem-Martins]: Europa-América, cop. 1974. BJD 821.134.3 JUL

_____ – *Júlio Dinis, actor de teatro*. **JL: jornal de letras, artes e ideias**. Lisboa: Publicações Projornal. Ano IX, nº 384 (Nov. 1989). BJD 82.09 JL

- _____ – *Júlio Dinis: análise bibliográfica 1839-1971*. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, 1972. [Sep. de **Arquivos do Centro Cultural Português**, nº 5]. BNP B. 5235 V.
- _____ – *Júlio Dinis: autor de romancezinhos*. Porto: [s.n.] 1990. Palestra realizada a 17 de Outubro de 1989, por ocasião da exposição "Júlio Dinis", integrada nas comemorações dos 150 anos do Nascimento de Júlio Dinis. BPMP J3-2-12[16]
- _____ – *Júlio Dinis: cent ans après*. Rennes: [s.n.], 1968. [Sep. de **D'Études portugaises et brésiliennes**, nº 5]. BNP L. 61763 V.
- _____ – *Júlio Dinis e o sentido social da sua obra*. **Colóquio/Letras**. Dir. Hernâni Cidade; Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Nº 7 (Maio 1972), p. 31-39. BJD 82.09 COL
- _____ – *Os romancezinhos de Júlio Dinis*. [Poitiers: s.n.], 1974. [Sep. de **Sillages**, nº 4] BNP L. 61762 V.
- DAVID, Sérgio Nazar – *O século de Silvestre da Silva: estudos sobre Garrett, A. P. Lopes de Mendonça, Camilo Castelo Branco e Júlio Dinis*. Lisboa: Prefácio, [cop. 2007]. BNP L. 104192 V.
- _____ – *Virtude e cordialidade em Júlio Dinis*. **Floema**. Ano VII, nº 9 (Jan./Jun. 2011), p. 323-360.
- EGAN, Linda – *Uma leitura de Júlio Dinis pré-pós-modernista, ou a vingança de uma oitocentista desfasada*. **Colóquio/Letras**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Nº 134 (Out. 1994), p. 55-72.
- FERREIRA, José Maria de Andrade – *As pupilas do senhor reitor*. **Gazeta Litteraria do Porto**. (?[1967?]?), 4 p. [Artigo incompleto]. BJD 82.09 FER/J
- FERREIRA, Pe. Manuel J. da Costa – *Do romantismo ao realismo: Júlio Dinis e a sua obra*. Figueira da Foz: [s.n.], 1956. [Sep. de **O Dever**, 1956]. BNP L. 43637//7 P.
- JULIO DINIZ: a sua vida e a sua obra*. Ed. lit. Albino Maria Pereira Forjaz de Sampaio. Lisboa: Empresa do Diario de Noticias, 1925. (Patricia. Os Escriptores; nº?). BJD 82.09 JUL

- LABORATÓRIOS do Instituto Pasteur de Lisboa – *As pupilas do senhor reitor*. [S.l.: s.n.], [19--?]. (A Medicina na Literatura Portuguesa; vol. 7). BJD 821.134.3 PUP
- LEPECKI, Maria Lúcia – *Romantismo e realismo na obra de Júlio Dinis*. 1ª ed. Lisboa: Inst. de Cultura Portuguesa, 1979. BJD 82.09 LEP/M
- LIMA, Fernando de Araújo – *O valor moral e intelectual de Júlio Dinis*. Porto: [s.n.], 1990. Palestra realizada a 18 de Novembro de 1989, por ocasião da visita da Associação Cultural "Amigos do Porto" à exposição "Júlio Dinis". BPMP J3-2-12[15]
- _____ – *O meu Júlio Dinis*. Lourenço Marques: [s.n.], 1972. Conferência pronunciada na Sociedade de Estudos de Moçambique, em 14 de Setembro de 1971, para comemoração do I Centenário da morte de Júlio Dinis. BJD 82.09 LIM/F
- LIMA, Fernando de Castro Pires de – *No centenário de Júlio Dinis*. 1ª ed. Lisboa: [s.n.], 1975. Univ. Nova Lisboa Fac. Ciên. Sociais Hum. LL 8927
- LIMA, Isabel Pires de – *Júlio Dinis: no limiar do romance moderno*. Porto: [s.n.], 1990. Palestra realizada a 14 de Novembro de 1989, por ocasião da exposição "Júlio Dinis", integrada nas comemorações dos 150 anos do Nascimento de Júlio Dinis. BJD 82.09 LIM/I
- LIMA, José A. Cunha – *Ovar e as obras de Júlio Dinis*. Ovar: Museu, 1989. [Sep. de **Boletim da Casa do Concelho de Ovar**, Jun. 1957]. BJD 82.09 LIM/J
- LOPES, Óscar – *A crítica inintencional em Júlio Dinis*. Porto: [s.n.], 1990. Palestra realizada a 7 de Novembro de 1989, por ocasião da exposição "Júlio Dinis", integrada nas comemorações dos 150 Anos do Nascimento de Júlio Dinis. BPMP J3-2-12[13]
- MONIZ, Egas – *Ao lado da medicina*. Lisboa: Bertrand, 1940. BJD BJD 82.09 MON/E
- _____ – *Júlio Dinis e a sua obra*. Pref. Ricardo Jorge. 6ª ed., rev. e melhorada pelo autor. Porto: Civilização, [19--?]. [Contém inéditos de Júlio Dinis]. BJD BJD 82.09 MON/E
- _____ – *O teatro inédito de Júlio Dinis*. Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa, 1940. [Sep. de **Memórias. Classe de Letras**, vol. 3, 1940]. BJD BJD 82.09 MON/E

MONTEIRO, M. J. Oliveira – *Júlio Dinis e o enigma da sua vida*. Porto: Tip. Marca, 1958. BJD 929 MON/M

PEDROSA, David – *Júlio Dinis e o enigma da sua vida*. **Boletim dos Amigos de Gaia**. Nº 3 (Set. 1977), p. 5-9. BJD 82.09 PED/D

PINA, Luís; MENESES, Maria Olívia Rúber de – *No centenário da morte de Júlio Dinis*. [S.l.: s.n.], imp. 1971 (Porto: Tip. Sequeira). [Sep. de **O Médico**, vol. 60, nº 1045, 1971]. BNP H.G. 27952 V.

SARAIVA, António José – *A obra de Júlio Dinis e a sua época*. [S.l.: s.n.], 1949 (Coimbra: Tip. Atlântida). [Sep. de **Vértice**, nº 67]. BNP L. 13717//12 V.

_____ – *Júlio Dinis e a introdução do romance moderno em Portugal*. In **História ilustrada das grandes literaturas: literatura portuguesa**. Lisboa: Estúdios Cor, 1996, vol. 1, p. 189-192. BJD 82.09 SAR/A

SELVAGEM, Carlos (pseud.); CIDADE, Hernâni; TORRES, Ruy d'Abreu – *Cultura portuguesa*. Lisboa: Emp. Nac. de Publicidade, 1975. Vol. 16. BPMP L6-12-10[1] até [7]

SILVA, Maria Alda Loya Soares – *Para uma leitura de "Uma família inglesa" de Júlio Dinis: romance de costumes ou livro-instrumento*. 1ª ed. Lisboa: Presença, 1999. BPMP 8a 001247

SIMÕES, João Gaspar – *Júlio Dinis*. Lisboa: Arcádia, [19--?]. BJD 82.09 SIM/J

_____ – *1971-Primeiro centenário da morte de Júlio Dinis: um grande romancista*. **O Primeiro de Janeiro**. (? 1971)? BJD 82.09 SIM/J

_____ – *Perspectiva histórica da ficção portuguesa: das origens ao século XX*. 2ª ed. Lisboa: Dom Quixote, 1987. BJD 82.09 SIM/M

SOCIEDADE E FICÇÃO: Garrett - romance histórico - Júlio Dinis. Coord. Ofélia Paiva Monteiro. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa - Faculdade de Letras, 2007. BNP L. 99495 V.

SOUSA, Arlindo de – *Júlio Diniz: o centenário do seu nascimento 1839-1939: um alvitre: a sua vida e a sua obra*. [S.l.: s.n.], 1939 (Lisboa: Tip. Henriques). BNP L. 12476//11 V. FLUP PV/4865

- SOUSA, J. Fernando de – *A elevação moral da obra de Júlio Dinis*. Lisboa: Academia das Ciências, 1940. [Sep. de **Memórias, Classe Letras**, nº 3]. BNP L. 12620//13 V
- STERN, Irwin – *Jane Austen e Júlio Dinis*. Lisboa: Fund. Calouste Gulbenkian, 1976. [Sep. de **Colóquio/Letras**, nº 30]. BNP L. 24368 V.
- VALÉRIO, Nuno – *A imagem do brasileiro na obra literária de Júlio Dinis*. 1ª ed. Lisboa: Gabinete de História Económica e Social, 1998. Univ. Nova Lisboa Fac. Ciên. Soci-ais Hum. LL 10817

2.2 Teses académicas

- ABREU, Carmen da Conceição da Silva Matos – *Júlio Dinis: representações romanescas do corpo psicológico e social: influência e interferência da literatura inglesa*. Porto: [s.n.], 2010. Tese de doutoramento. BNP s/ cota
- AFONSO, Paulo Jorge Silva Rodrigues – *A comunidade inglesa no Porto no séc. XIX: estudo comparativo entre a realidade oitocentista e a visão romancista de Júlio Dinis na obra "Uma Família Inglesa"*. Porto: Universidade Portucalense - Infante D. Henrique, 1998. Tese de licenciatura. Univ. Portucalense Inf. D. Henrique 946.9(043.2) A 119 c
- CARVALHO, Joaquim Jorge Silva – *Ação, cenas e personagens na narrativa dinisiana: as pupilas do senhor escritor*. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2010. Dissertação de Doutoramento. BNP s/ cota
- CORREIA, Maria Antónia de Almeida e Silva Soares – *Júlio Dinis: o romance à luz do seu teatro*. Lisboa: M. A. Correia, 1971. Tese de licenciatura. Univ. Lisboa Fac. Letras DL-LIT 30-LP
- FEDELI, Maria Ivone Pereira de Miranda – *A mão que balança o berço: funções do feminino em Júlio Dinis*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2007. Tese de doutoramento.
- FIALHO JÚNIOR, Alberto – *Alguns aspectos da formação de Júlio Dinis e da duração na sua obra*. Lisboa: A. Júnior, 1947. Tese de licenciatura. Univ. Lisboa Fac. Letras TL-LP 75
- LEITE, Rosa Margarida Pinto – *A narrativa breve de Júlio Dinis*. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2010. Dissertação de mestrado.

- LUÍS, Patrícia Isabel Rodrigues – *Os romances de Júlio Dinis: uma configuração moderna do bucolismo*. Faro: [s.n.], 2008. Tese de mestrado. BNP s/ cota
- MARCHON, Maria Lívia Diana de Araújo – *A arte de contar em Júlio Dinis: alguns aspectos da sua técnica narrativa*. Coimbra: Livraria Almedina, 1980. Dissertação de mestrado. BJD 82.09 MAR/M.
- NAVARRO, Ana Rita de Sá Soveral Padeira – *Da personagem romanesca à personagem filmica: as pupilas do Senhor Reitor*. [Lisboa]: [s.n.], 1999. Tese de doutoramento. BNP L. 72291
- OLIVEIRA, Maria Virgínia Pereira de – *Júlio Dinis: o autor na obra*. Lisboa: M. V. Oliveira, 1947. Tese de licenciatura. Univ. Lisboa Fac. Letras TL-LP 76
- QUEIRÓS, António dos Santos – *A representação da natureza e do ambiente na cultura artística e científica da Geração de 70*. Lisboa: [s.n.], 2003 [D.L. 2006]. 2 vol. Tese de doutoramento. BNP S.A. 117831 V.
- RIBEIRO, Lídia Sousa – *A representação das vivências interiores na narrativa de Júlio Dinis*. Coimbra: [s.n.], 2007. Dissertação de mestrado. BNP L. 97623 V.
- RIBEIRO, Maria Adelaide Correia Lapas – *Configurações e funções do narrador na obra romanesca de Júlio Dinis*. Coimbra: [s.n.], 2007. Dissertação de mestrado. BNP L. 97622 V.
- RIBEIRO, Marina de Almeida – *O simbolismo da casa em Júlio Dinis*. Lisboa: Difel, cop. 1990. Tese de mestrado. BJD 82.09 RIB/M
- SANTILLI, Maria da Aparecida – *Júlio Dinis, romancista social*. São Paulo: Fac. de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 1979. Tese de doutoramento. BNP R.E. 8973 V. FLUP 8/V/336v
- SANTOS-MOTA, Tito-Lívio – *A morgadinha dos canaviais de Júlio Dinis, un roman initiatique*. Paris: Université de Sorbonne (Paris VI). U.F.R. d'Etudes Ibériques & Latino-Américaines Portugais, 1999. Tese de mestrado. BJD 82.09 SAN/T
- SOARES, Maria Isabel de Mendonça – *A vida familiar tal como a viram Camilo, Júlio Dinis e Eça de Queiroz*. Lisboa: [s.n.], 1950. Tese de licenciatura. Univ. Lisboa Fac. Letras TL-LP 117

STERN, Irwin – *Júlio Dinis and the portuguese novel: 1860-1870*. Ann Arbor; Michigan: UMI, imp. 1997 [ed. fac-similada da cópia microfilmada da edição de 1972]. Tese de doutoramento. BNP L. 56703 V.

_____ – *Júlio Dinis e o romance português: 1860-1870*. Porto: Lello & Irmão, 1972. Estudo aceite como tese de doutoramento. Univ. Fernando Pessoa BC AS 821.134.3.09/STE/19183 BJD 82.09 STE/I

TAVARES, Horácio Gama – *Werther: seu tema fundamental nalguns reflexos na Morgadilha dos Canaviais*. Lisboa: [s.n.], 1937. Tese de licenciatura. Univ. Lisboa Fac. Letras TL-LA 5

VICENTE, Fernanda Monteiro – *O locus amoenus na produção narrativa de Júlio Dinis*. Aveiro: [s.n.], 2011. Tese de doutoramento. BNP L. 111708 V.