

D' «O ARCO DE SANT'ANA» A «UMA FAMÍLIA INGLESA»

Por **Óscar Lopes**

O Arco de Sant'Ana

Iniciado durante o cerco do Porto, publicado o seu 1.º volume em 1844 e o 2.º em 1850, com algum apoio documental fornecido por Herculano e reunido em notas finais, *O Arco de Sant'Ana* não pretende ser um romance histórico. Em *Advertência* datada de Outubro de 1849, Garrett confessa abertamente: «O romance é deste século: se tirou o seu argumento do décimo-quarto, foi escrito sob as impressões do décimo-nono [...]». Entre as intenções declaradas em prefácio ao 1.º volume e em muitos dos seus passos, sobressai a intenção de um ataque ao alto clero, às remanescências da nobreza feudal que tentavam consolidar-se, às novas baronias plutocráticas e ao apoio conjuntural de tudo isto pela pequena burguesia, factos que, aos olhos do autor, caracterizavam a contemporânea reacção autoritária do cabralismo. Quando, no capítulo inicial do 2.º volume, retoma o fio do enredo suspenso cinco anos antes, Garrett insiste em vituperar «certos agiotes do catolicismo que abusam da boa fé da presente geração e pretendem granjear, em proveito seu, das suas pessoas, o espírito religioso da época». E embora em mais de um passo se mostre crítico em relação às «conspirações dos reis com o povo» de que o livro dá exemplo («os reis foram demagogos, porque precisavam do povo para resistir primeiro, para destruir depois, a aristocracia eclesiástica e secular»), Garrett, em termos romanescos e em termos doutrinários, mostra confiar ainda, ou confiar à falta de melhor, numa aliança do povo com a monarquia «para se defender do omniabsorvente despotismo dos senhores das burras, dos alcaides-mores das bancas e de todo este feudalismo agiota, que é a lepra fatal da democracia, que a rói e carcome».

De facto, *O Arco de Sant'Ana* não poderia ser uma obra de ressurreição da Idade Média cavaleiresca e monacal até porque, no prefácio de 1844, Garrett atribui à «paixão do gótico em litera-

tura e arquitectura» uma importante quota-parte na reacção geral do tempo, chegando a proclamar que «a reacção poética e religiosa — é uma só e a mesma».

Compreende-se, deste modo, que Garrett se compraza a evocar um episódio de Fernão Lopes em que um bispo é azorragado por D. Pedro o Cru, e um antigo levantamento popular, onde se dão vivas a um «el-rei D. Pedro» que, imediatamente, nos lembram um outro D. Pedro já também então falecido, o Rei-Soldado do Cerco de 1832-1834.

O livro está, aliás, dedicado ao Comandante do Corpo Académico durante o Cerco do Porto e subscrito, nessa dedicatória, por um «camarada e amigo, um fraco mas fiel soldado da Pátria, o soldado n.º 72».

No entanto, para intrigar o leitor num enredo romanesco, para dar forma a certas pulsões que em Garrett não dispunham de um grande fôlego de estruturação narrativa, foi mesmo necessário recorrer a expedientes do género histórico romântico. O antidoto contra o goticismo consistiu em conferir um ar de paródia ou um acompanhamento lúdico a muitos dos principais passos da efabulação. Assim, ao conduzir-nos até ao paço episcopal quatrocentista, o autor evade-se a qualquer descrição arquitectónica com uma digressão bem humorada sobre a inevitabilidade, imposta pela moda literária, de o estilo ser gótico, mesmo que se situasse em terras de moirama, o que aliás não era o caso. As reuniões do povo amotinado com os seus magistrados concelhios transformam-se numa expressa caricatura do senado romano (os vereadores são amiúde designados como *patres conscripti*) e sobretudo dos parlamentares constitucionais de S. Bento, com destaque para a lengalenga de um deputado de inesgotável eloquência sem sentido, que cita e parafraseia Shakespeare e aglutina alguns lugares-comuns da oratória e da imprensa liberais. Estas antecipações cronológicas ou, se me permitem um neologismo, estas e outras catacronias para aquilo em que tal ou tal recanto portuense se transformará cerca de quatro séculos depois não buscam aquele efeito de profundidade histórica que Arnaldo Gama depois se empenhará em produzir, mas o de uma intencional dissipação de qualquer ilusionismo de atmosfera medieval. Tal como Garrett expressamente declara, o que nesta obra há de mais vivo é «o sabor forte e picante da localidade»: o próprio autor chama a atenção para regionalismos vocabulares de Entre-Douro-e-Minho, traz-nos aos ouvidos o falatório popular, sobretudo feminino, como o da incalável Briolanja, e, a começar pela descrição do próprio Arco de Sant'Ana e do seu desabamento, Garrett dá muita expansão livre às recordações da sua infância no Porto e em Gaia.

De resto, a narrativa põe manifestamente de pé um sujeito enunciativo com os seus objectos correlatos. Note-se, especialmente, que Vasco, o protagonista, é um estudante feito herói da

liberdade popular, chefe, porta-bandeira e orador revolucionário, e todavia convicto de uma ascendência nobre por evidência das suas altas ambições conscientes.

Curiosamente, o texto opõe as suas atitudes à dos demagogos burgueses que procedem através de ostensivas confraternizações plebeias. Vasco dirige a plebe, mas não se identifica com ela. O reconhecimento, como sendo seu pai, do Bispo contra o qual conduz a revolta popular é mais uma imagem daquele edipiano parricídio ideológico que em Garrett acentua as suas regressões e os seus remorsos, sobretudo a partir do momento em que, sob os Cabrais, o liberalismo lhe parece degenerar num novo feudalismo plutocrático.

Por outro lado, a condenação de dois crimes de lascívia, aquele de que o próprio Vasco nasceu por violação de Ester, uma bela judia, e aquele que o Bispo se prepara para perpetrar em Aninhas, a jovem casada de 20 anos, não deixa de ter uma orla de ambiguidade. Lembro-me de que, em época mais puritana do que a nossa, Fidelino de Figueiredo condenou a cena garrettiana da desfloração de Sara. Permito-me acrescentar que Garrett glosou, num poema juvenil, *O Roubo das Sabinas*, e ainda no romanesco rapto de *D. Branca* por Aben-Afan, o tema da mulher que gostosamente se rende a um golpe de audácia transgressiva. É, no próprio desfecho *d'O Arco de Sant'Ana*, o autor não perde o ensejo de, espantosamente, transfigurar a Bruxa de Gaia numa bela mulher bem conservada de 40 anos, com o seu «puro, puríssimo sangue da Arábia» respirando «o queimor ardente do deserto», para o efeito de a colocar num *tableau* de três diferentes graças femininas, ao lado de Aninhas e de Gertrudes, Aninhas do tipo «romano-celta [...] formas ágeis, flexíveis», e Gertrudes «mais feminina toda» em quem se estrema «o puro sangue da raça germânica». Se o tempo não fosse escasso, poder-se-iam referir duas ou três passagens em que elas são alvo de discretas pinceladas bregeiras. Os próprios diminutivos traem um enlevo todo masculino: o Bispo trata Aninhas em diminutivo no momento em que se prepara, não sei se para a violar, se para a seduzir.

Resumindo, suponho que o essencial deste romance afinal anti-histórico de Garrett se encontra em coisas como estas: uma mascarada alegórica de sátira ao cabralismo, isto é, à plutocracia bancária, à burguesia, à plebe instável, ao clero e à aristocracia de velha ou fresca data no decénio de 40; um pouco de pitoresco; e uns ecos em surdina daquela audácia libertina que José Agostinho de Macedo denunciou no autor de *O Retrato de Vénus*. Sobre este fundo, não chegam a ganhar grande consistência certos consabidos lugares-comuns do romance gótico: a negra ingratidão, a prepotência e o cinismo de um poderoso e do seu factotum, Pêro Cão; a anagnórise, o reconhecimento, teatral de pai e mãe, entre outros *coups-de-théâtre*; o violento choque maniqueísta do Bem e do Mal; as cruciantes agonias

da vingança e do remorso; a conversão exemplarista de uma judia ao cristianismo, como religião do perdão e da caridade, coisas em que aliás ela e seus pais hebreus já tanto abundavam antes de ela se baptizar; o mistério das portas e passagens secretas e das masmorras; e os grandes quadros cenográficos de tensão aparentemente sem saída mas que afinal se resolvem por um *deus ex machina*, que tanto pode ser um soberano a desembuçar a sua magnética majestade a meio de uma turba em pânico, como a intervenção de um arcediogo com obras e aura de santo, porque, na óptica de Garrett de 1850, a Igreja acabará sempre por abençoar a liberdade e a justiça populares. Amen.

Arnaldo Gama

O romance histórico como memorial animado das glórias liberais e também das grandes tragédias tripeiras é, como se sabe, sobretudo originalidade de Arnaldo Gama, cuja atenção ainda aliás se projecta para a região dos seus próximos antepassados nobres de Riba de Ave e Riba-Cávado, para épocas várias de Coimbra, onde estudou, e para outros lugares mais exóticos. A sua carreira inicia-se quase paralelamente à de Camilo, de quem foi colega coimbrão, escrevendo folhetins, nomeadamente para *A Península*, 1852-1853, e depois para o *Comércio do Porto*, onde saíram quase todos os seus mais conhecidos romances antes da publicação em volume. Tal como Camilo, e, de um modo geral, os ficcionistas portugueses de inícios do decénio de 1850, as suas predilecções voltam-se para os complicados enredos moralmente a preto e branco, em que as infâmias, os ódios vesânicos, os lances refalsados, os actos de sedução e abandono, as perseguições pertinazes e as grandes violências físicas ou torturas morais, as vinganças implacáveis, contracenam com a generosidade, a compaixão, a abnegação sem limites, como, por exemplo, acontece nos quatro volumes, num total de mais de 700 páginas, de *O Génio do Mal*, 1856-1857, cuja acção se centra no Porto de cerca de 1840, com o romance *Honra ou Loucura*, 1850, que decorre em Coimbra no século XIX, ou com *Paulo, o Montanhês*, 1852, que transpõe da Calábria ou da Floresta Negra para a Serra da Estrela um enredo tipicamente romântico de salteadores à maneira de Schiller ou de Dumas Pai. Mais tarde, ao longo dos anos de 60, enquanto Camilo apura a sua típica alternância entre a novela das grandes exaltações e expiações passionais e a novela satírica, acusando em qualquer caso uma crescente mestria no traço justo, na sequência de acção incisiva, e nas súbitas guinadas de sarcasmo ou de *pathos* efectivamente pungentes,—Arnaldo Gama mantém o seu gosto pela emaranhamento de situações melodramáticas, sem dispor de uma linguagem à altura de tão

ostensiva ou pretensa tensão moral, mas conseguindo prender a atenção por qualidades eminentemente didácticas de ambientação histórica, como elegantes traçados topográficos do Porto no tempo de D. Afonso V ou então na época pombalina, como a animação de grandes movimentos multitudinários, como o desenho preciso de tipos histórico-sociais no seu vestuário e no enquadramento característico da sua vida profissional ou doméstica, ou como o largo painel táctico da tomada do Porto pelo exército francês em 1809 e dos episódios de guerrilha ou de batalhas em forma através dos quais, mais tarde, no mesmo ano, se processa a sua retirada.

Exemplifiquemos primeiro o seu lastro melodramático. Assim, o primeiro dos seus melhores romances históricos, *Um Motim há Cem Anos*, saído em volume em 1861, contém em 7 capítulos, cerca de 100 páginas, o núcleo daquilo que é, talvez, o mais rocambolesco, e factua! ou moralmente o mais implausível, dos enredos de Arnaldo Gama: através de uma catadupa de reconhecimentos e de longas explicações monologais em retrospectiva, vem a saber-se que um dos futuros justicados pelo motim contra o monopólio pombalino da Companhia Geral dos Vinhos do Porto é, nada mais nada menos, que um filho adúlterino do próprio Pombal; mas imagine-se que o protector desse filho que Pombal, aliás, só identifica quando ele vai ser executado, é um agente secreto do Sebastião José de Carvalho e Melo, um Conde do Sardoal, já irreconhecível e dado como morto na batalha de Friedberg — o Conde do Sardoal que matara a sua própria e inocente mulher por um quiproquó com outros amores, os de Carvalho e Melo com a sua irmã, dele, o Conde do Sardoal — e acontece ainda que, antes do adultério, essa irmã do Conde tivera uma filha legítima, por quem mais tarde o filho ilegítimo de Pombal se apaixonou sem saber que é sua meia-irmã. O *imbroglio* é muito mais complicado do que isto, porque, entre outras coisas, mete ainda um mistério e um reconhecimento completamente gratuitos e infuncionais de certa Bruxa da Torre da Marca, e uma cadeia de desencontros amorosos do tipo daquele vicentino *amor loco, amor loco, /yo por vos e vos por otro*. A efabulação de tudo isto processa-se ao longo de extensas tiradas dialogais, com fases de intensa ternura, ciúme ou ódio, em tranSES textualmente de «insânia», com «gargalhadas infernais», «raivas satânicas» e outras manifestações caracterizadas por estes mesmos adjectivos «infernai» e «satânico». Isto é apenas uma amostra dos cordelinhos melodramáticos que Arnaldo Gama traz de *O Génio do Mal e Honra e Loucura* para qualquer dos seus romances históricos, — não esquecendo que o mais débil de todos, ou seja, *O Balio de Leça*, publicado postumamente em volume, tem, para além disso, uma estrutura acabada da chamada «novela gótica», com o reconhecimento de um balio hospitalário dado por morto em cruzada, ou coisa que o valha, um rauso de don-

zela e seu encarceramento numa masmorra, uma tenebrosa conspiração de monges-cavaleiros, um morto que depois, afinal, ainda está vivo, duas decapitações e uma miraculosa ordália, ou juízo de Deus.

Voltemos, no entanto, a *Um Motim há Cem Anos* para, em contrapartida, dar exemplo de uma sequência notável: a sequência do próprio motim em todo o seu grotesco e dramático desenrolamento. Tudo começa por uma assuada, um carro de bois com dísticos alusivos à Companhia Geral dos Vinhos do Porto, transportando uma pipa cheia de urina que os mascarados distribuem pelos circunstantes, no meio de uma multidão que engrossa e se exalta em fúria desde a Alameda da Cordoaria, através da então Porta dos Olivais de acesso à cidade murada, através dos Caldeireiros, até findar à rua do Souto, no bairro da Sé. A esta 1.^a manifestação, segue-se, já em inícios da Quaresma, o levantamento propriamente dito, em que a multidão, por simples decreto das autoridades concelhias, impõe a anulação do monopólio régio de distribuição do vinho às tabernas. Arnaldo Gama consegue adensar todo este movimento da multidão com incidentes dramáticos e burlescos e precisões históricas sobre o cunho brutaemente agressivo e miserável de um Entrudo setecentista portuense, instaurando uma imagem de verosimilhança dotada de persuasiva homogeneidade. E é curioso que, quando passamos desta época pombalina ao palco quatrocentista de *A Última Dona de S. Nicolau*, romance publicado em volume três anos mais tarde, ou seja, em 1864, vamos deparar com um efeito do real equivalentemente bem logrado e todavia obtido por meios sensivelmente diferentes. Há também aí a infra-estrutura de um conflito melodramático, assente no amor religioso e civilmente defeso entre o arrabi-mor do gueto judaico portuense e uma cristã, que se sujeita ao emparedamento para expiar o crime de uma filha do pecado, — situação complicada pelo facto de a filha ignota desse amor defeso ser objecto de várias tentativas de raso por um nobre prepotente. O autor tira evidentemente proveito de todas as cenas e tiradas patéticas a que esta situação se presta, para, num final de violenta luta armada, enaltecer a prerrogativa do burgo de recusar a estadia de qualquer nobre ou prelado por mais de três dias seguidos, — mas o leitor mais exigente obtém, também ele, uma certa satisfação, porque, apesar destes e de outros cordelinhos mais à vista, Arnaldo Gama sabe criar uma específica atmosfera viva, através de uma precisa moldura de exteriores urbanos, de interiores domésticos ou officinais, como os de um armeiro, de um copista e de um judeu ilustrado, através de traços incisivos de fisionomia, traço ou reacções, e até mesmo através de um sustido arcaísmo de diálogo, visivelmente forrageado e estilizado a partir de textos literários mais ou menos sincrónicos, mas em qualquer caso dotado de muito maior plausibilidade oral do que o diálogo

de Herculano e com uma consistência não inferior à do nosso novi-romantismo historicista, filologicamente mais apetrechado, de inícios do século XX.

O grande herói do romance histórico de Arnaldo Gama é, colectivamente, a burguesia do Porto, na luta multissecular pelas suas liberdades, que o romancista várias vezes gostosamente recapitula ao fazer o ponto da situação geral de cada romance. Sob este aspecto, podemos lê-lo como continuador de *O Arco de Sant'Ana*, com a diferença de que estudou minuciosamente as fontes históricas então ao seu dispor, de modo que a simples apologia bairrista acaba por converter-se nesta outra coisa importante: o encanto de mergulhar cada rua, cada prédio antigo, cada recanto patinado do Porto na espessura das suas sucessivas metamorfoses históricas, tendendo afinal para aquilo que hoje se transformou numa arte, uma arte em cuja designação hoje neutralizamos ou perdemos toda a densidade do desiderato que afinal realiza — tendendo, em suma, para o *cinema*, como arte de reconstituir o contínuo de uma história graças à montagem de um descontínuo de imagens. Arnaldo Gama é todo ele, e apesar das suas fraquezas, um filme, uma câmara lenta a passar sobre certos episódios escolhidos, ao longo de cinco séculos de vida portuense.

O seu principal émulo imediato é António Coelho Lousada, que em 1856 publicou o romance *A Rua Escura* e no ano seguinte *Os Tripeiros*: o primeiro, *A Rua Escura*, tem como pretexto o chamado levantamento «das maçarocas» de 1628 contra um gravoso tributo filipino, mas o essencial da sua intriga consiste no reconhecimento de um jovem fidalgo espanhol que é morto por instigação de uma Bruxa, aliás, e como é da escola, uma judia irreconhecível, a qual judia acaba por identificar, no cadáver, o seu próprio filho — que é, simultaneamente, o sedutor de outra sua filha. Estamos perante um esboço precursor, e em via reduzida, de *Um Motim há Cem Anos*, que em volume saiu 5 anos depois. O outro romance histórico, *Os Tripeiros* é, novelisticamente, ainda mais pobre. Põe em foco um adolescente plebeu, entusiasta de novelas cavaleirescas, que obra um prodígio militar em luta contra uma incursão de galegos e outros partidários de D. João I de Castela, — e é ele que, numa tirada oratória final, persuade a burguesia portuense a enviar as reses disponíveis para sustento do cerco de Lisboa, enquanto os nossos burgueses, doravante *tripeiros* segundo esta versão fantasiosa, se contentam a cozinhar as vísceras do gado patrioticamente abastido para o embarque.

Camilo Castelo Branco

Em contraste com Arnaldo Gama e seus vários continuadores da glorificação tripeira, Camilo Castelo Branco, nas suas muitas páginas, quase todas esparsas, acerca da vida portuense, predo-

minantemente sua contemporânea, dá-nos um quadro de costumes geralmente tingido de cores caricaturais.

Acima de uma camada extremamente vivaz e autêntica de gente de ofícios, o que Camilo faz avultar é outra camada de bacalhoeiros, açambarcadores, contrabandistas por suborno alfandegário, ex-negreiros, brasileiros de torna-viagem ou africanistas enriquecidos sabe-se lá como, que se tornam mesários das confrarias, filantropos oficiais, comendadores ou titulares, — ao lado de uma nobreza provinciana que, por matrimónios de interesse com essa tal alta burguesia local, procura retemperar as suas rendas desvalorizadas ou desbaratadas, e tendo ainda ao lado, ou antes, abaixo, uma chusma de candidatos-arrivistas, desde o caixeiro de extracção labrega recente até aos literatos e «leões» de salão ou botequim, com uma precária base económica rural nortenha e uma não menos débil preparação cultural de seminário ou mestre-cura aldeão, como era aliás o caso do próprio Camilo.

Um característico exemplo contrastivo entre Camilo e Arnaldo Gama ressalta da leitura em conjunto do Prólogo de *Onde está a Felicidade?* e do desfecho de *O Sargento-Mor de Vilar*, saídos em volume respectivamente em 1856 e 1863, e que têm como assunto comum a entrada dos Franceses no Porto em 1809 e o desastre da Ponte das Barcas. Enquanto Arnaldo Gama nos dá, objectivamente, o desenvolvimento global e multitudinário dos acontecimentos, embora no ângulo de visão e de informação dialogal endodiagética, quer dizer, pondo-se por detrás das reacções de alguns participantes menos directos e colocados em boas condições para uma focagem panorâmica, — Camilo, esse, acompanha apenas alguns episódios mais truculentos e odientos, através de uma personagem declaradamente balzaquiiana, um onzeneiro, que se não resigna a ficar sem um sinal da dívida de um pretenso ou desgraçado pedreiro-livre linchado pela multidão fanatizada, e o narrador serve-se desta câmara móvel, deste *travelling*, para cobrir de escárnio todos os lances temerários de uma resistência anárquica, dementada, por entre cenas da mais crua chacina de uma turbamulta mal armada, em que os clérigos se salientam como fusileiros ou como artilheiros improvisados.

Nestes decénios de 50 e 60 a que nos estamos referindo, a observação de costumes e a distanciação histórica ou naturalista não figuram no primeiro plano das preocupações camilianas, mas o seu cada vez mais nítido recorte de figuras e meios permitem-nos reconstituir largas fatias hierárquicas da vida social portuense. Assim, a animação dos salões da burguesia mais ou menos blasonada, com a grosseria, se não boçalidade, ainda mal torneada dos comendadores, o friso com raras excepções muito depreciativo da honorabilidade feminina, a nota sombria de um «leão» romântico explicitamente moldado pelo figurino de

d'Arlincourt, enche capítulos inteiros e sucessivos da série que tem como protagonista Guilherme do Amaral, nomeadamente os dois primeiros volumes, de 1856. Os bailes de Carnaval do meio-século, a convivência pretensamente elegante de banhos da Foz e todo um cruzamento de intrigas de ambição, vaidade e amor cujos fios percorrem a área então quase completamente rural entre os extremos urbanos de Vilar ou Cedofeita e essa franja de veraneio portuense — preenchem boa parte das *Cenas Contemporâneas* de 1855-1856 e das *Cenas da Foz* de 1857. Um relance sobre uma festa popular como a de S. Pedro de Miragaia serve de início propriamente dito a *Onde está a Felicidade?* As *Memórias do Cárcere* de 1862 estão na base de um conhecimento das *bas-fonds* sociais que tingem de cor sombria as ideias que Camilo tem acerca da origem de várias prósperas famílias portuenses, devendo lembrar-se que mesmo numa cena compungente de *O Amor de Perdição* Camilo se gaba de ser mais realista do que Balzac na notação das necessidades pecuniárias e digestivas, porque, de facto, um dos mais flagrantes cuidados de Camilo é o de registar os rendimentos de cada personagem relevante, sobretudo nas longas conversas de salão, que são muito norteadas por interesses casamenteiros.

O mais extenso guião camiliano de sequências da vida burguesa do Porto é, nesta fase, o das *Aventuras de Basílio Fernandes Enxertado*, editado em 1863. À primeira e incompleta leitura, dir-se-ia estarmos perante uma daquelas farsas narradas ou dramatizadas em que Camilo tanto se compraz, como as que visam o Morgado de Fafe ou Calixto Elói. E de facto os primeiros 19 dos 24 capítulos desta novela alinham uma série de ridículos desaires da figura central, num gozo burlesco exprimido até à última gota, quanto ao comportamento de um pascalho bronco e quase disforme; mas, numa súbita viragem muito ao gosto do específico código de verosimilhança camiliana, a personagem anteriormente lorpa e grosseira transforma-se num extremoso e delicadíssimo apaixonado, que discretamente ajuda e depois resgata pelo casamento uma mulher vilipendiada pelo marido e duradoiro rival, o vilão final da novela, que é aliás perdoado e caridosamente assistido *in articulo mortis*. No entanto, o que hoje prende um leitor desejoso de projectar-se noutras épocas e meios são, nesta novela, os quadros de vida de duas famílias destinadas a um cruzamento final: a família de um despachante e a família de um bacalhoeiro erguido à altura daqueles quatrocentos contos de rendimento que então abriam as portas para uma comenda. Assistimos, portanto, a episódios dessa burguesia em ascensão: participamos de um piquenique familiar em Valbom, com peixe frito do rio; vamos a saraus de uma sociedade musical e dançante de logistas e caixeiros; subimos de barco rio acima à romaria de Santa Ana de Oliveira; seguimos um outeiro de versejadores e freiras do ponto de vista

da cozinha conventual; fazemos uma viagem marítima Lisboa-Porto; somos convidados de um repasto familiar de tripas à moda do Porto, e, depois, de uma jantarada na estalagem da Ponte da Pedra em honra de uma *prima-dona*, assistindo ao desfeitoamento de tal homenagem por admiradores de outra *prima-dona* rival; etc., etc.

Qualquer que seja a nossa leitura actual de Camilo, julgo podermos convir em que o seu mundo de ficção nunca nos comunica a plenitude de um equilíbrio entre o páthos das grandes expiações amorosas e o báthos de prosaico quotidiano, extremos, ambos, que aliás não escapam a alternâncias de apologia e de sarcasmo, entre lances inesperados e involuntários da mais sóbria dignidade trágica e momentos daquilo que James Joyce dignificaria como epifanias, ou teofanias, das vivências quotidianas aparentemente mais banais.

Uma Família Inglesa

Uma Família Inglesa corresponde a um dos mais precoces projectos de romance concebidos por Júlio Dinis, mas só em 1868 saíria em volume com o subtítulo de *Cenas da Vida do Porto*.

Uma tão lenta incubação compreende-se, porque este romance, mais do que os romances rurais do mesmo autor, corresponde a um momento em que a imaginação romanesca já não precisa de projectar-se em horizontes inverosímeis, historicamente distantes ou exóticos, e simplesmente se delicia com o que está ao nosso alcance.

Tal momento de equilíbrio pelo menos aparente postula, no entanto, as suas convenções e tem os seus pontos cegos. Assim, Garrett, com toda a sua estrutural ironia, e sobretudo Arnaldo Gama, com todo o seu patente artifício de distanciação histórica, não careciam de muitos traços para erguer uma personagem mais ou menos imaginável. Ora *Uma Família Inglesa* precisa de dois capítulos iniciais para descrever Mr. Richard Whitestone e a sua filha Jenny, além de que os cinco capítulos seguintes se estruturam como uma bateria de testes destinados a caracterizar Charles e, de novo, Mr. Richard e Jenny, agora já não *ante rem*, mas *in re*, se quisermos usar os termos da epistemologia escolástica. Este processamento de informações exigiu a educação prévia do público, e também explica o protelamento da publicação. Por outro lado, a sua recepção estética actual, ou pelo menos a minha recepção, já não corresponde inteiramente, de início, à expectativa do autor.

Assim, por exemplo, Júlio Dinis empenha-se em desfiar os rituais domésticos, os *hobbies* da jardinagem de Mr. Whitestone, a diligência e o brando tacto económicos de Jenny, o anjo do lar, bem como o venial estouvamento juvenil de Charles com uma

bonomia por demais evidente, mas hoje não podemos deixar de ser sensíveis à enorme distância, mesmo benevolente e compassiva, entre esta trindade britânica de pai, filho e espírito santo, e uma criadagem atenta e veneradora, automaticamente obediente à minuciosa ritualidade deste *home* implantado em terra de barbárie papista.

Entretanto, embora a intenção caracterológica e ambientadora seja sensível, em sucessivas cenas de *Raumroman* sobre uma noitada de Charles, sobre a rua dos Ingleses em azáfama, e sobre o escritório entregue ao zelo de Manuel Quintino, embora nós não nos iludamos quanto a toda a premeditação, o grande caso é que o leitor de há um século acabou por deixar-se conquistar por este ritmo, ou, mais exactamente, por esta agógica de retardamento narrativo. E, a partir do capítulo X surge-nos qualquer coisa de muito mais novo, que o autor designa pelo nome naturalista de *fenómeno fisiológico*. *Fisiológico* traduzir-se-ia hoje, de facto, a tal respeito, por psicológico. É sabido que Egas Moniz reivindica para Júlio Dinis as honras de precursor da psicanálise, mas, efectivamente, aquilo que deste capítulo em diante vamos surpreender em Jenny, em Charles e também em Cecília é, não propriamente a dinâmica profunda do inconsciente no sentido técnico freudiano do termo, mas algo daquela génese pré-consciente dos nossos actos que, na fórmula de Júlio Dinis, permanecem quase sempre como «segredos do eu para o eu», embora possam eventualmente ser apreendidos pelo próprio sujeito. Júlio Dinis dá para essa fantasia pré-verbal ou pré-comunicativa uma imagem curiosa: compara-a àquelas plantas marítimas que, mergulhadas, se expandem «em formosas arborizações», mas que fora do meio aquático «se mirram e desformam».

Assim, no capítulo XII, assistimos a uma cena em que Cecília se evade a um embaraçoso diálogo com Jenny descarregando sobre um pregar, despregar e repregar de alfinetes a carga emocional que de outro modo se trairia mais transparentemente. Logo adiante é Charles Whitestone que, como observa Egas Moniz, traduz para desenhos e letrismos descuidadamente lançados no papel o seu desejo de se unir a Cecília. Não multiplicarei os exemplos, que poderiam colher-se à mão cheia. Apenas lembrarei que outro capítulo, o capítulo XIV, é preenchido por um monólogo interior de Carlos, num passeio sem rumo que, por sinal, se alarga até aos pinhais que cobriam a já então chamada Boavista.

A propósito deste passeio e de outro passeio, muito mais extenso, de Manuel Quintino, bem como a propósito de outra página, ainda, em que se cartografam as zonas ocidental, central e ocidental da Cidade pelas quais, respectivamente, se distribuíam os palacetes brasileiros, a população indígena e a colónia dos

Súbditos de Sua Majestade Britânica, — é oportuno observar que o romance de Júlio Dinis hoje se lê com o interesse daquela distanciação histórica que o seu realismo, afinal, lhe permitiu exercer sobre a sua própria contemporaneidade, o que constitui uma prova pela operação inversa daquela tese de Jorge Lukacs segundo a qual o naturalismo principiou pelo romance histórico de Walter Scott.

A maior proeza estética de Júlio Dinis é talvez a de conseguir interessar-nos pelos serões pequeno-burgueses de Manuel Quintino e partilhar, rigorosamente, daquilo a que um mais céptico poeta brasileiro dos nossos dias denominou como o bocejo da felicidade doméstica.

Todavia não é difícil mostrar no próprio romance que esta satisfação consciente de viver dentro da própria pele pequeno-burguesa é feita de muitos exorcismos discretos. Em 1.º lugar, o *happy end* de Carlos e Cecília passa pela resolução de um *imbroglio* que não vou recontar, mas que certamente já em 1868 se sentiria fora de qualquer verosimilhança praticamente vivida, embora também nada tenha já que ver com as licenças romancescas de Camilo ou Arnaldo Gama. Depois, a nenhum leitor actual atento escapa a circunstância de todas as personagens endereçadas à nossa especial simpatia e, por isso, à nossa projecção sobre os seus riscos, estarem qualificados por uma mais ou menos discreta, mas para nós bem visível, caridade esmoler, várias vezes comprovada. Mais ainda, o consórcio de Charles e Cecília Whitestone está já sacramentado pelos mortos tutelares, antes mesmo de se realizar não se sabe se em templo católico ou anglicano: são eles a falecida Mistress Whitestone, cujo retrato faz parte das devoções e inspirações discretamente transcendentais de Jenny, e a também falecida Senhora Quintino, que do fundo da sepultura, e pela boca de uma mendiga à porta do cemitério, abençoa o futuro casal. E quando Carlos vai faltar a um compromisso com o pai para não perder o serão de despedida dos Quintinos, dá-se a morte de Kate, a velha ama, e o rapaz sacrifica os doces e honestos prazeres dessa noite por uma velada junto da moribunda. Em suma, os riscos da intriga social, o bafejo da miséria alheia e os sacros Penates de duas famílias servem de bastidores a um casamento que se postula como feliz, mas sem paradigmas à vista, porque, como se sabe, o *Paterfamilias* é sempre viúvo em Júlio Dinis, não há real modelo de matrimónio feliz, e por isso o sumário *happy end* é, efectivamente, tão inimaginável como em Camilo Castelo Branco.

Ao cabo deste percurso de quase um quarto de século de romance portuense, ocorre-me que a Gertrudinhas de *O Arco de Sant'Ana* é, em dado passo, declaradamente apresentada como falando a linguagem revolucionária dos *malhados* e setembristas,

o que de resto a aproxima da candura por vezes não menos revolucionária de certas réplicas de Maria, no *Frei Luís de Sousa*, produzido pela mesma altura. É bem possível que entre esta espevitada Gertrudinhas e a completamente domesticizada e, aliás, europeizada Mistress Cecily Whitestone, se possa conceber todo um ciclo nos ideais cívicos e domésticos da burguesia liberal portuense. Deixo, portanto, de pé o problema de averiguar se este ciclo realmente se fechou, ou se é possível descortinar-lhe qualquer continuidade, sobre aquela mesma base social em que assistimos à sua trajectória.

