

As tonalidades líricas dos contos de Júlio Dinis

Fernanda Monteiro Vicente
Investigadora doutorada em Literatura / UA

PALAVRAS-CHAVE: NARRATIVA BREVE, LIRISMO, HIBRIDISMO, JÚLIO DINIS, CATEGORIAS DA NARRATIVA, ESTILO.
KEYWORDS: SHORT STORY, LYRICISM, HYBRIDITY, JÚLIO DINIS, NARRATIVE CATEGORIES, STYLE.

[...] no conto há muito de poesia ainda ¹

A afirmação, proferida por Branquinho da Fonseca numa entrevista, confere ênfase a uma questão que tem dado azo a vários debates no domínio dos estudos literários: o hibridismo de géneros. Porém, restringe esse hibridismo concretamente a dois géneros: o conto e a poesia.

Entre os estudos mais interessantes sobre a imbricação da narrativa e da lírica, distinguem-se *Le récit poétique*, da autoria de Jean-Yves Tadié, e *La novela lírica*, saído da pena de Ricardo Gullón. No tocante a esta matéria, mas circunscrito ao território nacional e ao romance, salienta-se o trabalho de Rosa Maria Goulart, intitulado *Romance lírico – O percurso de Vergílio Ferreira*. Também no âmbito da literatura portuguesa, é de sublinhar o trabalho de António Manuel Ferreira, dedicado aos traços líricos dos contos de Branquinho da Fonseca.

¹ A afirmação foi retirada de uma entrevista, concedida a Manuel Poppe por Branquinho da Fonseca, publicada no *Diário de Notícias*, 30 de setembro de 1976.

Júlio Dinis, à semelhança de muitos outros escritores, aproveitou a sua experiência poética, cujas primícias se traduziram na obra *Poesias* (1874), para a criação contística. Mariano Baquero Goyanes² faz depender o entendimento do conto do confronto entre este e “la poesía lírica”. Não considera casual o facto de, na generalidade dos contistas, se patentear uma “vocación poética”, resultante da sua experiência poética vertida posteriormente nos contos.

A proximidade e intersecção entre a poesia e o conto foram notadas por diversos teóricos, que se distinguiram simultaneamente como contistas. A título meramente exemplificativo referirei Julio Cortázar e Emilia Pardo Bazán³. A crítica literária tem explorado paralelamente esta problemática⁴.

Partilhando a mesma perspetiva do crítico peruano José Miguel Oviedo, David Mourão-Ferreira (1948:19) sustenta que as relações entre o conto e a poesia se prendem com o conceito de “atitude lírica”:

A atenção particular dada ao momento define a *atitude lírica*. A atitude lírica é a de quem pretende isolar cada instante, carregando-o dum potencial x de emoção e tentando eternizá-lo; uma atitude de espanto e de cristalização à volta desse momento [...] Os géneros literários, resultantes desta atitude, serão: o conto e o poema lírico – os quais não passam de construções literárias ao redor dum ponto, cada qual tecida segundo processos próprios.

² Mariano Baquero Goyanes (1967:57) afirma: “No resulta casual a este respecto el que bastantes cuentistas hayan sido antes poetas, escribiendo inicialmente libros de versos, para después pasar al cultivo del cuento. Es más que probable que en todo cuentista haya una muy *sui generis* vocación poética que [...] acabo por orientarse hacia la narración breve como vehículo adecuado para un linaje de sentimientos y de visiones que, no resultando aptas para la pura expresión lírica, tampoco parecían adecuadas para la amplia y elaborada expresión novelesca”.

³ Julio Cortázar (*apud* Pacheco e Linares, 1993:405) acredita que o conto breve contemporâneo e a poesia partilham a mesma génese: “[...] no hay diferencia genética entre este tipo de cuentos y la poesía como la entendemos a partir de Baudelaire. [...] La génesis del cuento e del poema es sin embargo la misma, nace de un repentino extranamiento, de un desplazarse que altera el régimen “normal” de la conciencia; es un tiempo en que las etiquetas y los géneros ceden a una estrepitosa bancarrota, no es inútil insistir en esta afinidad que muchos encontrarán fantástica”. Emilia Pardo Bazán (*apud* Nunez, 1986:32-33) reconheceu a proximidade do conto e da poesia, em termos de conceção: “Noto particular analogía entre la concepción del cuento y de la poesía lírica: una y otra son rápidas como un chispazo y muy intensas – porque a ello obliga la brevedad, condición precisa del *cuento* – [...] Paseando o leyendo saltan ideas de cuentos con sus líneas y colores como las estrofas en la mente del poeta lírico, que suele concebir de una vez el pensamiento y su forma poética”.

⁴ José Miguel Oviedo (*apud* Alonso, 1991:47) reitera a proximidade entre o conto e o poema, fazendo-a depender do rigor e da intensidade da linguagem patente em ambos: “Incluso es posible afirmar que el cuento, estéticamente, está más cerca de la poesía – y del rigor y intensidad de su lenguaje – que de la novela. Mientras esta mantiene una proximidad mucho mayor com la vieja épica, el efecto de revelación y sorpresa del cuento suele tener la concisión inapelable del poema”.

Júlio Dinis, escritor português, cuja obra dificilmente radica num movimento literário particular, uma vez que reflete a transição entre o Romantismo e o Realismo, patenteia na sua obra as interferências da lírica na narrativa.

Autor de obras de variados géneros, Joaquim Guilherme Gomes Coelho, (nome de batismo), procura inicialmente na poesia, depois na produção dramática e na narrativa breve, fôlego para se distinguir mais tarde como romancista. Da sua lavra são o volume de *Poesias* (1874) já referido, a que se acrescentaram três volumes de *Teatro Inédito* (1846-1847), *Inéditos e Esparsos* (1910), *Serões da Província* (1870), e os romances *As Pupilas do Senhor Reitor* (1867), *Uma Família Inglesa* (1868), *A Morgadinha dos Canaviais* (1868), e *Os Fidalgos da Casa Mourisca* (1871).

Os contos e novelas⁵, que serão objeto de atenção neste artigo, encontram-se coligidos em dois volumes, sob o título *Serões da Província*⁶.

Pretende-se, pois, propor uma leitura dos contos e novelas dinisianos que evidencie as intrusões líricas naquelas breves narrativas. A expressão modalizante escolhida denota as dificuldades inerentes à tentativa de delimitação de fronteiras rigorosas entre o modo narrativo e o lírico. Ainda assim, consciente dos riscos, tentarei coligir os elementos que legitimam a proposta de leitura que agora apresento.

As intrusões líricas na narrativa inscrevem-se em dois domínios, segundo Rosa Maria Goulart (1991:64): “atitudes enunciativas” e “processos técnico-compositivos”.

A maioria das narrativas breves dinisianas encerra uma índole ambígua que deflui da sua estrutura narrativa, o que implica um desencontro entre a história narrada e o discurso que a veicula.

“O Espólio do Sr. Cipriano”, “Apreensões de uma mãe”, “Os novelos da tia Filomela”, e “Uma flor de entre o gelo” constituem narrativas breves cujos eventos narrados se situam

⁵ A determinação do género das narrativas breves de Júlio Dinis constituiu matéria de reflexão da crítica literária. Verificou-se uma oscilação em termos de denominação: uns optam pela designação de contos (Ideias, 1997; Viegas, 1987, Cidade e Torres, 1975; Abreu, 2010); outros pela de novelas (Rodrigues, 1999; Moniz, 1947; Buescu, 1997); outros ainda pela de romancezinhos (Moniz, 1924; Cruz, 2002); e ainda, finalmente, alguns outros pela de romances (Simões, 1947). Não cabe neste espaço analisar a deriva terminológica utilizada pela crítica literária e, menos ainda, a definição de qual delas será a mais adequada. No entanto, ao longo deste artigo, recorrer-se-á aos termos “conto” e “novela” de acordo com a proposta de Rosa Margarida Pinto Leite, apresentada na sua tese de mestrado.

⁶ Os contos e a novela coligidos nos dois volumes de *Serões da Província* e que serão alvo de reflexão intitulam-se “O espólio do Sr. Cipriano” (1862), “Apreensões de uma mãe” (1862), “Os novelos da tia Filomela” (1863) e “Uma flor de entre o gelo” (1964) foram publicados pela primeira vez em folhetim no *Jornal do Porto*. Já a novela “Justiça de sua Majestade”, escrito em (1858), veio a lume mais tarde (1879).

no passado e são recuperados pela memória do narrador e, por isso, constituem narrações ulteriores. Assim, o tempo está ao serviço do lirismo narrativo e possibilita “la sustitución de estas estructuras [historia y personajes] por otra retrospectiva, en la que el presente estático y contemplativo, tiempo de rememoración”, como afirma Darío Villanueva (1983:19), possibilita a recuperação de experiências, localizadas num passado mais próximo ou mais distante, e a adscrição à subjetividade de quem as recorda. Estas experiências projetam-se no presente, pelo simples efeito da rememoração no narrador e no leitor. Deste modo, constrói-se uma “visión cíclica del tiempo”, que Darío Villanueva (1983:20) identifica na obra de Azorín, mas que facilmente se transpõe para a narrativa breve dinisiana.

A seleção desta estrutura narrativa determina, não raras vezes, outras opções em termos de estatuto do narrador. Nas narrativas breves de Júlio Dinis, verifica-se uma de duas situações: a existência de um narrador extra e heterodiegético, que comunica com o narratário, através de um processo dialógico vivo, mas não participa da história por si narrada; e um narrador intra e homodiegético, participando enquanto personagem secundária da história que conta, privilegiando sempre o diálogo com o leitor.

Numa e noutra circunstância, o narrador vale-se da focalização interna para representar a corrente de consciência, com recurso, por vezes, ao monólogo interior⁷. Ricardo Gullón (1984:15), ao traçar os contornos da novela lírica, defende que “Seguramente las características más destacadas [...] son la interiorización, el uso de la corriente de conciencia y del monólogo interior [...]”. As técnicas para representar a vida interior na obra dinisiana são variadas, como demonstrou Lídia Ribeiro na sua tese de mestrado.

Uma delas é colocar as personagens no papel de observadoras para estudarem o comportamento de outras personagens. É o que acontece na novela “Os novelos da tia Filomela” em que o narrador, incitado pela curiosidade despertada pela imaginação popular⁸, responsável pelos boatos que classificam a personagem principal de “feiticeira do pinhal”, pretende estudar Filomela e para isso empreende uma excursão noturna até casa dela. Nesta mesma novela, a observação da paisagem desperta a imaginação do narrador, como o próprio admite: “A cada uma delas

⁷ O monólogo interior é aqui entendido na perspetiva de Édouard Dujardin (*apud* Coelho, 1977:130-131), segundo a qual “O monólogo interior é, [tal como] na ordem da poesia, o discurso sem ouvinte e não pronunciado pelo qual uma personagem exprime o seu pensamento mais íntimo, mais próximo do inconsciente, anterior a toda e qualquer organização lógica, isto é em estado nascente, por meio de frases directas, reduzidas ao mínimo sintáctico, de modo a dar a impressão dum brotar espontâneo”.

⁸ A imaginação popular foi objeto de estudo por parte de Lídia Sousa Ribeiro na sua tese de mestrado.

associava a minha imaginação, obedecendo a não sei que irresistível necessidade de fantasiar uma vida de tranquilos e inefáveis prazeres, cuja só concepção me deleitava” (Dinis, s.d.: 96).

As ressonâncias líricas na narrativa breve instauram uma relação peculiar com o leitor. Este tem necessariamente um papel ativo, sendo chamado a imaginar, a sentir, a refletir, sob a orientação do narrador⁹. Os traços que definem o leitor deste tipo de obra prendem-se com a capacidade de seguir de perto a construção do mundo imaginado pelo narrador¹⁰, de entrar nesse mundo imaginado¹¹ ou de se deixar envolver por ele¹².

⁹ Seguem-se apenas alguns exemplos que atestam o papel ativo do leitor, no âmbito da narrativa lírica “Esta última novidade, cujo interesse político os leitores devem apreciar, e na qual o homem depositava a mais fervorosa crença, viera-lhe, disse-me de origem fidedigna” (Dinis, s.d.: 128); “De cada vez que ensaiava o poder perscrutador do meu olhar nas menos dissimuladas criaturas do Senhor, chegava a resultados realmente pouco de animar, verdadeiros disparates que devera registar aqui para instrução e experiência dos leitores” (Dinis, s.d.: 122); “É tempo de dizermos o motivo de tanta e tão excepcional agitação e destes estranhos preparativos de festa, se é que o leitor o não tem já descoberto” (Dinis, 1971:143); “E tanto isto se dá comigo, que só o considerar no estado de desanimação em que, depois da partida dos augustos viajantes, ficou a vila do Minho, onde se passaram as cenas do capítulo anterior, me arrastou por divagações pouco alegres, que talvez fossem avivar ao leitor memórias adormecidas, cujo delicioso pungir nem todos me perdoarão” (Dinis, 1971:166); “Como é ilusória a placidez dos vinte anos! O fogo latente alimenta uma iminente erupção. Ó transparente máscara de sisudez posta nestes lindos rostos de mulher, como ocultas mal os risos inquietos que se agitam por debaixo! Pensai, cismai, sonhai, imaginações juvenis; pulsai, amai, corações virginais; a vida na vossa quadra é isto” (Dinis, 1971:233).

¹⁰ “Deixemos porém passar este dia, pois que não nos compete tomar parte naqueles regozijos, e juntemo-nos às personagens desta história no dia seguinte a esse, para seguirmos o entrecho desta narração” (Dinis, 1971:236); “Por mais de um motivo se tornava curioso o lugar, onde as exigências da narração me obrigaram a transportar imaginariamente o leitor” (Dinis, s.d.: 159); “Não seguiremos agora a história de Agostinho que se modela por a de todos os homens ricos” (Dinis, s.d.: 28); “Que querem? Mau é que se façam dessas abstrações, o efeito é depois inevitável.

Experimentai por vós; não vos lembreis da casaca esguia, [...], não atenteis nas rugas [...], concebei, se podeis, aquela alma independente de todos os desfavoráveis acidentes corpóreos [...] dizei depois, em consciência, se tendes ânimo para vos rirdes desse espectáculo!” (Dinis, s.d.: 151).

¹¹ O leitor é, muitas vezes, solicitado a imaginar os pensamentos das personagens: “Maria Clementina estava naquele momento em uma dessas situações. O que lhe estaria a fantasiar a imaginação? Imaginem-no as leitoras” (Dinis, 1971:224); “O leitor pode imaginar toda a agradável voluptuosidade de semelhante sonho”. (Dinis, s.d.: 24); “Imaginem pois o efeito que as palavras da Luisita e das companheiras deviam ter produzido no meu espírito, assim predisposto para concepções desta ordem” (Dinis, s.d.: 107); “Deixemos Maria Clementina entregue aos seus pensamentos de amor, acompanhem-na as imaginações dos leitores, mais capazes de as seguirem aí, e vamos nós a outro ponto, onde o desfiamento desta narração nos chama” (Dinis, 1971:133).

¹² O leitor é convidado a fazer a transposição para o mundo ficcional das experiências por ele vividas no mundo real: “Esquecia-se de tudo, como nos esquecemos levados pela corrente dos nossos pensamentos, a escutar a

A preocupação do narrador em comunicar com o narratário, em “captar en sus redes la emoción del lector, a cuya sensibilidad apela constantemente para que no observe el cuadro a distancia, sino en identidad [...] com la voz y la visión, com la subjectividad que lo llena todo”, nas palavras de Darío Villanueva (1983:21), evidencia-se nas referências diretas que faz ao “leitor”, ou indiretas, recorrendo à primeira pessoa do plural ou à segunda e terceira do plural, ou ainda, noutros casos, através de expressões indefinidas¹³.

De regresso à questão do estatuto do narrador dinisiano, convém realçar que, mesmo quando ele se limita a narrar os eventos, não deixa salvaguardada a distância imposta por este tipo de narração, porquanto se verifica que o intercâmbio entre objetividade e subjetividade vai povoando a narrativa. Os sentimentos do narrador face a uma história, da qual não tomou parte, e a expressão das suas ideologias instauram uma espécie de ressonância no presente do relato desse passado narrado, transparecendo dessa forma a subjetividade no discurso. Tal acontece nos contos “O Espólio do Senhor Cipriano”, “Uma flor de entre o gelo” e na novela “Justiça de sua Majestade”. Na primeira narrativa, o narrador indigna-se contra a invocação que o regedor faz da opinião de um “público”, de contornos e identidade duvidosos, cujas deduções podem adquirir valor de verdade ou autoridade e lançar a calúnia sobre um inocente. Em “Justiça de sua Majestade”, são os sentimentos de tristeza, de desolação que assomam no texto, quando o narrador dá a conhecer o que sente sempre que uma época festiva termina. O Natal, o dia de Reis e o Carnaval merecem a atenção deste narrador que aproveita o fim da festa, preparada para receber a rainha em Vila Nova de Famalicão, para refletir sobre os sentimentos que o *terminus* de outras festividades lhe causa. Na última narrativa, o narrador parte de uma reflexão, a propósito da reação comum do público, o riso, à representação em palco dos amores serôdios de um velho, para introduzir a sua narrativa:

nossa própria consciência” (Dinis, 1971:37). “Escuta-se melhor o que murmura o coração agitado, percebem-se todas as íntimas vibrações dos misteriosos sentidos donde procedem os afectos” (Dinis, 1971: 232); “Os boatos! Ai temos um desses problemas que desafiam toda a ciência humana. Donde partiram estas, deixem-me assim chamar-lhes, emanações subtis que aspiramos todos, os crédulos e os espíritos fortes, os ignorantes e os ilustrados, como todos contraímos a epidemia, cujo foco se desconhece?” (Dinis, s.d.: 8).

¹³ Os exemplos aduzidos ilustram os vários tipos de referências ao leitor que surgem na narrativa breve dinisiana: “Com dificuldade se convenceria que fosse essa a causa de tão extraordinária surpresa quem nesse momento lhe estudasse a fisionomia com alguma atenção” (Dinis, s.d.: 165); “Não sei de maior dificuldade que a de descrever a heroína do romance. Tão pouca coisa basta para a desconceituarmos aos olhos da leitora!... (Dinis, 1971:204); “Almas martirizadas, padecei sofrendo, sucumbi sem um queixume; rir-se-iam de vós se vos lamentásseis. Vossos infortúnios não são compreendidos; mais vale ocultá-los como se tivésseis de envergonhar-vos deles” (Dinis, s.d.: 171).

“As poucas cenas que se seguem esboçam ligeiramente a história de um desses malfadados de que o mundo se ri por hábito, como de outras tantas coisas sérias, que deviam merecer-lhe a compaixão e o respeito até. Se a conseguir narrar, sem que um sorriso, obedecendo a esse hábito, apareça nos lábios do leitor, terei realizado o meu principal intento” (Dinis, s.d.: 153). A referência a estas datas simbólicas, apontando para a ritualização que lhes é inerente, remete para, segundo Rosa Maria Goulart (1990:193), “uma realidade de natureza arquetípica”.

O diálogo reveste ainda uma outra forma nas obras dinisianas que dá expressão à interioridade das personagens e que se traduz afinal na “*méditation silencieuse*” (Cohn, Dorrit, 1981: 37) das personagens “*consigo próprias*”. O narrador de “Os velhos da tia Filomela” reporta os seus pensamentos: “Isto pensava eu comigo mesmo”; “O que seria e de onde viera aquilo? – perguntava eu a mim próprio, sem de mim próprio receber resposta” (Dinis, s.d.:107-112). A mesma situação se verifica em “O Espólio do Senhor Cipriano” com Maquelina, meditando sobre o sobrinho, Agostinho, a quem recebera em casa, regressado do Brasil: “- Ele me ajudará também – dizia consigo mesma a boa mulher, como se quisesse colorir com um pensamento egoísta o impulso, que lhe viera diretamente do coração” (ibid.: 22). Outras ocorrências idênticas se poderiam acrescentar, mas não é este o propósito do presente estudo.

Nestas narrativas breves, o *incipit* é formado por uma digressão¹⁴ do narrador heterodiegético que debate, em abstrato e de forma genérica, o tema que virá a ser particularizado e exemplificado com a história narrada¹⁵. Terminada a narração, reenvia o leitor, através de um efeito de retorno¹⁶, para a relação entre a história e as ideias apresentadas por si na digressão.

¹⁴ Trata-se de um processo vulgar, segundo Massaud Moisés (1979:32), que integra a estrutura do conto “desde a Idade Média até ao séc. XIX, incluindo o Romantismo”.

¹⁵ Cf. em “O Espólio do Senhor Cipriano” a seguinte passagem (Dinis, s.d.: 9): “Sirvam estas reflexões de prefácio ao caso modesto e obscuro, que vamos narrar e que as exemplifica”.

¹⁶ Veja-se o conto mencionado na nota anterior (Dinis, s.d.: 8): “Suscita-se às vezes sobre qualquer indivíduo uma opinião que se diz pública, somente porque cada qual em particular se não atreve a reconhecê-la por sua; os factos conhecidos da vida desse homem parece desmentirem-na, todas as aparências lhe são contrárias, é humanamente impossível encontrar algures fundamentos dessa crença, nascida não se sabe de onde, propagada não se sabe como; e contudo persiste. Porquê? Quem o pode dizer? É, a meu ver, um facto da ordem de outros que observa o naturalista na história dos animais. É um fenómeno de Instinto”. A última frase do texto remete o leitor para a digressão da seguinte forma: “Vejam o instinto do povo!” (Dinis, s.d.: 28). O mesmo processo ocorre no conto “Uma flor de entre o gelo”, que encerra com o regresso à digressão com que o narrador iniciou a narrativa: “Depois que soube os incidentes desta pequena história cada vez mais se confirmou a minha convicção de que é antes para comover do que para rir o espectáculo de um velho apaixonado” (Dinis, s.d.: 190).

Contrariamente, no conto “Apreensões de uma mãe”¹⁷ e na novela “Os novelos da tia Filomela”¹⁸, constata-se que o estatuto do narrador se altera. Nestes, como já se referiu, o narrador passa a ser partícipe da história que narra, intervindo como personagem secundária. Por esta razão, desvanece-se a distância do narrador em relação à história narrada, surgindo com maior frequência momentos dominados pelos sentimentos, pela subjetividade daquele a quem compete definir o rumo da narrativa¹⁹. As intervenções em primeira pessoa permitem, em alguns casos, a expressão da “vida subjectiva do autor”, como sustenta Rosa Maria Goulart (1991:63). É o que acontece quando, na novela “Os novelos da tia Filomela”, o narrador reflete sobre a índole e os efeitos da leitura de uma “obra de duvidosa moralidade”. Se a obra não servir a finalidade moralizante e didática, é porque se trata de “um verdadeiro veneno”, um “miasma”, “um fermento de dissolução de costumes”. Esta posição do narrador, verdadeiro desdobramento do autor, ecoa a ideologia de Júlio Dinis sobre o “livro instrumento”, expressa em “Ideias que me ocorrem”. Importa mencionar que este narrador não é um mero relator, antes dá a entender os sentimentos que nutre por Luisita²⁰ (“agradava-me por isso mesmo”), o entusiasmo que lhe provoca a possibilidade de conceber um romance em torno da figura da tia Filomela²¹. O narra-

¹⁷ “Apreensões de uma mãe” inicia-se com a declaração proferida pelo narrador (Dinis, s.d.: 29): “Não me consta que tenha existido mãe tão extremosa, e talvez tão excessivamente indulgente, como o era a Sr.ª D. Margarida de Entrearroyos na época em que, voltando eu de uma pequena digressão pela província do Minho, tive a fortuna de ser recebido como hóspede em casa desta senhora, a meio caminho do Porto a Braga, um quarto de légua afastada da estrada principal”.

¹⁸ O narrador refere a impressão que lhe causa a voz da tia Filomela (Dinis: s.d.: 91): “Ouvindo falar algum tempo a tia Filomela, ficava-me a doer o peito, e o pulso subia a um algarismo em que principiava a revelar aspirações a febre.

Se me obrigassem a viver com ela muito tempo, estou que morreria héctico”.

¹⁹ No caso da narrativa breve “Apreensões de uma mãe” retirou-se a passagem seguinte, indiciadora da presença na narrativa da exploração dos sentimentos do narrador: “A janela do aposento onde pernoitei dava para um bem provido pomar [...], que se ufanava de possuir as mais deliciosas laranjas e os mais saborosos pêssegos de toda a província; e destes últimos bem gratas recordações me ficaram!

A noite estava belíssima. Era uma destas abafadas noites de Estio em que somos, quase irresistivelmente, levados para a contemplação do espectáculo do céu, sem nuvens nem estrelas, e da terra inundada por um luar magnífico de reflexos surpreendentes.

²⁰ Outra passagem reveladora da impressão causada pela contemplação de alguém, Luisita no caso concreto: “Ao menos eu por mim declaro-me mais sujeito a ser impressionado por estes caracteres mistos de mulher e de anjo, e às vezes até com ressaibos de demónio” (Dinis, s.d.: 94).

²¹ Assim se apresentam os ingredientes adequados à criação de um romance: “Passeios nocturnos, gritos desentoados, visitas misteriosas, luzes vermelhas, um casebre solitário, uma velha decrépita, um gato negro que preciosidades!” (Dinis, s.d.: 107).

dor não se limita, pois, a narrar a ação objetivamente, adquirindo o estatuto de protagonista em diversos momentos da narração.

O narrador de “Apreensões de uma mãe” recorda o tempo em foi recebido pela Sr.^a D. Margarida de Entrearroios na sua casa, a meio caminho entre Porto e Braga. Estas recordações implicam uma seleção e hierarquização das reminiscências facultadas pela memória. É curioso salientar um outro salto temporal que ocorre quando o narrador se encontra na quinta e recorda os tempos de infância, dominados pela alegria e pelos jogos característicos daquela fase da vida, determinada pela visão lírica do mundo²². O espaço exterior funciona como catalisador da transição para o mundo interior, defluindo daí o “enfraquecimento da função do real e do sentido de exterioridade”²³.

Dos jogos, das alegrias e das memórias emerge na narração a reflexão sobre a saudade e a esperança. Esta descrição conjuga “espaço físico e espaço da memória”, o que nas palavras de Rosa Maria Goulart (1990:215) transforma o texto num “compromisso entre pura descrição e a evocação pura”.

O lirismo repercute-se pois na conceção espacial, em que “La naturaleza, el paisaje, además de escenarios donde sucesos ocurren y dramas se representan, son vibraciones cuyo latido debe transmitirse emocionalmente al lector por medio de la imagen” (Gullón, 1984:22).

A constatação da existência de uma matriz lírica na narrativa dinisiana evidencia-se na tese de doutoramento de Fernanda Vicente (2011). Esta dedução parte da identificação do topos/motivo *locus amoenus* na obra narrativa dinisiana e da exploração da funcionalidade desta técnica retórica.

Jean-Michel Adam (1993:42) faz depender do uso do modelo retórico do lugar ameno a dimensão poética da descrição da gruta de Calipso. Jean-Yves Tadié, para quem “Les lieux privilégiés reprennent la tradition antique du *locus amoenus*”, confere um tributo significativo à técnica literária na poetização do “récit” (Tadié, 1994:67)²⁴. Em sintonia com estes críticos franceses surge a asserção de António Manuel Ferreira (2004: 274) que sustenta

²² Ricardo Gullón (1984:22) traduz do seguinte modo o brotar das sensações, dos sentimentos a partir do que se escuta, que facilmente pode substituir-se pelo que se vê: “Escuchando lo de fuera, se oye lo de dentro”.

²³ É Vítor Manuel Aguiar e Silva (1991:556) quem sustenta que “A obra poética assenta fundamentalmente, nesta perspectiva, na transposição operada pelo autor, durante a vigília, dos elementos oníricos. Por outro lado, os estados de sonho, de *rêverie*, verificáveis fora do sonho e caracterizados pelo enfraquecimento da função do real e do sentido de exterioridade, e ainda por uma potenciação anormal das faculdades da alma, e da imaginação em particular, igualmente são considerados como momentos de criação poética”.

²⁴ A obra de Gaston Bachelard, *A poética do espaço* (1989), constitui um excelente instrumento de trabalho para a compreensão da imagem poética, sob o olhar da fenomenologia.

que “A eutopia do espaço é um factor de lirismo, porque, em termos retóricos, retoma, não raras vezes, a técnica do *locus amoenus*; e, ao associar-se intimamente às personagens, o espaço funciona como força viva, actuante e propiciadora de revelações construtivas, que reconduzem o homem à harmonia original de um tempo aureolado pelo espírito da descoberta, da pertença e da afirmação vital”.

O narrador de “Apreensões de uma mãe” descreve exemplarmente o pomar e a quinta que visita depois da sua primeira noite na casa de Entrearroios. A paisagem amena, devedora da estética do *locus amoenus*, serve de pretexto para se operar a transição do exterior para o interior do narrador, que é projetado a partir do que vê para um tempo e um espaço fora do momento, que corresponde ao alheamento provocado pela contemplação²⁵. Esta descrição aproveita as potencialidades poéticas das imagens e do símbolo mítico²⁶, o “dragão deste novo jardim das Hespérides”, que não passa afinal de cão. De repente, o narrador identifica-se com Hércules, o herói clássico, famoso pelas façanhas extraordinárias que realizou.

O espaço descrito surge personificado, animizado, repercutindo os sentimentos do narrador. Por outro lado, funciona simultaneamente como metáfora do espaço que lhe serve de referente, uma vez que o som, a imagem e o perfume arrebatam o narrador, o enlevam e o arrastam para um tempo primordial – o das origens, fazendo-o “esquecer tristezas e alegrias presentes”²⁷. As ressonâncias líricas do excerto que desencadeou as afirmações precedentes são manifestas e, por isso, se transcreve de seguida:

Aí jogos, alegrias, perfumadas memórias de uma esquecida infância, nos reverdecem na imaginação, volteiam em torno de nós, como um enxame de borboletas brancas ao agitarmos a balseira, onde pousavam embriagadas nos nectários das flores.

O nosso pensamento, à semelhança de um vaso metálico, ressoa por muito tempo, quando, embora de leve, percutido; como ondas sonoras, as nossas recordações, movidas por uma palavra, por um

²⁵ A contemplação constitui o primeiro passo para que o observador se deixe dominar por um contacto visual com a paisagem ou com as personagens que integram a narrativa e inebriam o olhar, dotando a paisagem e as personagens de uma visão poética.

²⁶ Ricardo Gullón (1984: 133), quando procura estabelecer um mapa da novela lírica explora os lirismos do mito, consagrando às “imagénes, símbolos, emblemas” como “formas naturales y poéticas de expresar lo que, en suma, es [...] una visión total del mundo”.

²⁷ Na novela “Os romances da tia Filomela” remete-se também para a importância vital das relações de identidade do ser humano com a terra: “De ordinário há raízes a prenderem-nos aos lugares onde nascemos e onde passámos os nossos primeiros anos e é sempre doloroso cortar pelas raízes” (Dinis, s.d.: 120).

som, por uma flor, por um perfume, sucedem-se, dilatam-se cada vez mais vastas, cada vez mais suaves, até se desvanecerem numa confusa imagem do passado, de formas indefinidas e vagas, mas por isso mesmo mais bela, mais inebriante ainda, num quase sonho, delicioso e grato como um murmúrio que termina o som, como o crepúsculo em que desmaia o dia, como o Outono que sucede à estação dos florescentes verdes. (Dinis, s.d.: 35)

Das sensações o narrador transita, sem aviso prévio, para as visões, num desdobramento temporal que opõe o passado ao futuro e consequentemente a saudade à esperança. Ambas surgem personificadas diante do olhar do leitor, solicitado a acompanhar a “fantasia” do narrador, de que é arrebatado por um “ruído”.

Tomás, o herói deste conto, nutre também uma especial afeição pela natureza. É ele quem procura condensar as sensações despertadas pela paisagem circunstante, com recurso a um tratamento poético da linguagem. Dir-se-ia que é a alma de um poeta em quem a “poética imaginação” produz efeitos encantatórios. Compreende-se, pelo seu discurso repleto de metáforas e de uma natureza humanizada, a tranquilidade e a serenidade que lhe inspira, bem como o papel que os contos de fadas ali representam, evocando os amores com Paulina, alimentados nesse espaço privilegiado. Tomás consegue evadir-se através da memória para os tempos da infância, garante de uma felicidade apenas existente num mundo fantástico criado pela sua imaginação, mas que não é possível no mundo real. A atmosfera que descreve é invadida pelo mistério, pela indefinição das formas, criando impressões filtradas pela subjetividade. É neste espaço e tempo primordiais, fora do presente e do passado, que Tomás encontra o reconforto e o vigor que necessita.

Talvez seja este motivo, ou existam outros, que leva o narrador a admitir que, sempre que o desânimo se abate sobre ele, é em Entrearroios que procura revigorar-se (“[...] quando nos embates continuados da vida me sinto desanimar, vou passar oito dias com a família de Entrearroios e venho curado”). A necessidade de mudança de espaço para revigorar o ânimo encontra-se certamente implícita no comentário do narrador.

A novela “Justiça de sua majestade” ajuda a compreender melhor o recurso ao *locus amoenus* para representar a preferência dos burgueses pelos “bons retiros campestres”, que acontecem na primavera (Dinis, 1971:141). Através do discurso do narrador, revelam-se as afinidades e o contágio que se estabelece entre a natureza e tudo à sua volta. Os efeitos revigorantes, “a alegria, os risos e os prazeres refletem-se nos semblantes”, resultantes da contemplação da paisagem, são inequívocos e consubstanciam-se na oposição entre campo/cidade, privilegiando o primeiro em detrimento da segunda (ibid.:140).

A estação primaveril acolhe igualmente o Major Samora na sua visita à casa de campo de José Urbano. A descrição deste espaço permite a valorização do espaço campestre, “onde José Urbano vinha descansar a miúdo das suas lides comerciais” (Dinis, 1971:198), por oposição ao citadino. É neste espaço campestre que o pai de Clementina encontra “uma tranquilidade que deliciava o coração” (ibid.:199). A humanização da natureza reforça os efeitos reparadores da paisagem e reflete os sentimentos que dominam as personagens que contactam com este espaço. O “repouso”, a “alegria” e a “festa” que ocupam o espaço, apoderam-se, de igual modo, das personagens.

Na narrativa breve “Apreensões de uma mãe”, é curioso notar o contraste que se estabelece entre o pomar/a quinta e a sala, ou seja, entre o espaço exterior e o interior; bem como o confronto operado entre a sala e o retrato do pai de Tomás. A sala, descrita no capítulo V, é um espaço que conota a degradação do fluir do tempo. A tristeza, a escuridão e uma certa melancolia invadem aquele espaço, fazendo sobressair o retrato impecável do militar honrado, que colhe ainda da esposa “uma veneração quase supersticiosa” e um “sentimento de respeito”. Esta pintura mantém viva a presença do pai de Tomás, fazendo dele uma força atuante e determinante, designadamente na evolução da ação. Para D. Margarida o marido continua a ser um “guia” espiritual, metonimicamente representado por aquele quadro que “ocupa” a sala, constituindo uma verdadeira isotopia semântica.

Em breve, o espaço fechado e circunscrito da casa onde a personagem principal reside e encontra proteção, bem como refúgio no seio maternal²⁸, abre-se num percurso tortuoso, iniciado na própria casa²⁹, mas figurado sobretudo num caminho. Percorrendo-o, o herói abre uma nova fase da sua vida, enceta uma espécie de peregrinação, inicia uma busca, apesar

²⁸ Esta dimensão simbólica da “casa” é apresentada, entre outras, por Jean Chevalier e Alain Gheerbrant no *Dicionário de Símbolos*. Noutros momentos, a casa é um factor de poeticização, na qual emerge a plasticidade da imagem virgiliana, em que a remissão para a felicidade é incontestável: “De cada uma delas [casas] começava já então a erguer-se o fumo dos lares em colunas densas e tortuosas, que cedo se misturavam, difundiam, rasgavam em mil pequenas nuvens irregulares” (Dinis, s. d.: 96). Em relação às imagens virgilianas do entardecer, Jose Gonzalez Vasquez (1980:128) ressalta que “sugieren una invitación a la quietud y al descanso o, que es lo mismo, una invitación al optimismo esperanzado de la creencia en un mañana mejor”. Gaston Bachelard (1998:84) acrescenta que a felicidade de quem habita a casa se torna visível na “fumaça [que] brinca delicadamente acima do telhado”. A quietude, o otimismo traduzem-se exemplarmente na expressão “Era tal a serenidade da tarde”. Seguindo ainda o raciocínio de Bachelard (ibid.), segundo o qual “Toda grande imagem simples revela um estado de alma”, não será difícil aceitar que a serenidade do local representa metonimicamente a serenidade que envolve o protagonista.

²⁹ Gaston Bachelard (1948) aponta para o significado da casa como mundo interior, sendo as suas divisões correspondentes a estados evolutivos da alma.

dos obstáculos que experimenta, logo à partida. O caminho que o narrador e o herói seguem pode representar a dificuldade (“caminho orlado de silvas”) e a solidão (“lugar solitário”) que caracterizam o momento da despedida de Tomás e Paulina. Para o herói “el caminho conduce a metamorfosis”, no dizer de Ricardo Gullón (1980:134). Trata-se do primeiro passo para se formar, como o pai desejava, e poder casar com Paulina, como lhe prometera. A cruz que se encontra no local traduz o sofrimento (“palidez do sofrimento”) de Paulina, facilmente identificada com uma mártir cristã, poetizada nos livros sagrados. Mais tarde, o narrador recordará esta situação através da expressão “poética aparição do cruzeiro”.

O inverno desencadeia em Tomás uma inconstância, uma volubilidade de sentimentos, que preocupa o narrador. Esta época desperta em Tomás suspiros, que ele entende como manifestação de tristeza. A sensibilidade do filho da senhora de Entreatroios evidencia-se nas palavras que troca com o narrador, referindo-se a Paulina: “Mas quando penso que aquela voz se perdeu para a música, aquela inteligência para a poesia!... que aquele gosto, naturalmente delicado, se não exerce em lides dignas dela!... quando me lembra de que aquele espírito, criado para voar, se não eleva por falta de asas...” (Dinis, s.d.:84). A disforia da natureza parece assim instalar-se no herói, determinando a primeira os sentimentos do segundo³⁰.

No início do capítulo II do conto “Uma flor de entre o gelo”, o narrador escolhe a estação outonal, descrita idilicamente, para introduzir a personagem Jacob e a sua história. O *locus amoenus* neste conto contribui para o adensar do tom dramático da situação narrada, quer pelo contraste instituído com o estado de alma da personagem, quer com o final dramático desta história. A escolha do outono não é inopinada; pelo contrário, a esterilidade da paisagem, a ausência de cor e o desaparecimento das sombras, realçam o sentir melancólico e a tendência para o ensimesmamento que atravessam o texto. Remete ainda para “a vida a declinar; a consciência de um fim próximo a reprimir aspirações a um longo futuro de mais prazeres e gozos” (Dinis, s.d.: 157) .

Saliente-se no início desta descrição a vegetação que nasce e cresce e o faz à custa da seiva vital de outros seres, o que se traduz num registo conotativo pela evocação da relação de Valentina com o velho médico. Fernanda Vicente (2011:267) referiu-se às funções preditiva e metonímica da psicologia e/ou do destino da personagem, ao analisar esta

³⁰ Rosa Maria Goulart, no seu estudo sobre o romance lírico de Vergílio Ferreira, afirma: “Com efeito, ficamos com a impressão que determinados eventos só podem ocorrer numa certa estação, como se homem e natureza mutuamente se determinassem” (Goulart, 1990:157). Esta asserção ajusta-se à situação vivida pela personagem Tomás.

descrição. A humanização da paisagem defluiu da personificação e do animismo, patentes em passagens como “[...] prados extensos, veigas, devesas, choupais a banharem-se na água[...]”, “[...] ora a esconderem-se por trás de umbrosos cômodos [...]” e “[...] álamos sussurrantes [...]” (Dinis, s.d.:154). Esta descrição completa-se com a capela de Nossa Senhora da Saúde, símbolo da redenção, mas também da esperança na cura daqueles que ali acorrem em busca da sua “influência salutar e benéfica” (ibid.). Esta natureza “parecia harmonizar-se tristemente com o cismar interrogativo do velho” (ibid.: 157).

No início do capítulo III do conto “Uma flor de entre o gelo”, a escolha da estação outonal não é inocente; pelo contrário, só assim é possível a emergência a espaços de elementos indiciadores de certa negatividade, realçando o sentimento de melancolia que atravessa o texto. Na descrição desta estação do ano evidencia-se ainda assim a dívida à estética do *locus amoenus*. A conjugação entre o lugar ameno e o outono produz uma mistura de sentimentos, como mostram as passagens, “Sorria a natureza ainda, mas havia o quer que era meigo e melancólico naquele sorrir” e “Ameaças permanentes no meio desta tranquilidade geral [...]” (Dinis, s.d.:159). A imagem de uma donzela que brinca com o colar de brilhantes e o vô desfeito reveste-se de um sentido mais profundo. É Valentina quem desfaz as esperanças de Jacob, identificado com o colar de brilhantes desfeito. Outras imagens se juntam a esta, conferindo ao discurso uma dimensão figurativa e conotativa considerável. À leitura atenta desta descrição não passam despercebidas algumas notas dissonantes, cuja função indiciadora deve ser registada. Cada nota desta remete para um momento posterior do desenrolar da ação. Destas notas defluem também importantes ligações com o interior da personagem que surge perturbada e ansiosa.

Desta descrição sobressai o confronto entre a vida, o canto, a azáfama característicos da planície e o silêncio, correspondente à ausência de sons decorrentes da presença humana, e a solidão do alto da colina.

O outono e a primavera são ainda assunto glosado na poesia gravada por Valentina nas paredes da capela. As andorinhas são aconselhadas a abandonarem aquele espaço disfórico e a voltarem ali, quando chegar a primavera, em que a renovação e a vida brotam. Esta capacidade de renascimento não se aplica ao “eu poético”, a Valentina, que será, segundo crê, levada pelo outono, tempo da degradação, da morte.

Na novela “Os romances da tia Filomela”, a descrição do espaço depende do que o narrador observa do largo, onde se reunia a população aldeã. Por essa razão, estrutura-se a partir de uma dicotomia simbólica: o ocidente, paisagem risonha e “aprazível”; o oriente, de “aspecto selvagem e de completo isolamento” (Dinis, s.d.: 97-98). O contraste entre o oriente e o ocidente representa duas visões díspares do mundo: uma corresponde à da

sociedade, do povo, identificada com o ocidente, mas revestida de uma certa artificialidade e preconceito; a outra funde-se com a personagem Filomela, banida pela sociedade, mas figurando a imagem do mais puro sentimento, aliado a um primitivismo rousseauniano do bom selvagem. Conquanto entre estes espaços se estabeleça um contraste evidente, ambos se revestem de uma beleza peculiar, cuja interpretação só se vai desvendando à medida que a ação se desenrola. Esta descrição representa simbolicamente o desconhecimento da população que encara Filomela como uma feiticeira.

Os espaços eufóricos não são os únicos a merecerem a atenção de Júlio Dinis na obra contística e novelesca, uma vez que também assomam na narrativa breve os espaços disfóricos. A título de exemplo, recorda-se a aventura vivida pelo narrador, romancista fantasioso, quando decide ir observar de perto a sua personagem-tipo, a tia Filomela, e se vê perdido. O narrador não reconhece o ambiente circunstante, para ele “tudo parecia mudado”. O ambiente idílico e poético transfigura-se agora sob a ação de uma tempestade, que o transporta para as regiões infernais das obras épicas, ou faz dele um naufrago ou um Robinson Crusoe, isolado do resto do mundo. Tal como os heróis épicos, o narrador deve realizar esta caminhada para que no final verifique que a sua construção fantasista só encaixa na visão do povo. A revelação a que acederá em breve dará crédito à imagem de Filomela que defendeu diante de Luisita. A chegada a casa da tia Filomela é descrita do seguinte modo: “Achava-me enfim no antro da sibila”. A partir daqui as conexões com o mito de Circe instalam-se. Explora-se assim o lirismo do mito, como o designa Ricardo Gullón (1984). É expectável para o narrador encontrar uma personagem que se equipare pois à Circe da mitologia grega. Por isso, Ricardo Gullón (1984:139) afirma que “la creencia en las misteriosas facultades de seres y objetos impregna la consciencia narrativa”, encontrando-se uma e outra vez ao longo desta novela. O contraste entre a criação imaginária do narrador e a realidade que conhecerá em breve acentua os contornos líricos desta narrativa breve.

Resta acrescentar, em relação ao tratamento poético do espaço, que tanto os espaços eufóricos como os disfóricos adquirem, no contexto da obra dinisiana, o valor de recorrência, de isotopia semântica.

Nas descrições dos lugares amenos pontifica a subjetividade de quem escreve. Tal fica a dever-se, na opinião de Rosa Maria Goulart (1990:74) a vários aspetos: à seleção dos elementos a constar da descrição, à “mesma pacificação da natureza e do homem que a habita”, à “idêntica apreensão da beleza da natureza pelos sentidos (o olhar, o escutar, o sentir o perfume ...), motivação para uma plenitude envolvente que toca as profundezas do ser”.

Por norma é sob a perspectiva do olhar do narrador que contempla o mundo que o leitor o reconstrói³¹. Tal como acontece em alguns textos de Rodrigo Paganino ou Trindade Coelho³², Júlio Dinis explora as potencialidades pictóricas da natureza, sendo este aproveitamento determinado pela luz, pela cor, pelas formas, pelo odor e até pelos sons que lembram a musicalidade do poema. Talvez, por isso, Ricardo Gullón sustente, a propósito da novela, mas podendo a afirmação estender-se à narrativa breve, que “pasada de lo auditivo al visual, se llena de ojos, sinécdoque del ser a quien representan, y de su comportamiento”. Para melhor se perceber a importância que os sentidos e sobretudo o da visão desempenham na narrativa breve dinisiana, apresenta-se um excerto retirado da novela “Os novelos da tia Filomela”:

A natureza empregara na tela as mil cambiantes da cor verde, própria às paisagens campestres, e, por um segredo de colorido que a arte mal pôde imitar, soubera introduzir, na pintura em mosaico dessas vicejantes alcatifas, no meio de uma uniformidade aparente a mais aprazível variedade. [...] Nesta graciosa corrente de pequenas colinas, que circundavam a planície, divisavam-se as povoações vizinhas, como pequenos pontos brancos dispersos ou amontoados, por entre os arvoredos da encosta. De cada uma delas começava já a erguer-se o fumo dos lares em colunas densas e tortuosas, que cedo se misturavam, difundiam, rasgavam em mil pequenas nuvens irregulares, dissolvendo-se por fim numa atmosfera de vapores, que pouco a pouco, como em transparente cendal, envolvia toda a paisagem. [...] Quase sempre as [cordilheiras de remotas serras] coroavam altas neves, onde o Sol, reflectindo-se, produzia surpreendentes efeitos de óptica, simulando fantásticos palácios de porfíro e pedrarias. Daí se precipitavam as torrentes que pouco a pouco, descendo nos vales e enleando-os nas malhas de uma rede complicada de arroios cristalinos, trocavam a primitiva impetuosidade, ao

³¹ No conto “Apreensões de uma mãe” surge uma primeira descrição da vista a que o narrador acede a partir do quarto, onde se encontra hospedado: “Desta contemplação fui afinal despertado por o ruído de uma janela que se abria cautelosamente. [...] Uma rápida descrição topográfica do lugar o mostrará claramente” (Dinis, s.d.: 31). A manhã permite contemplar a paisagem sob o efeito de outras luzes: “Quando abri a janela ainda o Sol não havia despontado e tão belo panorama se ofereceu aos meus olhos, assim que os estendi ao longe pelos campos, que não pude vencer os desejos de explorar aqueles pitorescos lugares [...]” (Dinis, s.d.: 34). Na novela “Os novelos da tia Filomela”, o *incipit* da descrição reitera a importância do “ver”: “Deste lugar, situado na encruzilhada dos quatro principais caminhos que atravessavam a aldeia, estendia-se a vista, do lado ocidental numa série de várzeas e de campinas [...]” (Dinis, s.d.: 95).

³² Esta potencialidade da narrativa de Joaquim Paganino foi estudada por Fernanda Vicente na sua tese de doutoramento. Já no que se refere a Trindade Coelho é Rosa Maria Goulart (1991:65) quem afirma que “a tradução verbal da melopeia [...] e das virtualidades pictóricas da Natureza, Natureza que num e noutro se impõe pela luz, pela cor, pelos sons que sugerem musicalidade”.

despenharem-se, como cataratas, em fragosas ribanceiras, por um sereno deslizar entre silvados e relvas, que apenas denunciava um confuso murmúrio. (Dinis, s.d.:95-96)

A tentativa de apreensão do instante traduz-se verbalmente na forma como se procura captar os efeitos de luz/sombra, aparecimento/desaparecimento dos elementos paisagísticos descritos, ou como refere Ricardo Gullón (1984:42-43) “supone captar lo más fino de la sensación”. Jean- Yves Tadié (1994:101) entende que “l’instant, dans le récit poétique, est toujours «instant fatal»”.

Intrinsecamente dependente da apreensão pelos sentidos, a música, pela sua inefabilidade e abstracção, exerce um profundo fascínio sobre as personagens. Através dela, manifesta-se a “leveza espiritual” do ser. A música parece ser a forma de arte capaz de exprimir a emotividade do ser humano e de estabelecer a comunicabilidade do “eu” consigo próprio e com o universo.

No conto “Apreensões de uma mãe”, é justamente a música e a voz, que a acompanha, que “nos comovem até ao fundo da alma”, assegura o narrador. O efeito da música vai ainda mais longe, eleva o ser “às regiões, onde a fantasia” o chama, para assim fundar uma união especial, uma comunicação que recorre às notas musicais, aos sons harmoniosos que se fazem de voz, de modulações, de notas musicais, de poesia, de versos, de canções. A arte musical arrebatava as personagens para fora do tempo e do espaço. A “influência de uma fascinação poderosa” sobre Tomás exprime uma representação metonímica, representada pela música que o cativa - Paulina. É através da música que ela se transfigura, se converte em “bela borboleta”, uma vez que Tomás apenas conhecia a mariposa. A metamorfose desta personagem opera-se graças à educação que recebeu em Lisboa e lhe permitiu aceder a um espaço e tempo do inefável, a uma esfera da transcendência. A música funciona neste conto, à semelhança do que acontece no romance de Vergílio Ferreira, como “elemento desencadeador da emoção lírica”³³.

As ressonâncias líricas decorrem das redundâncias “que reiteram emoções perduráveis ou registam frases que, à maneira de refrão se repetem” (Goulart, 1991:66). O estatuto lírico das narrativas breves de Júlio Dinis justifica-se ainda por outros motivos, atinentes a aspetos técnico-compositivos, tais como, estrutura frásica, curta, paratática, polissindética, às vezes vocativa e interrogativa e pelo tom, emocional, exclamativo, encantado, que perpassa pelo texto.

³³ A expressão é utilizada por Rosa Maria Goulart (1990: 42) que, além disso, dedica uma secção do seu estudo sobre o romance virgiliano à metáfora da música e do canto.

Na narrativa breve dinisiana, a redundância instaura-se de variadas formas: a repetição de palavras ou estruturas, a premência de determinados espaços, personagens e situações. Na galeria das personagens da narrativa breve dinisiana patenteia-se a similitude entre o carácter de algumas personagens e algumas situações. Recorde-se o caso do Senhor Cipriano e da tia Filomela, alvos dos boatos que o povo cria em torno delas. Lembre-se também o encontro/desencontro amoroso entre o Major Samora e a mãe de Clementina que se projeta no encontro/desencontro entre Clementina e Filipe de Rialva. Rememore-se ainda a união entre jovens provenientes de classes diferentes, de que são exemplo Paulina/Tomás e Clementina/Filipe de Rialva. A reforçar esta teoria, defendida por Ricardo Gullón e Jean-Yves Tadié³⁴, encontra-se a presença de uma figura materna compreensiva, carinhosa, mas de incontornável retidão moral, zela pela felicidade do filho/a. Por outro lado, verifica-se a existência de duplas de amigos, como o narrador e Tomás, Major Sarmiento e Felipe de Rialva, propensas a confidências. As personagens femininas da narrativa breve dinisiana foram estudadas por Rosa Margarida Pinto Leite (2010) e agrupadas segundo a idade e o carácter, determinando contrastes significativos. O mesmo confronto se pode constatar entre outras personagens: Senhor Cipriano (rico e sovina), Maquelina (pobre e solidária); Jacob (apaixonado e ponderado), Valentina (sonhadora e inconsequente). A dicotomia entre o espaço eufórico e disfórico amplifica este conjunto de confrontos.

A duplicação entre personagens associa-se ainda ao “desdoblamiento en el interior de ello” (Gullón, 1984:92). O “desdobramento do eu” constitui também uma forma de intrusão da lírica na narrativa. O jovem padre de “Os romances da Tia Filomela” refere-se aos preconceitos das populares, relativamente aos comportamentos da tia Filomela: “Quis desvanecer esses preconceitos, combati-os como pude”, porém foi inútil o esforço. Esta visão fora condicionada pelo comportamento do pároco anterior que “era de uma superstição grosseira, eivado de erros e de preconceitos que a falta de instrução e nenhuma cultura de espírito haviam feito pulular”³⁵.

³⁴ Ricardo Gullón, na sua obra *La Novela Lírica* (1984:92), assegura que “Los paralelismos entre personajes [...] y la variación en la repetición que de ellos deriva, además de favorecer un juego irónico de duplicaciones, es medio excelente de hacer perceptible el vaivén, la oscilación rítmica”. Jean-Yves Tadié, em *Le récit poétique* (1994:8), considera como elementos integrantes da narrativa lírica “un système d'échos, de reprises, de contrastes qui sont l'équivalent, à grande échelle, des assonances, des allitérations, des rimes [...], en effet, les parallélismes sémantiques, les confrontations entre des unités de sens qui peuvent être des paysages ou des personnages, ont autant d'importance que, à l'échelle plus réduite du poème, les sonorités”.

³⁵ Lídia Sousa Ribeiro analisou em pormenor os preconceitos que avultam na narrativa dinisiana, pelo que será conveniente a leitura da secção da sua tese de mestrado dedicada a este assunto.

Rosa Maria Goulart (1990:179) refere que “as estruturas repetitivas”, de ordem diversa “(rimas, recorrências fônicas ou gráficas, simetrias, afivelamento da frase inicial com a final, etc)”, são responsáveis quer pela instauração de uma certa intemporalidade quer pela projeção para um tempo fora do tempo, à semelhança do desdobramento interior referido. A narrativa breve de Júlio Dinis confirma esta tendência para a redundância, enquanto constituinte técnico-formal da poesia revestido de importantes significações.

No conto “Espólio do Senhor Cipriano”, falecida a personagem que deu o nome ao conto, descrevem-se as reações e ações desenvolvidas e os resultados daquelas do seguinte modo:

Discutiu-se-lhe a herança, avaliou-se-lhe a fortuna, apontaram-se os herdeiros, inventaram-se testamentos, fantasiaram-se cláusulas absurdas, anteviram-se demandas, devassaram-se esconderijos, arrombaram-se cofres, desenterraram-se riquezas monstruosas; esto tudo durante vinte e quatro horas, no fim das quais nem riquezas, nem esconderijos, nem cofres, nem herança, nem testamento, nem cláusulas e por conseguinte nem herdeiros, nem demandas, vieram justificar a geral expectativa. (Dinis, s.d.: 12)

A enumeração, a estrutura paralelística, acompanhada da repetição anafórica de “nem” intensifica o ritmo da frase e enfatiza o contraste entre a expectativa e a realidade. Os boatos, desta vez pelo menos, pareciam infundados e por isso “Foi um desapontamento que [...] custou a digerir” ao povo.

Noutra passagem, referente à visita que Maquelina faz ao pároco, que entretanto dormia, para que este atestasse a sua pobreza, constata-se a repetição das palavras com variantes: “Quando o foram acordar, o pastor daqueles povos resmungou, moveu-se, voltou-se para o outro lado e... continuou a dormir. À segunda tentativa, tornou a resmungar, tornou a mover-se, a voltar-se para o outro lado e ... tornou a dormir [...]” (Dinis, s.d.:16). O narrador revela, através da repetição de “tornou” e dos verbos inicialmente empregues nas suas variantes poliptóticas, a inação do pároco e, por conseguinte, serve o intuito crítico e moralizador do narrador.

No conto “Apreensões de uma mãe”, no diálogo que D. Margarida entabula com o narrador, a mãe de Tomás refere-se ao estado do filho, recorrendo à repetição da mesma palavra, enfatizando a tristeza de que o vê tomado: “Ai, enganou-se. Está assim um momento e ele aí principia a entristecer, a entristecer, a entristecer, que me corta o coração só de olhar para ele” (Dinis, s.d.: 48).

Na novela “Os novelos da tia Filomela”, a população divide-se em dois grupos, tendo em conta a idade e as ocupações: “Esta cena passava-se na tarde de um domingo e no largo

onde se reunia para dançar, rir, cantar e falar de amores, a parte jovem da população; e para rezar, dormir e falar do passado e das vidas alheias, a outra porção mais favorecida de anos e menos de descuidosa alegria” (Dinis, s.d.: 95). O ritmo sai reforçado pela organização frásica, estruturada em duas partes que correspondem aos dois grupos, e cujas ações aparecem à cabeça das frases divididas pelo ponto e vírgula. Deste paralelismo decorre ainda a intensificação do contraste das atividades que desenvolvem.

Mais adiante, o narrador descreve as mudanças que o terreno sofreu sob a influência da noite³⁶ e da tempestade:

Naquela noite, para mim de húmidas recordações, tudo parecia mudado; revolviam-se torrentes impetuosas, onde momentos antes havia se deslizavam regatos; despenhavam-se cataratas, donde pouco antes caía apenas, sacudida pelo vento, a folhagem seca; profundavam-se lagos, onde verdejavam lameiro; e as águas, subindo, galgavam as pontes campestres, tornando-as em restingas, ou outeiros em ilhas, e os passeadores nocturnos, como eu, em náufragos ou em Robinsons Crusoés em completa incomunicabilidade com o resto dos viventes. (Dinis, s.d.:108)

O ritmo sai enriquecido pela adoção de uma estrutura paralelística de construção, em que a repetição de palavras ou de algumas variantes (“onde”, “donde”, “antes”, “ou”) acentua as alterações inesperadas da paisagem. A insegurança vivida pelo narrador àquela hora da noite avoluma-se.

No conto “Uma flor de entre o gelo” também se encontram exemplos em que o ritmo beneficia da repetição de palavras e do paralelismo anafórico e de construção:

[...] interessam-nos todas estas lutas, todos estes antagonismos, todos estes conflitos em que se desvanecem ilusões; assistimos atentos a todo o embate solene de afectos encontrados, simpatizamos com todas as aspirações reprimidas e instintos naturais subjugados por alheias resistências e só havemos de ser inflexíveis e só havemos de rir ao vermos aquele outro triste e doloroso combater da alma com o corpo; só nos não há-de comover a mágoa, o desespero dessa jovem cativa, olhando atrás das grades de uma velha prisão o céu azul, os prados verdes e as flores perfumadas que a enamoram? Insultá-la-emos quando, como o rouxinol aprisionado, se despedaçar em delírio de encontro aos ferros que a retêm? (Dinis, s.d.:152)

³⁶ A noite é o momento escolhido para ar lugar a acontecimentos como a morte de Maquelina ou Filomela. É ainda ao início da noite que o encontro/desencontro entre Valentina e Jacob ocorre e é durante a noite que este último desaparece.

Depois de esmiuçar as situações que comovem e interessam o narratário, o narrador procura sistematizá-las e simultaneamente mostrar quão ampla é a sua abrangência, revelando espanto e estranheza diante do facto de não se integrar neste contexto o pobre ancião e a jovem por quem ele nutre uma paixão avassaladora. Para a intensificação do ritmo contribuem também as interrogações retóricas.

Jacob Granada confessa deste modo a exclusividade do amor que pode dedicar a Valentina, acentuando assim a incapacidade de outro se lhe igualar ou aproximar: “Nenhum a poderia amar, como eu a amo, saiba; nenhum faria desse amor uma religião como eu; nenhum se perderia por ele, como eu decerto me perco” (Dinis, s.d.: 184). A oposição entre o “eu” e o “nenhum” deriva da estrutura paralelística e do paralelismo anafórico, que tornam mais intenso o ritmo, evocando o poema.

A desilusão do velho Jacob traduz-se nas seguintes palavras, povoadas de interrogações, apóstrofes, exclamações e repetições: “Não vê que enlouqueço? Uma palavra ao menos que me tire dos ouvidos a som daquela gargalhada. Valentina!, comove-a a partida das andorinhas, o definhamento de uma flor, e não tem coração para sentir este tormento? Vê?, choro, choro, e parece que se me exaure a vida nestas lágrimas. Não aliviam, abrasam-me! Ó Valentina! Valentina!, tenha piedade desta razão que se perde!” (Dinis, s.d.:186).

Esta organização, revelando a atitude assumida pelo sujeito, remete para um arranjo próprio do discurso poético. Efetivamente, ao longo da produção narrativa breve dinisiana, o ambiente poético respira-se inclusivamente nas intrusões metaliterárias do narrador, em que o vocabulário do domínio da poética predomina. Em “Apreensões de uma mãe”, Paulina é designada pelo narrador “poética criatura” (Dinis, s.d.: 37) e tem um “nome poético” (ibid.: 40), a imaginação do povo que tanto atrai Tomás é também ela “poética” (ibid.:44), o herói deste conto é “poeta” (ibid.:48) e tendente a “contemplações poéticas” (ibid.: 39), materializando-se “o seu delito poético” (ibid.: 51) na criação poética, “poesia amorosa” (ibid.: 67), que a mãe tenta desvendar. Se nuns casos é a personagem o veículo para a introdução deste léxico no discurso; noutros é a paisagem. É o que acontece com “Os romances da tia Filomela”, em que cada casa “parecia encerrar um poema inteiro” o “cemitério da aldeia” enclausura “a poesia da tristeza” (ibid.:96). Para o narrador tudo à sua volta se reveste de uma “invisível atmosfera de poesia” (ibid.:106). No conto “Uma flor de entre o gelo”, Valentina dá vazão aos sentimentos que a dominam e escreve uma “composição literária” nas paredes da capela (ibid.:169). Jacob Granada ainda que escreva “por baixo do último verso desta poesia” “seria capaz de sangrar um poeta no ardor de composição literária, a título de congestão cerebral” (ibid.:173;175). Na novela “Justiça de sua majestade”, as repercussões da primavera refletem-se no aparecimento espontâneo

de “poesia” e o narrador confessa que os olhos de Clementina “valiam poemas”. Esta novela integra também léxico, associado ora à descrição de Maria Clementina, que cinge a “poesia” (Dinis, 1971:223), ora aliado à sucessão das estações do ano, cada uma com a “sua poesia” e o seu “poeta” (ibid.:200). O “lirismo” adquire contornos distintos em cada uma das estações (ibid.).

A leitura da narrativa breve dinisiana, à luz das intromissões poéticas, comprovou as primeiras experiências do escritor num género caracterizado pelo hibridismo que viria a ser adotado e desenvolvido por ele no romance e por outros escritores de forma mais consciente e rigorosa³⁷. Com efeito, a lirização da narrativa manifesta-se nos mais variados domínios, inclusivamente na preponderância temática do instinto, da natureza, da melancolia, da dor, da solidão, da morte³⁸. Ainda que o objetivo não fosse fazer um levantamento exaustivo dos constituintes líricos da narrativa breve dinisiana, ficou demonstrado que em termos temáticos, estruturais e técnico-compositivos a lírica se vai imiscuindo na esfera narrativa, sem colocar em causa os pilares do género narrativo. É sobretudo de uma “arte especial de dizer”, como defende Rosa Maria Goulart (1991:63) que deflui o lirismo, no entanto, convém assinalar que as interferências incidem também sobre as categorias da narrativa.

BIBLIOGRAFIA

ATIVA

- DINIS, Júlio (1923). *Inéditos e Esparsos* (23 ed.). Lisboa: J. Rodrigues & C^ª., Editores.
 (1963). *Poesias*. Porto: Livraria Civilização.
 (1967). *Cartas e Esboços Literários*. Porto: Livraria Civilização.
 (1971). *Serões da Província* (vol. 2). Porto: Livraria Civilização.
 (1972). *Teatro inédito* (3 vol.). Porto: Livraria Civilização.
 (1980). *Serões da Província* (vol. 1). Porto: Livraria Civilização.
 (1999a). *A Morgadinha dos Canaviais*. Porto: Livraria Civilização.
 (1999b). *As Pupilas do Senhor Reitor*. Porto: Livraria Civilização.
 (1999c). *Os Fidalgos da Casa Mourisca*. Porto: Livraria Civilização.
 (s/d). *O Espólio do Senhor Cipriano*. Biblioteca Básica Verbo, 14. Lisboa: Editorial Verbo.

³⁷ Trindade Coelho, Branquinho da Fonseca e Vergílio Ferreira são alguns exemplos de escritores que nas suas obras narrativas manifestam propensão para o lirismo.

³⁸ Rosa Maria Goulart (1991:63) aponta alguns destes universos temáticos como responsáveis pela “qualidade lírica” dos textos.

PASSIVA

- ABREU, Carmen da Conceição da Silva Matos (2010). *Júlio Dinis - Representações romanescas do corpo psicológico e social : influência e interferência da literatura inglesa*. Tese de Doutoramento em Literatura Portuguesa. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- ADAM, Jean-Michel (1993). *La description* (Coleção *Que sais je?*). Paris: PUF.
- ALONSO, Santos (1991). "Poética del cuento. Los escritores actuales meditan sobre el género". *Lucanor* 6, 43-54.
- BACHELARD, Gaston (1942). *L'eau et les rêves, essai sur l'imagination de la matière*. Paris: Librairie José Corti.
- (1948). *La terre et les rêveries de la volonté*. Paris: Librairie José Corti.
- (1993). *A poética do espaço*. (Trad. P. Danesi). São Paulo: Martins Fontes.
- BUESCU, Helena Carvalhão (1997). "Júlio Dinis". In BUESCU, Helena Carvalhão (coord.). *Dicionário do Romantismo Português*. Lisboa: Editorial Caminho, 134-137.
- CHEVALIER, Jean e Gheerbrant, Alain (1982). *Dicionário dos Símbolos*. Lisboa: Editorial Teorema.
- CIDADE, Hernâni e Torres, Ruy d'Abreu (1975). "Júlio Dinis". In *Cultura Portuguesa*. 14. Empresa Nacional de Publicidade, Editorial Notícias.
- COELHO, Jacinto de Prado (1969). "O monólogo interior em Júlio Dinis". In *A Letra e o Leitor*. Lisboa: Portugalia Editora.
- (1990). *Dicionário de Literatura*. Porto: Figueirinhas.
- COHN, Dorrit (1981). *La transparence intérieure*. Paris: Éditions de Seul.
- CRUZ, Liberto (2002). *Júlio Dinis*. Lisboa: Quetzal Editores.
- FERREIRA, António Manuel (2004). *Arte Maior: os contos de Branquinho da Fonseca*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- GOYANES, Mariano Baquero (1967). *Qué es el cuento*. Buenos Aires: Editorial Columbia.
- GOULART, Rosa Maria (1991). "Da prosa lírica finissecular ao romance lírico moderno". *Diacrítica* 6, 61-69.
- (1990). *Romance Lírico – o percurso de Vergílio Ferreira*. Lisboa: Bertrand Editora.
- (1984). "O Barão: uma narrativa lírica". *Arquipélago* 4, 247-259.
- GULLÓN, Ricardo (1980). *Espacio y novela*. Barcelona: Bosch.
- (1984). *La novela lírica*. Madrid: Cátedra.
- IDEIAS, José António Costa (1997). "Conto". In BUESCU, Helena Carvalhão (coord.). *Dicionário do Romantismo Literário Português*. Lisboa: Editorial Caminho, 94-98.
- LEITE, Rosa Margarida Pinto (2011). *A narrativa breve de Júlio Dinis*. Dissertação de mestrado. Aveiro: Universidade de Aveiro.
- MONIZ, Egas (1924). *Júlio Dinis e a sua obra*. Vol. 2. Lisboa: Casa Ventura Abrantes.
- (1947). "Prólogo". In Dinis, Júlio. *Serões da Província*, Vol.2. Porto: Libreria Civilização.
- MOURÃO-FERREIRA, David (1992). *Tópicos recuperados – Sobre a crítica e outros ensaios*. Lisboa: Caminho.
- NUNEZ, Juan Paredes (1986). *Algunos aspectos del cuento literário – Contribución al estudio de su estructura*. Granada: Campus Universitario de Cartuja.
- PACHECO, Carlos, e Linares, Luis B. (1993). *Del cuento y sus alrededores*. Caracas: Monte Avila Latinoamericana.
- POPPE, Manuel (1996, 30 de setembro). "Branquinho da Fonseca". *Diário de Notícias*.
- RIBEIRO, Lúcia Sousa (2007). *A representação das vivências interiores na narrativa de Júlio Dinis*. Tese de mestrado em Literatura Portuguesa. Coimbra: Faculdade de Letras.

- RODRIGUES, Ernesto (1999). "Júlio Dinis: uma revolução silenciosa". In *Cultura literária oitocentista*. Porto: Lello, 159-196.
- SIMÕES, João Gaspar (1947). "Júlio Dinis". In *Perspectiva da literatura portuguesa do século XIX*. Vol I. Lisboa: Ática, 455-479.
- STERN, Irwin (1972). *Júlio Dinis e o romance português (1860-1870)*. Trad. Natércia Barros. Porto: Lello & Irmão – Editores.
- (1976). "Jane Austen e Júlio Dinis". *Colóquio/Letras* 30, 61-68.
- TADIÉ, Jean-Yves (1994). *Le récit poétique*. Paris: Gallimard.
- VASQUEZ, Jose Gonzalez (1980). *La imagen en la poesia de Virgilio*. Granada: Universidad de Granada.
- VICENTE, Fernanda Monteiro (2011). *O locus amoenus na produção narrativa dinisiana*. Tese de Doutoramento em Literatura. Aveiro: Universidade de Aveiro.
- VIEGAS, Francisco José (1987). "Prefácio". In DINIS, Júlio. *O Canto da Sereia*. Lisboa: Edições Rolim.

RESUMO

Os contos de Júlio Dinis pelas suas características dificultam a integração exclusiva no género narrativo. Tal sucede do facto de neles emergirem elementos eivados de um lirismo inquestionável. Trata-se não apenas da predominância da função poética, definida em termos jacobsonianos, mas também de um entendimento particular de categorias tão diversas como o espaço, o tempo, personagem, narrador ou ainda o papel destinado ao leitor.

ABSTRACT

It is difficult to integrate Júlio Dinis's short stories into a unique narrative genre due to their characteristics. In Júlio Dinis's short stories there are always elements riddled with an unquestionable lyricism. It is not only about the dominance of the poetic function, as defined in Jacobson's terms, but also about an understanding of particular categories as diverse as space, time, characters, the narrator or the role assigned to the reader.