

Escola Superior de Educação de Castelo Branco



3815

A criança no romance de Charles Dickens: contributo para o estudo de literatura infantil e juvenil

001.89 MOR Cri

Maria Margarida Afonso de Passos Morgado

A CRIANÇA NO ROMANCE DE CHARLES DICKENS  
CONTRIBUTO PARA O ESTUDO DA LITERATURA INFANTIL E JUVENIL

LISBOA

1983

Maria Margarida Afonso de Passos Morgado

Maria Margarida Afonso de Passos Morgado

A CRIANÇA NO ROMANCE DE CHARLES DICKENS  
CONTRIBUTO PARA O ESTUDO DA LITERATURA INFANTIL E JUVENIL



LISBOA

1988

Maria Margarida Afonso de Passos Morgado  
Assistente do 2º triênio da Escola Superior de Educação do  
Instituto Politécnico de Castelo Branco

A Criança no Romance de Charles Dickens  
Contributo para o estudo da literatura infantil e juvenil

Dissertação apresentada à Faculdade  
de Letras da Universidade de Lisboa  
para obtenção do grau de Mestre em  
Estudos Anglo-Americanos (Literatura  
Inglesa)

LISBOA

1988

## P R E F Á C I O

O estudo da criança em Dickens é um dado recorrente na vasta bibliografia dickensiana, que este estudo retoma visando repensá-lo no quadro da literatura infantil. Não se trata de procurar justificar ou contestar que Dickens é um escritor para crianças nem tão pouco considerar Dickens à luz dos problemas, dos autores ou das correntes da literatura infantil de oitocentos, mas apenas reconhecer e afirmar a importância de Charles Dickens e mais particularmente de imagens de representação da criança e da infância do seu romance para a literatura infantil em meados de oitocentos. É a própria leitura do romance dickensiano que sugere esta abordagem na medida em que a criança assume nele uma centralidade e importância até aí nunca vistas, chamando para si as atenções enquanto ser social que merece todo o respeito e consideração na sua autonomia e como tema literário. Simultaneamente também sem escrever exclusivamente para crianças — a não ser esporadicamente — Dickens é um dos autores mais lidos pelos jovens na segunda metade do século passado pelo que pensamos ser iluminadora uma consideração, embora breve, da literatura infantil das décadas centrais de oitocentos tendo por pano de fundo o romance dickensiano. Há que salvaguardar no entanto que este não se pretende um estudo exaustivo da interrelação de Dickens com a literatura infantil ou da influência dele sobre os escritores seus contemporâneos ou que posteriormente nele teriam bebido inspiração, pois tal teria implicado um árduo e longo trabalho de investigação e de sistematização impossível de levar a bom termo no prazo permitido para a apresentação de uma dissertação de mestrado. Este trabalho resulta assim num levantamento de possibilidades e perspectivas deixadas em aberto pelo romance dickensiano para a literatura infantil.

O nosso estudo foi orientado no sentido de explorar modos de representação da criança no romance de Dickens, insistindo na sua variedade, qualidade e na profunda reflexão sobre o tema que lhes está subjacente, procurando demonstrar uma presença fundamental da literatura inglesa em meados do século XIX directamente influenciadora do modo de pensar a criança em termos literários, este por sua vez indissociável do contexto de progressiva autonomização da literatura infantil a partir das décadas centrais de oitocentos.

Estudar um conceito de criança e de infância na obra de Dickens envolve também estudar um modo vitoriano de encarar o processo de crescimento, a educação e as relações entre o adulto e a criança numa época em que aqueles se destacam no panorama social e literário. Charles Dickens, o homem e o romancista, é figura proeminente pelo modo como amiúde traz para o cerne dos seus escritos literários e jornalísticos este tema que ele desenvolve segundo uma linha muito própria. Considerado por uns o escritor que melhor compreendeu a criança inglesa na sua sensibilidade própria, mas também acusado por outros de ter criado uma galeria de pequenos monstros repelentes no seu sentimentalismo, a criança mesmo quando não é o protagonista dos romances (ou sobretudo quando o não é, como procuraremos demonstrar) é uma presença temática fulcral na obra de Dickens. A prová-lo estão os estudos críticos de autores tão reputados quanto Angus Wilson, John Carey, Peter Coveney, Philip Collins, Allan Grant, para apenas citar alguns nomes. O modo como se afirma essa centralidade da criança e as razões que a justificam serão as linhas de investigação do nosso trabalho, a que se vem juntar outra que pretende iluminar em Charles Dickens, o romancista mas igualmente o autor de obras para a infância, uma atitude, profundamente sentida e trabalhada, para com a infância que é herdeira da sensibi

lidade dos poetas românticos e ainda assim constitui um modo muito pessoal de a representar literariamente. Nenhum outro autor antes dele colocou a criança e o ponto de vista infantil de modo tão central na sua obra como valor para a vida humana e poucos foram os que no âmbito da literatura infantil no século XIX, ao utilizar protagonistas infantis, demonstraram conhecer tão de perto — e respeitar — a psicologia e o modo de sentir infantis.

Charles Dickens é naturalmente um autor que escreve mais *sobre* a infância e a criança do que propriamente *para* ela, só que estas duas facetas conjugam-se de modo a, na sua obra, reflectirem uma maneira pessoal, mas simultaneamente representativa da sua época, de tratar o tema na literatura infantil e na literatura em geral.

Dada a vastidão da obra dickensiana vimo-nos forçados a seleccionar os textos que considerámos mais representativos no quadro dos problemas propostos e que permitissem melhor veicular a evolução e a maturação artística do tema nas mãos deste grande romancista. A análise destes, que constituirá o núcleo do nosso trabalho, careceu de uma breve introdução na qual se abordam três áreas que julgámos importante clarificar antes de iniciarmos o estudo dos romances: a literatura infantil na sua vertente que concerne os problemas teóricos que o conceito levanta no nosso século, seguida de um breve esboço da sua evolução histórica em Inglaterra com especial incidência para a segunda metade do século XIX e Charles Dickens enquanto romancista frequentemente associado à escrita para leitura das crianças.

A análise do romance dickensiano feita por grupos de romances foi dividida em quatro capítulos, que procurando respeitar uma ordem cronológica dos textos a ela se não cinge, quando razões estruturais ou temáticas o ditam, havendo mesmo um romance, *Black House* abordado em

três dos capítulos sem que com isso se pretendesse dar-lhe um relevo superior aos demais romances. *Oliver Twist*, *Nicholas Nickleby*, *The Old Curiosity Shop* surgirão num primeiro capítulo para exemplificar o modo ainda convencional e sentimentalista de abordar a criança, do qual partirão estímulos para os grandes triunfos dickensianos dos romances seguintes. Em relação a *Dombey and Son*, *Bleak House*, *Hard Times* e *Little Dorrit* sentimos necessidade de em dois capítulos sucessivos separarmos o que são imagens pontuais e periféricas de criança e de adolescente, que realçam determinados aspectos do viver vitoriano que urgem ser reformados e traduzem a profunda reflexão de Dickens sobre o que significa crescer, da construção de poderosas imagens poéticas e simbólicas em Paul Dombey, Jo e Sissy Jupe abordada no terceiro capítulo. Num derradeiro capítulo aparecem agrupados *David Copperfield*, *Bleak House* e *Great Expectations* por representarem um modo autobiográfico de recordar a infância, por serem estudos importantes de psicologia infantil e porque estudados em sequência, não necessariamente cronológica — a narrativa de Esther, a de David e a de Philip Pirrip —, se torna possível detectar um desenvolvimento da imagem da criança que não poderia ser mais diversa daquela de que partiu o romancista; da criança angélica, espiritual, desligada do mundo e ansiando por um lugar idílico chegamos à criança representada em toda a naturalidade das suas contradições, medos e culpase à consciência de que são amargas as consequências de uma vida adulta vivida no refúgio da memória do passado e da recusa de crescer.

Para a conclusão e terceira parte do nosso estudo reservamos uma reflexão sobre os diversos modos de representação da criança em Dickens em articulação com a literatura infantil, ou melhor, a literatura especificamente produzida com o receptor infantil em mente, no âmbito da

qual nos debruçaremos sobre a única obra de ficção de Dickens para crianças *Holiday Romance*.

## LISTA DE ABREVIATURAS

Foram utilizadas as seguintes abreviaturas dos textos de Charles Dickens

<i>OT</i>	<i>Oliver Twist</i>
<i>NN</i>	<i>Nicholas Nickleby</i>
<i>OCS</i>	<i>The Old Curiosity Shop</i>
<i>D&amp;S</i>	<i>Dombey and Son</i>
<i>DC</i>	<i>David Copperfield</i>
<i>BH</i>	<i>Bleak House</i>
<i>HT</i>	<i>Hard Times</i>
<i>LD</i>	<i>Little Dorrit</i>
<i>GE</i>	<i>Great Expectations</i>
<i>HR</i>	<i>Holiday Romance</i>
<i>HW</i>	<i>Household Words</i>

Ao longo deste estudo as citações das obras de Charles Dickens sur girão seguidas, entre parênteses, da abreviatura do título da obra, número do livro caso a obra se encontre subdividida em livros, número do capítulo e página da edição consultada.

## SUMÁRIO

### PRIMEIRA PARTE

#### INTRODUÇÃO

I - A literatura infantil: questões de terminologia. Literatura e livro infantil. O lúdico e o pedagógico. As dificuldades de avaliação crítica literária e de definição de critérios. Limitações do leitor ou da literatura?

II - O contexto histórico que determina o advento da literatura infantil. O século XVIII e a primeira metade do século XIX: as fortes componentes moralista e religiosa; o romance como literatura infantil; a tradição popular e a corrente em prol da fantasia. A segunda metade do século XIX: a especialização, diversificação e emancipação da literatura infantil.

III - Introdução ao estudo de Dickens. A criança (e adolescente) no cerne do romance dickensiano: factores sociais e literários. Originalidade e representatividade de Dickens no contexto literário oitocentista. A controvérsia da adopção do ponto de vista infantil; uma dupla perspectiva dickensiana: inocência e experiência. A relação de Dickens com o leitor jovem. Dickens, o público leitor e os críticos: breve síntese.

### SEGUNDA PARTE

#### CAPÍTULO 1: *Oliver Twist, Nicholas Nickleby e The Old Curiosity Shop*

Os primeiros modelos de criança. A criança vítima de adultos e da sociedade. Convencionalidade, artificialismo e idealização. A figura do orfão. O valor da memória da infância. A criança protagonista e a criança em papéis secundários.

#### CAPÍTULO 2: *Dombey and Son, Bleak House, Hard Times e Little Dorrit*

A criança vítima do sistema social, educativo, económico. O crescimento. *D&S*: acusação de pais e educadores; a predeterminação social da criança; a hostilidade da cidade. *BH*: a análise no adolescente dos efeitos de uma infância descurada; A destruição da juventude. *HT*: a falta de naturalidade e de humanidade; os processos de distorção do ser humano em crescimento; a afirmação do valor da infância para a vida humana. *LD*: a infância como prisão do adulto; a criança no adulto. A criança como nota de esperança na conclusão do romance.

#### CAPÍTULO 3: *Paul Dombey, Jo e Sissy Jupe*

A dimensão poética e simbólica da criança. Paul Dombey: a criança da classe média; utilização temática do ponto de vista infantil; naturalidade na composição da personagem; fuga a modelos. Jo: a criança pobre e

incômoda, símbolo de negação da vida humana. Sissy: a criança tranquila e equilibrada em crescimento.

#### CAPÍTULO 4: *Bleak House*, *David Copperfield* e *Great Expectations*

A infância narrada em autobiografia. A influência do caráter e da vivência do narrador adulto sobre o recontar da infância. *BH*: a experiência de crescimento; naturalidade e realismo na representação da criança; a recusa de crescer e os perigos de infantilidade no adulto. *GE*: a criança e a culpa. Os problemas específicos da criança do meio rural. As ciatrizes da infância avaliadas no adulto.

### TERCEIRA PARTE

#### CONCLUSÃO

Imagens da criança recorrentes no romance dickensiano: tradição e inovação. *HR*: no mundo da imaginação da criança.

PRIMEIRA PARTE

## I N T R O D U Ç Ã O

### I

No "sécúlo da adolescência" que é o nosso(1), fala-se amiúde de *literatura infantil* e de *literatura juvenil* (ou de *literatura para a infância* e de *literatura para a adolescência*) em termos de dois públicos e de dois mercados distintos entre si, o primeiro dos quais orientado para as crianças, enquanto que o segundo se destinaria aos adolescentes . Exige-se hoje de qualquer dos livros que dão suporte material a esta(s) literatura(s) que respeitem as características próprias de, e as necessidades inerentes a, dois estádios evolutivos e de aprendizagem, o que acaba por significar, em termos práticos, a exigência de acompanhar todas as descobertas científicas nos campos da psicologia do desenvolvimento, da educação e da pedagogia.

Dados estes pressupostos, e como a *literatura infantil* ou *juvenil* parece ser , em primeira instância, mensagem do adulto para a criança ou jovem, é natural que atraia de modo inequívoco a presença do primeiro, os seus valores, o seu modo de ver o mundo, e que o adulto se ponha no papel — tantas vezes numa condenável atitude de superioridade e de paternalismo — do professor que zela pela educação e pela formação moral dos jovens (2).

Perfila-se então desde logo um conjunto de perguntas, cujas respostas informam necessariamente qualquer discussão sobre a *literatura infantil* ou *juvenil*: o que leva um determinado autor a escrever para crianças ou jovens? Se o adulto ao comunicar com a criança visa sempre (de modo explícito ou dissimulado) ensinar ou formar o seu espírito, será que a *literatura infantil* ou *juvenil* é essencialmente didáctica e como tal deverá ser encarada? Como conjugar então tão poderosa função didac

tica com a *literatura infantil/juvenil* enquanto manifestação de arte? São estas as questões subjacentes ao desenvolvimento deste primeiro ponto do nosso trabalho, de clarificação do que é a *literatura infantil/juvenil* e de como deve ser encarada pelos estudiosos da literatura.

Os livros destinados especificamente às crianças são praticamente inexistentes até ao séc. XVIII, o que não significa contudo a não existência de toda uma tradição de literatura oral, de narrativas, cantigas, lenga-lengas e adivinhas que eram transmitidas às crianças, que lhes respondiam com entusiasmo (3). No entanto, de literatura infantil só se começa a ouvir falar no séc. XIX, em resultado da sua autonomização de um tronco comum da literatura que até aí servira adultos e crianças. O facto de só há duas centenas de anos se terem começado a comercializar os livros infantis e de só ainda há menos tempo se ter a literatura infantil tornado alvo de discussão crítica, leva a que ainda hoje debatamos uma definição de literatura infantil artística e estética e há quem proponha não ter esta literatura razão de ser.

Debate-se ainda hoje — melhor será dizer, sobretudo hoje — se os livros para crianças ou adolescentes são de encarar simplesmente como matéria de leitura ou como literatura; se são arte ou apenas um mercado. Interrogamo-nos sobre as relações da literatura popular e literatura infantil, por muitos autores apontados como possuindo uma mesma origem na literatura de tradição oral destinada ao público de cultura reduzida e às crianças, considerados ao mesmo nível; empurrámos a literatura infantil para a esfera da paraliteratura ou citamo-la a par de produções "literárias" difíceis de enquadrar pela teoria da literatura, pois ela serve-se de todos os géneros literários, tem-se manifestado de qualidade literária ou totalmente desprovida dela e é cultivada por escritores conceituados ao mesmo tempo que serve de re-

fúgio a amadores ou escritores fracassados, que na escrita para crianças pensam encontrar tarefa facilitada e menos exigente. Por todas estas razões e sobretudo por falta de dedicação a, e de seriedade no, tratamento do tema, flutuam os critérios de apreciação crítica dos livros infantis, ora prezados pelos seus méritos pedagógicos e psicológicos, ora desprezados por falta de méritos literários, objecto de estudo que são hoje de psicólogos, pedagogos, historiadores, sociólogos, todos eles cientes do valor do livro infantil e juvenil não apenas em termos do receptor criança, mas também como modo de investigação de toda uma cultura. Só o teorizador da literatura tem dedicado escassa atenção à literatura infantil, mas também ele tem, em nosso entender, importante tarefa a realizar.

Se o psicólogo investiga o que constitui, ou deve constituir, o livro infantil e juvenil em termos do desenvolvimento psicológico do ser humano; se o historiador se preocupa em traçar uma linha de desenvolvimento, ao longo dos séculos, dos livros escritos ou adaptados para crianças e adolescentes, na qual procura integrar os livros por ele lidos sem lhe serem propositadamente destinados; e se o sociólogo encontra nesses livros uma fonte imensamente rica de documentação — embora não inteiramente segura porque contém sempre interpretações subjectivas da realidade — sobre os conceitos adultos de criança e infância e sobre as relações familiares; ao crítico de literatura competirá, por sua vez, investigar uma definição da literatura infantil e juvenil em termos de obra de arte, investigando a sua natureza e função, a sua faceta literária, num esforço de assimilação de toda a vária informação que lhe chega de todas as áreas do conhecimento científico (4). É este também o nosso objectivo ao reunir neste estudo duas facetas de um mesmo autor, Charles Dickens (1812-1870) romancista e esporadicamente também autor de

escritos para a infância, profundamente empenhado, em tudo o que produz, na reflexão sobre a criança e a infância.

Propomo-nos começar a nossa análise a partir de dois conceitos tão fundamentais para o nosso estudo como são os de *literatura infantil/juvenil* e de *livro infantil/juvenil*, no contexto dos problemas que se perfilam na teorização desta matéria a decorrer no nosso século, para no prosseguimento da nossa dissertação considerarmos aspectos da evolução histórica da literatura e do livro infantil/juvenil, em articulação com os modos de ver e pensar a criança e a infância e também com atitudes críticas que foram tomando corpo de há dois séculos para cá, com especial ênfase para os decênios centrais de oitocentos (final da década de 40, a década de 50 e a de 60), período em que tiveram origem as criações literárias mais importantes de Charles Dickens.

Associa-se geralmente *literatura infantil/juvenil* a *livro infantil/juvenil* quando se procura definir a primeira porque, sendo literatura um conceito mais amplo que abarca toda a arte verbal, escrita e oral (conquanto etimologicamente se reporte apenas à escrita), contribui para a sua clarificação a comparação com o âmbito mais restrito do livro, suporte material da literatura escrita (5).

Fala-se amiúde também de *literatura para a infância* e *literatura para a juventude* e de *livros para crianças/adolescentes*, num esforço que se nos afigura tão somente de clarificação do receptor específico desta literatura, conquanto justificado em termos de retirar àquelas denominações a carga negativa de palavras como *infantil* ou *juvenil*, comumente usadas depreciativamente e como sinónimo de simplificação, ignorância ou puerilidade, e de salientar o primeiro termo: literatura. Mais importante, no entanto, afigura-se-nos ser o facto de as designações *litera-*

tura para a infância e literatura para a juventude definirem muito claramente como destinatário extratextual exclusivo as crianças e os adolescentes (ou jovens). Não achamos, no entanto, vantajosas em termos conceptuais estas designações (6).

Ainda no âmbito da procura de uma designação que defina eficazmente a produção (artística ou não) destinada a crianças e jovens, deparamos com *literatura infanto-juvenil*, que se pretende definição generalista e alargada a crianças e adolescentes, isto é, à criança desde a idade em que começa a ler, por volta dos 6 anos (ou ainda antes quando começa a manusear os livros apenas de gravuras) até aos 19/20 anos. Os ingleses, porém adoptam '*children's literature*' como denominação que contém a produção para jovens dos dois sexos até por volta dos 14/15 anos — o que nos parece vantajoso para um estudo como o que nos propomos —, conquanto se refiram igualmente a '*juvenile literature*' e das secções de jornais especializados na divulgação ou recensão de livros para as camadas mais jovens da população constem *Junior Fiction* e *Teenage Fiction* (7).

O nosso estudo, que não se pretende propriamente sobre literatura infantil ou juvenil, mas sobre a investigação, em articulação com aquela, da representação da criança no romance dickensiano e com o esforço de Dickens no sentido de chegar ao público mais jovem, servir-se-á de *literatura infanto-juvenil e infantil* num sentido amplo como o de '*children's literature*' em inglês, aqui e ali recorrendo à expressão *literatura juvenil* quando nos referimos exclusivamente à literatura para os jovens (ou adolescentes).

Convém, contudo, esclarecer que ao falarmos de literatura infantil estamos a restringir o seu âmbito por excluirmos à partida — por conveniência do âmbito do nosso trabalho — aquelas produções que, destinadas às crianças até aos 10/12 anos, se servem da imagem e das ilus-

trações como suportes imprescindíveis, já que a nossa investigação foi conduzida no sentido de explorar na obra de Dickens os contributos para a clarificação de uma literatura juvenil (hoje *teenage fiction*, *boys's books* ou *girls's books* em inglês) que começa a emergir – diferenciada da infantil (para crianças e já não para adolescentes) – precisamente na segunda metade de oitocentos em Inglaterra.

Muito mais frequentemente do que a literatura infantil, tem-se debatido no âmbito das letras inglesas (e não sō) o que são e o que deviam, ou não, ser os livros infantis (*children's books* em inglês). Relativizadas no tempo, as origens da literatura infantil remontariam à idade oral do mito, à das literaturas popular e folclórica, enquanto que o livro infantil propriamente dito se teria originado a par de emergência de uma preocupação burguesa com a criança enquanto ser diferenciado do adulto. É este o ponto de vista da brasileira Lúcia Pimentel Gões (8), que sublinha ainda o facto de a literatura infantil não dever ser considerada em dependência do seu receptor. Argumenta aquela autora que a literatura infantil engloba obras que não foram afinal produzidas para nenhuma idade específica, como as fábulas, os contos de fadas e os contos maravilhosos, os isopetes, as novelas de cavalaria, que, no entanto, constituíram leituras dos jovens ao longo dos séculos. Uma opinião corroborada por uma autoridade na matéria, Carmen Bravo Villasante, que afirma:

*"No estádio primitivo da nossa literatura, crianças e adultos escutariam as mesmas coisas e teriam as mesmas leituras. O infantilismo das origens de quase todas as literaturas explica que esta foi apta para as crianças."* (9)

Que Lúcia Pimentel Gões deduza, com base nesta afirmação, que o adulto teria, numa fase primitiva, uma mentalidade infantil, não significa, em nosso entender – herdeiros que somos do legado romântico que vê

na criança um modo diferente de estar no mundo, superior ao do adulto — que estejamos a lidar com puerilidades ou falsas simplificações na literatura para crianças.

De facto, durante largos séculos adultos e crianças partilharam a mesma literatura. Mas à medida que se foi evoluindo para uma concepção cada vez mais racionalista ou mecanicista do mundo ter-nos-íamos afastado do carácter mítico, de excepcionalidade e de magia dessa literatura, que teria continuado a suscitar o interesse de crianças e das camadas menos cultas da população, justificação do modo diferente de interpretar o mundo da criança, cujas expectativas e cuja visão — enquanto não dominada pelos valores adultos — é essencialmente diversa da do adulto.

John Locke (1632-1704) em *Thoughts Concerning Education* (1690) na Inglaterra e Jean Jacques Rousseau (1712-1778) com *Émile: Ou de l'éducation* (1762) em França são considerados responsáveis pelo despertar de uma consciência cultural para a necessidade de educar cuidadosamente as crianças, seres diferentes dos adultos com características próprias — embora transitórias —, criando em pais e educadores responsabilidades que até aí não lhes tinham sido atribuídas.

No entanto, são verdadeiramente os românticos, ao exaltarem a criança e a infância como estádios superiores — porque de pureza e de inocência originais — ao do adulto, quem promove o estatuto da literatura infantil.

*"A modificação do estatuto da literatura infantil no polissistema literário, durante o romantismo, correlaciona-se com as transformações socioculturais, ideológicas e económicas verificadas na Europa na primeira metade do século XIX, em particular com a importância que foram progressivamente adquirindo, tanto no plano filosófico-doutrinário como no plano político-social, os problemas da educação, da pedagogia e da escola."*

É a explicação proposta por Vítor Aguiar e Silva (10). De facto,

com a crescente alfabetização e os desenvolvimentos tecnológicos operados em setecentos não é de estranhar que se situem as origens do livro infantil no século XVIII - na aceção de livro produzido especificamente para determinada camada etária e não tanto o livro manuseado pelas crianças ou adolescentes independentemente de ter ou não sido produzido para eles. O problema maior reside em destrinçar os livros de ficção (de carácter lúdico) dos livros de carácter pedagógico - livros de maneiras, abecedários, cartilhas - que se possuem valor inestimável como meio de apreciação de um modo de olhar a criança, geralmente nada têm, no entanto, a ver com literatura ou arte.

Durante muito tempo a literatura infantil foi essencialmente didáctica e formativa, visando a transmissão de conhecimentos e de princípios morais, tanto que ainda hoje é difícil destrinçar a função estética do princípio pedagógico.

Historicamente não o primeiro passo, mas um dos mais relevantes em termos futuros, dado no sentido da clarificação do que deveria ser o livro infantil moderno foi, segundo F. J. Harvey-Darton, o de John Newbery. Estudioso inglês da matéria, reputadíssimo no âmbito da história do livro infantil, Frederick Joseph Harvey-Darton (1878-1936) propõe como marco do início do livro infantil em Inglaterra *A Little Pretty Pocket-Book* (1744) editado por John Newbery porque portador de um propósito lúdico a par do inevitável objectivo didáctico. Em *Children's Books in England. Five Centuries of Social Life* (1934), manual imprescindível a quem se debruce sobre a literatura infantil inglesa, Harvey-Darton traça a evolução do livro infantil em Inglaterra, justificando o seu aparecimento com o advento da classe burguesa a uma posição de poder económico, político e cultural que desencadeia também a forte implantação do romance. A literatura especificamente para crianças e o romance são fe-

nômenos das classes mēdias, a elas destinados;

*"And children's books, written as such, have been in England almost entirely a product of the large domesticated middle-class, which began to exist, free of civil war, not wildly excited about religion nor very heedful or political arts, but increasingly conscious and desirous of freedom, under the Hanoverian dynasty. There lies nearly all the rest of the answer. The reading habit had come into middling social life, and the English novel was born. The microcosm of children was to receive the reflection of this slow great change in the English character. Internal peace, increasing trade at home and abroad, wider literacy in all but the lowest classes, made such an opportunity for a quick brain as had not existed hitherto; and Newbery possessed the business intuition and the vague idealism to seize it."*(11)

Os livros infantis, bem como a revista *Chatterbox*, publicados por Newbery — cuja fórmula de sucesso rezava *"Trade and Plum-cake for ever"* — são afinal as primeiras obras de ficção destinadas exclusivamente aos tempos de lazer das crianças, visando deleitar, se bem que instruindo paralelamente, objectivos que Dickens propõe cumprir nos romances que escreve, sô que em relação ao público adulto. Assim definido o livro infantil, Harvey-Darton propõe marginalizar todo o material didáctico e *"all reflective or adult-minded descriptions of child-life"*(12), o que não exclui contudo a pesada herança de textos moralistas e evangélicos que, durante todo o século XVIII e quase até finais do século XIX, representam uma tradição de fortíssima implantação, solidamente fundamentada no desejo de edificar moral e religiosamente e na qual a faceta lúdica é, pelo menos de início, muito reduzida.

Mas John Newbery é também marco importante porque assinala o início da implantação de um mercado de livros infantis, bem ao sabor do fenómeno editorial setecentista, de exploração do gosto do público e dos modos de o aliciar à compra e leitura de livros e revistas.

Do estudo de Harvey-Darton não se depreende, no entanto, qualquer

vontade ou sequer preocupação em afirmar o valor literário destes livros ou, de uma maneira ou de outra, procurar assimilar a sua qualidade aos livros produzidos para adultos na mesma época. O que ele pretende é sublinhar a emergência de uma forma — o livro infantil — que não deve ser validada em termos didáticos ou moralistas, mas em função do divertimento que pode proporcionar, assim se constituindo em mercado.

Os estudos que se destinam à investigação de uma tradição literária dentro da literatura infantil são mais recentes e neles se regista já o desejo não apenas de definir o livro e a literatura infantil, mas de clarificar quais os critérios por que podem ser apreciados, compreendida que foi a literatura infantil como mensagem do adulto que, pela escrita, pretende comunicar com a criança.

Num estudo especificamente dedicado à literatura infantil vitoriana na sua vertente mais didáctica, J. S. Bratton defende que os critérios da grande literatura não podem servir a literatura infantil vitoriana por esta ser excessivamente moralista e didáctica.

*"In the case of so didactic, so intention-ridden a creation as the Victorian moral tale for children, the author's avowed desire to teach is an unavoidable starting point. The story may have several other layers worth exploring, but its surface is more or less entirely covered by the author's moral and educational plan."*(13)

As palavras de Bratton concernem a quase impossibilidade, hoje largamente debatida em termos também da literatura produzida contemporaneamente para crianças, de conseguir separar na ficção literária para crianças ou adolescentes a componente pedagógica da literária. O problema que então se levanta é de saber como validar em termos artísticos e estéticos a literatura infantil, à partida sempre comunicação do adulto para a criança, na qual o desejo de ensinar é sempre tão poderoso (14).

Durante tanto tempo objecto de estudo de pedagogos, sociólogos e

historiadores, a literatura infantil é também um fenômeno literário e como tal deve ser estudada. Enzo Petrini foi dos que estudou o problema e chegou à conclusão de que os princípios estético e pedagógico não se excluem, antes se complementam:

*"La pedagogía, en una palabra, pide al arte que se inserte, sin abandonar su espontaneidad y libertad, en el hecho unitario, integral de la educación."* (15)

Porque para Petrini, se a literatura infantil tem de ser arte ela é também indissociável da pedagogia e da psicologia.

*"Para que un escrito sea clasificado entre la literatura para a infancia no basta con que deleite y empuje hacia el bien, sino que también debe ser capaz de exaltar el sentimiento y la fantasía, de afinar el gusto; debe ser, en suma, obra del arte."* (16)

Petrini tenta integrar as duas tendências que se fazem sentir no livro infantil desde os seus primórdios, no século XVIII — as histórias para educar e as histórias para proporcionar prazer —, transformadas no nosso século em duas tendências na produção e na crítica da literatura infantil — o que as crianças deveriam ler (ou as suas obrigações representadas de um ponto de vista adulto) e o que as crianças gostam de ler, aquilo que representa os seus interesses naturais —, duas vertentes raramente coincidentes num mesmo livro. Se o problema se levanta é porque se oscila entre uma apreciação da literatura infantil do ponto de vista do adulto e outra em que o adulto analisa o valor dela em função da criança, do que ela necessita, do que ela deseja, mas sempre fruto de uma reflexão adulta sobre a criança.

Ora, só se pode levantar a questão nestes termos quando se parte do princípio de que a literatura infantil é essencialmente diversa da outra literatura e que mesmo os livros não propositadamente escritos pa

ra, mas adoptados pelos, mais novos possuem certas características diferenciadoras.

Entre os que pensam deste modo, Humphrey Carpenter pode escrever:

*"All children's books are about ideals. Adult fiction sets out to portray and explain the world as it really is; books for children present it as it should be: Child readers come to them hoping for a certain amount of instruction, but chiefly for stories in which the petty restrictions of ordinary life are removed. They want to encounter people who can fly, geese that lay golden eggs, frogs that turn into princes, spaceships piloted by the children, anything which measures up to their ideals of adventure and imagination. Adults, on the other hand, are more likely to want to feed the children a set of moral examples. By all means let them have their fun, but the opportunity of providing models of ideal behaviour is not to be wasted." (17)*

É deste modo que aquele crítico contemporâneo de literatura infantil condensa a problemática gerada pela comunicação entre adulto e criança na literatura infantil e pelo conflito de dois pontos de vista, o da criança e o do adulto. Naturalmente que esta posição é essencialmente do século XX, aprendida que ficou a lição de que as crianças têm direito à sua maneira diferente de estar no mundo. O problema está em que, afinal, parecem irreconciliáveis os pontos de vista do adulto e da criança no tocante a expectativas de leitura (e à literatura infantil). Pergunta subjacente, e largamente debatida, é a de saber qual o ponto de vista a considerar mais válido: se o do adulto, que não é o receptor extratextual desta literatura (a não ser quando consideradas as obras que são lidas por adultos e jovens como pertencendo à literatura infantil); se o da criança, menos experiente e obrigada a, pela leitura, aceitar o universo linguístico e estético dos adultos que se lhe dirigem.

Os problemas de leitura são pontualmente têm a ver com a crítica e teorização literária, já que dizem essencialmente respeito a aspectos do desenvolvimento físico e intelectual da criança, mas a literatura tem o

dever de contribuir com algo de importante para a vida da criança — e é isto que o crítico deve investigar.

Inquestionável é, sem dúvida, que fruto de uma menor experiência de vida — e de leitura — as crianças e os adolescentes lêem de maneira diferente dos adultos, sem que isso implique inferioridade ou superficialidade de leitura. Como explicava Margaret Meek (18) as respostas de adultos e de jovens à leitura de um mesmo texto não podem ser idênticas, porque se os jovens vivem a infância e a juventude pela primeira vez, o adulto possui a memória delas e categorias para as avaliar.

Entrados neste tipo de considerações, tendemos a contornar o problema da avaliação estética da literatura infantil e caímos invariavelmente na discriminação do que é literatura para crianças ou jovens, as dificuldades conceptuais e linguísticas que podem advir da leitura, as expectativas criadas em relação aos textos.

Fred Inglis e Nicholas Tucker (19) caem neste tipo de considerações; sublinham as limitações do jovem leitor quando comparado com o leitor adulto, alegando que o primeiro precisa de se identificar com um protagonista jovem; que, dada a sua grande vivacidade e energia física, não consegue acompanhar obras muito extensas; que, fruto da sua imaturidade, o leitor jovem não consegue ainda compreender todo o tipo de ambiguidades ou, por exemplo, o sentido de tragédia, e que, além do mais, precisa que tramas e finais de livros sejam abertamente positivos. Dadas estas especificidades dos livros destinados às crianças até por volta dos 15 anos, o valor literário deles acaba por ter de ser inferior ao da literatura para adultos.

*"In contrast to some others who have written on this question, I do believe that there are intrinsic differences between the best books aimed at children and those written for adults, and that no children's literature could ever be a work of art in the same league as, say, Tolstoy, George Eliot or Dickens. If a writer is aiming at a young audience, he must of necessity restrict himself in certain areas of experience and*

*vocabulary.*" (20)

Afirmações como a que acabámos de citar de Nicholas Tucker pecam talvez pela excessiva generalização. Como alguém disse (21), se queremos que uma criança aprecie uma pintura, não vamos simplificar ou alterar os seus traços, pois tal equivaleria a destruí-la. Existem, voltamos a afirmar, limitações reais dos jovens — sobretudo das crianças — em termos de compreensão de leitura, mas tal não deve implicar obrigar o autor adulto a restringir-se a certas esferas do seu conhecimento ou a simplificar o seu estilo. Charles Dickens é um autor que nos seus romances se dirige a adultos, mas também a jovens, e que chega a ser lido com empenho e agrado por crianças de cinco anos (22), e dele não se pode dizer que, para chegar ao público mais jovem, se tenha de qualquer modo limitado na sua arte.

Carmen Bravo Villasante tem a inteligência de abordar o problema por outro prisma, pois ao considerar as obras que, ao longo dos tempos, foram sendo lidas pelas crianças sem que propositadamente tivessem sido escritas para elas, reflecte que se há limitações elas estão no jovem leitor e no modo como lê e não necessariamente no que ele lê.

*"A criança apossa-se dos grandes livros e despoja-os de todas as análises e discursos filosóficos, para os reduzir a simples contos, com dinamismo de acção e invenção."* (23)

A "menor valia" não é da literatura infantil, mas do leitor, o que já possibilita o reconhecimento da validade estética e artística da literatura infantil, mais facilmente aproximável da literatura para adultos, continuando, no entanto, a não ser possível avaliá-la pelos mesmos critérios. Convém realçar que Carmen Bravo Villasante se refere a crianças de uma maneira geral e que o âmbito deste trabalho visa mais os adolescentes, já capazes de uma outra maturidade na leitura.

No âmbito da literatura infantil duas posições se perfilam. Há os que propõem a criação de critérios de avaliação próprios da literatura infantil a par dos da literatura (para adultos) (24). Ora exaltando-a, como Jill Paton Walsh, que insiste no valor da literatura infantil não ao nível da recepção, mas da produção (25); para ela, o livro infantil possui grande complexidade porque, mensagem do adulto para a criança, é, nesse sentido, portador de toda a experiência adulta necessariamente veiculada numa linguagem transparente e simples para ser compreendida pelo destinatário extra-textual. Ora insistindo na sua inferior qualidade, como propunha Nicholas Tucker, em passo atrás citado.

E há ainda os que propõem não se dever adoptar qualquer escala de valores especial, como Sheila Egoff ou C. S. Lewis (1898-1963), o qual contrapõe, na linha do que defendemos, que os critérios de avaliação da literatura infantil não se podem basear numa relação de condescendência do adulto em relação à criança, para a qual o primeiro precisaria de simplificar conteúdos ou formas:

*"We must meet children as equals in that area of our nature where we are their equals. Our superiority consists partly in commanding other areas, and partly (which is more relevant) in the fact that we are better at telling stories than they are. The child as reader is neither to be patronized nor idolized : we talk to him as man to man."* (26)

Esta posição desenvolve-se geralmente do sentido da não aceitação do livro infantil enquanto categoria separada da literatura. Maurice Sendak propõe que não se fale de *livros para crianças* e *livros para adultos*, mas simplesmente de livros (27), ao que Margaret Meek prefere argumentar que, ao escrever, o escritor fá-lo para si próprio, que ele é o seu primeiro leitor e que portanto não faria muito sentido um adulto escrever *para crianças* (28). De facto, assistimos amiúde à tentativa de escritores, ditos *para crianças*, de escrever para a criança

que foram — e que já está ultrapassada no tempo — com o resultado evidente da autogratificação nostálgica (a que um romancista da qualidade de um Charles Dickens não é alheio, como veremos num momento posterior).

Contudo, ainda seguindo a linha de pensamento aberta por Margaret Meek e Maurice Sendak, Catherine Storr pergunta-se, confrontando os critérios de maior seriedade e realidade da literatura para adultos com os de maior invenção e divertimento da literatura para crianças, se serão mais adequados aos jovens os livros reais, isto é, os que existem : sem um receptor extratextual definido em termos etários, se os que foram propositadamente produzidos para elas. (29).

A proposta feita por estes três autores que acabámos de citar lança luz nova sobre a consideração da literatura infantil como transmissão do adulto para a criança e, afigurando-se-nos um tanto radical, aponta para um reconhecimento importante a fazer, que é o de a literatura infantil poder e dever representar para a criança o contacto com a imaginação criativa verdadeira, com a arte, sem no entanto ter de se ligar à pedagogia ou psicologia como propunha Enzo Petrini. Escreve Edward J. Rosenheim Jr.:

*"(...) it seems to me that the proper satisfactions of reading, even in the newly literate child — even, indeed, in the non-literate, story-listening child — provide a robust affirmation of our common humanity, our capacity, whether we are young or old, to understand and to be moved by and to gather to ourselves the products of the creative imagination."* (30)

Faz para nós muito sentido levantar o problema nestes termos, sobretudo quando consideramos a grande produção actual de livros infantis e juvenis, seguidores fiéis dos conselhos de pedagogos, educadores e psicólogos e cuja qualidade literária é, regra geral, quando não inexistente, muito baixa (31). (Falamos naturalmente de um ponto de vista literário, pelo que não pretendemos minorar o interesse pedagógico que

estes livros possam ter).

Parece-nos que para uma adequada avaliação da literatura infantil teremos que abdicar do ponto de vista do adulto, que facilmente condena o que lhe não é dirigido; e do ponto de vista da criança, cujo poder de articulação crítica é ainda muito fraco. E não nos parece que solucione a questão a proposta de considerar a literatura infantil como sub-gênero literário, com convenções próprias, como faz Dennis Butts:

*"This approach regards children's books as a sub-division of literature proper, like, for example, the pastoral elegy, with its own conventions and characteristics, which are neither good nor bad in themselves, but exist only as the framework by which the author expresses his view of life. Value judgments derive, therefore, from trying to assess the writer's point of view and how successfully he used the conventions to express it, as with other forms of literature, and without criticising a work for following the conventions of its genre." (32)*

Butts define como convenções do gênero aquilo que Nicholas Tucker havia apontado como as limitações em termos de grande arte da literatura infantil: a presença obrigatória de protagonistas infantis; a grande flexibilidade em termos de verosimilhança do enredo; as possíveis limitações linguísticas. Por esta razão é que este tipo de argumentação, conquanto venha afirmar e defender um lugar para a literatura infantil, se nos afigura pouco válido em termos da urgente defesa a fazer da literatura infantil como arte. Toda a crítica se deveria empenhar em defender uma literatura infantil autêntica, despojada de sentimentalismos, de infantilidades e de simplificações linguísticas ou outras. Há que lutar contra a simplificação ou restrição de conteúdos e formas na literatura infantil, porque a criança faz parte do mundo total e não de um mundo rosado, de fantasia ou parcelar.

*"'great' children's literature, if I may use that tired term, is simply great literature."*

É uma afirmação de Edward W. Rosenheim (33), com a qual somos levados a concordar.

As palavras que atrás citamos de Lúcia Pimentel Gões, em que aquela autora referia como fazendo parte da literatura infantil toda uma gama de produções orais e escritas sem receptor definido, mas progressivamente apropriadas pelas crianças, conduzem à definição da literatura em termos que julgamos dos mais apropriados:

*"Literatura Infantil é linguagem carregada de significados até o máximo grau possível e dirigida ou não às crianças, mas que responda às exigências que lhe são próprias" (34).*

Esta definição, elaborada com base em outra de Ezra Pound, salva-guarda o valor literário da literatura infantil e a sua faceta pedagógica e tem a vantagem de nela se poderem enquadrar todas as obras, como o romance de Dickens, que as crianças leram e lêem, mas que não foram exclusivamente concebidas para eles; ou como o célebre *Alice's Adventures in Wonderland* (1865) de Lewis Carroll (1832-1898) – para escolher o exemplo oitocentista mais evidente – que embora escrito para crianças foi, e é, lido com empenho e interesse pelo leitor adulto. Aquela definição faz igualmente justiça ao carácter de permanência e durabilidade de que se deve revestir toda a arte, mesmo a juvenil e infantil:

*"No book is really worth reading at the age of ten which is not equally (and often more) worth reading at the age of fifty"*

escreveu C. S. Lewis (35), o que nos parece constituir um excelente critério de avaliação da literatura infantil.

Mas outro critério ainda se impõe, que é o de procurar avaliar a relação da obra de literatura infantil com o contexto em que se insere, em função de uma tradição dessa literatura que pode enriquecer ou, pelo

contrário, empobrecer, quando se refugia na convencionalidade e nas fórmulas prescritas (36).

## II

Debrucemo-nos agora sobre alguns aspectos do contexto histórico conducentes ao aparecimento, consolidação e desenvolvimento dos livros produzidos para crianças ou jovens.

*"Em se tratando de literatura infantil (tal como juvenil) é preciso lembrar, de início, que além de ser um fenômeno literário, ela é um produto destinado às crianças, que em suas origens nasceu destinado aos adultos. Ou melhor que certas obras que foram famosas como literatura-para-adultos, com o tempo e através de um misterioso processo de adaptação, acabaram se transformando em entretenimento para crianças. (...)*

*Portanto, antes de se perpetuarem como literatura infantil, foram literatura popular. Em todas elas havia intenção de "passar" determinados valores ou padrões a serem respeitados pela comunidade ou incorporados pelo comportamento de cada indivíduo. Mostram as pesquisas que essa literatura inaugura nasceu no domínio do mito, da lenda, do maravilhoso..."*

São palavras de Nelly Novaes Coelho (37) reforçando a ideia de que houve tempos em que as crianças e adultos teriam partilhado a mesma literatura, tendo-se iniciado a partir de determinado momento um processo de dissociação. A literatura infantil, constituída com base numa tradição popular, só teria sido "descoberta", como vimos, no século XVIII. O porquê dessa consciencialização em setecentos de que podem - e devem - existir livros específicos para as crianças, encaradas estas já como totalmente diferenciadas dos adultos, prende-se com o facto de nesse século se desenvolver uma curiosidade pela criança e infância até aí nunca experimentada, sobretudo ao nível das classes médias em ascensão a posições de poder na sociedade. Mas também se liga à influência do movi

mento romântico que, como vimos, divulga a inocência original da infância e da criança como algo a respeitar e a valorizar, ao mesmo tempo que no campo da pedagogia se insiste na necessidade de proteger e formar pela educação as crianças. Cada vez mais vista em função da célula familiar — em oitocentos progressivamente mais fortalecida e virada para dentro de si face a um mundo exterior industrializado e potencialmente hostil —, a criança torna-se alvo privilegiado da atenção dos pais, mais carinhosos e preocupados com a sua saúde, o seu bem-estar, a sua educação, com mais tempo e mais dinheiro para dedicar aos filhos. Naturalmente que tal estado de coisas se faz sobretudo sentir quase exclusivamente ao nível das classes médias em ascensão ao poder. Entre as classes mais elevadas da sociedade, as crianças continuaram relegadas para os seus aposentos, entregues aos cuidados de amas e separadas da vida dos pais, que encontravam apenas ocasionalmente; enquanto que as crianças pobres eram na maior parte das vezes forçadas a trabalhar ao lado de homens e mulheres adultos nas fábricas e minas, vítimas da miséria, da pobreza, da fome, da doença e da disciplina brutal e desumana do mundo industrial.

O livro infantil quando surge destina-se, pelas razões acima apontadas, às crianças das classes médias inseridas num ambiente familiar burguês, vigiadas de perto por mães atentas a problemas de educação, para o que contribui o facto de progressivamente ao longo do século XIX decrescer o número de filhos por casal das classes médias. *A Little Pretty Pocket-Book Intended for the Instruction and Amusement of Little Master Tommy and Pretty Miss Polly* editado por John Newbery é, como referimos, considerado o primeiro livro infantil porque propositadamente escrito para divertir a criança — a par de a instruir —, mas também porque inaugura uma via de exploração comercial destes livros com vista

ã criação de um mercado específico que visa o lúdico a par do didático. Os livros produzidos por esta casa editorial para crianças assentam em, e rompem com, uma herança de livros didáticos de autores puritanos que ao longo do século XVII escrevem para as crianças com o intuito de confrontar as suas almas pecadoras com as possibilidades de uma remota e árdua salvação. São exemplos as obras de James Janeway (1636-1674), *A Token for Children: being an Exact Account of the Conversion, Holy and Exemplary Lives and Joyful Deaths of Several Young Children* (1672); de John Bunyan (1628-1688), *A Book for Boys and Girls; or, Country Rhymes for Children* (1686) e *Pilgrim's Progress* (1678-84), de Isaac Watts (1674-1748) *Divine Songs. Attempted in Easy Language for the Use of Children* (1715)(38).

O que o século XVIII e John Newbery vêm trazer de novo em relação a estes autores é um aligeirar no livro para a criança da lição moralista, da pesada mensagem religiosa, que podem continuar, e continuam de facto, presentes, só que revestidas de uma fórmula de entretenimento, visando concorrer no mercado livreiro com a tradição popular de 'chap-books' ou 'penny stories' (tipo de literatura de cordel) que, não sendo destinada aos jovens, se torna popular junto deles, porque contém histórias que cultivam o maravilhoso, o fantástico, o heróico, de cunho popular ou sensacionalista, em edições baratas e com grande circulação, que estão na base de um apetite pelo fantástico, pela aventura e pelo sensacional ao nível das classes mais desfavorecidas da população e que visam apenas divertir e entreter (39).

Desde que surge — em meados do século XVIII — até meados do século seguinte, o livro infantil é, em quantidade e qualidade, relativamente pouco importante, não podendo ainda responder integralmente às necessidades e apetências de leitura dos jovens. Além disso não se sedimenta

ra ainda a ideia de que os livros para crianças deveriam constituir um bloco à parte dos livros destinados aos adultos. Ao longo de todo o século XVIII e até quase finais do século XIX as crianças e os jovens liam a par do que era propositadamente escrito para elas, outras obras que iam apropriando das que eram seleccionadas para as bibliotecas e para matéria de leitura adequada da sala de estar — uma prática assaz comum em oitocentos.

À parte dos esforços e do zelo puritano e evangélico, o fenómeno "livros escritos para crianças exclusivamente" não aparece até meados do século XIX claramente definido nestes termos. Prefere-se falar em matéria adequada ou não aos jovens e às crianças, no decorrer do século passado diferenciados como dois públicos com características e necessidades específicas, diferentes entre si (40).

É neste contexto que o romance tem um lugar de destaque na história da literatura infantil, pois constitui-se um género literário com profundas ligações à literatura infantil, não apenas por ambos serem fenómenos culturais associados à emergência das classes médias ao poder, mas também porque é no romance que primeiro vamos encontrar uma preocupação com o leitor jovem e é na ficção romanesca que a literatura infantil de oitocentos (e do nosso século) encontrará mais plena realização (41).

*Robinson Crusoe* (1719) de Daniel Defoe (1660-1731) e *Gulliver's Travels* (1726) de Jonathan Swift (1667-1745) são duas obras de grande aceitação entre os jovens nas suas versões integrais e adaptações. O mesmo acontece com os romances de Samuel Richardson (1689-1764) — que inclui a seguinte nota na edição de *Pamela, or Virtue Rewarded* (1711): "Published in order to cultivate the Principles of Virtue and Religion in the Minds of the Youth of Both Sexes", atraindo o desejo expli-

cito de ter como destinatário extratextual os jovens- e naturalmente com os romances de Dickens. Não estamos, no entanto, propriamente a falar de literatura infantil quando falamos no romance, que como referia Anthony Trollope (1815-1882) está nas mãos de todos, desde os mais ignorantes aos mais cultos, das crianças e dos velhos:

*"Novels are in the hands of us all, from the Prime Minister down to the last appointed scullery maid. We have them in our library, our drawing room, our bed-rooms, our kitchens and in our nurseries."* (42)

O romance quando surge é ficção para todos e é por essa razão que é também lido por crianças e jovens. Nele estão explicitadas tantas vezes intenções didáticas ao longo dos séculos XVIII e XIX e chega mesmo a ser debatido em termos da sua maior ou menor propriedade para os olhos dos jovens e mulheres consoante a maior ou menor dependência dos valores, convenções e preconceitos da sociedade (43). Aliás é frequente também neste período a associação de mulheres e jovens considerados enquanto público com maiores limitações de leitura e de experiência.

Ainda no século XVIII e reflexo de um zelo crescente pela educação e formação de crianças e jovens inicia-se a prática de expurgação dos romances de partes consideradas menos adequadas em termos morais, sob a forma de adaptações, que contemplam também as capacidades dos jovens, menos hábeis na leitura, com maiores dificuldades linguísticas e mais carenciados de uma clara orientação moral e didática. A marca didática é no século XVIII muito forte e à excepção de *chapbooks*, tudo o que chegava às mãos das crianças encontrava-se fortemente imbuído de didactismo e moralização, sinais de uma preocupação crescente com a criança carenciada de ser moldada, cuja educação e orientação se encara agora com seriedade. É neste quadro de ideias que entra em cena, em fi

nais do século XVIII, um grupo de escritores racionalistas e evangélicos, na sua grande maioria mulheres, que dedicam os seus tempos de ociosidade à escrita para os mais novos, com o propósito de os elevar e guiar moralmente. Estamos em presença de uma literatura moralista para as classes médias, de autores dessas classes – na sua maioria "*dissenters*" – que visa pregar, ensinar, exortar ou castigar e que praticamente nenhuma atenção dispensa ao carácter literário desses livros. Estes escritores têm uma mensagem a transmitir que se pretende defensora da realidade em oposição à imaginação, condenada esta porque forjadora de falsas expectativas; são eles Sarah Trimmer (1741-1810), acérrima inimiga dos contos de fadas e directora do jornal *The Guardian of Education* (1802 a 1806) empenhado em temas educacionais e em servir-se da ficção para instruir (44); Anna Laetitia Barbauld (1743-1825); Hannah More (1745-1833); Thomas Day (1748-1789), autor de *Sandford and Merton* (1783-9); Maria Edgeworth (1767-1849) seguidora das ideias de Rousseau em Inglaterra e defensora do utilitário em detrimento do fantástico; e Mary Martha Sherwood (1775-1851), autora de uma obra famosa, cujo título evidencia toda a carga moralizadora presente: *The History of the Fairchild Family or the Child's Manual, being a collection of stories calculated to show the importance and effects of a religious education* (1783-9), para apenas citar alguns nomes. Todos estes autores se inserem numa vasta produção de carácter religioso, moralista e didáctico que caracteriza a segunda metade do século XVIII e influencia ainda a primeira metade do século XIX, porque apoiada e suportada por duas poderosas sociedades promotoras do livro infantil: a R.T.S. (Religious Tract Society) e a S.P.C.K. (Society for Promoting Christian Knowledge); religiosas, estas sociedades, associadas a movimentos educacionais, encaram o livro infantil como elemento essencial na formação da criança – das classes médias, mas

também das classes mais desprivilegiadas —, bem como instrumento imprescindível para a prática e consolidação da leitura de crianças e adultos (45). Os tipos de criança mais recorrentes nas obras patrocinadas ou divulgadas por estas sociedades são a criança pura e angélica a quem é dada a benção de morrer; a criança boa e exemplar que exorta os próprios pais aos seus deveres morais e religiosos; e ainda a criança má, pecadora que tem o castigo merecido. A infância é de modo geral considerada pecadora e carente de orientação espiritual e mais do que a família, é Deus a presença proeminente na vida da criança.

Estas sociedades não se podem contudo alhear do legado de Rousseau que ainda no século XVIII afirma a inocência da criança e a responsabilidade dos pais na sua educação; bem como não podem ficar indiferentes à noção romântica de criança como possuidora de verdades morais inatas; ou à efectiva influência do romance no gosto do leitor popular.

Por isso a produção de livros sob responsabilidade destas sociedades sofre transformações, acompanhando as novas maneiras de encarar a criança e os livros a ela destinados. A princípio de feição didáctica assaz acentuada, os escritores empregados vão tender para incluir uma progressivamente mais forte dose de divertimento "dourando", por assim dizer, a componente pedagógica. Até cerca de 1820 estes '*tracts*' visam alertar as crianças — que o são apenas até aos 10 anos sob o ponto de vista dos escritores evangélicos do movimento *Sunday School* — para as responsabilidades e deveres da vida adulta. A partir de então e até às décadas centrais de oitocentos estas sociedades — sobretudo a R.T.S. ligada ao movimento do *Sunday School* —, responsáveis pela alfabetização das 'massas' e por uma alargada circulação de livros, '*rewards*', distribuídos aos melhores alunos, acusam uma evolução no sentido de maior secularização e conseqüente viragem para a literatura de viagens e biogrã

fica ao mesmo tempo que muda também o tipo de herói infantil representado. Nas décadas de 40 e 50, por exemplo, a produção daquelas sociedades centra-se na criança pobre dos grandes centros urbanos, acompanhando a tendência do romance social, alertadas que estão para os problemas novos dos núcleos poderosamente industrializados. É nesta tradição de ficção e de abertura a influências da corrente de imaginação que poderemos incluir as fantasias didáticas de um Charles Kingsley ou de um George MacDonald, expoentes na segunda metade do século XIX da literatura destinada exclusivamente às crianças.

Esta literatura moralista que cobre os séculos XVIII e XIX como influência constante e determinante da literatura infantil é interceptada por uma tradição que visava o lúdico e que gradualmente se foi constituindo para as classes médias e o ambiente acolhedor do lar vitoriano (46). O que interessa sublinhar em termos do desenvolvimento da literatura infantil é que no século XIX estão já criados entre as crianças dois públicos distintos que vão ser destinatários de dois tipos de produção diferentes: a criança pobre que lê edições baratas de livros produzidos por sociedades religiosas, entregue aos cuidados dos pastores evangélicos, e a criança burguesa, da cidade, alvo da atenção dos pais e de pedagogos, para a qual o aspecto lúdico do livro tem razão de ser (47). Como afirmamos no início deste nosso capítulo, é quase exclusivamente em função desta última criança que se desenvolve a literatura infantil. Escreve-se predominantemente sobre e para a criança das classes médias. São autores como Dickens, Kingsley e Macdonald os que neste âmbito mais se ocupam da criança das classes pobres, e mesmo no caso de Dickens a preponderância no romance e nos escritos destinados às crianças é da criança das classes médias.

Todas as obras do século XIX exibem na reflexão sobre a criança

— e os livros para crianças contêm-na na medida em que possuem protagonistas infantis — a confluência de duas tradições no modo de ver a criança: uma que insiste no pecado original cristão e que vê na infância um estágio a ultrapassar o mais rapidamente possível e nas crianças seres carenciados de doutrinação (pequenos adultos em miniatura), a responsabilizar mais perante Deus do que em relação aos pais, e que devem ser ensinadas e repreendidas; e outra que vem de Rousseau e vê na criança um ser incapaz do mal, num estágio diferente e com uma sensibilidade própria, diversa da do adulto, que deve ser divertida e estimulada. Esta concepção tornar-se-á a mais divulgada em oitocentos já que com a influência dos poetas românticos, e sem dúvida de Dickens, esta tradição haveria de dar lugar à valorização da criança em termos de sabedoria, de sensibilidade estética e de consciência das verdades eternas. A criança e a infância, colocadas num paraíso perdido para o adulto, num tempo do passado que foi de graça virá a afectar a reflexão vitoriana sobre a infância e condicionar assim as componentes do livro infantil.

Os dois modos de ver a criança que acabamos de brevemente delinear sucedem-se no tempo e determinam atitudes dos escritores; se no início do século a criança era repositório de instrução ministrada pelos adultos, no último quartel do século a criança passou a ser vista como a vítima inocente de circunstâncias adversas e portadora de uma mensagem espiritual para o adulto; ou ainda como a criança bela, encantadora, angelical, de cabelos louros encaracolados e um sorriso aberto, capaz de cativar o coração mais empedernido (do tipo do Little Lord Fountleroy do romance homónimo (1886) de Francis Hodgson Burnett (1849-1924).

A partir de meados do século a criança e a infância estão no cerne da sensibilidade artística inglesa no romance e na literatura infantil. Este facto contribui não apenas para um incremento na escrita para

crianças, mas também para o cultivo desta última por muitos escritores, cada vez mais preocupados com a qualidade e seriedade artísticas do que produzem e — o mais significativo — que encontram na escrita para os jovens não um modo fácil de fazer dinheiro ou um modo eficaz de promover e pôr em prática ideias pedagógicas, mas uma forma adequada para o que querem escrever. São então a literatura infantil se torna verdadeiramente literatura; curiosamente esta literatura infantil começa por ser cultivada por autores de livros para adultos que a certa altura — na década de 50 e 60 de oitocentos — sentem a necessidade de escrever para crianças. É o caso de Dickens, com *Holiday Romance* (1868); de Thackeray (1811-1863) com *The Rose and the Ring* (1855); de Charles Kingsley (1819-1875) com *The Water Babies* (1863); de George Macdonald (1824-1905) com *Dealings with the Fairies* (1867). A tese com que Humphrey Carpenter em *Secret Gardens* procura justificar esta produção destes escritores é interessante, conquanto não justifique em nosso entender plenamente o fenómeno. Segundo ele foi necessário que os autores se sentissem forçados a afastarem-se do público adulto, sentindo-o e ao mundo vingativos, intolerantes e sobretudo inadequados ao sonho privado que queriam criar. Consequentemente ter-se-iam virado para o público juvenil, produzindo uma literatura escapista, que revela sobretudo cepticismo e fuga ao viver contemporâneo, e o que é particularmente significativo, preocupações adultas pessoais e públicas (48). O que nos parece estar subjacente também a esta necessidade do escritor de se servir da forma do livro juvenil é uma progressiva valorização da infância, uma recusa de enfrentar o futuro e consequentemente recuar para o passado, mas também a valorização da corrente da fantasia — o meio mais adequado para a criação de utopias privadas, que em meados do século passado (e também no nosso século) são relegadas para o campo da ficção juvenil, tornando-a deste modo alvo de

maior atenção.

As décadas centrais de oitocentos assistem também ao começo da discussão sobre o que deve ser o livro infantil, já não meramente em função da lição moral ou pedagógica, mas da qualidade literária e estética. Thackeray, num artigo de 1846 intitulado "On Some Illustrated Children's Books" (49) coloca exigências ao escritor para jovens, que ele não admite sejam do foro de escritores mercenários; exige dele qualidades de perspicácia, de observação e capacidades de empatia com a criança, além de um profundo conhecimento e respeito pela natureza infantil. Ainda influenciado pela atitude dos seus antecessores, recomenda que a obra juvenil deverá deleitar e instruir, só que propõe que em vez de ensinar pela imposição o fizesse pela sugestão. De qualquer modo, considera que devem ser transmitidos às crianças através da leitura os princípios morais básicos como o amor à verdade, a obediência e o respeito pelos mais velhos. A atitude de Thackeray situa-se facilmente num período anterior ao grande sucesso de *Alice's Adventures in Wonderland* (1865) de Lewis Carroll ocorrido cerca de seis anos após a sua publicação. O que torna esta obra uma fronteira entre dois modos de sentir e avaliar a literatura infantil e característica de uma determinada atitude relativamente à criança, é a sua qualidade de afirmação do puro divertimento e da possibilidade de exploração de mundos fantásticos sem qualquer muleta pedagogizante ou moralizadora. Desta obra e de outra ainda anterior, *A Book of Nonsense* (1845) de Edward Lear (1812-1888) desapareceram as controvérsias religiosas e os sistemas de valores éticos e morais de escritores evangélicos, bem como se desvaneceu a vontade de instruir, ainda que dissimuladamente, como propunha Thackeray no artigo atrás mencionado. Inaugura-se com aquela obra uma escrita para crianças que já não é resultado de uma atitude condescendente e superior do adulto para com

a criança, tornada uma heroína mais natural, não confinada a qualquer modelo de comportamento vitoriano (50).

*Alice's Adventures in Wonderland* é também e sobretudo a prova do triunfo da fantasia no livro infantil, de extrema relevância porque desde o início deste que se debate com furor sobre se devem ou não existir elementos fantásticos e maravilhosos na ficção para as crianças; se esta deve constar apenas de factos, se promover e alimentar a imaginação infantil. A controvérsia de factos *versus* a imaginação não se confina naturalmente ao âmbito da literatura infantil; está no cerne de toda a teoria pedagógica e de toda a reflexão sobre a criança e a infância — e disso dará testemunho o romance dickensiano.

A defesa do mundo da fantasia e do estímulo à imaginação no século XVIII contrapõe o romance, os '*chapbooks*', as obras como *As Mil e Uma Noites* aos '*tracts*' moralistas e ficção pedagógica, os únicos livros especializados para crianças. No século XIX, no entanto, o caso muda de figura: é no seio da literatura infantil que a controvérsia se faz sentir, acabando por sair vitoriosa em meados de oitocentos a corrente em prol da imaginação (51).

Logo nas primeiras décadas do século XIX assiste-se a uma produção crescente de contos maravilhosos, de histórias de fadas, e à recolha de contos tradicionais à semelhança do que se passa, por exemplo, na Alemanha. Benjamin Tabart (ou Sir Richard Philips) edita em 1818 uma colectânea de contos intitulada *Popular Fairy Tales*; cinco anos mais tarde surge a primeira edição inglesa dos contos recolhidos pelos irmãos Grimm, *German Popular Stories*; nas décadas seguintes popularizam-se as histórias de fadas e os contos de raiz folclórica e popular com as edições de *Nursery Rhymes of England* (1842) pelo Percy Society, de *Popular Rhymes* e *Nursery Tales* (1845) por J. O. Halliwell (52), de *Home*

*Treasures* por Sir Henry Cole (1808-1882) sob o pseudônimo de Felix Summerly (53); e finalmente em 1846 publica-se *Wonderful Stories for Children* de Hans Christian Andersen. Andersen, como afirma Harry Stone (54), é um marco histórico no panorama da literatura infantil pela qualidade artística e literária dos seus contos e pelo modo como eles integram um interesse sociológico e artístico pela literatura de raiz popular. É por essa razão intensamente admirado por Dickens, que o chega a receber em sua casa, também desta forma se afirmando inequivocamente do lado da preservação dos *fairy-tales* intactos e libertos de qualquer componente didático-moralizadora (55).

Todas estas obras popularizam e reflectem o interesse e a procura de obras de carácter mais imaginativo para o 'nursery' e para a leitura dos jovens. Persistem no entanto preocupações de educadores e de homens de letras quanto ao valor destas obras para o ser em formação que é a criança, mas a tendência faz-se sentir em favor de todas as obras que estimulem a imaginação. A partir de meados do século começam a produzir-se *fairy-tales* originais, por vezes ainda com a intenção de transmitir uma mensagem ética ou moral às crianças, mas outras vezes, como no caso de John Ruskin (1819-1900) nem sequer exclusivamente para o público juvenil. Segundo ele "*folk-lore is after all really child-lore*" (56) e teria também afirmado que "*I do not write for children, but for the childlike, whether of five or fifty, or seventy-five*" (57), proclamando a possibilidade de se conservarem as tão elogiadas características infantis pela vida fora (um desejo que vai encontrar eco no romance dickensiano) e de produção de uma literatura capaz de servir adultos e crianças e que por isso não deve ser apreciada em função do seu valor pedagógico ou didático. Ruskin e Dickens são dois acérrimos defensores das histórias de fadas, que eles pretendem importantes para a criança pelo

seu manancial de beleza, de simplicidade e de inocência, pela verdade das suas profundas raízes populares e porque eles as consideram capazes de poderem constituir a mais adequada lição de sobrevivência numa sociedade industrial. Ruskin e Dickens são capazes de ver nos *fairy-tales* uma mensagem estética mais importante do que qualquer lição moral, capaz de contribuir para o desenvolvimento da criança, e marcam por essa razão uma conquista importante para a criança em oitocentos (58).

Haverá, no entanto, outros que posteriormente ainda farão a defesa das histórias de fadas como matéria de leitura da criança insistindo no seu enorme valor educativo, porque capazes de cativar o interesse das crianças, desenvolver nelas a memória e a imaginação, de lhes fornecerem uma noção de bem e de mal que faça sentido para elas e ideais elevados que poderão posteriormente confrontar com a árdua luta pela sobrevivência que é a vida (59).

Apesar de ganhar direito a um lugar, esta literatura que cultiva o maravilhoso e promove a imaginação infantil, vai continuar a ser contestada até finais do século, já não em oposição à defesa dos factos, mas considerada como podendo também ela exercer influências menos benéficas sobre os jovens. Dickens não só analisa no seus romances, particularmente em *DC*, os malefícios de uma vida excessivamente feita de fantasia e em parte alimentada pela ficção, como num artigo de 1867, reconhecendo a importância da literatura oral para a criança, "Nurse's Stories", denuncia e condena as histórias que a ama lhe contava na infância por elas pretenderem apenas amedrontar a criança para a levar a obedecer, fruto de um prazer perverso em aterrorizar a criança (60). Há que separar a mensagem do romance de Dickens do modo como o autor recorda – nos escritos jornalísticos – as histórias que leu ou ouviu contar na sua infância. Em "Nurse's Stories" deparamos sobretudo com o medo, a insegurança, e vulnerabilidade da criança nas mãos do contador de histórias. As histó-

rias que ele conta não têm uma função apaziguadora ou calmante; antes pelo contrário, inquietam e sugerem perigos, ameaças, terrores.

Dickens não está sozinho nesta sua reflexão baseada em memórias da infância, pois já em 1851 no artigo "A witch in the Nursery", publicado no *Household Words*, de Richard Henry Home (61), o autor propunha que se excluíssem do 'nursery' todas as histórias que visassem calar as crianças aterrorizando-as, entre as quais inclui curiosamente os contos dos irmãos Grimm; recomenda a fórmula de "instruir + deleitar" dos contos de Hans C. Andersen e das histórias de Anna L. Barbault, das irmãs Jane (1783-1824) e Ann Taylor (1782-1866), de Mary Howitt (1799-1888) e de Harriet Martineau (1802-1876). Esta posição partilhada por Dickens revela a situação de compromisso criada entre o respeito pelas obras capazes de estimular e desenvolver a imaginação infantil e a salvaguarda do equilíbrio psicológico da criança, um factor que se torna preocupação constante dos estudos nas décadas centrais do século XIX, sobre a literatura destinada às crianças. Estas passam aliás a ser consideradas em escalões etários bem definidos: crianças do 'nursery', rapazes e raparigas em idade escolar, adolescentes. É neste contexto de reacção à corrente factual e pedagógica da ficção juvenil, que se pode situar a recusa do confronto da criança com episódios macabros ou escabrosos, vulgares no início do século como o demonstra a história da família Fairchild na qual o pai leva os filhos a ver um cadáver pendurado numa árvore para os ensinar a não discutirem.

A posição de Dickens é representativa da contenda de factos versus imaginação, reflectindo afinal a dualidade de tradições confluyente em oitocentos, uma de confinamento e outra de libertação que Peter Coveney propõe:

*"Throughout the century, literature, from the mature to the banal, expressed this conflict between restraint and domestic freedom. Industrialism, utilitarian 'facts', Puritan morality, and the institution of the Victorian family, were the engines of restraint, Nature, Imagination, Wonder, and Feeling were the symbols of the child's emancipation."* (62)

A segunda metade do século XIX expõe a infância inequivocamente como período dourado que é preciso respeitar e guardar na memória e que se torna no que alguns autores convencionaram chamar a "idade de ouro" por nela coexistirem os mais diversos tipos de produção para crianças: *fairy tales*, *parábolas*, "tracts" evangélicos, romances, ficção específica para o *nursery*, "school tales", ficção sensacionalista e escapista, histórias de animais, poesia, mas também por ser um período de acelerada produção em série, com novos métodos de produção, crescente mecanização e concorrência entre casas editoras no campo da literatura infantil e ainda porque a criança ganha uma proeminência e respeito inigualáveis (63)

É importante abrir um parêntese para comentar a afirmação de Patricia Demers de que é esta quantidade e variedade de ficção para crianças que marca a idade de ouro da literatura infantil. Outras razões têm sido apontadas como estando na base deste período áureo. Roger Lancelyn Green caracteriza-o como definindo uma nova sensibilidade para com a criança:

*"But the Golden Age suddenly presented childhood as a thing in itself: a good thing, a joyous thing — a new world to be explored, a new species to be observed and described. Suddenly children were not being written up; you were enjoying the spring for itself, not looking on it anxiously as a prelude to summer."* (64)

Humphrey Carpenter (65) na sua caracterização desta idade de ouro, que ele alarga até às primeiras décadas do século XX e faz iniciar em Lewis Carroll, acrescenta que ela é a era dos clássicos infantis de maior qualidade literária, que colocam a criança num paraíso do passado muito superior ao presente (66).

Nesta segunda metade de oitocentos a literatura infantil torna-se progressivamente menos didática, acolhendo e aplaudindo no seu seio todo o estímulo à imaginação da criança, ao mesmo tempo que dá azo à emergência de uma corrente de ficção de aventuras, romanceada para os jovens (rapazes quase sempre), já que a infância foi alargada até à maturi

dade e já não se encontra balizada, como no tempo dos autores evangélicos, pelos dez anos. J. Fennimore Cooper (1789-1851), F. Marryat (1792-1842), W. H. G. Kingston (1814-1880), Mayne Reid (1818-1883), Robert M. Ballantyne (1825-1894) são os principais cultores desta ficção de aventuras empolgante, que exalta os valores do patriotismo, da coragem e da bravura, mas que fica ainda aquém, numa sondagem de 1888 efectuada por Edward Salmon em *Juvenile Literature As It Is*, em termos de popularidade, do romance dickensiano, o grande favorito das camadas jovens do público leitor (67). Aos jovens abrem-se ainda outras possibilidades de leitura nesta segunda metade do século com a ficção de carácter informativo e científico veiculada pelas muitas revistas em circulação, umas destinadas à família vitoriana, outras expressamente dirigidas aos jovens, como *The Boy's Own Paper* (68), até que em finais do século existem cerca de cem periódicos para crianças e adolescentes das classes médias de qualidade e conteúdos diversificados.

Naturalmente que surge também uma ficção para raparigas, as quais mais cedo do que os rapazes começam a ler literatura destinada aos adultos – particularmente às mulheres – desde que previamente sancionada por estes, e na realidade com mais tempo para dedicar à leitura porque confinadas ao contexto doméstico, acabam por ler também toda a ficção destinada aos rapazes (69). A segunda metade do século XIX dá aliás projecção a uma certa escrita feminina (essencialmente convencional) de e para mulheres (ou raparigas) cultivada por Margaret Gatty (1809-1873), Charlotte Yonge (1823-1901), Mary Louisa Molesworth (1839-1921), Francies Hodgson Burnett e divulgada em diversas revistas. (*The Monthly Packet*, editado por Charlotte Yonge de 1851 a 1891, *Aunt Judy's Magazine* e *The Girl's Own Paper* (GOP), editado pelo R. S. T. de 1880 a 1956, são as mais populares .)

Enfim, no final do século a emancipação da literatura infantil e juvenil é um facto: a qualidade da ficção e da ilustração melhora, os autores tornam-se de uma maneira geral mais cultos e experientes. A literatura infantil e juvenil começa o seu percurso divergente do tronco comum da literatura popular que servira crianças e adultos, porque deixa de haver autores verdadeiramente populares no sentido em que Dickens o fora e porque a diversificação do mercado e a produção de ficção também ela de todos os géneros é tão vasta que determina a compartimentação e a constituição da literatura infantil como um tipo de produção à parte.

### III

*"Childhood is the obvious starting point. Children and childhood are at the heart of Dickens's vision, both as the subject and as a way of seeing the world."* (70)

É a proposta de Robin Gilmour de que nos serviremos para procurar definir e caracterizar a centralidade da criança e da infância no romance dickensiano em função da representação da criança no romance para adultos e da adopção de um ponto de vista infantil e também em termos da adequação do romance dickensiano a um público jovem, e até mesmo infantil, apesar de não se tratar, de facto, de literatura infantil ou juvenil, isto é, produção literária escrita para crianças ou jovens exclusivamente. De resto, a produção de obras especificamente dirigidas a um público infanto-juvenil surgirá tardiamente no percurso literário de Dickens com a publicação de dois textos de carácter histórico-informativo, *A Child's History of England*, publicado de 1851 a 1853, e *The Life of Our Lord*, escrito em 1846 mas apenas publicado em 1934; e um texto de ficção propriamente dita, *Holiday Romance*, escrito de 1867 a 1868 mas apenas publicado postumamente, sob a forma de livro, em 1874.

Poucos autores houve, no século XIX, que escreveram tanto e tão bem sobre a infância, apesar de muitos mais haver que escreveram — na segunda metade de oitocentos — e bem, para a infância. Interessa-nos, porém, neste ponto da nossa exposição concentrarmo-nos em aspectos do que Dickens escreve sobre a criança e a infância e no peso e relevância que o tema adquire não só na literatura de oitocentos, como também em termos da vida social, política e cultural vitoriana.

No cerne da visão dickensiana do mundo não estão apenas a criança e a infância, mas também o adolescente, conquanto inserido, por vezes, numa certa zona de indefinição, que é clarificada pelo autor à medida que progride na sua carreira de romancista. Essa indefinição é, no entanto, própria dos tempos em que Dickens escreve, porque a adolescência é então uma descoberta recente, já que só em meados do século XIX se começaram a distinguir entre crianças, por um lado, e os rapazes e raparigas por outro, como possuindo características e necessidades específicas e constituindo públicos-leitores distintos a considerar separadamente. Importante em Dickens é a revelação inequívoca nos seus romances de que a experiência da infância e da adolescência é determinante de toda a experiência adulta, o que o torna mais do que qualquer outro autor do seu tempo, e em desenvolvimento da proposta Wordsworthiana em *The Prelude*, o romancista do crescimento.

Dickens é o primeiro romancista a colocar a criança (e/ou adolescente) no foco do romance, analisando toda a série de influências a que vai sendo sujeita: morais, sociais, psicológicas. É notória a sua preocupação com o processo educativo e com as escolas existentes no seu tempo, que ele responsabiliza pela formação de homens melhores ou piores, mais felizes ou infelizes, e que denuncia tão amiúde nos seus romances como deformadoras da mente infantil. E é de igual modo gritante

a denúncia social que Dickens faz nos seus romances dos maus tratos físicos infligidos às crianças; das crianças pobres e ignorantes que vagueiam pelas ruas de Londres; das crianças que em lares aparentemente confortáveis estão sujeitas a toda a espécie de violações da sua integridade e impedidas de um normal desenvolvimento, porque privadas de serem crianças. Na preocupação com a criança das classes desprivilegiadas Dickens segue de perto o esforço da sua época em termos de pôr fim aos abusos de que são vítimas as crianças; mas quando se concentra na vitimização de que são alvo as crianças das classes médias, Dickens revela muito da sua sensibilidade e experiência pessoais.

O facto de Dickens trabalhar nos seus romances um tema que, até ao século XIX, fora periférica e superficialmente abordado, vai naturalmente acabar por influenciar os críticos das suas obras, nem sempre muito predispostos a aplaudir o modo como Dickens trata aquele tema. Mas a escolha deste é de uma maneira geral bem recebida pelos seus contemporâneos, porque a criança como tema literário ganhava então terreno ao mesmo tempo que a criança real se torna objecto de reformas sociais, de inquéritos e de toda a espécie de preocupações e cuidados. A partir dos poetas românticos e particularmente de Wordsworth, a literatura de oitocentos começa a revelar-se rica no que toca à abundância de notáveis protagonistas-crianças no romance; basta pensarmos em *Jane Eyre* do romance homónimo (1847) de Charlotte Brontë (1818-1848); em *Maggie Tulliver* de *The Mill on the Floss* (1860) de George Eliot (1819-1880); e em toda uma galeria de personagens dickensianas: *Oliver Twist*, *Little Nell*, *Paul Dombey*, *David Copperfield*, *Pip*. Esta literatura reflecte, no plano literário, não apenas a herança viva dos poetas românticos, do princípio do século, mas também, como é evidente, tendências culturais do século XIX, que é por excelência o século virado para os problemas da infância (71).

A razão por que a infância, nomeadamente a de cada autor, é reevocada e trazida para a literatura pode ser justificada de inúmeros modos; no caso de Dickens aponta-se geralmente o facto de na sua infância terem ocorrido episódios que o teriam marcado profundamente para toda a vida. No caso de outros autores, e pensamos que também no de Dickens, teremos de recorrer a uma outra ordem de razões que se prendem necessariamente com o estágio cultural e civilizacional que se atravessa. O vitorianismo, como propunha Walter E. Houghton, é uma época plena de optimismo e de esperança, mas também de desencanto e ansiedade, de destruição e de reconstrução, porque de transição sentida pelos homens como a passagem da idade medieval aos tempos modernos. O progresso científico, a progressiva mecanização industrial e o acelerar do ritmo de vida abalam as crenças tradicionais dos homens, levados a de tudo duvidar ou em tudo acreditar sem plena convicção. Sucedem-se então as dúvidas quanto à natureza do homem, à sociedade, ao universo, e acompanhando a admiração pelos desenvolvimentos operados a todos os níveis na sociedade, instala-se a nostalgia de uma vida de fé inabalável, de estabilidade e de vida comunitária de tempos passados. Este olhar para trás é geralmente coincidente com o repensar da própria infância aconchegada na segurança de um lar e de uma vida organizada e aceite sem questionação, porque ainda não compreendida na sua complexidade ou simplesmente ainda não abalada pelo novo mundo de que os vitorianos estão plenamente conscientes nos anos 60 (72). Com o crescimento dos grandes centros urbanos industrializados, a migração do campo para a cidade gera miséria, fome, delinquência. É assim que a criança se torna um grave problema social do século XIX, como o provam as descrições de bandos de crianças esfarrapadas, esfomeadas e enregeladas que vagueavam pelas ruas da cidade durante o dia e, à noite, se acolhiam a qualquer canto, qual Jo em *BH*, hosti

lizadas pelos adultos e pelo meio e escandalizando a respeitabilidade médio-burguesa. Provam-no também as elevadas taxas de mortalidade infantil: só em Londres um terço da população total morria na infância; 24 em cada 100 morriam até aos dois anos de vida, e mais 11 dos restantes 76 até aos 10 anos, cita uma fonte que Dickens e H. Morley utilizam para um artigo de *Household Words* de 1852 (73). Prova também da séria preocupação com a miséria infantil são as comissões encarregadas de investigar a utilização abusiva de mão de obra infantil no comércio e na indústria. A cópia de um relatório de uma destas comissões teria chegado às mãos de Dickens, que logo reagiu escrevendo *The Chimes* (74). Mencionava esse relatório que as crianças pobres começavam a trabalhar por volta dos 7 anos, embora, por vezes, muito mais cedo, aos 3 e 4 anos; as horas de trabalho rondavam as 15, 16 ou 18 por dia, todos os dias, sem folga; as condições de trabalho eram degradantes: sujeitas a maus tratos, mal alimentadas e vestidas com farrapos, as crianças não eram sequer ensinadas sobre as técnicas do trabalho que faziam, e os salários, se os recebiam iam directos para as mãos dos pais, que, tantas vezes, exploravam o trabalho dos filhos.

A preocupação com a criança — sem quaisquer direitos legais — estende-se também, como não podia deixar de ser, ao plano educacional; os inspectores de Sua Majestade, depois de percorrerem as escolas oficiais corroboram as críticas generalizadas de que o ensino era pouco adaptado às reais necessidades e capacidades das crianças, porque pouco orientado para a prática e exageradamente baseado na memorização de datas e factos; estão, no entanto, longe de, com Dickens, insistir que este tipo de educação atrofia a imaginação, o aspecto mais sagrado da infância. O ambiente é de abertura em relação à criança e Dickens, sempre atento a toda a injustiça social e a todos os grandes problemas do seu tempo,

não poderia deixar de ter sido influenciado na escolha dos seus temas (75).

A originalidade e relevância de Dickens no tratamento desse tema es tã no facto de, por meio do seu romance, ter conseguido dignificar a cri ança; por um lado, num plano mais concreto, chamando a atenção para a maneira de ser própria da criança, para as suas carências específicas, para o seu valor como contributo para um modo diferente de estar e de ver o mundo; por outro lado focando a sua importância e centralidade pa ra a vida adulta. Num sentido abstracto, Dickens dignifica também a cri ança como cerne de energia humana, de naturalidade e de espontaneidade; sô que a criança surge ainda por vezes como anjo puro e inocente, bom de mais para este mundo, cuja morte ocasiona e propicia as mais sentimenta listas manifestações de sentimento por parte de vitorianos adultos e cri anças, numa representação da criança se não convencional, pelo menos ba nal e vulgarizada em termos de literatura produzida na época.

De facto, Dickens é o romancista do seu tempo porque se debruça como tantos outros, sobre os problemas do crescimento e do desenvolvimento do carácter do indivíduo. Mais do que todos eles, no entanto, Dickens consegue ser representativo dos modos de tratamento da criança na ficção vitoriana e influenciar esta. Barbara Charlesworth Gelpi argumenta no seu artigo "The Innocent I" que as autobiografias de John Ruskin, John Stuart Mill e de Walter Pater evidenciam marcas de influência dickensia na no modo como qualquer deles teria sido levado a pensar-se como a cri ança abandonada dickensiana, tal fora a projecção desta para a sensibilidade vitoriana (76).

Da centralidade do tema da criança na literatura de oitocentos decorre obviamente toda a avaliação feita ao longo dos tempos dos méritos literários e artísticos de Dickens, tanto mais que se começa a equacionar a atitude de um autor perante a infância com o seu modo de estar e

de pensar a própria vida (77).

Não obstante o relativo reconhecimento da importância do tema e da sua pertinência no espaço e tempo vitorianos, Dickens foi duramente criticado por contemporâneos seus no que toca à técnica que usa de adoção de um ponto de vista infantil nos seus romances. Enquanto uns a interpretavam como fruto de imaturidade e da necessidade de auto-comiseração gratificante de um autor neurótico, com traumas de infância que não soube ou não quis ultrapassar, outros entendem-na como um triunfo de integração da visão do mundo dickensiana. Os primeiros acusam-no de infantilidade e de imaturidade, de viver agarrado à memória da experiência de infância de os pais o terem mandado trabalhar para uma fábrica de graxas, entregue aos seus próprios recursos, solitário, desprotegido e sentindo a sua integridade ameaçada pelo trabalho manual, experiência essa que teria não só condicionado todo o seu modo de sentir, como se teria tornado fixação do adulto. É nesta linha que Dickens, o homem e o romancista, é atacado por Robert Buchanan:

*"It may seem putting the case too strongly, but Charles Dickens, having crushed into his childish experience a whole world of sorrow and humorous insight, so loaded his soul that he never grew any older. He was a great, grown-up, dreamy, impulsive child, just as much a child as little Paul Dombey or little David Copperfield. He saw all from a child's point of view - strange, odd, queer, puzzling. He confused men and things, animated scenery and furniture with human souls, wondered at the stars and the sea, hated facts, loved good eating and sweetmeats, fun, and frolic - all in the childish fashion. Child-like he commiserated himself, with sharp, agonising introspection; child-like he rushed out into the world with his griefs and grievances, concealing nothing, wildly craving for sympathy. Child-like he had fits of cold reserve, stubborn and crueler than the reserve of any perfectly cultured man." (78)*

Para Buchanan a adoção do ponto de vista infantil não é uma técnica do romance dickensiano, antes uma necessidade que atraiçoa a inexperiência, ou melhor, a imaturidade de Dickens, o homem e o romancista in

teriormente dominado por caprichos e incapacidades de maturação artística ou pessoal porque marcado por uma experiência traumatizante na infância. Esta posição assenta na consideração da menor valia do romance dickensiano, considerado adequado para crianças porque "infantil" para os adultos.

Já no nosso século, no entanto, Dorothy Van Ghent reinterpreta, em nosso entender bem, esta questão do ponto de vista infantil como ponto nevrálgico para a compreensão do modo como Dickens escreve e da sua visão do mundo. O ponto de vista adoptado — opina aquela estudiosa — é o da criança carente e desajustada do que a rodeia, sem ser infantil; para quem, dada a sua pequenez e incompreensão do que a rodeia, tudo se afirma desconexo e incoerente; por essa razão este ponto de vista torna-se particularmente adequado para transmitir uma visão pessoal do mundo, sentido em vias de desintegração e de indefinição de contornos entre o humano e o não humano, de um Dickens que faz a diagnose das multidões anónimas das cidades e de certos valores como o dinheiro e as relações comerciais, que se vão sobrepondo às relações familiares e de amizade, as únicas verdadeiramente enriquecedoras e essenciais para a preservação da dignidade do ser humano.

*"It has so often been said that Dickens' point of view is that of the undernourished child roving London streets at night, that one hesitates to say it again, although with no reference to biography. The point of view is hallucinated and often fearful, as the insecure and ill-fed child's might be. It is not childish. The grotesque transpositions are a coherent imagination of a reality that has lost coherence, comic because they form a pattern integrating the disintegrated and lying athwart the reality that has not got itself imagined". (79)*

O ponto de vista adoptado utiliza-se de toda a carga de pureza, inocência e naturalidade da criança para a produção de comédia, porque é a inexperiência (ou inocência) que confronta o quotidiano, com a nudez

e clareza espantosas, por vezes até chocantes, de um primeiro olhar:

*"The child's eye is innocent because what it sees is not blurred by associations; it sees with the shock of pristine freshness; and for the child the unfamiliar is always odd and perhaps even frightening."* (80)

Posta a ênfase na inocência, na pureza e na naturalidade da criança, que mais pertinente do que o seu ponto de vista para denunciar um mundo em evolução demasiado rápida, incontrollável pelo homem, o qual se vai deixando esmagar e aniquilar pelas máquinas e pelo progresso que cria?

Mas a perspectiva infantil serve ainda a necessidade que o autor sente de mesclar a realidade com o fantástico, o bizarro, o grotesco, o estranho, as pequenas incongruências e os altos vôos da imaginação, que se encontram assim plenamente justificados por fazerem parte da própria natureza infantil, profundamente imaginativa, ao mesmo tempo que transmitem a noção de estranheza sentida pelo adulto quando avalia o estado civilizacional em que se encontra inserido. O resultado final não é, portanto, a visão infantil mágica idealizada. Mediada pelo adulto essa visão é realista, só que a realidade possui um encanto especial, melhor de finido pelo adjectivo "dickensiano".

De um modo geral, no romance de Dickens deveríamos falar de uma dupla visão, de maturidade e de infância do autor. A primeira perspectiva é inteligente e contida, a segunda é, na sua essência, singular, inconventional, de não compromisso; as duas entrelaçam-se, por exemplo, no modo como Dickens integra elementos do *fairy-tale* na narrativa e no modo como a realidade descrita ou evocada — e reconhecível como tal — surge transformada, exagerada. O que esta dupla perspectiva tem de mais aliciante e prometedor é o poder ser interpretada — como o faz Harry Stone — como um modo de reaprender e recriar o passado, e de assim se revelar

como modo de reencontrar o tempo perdido da infância, sempre, no entanto, mediado pela vivência e experiência do adulto.

*"For Dickens the "charmed imagination" is always circling back to a time and place that can never be forgotten and yet can never be recovered. He summons the sights and feelings of a distant day, but the day itself has fled, and with it a portion of the world's freshness and glory. One can remember, but one cannot repossess. Dickens knows this, but he cannot forego the pursuit. He must recreate the vanished sights and sounds; he must triumph over time. This impulse is especially strong whenever childhood is evoked. In these writings [artigos seleccionados de Household Words], as in all Dickens' writings, the places and associations of childhood force him back through time; imperceptibly he becomes what he once was." (81)*

Um dos problemas a salientar na escrita de Dickens quando se reflecte sobre esta dupla perspectiva, reside no facto de o romancista na mediação da experiência da sua infância não se servir por vezes da sua inteligência, mas deixar-se arrastar pela auto-comiseração e pelo sentimentalismo, ou então, de modo convencional e banal, pela nostalgia de um tempo passado — a infância — irrecuperável.

Não duvidamos de que as acusações geralmente feitas a Dickens tenham razão de ser: que a experiência biográfica do autor o teria levado a concentrar-se na situação da criança pobre, infeliz, abandonada ou desprotegida e que a humilhação sentida na sua própria infância se tivesse transformado em obsessão criativa, mas não podemos esquecer que subjacentes a quase tudo o que Dickens escreve estão também memórias felizes de momentos passados no teatro, de leituras empolgantes que contribuem para a evasão, para a transformação do mundo real noutra melhor porque mais fácil de aceitar; reflectindo sobre o bom e o mau da sua própria infância, isto é, seleccionando, suprimindo e reinterpretando as suas memórias, Dickens percebe o que devem constituir os direitos da criança, no que foi também certamente influenciado por todos os esfor-

ços desenvolvidos ao longo do século XIX no sentido de denunciar e mitigar as más condições de vida de certas crianças. As palavras de Philip Collins não serão então as mais adequadas, apesar de tentarem uma síntese da criação dickensiana:

*"In his pleas for the rights of childhood there was, then, a fruitful conjunction of his own neurotic self-pity and his awareness of a real and urgent social problem of his age."* (82)

Como vimos atrás, não se pode reduzir a reevocação de momentos do passado, associações de infância ou alusões a ela, a uma auto-comiseração neurótica. Existe de facto uma componente de auto-comiseração do autor — frequentemente apontada pelos seus críticos — mas que não é todavia extensiva a tudo o que Dickens escreveu sobre a criança, como procuraremos demonstrar nesta reflexão sobre o grande romancista.

A originalidade e complexidade de Dickens estão no modo como reflecte todos os problemas referentes à criança. Para além das duas áreas já referidas — uma de incorporação na sua arte de sentimentos e vivências da própria infância e outra de preocupação e de denúncia da exploração laboral e familiar das crianças, Angus Wilson (83) propõe uma terceira que diz respeito à formulação de uma teoria da infância resultante de uma tentativa de reflexão sobre o significado e o valor da infância legados pelos românticos. Convém, no entanto, diferenciar a criança real, que Dickens foi e que ele recorda quando escreve sobre crianças ou sobre a memória do tempo passado, e a ideia da criança e de infância que adquire em oitocentos poderoso significado simbólico para os adultos.

Se é de facto verdade que Dickens escreve com a memória da sua própria experiência infantil sobre as crianças do seu tempo, integrando a memória pessoal na reflexão que faz, como adulto, sobre a criança, então podemos de facto afirmar — com Humphry House (84) — que Dickens es

creve com a criança em mente; mas não apenas no sentido atrás referido, como também no sentido em que escreve para o círculo familiar reunido em volta da lareira, isto é, com a propriedade e decência requeridas pelos pais vitorianos das classes médias, para não chocar os jovens, e portanto pensando neles como leitores.

Dickens tem em mente o leitor adulto, mas simultaneamente também o leitor jovem; escreve para o homem e para a mulher, para o rapaz e para a rapariga, para o leitor mais culto e para o menos culto. Não escreve propriamente para as crianças muito pequenas porque, relegadas para o *nursery* e entregues ao cuidado de amas e preceptoras, essas crianças se encontram isoladas num mundo só delas; não obstante, sabe-se de crianças que aos cinco anos liam Dickens, nomeadamente *NN* (85). Apesar de aparentemente excepcional se pensarmos nas limitações de leitura de crianças desta idade, este caso, que hoje se nos afigura espantoso, não teria causado a mesma admiração na época em que aquele romance foi escrito, pois são numerosas as referências a Dickens proclamando-o leitura adequada para jovens e adultos, e mesmo só para jovens ('*children*')

*"(...) He is from first to last thoroughly innocent, and addresses himself at the gayest, without effort, virginibus puerique (to maiden and boys)." (86)*

Comentários como o que acabámos de citar são vulgares até ao último quartel do século passado, e mais do que uma crítica eles são feitos como elogio às capacidades didácticas e de *entertainer* do autor. No entanto, à medida que avançamos no século e o romance adquire um estatuto de seriedade e arte maior, aquela característica passa a ser menos-prezada. George Henry Lewes (1817-1878) é pioneiro nesse tipo de acusação e tanto assim que Forster o acusa de excessiva severidade, pressupondo radicar esta no facto de Lewes querer valorizar e fazer realçar as

qualidades e mēritos literārios de George Eliot, com quem vivia. Certo ē que, para Lewes, Dickens ē nāo sō material de leitura para jovens, como obriga o leitor adulto a reagir irreflectidamente e de modo infantil ao que lē.

*"We do not turn over the pages in search of thought, delicate psychological observation, grace of style, charm of composition; but we enjoy them like children at a play, laughing and crying at the images which pass before us. And this illustration suggests the explanation of how learned and thoughtful men can have been almost as much delighted with the works as ignorant and juvenile readers." (87)*

Para G. H. Lewes o caso Dickens ē clarificado – ou obscurecido – do seguinte modo: de um lado estā o adulto inteligente e culto; do outro, o leitor jovem, inculto e emotivo. Infantil ē sinōnimo de ignorante, superficial e grosseiro: o jovem leitor nāo sabe responder ā profundidade de sentimento e de pensamento exclusivos do leitor adulto. Sō que este perante Dickens, em vez de se rebelar contra a falta daquelas caracterīsticas, deixa-se embalar por esta literatura, voltando ā facilidade de expressāo emocional da infāncia. A produçāo de emoçāo e a facilidade de comunicaçāo de Dickens com os seus leitores sāo dois factores importantes da motivaçāo que os jovens sentem para o ler. Dada a popularidade do romancista, chegaram atē nōs muitos testemunhos de adultos sobre a sua experiēncia de leitura de Dickens na infāncia e juventude que por serem relatos da experiēncia, acabam por se tornar mais valiosos e representativos do que a crītica de Lewes, jā que comparam as posiçōes do adulto e as do jovem/criança perante o romance dickensiano.

Henry James (1843-1916), por exemplo, refere trēs momentos de contacto com Dickens: o primeiro, quando ē descoberto, atraido pelas lāgrimas, pela mēe, que o mandara para a cama, a ouvir ler *DC*; o segundo, quando em rapaz continua a leitura desse romance; o terceiro, jā como a

dulto e crítico, para concluir das dificuldades de compreensão de *DC* para um jovem:

*I remember indeed just afterwards finding the sequel [de DC], in especial the vast extrusion of the Micawbers, beyond my actual capacity; which took a few years to grow adequate — years in which the general contagious consciousness and our own household response not least, breathed heavily through Hard Times, Bleak House and Little Dorrit;" (88)*

W. H. Auden (1907-1973) é outro autor — entre os muitos que poderíamos citar — que partilha da opinião de James quanto à impossibilidade de uma leitura profunda e séria do romance de Dickens, desta feita *Fickwick Papers*, pelos jovens leitores. Em adulto reflecte sobre as razões que o levaram na sua juventude a achar aquele romance maçador, para concluir que apesar de ele parecer não possuir aparentemente nada "too 'grown-up' for a twelve-year-old", o tema da obra — a queda do homem — é ininteligível para rapazes daquela idade (89).

John Ruskin prefere relembrar o consolo que lhe proporcionara, na infância, a leitura de Dickens (90), numa atitude muito semelhante à do próprio Dickens em relação a uma grande quantidade de obras que lera na sua infância, desde *As Mil e Uma Noites*, aos romances de Fielding, de Smollett e aos textos de cariz popular.

W. M. Thackeray, contemporâneo de Dickens, só pode, como adulto, tentar explicar o apego das crianças a Dickens — neste caso, da sua própria filha — e insistir no fascínio das obras daquele romancista. Pena é que não procure nelas analisar o que constitui o elemento de fascínio para a criança.

*"All children ought to love him. I know two that do, and read his books ten times for once that they peruse the dismal preachments of their father. I know one who when she is happy reads Nicholas Nickleby; when she is unhappy reads Nicholas Nickleby; when she is tired reads Nicholas Nickleby; when she is in bed reads Nicholas Nickleby; when she has nothing to do reads Nicholas Nickleby; and when she has finished the*

*book reads Nicholas Nickleby over again. This candid young critic, at ten years of age, said: 'I like Mr Dickens's book much better than yours, Papa;' - and frequently expressed her desire that the latter author should write a book like one of Mr Dickens's books. (...) Lucky is he who has such a charming gift of nature as this, which brings all the children in the world trooping to him, and being fond of him." (91)*

Que estas foram palavras que muito agradaram ao próprio Dickens, que não se sente de modo algum inferiorizado, nem mesmo criticado, por agradar aos mais jovens, revela muito sobre o que Dickens pensa da criança como leitor da sua obra, mas ecoa também, como já vimos, uma opinião generalizada.

Harry Stone explica o porquê desta reacção de Dickens com base na experiência pessoal de Dickens da sua infância. O Dickens adulto ao olhar para trás, acredita que aquilo que leu nesse tempo foi de extrema importância na formação daquilo em que se tornou (uma experiência que transfere para DC) (92). Por essa razão, as leituras das crianças adquirem, para o autor, um peso indescritível.

*"By 1850, then, Dickens strongly and consciously associated the literature of childhood with the greatest of public ends. The literature of childhood nursed the imagination and softened dehumanizing toil." (93)*

Sõ que Dickens distingue dois tipos de leitura na infância: um que salva, e outro que perde; um que acalenta a imaginação e a liberdade da criança e outro que confina e limita a criança enchendo-a de medos, de inseguranças. O facto de Dickens se sentir elogiado por ser lido por crianças implicará que considera os seus romances como pertencendo ao tipo de literatura benéfica, capaz de se tornar essencial na formação de um ser humano. A questão que se pode então pôr é saber se essa função da literatura é percebida pelo leitor jovem. E antes dessa, uma outra, sobre o que no romance de Dickens pode constituir fonte de interesse para o leitor jovem.

Tem-se referido a qualidade — sempre presente em Dickens — do "con<sub>ta</sub>dor de histórias", pronto a responder a todos os "E depois?" da curiosidade infantil, como um dos factores de maior adequação ao leitor jovem; a estas características poder-se-iam juntar a profusão de referências aos contos maravilhosos e a variedade de incidentes, criadores de 'suspense' e variedade, bem como o facto de Dickens apelar directamente ao sentir do leitor, envolvendo-o sem ele dar por isso (94). Dickens escreve dentro de uma tradição comunicativa de massas, utilizando completamente elementos populares como o melodrama, a coincidência, o mito, o 'fairy-tale' (95). Em Dickens a suposta simplificação moral de boas intenções recompensadas e punição dos vilões, bem como a violação da probabilidade (96) são factores que têm induzido leitores adultos e críticos a empurrar Dickens para o campo de adequação a uma leitura juvenil. Outros argumentos utilizados são ainda a excessiva exuberância de sentimento, de lágrimas e de risos, o elogio das virtudes domésticas, do lar, da família, a presença de ingredientes especificamente do agrado dos mais jovens como os mistérios, as noções simples e os enredos complicados (97). Estas características não tornam, contudo, de modo algum o romance de Dickens literatura infantil ou juvenil; antes constituem o que nelas podemos identificar como apelando a esse público tão específico.

Alguns críticos literários porém, não perdoam a legibilidade de Dickens por jovens, que consideram uma fraqueza da sua arte, pois associam a popularidade de Dickens ao nível das diversas camadas etárias e sociais (da própria rainha às classes populares) de leitores a uma clara limitação. Poderíamos ser levados a pensar que esta tomada de posição radica no facto de a literatura infantil estar ainda em meados do século XIX a dar os primeiros passos, sujeita a muitas indefinições e a todo o tipo de arbitrariedades quanto à sua função, à sua qualidade li-

terária ou à sua utilização em termos de mercado. Mas não estamos tão longe quanto isso dos vitorianos quando contemporaneamente Barbara Hardy não se coíbe de relegar para o plano da literatura infantil um dos romances de Dickens, nomeadamente *A Tale of Two Cities*, justificando-se assim:

*"It is stark in moral action, simple in feeling, quite a good novel to read in childhood, but one that does not wear well into adult life."* (98)

Dickens tem sido frequentemente acusado de pouco inteligente, de pouco reflectido, de sentir mais do que pensar, de superficialidade, de não ter tido uma educação formal e de nem sempre ter sido um '*gentleman*', enquanto autor e homem; daí decorrente apontam-se inúmeras falhas aos seus romances: a defeituosa construção de enredos (99); a deficiente concepção das personagens, quase todas tipos, caricaturas ou desprovidas de dimensão psicológica profunda; o exagero e o não saber prescindir da acumulação, tantas vezes digressiva, de pormenores pitorescos; o abuso do sentimento e conseqüente tendência para o melodrama e para o sentimentalismo; não saber analisar o que observa, nem organizar o texto (100).

Nem todas estas críticas são de desprezar. Na obra de Dickens depa<sup>ra</sup>ramos com uma grande heterogeneidade de motivos, métodos, intenções e resultados. Mas todas estas críticas são afinal a resposta de intelectuais e estudiosos da literatura a um autor de extrema popularidade, e aparecem mescladas com elogios variegados à qualidade do humor dickensiano; ao entretenimento que sabe proporcionar; à propriedade e decoro das suas obras; ao modo como combina o real com a fantasia. E se uma considerável parte destas críticas a Dickens refere a particular adequação de Dickens como leitura para jovens, utilizando argumentos do tipo já atrás referido ou deste:

"From first to last, he has tried about as much to make his readers cry as to make them laugh; and there is a very large section of the British public — and especially the younger, weaker, and more ignorant part of it — which considers these two functions as comprising the whole duty of novelists (...)"  
(101)

tal deve-se a que durante largos anos se fala de Dickens essencialmente como um autor popular, associado à literatura ligeira, que não merece discussão séria ou mesmo literária, por Dickens ser particularmente bem acolhido pelas classes médias e pelos estratos mais baixos da sociedade, que chegam às suas obras por via das versões teatrais, dos 'penny readings' e das edições baratas dos romances.

De facto, com a comercialização do lazer, de que são expressões oitocentistas o 'music-hall' e o desporto profissional, mas também a leitura de romances produzidos em grandes quantidades, os autores passam a depender das flutuações do gosto do público, o que, sem dúvida, dá azo à circulação em massa de literatura — que adopta a forma romanesca — que hoje rotularíamos de sensacionalista, ou 'best-seller', de nenhuma ou pouca qualidade literária. O romance torna-se leitura de comboio, leitura para a sala de estar, nem sempre associado à maior respeitabilidade, mas progressivamente também objecto de leitura crítica. Caso curioso é o referido por David Cecil (102) de as crianças das classes médias serem ensinadas que não deveriam ler romances antes do almoço (103).

Dickens pode ser considerado como o último romancista verdadeiramente popular, ao que não deve ter sido alheia a influência de toda a sua vida profissional ligada à actividade jornalística e editorial (Dickens edita duas revistas: *All the Year Round* (1860-1869) e *Household Words* (1850-1859)). Sabemos que ele se preocupa com a receptividade do que escrevia, procurando sempre que possível um diálogo com o público, preocupação essa que o leva à leitura pública de trechos dos seus roman

ces, por ele seleccionados, perante plateias de ouvintes, procurando adivinhar os seus desejos, realizar as suas expectativas, aceder aos seus pedidos, mesmo que tal significasse alterar planos traçados. Porque para Charles Dickens a autor deve dirigir-se a todo o público alfabetizado, sendo proporcionais a sua grandeza como escritor e a sua popularidade.

Por estas razões se tornou tão popular como romancista e homem, mas também porque representa nos seus romances o familiar e imediatamente reconhecível pelos leitores, embora que mesclado com o fantástico, o cômico, o grotesco e um modo extremamente individualizado de sentir o pulsar da vida. D. Cecil explica o fenómeno Dickens com base no desenvolvimento do romance, concluindo que, querendo agradar, o romance se torna menos culto e mais puritano e que, pretendendo distrair, recorre à história bem contada e à variedade de temas (104).

Dickens é o exemplo do romancista que respeitando as convenções do romancear do seu tempo consegue inovar e contestar. Ao mesmo tempo que cria um espaço de lazer e entretenimento para um público pouco sofisticado, pouco crítico e excessivamente sentimental, está a construir uma outra dimensão para as suas obras, que é de reflexão sobre a cultura e a civilização em que está inserido e de defesa do humano face a uma progressiva industrialização e mecanização. Dickens crê na arte — e na literatura em particular — como uma força social, didáctica, humanizadora e estética e quando funda *Household Words* pretende criar uma literatura que se constitua alternativa à sensacionalista (105).

Já no nosso século porém Dickens acabará por, gradualmente, perder em popularidade o que ganha em mérito literário. Edmund Wilson em *The Wound and the Bow* (1941) e George Orwell em *Inside the Whale and Other Essays* (1940) são os primeiros críticos que se dedicam à reabilitação

do valor literário do romance de Dickens, chamando a atenção para a crítica social, para o não conformismo e subversão do romancista, para a poesia e o simbolismo do romance dickensiano. Mas é, no entanto, só com o estudo de F. R. e Q. D. Leavis: *Dickens the Novelist* (1970) que Dickens readquire definitivamente o interesse e a atenção dos intelectuais, ao mesmo tempo que se distinguem na obra de Dickens duas fases distintas, de valor diferente; uma primeira, anterior a *D&S*, e uma segunda, de grande mérito e desenvolvimento artístico e estético, depois daquele romance, de defesa da individualidade humana numa atmosfera que a ameaça, utilitarista e tecnológica. Nesta segunda fase Dickens consegue integrar melhor e com maior complexidade nos temas dos romances, elementos que utilizara na primeira sem tão grande mestria: o melodrama, a coincidência, o símbolo, o mito, o 'fairy-tale'. Deixou de se falar em Dickens como o grande *entertainer*, de se associá-lo primordialmente ao sentimentalismo e à 'filosofia do Natal', para agora nos concentrarmos no estudo dos seus textos. Fala-se agora na complexidade de Dickens, que B. Hardy define nestes termos:

*"(...) the complexity of Dickens is the complexity of an artist committed most seriously and profoundly to a critical rendering of society, and of men formed in and by that society."* (106)

Cada vez mais discutido nos círculos literários, o romance dickensiano perdeu a popularidade, relegado que foi para a prateleira dos 'clássicos', lidos por obrigação mais do que por prazer. Se hoje Dickens ainda é popular, deve-o aos seus contos de Natal, a dois ou três dos seus romances que insistentemente se passam para as mãos dos jovens e, sobretudo, à adaptação dos seus romances para séries televisivas juvenis. No entanto, indiscutível é que Dickens influenciou definitivamente o tratamento literário da criança e da infância na literatura inglesa e

é precisamente sobre os modos de representação deste tema numa selecção de romances de Dickens que incidirá a segunda parte deste trabalho.

## NOTAS

- (1) Esta é uma proposta de Philippe Ariès (em *Centuries of Childhood. A Social History of Family Life*, p.32) na qual aquele sociólogo - cujo estudo é particularmente interessante e elucidativo na medida em que traça a evolução paralela, da Idade Média ao século XVIII, da noção de criança, da vida escolar e da família - define o século XX como orientado para os problemas da adolescência, na mesma medida em que o século XIX se teria centrado, quase exclusivamente, nos da infância, ou o século XVII teria privilegiado a juventude (*youth*).
- (2) É esta posição que Fábio Lucas insiste em realçar no seu artigo "Ideologia e literatura infantil" na revista *Colóquio/Letras*, pp.20-27: o adulto ao escrever para crianças transmite sempre a sua ideologia, o conjunto de valores por que rege a sua vida. Tal não seria grave se não se desse o caso de a criança se encontrar num estágio passível de total manipulação:

"A utilização da literatura infantil assemelha-se ao próprio aprendizado da língua. A aquisição da linguagem é dada em termos tais que a criança, ao aprender a falar e a se exprimir, insere-se num contexto já pré-existente. É-lhe oferecida uma estrutura e a criança nela ingressa, destituída de qualquer possibilidade de escolha." (p. 21)

- (3) Segundo Nelly Novaes Coelho em *Panorama Histórico da Literatura Infantil/Juvenil (Das Origens Indoeuropéias ao Brasil Contemporâneo)*, do que as crianças teriam lido até ao século XVIII, porque considerado próprio para elas, num estágio em que a criança e o adulto pobre e ignorante são, por assim dizer, considerados um único receptor, constavam: três livros de *Calila e Dimna* (séc. V a.C.), de origem indiana; o *Sendebar*, colectânea do fabulário oriental; os isópetes (ou histórias de animais) e as novelas de cavalaria da Época Medieval, o *Decameron* de Boccaccio (1313-1375) no século XIV; *As Mil e Uma Noites*, introduzidas no ocidente, em tradução, no século XV.
- (4) Dos estudos consultados para a fundamentação da nossa investigação vimos-nos forçados a recorrer a estudos contemporâneos de todos estes tipos. Na área da psicologia infantil, destaque vai para Bruno Bettelheim, autor de estudos psicanalíticos em defesa da leitura de contos de fadas pelas crianças, que apesar de aparecer mencionado na bibliografia, não foi por nós seguido, mas apenas consultado como referência importante em qualquer debate sobre a literatura infantil.

Os historiadores de literatura infantil consultados são numerosos: A espanhola Carmen Bravo Villasante; a brasileira Nelly Novaes Coelho; os ingleses F. J. Harvey-Darton, Percy Muir, J.S. Bratton, Frank Eyre, Roger Lancelyn-Green, Patricia Demers, Gordon Moyles; os portugueses Maria Laura B. Pires e Natércia Rocha.

Os estudos de carácter sociológico encontram-se representados por Lloyd de Mause, Philippe Ariès e Peter Coveney.

Quanto aos estudos de crítica ou teorização literária nesta área são escassos. Salientamos os de Lúcia Pimentel Gões, Sônia Salomão Khêde, de Humphrey Carpenter, a colectânea organizada por Margaret Meek, outra organizada por Sheila Egoff e ainda os de Fred Inglis

Nicholas Tucker e Enzo Petrini.

- (5) A relação criança/livro terá de ser precedida pela relação da criança/história contada, afirma Natércia Rocha em *Breve História da Literatura para Crianças em Portugal*, p. 20. O livro infantil só vem testemunhar a passagem da literatura oral à escrita, a qual se consegue impor devido à anterior tradição oral.
- (6) Quando falamos de crianças ou jovens estamos, de facto, a deixar de parte a infância propriamente dita (ou nos termos propostos por Piaget, a primeira infância (dos 15/18 meses aos 3 anos); a segunda infância (dos 3 aos 6 anos) e a terceira infância (dos 7 aos 11 anos), para nos reportarmos à adolescência (ou pré-adolescência, dos 11 aos 16 anos) e à adolescência (a partir dos 17/18 anos até à maturidade), fases em que já há, da parte dos jovens, uma capacidade de abstracção e o desejo de reflectir sobre, e compreender, o indivíduo, o mundo e a sua relação.
- (7) '*Children's literature*' é geralmente aplicado, em inglês, à literatura destinada às crianças, desde que começam a manusear livros ou ouvir contar histórias até aos 14/15 anos.
- (8) Cf. Lúcia Pimentel Gões: *Introdução à Literatura Infantil e Juvenil*, pp. 47ss.
- (9) Citada por L. P. Gões, op. cit., p.49.
- (10) Vítor Aguiar e Silva: "Nótula sobre o Conceito de Literatura Infantil", nota introdutória ao estudo de Domingos Guimarães de Sá: *A Literatura Infantil em Portugal. Achegas para a sua História*, Editorial Franciscana, Braga, 1981. (p. 13).
- (11) F.J. Harvey-Darton: *Children's Books in England. Five Centuries of Social Life*, p. 5.
- (12) F.J. Harvey-Darton, op. cit., p. 1.
- (13) J.S. Bratton: *The Impact of Victorian Children's Fiction*, p. 24.
- (14) São palavras de Natércia Rocha na obra atrás citada, as que se seguem, elucidativas da tendência pedagógica dos escritores para a infância e juventude:

*"A preocupação didáctico-moralista persiste em asfixiar a obra literária para crianças, impondo-lhe o desempenho de funções que não são exigidas ao trabalho literário para adultos. Poucos, pouquíssimos mesmo, são os autores suficientemente libertos dessa pressão para se entregarem à criação de obras tendo o valor estético como prioridade absoluta."*(p. 47)
- (15) Enzo Petrini: *Estudio Crítico de la Literatura Juvenil*, pp.69-70.
- (16) ibidem, p. 68. De resto, Enzo Petrini propõe uma definição de literatura enquanto instrumento de educação estética e moral, nos seguintes moldes:

"La literatura juvenil como instrumento de educación estètica y moral tiene una propria presencia autònoma, una dimensiòn propia que comprende todas las obras de caràcter poètico o literario que, escritas o no de propósito para la infancia, operan en el mundo espiritual del niño y del adolescente, en cuanto que le ofrecen conocimientos, motivos y intereses. Estos, unidos a la inteligencia y al deseo de conocer, ponen en movimiento el sentimiento y imaginación, creando un clima particular en el que también la noción, el precepto y el aviso hallan ocasión de transformarse en nutrimento secreto penetrando con el conjunto de la obra literaria en la vida interna del niño para su recreación y formación." (p. 74)

- (17) Humphrey Carpenter: *Secret Gardens. A Study of the Golden Age of Children's Literature*, p. 1. Carpenter foca um aspecto muito interessante que diz essencialmente respeito à crítica contemporânea da literatura infantil: o conflito que nasce da confrontação dos interesses naturais das crianças com a opinião dos adultos interessados em formar as crianças.
- (18) Margaret Meek na introdução geral a *The Cool Web. The Pattern of Children's Reading*, ed. Margaret Meek et al, pp. 3-4.
- (19) Fred Inglis em *The Promise of Happiness. Value and Meaning in Children's Fiction*, pp. 101ss. e Nicholas Tucker(ed.): *Suitable for Children? Controversies in Children's Literature*, p. 18.
- (20) Nicholas Tucker (ed.), op. cit., p. 18, que acrescenta:

"(...) I would suggest all children's literature shares a fantasy unrealistic element, even when the subject is at pains to be about life as it really is." (p.24)

pois considera que o que levava os adultos a recorrer à fantasia no século passado é o que hoje os leva a recorrer à ficção científica. Propõe, no entanto (p. 2), que os melhores livros infantis devam ser um género literário acessível a adultos e crianças, tal como acontecia no século XIX, durante o qual adultos e crianças liam os livros uns dos outros num verdadeiro intercâmbio.

- (21) Sheila Egoff em "Precepts, pleasures, and portents: changing emphases in children's literature" in *Only Connect. Readings on Children's Literature*, ed. Sheila Egoff et al, pp. 405-433, cita Sir Laurence Olivier como tendo afirmado:

"If you cut out the nose of a portrait by Rembrandt and pushed your own nose through, the nose would be real enough, but as a painting it would be disastrous." (p. 423)

em denúncia da artificialidade dos muitos livros produzidos para crianças.

Refira-se também a posição do editor francês François Ruy Vidal, citado por Natércia Rocha, op. cit., a finalizar o seu estudo:

"Não há cores para crianças, há cores. Não há grafismo para

*crianças, há grafismos, que é uma linguagem internacional da imagem, da justaposição de imagens. Não há literatura para crianças, há literatura.*" (p. 129)

- (22) Cf. introdução de Michael Slater à edição Penguin de *NN*, p. 30. O leitor de cinco anos teria sido William Hughes, irmão do célebre Thomas Hughes, autor de *Tom Brown's Schooldays*.
- (23) Carmen Bravo Villasante: *Historia da Literatura Infantil Universal*, p. 117.  
Vladimir Propp em *Morfologia do Conto* (Vega, Lisboa, 1983) refere o conto e suas características como particularmente cativantes para as crianças e adultos de menor cultura literária (os analfabetos ou os que possuem apenas os rudimentos de leitura), insistindo na inferior qualidade dessa leitura.
- (24) Cf. Regina Zilbermann em "O lugar do leitor na produção e recepção da literatura infantil" in Sônia Salomão Khêde: *Literatura Infante-Juvenil. Um gênero polêmico*, pp. 9-18.
- (25) Jill Paton Walsh: "The Rainbow Surface" (1971) em N. Tucker (ed.): op. cit., pp. 212-215:  
*"The children's book presents a technically most difficult, technically most interesting problem - that of making a fully serious statement, as a good novel of any kind does, and making it entirely simple and transparent."*(p. 212)
- (26) C.S. Lewis em "On Three Ways of Writing for Children" (1952) in *Only Connect*, ed. Sheila Egoff et al, p. 219.
- (27) Maurice Sendak: "Questions to an artist who is also an author" (1971) in M. Meek et al, op. cit., pp. 241-256.
- (28) Margaret Meek em "A private house" (1973) in M. Meek et al (eds.); op. cit., p. 326.
- (29) Catherine Storr: "How to earn a dollar every four words" (1974) in M. Meek et al (eds.), op. cit., pp. 257-261.
- (30) Edward Rosenheim Jr.: "Children's Reading and Adults' Values" (1967) in *Only Connect*, ed. Sheila Egoff et al, p. 52.
- (31) Bruno Bettelheim em *Psicanálise dos Contos de Fadas* refere-se à literatura infantil contemporânea como não cumprindo, de uma maneira geral, a sua função de literatura. Escreve ele:

*"A pior característica destes livros para crianças é que eles burlam a criança naquilo que ela pode ganhar através da experiência da literatura: acesso a um sentido mais profundo e aquilo que é mais significativo para ela nesse estágio de desenvolvimento."* (p. 11)

Funções da literatura para Bruno Bettelheim seriam o satisfazer da curiosidade infantil, o estímulo da imaginação e simultaneamente o desenvolvimento do intelecto e o esclarecimento de emoções, enfim, o ir ao encontro das necessidades da criança em termos psicológicos e intelectuais.

- (32) In Dennis Butts (ed.): *Good Writers for young readers. Critical essays*, p. 10.
- (33) Edward Rosenheim, op. cit., p. 51.
- (34) Lúcia Pimentel Gões, op. cit., pp. 15-16.
- (35) Citado por Fred Inglis, op. cit., p. 102.
- (36) É uma proposta de N. Novaes Coelho: *A Literatura Infantil*, pp. 40-41. Joan Aiken publicou recentemente *The Way to Write for Children*, no qual discrimina os modos mais adequados de escrever para as crianças, considerando as suas limitações de leitura e as suas expectativas. Conquanto o livro contenha noções importantes e acertadas sobre o que deve ser a literatura infantil, ele é acima de tudo a prova acabada do mercado de fórmulas vendáveis em que se tornou esta forma de produção literária.
- (37) Nelly Novaes Coelho, op. cit., pp. 20-21.
- (38) John Bunyan insere-se numa produção específica para crianças, mas de modo algum recreacional ou lúdica. Puritano, o seu propósito é inteiramente ideológico, visando transmitir o código religioso puritano. Inserido na mesma tradição puritana, Isaac Watts prova já estar mais consciente da criança real e das suas capacidades, pelo que recorre à rima e à cadência da linguagem que ele sabe não só serem do agrado das crianças, mas instrumentos que facilitam a aprendizagem. Por essa razão Percy Muir considera que:
- "He was the first to write for them [as crianças] in their own idiom"* (in *English Children's Books. 1600 to 1900*, p. 58)
- (39) Os '*chapbooks*' continuados nos '*penny dreadful*' dos anos trinta de oitocentos e largamente consumidos pelos jovens, dirigem-se de facto, a partir dos anos sessenta, a essa camada etária do público. São que, como acontece com a banda desenhada e os romances de aventuras hoje, nas décadas de setenta e oitenta do século passado eram igualmente do agrado de leitores adultos. (Cf. Margaret Dalziel: *Popular Fiction 100 Years Ago*, p. 15.)
- (40) Edward Salmon no artigo de 1887 "Literature for the Little Ones" (in *A Peculiar Gift*, ed. Lance Salway, pp. 46-61) distingue entre literatura '*for boys*', literatura '*for girls*' e '*for the very young*', localizando a origem desta tripartição no último quartel do século XIX. Já em 1905, Alfred Ainger em "The Children's Books of a Hundred Years Ago" (in Lance Salway (ed.), op. cit., pp. 62-76) refere duas camadas no público leitor infantil: a do '*nursery*' e a do '*school room*'.

- (41) Segundo Kathleen Tillotson em *Novels of the Eighteen Forties*, p. 5, a linha de separação entre o 'tale for the young' e o romance é nos primórdios do aparecimento deste e ainda no século XIX muito tênue e indistinta.
- (42) "On English Prose Fiction as Rational Amusement" citado por Robin Gilmour em *The English Novel in the Victorian Age. A Modern Introduction*, p. 1.
- (43) Cf. Miriam Allott: *Novelists on the Novel* na secção intitulada "The Novelist and the Young Person" (pp. 85-88), que inclui excertos de Samuel Richardson, Sir Walter Scott, Anthony Trollope e Charles Dickens.
- (44) Dela parte um dos primeiros artigos críticos sobre a literatura infantil, publicado nesse jornal e intitulado "Observations on the Changes which Have Taken Place in Books for Children and Young Persons" (1802) in Lance Salway (ed.), op. cit., pp. 19-22. Nele Sarah Trimmer foca três aspectos fundamentais: o das origens do livro infantil em seguimento da doutrina filosófico-educativa de Locke; o da perniciosidade do romance, sobretudo o de origem francesa; e o da necessidade de distinguir entre 'books for children' até aos 14 anos e 'books for young persons' para os jovens de idades compreendidas entre os 14 e os 21 anos.
- (45) O R.T.S. evangélico, fundado em 1799, começa a editar livros para crianças a partir de 1812, nomeadamente 'reward books' que se destinavam aos alunos dos 'Sunday Schools' e a ser publicados em revistas. Os anos da sua maior implantação são as décadas de 50 e 60 do século XIX.  
O S.P.C.K. do 'Church of England' é fundado em 1698 com vista ao estabelecimento de 'Charity Schools' e à distribuição de livros religiosos.
- (46) Humphrey Carpenter em *Secret Gardens. A Study of the Golden Age in Children's Literature*, p. 5, refere que por volta de 1810 alguns livreiros londrinos começaram a produzir pequenos livros coloridos com o único intuito de divertir os mais pequenos, inspirados nas histórias de 'chapbooks' e em 'fairy-tales' tradicionais. Menciona também dois poemas, de carácter lúdico, de 1805 e 1807, respectivamente intitulados *Old Mother Hubbard*, publicado por John Harris, e *The Butterfly's Ball and the Grasshopper's Feast* de William Roscoe, que não conseguem contudo destronar o 'moral tale' do 'nursery'.
- (47) É esta a tese defendida por Gillian Avery em *Childhood's Pattern. A study of the heroes and heroines of children's fiction 1770-1950*, que afirma:

"By the 1840's the two cultures were firmly established: one culture for the gentle, another for the simple, and a different code of ethics for each, until for a time the two sets of children so moved away from each other that it would have been difficult for either to derive amusement or profit from the other's books." (p. 71)

De um lado o menino da cidade, do outro 'poor Jem' ou 'the cottage child', "country children in church schools dominated by the local gentry" (p. 77). E o mais curioso desta ficção para a criança do campo é que, alimentada por uma escrita exemplar, dela se espera que se eleve acima das influências do seu lar, consideradas perniciosas, enquanto que a criança da cidade é confrontada com o elogio do seu ambiente doméstico, considerado quase perfeito.

- (48) Cf. Humphrey Carpenter, op. cit., p. 46.
- (49) Este artigo surge no *Fraser's Magazine*. (in Lance Salway (ed.), op. cit., pp. 285-298).
- (50) Cf. Humphrey Carpenter, op. cit., pp. 44-69 sobre o estudo de *Alice's Adventures in Wonderland* num contexto de destruição, de violência e de aniquilação.
- (51) A grande popularidade dos contos de fadas parece remontar a finais do século XVII, a corte do rei francês Luís XIV (1638-1715), altura em que eles se tornam particularmente proeminentes nos círculos literários da corte e entre os adultos. Inicialmente transmitidos por via oral às crianças por amas e governantas, teriam então passado ao domínio literário, oferecidos aos adultos e crianças. Os contos de Charles Perrault (1628-1703) *Contes de ma mère l'oie* (1697) teriam sido traduzidos para inglês nas primeiras décadas do século XVIII. (As datas são incertas e discutidas por Percy Muir, op. cit., pp. 49-54).
- (52) J. O. Halliwell (1820-1889) é colecionador de 'nursery rhymes' e de 'nursery tales'. Os seus livros constituem o primeiro estudo académico de 'rhymes' ingleses.
- (53) Sir Henry Cole (1808-1882) edita *Home Treasury* sob o pseudónimo de Felix Summerly, reabilitando histórias de fadas que haviam caído no esquecimento.  
Ainda hoje se debate o valor da história de fadas como leitura para crianças: H. Carpenter, op. cit., p. 4 é dos que alega que, não contendo os contos de fadas qualquer moral explícita, não podem ser vir uma instrução moral organizada.  
O famoso psicólogo Bruno Bettelheim, por seu turno, defende a importância do conto de fadas para o desenvolvimento da criança.
- (54) Harry Stone afirma em *Dickens and the Invisible World*:  
*"Andersen was the first great modern writer for children. His success signalized the emergence in England of a market for original imaginative children's literature of substance and power, literature that made its first commitment to art and experience rather than to doctrine."* (p. 29)
- (55) Cf. o artigo de B. W. Matz: "Dickens and Hans Andersen" (1907).
- (56) É uma interpretação de F. J. Harvey-Darton, op. cit., p. 242.

(57) Citado por H. Carpenter, op. cit., p. 84.

(58) Falamos com base em dois artigos: o de Dickens "Frauds on the Fairies" (1853) (em N. Tucker (ed.), op. cit., pp.47-55) e o de Ruskin intitulado "Fairy Stories", de 1868, que aparece inserido na obra editada por Lance Salway, op. cit., pp. 127-136, originalmente publicado como introdução a uma edição dos contos dos irmãos Grimm *German Popular Stories* (1868). Vamos transcrever um passo deste artigo de Ruskin que elucida o modo de ver a criança:

*"A child should not need to choose between right and wrong. It should not be capable of wrong; it should not conceive of wrong. Obedient, as bark to helm, not by sudden strain or effort, but in the freedom of its bright course of constant life; true, with an undistinguished, praiseless, unboastful truth, in a crystalline household world of truth; gentle through daily entreatings of gentleness, and honourable trusts, and pretty prides of childfellowship in offices of good; strong, not in bitter and doubtful contest with temptation, but in peace of heart, and armour of habitual right, from which temptation falls like thawing hail; self-commanding, not in sick restraint of mean appetites and covetous thoughts, but in vital joy of unluxurious life, and contentment in narrow possession, wisely esteemed."*  
(pp. 128-9)

(59) Cf. os artigos de Andrew Lang: "Modern Fairy Tales" (1868) e de J. Newby Hetherington: "the Use of Fairy Tales in the Education of the Young" (1897) in Lance Salway (ed.), op. cit., pp. 133-136 e pp.146-153.

(60) Em *The Uncommercial Traveller* (1867), pp. 148-158. G. K. Chesterton na introdução a esta obra (pp. vii-ix) não poderia estar mais em desacordo com a nossa interpretação. Diz ele que numa leitura superficial até pode parecer que Dickens discorda das histórias de fantasmas ou macabras, "*that old and genial horror which nurses can hardly supply fast enough for the children who want it.*" (p.viii); mas ele próprio escreveu muitas dessas histórias e se o horror artístico não devesse ser lido pelos jovens, então *Pickwick Papers* e *BH* deveriam também ser consideradas obras proibidas.

(61) In Lance Salway (ed.), op. cit., pp. 173-194.

(62) Peter Coveney: *The Image of Childhood*, p. 291.

(63) In Patricia Demers (ed.): *A Garland from the Golden Age*, pp.xii-xiv.

(64) Roger Lancelyn Green em "The golden age of children's books" (1962) in Sheila Egoff et al (eds.), op. cit., p. 12.

(65) Humphrey Carpenter, op. cit., prefácio, p. x.

(66) Virginia Haviland (ed.): *Children and Literature. Views and Reviews*, p. 37; embora não concorde com estas posições, reforça-as, pois pre-

fere considerar não uma, mas duas idades de ouro na literatura infantil; a primeira situada nos últimos anos de oitocentos e nas duas primeiras décadas do século XX, época dos grandes escritores infantis como Carroll, Andersen, Kenneth Graham (1859-1932) e Beatrix Potter (1866-1934); a segunda de 1918 aos nossos dias, por os livros destinados aos jovens se terem autonomizado do seu propósito moral e didáctico, de uma atitude em que o adulto escreve para baixo, do alto da sua superioridade e da sua sabedoria, para a criança.

- (67) citado in Humphrey Carpenter and Mari Prichard: *The Oxford Companion to Children's Literature*, p. 148.
- (68) *The Boy's Own Paper (BOP)*, publicado de 1879 a 1967, foi fundado pelo R.T.S. para rivalizar com as revistas sensacionalistas (os 'penny dreadful') destinadas às classes médias. Os artigos desta publicação não visavam a doutrinação directa, mas o alicerçar de fundamentos religiosos para a vida através da ficção. Nela surgem histórias de aventuras, artigos sobre música, passatempos.
- (69) A literatura para raparigas é o tema do interessante e completo estudo de Mary Cadogan e Patricia Craig: *You're a Brick, Angela! The Girls' Story 1839-1985*.
- (70) Robin Gilmour: *The Novel in the Victorian Age*, p. 78.

(71) Cf. nota 1.

O século XIX é já muito rico no que toca à representação de adolescentes no romance, como o prova o 'Bildungsroman' vitoriano: a história do desenvolvimento do jovem inocente e bem intencionado, que passa por uma experiência de erro e de sofrimento, conducente à maturidade. *Pendennis* (1849-50) de Thackeray e *DC* de Dickens são dois exemplos muito relevantes.

- (72) Walter E. Houghton: *The Victorian Frame of Mind 1830-1870*, pp.1-89. As palavras de Houghton merecem referência pelo modo como explicam a necessidade dos vitorianos de recorrer à infância, sentida de dois modos diversos: como dado da experiência pessoal, biográfica do autor, mas também como dado histórico da humanidade:

*"The longing for an earlier world of religious hope and the social communion of a common faith fastens on two images, historical and personal. The lost world is 'placed' either in a previous period, in the childhood of the race, or in one's own childhood, where the early home can readily become the symbol of a companionship that was once both divine and human. The child that one remembers is the boy who prayed to a listening Father and who walked in the family circle to the Sunday service, in the happy days before the exile from both."* (pp. 85-6)

- (73) Charles Dickens and Henry Morley: "Drooping Buds", 3 de Abril 1952, in *The Uncollected Writings of Charles Dickens*, ed. Harry Stone, pp. 401-2.

- (74) *Dickens 1970: centenary essays*, ed. Michael Slater, pp. 100-1.
- (75) O artigo de Dickens e Henry Morley "Boys to Mend" de *HW*, 11 de Setembro de 1852, espelha a miséria das crianças pobres de Londres e representa de modo veemente, a posição de Charles Dickens:
- "Umbrellas to mend, and chairs to mend, and clocks to mend, are called in our streets daily. Who shall count up the numbers of thousands of children to mend, in and about those same streets, whose voice of ignorance cries aloud as the voice of wisdom once did, and is as little regarded; who go to pieces for the want of mending, and die unrepaired!"*
- in *The Uncollected Writings of Charles Dickens*, op. cit., p.421.
- (76) Barbara Charlesworth Gelpi: "The Innocent I" in Jerome Buckley: *The World of Victorian Fiction*, pp. 57-71.
- (77) Esta é a proposta de Peter Coveney em *The Image of Childhood*; convém salientar que ao falarmos de 'centralidade da criança' o estamos a fazer em termos da importância dada ao tema. De facto, a criança ou adolescente são protagonistas em *OT*, *NW* e *OCS*. Nos romances que se lhes seguem e que constituem também o *corpus* do nosso estudo - *D&S*, *DC*, *BH*, *HT*, *LD* e *GE* - eles já se tornaram fragmento de uma estrutura mais vasta.
- (78) "The 'Good Genie' of Fiction: Thoughts while reading Forster's *Life of Charles Dickens*", *St. Paul's Magazine*, 1872, in Philip Collins (ed.): *Dickens. The Critical Heritage*, pp. 577-9.
- (79) Dorothy Van Ghent: "The Dickens world: A View from Todger's" in Martin Price (ed.): *Dickens*, p. 29.
- (80) Walter Allen: "The Comedy of Dickens" in Michael Slater (ed.), op. cit., p. 10.
- (81) Harry Stone na introdução a *Uncollected Writings from Household Words*, p. 60.  
Robin Gilmour, op. cit., pp. 57-60, fala numa tendência retrospectiva de todo o romance vitoriano, que teria sido influenciado pelo romance de Sir Walter Scott e pela poesia romântica e se traduziria na reevocação de um passado formativo e da infância, bem como na tentativa para localizar os romances no passado histórico.
- (82) Philip Collins: *Dickens and Education*, p. 5.
- (83) Angus Wilson: "Dickens on Children and Childhood" in Michael Slater (ed.), op. cit., pp. 195-230.
- (84) Humphry House: *The Dickens World*, p. 216.
- (85) Cf. nota 22.
- (86) De um artigo não assinado do *Fraser's Magazine* de Julho de 1870, in Philip Collins (ed.): *Dickens. The Critical Heritage*, p. 528.

- (87) George Henry Lewes numa recensão ao volume 1 de *The Life of Charles Dickens* (1872) de John Forster, in Philip Collins (ed.): *Dickens. The Critical Heritage*, pp. 576-7.
- (88) Henry James num excerto de *Autobiographies* in Philip Collins(ed.): *Dickens. The Critical Heritage*, p. 613.
- (89) W. H. Auden: "Dingley Dell & The Fleet" in Martin Price(ed.), op. cit., p. 69.
- (90) John Ruskin num excerto de *Works*, XXV (1886) in Philip Collins(ed.): *Dickens. The Critical Heritage*, escreve o seguinte:

"I remorsefully bethink me that no word has been said of the dawn and sunrise of Dickens on us; from the first syllable of him in the *Sketches*, altogether precious and admirable to my father and me; and the new number of *Pickwick* and following *Nickleby* looked to, through whatever laborious or tragic realities might be upon us, as unmixed bliss, for the next day. But Dickens taught us nothing with which we were not familiar, - only painted it perfectly for us. We knew quite as much about coachmen and hostlers as he did; and rather more about Yorkshire. As a caricaturist, both in the studied development of his own manner, and that of the illustrative etchings, he put himself out of the pale of great authors; so that he never became an educational element of my life, but only one of its chief comforts and restoratives." (pp. 444-5)

- (91) W. M. Thackeray: "Charity and Humour" in *Works*, VII in Ph. Collins (ed.): *Dickens. The Critical Heritage*, p.354.
- (92) François Mauriac, no entanto, identifica o prazer dos autores nes te tipo de elogios com uma necessidade de fazer réplicas de si, de influenciar quem o lê, de fazer partilhar os leitores do seu modo de ser, constituindo os jovens um público privilegiado, porque mol dável.

"He [o autor] has got to reach others, and particularly he has got to reach those who are still capable of being influenced and dominated, the younger mentalities which are hesitating and unformed. He wants to leave his mark on this living wax and imprint all that is best in him on those who are going to survive him."

de *God and Mammon* (1929), in Miriam Allott: *Novelists on the Novel*, p. 89.

- (93) Harry Stone: *Dickens and the Invisible World*, p. 3.
- (94) David Cecil em *Early Victorian Novelists* afirma:

"It is noticeable that people still give Dickens and Thackeray to children; and this is not, as some critics seem to suggest, because they are infantile, but because they make the story immediately and easily interesting." (p.10)

Gostaríamos de relembrar uma explicação alternativa que relaciona o fenómeno com o facto de estes autores - como tantos outros vitorianos - se terem preocupado em não incluir nas suas obras nada que pudesse chocar os mais jovens, segundo o código da rígida moral vitoriana.

- (95) Cf. Harry Stone: *Dickens and the Invisible World*.
- (96) São acusações de Miriam Allott em *Novelists on the Novel*, pp. 21 e 37.
- (97) São raciocínios deste tipo que permitem a Joan Aiken erroneamente concluir que Dickens escreve para uma idade mental de 15 anos. (Cf. "Purely for Love" in Margaret Meek (ed.), op. cit., pp. 166-181.)
- (98) Barbara Hardy: *Charles Dickens. The Writer and his Work*, p. 83.
- (99) A crítica vitoriana de meados do século considera o enredo (*plot*) no sentido do enredo convencional do melodrama, dos incidentes criados para a produção de 'suspense' e, por isso, considerado infantil, isto é, sem interesse para o adulto, muito mais interessado no desenvolvimento psicológico das personagens.  
De notar que aquilo que é rejeitado como demasiado simplificado ou superficial para o adulto é considerado apropriado para os jovens e crianças.
- (100) Cf. David Cecil, op. cit., pp. 27-62.  
A condenação forte do sentimento surge nos anos 50 e 60 de oitocentos, altura em que a palavra *sentimental* adquire conotações de excesso de sentimento ou abuso das emoções.
- (101) De uma recensão da Library Edition da obra de Dickens em *Saturday Review* (1858), in Philip Collins: *Dickens. The Critical Heritage*, p. 383.
- (102) David Cecil, op. cit., p. 18.
- (103) O século XIX é o grande século dos 'periodicals' como o *Edinburgh*, o *Westminster*, o *Quarterly*, o *Fraser's Magazine*, que servem de veículo a muita prosa e romance. São por essa razão importantes mas também porque geram uma recepção crítica a uma tradição cultural viva. Já vimos como numa época altamente utilitarista e tecnológica a literatura tendia a ser considerada como trivial e particularmente bem adequada às horas de lazer, um instrumento de distração para os intervalos da vida séria (cf. R.G. Cox: "The Reviews and Magazines" in *The Pelican Guide to English Literature. From Dickens to Hardy*, ed. Boris Ford, pp. 188-204).  
Estas revistas, com circulações elevadas, acabaram por se tornar os principais veículos de formação do gosto por, e necessidade de, romances, estimulando autores e leitores. Não devemos, no entanto, pensar que a ficção narrativa era o género mais lido pelos ingleses de oitocentos. Dos 45.000 livros publicados em Inglaterra de 1816 a 1851 - refere R. K. Webb em "the Victorian Reading Public" ( in *The Pelican Guide to English Literature. From Dickens to Hardy*, ed. Boris Ford, p. 206) - 10.000 eram obras de carácter religioso, se-

guindo-se 4.900 no âmbito da história e geografia, ao passo que de ficção cita apenas 3.500. Uma das justificações apontadas é a de que, em meados do século XIX, a classe que mais lia romances era a dos trabalhadores e operários, desde o início do século num processo cada vez mais generalizado de alfabetização. Ao nível das classes médias, também não particularmente cultas, eram as mulheres que mais romances liam para ocupar os longos tempos de ociosidade. Nenhum destes grupos de leitores exige grande profundidade do que lê em; pedem sobretudo o entretenimento da literatura ligeira.

A forma narrativa de maior projecção na época é o jornal informativo, mas também o jornal popular de escândalos e tagarelice; são eles afinal os responsáveis pela divulgação dos hábitos de leitura conducentes, em estágio posterior, à especialização das leituras para áreas específicas do conhecimento (os jornais para engenheiros, para homens de negócios, para médicos).

Nos seus primórdios a grande expansão de leitores opera-se ao nível da classe operária, fruto de reformas educativas e preocupações político-culturais de dirigentes que por meio da alfabetização das massas, as pretendem melhor controlar. O romance, nascido na segunda metade do século XVIII e então apenas olhado como forma de entretenimento, chega na década de 40 de oitocentos às mãos da "baixa classe média", a custos comportáveis, para nas duas décadas seguintes alcançar uma popularidade e comercialização crescentes.

Progressivamente a tendência evolutiva do romance far-se-á no sentido de uma forma mais sofisticada e simultaneamente mais prezada pelos críticos e intelectuais. Dickens, no entanto, é frequentemente colocado entre os cultores do romance ou escrita sensacionalista destinada aos "*uncultivated and inherently low*", como refere Q. D. Leavis (*Fiction and the Reading Public*, p. 127); segundo esta autora ainda "*to be read apologetically by the younger generation*" (p. 131); e ainda comparado com outros romancistas nos seguintes termos:

"(...) anyone who could read Dickens (the Edgar Wallace of his time) could also, subject to a little self-discipline, read and understand George Eliot, Charlotte Brontë, Thackeray, Trollope, the novelists of the educated." (op. cit., p. 139)

Estas afirmações de Q. D. Leavis - que precedem o seu estudo, com F. R. Leavis, *Dickens the Novelist* (1970), gerador de um ponto de partida radicalmente diferente do que aqui adopta para o estudo de Dickens - tem, pelo menos, a particularidade interessante de, na última citação, colocar Dickens numa zona intermédia, de ligação do público '*lowbrow*' ao '*middlebrow*', tantas vezes em co-existência no público das revistas.

(104) David Cecil, op. cit., pp. 18-20.

(105) A opinião de Dickens insere-se na do senso comum do seu tempo; se não vejamos como George Eliot, cuja arte tanto difere da de Dickens no dizer dos críticos contemporâneos deles, porque mais cerebral, intelectual e controlada, refere o papel do escritor vitoriano:

"But man or woman who publishes writings inevitably assumes the office of teacher or influencer of the public mind. Let him protest as he will that he only seeks to amuse, and has no pretension to do more than while away an hour of leisure or weariness - 'the idle singer of an empty day' - he can no more escape influencing the moral taste, and with it the action of the intelligence, than a setter of fashions in furniture and dress can fill the shops with his designs and leave the garniture of persons and houses unaffected by his industry."

in "Leaves from a Note-book: Authorship" in *The Impressions of Theophrastus Such* (1879), in M. Allott: *Novelists on the Novel*, p. 94.

Não é ela apenas que chama a atenção para a responsabilidade moral do romancista e do romance. Alan Shelston recolhe em *Dickens: Dombey and Son and Little Dorrit* um extracto não assinado do *Sharpe's London Magazine*, de Maio de 1848, no qual se afirma:

"Perhaps few tastes have grown so rapidly of late years as the taste for works of fiction: and the increased demand has had a corresponding effect upon the supply; with this difference, that whilst education and other causes have combined to raise the standard of demand amongst the many, opportunities of profit and necessity for compliance of some sort have produced a proportionate deterioration of quality in the supply. It is of the greatest consequence in a country like this, where so many turn for relaxation from the stern realities of life (and the realities of our own times are very stern indeed), to the perusal of popular fictions, that those popular fictions should be of the highest possible class." (pp. 25-26)

O mesmo artigo elogia Dickens na base de:

"he emits no opportunity of inculcating religious and philosophical truths in his homely characters, and surrounding the most ordinary objects with feelings and sentiments of virtuous interest." (p. 26)

(106) Barbara Hardy: "The Complexity of Dickens" in Michael Slater (ed.), *op. cit.*, p. 40.

SEGUNDA PARTE

## CAPÍTULO 1

### OLIVER TWIST, NICHOLAS NICKLEBY E THE OLD CURIOSITY SHOP

A reunião sob o título em epígrafe destes três romances de Dickens justifica-se não apenas por possuírem diversos pontos de contacto no tratamento da representação da criança, mas também porque nas suas semelhanças estas três obras reflectem um primeiro esforço de caracterização e de representação do significado da criança e da infância na obra de Dickens, significado que se assume com variações em torno de um tronco comum.

Qualquer destes romances teve na sua origem um motivo que o autor explicita no prefácio respectivo, e naturalmente também razões da própria vida do autor que, em vez de os reduzir a um denominador comum, os diferencia, permitindo assim a revelação de diversos modos de representar um mesmo modelo de criança em circunstâncias diversas e com implicações variadas.

No prefácio de *OT* Dickens afirma ter pretendido representar no pequeno Oliver o princípio do bem que triunfa sobre circunstâncias adversas (*OT*, Prefácio, 33), ao mesmo tempo visando a denúncia de situações de decadência, de pobreza e de sofrimento humanos e a realidade de miséria ("*The miserable reality*" (*OT*, Prefácio, 34) em que inúmeras crianças são obrigadas a viver:

*"it appeared to me that to do this, would be to attempt a something which was needed, and which would be a service to society."* (*OT*, Prefácio, 34)

Mais do que sugerir uma criança real, Oliver terá de servir os fins da personificação do bem capaz de triunfar sobre o mal e da representação de uma criança pobre entregue aos seus próprios recursos num ambiente de miséria, crime, prostituição; Oliver é instrumento de veiculação de

uma crítica social que visa a situação do *workhouse* e dos *baby farms*, como revela o subtítulo do romance, "*The Parish Boy's Progress*".

Em *NV*, também no prefácio, Dickens explicita o desejo de denunciar uma situação social que diz respeito à degradação do ser humano levada a cabo nas escolas do Yorkshire: a criança surgirá como vítima do sistema e dos homens que o põem em funcionamento. A vitimização efectiva da criança adquire neste romance maior profundidade do que no romance anterior, pois é da irreversível destruição física e mental de Smike que se trata; Smike, ao contrário de Oliver, não é impermeável às circunstâncias que o rodeiam; fica deformado e com cicatrizes e desenvolve um estado de apatia e depressão de que não conseguirá libertar-se. *NV* representa por esta razão um passo em frente na caracterização da criança, possibilitado provavelmente pelo facto de a parte principal do enredo ser dominada pelas peripécias e pelo destino do jovem herói Nicholas Nickleby.

Vítima dos adultos mais do que das instituições, Oliver e Smike são representados em todas as espécies de prisões, sem perspectivas de futuro, mas só em Smike as coisas são levadas até às últimas consequências, a morte. Por Oliver se encontrar no centro do enredo, *OT* é ainda resolvido facilmente, com um final tirado dos contos de fadas: Oliver encontra um pai adoptivo, uma tia, um lar e uma fortuna.

Com *OCS*, o propósito é o de colocar uma criança solitária e desprotegida num ambiente grotesco e explorar os efeitos daí decorrentes (*OCS*, Prefácio, 42) (1) visando essencialmente a construção de uma certa imagem da criança, no feminino, que se revelará padrão para esta primeira fase. Esta imagem é essencialmente abstracta, idealizada, convencional, um modelo particularmente caro ao adulto; a sua ligação à morte - de tão realçada em *OCS* - tem muito pouco a ver com o que motiva a morte de Smike

em *NN*. Como certos autores têm referido (2), o percurso de Nell é de familiarização da criança com a morte — a tão ansiada recompensa de tranquilidade e paz — visando consolar os adultos da perda da criança, no quadro de uma mortalidade infantil ainda elevada na primeira metade do século (mas, não será talvez alheio ao sofrimento experimentado por Dickens quando da morte da cunhada Mary Hogarth em 7 de Maio de 1837)(3).

Em qualquer dos prefácios Dickens pretende fazer crer na verdade das situações e personagens criadas, deste modo criando duas dimensões na representação das crianças, uma abstracta e convencional, a outra visando uma certa denúncia social: Artificial, modelar e sobretudo representativa de um modo adulto de pensar e sentir, Oliver é também o órfão que é empurrado de instituição para instituição como um fardo. Smike e Nell movem-se entre os estratos mais desprivilegiados da sociedade, permitindo por isso a diagnose dos problemas de integração social e familiar da criança, ao mesmo tempo que veiculam um ideal literário infantil/juvenil.

As questões do domínio social e político prendem-se essencialmente com o desenvolvimento do trabalho social a que as crianças são obrigadas pelos adultos, de que dão conta o relato de Mr. Gamfield — recebido com sorrisos de certos membros do *board* — dos métodos mais usados, nomeadamente e fogo e o fumo, para forçar os jovens limpa-chaminés ao trabalho (*OT*, 3, 61/2); a consequente preferência manifestada por Oliver de permanecer na prisão que é o quarto escuro, sujeito à fome e aos maus tratos físicos (*OT*, 3, 66); a referência em *NN* às condições de trabalho dos rapazes que vendem *muffins* (*NN*, 2, 74). A denúncia social alarga-se também à ausência de responsabilidade de pais e educadores, de adultos que deveriam ter funções moralizadoras e protectoras. Para os responsáveis pelo *workhouse*, para Sowerberry, para Fagin, a criança Oliver é mera propriedade de que se pode dispor a bel-prazer, um fardo igual a tantos ou-

tros, que se quer ver pelas costas (*OT*, 17, 171) e que se manipula física e espiritualmente. Os criminosos discutem entre si a necessidade de evitar que as crianças cresçam — para mais facilmente poderem ser introduzidas nas casas a assaltar — e de as manter ignorantes, sinónimo de incapacidade para se esquivarem ao papel que lhes foi distribuído (*OT*, 19, 190). A acusação central de *NN* refere-se às crianças de Dotheboys Hall, magras, assustadas, doentes, deformadas, precocemente envelhecidas: o exemplo evidente da irresponsabilidade ou falta de responsabilidade de Squeers (*NN*, 14) (4).

Acusados e responsabilizados de toda a série de atrocidades cometidas contra as crianças, os adultos são ainda apontados como cruéis, desprovidos da benevolência que a fragilidade da criança merece; são exemplos de tal os cavalheiros que, do *stage-coach*, se divertem a fazer correr Oliver atrás da carruagem sob promessa — naturalmente não cumprida — de *half-pence* (*OT*, 8. 98-99); o modo, que o narrador explicita, de exibição de Oliver como um troféu por Mr. Giles (*OT*, 28, 263); o facto de Ralph Nickleby tencionar servir-se de Smike como instrumento de vingança contra Nicholas (*NN*, 34, 523) ou a atitude de Fagin que vê nas crianças pequenas — os "*kinchins*" como lhes chama — vítimas fáceis de roubo (*OT*, 42, 386).

Graves ainda são as situações criadas nos pais/adultos aparentemente bons que, não obstante, se servem das crianças de modos inequivocamente condenáveis. Voltamos à exploração da criança, desta feita para fins lucrativos que revertem em favor dos pais: no mundo do espectáculo, Mr. Vincent Crummles transformou a filha num fenómeno, numa curiosidade para exibição, ao impedi-la de um desenvolvimento físico natural (*NN*, 23, 365); Nell trabalha para se sustentar e ao avô; e mesmo a gordura de Master Squeers é motivo de orgulho do pai porque "*makes his flesh shine a good*

*deal, and parents thinks that's a healthy sign!" (NN, 34, 521).*

Muitos mais exemplos poderíamos retirar dos romances de Dickens com vista a justificar esta tendência de representação da situação da criança com referência à realidade vitoriana do dia-a-dia, mas parece-nos suficiente acrescentar que esta é uma faceta que se manterá presente em todos os romances de Dickens que nos propomos analisar e que vai sendo trabalhada em conjugação com outros aspectos.

Dos exemplos apontados decorre, no entanto, uma imagem da criança que se insere parcialmente na tradição romântica de ver nela um pequeno ser, inocente e diferente do adulto, só que nestes romances confrontado com o perigo iminente de sucumbir às pressões e aos esquemas egoístas dos adultos, fisicamente mais fortes, social e politicamente mais poderosos. Como a criança dos românticos, quer na morte, quer na sua variação que é o sono — ou numa força interior —, estas crianças encontram um modo de resistir e de assim saírem vitoriosas da batalha, que, por ora, se trava ainda apenas contra os adultos e suas instituições, do *workhouse* ao submundo do crime, da escola a certos lares que o não são verdadeiramente.

Mas Oliver, Smike e Nell, inocentes e bons, quase anjos, são consequentemente incorruptíveis, o que envolve manifestas limitações ao nível da sua interpretação em termos realistas. Possuindo uma qualidade anagônica (5), que depende essencialmente de serem crianças, Oliver e Nell são, pelas exigências do que representam, impossibilitados de crescer. Como articular então a infância com a ausência de crescimento que nela está implícito é um problema com que deparamos nesta primeira fase e que revela ainda certa imaturidade artística de Dickens no tratamento do tema. A infância, tal como ela é representada nestes romances, faz sentido em termos de referência à idade adulta, como um estágio que a antecede e

que é fortemente valorizado, só que esse sentido é conseguido não por intermédio das crianças representadas mas à margem delas pelo que os personagens adultos — e o narrador — afirmam ser positivo na infância pelos sentidos que eles projectam para a criança. A infância de Oliver e Nell, a adolescência de Smike significam apenas em termos adultos; isto é, funcionam para o adulto que neles recria uma imagem que lhe é grata e gratificante. Dizer-se que estas crianças foram privadas de infância passa então a poder ser interpretado como significando não apenas que foram precocemente, e por condicionantes sociais, forçadas a desempenhar papéis adultos, mas também que de infantil elas apenas possuem o aspecto exterior, tal a carga sentimental que as envolve. O corpo e rosto infantis correspondem afinal a atitudes e pensamentos adultos ou ao que os adultos esperam das crianças (6).

Encontramo-nos não no espaço de representação de uma infância com características próprias e de transição da inocência para a experiência, mas num espaço de refúgio do adulto, que projecta para a criança e a infância um ideal de inocência, de pureza e de beleza que é de uma nostalgia doentia, perigo iminente para todo o autor que se propõe abordar o tema.

Naturalmente que os romances de Dickens que incluem crianças se destinam a dialogar com os adultos sobre elas, e é nessa perspectiva que os devemos encarar, procurando neles a noção de criança proposta pelo autor. Isto não invalida, porém, que detectemos na reflexão do adulto aspectos menos felizes que são de auto-gratificação e de sentimentalismo.

A figura do órfão — ou aparentemente órfão —, por exemplo, comum a estes três romances nas figuras de Oliver, Smike e Nell, entre outras, pode e deve ser ligada a elementos da biografia do autor que se reportam à altura em que, criança, longe dos pais, Charles Dickens é obrigado a

trabalhar, sentindo-se abandonado, órfão — e o mais importante — injusticado. Aqui radica o problema central do aproveitamento da personagem do órfão (7); abandonado, solitário e maltratado, sem direitos, sem protecção, sem condições de desenvolvimento espiritual, ele é colocado à mercê do interesse de algum adulto bem intencionado e benevolente, que, no entanto, so reage ao encanto da pureza e da passividade, ao total abandono destas criaturas que parecem esperar a morte como alívio do seu sofrimento, tanto mais que a morte em criança se conjuga com a ascensão de um anjo aos céus — imagem forjada pela retórica do narrador, mas também posta na boca das próprias crianças, pelo que claramente se revela convencional.

A artificialidade desta criança-modelo e dos ambientes em que ela se sente feliz — os jardins, os cemitérios, as cenas domésticas — atinge, como veremos, um expoente característico em little Nell, a pequena heroínia encantadora, cuja irreabilidade é, por assim dizer, marca proeminente da composição da personagem criança nesta primeira fase.

Concentrar-nos-emos nesta faceta da representação da criança em Oliver, Nell e Smike, sobretudo nos dois primeiros, por serem centrais aos enredos dos romances. Uma e outra são pseudo-crianças pela carga simbólica neles projectada. Belos, puros e encantadores que são do ponto de vista adulto, eles são visões de uma infância encantada de, ou para, adultos amargurados e com tendências escapistas que procuraremos explicar em termos culturais.

No caso de Smike a perspectiva altera-se um pouco. Já não é criança nem belo como Oliver e Nell; é o adolescente fisicamente deformado e reduzido mentalmente à infantilidade, não podendo por essa razão ser articulado com a mesma força e facilidade com o idílio bucólico e paradisíaco que os romances insistem em associar à infância. Mas pode — e aqui se

perfila outra característica importante da representação da criança nesta fase inicial — constituir para os adultos dentro e fora do romance — um poderoso foco da compaixão que se sente por um pobre animal ferido, situação que Dickens explora em Oliver momentaneamente quando ele adocece (8). É portanto destas três figuras que partiremos para a definição de uma imagem da criança em Dickens, procurando em cada romance aqueles aspectos que melhor permitem uma articulação com vista àquele fim.

Convém, no entanto, ainda realçar que apesar de nenhuma destas crianças se conseguir impor em termos realistas, há nos primeiros capítulos de *OT* exemplos de naturalidade e de veracidade psicológica que constituem o embrião da técnica de adopção de um ponto de vista infantil, tão elogiada na obra de Dickens.

Já é positivo que consigamos reconhecer em Oliver a criança esfomeada, reduzida aos instintos animais: "*Child as he was, he was desperate with hunger, and reckless with misery.*" (*OT*, 2, 56); ou ainda "*hungry as a pig*"; mas é notável a articulação narrativa do estado de atordoamento e de perplexidade da criança, incapaz de perceber totalmente o mundo adulto e mesmo a sua linguagem, e que se constitui fonte de humor. Eis um exemplo:

*"Not having a very clear defined notion of what a live board was, Oliver was rather astounded by this intelligence, and was not quite certain whether he ought to laugh or cry. (...) 'Bow to the board,' said Bumble. Oliver brushed away two or three tears that were lingering in his eyes, and seeing no board but the table, fortunately bowed to that"*(*OT*, 2, 53)

Em *NN*, o ponto de vista infantil não é usado, mas encontramos também momentos de reconhecimento do que é próprio da criança, uma certa timidez, bem articulada pelo narrador descrevendo o modo como os futuros alunos de Mr. Squeers são forçados a travar conhecimento:

"'These are only some pupils of mine,' said Wackford Squeers, pointing to the little boy on the trunk and the two little boys on the floor, who had been staring at each other without uttering a word, and writhing their bodies into most remarkable contortions, according to the custom of little boys when they first become acquainted. (NN, 4, 97-98)

Momentos como este representam o aliviar de tensões e o aligeirar de situações escandalosamente degradantes para as crianças, pois provocam no leitor adulto um sorriso de compreensão e de reconhecimento. Esporádicos em *OT* e *NN*, estão praticamente ausentes de *OCS*, e a sua importância advém de constituírem um outro modo de aproveitamento da criança no romance de Dickens: para a produção de humor, que vive do confronto de duas realidades consideradas díspares: a do adulto e a da criança.

Cenas como a que atrás citamos são raras, e os encontros entre crianças são pautados por um tal artificialismo que quase nos julgamos perante a obra de um qualquer autor evangélico para crianças que utiliza as crianças como veículos de mensagens elevadas e moralizantes. Três exemplos apenas servem de ilustração desta faceta: o primeiro, tirado de *OT*, quando Oliver ao fugir se encontra com Little Dick, que fala da morte (*OT*, 7, 96) (9); o segundo, de *OCS*, quando Nell encontra uma criança a brincar no cemitério, que fala de lágrimas nos olhos em anjos, no céu, em passarinhos a cantar e jardins (*OCS*, 55, 509-10); o terceiro, de *OT*, no qual o adulto, Mrs. Maylie, escuta com atenção e respeito a opinião da criança (Oliver): "'You think like a child, poor boy. But you teach me my duty, notwithstanding'" (*OT*, 33, 295). Há algo do "ministering child" da ficção evangélica nestes exemplos e de uma maneira geral nas figuras de Oliver, Smike e Nell. Aquelas, moribundas, denunciam as frivolidades dos adultos com base na sua grande devoção religiosa; estas não são exageradamente devotas, mas ainda assim pequenos "monstros" de santidade. A diferença reside em que a virtude de Oliver e de Nell lhes é inerente ;

não dependem de uma conversão religiosa nem se arvoram em defensores in falíveis e irrepreensíveis da espiritualidade e da inocência. Menos pre conceituados, menos confiantes na sua superioridade, eles limitam-se a ser desmesurada e desumanamente bons e puros (10).

Os primeiros onze capítulos de *OT*, até ao momento em que Oliver é recolhido por Mr. Brownlow, representam a luta pela sobrevivência de um rapaz pobre, sujeito a toda a espécie de abusos à sua integridade mental e física, a toda a série de arbitrariedades, mas que se revela algo diferente dos outros na sua impermeabilidade aos sucessivos ambientes degradados por que passa, conquanto as ameaças sejam reais e façam perigar a invulnerabilidade de Oliver:

*"The simple fact was, that Oliver, instead of possessing too little feeling, possessed rather too much; and was in a fair way of being reduced, for life, to a state of brutal stupidity and sullenness by the ill-usage he had received."* (*OT*, 4, 72)

A caracterização de Oliver, protagonista do romance, levanta um conjunto de problemas que convém pormenorizar para a melhor compreensão do seu papel no romance: que ele não tem personalidade nem sequer individualidade física tem sido apontado amiúde como justificação de ele representar as queixas da criança num sentido geral, enquanto que um David Copperfield, ao queixar-se do mal que lhe fizeram, seria um caso particular e representaria um ponto de vista subjectivo (11). A representatividade de Oliver não nos parece relevante, porque há toda a imensa diferença entre ele, por um lado, e Noah Claypole, o 'Artful Dodger' e Charley Bates, por outro. Partilham de uma situação inicial desvantajosa, privados de conforto, de pais, de uma boa situação económica, de um lar como o dos Brownlow ou Maylie. Mas enquanto os outros rapazes, pela manha e por necessidade, vão sobrevivendo e enfrentando as circunstâncias adversas sem

adoecer nem precisar de fadas-madrinhas, Oliver, além de representado de modo diferente, parece ter necessidades diferentes também. Oliver é um modelo de virtude, de integridade, de inocência, de beleza, de passividade e de ingenuidade, perfeitamente deslocado do ambiente e representado amiúde em atitudes piedosas: de joelhos (OT, 3, 67); em atitude humilde, com ar tímido a pedir mais comida (OT, 2, 57), receoso e respeitador perante os adultos, incluindo Fagin (OT, 8, 104). Oliver só por duas vezes toma, por assim dizer, as rédeas do seu destino nas mãos: quando bate em Noah Claypole (OT, 6, 88) e quando foge da casa de Sowerberry (OT, 7, 95). Pequeno e indefeso, "helpless", "little" e "poor" são três adjetivos que recorrem na caracterização da criança que Dickens propõe para encarnar um certo modelo. Oliver é obediente, humilde, recatado e tímido, mas também sofredor e corajoso; tão ingênuo e ignorante da vida que a comparação com o 'Artful Dodger' (OT, 8) ou com Charley Bates (OT, 18) o torna "fenômeno", pelo menos de um ponto de vista do século XX. É também excessivamente sentimental (OT, 4, 72) e em contraste com o seu aspecto físico e os maus tratos sofridos na infância, possui "a good sturdy spirit" inato que lhe vai aparentemente permitir elevar-se acima de todas as outras crianças. Eis um passo que evidencia a construção da personagem pelo narrador, com vista a um determinado fim:

*"It was not until he was left alone in the silence and stillness of the gloomy workshop of the undertaker, that Oliver gave way to the feelings which the day's treatment may be supposed likely to have awakened in a mere child. He had listened to their taunts with a look of contempt; he had borne the lash without a cry: for he felt that pride swelling in his heart which would have kept down a shriek to the last, though they had roasted him alive. But now, when there were none to see or hear him, he fell upon his knees on the floor; and, hiding his face in his hands, wept such tears as, God send for the credit of our nature, few so young may ever have cause to pour out before him." (OT, 7, 95)*

Escolhemos este trecho por o considerarmos característico do tipo de comentário do narrador quando pretende projectar para Oliver, afirmando-o criança, uma carga valorativa que sô faz sentido para o adulto, no intuito de, por um lado, conferir a Oliver uma dimensão simbólica, neste caso religiosa, e por outro de realçar o patético da situação que confronta a criança: a referência às chicotadas, ao grito abafado, à tentativa de auto-controlo, ao assar vivo, à postura, (de joelhos com o rosto escondido entre as mãos, as lágrimas a correr) constroem uma aura religiosa em torno de Oliver que não deixa de produzir uma sensação reconfortante no adulto vitoriano, tornado inseguro pela pluralidade de crenças religiosas e do confronto da religião com as mais recentes descobertas científicas (12).

Aquela imagem vai culminar com a fuga de Oliver e com a referência a "*bleeding feet and covered with dust*" (OT, 8, 99) para produzir a imagem de um mártir sofredor, que tomou a forma de criança, o que agravou ainda mais as ofensas dos causadores do seu sofrimento. A criança em si tornou-se irrelevante, a figura serve apenas como instrumento de produção de sofrimento nos leitores e o ego do escritor, que assim se "vinga" de todo o mal que considera terem-lhe feito na infância.

Esta imagem falsa projectada sobre o órfão que foge do seu aprendizado está presente na concepção de Oliver desde o início, pois mesmo a beleza dele é indício do seu carácter etéreo. Oliver não tem culpa de ser belo, mas tornar-se-ia sem dúvida mais aceitável como criança se fosse apresentado como o 'Artful Dodger':

*"He was a snub-nosed, flat-browed, common-faced boy enough; and as dirty a juvenile as one would wish to see; but he had about him all the airs and manners of a man. He was short of his age, with rather bow-legs, and little, sharp, ugly eyes."* (OT, 8, 100)

Ele é o rapaz sem infância, forçado a ser homem de corpo e espírito antes do tempo (13). Oliver, apesar de tudo, persegue no sonho e de facto (quando é albergado por Mr Brownlow e pelos Maylie), embora por pequenos períodos de tempo, a visão de um lugar idílico, de um lar, onde se combinam as presenças de um jardim e da morte; dele se pode dizer que anseia pela infância, conquanto — como já vimos — representada pela nostalgia do adulto. Para o 'Artful Dodger' esses lugares não têm realidade. Ocupado em sobreviver, ele nada tem a ver com os sonhos de escapismo e de morte de Oliver ou de Dick, totalmente despropositados em termos das experiências por que passaram. Estes anseiam por ser eternamente crianças (OT, 17, 173), por um lugar onde descansar, nem que tal signifique a morte. Neles não há actividade, não há luta pela sobrevivência, apenas um baixar de braços passivo que o autor procura fazer valer no texto como imagem patética capaz de comover o leitor e de o convencer do desamparo, injusto, daquelas crianças.

A noção de infância que Oliver serve é veiculada pelo narrador em termos de irrealidade, de sonho, como se de um momento de encantamento se tratasse, com referência ao passado:

*"The boy stirred, and smiled in his sleep, as though these marks of pity and compassion had awakened some pleasant dream of a love and affection he had never known. Thus, a strain of gentle music, or the rippling of water in a silent place, or the odour of a flower, or the mention of a familiar word, will sometimes call up sudden dim remembrances of scenes that never were, in this life; which vanish like a breath; which some brief memory of a happier existence, long gone by, would seem to have awakened; which no voluntary exertion of the mind can ever recall."* (OT, 30, 268)

A criança bela, inocente e sofredora, a dormir, vigiada por adultos benevolentes e carinhosos, é uma visão que encanta e por isso apela ao sentimento, criando exactamente isso: uma visão apenas contida nas palavras e no tom elevado, pesaroso e chocado, do narrador para provocar a

reação pretendida.

*"It was a solemn thing to hear, in the darkened room, the feeble voice of the sick child recounting a weary catalogue of evils and calamities which hard men had brought upon him" (OT, 30, 270)*

A criança serve para acusação de 'hard men'; foi colocada numa espécie de pedestal (a cama) que constitui o centro sobre que convergem todas as atenções; perdeu-se a noção da relação entre adulto e criança e também o Oliver como imagem da vida, reduzido a ser a criança abstracta e convencionalizada indispensável à decoração de cenas domésticas altamente emotivas (14).

As palavras de Rose Maylie são significativas do que se pretendeu fazer de Oliver em OT:

*"'He is a child of a noble nature and a warm heart,' said Rose, colouring; 'and that Power which has thought fit to try him beyond his years, has planted in his breast affections and feelings which would do honour to many who have numbered his days six times over'" (OT, 41, 370)*

Também o autor parece adoptar esta atitude em relação a Oliver, revelando-se com ele identificado na medida em que o rapaz se torna veículo de projecções do autor que visam a libertação de uma infância dolorosa. A escolha de um modelo de criança indica a artificialidade e os perigos de uma excessiva identificação com a personagem, dependente da caracterização da criança como excepcionalmente virtuosa e portadora de características que só permitam o enlevo do adulto; por essa razão Oliver é sossegado, doce, obediente, ajuizado, um verdadeiro anjo na terra.

Em *NN* deixámos para trás a visão do encantamento que era Oliver para depararmos em *SMike* com a vítima que já não é modelo e com o jovem

pobre que deixou de estar no centro do enredo do romance. Já não é a criança, mas o adolescente que passou a estar em foco; Nicholas Nickleby, o herói de vinte anos aproximadamente, "*A young man of an impetuous temper and of little or no experience*" (NN, Prefácio, 52), belo, extrovertido, cheio de recursos (NN, 3, 82), inteligente, emotivo, mas também viril (NN, 3, 87); Kate Nickleby, a donzela adolescente, casta, pura, recatada, bela, tantas vezes referida ainda como criança, e Smike eis os adolescentes que surgem a par de uma galeria de crianças em papéis secundários. A coexistência de uns e outros irá permitir ao autor insistir na relação destas duas etapas de crescimento; vai-lhe ser possível definir qual a importância da infância para o futuro desenvolvimento de um ser e ponderar já na sua adolescência as consequências da infância, conquanto não propriamente por intermédio das personagens em relação.

É por meio da história contada apropriadamente por um velho, "*The Five Sisters of York*" (NN, 6, 119-128) (15), que se inicia o tema e se começa a delinear um sentido da infância que não fora explicitado em OT e que contribui para a sua clarificação:

*"and memory, however sad, is the best and purest link between this world and a better."* (NN, 6, 129)

A memória de uma infância feliz, com todas as suas graças de inocência, pureza e felicidade, é a garantia de se estar protegido contra as tentações e corrupções que surgem pela vida e no contacto com as coisas do mundo;

*"(...) a glance at the old work of our common girlhood would awaken good thoughts of by-gone days, and soften our hearts to affection and love."* (NN, 6, 123)

- afirma uma das irmãs, a cuja infância ficaram associados a alegria, o riso,

o amor à natureza, às flores, as canções, a doçura, um espaço idílico que encontra um símbolo adequado no jardim rodeado por altos muros que o isolam do mundo exterior.

Contra esta proposta veiculada por uma história, a realidade cruel de Dotheboys Hall é realçada em toda a sua desumanidade e representa o reverso da medalha, pelo modo directo como é representada por meio do horror sentido pela personagem Nicholas:

*"Pale and haggard faces, lank and bony figures, children with the countenances of old men, deformities with irons upon their limbs, boys of stunted growth, and others whose long meagre legs would hardly bear their stopping bodies, all crowded on the view together; there were the bleared eye, the hare-lip, the crooked foot, and every ugliness or distortion, that told of unnatural aversion conceived by parents for their offspring, or of young lives which, from the earliest dawn of infancy, had been one horrible endurance of cruelty and neglect. There were little faces which should have been handsome, darkened with the scowl of sullen dogged suffering; there was childhood with the light of its eye quenched, its beauty gone, and its helplessness alone remaining;"*  
(NN, 8, 151-2)

Nada resta a estas crianças do que fica definido como próprio da natureza infantil; a deformação é física e mental (16), o afecto tão necessário é inexistente, o sentimento reprimido, ao céu que deve ser a infância foi substituído o inferno – esta é a atitude adoptada pelo narrador, aqui articulando o espectáculo com que Nicholas depara em Dotheboys Hall. O resultado deste regime na infância é avaliado em Smike, que desse período da sua vida só tem memórias muito distantes e dolorosas (17).

O aspecto grotesco de Smike, um corpo magro e defeituoso envolto em roupas de criança, nada tem a ver com o que se passa no seu interior; dele raramente vem uma atitude infantil propriamente dita e para o fim acumula-se sobre ele toda a carga sentimental que cobrira Oliver (18). O curioso é que em NN Dickens parece ter sentido a necessidade de envolver o

herói que iniciara em Oliver em duas personagens; Nicholas no papel de herói do romance e as consequências da vitimização da criança concentradas em Smike, que daquele herdou igualmente a passividade, a vontade de servir, o desamparo e as qualidades do mártir sofredor, ameaçado de morte; só que agora, como é Nicholas o herói do romance, Smike pode morrer, envolto na imagem tradicional de anjos e sorrisos, precedida por um período de progressiva apatia. A morte de Smike, mais do que a de Nell, é justificada pelos maus tratos sofridos na infância e adolescência, que lhe não deixam qualquer vontade própria de viver (NN, 12, 211). Pena é que seja aproveitada para fins sentimentalistas (19).

Kate e Nicholas tiveram aparentemente uma infância considerada feliz, que não é trazida para o processo narrativo, sendo apenas confrontados com dificuldades financeiras na adolescência e por isso podem sobreviver, parece ser a lógica do texto. A infância de Smike, pelo contrário, foi um constante pesadelo, cujas marcas são visíveis na adolescência, pois aos dezanove anos a sua idade mental é de nove (NN, 12, 210), fisicamente é franzino ("*an attenuated frame*", NN, 7, 143) e coxeia. De fisionomia é "*care-worn*" (NN, 43, 655), de olhar vazio (NN, 7, 144); a sua ignorância é total (NN, 12, 211), o desalento, a perplexidade e a submissão são constantes do seu comportamento; não consegue ir buscar ao passado, nem ao presente, força física ou psíquica para enfrentar o futuro; só lhe resta morrer, pensa Nicholas (NN, 13, 217), com o que o leitor não pode deixar de concordar, o que convenhamos, não é reconfortante nem agradável. A imagem inicial de Smike é de total desamparo e se não fosse a presença de Nicholas como amigo os pontos de contacto com Jo de BH seriam muitos.

Se em NN são os adolescentes que vão ser confrontados com dificuldades em termos de enredo, as crianças, particularmente as filhas de Mr

Kenwigs, vão ser motivo de comparação com as crianças da escola de Squeers e com as do mundo do espetáculo, mas também vão constituir uma novidade enquanto representação de crianças da classe média. Rodeadas de todo o conforto doméstico, protegidas, cuidadas, amimadas, em relação a elas não há o perigo de o narrador se deixar arrastar por sentimentalismos. Antes pelo contrário, das situações representadas vem um comentário inequivocamente sarcástico ao modo como os adultos – neste caso Mr Kenwigs – se servem das crianças para provocar o sentimento, que esconde algum interesse menos confessável:

*"(...)and now when I look at him (o bebê) – a precious, unconscious, helpless infant, with no use in his little arms but to tear his little cap, and no use in his little legs but to kick his little self – when I see him a-lying on his mother's lap cooing and cooing, and in his innocent state almost a chocking himself with his little fist – when I see him such a infant as he is, and think that that uncle Lillyvick, as was once a going to be so fond of him has withdrawn himself away, such a feeling of vengeance comes over me as no language can depict, and I feel as if even that holy babe was a telling me to hate him." (NN, 52, 786)*

O tom é de comédia e o próprio narrador reconhece ser propósito de tal discurso criar um *"affecting picture"* que comove profundamente Mrs Kenwigs e o próprio Lillyvick (20); Mas não podemos deixar de reparar que *"helpless"*, *"little"*, *"innocent"*, *"holy"* são atributos que o narrador de *OT* reservara para Oliver e Dick e de que se servirá o narrador de *NN* para se referir a crianças (*NN*, 12, 210-1). A própria caracterização de Smike vive desta atitude sentimentalista: ele é o *"poor soul"* e *"poor fellow"*;

*"(...) a poor unfortunate boy, a child in everything but never having known one of those tender endearments, or one of those lightsome hours which make our childhood a time to be remembered like a happy dream through all our after life – a warm-hearted, harmless, affectionate creature, who never offended you or did you wrong (...)" (NN, 60, 886)*

São palavras do benevolente Charles Cheerible dirigidas a Ralph Nickleby a propósito de Smike, que o definem como vítima e mais uma vez

apontam para o que não permite a Smike sobreviver: a ausência de um passado feliz, de uma infância (burguesa?) que lhe permita continuar a viver. A associação da infância a um jardim arrasta consigo também sempre uma imagem ou evocação da morte ou de crianças mortas, e é por isso que no final somos confrontados com crianças a brincar num jardim junto do túmulo de Smike inserido num ambiente de classe média (21). Mas em *MM* Dickens reconhece já que a morte – e sobretudo este tipo de doce morte, rodeada de anjos, representada no romance – é uma solução fácil que responde sobretudo ao desejo de produção de sentimento e procura então uma alternativa ao estado degradado da infância que representa nos alunos de Dotheboys Hall (22). Escolhe as crianças ciganas que vivem na natureza, em liberdade, a quem é permitido brincar e apanhar sol, e nas quais reinam a animação e a vitalidade infantis (*MM*, 50, 748) (23).

A articulação da figura de Smike – com posterior prolongamento em Jo, por um lado dolorosamente verdadeira e real, por outro sentimentalizada porque usada para transmitir visões celestiais de crianças que se tornam anjos ao morrer – com o resto do romance é difícil, já que ele serve durante grande parte do romance para que Nicholas e outras personagens exibam o seu bom coração; para já não falar na disparidade e desconexão da opressão de Smike em relação às dificuldades com que se defrontam Nicholas, Kate e Madeline Bray, o que torna *MM* uma obra apenas pontualmente importante para a investigação de uma definição dickensiana da criança e da infância.

Kate Nickleby e Madeline Bray, puras, inocentes, virginais e muito belas, são amiúde referidas como crianças apesar de já mulheres (24) ; são também passivas, dependentes e dada a sua fragilidade perseguidas pelos homens. Little Nell continua a ser a delicada heroína das classes me

dias que se iniciara em Rose Maylie e continuou naquelas duas personagens de *NW*, apesar de pobre e forçada a pedir esmola pelo mundo; esta é uma diferença importante, tanto mais que a leva ao centro do enredo do romance, em oposição a uma outra figura, um triunfo de caracterização de energia maléfica, de vitalidade que degenera em violência como é Quilp; a força demoníaca que se contrapõe à figura angélica, a única que consegue despir esta figura etérea e plena de santidade que é Nell, porque a cobiça em termos sexuais e vê nela uma faceta física, ignorada pelo narrador e pela grande maioria das outras personagens, mais interessadas em ver nela a criança. Para Quilp ela é "*such a chubby, rosy, cosy, little Nell*", "*so small, so compact, so beautifully modelled, so fair, with such blue veins and such a transparent skin, and such little feet*" (*OCS*, 9, 125).

Para o narrador, e de uma maneira geral para as outras personagens, Nell será sempre "*a pretty little girl*" (*OCS*, 1, 44), "*the child*", tão delicada que definida como "*fairy-like*" (*OCS*, 1, 55). É graças à presença de Quilp, que por ser vilão não colabora no enaltecer da figura de Nell como angélica e nobre e a reduz ao aspecto físico, que nos podemos aperceber — como já fora possível em *OT* ou *NW* com base no texto — de que há construção de uma imagem convencional de pureza da criança que Nell serve e que a impede de *viver*. Para tal contribui também a presença de Master Humphrey como narrador assumido nos três primeiros capítulos, o qual revelando-se homem idoso e sentimental, ao caracterizar Nell define à partida uma posição sobre a infância que manterá ao longo da narrativa e que se assemelha à adoptada pelos narradores de *OT* e *NW* (25). Essa posição assenta na valorização adulta do amor das crianças, "*little people*", "*so fresh from God*" (*OCS*, 1, 46); na condenação do facto de as crianças serem obrigadas a desempenhar tarefas domésticas ou outro tipo de

trabalho porque destrutivas de duas características preciosas intrínsecas à infância: a confiança e a simplicidade (*OCS*, 1, 48); no considerar a infância período de riso e de brincadeiras em que não deve haver contacto com os problemas do mundo, período de protecção das coisas desagradáveis (26); e no considerar das jovens adolescentes, como Nell, crianças ainda e para sempre, com todas as repercussões de recusa de aceitação do crescimento que aquela atitude implica; para além da definição da criança como ser frágil e delicado, sorridente na adversidade e cuja inocência e vulnerabilidade encontram expressão condigna no sono — o sono que em *OCS*, como já em *OT* acontecera, adquire uma certa dimensão mortal, que paira sobre o romance (27).

A proposta narratorial de encarar a infância é reforçada pelo modo como o avô de Nell vê na criança um veículo de transmissão da graça divina (*OCS*, 1, 52), mas também pelas palavras do irmão mais novo do *Bachelor* (*OCS*, 71, 652) que afirma ser na velhice que se anseia voltar aos lugares da infância, para recordar as sensações e sentimentos de então.

Os muitos pares de personagens adulto e criança, que em parte se substituem às imagens do adulto que explora ou salva a criança pobre, entregue a si própria, põem em evidência o valor da infância como espaço de amor, de camaradagem e de perspectivas futuras para a velhice.

*"Besides, the children of the poor know but few pleasures. Even the cheap delights of childhood must be bought and paid for"*  
(*OCS*, 1, 48-9)

— afirma o avô de Nell, o que no romance não se aplica a Nell, mas a Tom Scott, a 'The Marchioness', a Kit Nubbles, a Barbara, todos eles desempenhando a função de criados; Nell é mantida junto do avô em peregrinação, em busca de um certo lugar onde lhe seja permitido o eterno descanso e é só na ausência de brincadeiras e na necessidade das lides domésticas que reconhecemos nela marcas de pobreza também.

*OCS* define não apenas em Nell e no velho que conduz pela mão um padrão de dependência mútua entre adulto e criança que convém salientar. Também Tom Scott, apesar de independente, esperto e arrojado, suporta os safanões de Quilp e serve-o (*OCS*, 5, 87; 11, 139; 49, 457); 'The Marchioness', aparentemente humilde e obediente a Sally Brass, mas "*sharp-witted and cunning*" (*OCS*, 57, 528), um "*small servant*", maltratada, fechada na cave e mal alimentada desenvolve fortes laços de amizade e de dependência em relação a Dick Swiveller, porque este lhe dedica atenção e lhe dá um nome (28). A criança torna-se indispensável ao adulto e vice-versa, desenvolvendo-se, independentemente do facto de o adulto ser bom ou mau, um mútuo entendimento que põe em cheque a ligação de Nell com o avô e mesmo com o professor, Mr. Marton; isto porque Nell não tem realidade aos olhos deles, é uma ideia de pureza; nem ela age como criança nem eles como adultos cujo papel seria tomar conta das crianças; os papéis foram invertidos (*OCS*, 1, 52) (29). Nell trata o avô por "*dear*", decide o que se há-de fazer, tenta animá-lo, só que nem por isso deixa de chamar a atenção para a monstruosidade do sacrifício que empreendeu. Eis um passo característico:

*"Dear grandfather, you are old and weak, I know; but look at me. I never will complain if you will not, but I have some suffering indeed."* (*OCS*, 44, 415)

Ao que o velho responde reconhecendo a justeza de tal afirmação (30). Nell é assim colocada num plano de heroísmo que tem por base o afecto e a rectidão moral no entender de Mr Marton (*OCS*, 46, 435), faceta que é complementada pela sua progressiva ascensão a anjo, venerado por todos, adultos e crianças (*OCS*, 55, 508-9) (31). Mr Marton é também ele exemplo de um adulto fortemente ligado a uma criança, primeiro ao seu aluno que morre, depois a Nell, acabando por depender dela emocionalmente; e é ele quem ao reencontrá-la na estrada lhe pede conselhos, considerando ser a

experiência dela superior à sua (OCS, 46, 434-5).

As gargalhadas de Nell, "*childlike and full of hilarity*" (OCS, 1, 49) são pretensamente infantis, soam a falso, tal como a concepção de Kit no seu papel de leal criado, franco, de aparência cômica (OCS, 4, 72); ele é uma falsa criança, um instrumento ao serviço do que os adultos das classes médias anseiam projectar para as crianças das classes pobres. Contudo, na definição de Nell como "*the bright star of the simple fellow's life*" (OCS, 61, 556) conseguem-se sugestões do papel de Estella na vida de Pip em *GE*, mas neste romance essas sugestões não são concretizadas a qualquer nível. Kit é o eterno servidor de uma Nell que não está ao alcance dos homens, pela simples razão de lhe não ser permitido descartar-se da sua forma infantil e virginal, e por isso ela transforma-se afinal em quase outro "*infant phenomenon*" como Ninetta Crumles, forçada a um espartilho de infantilidade de que não se apercebe, nem tão pouco o narrador, agarrado que está a uma visão de encanto.

Colocado ao lado de Tom Scott ou da 'Marchioness', Kit não tem realidade, facto que é agravado quando o vemos tomar posição contra o fanatismo religioso da mãe, que ele considera não natural (OCS, 22, 231), e não podemos deixar de reparar na artificialidade das suas constantes risadas: ele não representa mais do que o tipo do "pobrezinho feliz" tão apreciado pelos vitorianos da classe média (32).

A criança pobre representada no texto é a 'Marchioness', que proibida de se queixar utiliza os gestos para o fazer (OCS, 51, 473), que espia pelos buracos das fechaduras e que à primeira mostra de carinho foge dos maus tratos e se dedica de coração e alma a Dick Swiveller.

Em contraste há em Nell uma dose excessiva de passividade, de inércia e de insipidez que não é passível de ser apenas justificada com os ideais vitorianos de heroína, mas que se liga, pensamos nós, à vontade au

torial de familiarização da criança com a morte, processo que ocupa grande parte da narrativa, de grande sentimentalismo.

No capítulo nono torna-se evidente uma mudança em Nell, perceptível apenas para o leitor. Se exteriormente continua a sorrir e a ser amável, interiormente, o medo do que possa acontecer ao avô, a solidão, a tristeza e a ânsia de se libertar dessa condição sobrepoem-se e na postura que adota, sentada à janela olhando para fora, revela o desejo e a necessidade de evasão (OCS, 9, 119-20).

Esta progressiva interiorização - sinônimo de gradual passagem da vida para a morte - é marcada por preces fervorosas, pelas lágrimas, pelo alheamento do que a rodeia e finalmente pela fuga, conduzindo o avô, que tem ecos religiosos do *Pilgrim's Progress* de Bunyan (mencionado em OCS, 15, 175):

*"Places lie beyond these," said the child, firmly, 'where we may live in peace, and be tempted to do no harm. We will take the road that promises to have that end, and we would not turn out of it, if it were a hundred times worse than our fears lead us to expect.'* (OCS, 45, 423)

Nestas palavras o futuro surge associado à paz, à tranquilidade e posteriormente ao campo e aos cemitérios. Ela sente *"a curious kind of pleasure in lingering among these houses of the dead"* (OCS, 17, 187) e daqui até ao final este será o ambiente onde Nell melhor se sente, familiarizando-se com a morte: *"it would be no pain to sleep amidst them (os túmulos)"*, a ele voltando ao longo do dia várias vezes *"like one rooted to the spot"* (OCS, 53, 496) e que marca a proximidade da morte dela. É um processo gradual de desprendimento das coisas terrenas, maravilhosamente conseguido, que se serve adequadamente da criança simbólica, sacralizada (OCS, 44, 422; 72, 659), que perde parte da sua aura mística, quando comparada com a parte do enredo que envolve a 'Marchioness', por exemplo (33).

Resumindo: a morte da criança experimentada como processo gradual pela própria criança, que perde o medo e a espera tranquilamente, é em *OS* posta em relevo para constituir um centro de sentimento, no qual se encontram envolvidos conceitos algo nebulosos de memória, de recompensa e de felicidade celestial. Nell é, como Oliver e Smike antes dela, um modelo de virtudes, e pelo facto de ser rapariga um símbolo mais adequado de sensibilidade, passividade e vulnerabilidade do que os rapazes (34).

Comum a estas três personagens é a procura de um ambiente de calma idílica, um Éden na terra, onde sejam permitidos a inércia e os longos sonos de paz e tranquilidade, que não são mais do que um desejo de acomodação ao ambiente de bem estar burguês (35). Uma vez atingido esse idílio, pode-se viver a felicidade eterna e perfeita dos finais de romance (Oliver, Nicholas) ou encontrar na morte uma solução de fixação desses momentos (Smike, Nell).

Estes heróis e heroínas dickensianos adoptam a forma infantil porque mais eficaz na produção de sentimento, e o facto de serem colocados — como Oliver e Nell — no centro dos romances impede a sua perspectivação em relação aos adultos, e a experiência de crescimento, que adquirirão cada vez maior peso na obra de Dickens (36). A criança nestes três romances a firma-se como tema importante, mas também como limitação da arte de Dickens, porque ela é ainda repositório de problemas e obsessões do autor, ainda por resolver.

No plano das ideias Dickens defende, por um lado, que não deve haver pressa em transformar as crianças prematuramente em adultos, embora, por outro, as faça adoptar e veicular valores do mundo adulto. Em certa medida Dickens parece pretender que o mundo da criança seja totalmente independente do do adulto, porque ela possui um outro modo de sentir e de ver as coisas, mas no fundo reconhece já as limitações de tal visão no

modo como representa a manipulação da criança a todos os níveis e a sua indispensável inserção no mundo, só que escolhe ainda a solução mais fácil: as cenas conclusivas de um jardim cheio de crianças, de um ambiente de feliz tranquilidade ou a morte enquanto promessa de infância eterna.

Oliver, Nell e Smike são símbolos de uma infância que não tem um espaço próprio, porque não são verdadeiramente crianças; as razões de tal situação residem não tanto nos maus tratos de infância que nelas se caracteriza, mas sobretudo no facto de elas pouco mais serem que ideias "literárias" convencionais de criança que o autor por vezes manipula para fins pessoais.

Destes romances fica-nos a noção de uma infância perfeita e por essa razão de existência impossível, a não ser em espaços de características insulares, isolados do contacto com o mundo, o que é justificável pelo facto de a infância ser reevocada em termos dos adultos para servir necessidades de projecção emocional face à insegurança e ao descontentamento (ou inadaptação) com o estado de coisas contemporâneo.

Podemos ainda e só falar de crianças modelares e encantadoras. Daqui para a frente vamos poder falar de adolescência, da experiência dolorosa do crescer e da criança como algo mais do que um repositório de pureza, de inocência e de beleza, porque delas se vai constituir a defesa do valor da imaginação e um centro temático muito poderoso.

NOTAS

- (1) "I will merely observe, therefore, that, in writing the book, I had it always in my fancy to surround the lonely figure of the child with grotesque and wild, but not impossible companions, and to gather about her innocent face and pure intentions, associates as strange and uncongenial as the grim objects that are about her bed when her history is first foreshadowed." (OCS, Prefácio, 42)

É o antepenúltimo parágrafo do prefácio de OCS, de 1848, a propósito do qual Kate Flint (em *Dickens*, p. 57) refere que estas palavras fazem adivinhar um "*Nell centred vision*", já que Quilp, os artistas do circo, as figuras de cera de Mrs Jarley a empurram para o pano de fundo, constituindo-se interrupções da narração. Pensamos que não tem razão, que a mensagem que se depreende de OCS tem essencialmente a ver com o sentido temático de Nell, se bem que enfermando de alguns defeitos ou dificuldades de tratamento.

Ganhamos se contrapusermos as palavras deste prefácio a outras sobre GE, segundo as quais Dickens introduz na justaposição da criança ao adulto a variante de pretender criar situações plenas de humor, totalmente ausentes de OCS no tocante a Nell:

"I have put a child and a good-natured foolish man in relations that seem to me very funny."

(citado por Allan Grant: *A Preface to Dickens*, p. 128)

- (2) Cf. Dennis Walder: *Dickens and Religion*, p. 71.
- (3) A morte repentina de Mary Hogarth, muito jovem, marca profundamente Dickens, incapacitando-o de trabalhar durante alguns dias; a ligação de Dickens à cunhada cresce depois da morte dela. Mary permanecerá eternamente bela, pura, jovem e perfeita na memória de Dickens. Servindo-nos da ideia sugerida por Leslie A. Fiedler no seu artigo "Good, Good girls and Good Bad boys: *Clarissa* as a Juvenile" e reportando-nos a paralelos possíveis entre Mary Hogarth e Nell, esta revela-se, em consequência, impossibilitada de crescer e de se tornar esposa e mãe, pois tal seria adquirir uma carga sexual e adulta, ausente do modo como Dickens recorda a cunhada Mary.
- Gwen Watkins: *Dickens in Search of Himself*, pp. 99-100, discorda completamente da aproximação da morte de Nell à de Mary Hogarth, argumentando que há mais pontos de contacto entre a morte desta e a doença súbita de Rose Maylie em OT e que Nell é antes de tudo uma criança e não uma jovem mulher como a cunhada de Dickens.
- (4) Em OCS são consideravelmente menores estas referências tópicas às condições de vida da criança na sociedade vitoriana, apesar de ainda assim existirem referências às crianças que vivem em condições degradadas fora dos limites da grande cidade (OCS, 19, 210).
- (5) O potencial angélico da criança, realçado pela sua vitimização, não é novidade. A noção da criança como anjo (baseada na figura positiva de Cristo criança) é de influência cristã e já bem evidente na arte do século XVI (cf. M. J. Tucker: "El Niño como Principio y Fin; La

Infancia en La Inglaterra de los Siglos XV y XVI" (255-85) in *Historia de La Infancia*, ed. LL de Mause, p. 260): serve enquanto funções decorativas de embelezamento de pinturas, frescos e túmulos ou cerimônias fúnebres. Dickens apropria essa carga da criança - provavelmente via Wordsworth - como ser incapaz do mal e vê na infância um período de pureza e de virtude (legado por Rousseau), a prolongar o mais possível e a recordar amiúde. Se esta posição pode sugerir um envolvimento nostálgico e sentimentalista do autor, ela permite também a expressão de espontaneidade e liberdade da vida humana (cf. Allan Grant: "Dickens and Childhood" em *A Preface to Dickens*). No entanto, não se deve ver em Dickens um seguidor de Rousseau. K. Flint demonstra, com base num artigo de Dickens intitulado "The Noble Savage", publicado em *Household Words*, em Junho de 1853, que o sonho da inocência original e do bom selvagem, conquanto consolidado pelos escritores românticos, nunca foi do agrado de Dickens (*Dickens*, 89-108).

- (6) Podemos interrogar-nos se estaremos em presença da criança como "adulto em miniatura", manifestação do pensamento racionalista e da necessidade dos pais se reconhecerem nos filhos, largamente presente durante os séculos XVII e XVIII, cuja mais importante consequência é a recusa de valorizar ou dar importância à infância, que se deseja o mais curta possível. Por enquanto a atitude de Dickens afigura-se-nos algo ambígua, porque sublinha também a importância da infância.

- (7) Cf. Humphrey House: *The Dickens World*, p. 61.

Esta representação da criança que serve a criação do patético pode ser explicada, como o fez J. Carey em *The Violent Effigy*, em função do ego do adulto vitoriano basicamente inseguro em termos religiosos e civilizacionais, porque vivendo numa época de mudança e querendo reencontrar na imagem da criança a segurança perdida. O século XIX é um período durante o qual a experiência de crescimento é dificultada porque dificilmente se encontram comportamentos válidos no mundo do adulto; daí o recurso à nostalgia e à fantasia, afirma Peter Cooney (*The Image of Childhood*, p. 32).

A imagem do órfão é particularmente reconfortante nestas obras de Dickens porque no final se dá o reencontro do órfão com um parente ou a reconquista de uma herança, de uma identidade ou de um estatuto social legítimo.

Esta situação leva-nos a compreender o modo como a criança é utilizada para reduzir carências do adulto; imersa num repositório de projecções dos adultos, a criança real é difícil de descobrir. É isto que acontece nesta primeira fase. Como propõe Philip Collins em *Dickens and Education*

"Dickens always retained a fund of self-pity, justified or otherwise, for his childhood image of himself, especially for the period when he was a very small and not-over-particularly-taken-care-of-boy." (pp. 4-5)

- (8) Referimo-nos aos capítulos 12 e 29 que marcam também no romance a passagem de Oliver para um ambiente doméstico e ideal onde figuram

Brownlow ou Rose Maylie.

- (9) A vida de Dick atrás das grades e a morte dele (*OT*, 51, 465) representam um destino que poderia ter sido o de Oliver; o mesmo é extensivo às vidas do Dodger e de Charley Bates, rapazes que sucubiram a Fagin.
- (10) Os "*ministering children*" são as crianças típicas dos escritos evangélicos que visavam edificar religiosamente as crianças que os liam, apresentando modelos de comportamento exemplar e piedoso. Eles são genericamente pequenos repositórios de virtude, sempre alerta aos erros e pecados dos outros, que acusam adultos e crianças com a maior dureza e intolerância. Marcam uma época - o século XVIII e princípios do século XIX - na escrita pedagógico-religiosa para crianças.
- (11) Esta é uma interpretação proposta por John Bayley em "*Oliver Twist : Things as They Really Are*", cujo princípio orientador é referir tanto o submundo em que impera Fagin como o mundo de Brownlow e Maylies à consciência e fantasia de Oliver, desenvolvendo-se todo o romance num ambiente de sonho ou pesadelo (in M. Price (ed): *Dickens*, pp.83-96).  
A proposta de John Bayley é fascinante, conquanto em nosso entender forçada sobre o texto. O facto de o romance ser a representação do mundo interior, de pesadelo e fantasia de Oliver realça sem dúvida uma compreensão de infância, *por dentro*, que se nos afigura algo prematura em termos do que o texto realiza, embora compreensível do ponto de vista do posterior desenvolvimento do tema na obra de Dickens.
- (12) Cf. W. Houghton em *The Victorian Frame of Mind*, segundo o qual, rodeados pela azáfama do trabalho e pela progressiva industrialização que trouxe progresso social e miséria, riqueza e pobreza, mas acima de tudo mudança em todas as esferas do viver social, os vitorianos recorrem inevitavelmente ao refúgio na interioridade infantil, templo de pureza e de inocência, e a imagens do passado não industrializado fixadas na memória.  
As novas descobertas científicas ameaçam a crença religiosa: A obra de Darwin sobre as origens da espécie faz perigar o mito religioso da origem da vida, por exemplo. Entre a tradição de gerações passadas e as novas ideias o vitoriano hesita e evita comprometer-se, não sabendo em que acreditar.
- (13) O "Artful Dodger", aliás Jack Dawkins, tem como destino no romance ser deportado ainda rapaz (*OT*, 43, 389-90).
- (14) Apoiamo-nos para fazer esta afirmação em outros dois momentos do romance já mencionados. A ameaça de morte que paira por duas vezes sobre Oliver marca pontos de viragem possíveis na carreira de Oliver pela iminência em que ele se encontra de ser levado a cometer actos criminosos. Descritos em termos de sono prolongado, estas doenças tendem a realçar a beatitude e inocência de Oliver no intuito de produzir uma exagerada vitimização e idealização, pelo que pensamos o epíteto de "*saintly confection*" (sugerido por John Carey em *The Violent Effigy*, 20) particularmente adequado à definição da personagem.
- (15) A história das cinco irmãs de York decorre num jardim, componente importante da noção de lar para Dickens, equivalente a um refúgio bucólico

lico. Quase sempre reflexo das características do seu proprietário, o jardim é também o lugar de eleição para enquadrar a criança moribunda. Na descrição dos jardins a ênfase recai sobre o contacto com a natureza, o crescimento das plantas e a evocação do tempo que passa, da vida depois da morte (cf. Paul Schlicke: *Dickens and Entertainment*, 25; Harry Stone: *Dickens and the Invisible World*, 277).

O jardim onde decorre a história das cinco irmãs é um lugar quase encantado, refúgio dos valores de infância contra os mundanos e torna-se daquele símbolo para todo o romance e de uma maneira geral para a obra de Dickens. Numa atitude romântica que favorece o contacto com a natureza, o jardim passa a representar um espaço delimitado, particularmente associado à criança, porque também ela é capaz de criar um espaço só seu — de fantasia — à parte do mundo. O mais curioso é que à medida que progredimos na obra de Dickens, este tipo de espaço vai sendo progressivamente reduzido (cf. o artigo de Rosalee Robison: "Dickens's Everlastingly Green Garden").

- (16) Existe uma outra criança deformada no romance, que não podemos deixar de associar a estas e que provoca no leitor a interrogação de saber se a história do pobre aleijado, evocada por Linkinwater, não terá a função de exhibir os bons sentimentos deste e de salientar que as deformidades das crianças podem acontecer "naturalmente", sendo da mesma maneira suportadas com paciência e candura, já não sendo consideradas injustiças cometidas contra as crianças.

- (17) *"'Wet,' replied the boy. 'Very wet. I have always said when it rained hard that it is like the night I came: and they used to crowd round and laugh to see me cry when the rain fell heavily. It was like a child they said, and that made me think of it more. I turned cold all over sometimes, for I could see myself as I was then, coming in at the very same door.' (...)"*

*"(...) I remember I slept in a room, a large lonesome room at the top of a house, where there was a trap-door in the ceiling. I have covered my head with the clothes often, not to see it, for it frightened me, a young child with no one near at night, and I used to wonder what was on the other side." (NN, 22, 348)*

Estas são as dolorosas reminiscências de Smike.

Mas também Ralph Nickleby possui uma memória do passado, da sua infância, que o teria marcado para a vida e não são também visões de encanto:

*"When my brother was such as he [Nicholas], ' said Ralph, 'the first comparisons were drawn between us — always in my disfavour. He was open, liberal, gallant, gay; I a crafty hunk of cold and stagnant blood, with no passion but love of saving, and no spirit beyond a thirst for gain. I recollected it well when I first saw this whipster; but I remember it better now.'" (NN, 34, 524)*

Hã portanto uma certa ambiguidade de sentidos atribuídos ao passado e à memória de infância, sem que o narrador se dê conta disso nas posições que adopta.

- (18) Smike que começa como o adolescente maltratado, acaba por seguir as pisadas de Oliver: quando acoitado por Nicholas e encontrado em am

biente doméstico perfeito, Smike adoece fatalmente.

Cf. Reinhard Kuhn: *Corruption in Paradise. The Child in Western Literature*, p. 74. Segundo este autor a maior parte das crianças em Dickens não consegue libertar-se de uma infância que é um inferno porque de horrores psicológicos e físicos, a não ser pela morte.

- (19) Smike baixou os braços e o que faz é feito em função dos outros e não de si próprio:

*"Yet there he sat, patiently conning the page again and again, stimulated by no boyish ambition, for he was the common jest and scoff even of the uncouth objects that congregated about him, but inspired by the one eager desire to please his solitary friend."* (NN, 12, 211)

As palavras de Philip Collins (*Dickens and Education*), são, no entanto, elucidativas da função de morte nos romances quando explorada para fins sentimentalistas:

*"By dying, they make a final indictment of the adult world's misdeeds, but the atmosphere of peace and blessedness in which they die is not merely intended to comfort the distressed reader. 'Now more than ever seems it rich to die': These children repudiate the adult world, and Dickens was not sorry to see them thus escape from 'contagion of the world's slow stain'."* (p. 175)

- (20) Esta é a influência corrosiva e de contágio da criança sobre o adulto. Repare-se também no modo como Kate Nickleby e Newman Noggs no final de *NN* por se encontrarem entre crianças se tornam de novo crianças e na tendência para no final dos romances se regressar aos lugares de infância, geralmente ali presentes em duas gerações: a da criança morta e a dos filhos das personagens principais.
- (21) A preparação do contacto de Smike com a morte e do leitor para a morte é longa: Smike fala de um companheiro que morreu (*NN*, 8, 162), Tim Linkinwater fala do caso do rapaz aleijado que acaba por sucumbir à morte (*NN*, 40, 601/2); a morte de Smike ocorre em *NN*, 58, 863/4. A morte de Smike fica, no entanto, diluída no mirabolante e melodramático enredo, no espectáculo e permanente teatro em que vivem os personagens (cf. introdução de Michael Slater à edição Penguin de *NN*).
- (22) Depois da rebelião e da fuga de Dotheboys Hall que tanto tem de aventura, a realidade é dura e amarga:

*"There were a few timid young children, who, miserable as they had been, and many as were the tears they had shed in the wretched school, still knew no other home, and had formed for it a sort of attachment, which made them weep when the bolder spirits fled, and cling to it as a refuge."* (NN, 64, 930)

Este é um comentário que faz justiça ao romance e de certo modo comenta com ironia os grandes actos de heróis como Nicholas, empenhado em libertar os alunos de tão ruim escola, sem no entanto prever o que significaria em termos práticos largar crianças desamparadas no

mundo, sem recursos de qualquer espécie.

- (23) *"Even the sunburnt faces of gipsy children, half-naked though they be, suggest a drop of comfort. It is a pleasant thing to see that the sun has been there, to know that the air and light are on them every day, to feel that they are children and lead children's lives; that if their pillows be damp, it is with the dews of Heaven, and not with tears; that the limbs of their girls are free, and that they are not crippled by distortions, imposing an unnatural and horrible penance upon their sex; that their lives are spent from day to day at least among the waving trees, and not in the midst of engines which make young children old before they know what childhood is, and give them exhaustion and infirmity of age, without, like age, the privilege to die. God send that old nursery tales were true, and that gipsies stole such children by the score!"* (NN, 50, 748)

Dickens opõe explicitamente estas crianças não prõpriamente às de Dotheboys Hall, mas às crianças que trabalham nas fábricas, que não são minimamente representadas no decorrer do romance, mas fazem pro vavelmente parte de um dado cultural comum a Dickens e aos seus leĩ tores.

Sõ em OCS - nesta 1ª fase - vamos encontrar uma fãbrica e uma per sonagem que nela vive desde a infãncia (OCS, 44, 416-420).  
Noutro passo deste romance ainda as crianças ciganas são des ta feita descritas nos seguintes termos:

*"As many of the children as could be kept within bounds, were stowed away, with all the other signs of dirt and poverty, among the donkeys, carts and horses; and as many as could not be thus disposed of ran in and out in all intricate spots, crept between people's legs and carriage wheels, and came forth unharmed from under horses' hoofs."* (OCS, 19, 213)

Da comparação deste passo com o referido de NN, apercebemo-nos de que neste segundo passo foi retirada às crianças ciganas toda a carga positiva que possuíam no primeiro, permanecendo apenas características como a pobreza, os perigos que as ameaçam.

- (24) A mulher-criança é muito frequente em Dickens (Rose Maylie, Kate Nickleby, Madeline Bray, Florence Dombey, Dora Spenlow, Little Dorrit) e mais do que particularidade dickensiana, preferimos referi-la à prõpria indefinição do estatuto da mulher na sociedade vito riana, patente aliãs no tipo de literatura que lhe é dirigida. Não hã em meados do sãculo XIX uma literatura para raparigas porque de crianças elas passam rapidamente ao estãdio das responsabilidades do mesticas da mulher adulta. Rose Maylie é mais etãrea do que real: criança, anjo e jovem mulher sã designações que se alternam;

*"The younger lady was in the lovely bloom and spring-time of womanhood; at that age, when, if ever angels be for God's good purposes enthroned in mortal forms, they may be, without impiety, supposed to abide in such as hers."* (OT, 29, 264)

Nell, por exemplo, apresenta pontos de contacto com Esther Summerson de *BH* no modo como se dedica às lides caseiras, mas é sobretudo "the child"; quase que se pode afirmar que o espaço doméstico é por excelência o da criança-anjo-mulher (cf. *OT*, 7, 96; *OT*, 10, 113; *OCS*, 9; *OCS*, 31; *OCS*, 44) que nesta fase encontramos apenas na adolescência.

- (25) Master Humphry é "a mishappen, deformed old man" (*Master Humphry's Clock*, 7) possuidor na infância, porque aleijado, de "a quick perception of childish grace and beauty" (*MHC*, 8) e que antes de iniciar o relato de *OCS* recolhe da sua memória do passado a associação de crianças a anjos (*MHC*, 8-9) que deseja trazer para o presente (*MHC*, 9).

O narrador de *OCS* é manifestamente Master Humphry nos três primeiros capítulos, que toma inclusivamente parte na acção do romance, e que depois desaparece para não mais se voltar a manifestar.

- (26) *OT* contém um exemplo evidente desta atitude sobreprotectora dos adultos em relação à criança, ansiando confiná-la a um espaço protegido da corrupção e do vício, mas também sem contacto com realidades menos agradáveis, quando Fagin é rotulado com "It's not a sight for children, sir" (*OT*, 52, 471).

- (27) Em *OCS* estamos próximos da herança wordsworthiana quando se refere a relação da memória com a infância e com a natureza. Mas há mais do que ressonâncias de Wordsworth, como afirma Peter Coveney em *The Image of Childhood*, referindo-se à morte:

"It is clear that Dickens was at work within a widely established sensibility about children. His own influence, however, upon the sensibility, is none the less clear. There is a resonance in this - sentimental, even morbid perhaps - which is essentially not of Blake or Wordsworth. The vividly new concomitant is death." (pp. 139-40)

(cf. Peter Coveney, *ibidem*, pp. 158-60 sobre os perigos de sentimentalismo e auto-comiseração do autor).

- (28) Para Allan Grant ("Dickens and Childhood" in *A Preface to Dickens*, p. 102) Dick Swiveller tem o dom da vida porque dá uma identidade e um estatuto social à Marchioness, primeiro dando-lhe um nome, em seguida casando com ela.

- (29) A noção de inversão de papéis de adultos e crianças está presente em Wordsworth na noção de criança como "Father of the Man" em *Immortality Ode*. Só que em *OCS* esta ideia manifesta-se de modo diferente, pois depende de adultos quase irresponsáveis, ou pelo menos pouco à vontade no papel de adulto. Basta lembrarmo-nos do modo como o professor Marton é incapaz de manter os seus alunos disciplinados e o estado de abstracção em que se senta na escola (*OCS*, 25, 253-4).

- (30) A relação de Nell com o avô é também de conflito entre forças do bem (personificadas em Nell) e as do mal (que agem sobre o avô através do jogo), já antecipado em *NN* entre um jovem caloroso, Nicholas e o velho tio, materialista e sem escrúpulos que é Ralph Nickleby, o que nos permite adivinhar um padrão central no romance de bem/infância ou juventude contra o mal/idade adulta, ainda sem as nuances de ro-

mances posteriores em que será impossível destacar tão nitidamente o bom jovem do mau adulto.

- (31) Oliver, Smike e Nell são vítimas, mas Oliver e Nell são também heróis, cujo heroísmo é explicitado no texto e está de certa maneira dependente da sua centralidade temática e de enredo. Nell, no culminar desta tradição é a heroína-vítima e guia espiritual e material do velho avô, combinando os papéis de criança abandonada, vulnerável e corajosa com os da mãezinha, inerente à sua condição feminina.

F. R. Leavis em *Dickens the Novelist* sobre Nell é radical:

*"of course, to suggest taking Little Nell seriously would be absurd: There's nothing there. She doesn't derive from any perception of the real; she's a contrived unreality, the function of which is to facilitate in the reader a gross and virtuous self-indulgence."* (p. 298)

- (32) A representação da família Nubbles é um retrato familiar que se pretende pleno de felicidade; por isso recorre ao lar acolhedor, alegre e moralista, com muitas crianças e apesar de pobre, escrupulosamente limpo — uma imagem típica, ideal e modelar da noção de classe média sobre os pobres.
- (33) A morte de Nell caracterizada de muito sentimentalista no passado tem vindo a ser repensada na crítica moderna em função de um contexto histórico que a liga às elevadas taxas de mortalidade infantil; em função da tradição romântica de encarar a morte como felicidade; e também em função de aspectos da biografia do autor que se prendem à morte de Mary Hogarth. Não podemos deixar de aceitar estas respostas e se nos servimos delas é porque nos permitem traçar uma linha de desenvolvimento de OT a OCS no tratamento da criança. Tal como esboçado em MN, há uma progressiva relação da criança com a morte. Depois de iniciar as suas andanças, Nell encontra num cemitério, ironicamente, um "Punch" (OCS, 16, 180); Mais à frente Nell encontra noutra parte um viúva que conta a experiência da sua viuvez e a transformação da dor que sentiu em solene prazer (OCS, 17, 188-9); Mais tarde visita o aluno do professor Marton, prestes a morrer (OCS, 25, 260-1), que quando morto não é associado a um caixão, mas a um anjo sorridente (OCS, 26, 261-2); No prosseguimento da sua caminhada, quando ao pedir esmola, depara com um trabalhador de sempregado, cujo filho morreu (OCS, 45, 427); Até que chega ao local onde permanecerá eternamente, um "ghostly place" (OCS, 46, 440) e compreende que "It would be no pain to sleep amidst them [os tumultos]" (OCS, 53, 494) e vai ganhando raízes nesse ambiente que é mais de mortos do que de vivos: ali permanece "like one rooted to the spot" (OCS, 53, 496). Posteriormente a morte da criança aparece envolta em sacralidade e benção divina (OCS, 72, 659), transmitindo a mensagem reconfortante de que os mortos continuam a viver na memória dos vivos (cf. Dennis Walder: *Dickens and Religion*, pp. 72-75). A morte de Nell não deixa de ser comentada pela de Quilp (OCS, 67, 620), ocorrida em circunstâncias muito diversas e que merece por isso uma comparação.

- (34) Não é por acaso que Margaret Nancy Cutt em *Ministering Angels* define

Nell como sendo:

*"a perfect blend of the blameless child of the tract tales with the little Heroine of the traditional tale."* (p. 109)

- (35) Barbara Hardy em *The Moral Art of Dickens* afirma a propósito da nota bucólica presente na composição das personagens Oliver e Nell que:

*"These two virtuous children are given a reinforcement of Christian pastoral. Dickens sometimes seems to fall back on pastoral as a surrogate for religion, though he cannot actually be said to be very sensitive to either Nature or God."* (pp. 6-7)

- (36) Cf. Angus Wilson "The Heroes and Heroines of Dickens" in Martin Price (ed): *Dickens*, pp. 16-23.

## CAPÍTULO 2

*DOMBEY AND SON, BLEAK HOUSE, HARD TIMES E LITTLE DORRIT*

Os dois capítulos que se seguem visam o estudo dos modos de representação da criança nos romances *D&S* (1848), *BH* (1853) (1), *HT* (1854) e *LD* (1857). Neste capítulo propomo-nos salientar a evolução de Dickens no tratamento da criança enquanto vítima de um sistema social educativo, e económico ou familiar, relativamente ao conjunto de romances que abordamos no capítulo anterior, reservando para o capítulo seguinte aspectos que concernem a dimensão poética e simbólica que a criança adquire nestes textos de Dickens. Nele reflectiremos com maior cuidado as funções de Paul Dombey em *D&S*, de Jo em *BH* e de Sissy Jupe em *HT* enquanto realizações estéticas importantes do romance dickensiano que têm a ver com a representação da criança.

Neste conjunto de romances impõe-se desde logo o realce de dois aspectos: o primeiro diz respeito ao facto de na representação de diferentes modos de vitimização da criança, privando-a de uma infância digna de tal nome, Dickens ter dado um passo em frente em termos da integração daqueles numa diagnose abrangente dos cancos e tendências negativas de um estado civilizacional; o segundo, indissociável do primeiro, concerne uma faceta do tratamento do tema da criança por Dickens que se viria a revelar dos mais felizes: a perspectivação da criança num processo de crescimento. Neste âmbito vemo-lo experimentar dois modos, o da representação da criança a crescer, que o leitor acompanha num processo mais ou menos pormenorizadamente revelado (é o caso de Florence Dombey, de Walter Gay, de Louisa e Tom Gradgrind, de Bitzer e Sissy Jupe, dos irmãos Dorrit); e o da reevocação da infância pelo adulto em termos das possibilidades abertas para o seu futuro de adulto, de realização pes-

soal e individual (Edith Dombey e Alice Marwood em *D&S*, Bounderby em *HT*, Arthur Clennam em *LD*) (2).

Surge agora nas páginas de Dickens, conquanto não explicitamente, a adolescência como prolongamento da infância ou área mal definida que antecede a vida adulta. Serão ainda frequentes, sobretudo no tocante às personagens femininas, as oscilações entre "girl" e "woman" na construção de uma heroína dickensiana que é um misto de menina e mulher-mãe (a atingir melhor explicitação em *Little Dorrit*); e serão frequentes os momentos de iniciação dos jovens no mundo do trabalho e as tentativas de definição de um curso de vida, tornando-se tantas vezes objectos de avaliação da infância em termos de um valor - realizado no texto - para o desenvolvimento global humano do indivíduo (3).

*D&S* é o romance que F. R. Leavis considera iniciar uma nova fase artística e esteticamente amadurecida do romance de Dickens, informado por um tema maior, fruto de reflectida ponderação ao nível da construção do texto, conquanto não totalmente bem sucedida, e que vamos começar por analisar (4).

Articuladas com a vitimização da criança (Paul, Florence, Biler) encontram-se em *D&S* duas instâncias, os pais e as escolas, que se ligam por sua vez a temas mais vastos, como sejam o da sujeição, aceitação ou cedência a concepções de vida desumanizantes, determinadas pelo interesse económico; por um ritmo de vida alucinante e mecânico de que o caminho de ferro com a velocidade e as abundantes mudanças que a sua implantação arrasta é um símbolo apropriado; bem como pela moderna cidade, palco de radicais e bruscas transformações, um "wild wilderness" ameaçador para a criança (*D&S*, 48, 759), onde a miséria, a doença e morte são constantes (5).

As acusações dirigidas à irresponsabilidade dos pais prendem-se essencialmente com a predeterminação de um lugar social e familiar para a criança. Conscientes que estão do seu dever de zelar pela formação e educação dos filhos, estes pais, por egoísmo, ignorância ou incompreensão, não se apercebem de que estão a lidar com seres humanos possuidores de uma autonomia própria, cujas características e intuições devem ser respeitadas. Impõem-lhes modelos de comportamento e padrões a seguir que radicam do seu modo de ver o mundo, da sua consciência de classe e de estar em sociedade - os únicos que consideram correctos. Endurecidos pela vida, escravos das convenções, de sistemas económicos ou ideológicos, estes adultos não se apercebem de - ou não aceitam - a sensibilidade própria da infância, procurando enquadrá-la nos poucos modelos de vida que possuem e que são necessariamente adultos (6). Em *D&S* Paul, Edith Granger, mas também Walter Gay e Biler Toodles são confrontados com o que os pais determinaram virá a ser o futuro deles: Paul será a metade "*Son*" da firma "*Dombey and Son*"; a fria e distante Edith Granger reflecte que foi desde muito jovem transformada em mulher sedutora por imposição da mãe (7); Sol Gills, provavelmente como Mr Dombey ou a mãe de Edith movido pela melhor das intenções, canaliza o sobrinho Walter para a vida na cidade no escritório de Dombey, contrariando a atracção que o rapaz sente pela vida do mar (*D&S*, 3); Biler é destinado pelo pai ao trabalho no caminho de ferro (*D&S*, 2, 70) até à interferência de Mr Dombey, que se propõe mandá-lo estudar com os "*Charitable Grinders*". Em qualquer destes casos não houve consideração do que cada um precisa ou se sente inclinado a fazer; Em três deles, por ignorância ou necessidade, ou simplesmente como no caso de Dombey ou Mrs Skewton, por mero egoísmo e incompreensão do que é a vida humana, as crianças são privadas de uma infância sã e conseqüentemente privadas de possibilida-

des de um desenvolvimento natural. Paul não chegará à adolescência; Edith transformou-se na estátua consciente do seu valor comercial, que se venderá à Dombey; Biler tornar-se-á hipócrita e fingido. Só Walter parece escapar a este padrão, o que atribuímos a duas ordens de razões: a primeira é que ele já é adolescente quando envereda pela via do trabalho definida pelo tio, possuindo atrás dele uma vida de fantasia, de acção e liberdade, de sonhos com a vida no mar e uma educação num "*weekly boarding-school at Peckam*" que aparentemente não deixou cicatrizes; a segunda prende-se com a sua construção enquanto personagem e com as necessidades do enredo convencional que serve ao casar com Florence no final de *D&S*. Teria sido evitar uma facilitação por partê do autor, de acordo com o padrão por nós atrás referido, ter prosseguido a intenção original de deixar cair Walter progressivamente numa vida de dissipação já que também as suas tendências naturais foram frustradas (8).

Os pais e as figuras que os representam têm sobre os filhos um poder ilimitado e a força para impor os seus pontos de vista e os seus desejos, pois a sua importância na família e na sociedade é superior à da criança: deles emanam as ordens que têm de ser obedecidas, as opiniões que têm de ser acatadas sem questionação (9). De Mr Dombey explicitamente mais o homem de negócios do que o pai preocupado com o crescimento do filho, parte uma vontade férrea de dele se servir como um bem, pelo que se permite rejeitar a filha — um "*bad boy*" em seu entender (*D&S*, 1, 51) — porque sem valor para a continuação da firma.

Florence é o "filho" rejeitado conscientemente pelo pai, cuja relação com este se deteriora no seio familiar até que é obrigada a fugir de casa; a sua situação revela-se de uma injustiça superior mesmo à da posição de Oliver Twist, porque profundamente marcante em termos psicológicos; Em Florence Dickens começa a análise de um caso de deturpação

do ser para a vida futura como virã a fazer em romances posteriores. Ela continua a ser — como Little Nell de *OCS* — uma fonte de sentimento, muito apreciada pelas críticas contemporâneas ã escrita do romance. Sõ que com uma diferença: a presença de Florence não se vai limitar ã representação da criança mas prolongar-se-ã para a adolescente, quase mulher, decidida no que empreende: a conquista do pai (10).

Este facto ã relevante porque permite ao leitor confrontar a criança indefesa, carente, amedrontada, com a jovem decidida, bela e submissa. De uma a outra pouco aconteceu ao nível do amadurecimento de uma personalidade: mas na jovem repercutem-se as influências de carências sentidas na infância e representadas com grande cuidado na primeira parte do processo narrativo, conquanto quase subordinadas ã vontade de conquistar o pai representada em termos heróicos de resistência ã indiferença e ao ódio. Marca em Florence de uma infância lesada serã a sua tendência para ver em todos os pretendentes (Walter, Toots, Master Skettles) irmãos, atitude que implica um problema de relação com o pai, no qual ela se concentra quase exclusivamente (11).

O mais condenãvel na atitude de Dombey, escravo de um modo de pensar mercantil, ã que mesmo na dedicação a Paul, este acaba por apenas valer enquanto o futuro sócio da sua firma comercial (*D&S*, 8, 151), razão por que quer que o filho reprima a sua sensibilidade infantil e por que tem pressa que ele cresça (12), porque ã de homens o mundo comercial.

O ambiente gélido que envolve Dombey, a sua casa e o tipo de relações que estabelece com os filhos, tem no texto dois opostos: o lar dos Toodles, pobre, mas cheio de crianças e de calor humano, onde os pais convivem e partilham refeições e experiências com os filhos, onde há naturalidade (*D&S*, 38); e a loja de Sol Gills onde Florence se acolhe

por duas vezes; mas que, constituindo-se como espaços de contacto humano, quentes, de afecto entre adultos e crianças, não correspondem em termos educativos a qualquer ideal proposto pelo texto: a ênfase foi colocada nos sentimentos humanos partilhados, na convivência.

O tema da educação que em *NN* se concentrara na escola de Squeers recebe neste romance novo fôlego com a referência de duas crianças da classe média, os Dombey, a todo um processo educativo *middle-class* que partindo do pai, passa por amas, perceptoras e escolas, todos eles factores de interferência na formação do pequeno ser e como tal reconhecidos pelo texto. Num padrão que caracteriza a época vitoriana, a criança é atirada de mão em mão, mesmo quando existe um lar e dinheiro, e forçada a adquirir visões impostas das coisas, ameaçadoras da sua individualidade.

Do confronto de Polly, a ama de Paul, e Susan Nipper, a rapariga de 14 anos perfeitamente integrada num papel adulto como perceptora ou dama de companhia de Florence, definem-se duas atitudes diferentes face à criança que nos parecem ter sobretudo a ver com a valorização do instinto maternal de Polly relativamente a teorias educacionais da época. Susan Nipper é referida como

*"a disciple of that school of trainers of the young idea which holds that childhood, like money, must be shaken and rattled and jostled about a good deal to keep it bright."* (D&S, 2, 80)

e como partindo do princípio de que toda a criança é um *"naughty child"*, conquanto no fundo corra sempre em defesa de Florence e se revele sua grande amiga. Polly, pela sua condição social da classe trabalhadora (que prospera com o caminho de ferro) desconhecadora de teorias educacionais, mescla de afecto todo o contacto com as crianças, colocando-se no papel de mãe, a entidade de onde emana o afecto e a protecção contra as

asperezas e os factos desagradáveis da vida ( lembremo-nos do modo como ela explica a morte da mãe a Florence, adoçando a realidade (D&S, 2, 78)).

Mrs Wickam que vem substituir Polly vai-se revelar uma ama de outro tipo, provavelmente baseada em reminiscências da própria infância do autor (13). A sabedoria de Mrs Wickam é feita de credices e superstições, de casos estranhos e incríveis e ainda mais estranhas associações (D&S, 8, 167-8) que podem estar na origem das ideias precoces e arrepiantes de Paul - uma acusação feita pelo próprio Dombey (14). Não podemos no entanto perder de vista que o que é "próprio" para Dombey não o é geralmente a favor da infância, apesar de neste caso tocar num ponto nevrálgico da possível influência das amas, geralmente responsáveis pela transmissão de toda uma cultura popular. Interessante seria que Dickens tivesse desenvolvido o tema, que nos levaria possivelmente a uma valiosa distinção entre o que considera a fantasia que é benéfica à criança e a que lhe é prejudicial.

As escolas frequentadas por Paul e escolhidas por Mr Dombey acabam por se revelar instituições que, não visando propriamente maltratar fisicamente ou matar à fome e de pancada as crianças - atitudes algo inadequadas ao estrato social a que pertence Paul -, acabam por, em última instância, aniquilar na criança o que é infantil, despi-la da sua individualidade própria e confiná-la a modelos, para além de a encherem de quantidades de conhecimentos de relevância contestável.

Mrs Pipchin em Bath é um "*child-queller*" que até no contar de histórias, tão necessárias ao desenvolvimento da criança, visa assustar, reprimir a natureza da criança, que foi desconsiderada e reduzida a uma condição inferior (15).

Na escola de Blimber, geralmente analisada como crítica dickensiana às instituições clássicas em moda na altura em que o romance é escrito, o modelo de tentativa de perversão da natureza da criança man-

têm-se. Não é permitido qualquer estímulo à fantasia; todo o acto espontâneo é acusatoriamente denunciado, na ânsia de aproximar a criança do comportamento adulto geralmente artificial, falso e/ou reprimido. Não existe da parte destes educadores qualquer interesse pela criança enquanto ser humano individual, diferente e com direito à sua diferença — é o narrador que o afirma quando comenta o modo de Blimber encarar o seu novo aluno, sem consciência do mal que lhe vai fazer e afinal revelando a sua ignorância quanto ao modo de encarar a educação em função do desenvolvimento e alimentação de capacidades — a crítica que nos parece subjacente à academia de Blimber:

*"'Yes,' said the Doctor, who, with his half-shut eyes, and his usual smile, seemed to survey Paul with the sort of interest that might attach to some choice little animal he was going to stuff."* (D&S, 11, 211)

Aquela escola é organizada em função da aquisição de conhecimentos, memorizados em abundância, que sobrecarregam o intelecto infantil e acabam por privar os alunos da vitalidade que lhes é própria: Paul vai definhando, Toots *"a greatly overgrown cherub who had sat up aloft much too long"* (D&S, 11, 207) virou-se para dentro de si próprio e escreveu cartas (D&S, 12, 218); Briggs *"the stony boy"*, vive num estado de total apatia, sem responder a estímulos (D&S, 12, 220).

Da terceira escola referida no romance conhecemos apenas os efeitos em Biler Toodles que, fardado de Charitable Grinder, é desde logo hostilizado e agredido no meio da rua (D&S, 6, 126), e cuja progressão se vai fazer no sentido de gradual deformação do carácter até se tornar num ser totalmente dominado pela hipocrisia; as culpas de tal são integralmente transferidas para a escola que frequentou porque foi apartado do seu ambiente familiar e dos valores positivos que dele emanavam. Sentimos pe-

na dele no início, mas sentimos também como ele é o adequado produto da quela sociedade porque adulterado e privado de naturalidade (16).

A cidade na qual os homens perseguem Biler porque fardado de Grin-der, é a cidade que ameaça Florence, quando ela se perde, na sua inte-gridade física; empurrada, ignorada, atordoada pela confusão, Florence é raptada por Mrs Brown, que lhe rouba as roupas (e quase o cabelo). Do ponto de vista da criança a cidade representa sobretudo movimento, con-fusão, desordem e ruído assustadores (17). A cidade é um lugar perigoso para a criança, o que clarifica um dos sentidos que a cidade adquire no texto: de desumanidade e ameaça iminente para a criança e para a infância; na cidade impera a lei do mais forte, física ou financeiramente, pelo que a criança está em dupla desvantagem.

É nesta cidade desumanizada que espezinha, maltrata e rouba a crian-ça que cresceu Alice Marwood, cuja infância é mais uma história de po-breza, de miséria, de mau encaminhamento na vida pela mãe; uma infância que não teve tempo nem condições de o ser e que não teve possibilidades de vida humana e digna; uma educação errada (18).

A relevância maior do caso Alice Marwood é a sua banalidade nas ruas de Londres, a repetição do seu padrão:

*"There's crowds of little wretches, boy and girl, growing up in any of the streets they live in, that'll keep them up to it till they've made their fortunes." (D&S, 34, 571) (19)*

Afinal também os meninos da classe média como Paul Dombey acabam por estar sujeitos às influências desumanizantes da cidade e da sua ética comercial que impede a manutenção de toda a naturalidade e de toda a infância. A infância sõ não sai no texto derrotada porque a voz narratori-al é capaz de, arvorando-se em advogado de defesa de uma humanidade condenada, denunciar as violações à integridade humana:

"Breathe the polluted air, foul with every impurity that is poisonous to health and life; and have every sense, conferred upon our race for its delight and happiness, offended, sickened and disgusted, and made a channel by which misery and death alone can enter. Vainly attempt to think of any simple plant, or flower, or wholesome weed, that, set in this foetid bed, could have its natural growth, or put its little leaves off to the sun as GOD designed it. And then, calling up some ghastly child, with stunted form and wicked face, hold forth on its unnatural sinfulness, and lament its being, so early, far away from Heaven - but think a little of its having been conceived, and born and bred, in Hell!" (D&S , 47, 747) (20)

Prosseguindo neste tom acusador, a voz narratorial (21) denuncia um estágio civilizacional no seu todo, que fechou os homens no seu egoísmo ou na perseguição do interesse próprio, e cujas atitudes, como vimos, determinam a deturpação e aniquilação da única fonte de inocência e pureza: a criança, aqui considerada sem identidade, "*some ghastly child*", e por essa razão desligada das crianças representadas no texto: Paul, Florence, Walter e Rob.

O texto termina, no entanto, numa nota mais positiva; a imagem final em que Dombey passeia com os netos ao ar livre, brinca com eles e os observa atentamente valida no texto a importância das crianças para o adulto e a possibilidade de uma infância digna (22).

Ao estudar *BH* em função do âmbito do nosso estudo, impõe-se fazê-lo numa perspectiva diferente da até aqui usada. Jo é entre as poucas figuras de criança aquela que tematicamente é mais relevante e cuja consideração, por razões apontadas na introdução deste capítulo, julgamos conveniente deixar para o capítulo seguinte. De resto vamos poder encontrar neste texto dickensiano uma vasta galeria de jovens, adolescentes, nos quais se fazem já sentir as carências de uma infância descuidada ou mal conduzida e de um sistema social que trava o seu desenvolvimento em termos de maturação ou até de possibilidades de vida, como no caso de

Richard Carstone, a par das dificuldades dos primeiros passos de iniciação na vida adulta.

BH coloca grandes questões sociais de fundo quanto à organização da sociedade, que encontra no nevoeiro e na lama descritos nos parágrafos de abertura do romance um símbolo adequado a um estado de coisas confuso e pouco transparente, cuja indefinição se constitui entrave ao desenvolvimento das pessoas, à sua naturalidade e realização. O "Court of Chancery", onde decorre há gerações o caso Jarndyce, no qual são implicadas muitas personagens, e Tom-all-Alone's, o bairro pobre, em ruínas, antro de miséria e de doença, a precisar de uma reforma sanitária que tarda, são manifestações dessa corrupção que promove e acelera a destruição e aniquilamento de pessoas e bens que vamos sentir como inevitável ameaça à vida dos jovens (23).

Se as instituições funcionam mal, nas pessoas e sobretudo nas crianças e jovens esse mau funcionamento social provoca carências e distorções que privam o ser humano de parte, se não da totalidade, de si.

Empurrados de um lado para o outro, como Jo, abandonados aos seus próprios recursos, mas sem qualquer tipo de orientação ou de possibilidades de um sã desenvolvimento, nas crianças e nos jovens de BH vamos poder analisar os estímulos que partem da sociedade e dos adultos para perverter a sua natureza basicamente inocente, pura e crente, mas também neste texto revelada como extremamente moldável, influenciável e impulsiva.

As vidas de jovens como Ada e Richards são jogadas no caso jurídico atrás referido e encontram-se à partida preconditionadas, como prenuncia a história de Miss Flite ao apresentar-se-lhes:

*"I was a ward myself. I was not mad at that time, 'courtsying low, and smiling between every little sentence. 'I had youth and hope.*

*I believe, beauty. It matters very little now. Neither of the three served, or saved me". (BH, 3, 81)*

Na sua loucura ela é o arauto que anuncia a impotência mesmo da juventude, bela, enérgica e empreendedora face à engrenagem da lei, impiedosa e indestrutível. Ada e Richard são os "herdeiros" impotentes de uma contenda arrastada interminavelmente.

Guppy e Weevle (ou Jobling) e Bart Smalweed são os jovens imersos nos mecanismos da lei e nos meandros da cidade, que neles aprenderam a movimentar-se e que por essa razão criam hierarquias entre si, vivem em função do dinheiro, do interesse próprio e de pequenas artificialidades e são incapazes de se libertar da situação em que vivem, por muito desagradável que a sintam. São os agentes de um sistema corrupto: os futuros Snagbys e Vholes. Guppy, na sua comicidade, ilude o que em Bart Smallweed é claramente anunciado como deturpação da natureza humana, quando é visto no seu ambiente familiar; os Smallweeds nunca foram crianças; nasceram velhos, basicamente por duas ordens de razões: Bart Smallweed (24) é a "town made article" de uma cidade desumana que torna os homens mesquinhos e inimigos uns dos outros; mas ele é também o fruto de uma família onde há gerações se nasce e se morre em função de uma única coisa, o "compound interest". Deste núcleo familiar constituído por inimigos, onde a agressão é uma constante (no modo como o avô procura silenciar a avó atirando-lhe coisas), foi banida toda a fantasia, toda a história infantil, toda a brincadeira e todo o riso (BH, 21, 344), ao mesmo tempo que se valorizou a exploração dos outros homens. Escravos do lucro, fechados num único objectivo, estes "complete little men and women" que nunca foram crianças são apenas capazes de marcas de infantilidade quando senis, como acontece com a avó Smallweed. Aquilo em que se tornaram por má formação, ou deformação, de pais e avós e da cidade aproxima Bart e Judy de outros jovens de BH e também de Jo, que, por incúria e por desleixo dos homens

e da sociedade vive na marginalidade, esquecido, escurraçado; ele é o órfão pobre, de aspecto repelente, um monte de farrapos mal-cheirosos do qual está ausente tudo o que constitua fonte de sentimentalismo na figura do órfão representada por *Oliver Twist*.

Esther Summerson, também ela órfã — porque o pai morreu e a mãe de conhece que ela existe — revela, na história da sua vida, uma infância de repressão, de expiação de culpas pelo facto de ter nascido, que a marginalizou em relação às crianças com quem convivia, vítima do fanatismo religioso de uma tia acusadora (*BH*, 3). Sô, que, de outra classe social, o próprio acto de escrita da sua história constitui-se uma vantagem relativamente a Jo, nunca alfabetizado, esfomeado, sem possibilidades, como ela, de reflectir sobre a sua infância e assim de algum modo ultrapassar as cicatrizes deixadas (25).

Jo, os pedreiros que no texto representam a classe no seio da qual a morte de um bêbê pode ser encarada com certo alívio porque fuga a uma vida de miséria e de degradação pela doença, a fome, o gin (*BH*, 8, 160-1), e também Charley que aos treze anos assume um papel de mulher para sustentar os irmãos (*BH*, 15, 262) constituem um núcleo de extrema pobreza social que pouco tem a ver com a esfera social em que se movem Esther, Ada ou Richard: os primeiros são vítimas da desigualdade e injustiça social e pura e simplesmente empurrados para a margem da sociedade (apenas pontualmente recordados pela ineficaz caridade de uma Mrs Pardiggle ou auxiliados por Jarndyce (26). Esther, Ada e Richard são jovens que, apesar de tudo, tiveram a boa fortuna de ir à escola, de ser educados, de ter alguém que olhasse por eles.

Naturalmente que há críticas a fazer às escolas frequentadas, ou não tivesse Dickens já dado provas do seu empenho reformador no campo educacional, sô que a escola já não está, relativamente às personagens, no foco do romance, como no caso de Paul Dombey. Com referência a Richard

Carstone sabemos por intermédio de Esther que nos oito anos passados num *'public school'* apenas aprendeu os clássicos e a fazer versos, não tendo havido qualquer preocupação em suprir falhas do seu carácter — esta é uma acusação de Esther que aponta para um tipo de ensino uniformizador, cego para as particularidades individuais e para as carências de cada aluno, que teria sem dúvida marcado a indecisão do jovem Carstone, apanhado nas malhas do caso Jarndyce e cego com expectativas de fortuna (27). Esther, por seu turno, vai poder frequentar um *'boarding-school'* pago por Jarndyce onde se sente bem; Ada foi educada, como a maioria das raparigas das classes médias da época, na aquisição de dotes artísticos: o canto, a dança, a música; aprendeu também a falar francês, geografia e labores femininos, recursos que Caddy Jellyby, que a eles não teve acesso, tanto inveja (BH, 4, 90). Na situação em que se encontram, jovens, inexperientes, pela primeira vez em contacto com Londres e com os mecanismos da lei, têm razão em classificar a vida com que deparam de *"this wasteful wanton chess-playing"*. E serão as influências do passado (incluindo a formação escolar) e a experiência que, em articulação com a personalidade, farão de cada um deles um adulto diferente (28).

Os pais voltam a ser severamente criticados em BH. Considerem-se os dois casos que o texto de Esther põe em evidência: a crítica dirigida a mulheres que, sendo mães, se esquecem ou marginalizam os seus deveres familiares e domésticos para se dedicarem a tarefas filantrópicas e caritativas, fora de casa, e ainda por cima apresentadas pelo texto como vãs e ridículas. Qualquer destes núcleos familiares é caricato. No lar dos Jellyby o descontentamento e frustração de Caddy é evidente; o abandono de Peppy, com as pernas cobertas de nódos negros, mal vestido, sujeito e por diversas vezes encontrado em situações de perigo, uma chamada de atenção para a desorganização doméstica e a ausência de maternalismo de Mrs Jellyby (29). Os meninos Pardiggle, por seu turno, seguem aparentemente

te bem comportados e evidenciando grande hipocrisia, a mãe que os obriga contra vontade a tomar parte nas suas acções de caridade forçada. Contudo convém não esquecermos que a sua representação é mediada por Esther, ufana das suas funções de governanta de Jarndyce, elogiada a todo o momento pelo asseio e ordem que sabe impor e extremamente sensível a qualidades femininas que tenham a ver com o recato, a confinação ao espaço fechado doméstico, a sujeição da vontade própria à dos outros, visando agradar. Não é por acaso que Esther se representa por diversas vezes na sua narrativa como tomando conta de crianças; conhecedora de todos os meios para os tornar dóceis (os brinquedos, os bolos, os beijos e carinhos); No entanto, sente-se impotente perante o assalto de beliscões e a mã-criação dos Pardiggle, que ela logo classifica de *"unnaturally constrained children"* (BH, 8, 155/6).

A narrativa de Esther sublinha a protecção e carinho de adultos (e crianças) na relação com as crianças, para ela basicamente encantadoras, boas, puras, naturais, cuja agressividade tem sempre que ver com carências e distorções de um lar mal organizado, como não são no caso dos Pardiggle, mas também no de uma Caddy Jellyby rancorosa e insociável.

A sua atitude profundamente responsável e determinada pelo sentido do dever contrasta grandemente com os moldes de vida de uma personagem como Harold Skimpole, que ao invés, por exemplo, de uma Charley, corajosa e altruísta no seu papel adulto, resolve assumir a irresponsabilidade e assim furtar-se ao seu papel de pai, marido, profissional responsável (Skimpole estudou medicina e constituiu-se assim antítese no texto de um médico humanamente empenhado na sua profissão como Woodcourt). Skimpole é referido por Mr Jarndyce, à laia de introdução, como:

*"'I don't mean literally a child,' pursued Mr Jarndyce; 'not a child in years. He is grown-up - he is at least as old as I am*

- but in simplicity, and freshness, and enthusiasm, and a fine guileless inaptitude for all worldly affairs he is a perfect child." (BH, 6, 117)

As suas atitudes são propositadamente impensadas e irresponsáveis, estudadas, pois é ele próprio que insiste em "*for I am a mere child*" para fugir às consequências dos seus actos, tornando características próprias da infância a irresponsabilidade e o egoísmo, a par da simplicidade, frescura e entusiasmo, que afinal não estão patentes em nenhuma criança do texto (30).

Esta presença em BH é importante pelo que permite apreciar da maturidade de tratamento do problema da criança em Dickens. Uma coisa é requerer para a infância um lugar próprio, independente, com direito a ser um modo de vida diferente e mesmo alternativo e cair numa idealização da criança, como aconteceu numa primeira fase. Outra coisa é afirmar o valor da infância na sua confrontação com os adultos irresponsáveis e pseudo-infantis (que se alimentam afinal dessa carga sentimental projectada para a infância) e transformar a criança (Charley) e o jovem (Esther) num modelo de vida responsável, humana, social.

Nos filhos de Skimpole e em Caddy Jellyby — exemplos não de educação mas de uma vida arrastada ("*dragged up*") desde a infância — podemos apreciar as consequências de uma vida familiar assente em dois tipos de irresponsabilidade dos pais, desligados por completo das necessidades sentidas pelos filhos durante o período de crescimento: casamentos infelizes com maridos infantis, incapacidade de organização doméstica e mesmo filhos debilitados — faltas graves no entender de Esther. O mais perturbador, no entanto, na consideração de figuras como Skimpole, as suas filhas, Caddy e Richard, é a sua impotência face ao mundo em que vivem.

Estas características, o sentido do dever, o assumir de responsabilidades, o viver para os outros, estão sobretudo presentes em duas jo-

vens: Charley e Esther (e também no médico Woodcourt), associadas ao desenlace feliz de *BH*. De qualquer modo, a juventude (associada a beleza e esperança) representada no texto não sobrevive intacta a um primeiro embate com a sociedade: a febre transportada por Jo contagia Esther que fica desfigurada, perdendo a beleza, que fora de início apresentada como característica da juventude; Charley, longe de um desenvolvimento normal, demonstra ser incapaz de aprender a escrever; (E isto para não voltarmos a falar do destino trágico de Richard e de Jo, da vida difícil e dura de Caddy, da vida futura de Ada, em jovem já viúva, sem esperança). Não é optimista — apesar do final algo idealizado — a vida das crianças e dos jovens em *BH*; a iniciação à vida adulta passou pela escolha de uma profissão (para os rapazes) e de uma ocupação ou de um marido para as raparigas; pela experiência do apaixonar-se; pelo primeiro contacto com as instituições e os mecanismos da sociedade na grande cidade; pelo contacto com a miséria social, a pobreza e a doença, deixando uma impressão de amargura, que é apenas contra-balançada pela introdução de uma nova geração, os filhos de Ada e Richard, de Esther e Alan Woodcourt, de Caddy e Prince, numa nota de esperança e de renovação.

Em *HT*, romance dos mais condensados de Dickens, o romancista integra na representação de um sistema utilitarista e de sobrevalorização do interesse próprio problemas que dizem respeito à educação das crianças e problemas do mundo operário, reunidos nas suas muitas semelhanças para conseguir uma crítica a um estado civilizacional, no qual se vai tornar mais importante o processo de crescimento e já não apenas a criança.

A escola de Gradgrind gira em torno dos factos e da utilidade dos mesmos, sacrificando as crianças a um sistema pré-estabelecido. Mais que

uma escola, o que é agora representado é um sistema educacional. Ensino impessoal, os alunos são reduzidos a recipientes (HT, I, 1, 47) a encher de factos, não se criando entre eles, do ponto de vista do professor, qualquer individualização: não há lugar, neste ensino, para modos diferentes de sentir como no caso de Sissy, oriunda de outro ambiente, e ou a criança se conforma a um padrão ou é considerada inapta e consequentemente marginalizada. Neste sistema de ensino baseado na mecanização de respostas, na rotina e na repetição de conhecimentos, os alunos já se habituaram a, em câoro, responder "sim" e "não", alternadamente, sem procurar entender as perguntas. Do próprio edifício da escola, monótono e vazio (HT, I, 1, 47), não parte qualquer estímulo para a imaginação da criança nem qualquer estímulo para a humanização do ambiente. Procuram-se a rigidez de comportamentos, a resposta mecânica a estímulos. Tal ambiente é necessariamente não apenas redutor da criança, mas um crime, o assassinar da inocência, como refere o narrador (HT, I, 2, 48). É de violação da natureza da criança que se trata, sô que esta ausência de naturalidade não se confina apenas à infância, mas estende-se ao ambiente de Coketown, cidade impessoal, monótona, poluída, mecanizada, na qual os trabalhadores foram reduzidos a números de estatística ou a "hands" numa engrenagem que não foi feita ã, nem para, a escala humana: o ritmo da máquina domina o do homem que foi tornado escravo dela. Para estes operários, a vida é feita de pobreza, da rotina do ir e vir do trabalho, e não oferece mais nada a não ser, num plano, o refúgio no álcool, no ópio, e noutro, na ficção que lêem.

A nota dominante na descrição de Coketown é a sua falta de naturalidade,

*"in the innermost fortifications of that ugly citadel, where Nature was as strongly bricked out as killing airs and gases"*

were bricked in;" (HT, I, 10, 102)

a falta de humanidade, a perda de laços comunitários e familiares que ca  
racterizavam o modo de trabalho prē-industrial

*"at the heart of the labyrinth of narrow courts upon courts, and close streets upon streets, which had come into existence piecemeal, every piece in a violent hurry for some one man's purpose, and the whole an unnatural family, shouldering, and trampling, and pressing one another to death;"* (HT, I, 10, 102)

A escola e a cidade de Coketown são "triunfos de facto" para Gradgrind e Bounderby (31), nas quais persistem resíduos de tentativas de fuga a esse viver aniquilador: as crianças (Sissy Jupe que vem do circo ; Louisa e Tom que o pai encontra a espreitar o circo) e os trabalhadores pelas razões acima apontadas. As crianças persistem em perguntar-se, em "wonder"; os trabalhadores, por um lado, procuram formas de atordoamento que se constituem crítica à ordem defendida; por outro lado, encontram na ficção um estímulo para a vida imaginativa e uma alternativa às suas vidas (32). O reconhecimento da estreita ligação existente entre estas duas esferas do romance conhece conexão explícita num passo do final de HT, articulado pelo narrador ao focar o futuro de Louisa Gradgrind:

*"But, happy Sissy's happy children loving her [Louisa]; all children loving her; she, grown learned in childish lore ; thinking no innocent and pretty fancy ever to be despised ; trying hard to know her humbler fellow-creatures, and to beautify their lives of machinery and reality with those imaginative graces and delights, without which the heart of infancy will wither up, the sturdiest physical manhood will be morally stark death, and the plainest national prosperity figures can show, will be the Writing on the Wall, - she holding this course as part of no fantastic vow, or bond, or brotherhood, or sisterhood, or pledge, or covenant, or fancy dress, or fancy fair; but simply as a duty to be done, - did Louisa see these things of herself? These things were to be."* (HT, Final, 313) (33)

O texto define, como acontecia em D&S, a infância como reduto de qua

lidades positivas, instintivas, sō que ā margem das personagens cuja infância ē representada. A sua ausēncia vai ser registada pelo narrador com referēncia a Louisa que, adulta e em momento de crise, procura recuperar a parte de si abafada durante a infāncia; esta ē referida pelo narrador como fonte inesgotāvel dos valores que se perderam nesta cidade, um bem precioso cuja memōria ē valiosa; espaço de fantasia e de encantos, de pureza, inocēncia e beleza, um espaço de repouso e calma no turbilhāo da vida, aspectos todos eles contrariados na educaçāo utilitāria de Louisa (34).

Hā da parte de Louisa, quando olha as chamas em diversos momentos do processo narrativo e neste passo articulado pelo narrador, a consciēncia de que algo de si foi abafado na infāncia e que ē agora irrecuperāvel (35). Se a educaçāo recebida matou parte dela, em Tom e Bitzer, contudo, os efeitos da mesma educaçāo sāo diversos porque as personagens sāo diferentes entre si tambēm, sem contudo deixarem de resultar em distorçōes do ser humano. Bitzer torna-se frio e calculista, dominado pelo interesse prōprio. Tom torna-se num outro Bounderby, egoїsta, hipōcrita, centrado exclusivamente no seu bem estar e nos seus interesses; Tom depois do roubo do banco, e Bounderby ao inventar uma infāncia que nāo foi a sua, vivem na, e da, mentira porque incapazes de assumir as conseqūēncias dos seus actos e auto-enganados.

A distorçāo de que sāo vītimas as crianças pelo sistema educativo representado ē realçada no texto pelo narrador, nāo apenas quando a sua voz defende a infāncia como perīodo precioso para a vida humana, como na citaçāo atrās registada, mas tambēm no modo como traz para o texto inūmeras referēncias tradicionalmente associadas ao mundo da fantasia infantil: as histōrias de Ali-Bābā, de ogres e castelos, de Peter Piper, de princesas e conquistadores, do Barba Azul e de gigantes, revelando-

-se uma voz profundamente rica em "*childish lore*" que resolve contrariar a política de factos de Gradgrind e Bounderby no próprio acto de a narrar; aliás são também muitas as referências a "*one might have fancied*" e às opiniões expressas pelos defensores de uma vida factual em termos de "ficções" (36).

Contudo, outro grande critério da distorção de carácter e de vida no texto é Sissy Jupe, que resiste, impermeável aos ensinamentos e política da escola, recordando as histórias que lia ao pai sobre anões, corcundas e gênios, acreditando no regresso do pai, para isso apenas se baseando na fé (37). Ela constitui uma influência benéfica para Jane Gradgrind, a outra criança de *HT*; ela representa um outro sentir, oriundo de uma infância passada no circo de Sleary, onde reinam os valores da amizade, da entre-ajuda, da camaradagem, do viver comunitário e da valorização do sentimento sobre a razão, onde há um lugar, defendido com energia, para a fantasia, o divertimento e a brincadeira, possíveis apesar do analfabetismo da trupe (*HT*, I, 6, 77)(38). Colocada a infância num contexto global em que cada vez mais Dickens se preocupa em estudar no ser humano os efeitos do meio que o envolve, desde criança, o romance que se segue vai ser capaz de, sem conter a representação directa de crianças, transmitir uma visão complexa de como a infância, no período em que se é criança, influencia profundamente a vida humana.

Em *LD*, romance que testemunha já grande maturação artística de Dickens, apenas são representados fragmentos da infância de personagens; de Little Dorrit, cuja infância é condensada em poucas páginas (*LD*, 7); de Clennam. Mas pelas páginas do romance na representação de Amy Dorrit sentimos a presença de uma carga infantil que consideramos adequada ao valor da personagem como critério de verdade e de realidade das outras

personagens.

A experiência da infância sem possibilidade de o ser, tema que de uma maneira ou de outra nos confrontara em *D&S*, em *BH* e em *HT* volta a surgir neste romance, sô que desta feita nas relações entre adultos, na quilo que nos parece ser um desenvolvimento do tema de Louisa Gradgrind em *HT*. Deparamos mais uma vez, como em *BH*, com o problema da ilegitimidade e de crianças obrigadas a crescer na expiação dos erros dos pais. Ainda no desenvolvimento de problemas levantados pelos romances anteriores voltamos a encontrar a figura do órfão e da criança desamparada na grande cidade, agora analisada de uma outra perspectiva, mais sombria e reflectida. Vamos poder reconhecer quais as alternativas que se abrem ao órfão em Tattycoram e Miss Wade, mas também na pobre Maggy; e, o que consideramos um triunfo da arte dickensiana no tratamento da infância e juventude, analisar em certas personagens as cicatrizes deixadas pelas experiências da infância e da adolescência em toda a sua deformação (em Arthur Clennam, Miss Wade, Maggy, Tip, Fanny e na própria Little Dorrit, para apenas mencionarmos alguns casos).

No contexto de uma sociedade ameaçada pelo "*how not to do it*" do "*Circumlocution Office*", metaforizado na prisão que tanto é exterior - a prisão de Marselha, a prisão do Marshalsea, a sociedade, a própria casa onde se vive - como interior ao indivíduo, preso nas suas ideias, nos seus hábitos, nas convenções do viver social ou nas suas visões da realidade, a percepção crítica de um modo de vida moderno veiculado por *LD* é de uma síntese e integração nunca antes conseguidas(39).

É neste contexto que Dickens delinea nos fragmentos de memória da infância de certas personagens e na representação da infância e crescimento de outras o formar das grades, internas ou externas, em torno das personagens.

A infância que o narrador afirmara como *"a garden in the stony ways of this world"* e *"the golden waters"* em *HT* (II, 9, 223), tornou-se neste texto uma cicatriz de que os adultos se não conseguem libertar e que são constantemente forçados a relembrar, porque constitui parte integrante do seu ser, da sua individualidade; voltam à infância como se se tratasse de uma prisão que cerceia a liberdade de acção. Clennam regressando da China aos lugares da sua infância, não consegue dissociar o que vê e sente do que viu e ouviu no passado; uma parte dele permaneceu no passado e não teve possibilidades de desenvolvimento pelo modo rígido e severo como foi educado pela mãe calvinista; reprimida que foi a espontaneidade infantil, retraído o afecto que foi substituído pelo medo e pelos castigos. Nele percebemos como a infância, que pode representar fonte inesgotável de valores humanos positivos, quando reprimida ou sujeita a pressões contrárias e deformações da sua naturalidade e pureza, deixa cicatrizes profundas que entravam o seu desenvolvimento do ser humano. Houve uma parte de Clennam que ficou paralisada naquela sucessão de domingos da sua infância e adolescência, temidos, vazios de sentido, castradores da sua liberdade de pensar e de agir, aterradores e intermináveis e progressivamente mais odiados (40). Ele próprio conta a sua infância nos seguintes termos a Mr Meagles:

*"Trained by main force; broken not bent; heavily ironed with an object on which I was never consulted and which was never mine; shipped away to the other end of the world before I was of age, and exiled there until my father's death there, a year ago; always grinding in a mill I always hated;"* (LD, I, 2, 59)

Reconhecemos neste relato pontos de contacto com as queixas de Louisa Gradgrind em *HT*, também ela modelada pela educação, contra a sua natureza. Se nela persiste um sonho irrealizado, apenas visível na contemplação absorta das chamas, Clennam é caracterizado pelo narrador como um

sonhador (LD, I, 3, 80), com tendência, por um lado, para fugir à realidade, por outro constringendo-se a não sonhar, a não abrir perspectivas que possam contribuir para o seu bem estar ou felicidade. Esta faceta do seu carácter relaciona-a ele com ensinamentos da infância de que não conseguiu libertar-se e que ditam o seu baixar de braços:

*"Will, purpose, hope? All those lights were extinguished before I could sound the words."* (LD, I, 2, 59) (41)

O modo como, apaixonado por Pet Meagles, decide não o estar (42), e o modo como anseia por ver Flora sem o admitir (43), provam que Clennam se habituou a fugir de si próprio, a refugiar-se nas suas características de auto-retraimento, controlo e depressão tornados hábitos de vida e de sentir.

Little Dorrit, nascida e criada na prisão do Marshalsea e habituada ao labirinto das ruas de Londres, sō se sente ela própria nesse ambiente. Depois da fortuna inesperada do pai, quando em viagem pela Europa, sente tudo como fazendo parte da irrealidade de um sonho, porque lhe faltam as coordenadas de referência segundo as quais cresceu: trabalhar, pensar nos problemas dos outros, ser-lhes útil, enfim viver para os outros (44). No seu aspecto infantil, na sua faceta de menina, se se constitui por um lado a afirmação de vida criativa e espontânea, de verdade num mundo de mentira, por outro lado persiste algo de um desenvolvimento incompleto reflectido no limitado crescimento físico e no exagerado altruísmo e entrega total aos outros (45).

De resto, prova de que também parte dela foi privada de crescer é o facto de sentir necessidade de, quando confrontada com a incompreensão de Clennam, recorrer à fantasia, na história que conta a Maggy (LD, I, 24, 339-41), na qual ela se projecta num *"poor little woman, who lived*

*all alone by herself*", guardiã de uma sombra, de um segredo, que acaba por morrer com ela. Uma história triste, cujo final não é o das histórias de princesas e que de certo modo comenta as limitações de Amy Dorrit, criada na prisão, nas dificuldades, na pobreza, cuidando da infelicidade dos outros, que não acredita numa vida de realização pessoal. Mas Little Dorrit interessa-nos sobretudo no seu aspecto infantil, inteiramente construído por Arthur Clennam, que insiste em tratá-la por "*child*" e em ver nela a criança do Marshalsea. Como interpretar esta projecção de um sentido para Amy Dorrit? Clennam vê nela a inocência desamparada, a simplicidade, a fragilidade da infância, período que, já vimos, constitui para ele uma memória de m̃agoas recorrente. Mas Amy é o adulto que manteve características da infância, que ele, Arthur, foi impossibilitado de ser e é nessa sua faceta de tranquilidade, segurança, calma, que ela se transforma numa das mais belas e significativas personagens femininas de Dickens:

*"It is enough that she was inspired to be something which was not what the rest were, and to be that something, different and laborious, for the sake of the rest. Inspired? Yes. Shall we speak of the inspiration of a poet or a priest, and not of the heart impelled by love and self-devotion to the lowliest work in the lowliest way of life!" (LD, I, 7, 111)*

Little Dorrit é de todas as personagens a que melhor consegue afirmar a sua identidade, dando-se e servindo os outros.

Crescida na prisão, rodeada por um ambiente de quase total degradação humana, ela não só a reconhece (como Tip, o irmão, parece incapaz de fazer) como sabe, quase sempre pelo silêncio ou pelos actos, tornar-se pedra de toque da verdade e de realidade para os que a rodeiam.

No entanto, nos irmãos o contágio das grades da prisão é inevitável: Fanny escolhe viver no, e do, verniz social, da superfície.

Tip Dorrit, sem encontrar rumo para a vida, acaba por regressar ao Marshalsea onde cresceu, sem nunca de facto de lá ter saído em termos morais ou de atitudes perante a vida (46).

Do que acabámos de escrever depreende-se que central ao romance já não é a defesa da infância num espaço próprio, talvez porque considerado impossível de respeitar nos termos da vida representada, mas muito mais o sentir as repercussões daquilo que nos rodeou em crianças, bom ou mau - este é o drama que envolve as personagens centrais de *LD*, ao que não é alheia a vida de Mr Dorrit, preso por não ter sido capaz de crescer o necessário para fazer face às exigências de um viver citadino, baseado no dinheiro, mas preso afinal também na sua infantilidade, no seu mundo de faz de conta. Ele é semelhante, neste sentido, a Flora, só que com uma diferença: Flora ainda consegue por vezes superar os seus devaneios e repentes menineiros, ao passo que para William Dorrit tal se tornou impossível; vive permanentemente sem contacto com a realidade, protegido na ficção do "pai de Marshalsea", rodeado de pompas e honrarias (47).

É uma presença tão pontual quanto a de Maggy que, no romance, vem corroborar este tema. Fisicamente adulta, mas com 10 anos de idade mental, ela apresenta pontos de contacto com Jo de *BH* no seu aspecto grotesco, repelente, e no modo como percorre as ruas de Londres, profundamente miserável e tocada pela febre que a incapacita. Pertence aos bandos de crianças esfarrapadas que percorrem Londres em relação aos quais o narrador, como em *BH*, avisa dos perigos de violência latente e de revolta:

*"desolate ideas of Covent Garden, as having all those arches in it, where the miserable children in rags among whom she had just now passed, like young rats, slunk and hid, fed on offal, huddled together for warmth, and were hunted about*

*(look to the rats young and old, all ye Barnacles, for before God they are eating away our foundations, and will bring the roofs on our heads!)" (LD, I, 14, 208)*

E retoma também as características das figuras que em romances anteriores se constituem denúncia da realidade chocante que ameaça a criança na grande cidade, crescida na miséria, sem perspectivas, precocemente atirada para papéis adultos, escorraçada e maltratada; uma infância entregue aos cuidados de uma avó bêbada (curiosamente seguindo o padrão das histórias que Bounderby inventa a seu próprio respeito (*HT*, I, 9, 141) como a de Maggy transformam-na num critério importante para considerar as outras personagens, que aparentemente mais sãs mentalmente incorrem em deturpações semelhantes de valores. O "*Such a Ev'nly place!*" que Maggy faz do hospital assemelha-se à pompa e hierarquia do Marshalsea no topo do qual se encontra Mr Dorrit, o que não deixa de ser perturbador, tanto mais que há toda uma galeria de personagens que teima em deturpar a realidade, em tomar o verniz social pelo real ou, como Miss Wade, projectar para as atitudes dos outros energias auto-destrutivas suas, todos eles incapazes de reconhecer a verdade ou a realidade como tal, sem no entanto serem representados como marcados por um atraso mental.

Mas no desenrolar do complicado enredo de *LD*, vamos poder relacionar a educação castradora de Clennam na infância com o facto de ele não ser filho de Mrs Clennam, mas filho natural de Mr Clennam, anterior ao seu casamento com aquela que, por essa razão, o vai obrigar a expiar os erros do pai. O modo como é desenvolvido este tema obriga-nos a aceitar que na origem da profunda deformação e personalidade psicótica de Miss Wade estão, pelo menos em parte, a sua condição de órfã e uma infância entregue aos cuidados de uma suposta avó (48).

De resto, a presença de Tattycoram, tirada de um '*Foundling Hospital*'

londrino pelos Meagles para servir de criada a Pet, ilustra no texto uma outra variação do tema. Os Meagles tratam-na bem, mas com condescendência (uma das acusações que Miss Wade dirige às pessoas com quem conviveu na infância) e não se coíbem de lhe dar um "*playful name*" - uma nova identidade imposta a uma serviçal. A revolta de Tattycoram na adolescência, período em que mais agudamente sente a injustiça da sua posição e do seu tratamento, é justificada, embora não levada às últimas consequências no regresso a casa dos Meagles, arrependida e ansiando pelos antigos posto e nome (*LD*, II, 33, 879-80). Afinal, para este regresso só nos resta recorrer como justificação possível ao padrão da prisão em que se tornam os lugares e vivências da infância a que os adultos acorrem para fugir da realidade, para se esconderem.

De qualquer modo, considerando os jovens representados em *LD*, Pet Meagles, Tattycoram, Fanny, Tip e Amy Dorritt, Gowan, o jovem Chivers, numa situação semelhante à dos jovens de *BH* de iniciação na vida adulta, voltamos a ser forçados a reconhecer que poucas esperanças de vida enriquecedora se lhes abrem, à excepção de Amy, cujo casamento com Arthur se limita, no entanto, a um caminhar na multidão.

Só uma visão de conjunto das obras consideradas nos permite apercebermo-nos da evolução do romance de Dickens, de uma representação da criança ainda central à primeira metade de *D&S* para a de jovens iniciados no mundo adulto e posteriormente para a análise na personagem adulta de experiências da infância.

As diferenças entre estes romances e os abordados no capítulo anterior são numerosas e definem nos primeiros uma qualidade artística superior: para além da representação de um processo de crescimento sujeito a condições e influências perniciosas, deixou de haver o adulto contra

a criança boa; Mesmo quando deturpando a infância, o adulto é representado como julgando estar a seguir um caminho correcto ou então revela-se irremediavelmente infantil, centrado em si e nos seus problemas, sem consciência do que implica o crescimento da criança. Para mais, as crianças vitimizadas como Paul, Florence, Jo, Louisa, Tom, já não são salvos por fadas madrinhas tipo Brownlow ou os irmãos Cheeryble. São obrigados a sofrer em toda a sua extensão as consequências de uma infância descuidada. A benevolência de adultos como os Toodles, Captain Cuttle, Sol Gills, Jarndyce, Snagsby, não deixa de ser representada criticamente como sendo acompanhada de ignorância, de uma boa vontade ineficaz, de uma certa infantilidade, de falsa caridade porque incapaz de resolver os problemas postos.

Mas mais importante do que todos estes aspectos é o facto de o conjunto destes textos se constituir como afirmação do valor de infância pelo modo como são concluídos os romances e pela presença do narrador.

Todos os textos terminam numa nota, mais ou menos extensa, de renovação, de vida renovada, com a presença de crianças representantes da geração futura, que se pretende continuação da anterior, mas diferente para melhor, ou não tivessem ficado para trás, no processo narrativo, experiências amargas dos seus progenitores de contacto com um mundo cada vez mais desumanizado. A infância vale na conclusão destes romances como uma nota de esperança, de possibilidades que se abrem ao ser humano; Estas crianças servem no texto a reumanização e o apaziguamento de personagens como Dombey ou Louisa Gradgrind, mas reforçam também as possibilidades de uma infância protegida e defendida das agressões do exterior, ao abrigo de personagens como Florence e Walter; Esther e Alan Woodcourt; Sissy; Amy e Arthur Clennam.

Tal não seria porém passível desta interpretação se não fosse o tra

balho do narrador, voz independente do processo narrativo, profundamente conhecedora da natureza humana. É ele que denuncia os auto-enganos das personagens, as convenções por que se deixam reger, e torna-se assim numa voz que interpreta para o receptor dimensões das personagens que elas não reconhecem, sem contudo nunca as privar da sua individualidade. É do narrador que parte a afirmação do valor e a defesa da imaginação, da espontaneidade e da naturalidade da infância. Em *D&S* e *HT*, os textos mais directamente envolvidos na consideração da infância como valor importante da vida humana, é do narrador que parte a defesa da emocionalidade da criança face ao auto-controlo do adulto; na própria caracterização do espaço envolvente das personagens, a voz crítica e social do narrador denuncia as deturpações que ameaçam privar a criança da sua naturalidade e espontaneidade e afirma o valor do sonho, da fantasia, das leituras; no uso de determinadas imagens em articulação com as personagens (das ondas do mar na construção de um sentido importante para Paul, na insistência da utilização de imagens do fogo na lareira e de folhas caídas em articulação com Louisa; no raio de luz projectado em Sissy ou Jo) o narrador encontra um modo de fazer valer a infância como espaço de formação que deve ser de desenvolvimento e enriquecimento de potencialidades.

À medida que a ficção de Dickens amadurece de *D&S* a *LD* e procura fazer a avaliação crítica da sociedade vitoriana de meados do século XIX, a criança deixa de servir tendências escapistas do autor. Acabaram-se os jardins idílicos que acolhem a criança e a protegem do mundo real, assustador. A criança e o jovem só fazem agora sentido nas ruas da cidade comercial e industrial de *D&S* e de *LD*, na confusão legal degradante de *BH*, na cidade industrial desumanizada de *HT*, e valem como afirmação de vida espontânea, livre, individualizada, mas também responsável numa so

cidade cada vez menos humana.

## NOTAS

- (1) *BH* será também objecto de um outro capítulo em conjunto com *DC* e *GE* porque na parte que diz respeito à narrativa de Esther na primeira pessoa (e naturalmente indissociável do resto do romance) constitui um exercício na representação do adulto que escreve e reflecte sobre a sua infância.
- (2) São frequentes os fragmentos de memória da infância na construção dos adultos em Dickens, só que neste caso existe uma nítida avaliação do adulto em função e em consequência das perspectivas abertas na infância, que, ao contrário das propostas de *DC* e *GE*, recorre à mediação de um narrador de terceira pessoa, por razões que se prendem, no caso de uma personagem como Arthur Clennam em *LD*, com a própria incapacidade de articulação e de aceitação dos seus pensamentos, pela personagem.
- (3) Paul Dombey e Jo são figuras fulcrais nos temas de *D&S* e *BH* e as únicas representadas apenas enquanto crianças. Todas as outras são representadas em crescimento. Existem como veremos no decorrer deste capítulo outras crianças apenas tal, mas de importância secundária, servindo apenas a ilustração de determinados aspectos (Referimo-nos, por exemplo, aos filhos mais novos de Mrs. Jellyby, aos filhos de Mrs Pardiggle, aos irmãos de Charley em *BH*; a Jane Gradgrind em *HT*).
- (4) Cf. F. R. Leavis em *Dickens the Novelist*; Butte Tillotson em *Dickens at Work* partilham da mesma opinião. O casal Leavis é ainda de opinião que o grande triunfo artístico de *D&S* reside nos primeiros dezasseis capítulos até à morte do pequeno Paul. A partir de então, o impulso criativo de Dickens teria enfraquecido, revelando uma sujeição às necessidades convencionais de acompanhar Florence — heroína algo insípida para ser colocada no foco do romance — até ao casamento e à reconciliação com o pai.
- (5) Sobre o impacto do caminho de ferro cf. *D&S*, 6, 120-1; 15, 289-90 ; 55, 872.  
A propósito das alterações sofridas pela cidade considere-se *D&S*, 33, 562-3.  
Cf. Raymond Williams na introdução à edição Penguin de *D&S*, segundo o qual, no romance, a cidade moderna, facto social e paisagem humana, é um elemento controlador, representando adequadamente uma corrente que arrasta as pessoas, não lhes permitindo vontade própria.
- (6) É curioso reparar como os pais que assim pretendem educar os filhos não possuem a memória de uma infância que se tivesse constituído diferenciadamente da idade adulta, revelando-se por essa razão também eles vítimas no seu papel de carrascos. Este é o reconhecimento do narrador, de quem provém este comentário relativo a Mr. Dombey, afirmando a limitação dele em termos de carácter:

"Coop any son or daughter of our mighty mother within narrow range, and bind the prisoner to one idea, and foster it by

*servile worship of it on the part of the few timid or designing people standing round, and what is Nature to the willing captive who has never risen upon the wings of a free mind - drooping and useless soon - to see her in her comprehensive truth!" (D&S, 47, 737)*

Preso no seu orgulho, Dombey é sobretudo um caso de naturalidade perdida, tragicamente incapacitado de o perceber.

- (7) Num desabafo, Edith Granger refere-se à sua infância nestes termos:

*"'A child!' said Edith, looking at her, [a mãe] 'when was I a child? What childhood did you ever leave to me? I was a woman - artful, designing, mercenary, laying snares for men - before I knew myself, or you, or even understood the base and wretched aim of every new display I learnt. You gave birth to a woman.'" (D&S, 27, 472-3)*

- (8) A parte do enredo que reúne Walter e John Carker, ex-criminoso, pode servir como prova da preparação da queda de Walter, pois o segundo compara-se ao rapaz no seu passado:

*"Not as I am, but as I was when I first came here too; as sanguine, giddy, youthful, inexperienced; flushed with the same restless and adventurous fancies; and full of the same qualities, fraught with the same capacity of leading on to good or evil." (D&S, 13, 247)*

- (9) A atitude de Dombey em relação a Walter é bem ilustrativa deste ponto: Walter acaba de conduzir Florence, que se tinha perdido a casa do pai. Dombey promete-lhe uma recompensa que Walter diz não ser necessária, ao que Dombey retorque automaticamente:

*"'You are a boy', said Mr Dombey, suddenly and almost fiercely; 'and what you think of, or affect to think of, is of little consequence.'" (D&S, 6, 140)*

- (10) *"Stange study for a child, to learn the road to a hard parent's heart!" (D&S, 23, 397)*

- comenta o narrador em relação a Florence.

- (11) Cf. Kathleen Tillotson: "Dombey and Daughter" in Alan Shelston (ed): *Dickens: Dombey and Son and Little Dorrit*, p. 81, que propõe a relação de pai e filha como espinha dorsal do romance, que opõe o mundo económico de Dombey ao mundo de sentimento de Florence.

Cf. J. Moynahan: Dealings with the Firm of Dombey and Son: Firmness versus wetness" in Gross & Pearson (eds): *Dickens and the Twentieth Century* que prosseguindo na linha de análise proposta por K. Tillotson é levado a concluir, reconhecendo em Dombey o princípio masculino e em Florence o feminino, que:

*"Dombey moves from hardness through debility to a maudering, guilt-ridden submission to feminine softness. A Victorian patriarchy of self and tyrannical men of affairs surrenders to a matriarchy of weeping mothers and daughters." (p. 130)*

- (12) *"So that Paul's infancy and childhood pass away well, and I see him becoming qualified without waste of time for the career on which he is destined to enter, I am satisfied."* (D&S, 5, 103)

— são palavras de Dombey que condensam tudo o que acabamos de argumentar.

- (13) Dickens refere-se-lhes em Charles Dickens: *The Uncommercial Traveller* no excerto "Nurse's Stories" (pp. 148-158), no qual afirma:

*"If we all knew our own minds (in a more enlarged sense than the popular acceptation of that phrase), I suspect we should find our nurses responsible for most of the dark corners we are forced to go back to, against our wills."* (p. 150)

- (14) *"'I am afraid,' said Mr Dombey, interrupting her [Mrs Chick] testily, 'that some of those persons upstairs suggest improper subjects to the child. He was speaking to me last night about his — about his Bones,' said Mr Dombey, laying an irritated stress upon the word."* (D&S, 8, 156)

- (15) *"It being a part of Mrs Pipchin's system not to encourage a child's mind to develop and expand itself like a young flower, but to open it by force like an oyster, the moral of these lessons was usually of a violent and stunning character: the hero — a naughty boy — seldom, in the mildest catastrophe, being finished off anything less than a lion, or a bear."* (D&S, 8, 163)

- (16) O comentário às deficiências do "Grinder's School" é articulado pelo narrador que responsabiliza a escola pela hipocrisia de Robin Toodles, o qual no facto mesmo de ser referido como Rob the Grinder é privado do apelido e da influência benéfica dos Toodles no texto:

*"But they never taught honour at the Grinders' School, where the system that prevailed was particularly strong in the engendering of hypocrisy. Inasmuch, that many of the friends and masters of past Grinders said, if this were what came of education for the common people, let us have none. Some more rational said, let us have a better one."* (D&S, 38, 627)

George Gissing em "The 'sacred simplicity' of Dickens" (1900) (in Shelston, op. cit., pp. 47-55) refere - exageradamente - Rob the Grinder como uma das representações de criança mais realistas de todo o Dickens. Ele consegue ser, de facto, das mais representativas.

- (17) *"With a wild confusion before her, of people running up and down, and shouting, and wheels running over them, and boys fighting, and mad bulls coming up, and the nurse in the midst of all these dangers being torn to pieces, Florence screamed and ran."* (D&S, 6, 128)

- (18) *"She was taught too late, and taught all wrong."* (D&S, 34, 570)

são as palavras que Alice usa para falar do modo como foi educada.

- (19) F.R. Leavis acusa Alice Marwood de falar uma retórica educada sobre coisas que não têm relação com o real e de ser personagem sentimental. Pensamos que apesar disso ela deve ser mencionada como exemplificando a infância ameaçada pela cidade.
- (20) Aquele passo continua:

*"Oh for a good spirit who would take the house-tops off, with a more potent and benignant hand than the lone demon in the tale, and show a Christian people what dark shapes issue from amidst their homes, to swell the retinue of the Destroying Angel as he moves forth among them! For only one night's view of the pale phantoms rising from the scenes of our too-long neglect; and from the thick and sullen air where Vice and Fever propagate together, raining the tremendous social retributions which are ever pouring down, and ever coming thicker! Bright and blest the morning that should rise on such a night: for men, delayed no more by stumbling-blocks of their own making, which are but specks of dust upon the path between them and eternity, would then apply themselves, like creatures of one common origin, owing one duty to the Father of one family, and tending to one common end, to make the world a better place."* (D&S, 47, 738-9)

- (21) Raymond Williams na introdução à edição Penguin de *D&S*, pp. 20-21, caracteriza a voz narrativa como apelando à reforma da humanidade, uma voz unificadora que trabalha por uma nova consciência social, geral sem ser generalizadora, uma voz que diagnostica os grandes males sociais e as suas causas.
- (22) Harry Stone em *Dickens and the Invisible World*, p. 171, refere que o futuro de Florence e Walter se assemelha ao que Paul propusera, em imaginação, no capítulo 14: um jardim paradisíaco, encantado, longe do bulício da cidade, das mudanças, um sonho de amor eterno largamente compensatório da falta de afecto sentida.
- (23) *BH* é um romance admirável na diagnose abrangente da sociedade vitoriana que faz. O mundo de *BH* é de desordem e de decadência, de nevoeiro, lama, chuva e de "*spontaneous combustion*", de propriedades em ruínas inteiramente perdidas em custos de causas legais, de mortes e assassinios (de Nemo, Jo, Gridley, Tulkinghorn, Richard), de loucura — um mundo labiríntico, cheio de segredos, mistérios e disfarces em que a maioria das personagens possui mais de um nome. Desde o "*Court of Chancery*" e o Governo até aos bairros mais degradados, passando pelo ambiente aristocrata, o dos profissionais da lei, o dos detectives, o dos militares, o dos industriais e o dos filantropistas estabelece-se um sistema de referências incessantes que dão vida e profundidade à sociedade representada.
- (24) Eis uma descrição introdutória de Smallweed, que insiste na sua veulhice prematura:

*"Whether young Smallweed (metaphorically called Small and*

*eke Chick Weed, as it were jocularly to express a fledgling) was ever a boy, is much doubted in Lincoln's Inn. He is now something under fifteen, and an old limb of the law."* (BH, 20, 327)

(25) Serã o narrador a instãncia que articularã para nãos a misãria da in fãncia de Jo, habituado a "move on" e a olhar para as coisas sem aã compreender na totalidade, de tal maneira foi descurado - um ponto a desenvolver no capítulo seguinte.

(26) Jo, Charley e os irmãos são o exemplo do que Jarndyce afirma a dado passo:

*"It is said that the children of the very poor are not brought up, but dragged up."* (BH, 6, 117)

Estas palavras de Jarndyce, empenhado em olhar pelos òrfãos Richard, Ada, Esther e Charley são no entanto ainda extensivas a outras crianãas, vítimas tambãem elas de abandono, são que de outro tipo: desleixo, como no caso dos filhos de Mrs Jellyby ou de Skimpole.

(27) No entanto, ele ã por Jarndyce considerado o produto da contenda ju rídica em que nasceu. Estas são as palavras de Jarndyce:

*"(...) that Chancery, among its other sins is responsible for some of it, I can plainly see. It has engendered or confirmed in him a habit of putting off - and trusting to this, that, and the other chance, without knowing what chance - and dismissing everything as unsettled, uncertain, and confused. The character of much older and steadier people may be even changed by the circumstances surrounding them. It would be too much to expect that a boy's, in its formation, should be the subject of such influences, and escape them."* (BH, 13, 218)

O prãprio Richard o afirma tambãem como que desculpando-se:

*"I was born into this unfinished contention with all its chances and changes, and it began to unsettle me before I quite knew the difference between a suit at law and a suit of clothes; and it has gone on unsettling me ever since;"* (BH, 23, 376)

(28) Cf. Michael Slater: *Dickens and Women*, pp. 256-7, que propõe que Esther faria mais sentido no texto se no final se desse o casamen to estãril com Jarndyce, pois assim se tornaria a todos os nãiveis, mais uma vítima do 'Chancery World', como os outros jovens repre sentados.

(29) Humphry House em *The Dickens World* sugere que no modo como Mrs Jellyby e Mrs Pardiggle servem a crítica social do texto reside um ponto fraco de BH porque:

*"Dickens was pushed further than he need have been into a merely negative attitude towards the societies and organizations which were trying in various ways to control the chaos and bitterness in the clash of civilization."* (p. 91)

- (30) *"'Responsibility, my dear Miss Summerson?' he repeated, catching at the word with the pleasantest smile. 'I am the last man in the world for such a thing. I never was responsible in my life - I can't be'." (BH, 37, 586)*
- (31) Apesar de reunidos como os defensores do utilitarismo e do facto em HT, entre Gradgrinde e Bounderby existem diferenças importantes: o primeiro é o exemplo do homem possuído por uma ideia, dominado inteiramente por ela; o segundo, um caso de egoísmo e hipocrisia, um homem que se serve dos resultados práticos daquela filosofia em proveito próprio.
- (32) *"It was a disheartening circumstance, but a melancholy fact, that even these readers persisted in wondering. They wondered about human nature, human passions, human hopes and fears, the struggles, triumphs and defeats, the cares and joys and sorrows, the lives and deaths, of common men and women! They sometimes, after fifteen hours' work, sat down to read mere fables about men and women, more or less like themselves, and about children, more or less like their own. They took De Foe to their bosoms, instead of Euclid, and seemed to be on the whole more comforted by Goldsmith than by Cocker." (HT, I, 8, 90)*
- (33) No passo que em seguida se transcreve o narrador faz a conexão entre as duas esferas do romance mais explicitamente ainda; aparentemente negando-a (porque se autodramatiza com a voz dos que mandam em Coketown), afirma-a:

*"Is it possible, I wonder, that there was any analogy between the case of the Coketown population and the case of the little Gradgrinds? Surely, none of us in our sober senses and acquainted with figures, are to be told at this time of day, that one of the foremost elements in the existence of the Coketown working people had been for scores of years, deliberately set at nought?" (HT, I, 5, 67)*

(34) Cf. HT, 9, 223.

- (35) Cf. Barbara Hardy: *The Moral Art of Dickens* que levanta a questão da coerência de Louisa, utilizando como argumento o reflexo da educação da criança na idade adulta:

*"It is Gradgrind's rational inability to speak and understand that so nearly ruins his daughter. But as there is a gap between Gradgrind's saying and doing, so Louisa herself is not quite a coherent character. She asks him certain questions in order to test him, but she also seems passively and exhaustedly rational, in part conditioned by her nurture, in part rejecting it." (p. 71)*

- (36) Cf. HT, I, 3, 53-4; I, 3, 55; I, 3, 58; I, 4, 59; I, 7, 84; I, 15, 131; II, 1, 152; II, 4, 176.

Esta característica da presença narratorial esteve também presente em *D&S*, só que de modo mais diluído, nas referências a Florence como princesa, a Walter como príncipe, a Mrs Pipchin como ogre feminino, etc. (cf. o capítulo de Harry Stone *'Dombey and Son! The New Fairy Tale Method'* em *Dickens and the Invisible World*, pp.146-191).

(37) Cf. *HT*, I, 7, 88-9 e I, 9, 99.

(38) Cf. John Holloway: *"Hard Times: A History and Criticism"* in J.Gross et al (ed): *Dickens and the Twentieth Century*, pp. 167-8, que se pronuncia contra a proposta de F. R. Leavis de ver no circo em *HT* o "impulso vital humano" que se contrapõe à ética utilitarista. Para Holloway o argumento parece ficar reduzido a " *All work and no play makes Jack a dull boy.*" Cf. também Paul Schlicke em *Dickens and Popular Entertainment*, pp 153-6, que acusa Dickens de omitir os aspectos comerciais do circo, idealizando-o. A proposta deste crítico vai no sentido de encararmos o circo em *HT* como possuindo uma função abertamente simbólica, valendo mais pelo que significa no texto do que pelo que ele é.

(39) Sobre a prisão em *LD* cf. Edmund Wilson: "The Symbol of the Prison" in Alan Shelston (ed): *Dickens: Dombey and Son and Little Dorrit*:

*"The implication is that, prison for prison, a simple incarceration is an excellent school of character compared to the dungeons of Puritan theology, of modern business, of money-ruled society, or of the poor people of Bleeding Heart Yard who are swindled and bled by all of these."* (p. 144)

cf. também a sugestão de a prisão constituir coordenada interna de construção das personagens, contida no artigo de J. Hillis Miller: "Dickens's Darkest Novel" (pp. 156-165) e John Carey: "Two Aspects. Comic Method and Symbolic Writing" (pp. 171-8) in Alan Shelston (ed)., op. cit.

(40) *"There was the dreary Sunday of his childhood, when he sat with his hands before him, scared out of his senses by a horrible tract which commenced business with the poor child by asking him in its title, why he was going to Perdition? - a piece of curiosity that he really, in a frock and drawers, was not in a condition to satisfy - and which, for the further attraction of his infant mind, had a parenthesis in every other line with some such hiccupping reference as 2 Ep. Thess.c.iii, v. 6&7. There was the sleepy Sunday of his boyhood, when, like a military deserter, he was marched to chapel by a picquet of teachers three times a day, morally handcuffed to another boy; and when he would willingly have bartered two meals of indigestible sermon for another ounce or two of inferior mutton at his scanty dinner in the flesh. There was the interminable Sunday of his nonage; when his mother, stern of face and unrelenting of heart, would sit all day behind a Bible - bound, like her own construction of it, in the hardest, barest, and straitest boards, with one dented ornament on the cover like the drag of a chain, and a wrathful sprinkling of red upon the edges of the leaves - as if it, of all books!*

were a fortification against sweetness of temper, natural affection, and gentle intercourse. There was the resentful Sunday of a little later, when he sat down glowering and glooming through the tardy length of the day, with a sullen sense of injury in his heart, and no more real knowledge of the beneficent history of the New Testament than if he had been bred among idolaters. There was a legion of Sundays, all days of unserviceable bitterness and mortification, slowly passing before him." (LD, I, 3, 69)

Neste passo admirável no qual o narrador articula a consciência de Clennam que passa em revista o seu passado com extrema concisão, deparamos com os efeitos de um tipo de educação evangélica que progressivamente vai actuando sobre a criança até levá-la ao ressentimento e ao baixar de braços.

- (41) F.R. Leavis em *Dickens the Novelist* no capítulo dedicado ao estudo de LD (pp. 294-5) refere esta mesma ideia ao modo como transparece o *ethos* calvinista em Clennam quando o narrador, articulando o sentir da personagem, reprova Amy Dorrit no final do capítulo 35, considerando-a endurecida e manchada pela prisão por ela achar demasiado o preço exigido ao pai, em dinheiro e anos de cadeia:

" 'It seems to me hard,' said Little Dorrit. 'that he should have lost so many years and suffered so much, and at last pay all the debts as well. It seems to me hard that he would pay in life and money both'.

'My dear child - 'Clennam was beginning.

'Yes, I know I am wrong,' she pleaded timidly, 'don't think any worse of me; it has grown up with me here.'

The prison, which could spoil so many things, had tainted Little Dorrit's mind no more than this. Engendered as the confusion was, in compassion for the poor prisoner, her father, it was the first speck Clennam had ever seen, it was the last speck Clennam ever saw, of the prison atmosphere upon her." (LD, I, 35, 472)

Mas cabe salvaguardar que a marca de educação calvinista está em Clennam, mas não de modo global ou como filosofia de vida. São apenas laivos dessa educação que permaneceram, que o homem não soube apagar ou ultrapassar e que persistem apesar da sua vontade. (Cf. LD, I, 27, 368).

- (42) Cf. LD, I, 26, cujo título é loquaz: "Nobody's state of mind".

- (43) " It is hardly necessary to add that beyond all doubt he would have presented himself at Mr Casby's door, if there had been no Little Dorrit in existence; for we all know how we all deceive ourselves - that is to say, how people in general, our profounder selves excepted, deceive themselves - as to motives of action." (LD, I, 13, 185)

- (44) Cf. LD, II, 3, 517-8.  
John Wain em *Little Dorrit* in John Gross et al.(ed): *Dickens and*

*the Twentieth Century*, p. 176, argumenta que Amy Dorrit ao canalizar todas as suas energias para a relação com o pai, acaba por ficar psicologicamente condicionada por ela como a única real.

- (45) Lionel Trilling em "*Little Dorrit*" em Price(ed):*Dickens*, diz sobre Amy Dorrit, atribuído-lhe outra dimensão:

*"Even the physical littleness of this grown woman, an attribute which is insisted on and which seems likely to repel us, does not do so, for we perceive it to be the sign that she is not only the Child of the Marshalsea, as she is called, but also the Child of the Parable, the negation of the social will."* (p.157)

Continuando a linha de reflexão aberta por Trilling, Martin Price em *Dickens* vai afirmar:

*"To a degree Amy Dorrit suggests something more simple and austere than a person, and she may shade off, as Lionel Trilling has proposed, into an embodiment of a divine principle. But she is, nevertheless, a psychologically convincing person, imperfect, moving reluctantly and unbelievably toward a sense of self. It is Dickens' power to give us both, to allow us to glimpse the archetype beneath the individual, somewhat as we do in Cordelia, and to contain the allegorical in something more complex and robust."* (p. 4)

- (46) *"Wherever he went, this foredoomed Tip appeared to take the prison walls with him, and to set them up in such trade or calling; and to prowl about within their narrow limits in the old slip-shod, purposeless, down-at-heel way; until the real immovable Marshalsea walls asserted their fascination over him, and brought him back."* (LD, I, 7, 116)
- (47) Cf. Lionel Trilling: "*Little Dorrit*" em Price(ed):*Dickens*, pp. 152-3 a propósito das muitas falsas figuras de pais e patriarcas de LD.
- (48) Cf. LD, II, 21, 725-734, intitulado "The History of a Self-Tormentor", no qual Miss Wade evidencia, no escrever sobre si própria, uma constante mania de perseguição, um carácter em permanente fuga de si próprio, incapaz de um sã contacto com qualquer outro ser humano, apesar de ser capaz de dar provas de extrema lucidez e inteligência.  
(Cf. Michael Slater: *Dickens and Women*, pp. 268-270).

### C A P Í T U L O 3

PAUL DOMBEY, JO E SISSY JUPE

Este capítulo que se pretende extensão do anterior na medida em que vamos de novo debruçar-nos sobre os romances *D&S*, *BH* e *HT*, visa apontar na representação da criança no texto dickensiano uma dimensão simbólica e poética, um significado estético de afirmação de valores (morais, éticos e estéticos) alternativos ao sistema utilitário, industrial e progressivamente menos humano.

Também sob este ponto de vista se revela vantajosa a consideração destes três romances e destas três figuras de criança em conjunto, já que deste modo se torna mais claro o amadurecimento da visão dickensiana e o sentido para o qual evolui a representação da criança em Dickens.

Nos dois primeiros romances *D&S* e *BH* — entre os quais medeia *DC* (1850) — Paul e Jo são crianças apenas, isto é, não são perspectivados em termos de crescimento para a idade adulta. Se em relação a Paul o romance representa um certo evoluir dentro da infância e um certo crescimento dentro desse mesmo período, em Jo já não fará sentido, pela especificidade própria da composição da personagem, falar em crescimento ou desenvolvimento. Jo está no texto representado sem passado nem futuro. Ele é apenas o presente de *BH*, de um estado de coisas e do viver social profundamente criticáveis.

Em *HT*, e relativamente a Sissy, há já grandes modificações: o sentido desta personagem só estará completo se a considerarmos criança e mulher.

Paralelamente à integração da criança num processo de crescimento ou à sua articulação com o ser adulto, Dickens vai experimentar modos de composição da criança e de representação dela no romance cada vez mais inte

gradores de uma diagnose abrangente de uma etapa civilizacional e cultural. Progressivamente, e como não poderia deixar de ser, o romancista desliga-se do sentimentalismo que envolvia personagens como Oliver Twist ou Little Nell e de uma série de lugares-comuns associados à infância de que aquelas personagens eram testemunhas. Paul, Jo e Sissy são a prova inequívoca de profunda reflexão e de grande maturação artística.

Comecemos por *D&S*, romance que nos transmite uma das mais memoráveis representações da criança da classe média e que, trazendo para o processo narrativo os problemas de um modo de ser específico dessa classe, consegue simultaneamente uma imagem de resistência e do valor da infância considerada no âmbito da vida humana.

Paul Dombey é a criança-vítima como antes dele Oliver Twist, Smike ou Nell, só que por diversas razões já não visa apenas denunciar um abuso ou injustiça social, nem muito menos solicitar a consideração e as lágrimas do leitor. Essas razões prendem-se com a função temática de Paul no texto e com o desenvolvimento da técnica narrativa do romancista; a adopção do ponto de vista infantil, o de Paul, de maneira consistente e com um objectivo bem definido que não apenas o de provocar sorrisos ou dar um toque de naturalidade às experiências narradas da infância (como acontecia em *OT*), revela que a criança pode ter uma visão mais lúcida do que a dos adultos, dominados que estão por ideias preconcebidas, valores assimilados consciente ou inconscientemente e por influências ou pressões do meio envolvente; o egoísmo, o orgulho de classe, o dinheiro, são os traços dominantes da personalidade de Dombey que o filho logo detecta e consegue re-perspectivar para o leitor, perguntando inocentemente "*what's money after all?*" e "*I wonder why it didn't save me my Mama*" (*D&S*, 8, 152-3). Relacionando o dinheiro com a vida e a morte das pessoas, Paul relativiza e destrói a importância que o dinheiro adquiriu nesta sociedade

(e para o pai). Para Paul, como ele demonstra, as relações humanas, a vida humana ainda não foram reduzidas a uma relação comercial de troca; o raciocínio simples da criança permite-lhe neste caso afirmar o valor da vida humana cuja defesa é central no romance (1).

Sem um alargado contexto de experiência, a criança vê, ouve e sente pela primeira vez o que para os adultos se já tornou lugar comum ou rotina, hábito de pensar e sentir, costume ou convenção. Inexperiente, a visão da criança encontra-se naturalmente sujeita a todo o tipo de confusões e de associações originadas na ignorância ou desconhecimento e nos poucos pontos de referência do real de que dispõe, só que é ideal para denunciar os absurdos de um mundo decadente e cada vez menos humano. A criança — neste caso Paul — possui no romance de Dickens algo de conotações românticas e cristãs na medida em que na sua pureza e inocência ainda não foi corrompida pelo contacto com o mundo. Ela é a alma bela e pura, incapaz da mentira e por isso guardiã e defensora dos valores humanos da bondade, da vida em comunhão com os outros homens, da prática do bem (2). A visão de Dickens nunca é deliberadamente religiosa; a dimensão religiosa presente na sua obra é sempre lata e capaz de integrar um comportamento social de respeito entre os homens e pela vida humana como forma de vida inteligente e moral.

Paul na sua observação perspicaz do mundo (antecipando neste sentido David Copperfield) é franco e espontâneo e, como qualquer outra criança, cujo crescimento passa pela aprendizagem das regras do conviver social, consegue, pela ingenuidade com que comenta essas regras, provocar um sorriso no adulto confrontado com os seus pequenos hábitos (3). A ingenuidade do ponto de vista infantil serve a familiarização com o leitor pela representação de uma experiência comum a um período de vida de qualquer homem: o aprendizado de noções, a familiarização com hábitos consti

tuídos novidades para a criança, mas serve também a exposição dos graves problemas sociais, denunciados com toda a franqueza e candura de que apenas uma criança é capaz, porque de uma frontalidade tantas vezes incômoda(4).

Mas adoptar o ponto de vista da criança significa igualmente não ser capaz de separar o fulcral do acessório, típico do pensar infantil, inexperiente e ansioso de abarcar a totalidade dos conhecimentos(5); significa também não ser capaz de fazer face aos argumentos dos adultos que procuram por todos os meios impor-se à criança; veja-se o exemplo desta conversa entre Paul e Mrs. Pipchin, que justifica não apenas o que acabamos de afirmar, como contrapõe à mentira do adulto, que se serve de histórias para ilustrar uma moral e um modelo de conduta, o esforço de compreensão da criança, de estabelecer uma verdade, que com toda a naturalidade destrinça, à sua maneira, o fantástico do real.

*"Never you mind, Sir," retorted Mrs. Pipchin. 'Remember the story of the little boy that was gored to death by a mad bull for asking questions.'*  
*'If the bull was mad,' said Paul, 'how did he know that the boy had asked questions? Nobody can go and whisper secrets to a mad bull. I don't believe that story.'*  
*'You don't believe it, Sir?'* repeated Mrs. Pipchin, amazed.  
*'No,'* said Paul.  
*'Not if it should happen to have been a tame bull, you little Infidel?'* said Mrs. Pipchin.  
*As Paul had not considered the subject in that light, and founded his conclusions on the alleged lunacy of the bull, he allowed himself to be put down for the present."* (D&S, 8, 164-6)

Paul torna-se, no entanto, uma personagem tanto mais significativa, quanto mais reflecte, à medida que cresce, as marcas de uma educação que visam transformá-lo num Dombey (ao qual se assemelha em ponto pequeno)(6). Paul é voluntarioso e dominador, tendo-se habituado, como o pai, a determinar e a esperar que os seus desejos sejam prontamente satisfeitos. É também o menino mimado que se permite julgar os outros com agressividade,

no modo como responde a Mrs. Pipchin que não vai gostar dela e que a casa dela é "*a nasty one*"(7) — esta é uma atitude tão associal (ã escala reduzida) quanto a de Dombey em relação com a irmã ou Miss Tox(8).

A composição de Paul é de uma naturalidade nunca antes conseguida, porque ele fala com o ritmo e a expressividade de qualquer criança. Tem medos, ciúmes, intuições que revela abertamente e que constituem todo um mundo de diferença em comparação com um Oliver imaculadamente bom, bem comportado e angélico. Paul é também, pelo processo que mencionamos no parágrafo anterior, de uma fragilidade extrema face à manipulação pelos adultos.

Graças à representação da consciência por dentro, articulada pelo narrador, vamos poder acompanhar o desenvolvimento desta criança que sob pressão se vai refugiar cada vez mais numa vida interior, que valerá para ele como compensação para uma vida real contrária ao seu sentir e ao seu desenvolvimento natural — num caso que é de valorização da infância, validada no texto.

No mundo dos Dombey não há um espaço para o afecto, para o calor humano, nem para a brincadeira; há apenas que crescer o mais rapidamente possível.

Se o lado intelectual de Paul cresce ao ritmo desejado pelo pai, o físico de Paul dá provas evidentes da falta de naturalidade da sua vida; privado de mãe, substituída por uma sucessão de amas que o pai pretende cumpram as funções de um biberão (ou como o texto humoristicamente o põe: '*Couldn't something temporary be done with a tea-pot*', pergunta Mr Chick (D&S, 2, 63): rodeado por um ambiente gélido e olhado pelo pai como o futuro parceiro da firma, Paul é justificadamente um '*languishing infant*', débil, adoentado, sem vitalidade, no qual a escola (a de Mrs Pipchin, mas sobretudo a de Blimber) sã vem acentuar essa debilidade física, acom

panhada de uma progressiva singularidade, como se a falta de vitalidade física fosse compensada por uma sabedoria precoce (9). Torna-se num "old" "child", estranha associação que gostaríamos de referir como a proposta de crítica dickensiana à consideração da criança como um adulto em miniatura e à sua educação nesse sentido numa época de luta pelo direito à diferença de sentir da criança.

É em torno das deturpações sentidas no desenvolvimento de Paul desde que nasce e da impossibilidade de vida saudável que se vai constituir um núcleo de sentido da personagem, com projecção para todo o texto, crítico dos valores por que se regem os homens e a sociedade(10).

O facto de Paul ser comparado a um "goblin" e de ser considerado "old fashioned" marca a sua não pertença ao mundo industrializado; as relações que estabelece com as outras personagens — com Mrs Pipchin ou com a família Blimber e todos os alunos da academia — são sempre privilegiadas e marcadas pela sua "estranha" maneira de ser, a sua não confinção a qualquer modelo de criança. De facto, até mesmo o narrador estabelece com ele uma relação privilegiada que o torna para o texto uma alternativa de vida humana digna(11), privilegiadora das relações de amor, da espontaneidade nas relações entre as pessoas mesmo quando de outro nível social, da entre-ajuda, do viver para os outros, da imaginação.

Paul só consegue ser criança junto de Florence porque entre eles se criam fortes laços de amor e de afecto, de contacto e de carinho humano. Para Paul, Polly, o velho marinheiro Glubb, Walter são presenças estimadas e valorizadas apesar de pertencerem a um nível social inferior ao seu. Do ponto de vista de Paul ainda, é importante servir das mais diversas maneiras e agradar quando se encontra na escola de Blimber, na qual ele se esforça por conseguir um espaço para a fantasia.

De Paul vem a defesa indiscutível de se ser criança a seu tempo, quan

do responde corajosamente à pergunta que Blimber lhe dirige: "*Shall we make a man of him?*" com "*I had rather be a child*" (D&S, 11, 210). Ser criança para Paul foi reduzido a poder estar junto de Florence, ser dependente dela e saber encontrar interlocutor para as suas ânsias e fantasias. Mas é também o espaço de defesa da fantasia na vida da criança que, no texto e para Paul, toma a forma de Glubb. Paul agarra-se a Glubb e ao que este representa para ele na escola, que Blimber afirma como "*This is not the place for Glubbs of any kind*" (D&S, 12, 228):

*"' He's a very nice old man, Ma'am,' he said. 'He used to draw my couch. He knows all about the deep sea, and the fish that are in it, and the great monsters that come and lie on rocks in the sun, and dive into the water again when they're startled, blowing and splashing so, that they can be heard for miles. There are some creatures,' said Paul, warming with his subject, 'I don't know how many yards long, and I forget their names, but Florence knows, that pretend to be in distress; and when a man goes near them, out of compassion, they open their great jaws, and attack him. But all he has got to do,' said Paul, boldly tendering this information to the very Doctor himself, 'is to keep on turning as he runs away, and then, as they turn slowly, because they are so long, and can't bend, he's sure to beat them. And though old Glubb don't know why the sea should make me think of my Mama that's dead, or what it is that it is always saying - always saying! he knows a great deal about it. And I wish,' the child concluded, with a sudden falling of his countenance, and failing in his animation, as he looked like one forlorn, upon the three stange faces, 'that you'd let old Glubb come here to see me, for I know him very well, and he knows me.'"* (D&S, 12, 216-7)

As palavras de Paul, além de serem uma reacção ao desconhecido e necessidade de num lugar hostil recorrer a memórias apaziguadoras, são também próprias da criança que não sabe ainda separar o fulcral do meramente acessório, o factual do subjectivo; o mais importante, no entanto, é que se constituem duplamente críticas da academia clássica, porque demonstram quais os verdadeiros interesses da criança: a interpretação e a descoberta do que a rodeia ( que nada tem a ver com o estudo dos clássicos), capazes de alimentar a sua fantasia e a sua curiosidade naturais,

deste modo defendidas(12). E porque sugerem uma vida em contacto com a natureza, ao ar livre, onde se pode brincar, cantar e sonhar, e onde não existem modelos à espera que as crianças neles se enquadrem.

Ao mesmo tempo, expressões como "*with a sudden falling of his countenance*", "*failing in his animation*" e "*he looked like one forlorn*" indicam o agravar do processo de dissolução de Paul naquela escola que acentua a sua singularidade porque impede a sua vida (13).

A representação da morte de Paul, conquanto de efeitos ainda algo manipulados para se dirigir ao coração do leitor(14), torna-se em termos literários e estéticos uma necessidade: é um choque terrível para os esquemas e esperanças acalentados pelo pai em relação ao filho, como propõe o próprio Dickens (15); mas é também a confirmação de que a Paul se abriram apenas duas alternativas: crescer e tornar-se instrumento do pai, viver uma vida "mecânica" e utilitária, ou morrer. A morte de Paul significa sobretudo a impossibilidade de vida da criança.

Acompanhamos em Paul uma progressiva desvitalização física, um afastamento do que é natural na criança: a preferência da companhia de adultos às das crianças, uma total absorção nas imagens de um rio e do mar, das ondas, que ele se habituou a associar à mãe que nunca conheceu — uma imagem de que o narrador se servira também na construção da consciência de Paul para reforçar a naturalidade contra as influências confinadoras, castradoras e hostis à criança na sociedade (16).

Em *BH* a composição da personagem Jo já não assenta no encanto capaz de emanar de um ponto de vista infantil, nem na configuração de um "*gentle child*" progressivamente destruído pelo seu próprio pai, pelo ambiente doméstico, pela escola, pela sociedade. Jo é deliberadamente representado pelo narrador de terceira pessoa como uma criança pobre e a-

bandonada, repelente, feia, vestida de farrapos, que a sociedade produziu e preferia ignorar. Não tem apelido, não tem educação, Jo para uns e Toughey para outros, é sobretudo uma personagem incômoda para os demais, ou que os outros apenas utilizam com determinado objectivo (caritativo, legal, como fonte de informações necessárias, para ilustrar determinados pontos de um discurso religioso propagandístico) para logo abandonarem em seguida. Sô o narrador profundamente crítico da sociedade representada se interessa por esta personagem de modo consequente, tal é a solidão e o abandono em que ela vive. Como tornar esta personagem objecto de compaixão do leitor não é difícil, pois há outras personagens como as mulheres dos pedreiros, Esther, Charley, Snagsby e Woodcourt que se compadecem dela. O problema maior está em descobrir nela a deturpação de uma infância que *D&S* propusera como espaço privilegiado da fantasia, da verdade, da pureza e inocência e o romance seguinte *HT* propõe como "*golden waters*," tempo de "*airy fables and delights*"(17). Em Jo pura e simplesmente não há vestígios da infância, não há nada mais do que uma profunda incapacidade de vida, de que são responsabilizados a sociedade e todos nós.

Jo—"the boy that sweeps the crossing down the lane over the way round the corner" — é um facto brutal e inultrapassável: é o órfão cujo abandono na grande cidade foi levado às últimas consequências, sem família, totalmente ignorante, "*very muddy, very hoarse, very ragged*" (*BH*,11, 199). Não há sombra de sentimentalismo na sua representação, central a *BH*, no modo como para ele convergem os diferentes modos da caridade (ou falsa caridade) de várias personagens: Jarndyce, que recolhe órfãos e lhes dá uma família, Mrs Jellyby, Mrs Pardiggle, Snagsby, apesar de parte deles quando dirigidos a Jo serem incapazes de remediar sequer a situação; Jo é de facto uma personagem marginal de *BH*, sempre em movimento porque sem um lugar próprio onde pertença, que apenas o narrador sabe co

locar humanamente na sua diagnose abrangente da sociedade.

*"Jo is brought in. He is not one of Mrs Pardiggle's Tockahoopo Indians; he is not one of Mrs Jellyby's lambs, being wholly unconnected with Borrioboola-Gha; he is not softened by distance and unfamiliarity; [he is not a comfort or convenience to anyone as a pretence afar off for leaving evil things at hand alone] he is not a genuine foreign-grown savage; he is the ordinary home-made article. Dirty, ugly, disagreeable to all the senses, in body a common creature of the common streets, only in soul a heathen. Homely filth begrimes him, homely parasites devour him, homely sores are in him, homely rags are on him: native ignorance, the growth of English soil and climate, sinks his immortal nature lower than the beasts that perish. Stand forth, Jo, in uncompromising colours! From the sole of thy foot to the crown of thy head, there is nothing interesting about thee."*  
(BH, 47, 696)

O narrador, como vimos, e o enredo de BH tornam Jo uma personagem central: porque dele, que não pertence a nenhum dos núcleos de personagens representados, depende o solucionar do mistério da morte de Nemo, que conduzirá por sua vez à descoberta do segredo de Lady Dedlock e ao da identidade de Esther. Mais importante que a sua função no enredo de contacto entre personagens de ambientes diversos, é o seu papel como transmissor de um vírus que possivelmente esteve na origem dos filhos mortos dos casais de pedreiros e que Jo comunica a Esther e Charley, provando afinal a sua existência e que pertence à sociedade. Apesar de não caber nos esquemas de organização social, de ser recusado como testemunha, de a polícia o mandar "move on", "Jo lives", mesmo que tal seja sinónimo de " — that is to say, Jo has not yet died —" (BH, 16, 272).

O foco de disseminação da doença em que se tornou Jo, vítima também ele do caso Jarndyce porque habita entre as ruínas de Tom-all-Alone's, vítima do poder que não é capaz de criar estruturas capazes de albergar esta infância desamparada, reveste-se de um sentido mais profundo com repercussão para todo o texto: ele é vítima de um dos cancro de uma sociedade que ergue barreiras entre os homens, que promove a ignorância e a

injustiça social, que gera miséria e que ameaça desencadear a delinquência, a violência e a morte (18).

O narrador afirma com clareza que a possibilidade de retribuição das muitas crianças iguais a Jo na cidade de Londres, só poderá ser, pela falta de humanidade a que as condenam, a violência:

*"Jo, and the other lower animals, get on in the unintelligible mess as they can. It is market-day. The blinded oxen, over-goaded, over-driven, never guided, run into wrong places and are beaten out; and plunge, red-eyed and foaming, at stone walls; and often sorely hurt the innocent, and often sorely hurt themselves. Very like Jo and his order; very, very like! (...)*

*Turn that dog's descendants wild, like Jo, and in a very few years they will so degenerate that they will lose even their bark - but not their bite." (BH, 16, 275)*

O facto de o narrador associar Jo aos animais não visa de modo algum representá-lo como animalizado; estas comparações servem sobretudo para sublinhar o estado de total ignorância, de total esquecimento de Jo, a quem não foram dadas possibilidades de perceber o que é a vida humana e que por essa razão se pode tornar o seu próprio inimigo e uma ameaça para a humanidade. Pela sua ignorância e abandono Jo foi privado de vida social e representa por isso a maior degradação vivível na escala humana. A sua representação não tem apenas a ver com os perigos que ameaçam a infância e as ameaças à integridade da criança; a criança que Jo é representa a negação de vida humana gerada por esta sociedade com razão apelidada de "bleak", que o texto sabe afirmar de outras maneiras, como vimos no capítulo anterior.

*"He shuffles slowly into Mr George's gallery, and stands huddled together in a bundle, looking all about the floor. He seems to know that they have an inclination to shrink from him, partly for what he is, and partly for what he has caused. He, too, shrinks from them. He is not of the same order of things, not of the same place in creation. He is of no order and no place; neither of the beasts, nor of humanity." (BH, 47, 696) (19)*

Sentindo que não pertence junto dos homens nem dos animais, Jo — e o re<sub>l</sub>evante é que Jo *sente* — consegue no texto dar provas de humanidade e da importância dos laços de afecto ou simpatia com outros homens, que o aproximam das demais crianças de Dickens: depois da morte de Nemo, Jo vai até à porta do cemitério e, num gesto que se reveste de particular sentido afectivo, limpa o degrau:

*"It then, with an old broom it carries, softly sweeps the step and makes the archway clean. It does so very busily and trimly; looks in again, a little while; and so departs.*

*Jo is it thou? Well, well! Though a rejected witness, who 'can't exactly say' what will be done to him in greater hands than men's, thou art not quite in outer darkness. There is something like a distant ray of light in thy muttered reason for this:*

*'He was very good to me, he was!" (BH, 11, 203)*

Neste momento entra em funcionamento uma faceta complementar ao Jo que representa a miséria social. O raio de luz projectado nele recorre-rá mais vezes na sua caracterização (20) como marca — unicamente reconhecida pelo narrador — da bondade instintiva do rapaz, do valor que ele sabe intuitivamente dar ao único acto de camaradagem e de apoio que conheceu e que provém de alguém tão miserável e tão isolado quanto ele.

Na sua paragem, cabisbaixo, arrastando os pés, doente e esfomeado, varrendo aqui e ali, Jo com o seu "*I know nothink*" percebe o mais importante: sente a sua inferioridade, sente que é visão incômoda, pressente que não tem lugar entre os outros homens, sobretudo se não são pobres como ele (21).

Os exercícios retóricos de Chadband que acusam Jo de viver na escuridão (afirmação completamente contrária à luz que o envolve, proposta pelo narrador) porque são feitos de palavras e de conceitos que lhe não dizem respeito e que ele não sabe compreender (22); as moedas de Snagsby, postas na mão de Jo com a recomendação de não mencionar o caso; ou ainda

a caridade de Esther Summerson e de Charley que acolhem Jo em "Bleak House" são todas elas acções incapazes de tirar Jo do estado de adormecimento em que vive.

Se estivessemos ainda no período de produção de *OT*, *NN* ou *OCS*, Jo seria salvo pelo agente de benevolência ou pelo menos — como Smike — teria uma morte sentimental rodeado dos benfeitores que o recordariam para sempre. Mas em *BH* Dickens não quer adoçar a realidade, antes denunciá-la em toda a sua crueza.

O narrador ainda chega a propor a palavra da Bíblia, desde que não mediada por um Chadband, como algo capaz de chamar Jo para a vida humana e de o despertar do torpor em que vive (23), só que tal seria apenas uma pequena gota de água no oceano de responsabilidade dos governos, que insistem em não ver os cancro sociais.

É, sem dúvida, tentando transmitir a Jo o mínimo dos mínimos que Woodcourt lhe ensina, à beira da morte, uma prece, cujas palavras não podem no entanto fazer sentido para a criança a quem ninguém nunca incutiu a mais pequena noção religiosa (24). O facto de vir de Woodcourt marca sobretudo uma atitude de comiseração e pena, baseada na maneira como se lhe dirige "*Jo, my poor fellow*" e que é compartilhada por muitas personagens de "Bleak House".

Mas o narrador, controlando a cena da morte, não deixa que o tom final seja de sentimento, lançando um grito indignado contra todos os que considera responsáveis pela existência de crianças como Jo (25):

*"Dead, your Majesty. Dead, my Lords and gentlemen. Dead, Right Reverends and Wrong Reverends of every order. Dead, men and women, born with Heavenly compassion in your hearts. And dying thus around us every day."* (*BH*, 47, 705)

É de facto desoladora a imagem da criança em *BH*.

As mortes de Paul e Jo, duas crianças de estratos sociais diferentes, demonstram nesta etapa do romance dickensiano, de modo inequívoco, como o romancista sente pairar uma ameaça à vida na infância, vinda de todos os quadrantes: do ambiente doméstico, das escolas, da sociedade e dos homens que nela detêm as rédeas do poder.

Qualquer destes textos se propõe, por intermédio da representação da criança, chamar a atenção para uma nova responsabilidade de todos os homens: a de zelar pelo desenvolvimento íntegro da infância, única fonte dos valores de uma vida humana digna, de bondade, de pureza, de naturalidade, numa Inglaterra utilitarista e irresponsável. Em *HT* este propósito mantém-se, conquanto a forma encontrada para o representar seja diferente.

Sissy Jupe é, como afirmamos no início deste capítulo, uma representação da criança indissociável da mulher em que se torna no final do processo narrativo.

Ao contrário das outras duas figuras que consideramos mais pormenorizadamente neste capítulo, Sissy Jupe não é central ao enredo do romance, conquanto tematicamente muito importante.

De resto, será curioso constatar que nenhuma destas crianças é protagonista do romance em que entra. Paul é uma personagem principal nos primeiros 16 capítulos de *D&S*; Jo, uma personagem secundária com importante função no desenrolar do enredo e na diagnose da sociedade; Sissy é também uma personagem secundária, sem grande importância no enredo e que vale sobretudo pelo contraste com outros personagens: com Bitzer, com Louisa, com Harthouse, mas que se constitui como forma de vida alternativa a uma sociedade diagnosticada como sendo contrária à naturalidade da vida humana. Comparando estas três figuras com o lugar ocupado por Oliver, herói de *OT*, e por Nell, heroína de *OCS*, poderíamos ser levados a pensar que esmorece em Dickens o interesse pela criança, agora arredada para um

lugar se não periférico, pelo menos já não central, à medida que amadurece a sua arte. Tal não é verdade, pois são nos romances que abordamos nestes dois capítulos, bem como em *DC* e *GE*, somos confrontados com uma imagem da criança portadora de valores fulcrais para a vida humana. Naturalmente que uma tal concepção da criança tem de passar pela sua integração na vida humana global de crianças, jovens, adultos e velhos, pela sua inserção e articulação com a totalidade da sociedade.

Com Sissy estes pressupostos estão já profundamente alicerçados, o que vai possibilitar o desenvolvimento da sua dimensão poética, dimensão essa já patente na composição de Paul e Jo. Além do mais, *HT* é um romance de grande síntese dos temas caros a Dickens, no qual Sissy vai dar respostas claras aos problemas levantados pelos romances anteriores: a educação, os princípios orientadores da vida, um modo de estar no mundo. De realçar, no entanto, que o faz não através de respostas verbalizadas, mas da maneira como está e como se relaciona com as demais personagens e sabe apreender do que a rodeia o que precisa.

Sissy Jupe vale como diferente das outras crianças de Coketown, porque oriunda do circo, o que implica ter crescido entre valores que no texto se vão revelar opostos aos que imperam em Coketown. O circo é um ambiente de trabalho e de vida comunitários, onde se privilegia o divertimento, a alegria e a arte, aliados à técnica e a um saber feito de experiência que passa de pais para filhos (26). Nos momentos de contraste entre Sissy e Bitzer na escola de Gradgrind o realce vai para um raio de sol que incidindo sobre um e outro sublinha a cor e a vida de Sissy, a sua naturalidade e a artificialidade de Bitzer (27) e para a diferença entre eles em termos de conhecimentos exigidos pela escola: Bitzer vai conseguir definir um cavalo na perfeição, isto é, vai papaguear o que o professor quer ouvir, ao passo que Sissy se queda alarmada apesar de ter

crescido entre esses animais. A prova de artificialidade desta escola fica dada, e é pois *natural* que Sissy revele ao longo da sua vida escolar em Coketown uma inaptidão para ser educada (28), prova de uma naturalidade indestrutível que emana da personagem em associação com os seus antecedentes circenses, pois entre todas as crianças representadas ela é a única que se não deixa aprisionar no universo das fórmulas utilitaristas.

No lar dos Gradgrind, Sissy vive numa situação algo periférica, porque acolhida e porque possuidora de experiências diferentes de Louisa e Tom, de tal modo que até Gradgrind encontra dificuldades em defini-la:

*"Somehow or other, he had become possessed by an idea that there was something in this girl which could hardly be set forth in a tabular form."* (HT, I, 14, 128)

De facto Sissy introduz no lar de Gradgrind noções alheias à filosofia utilitarista: o modo como, perseverante, espera carta do pai é rotulado por Gradgrind de esperança fantástica; como princípio fundamental da ciência Sissy propõe "*fazer aos outros o que gostarias que te fizessem a ti*"; transmite também a Louisa a ideia de que a ficção pode ajudar as pessoas, o que leva aquela a contrariar os princípios da sua educação, isto é, leva-a a sonhar, a imaginar. A influência de Sissy sobre Louisa é, no entanto, afastada, quando esta aceita casar com Bounderby e é em Jane, a irmã mais nova de Louisa, que ao longo do processo narrativo a influência benéfica de Sissy se vai sentir. Jane é referida como muito semelhante a Louisa, mas essencialmente diferente em termos de brilho que irradia (29). O grande segredo de Sissy é deixar-se reger pelo coração e pelos impulsos; vive para os outros, generosamente; possui uma vida interior rica em fantasia e em experiência de cuidar dos outros iniciada na responsabilidade de cuidar do pai(30).

Em contraste com o tumulto que vai dentro de Louisa ao regressar a

casa do pai, Sissy é a imagem da luz, calma e tranquilidade, do equilíbrio que falta à primeira:

*"In the innocence of her brave affection, and the briming up of her old devoted spirit, the once deserted girl shone like a beautiful light upon the darkness of the other."* (HT, III, 1, 248)

Quando decide confrontar Harthouse, Sissy, mulher, mantém vivas as características que a tornam presença temática importante de HT (31):

*"Her face was innocent and youthful, and its expression remarkably pleasant. She was not afraid of him, or in any way disconcerted; she seemed to have her mind entirely preoccupied with the occasion of her visit, and to have substituted that consideration for herself."* (HT, III, 2, 252)

Em Sissy há na idade adulta uma continuidade da infância: ela mantém a simplicidade, a candura, a verdade e a coragem que possuía em criança; sem qualquer artifício, ela desarma por completo o cínico que é Harthouse.

Sissy é uma individualidade declaradamente não egocêntrica que propõe o equilíbrio encontrado na vida com, e para, os outros como alternativa ao mundo calculista e frio das estatísticas, às teorias e à prática da vida em função do interesse próprio. Ela é aliás também proposta como o equilíbrio encontrado de um sistema educacional reformado, no qual a fantasia e o facto coexistem harmoniosamente, e por tudo isto uma imagem da criança e do adulto que soube preservar as melhores qualidades infantis, a guardar como uma das mais plenas realizações artísticas de Dickens neste âmbito.

Sissy é pela primeira vez na obra de Dickens uma figura cuja infância pode ser considerada pela afirmativa. São em relação a ela fazendo sentido estas afirmações do narrador, que ele articula como não podendo ser do conhecimento de Louisa:

The dreams of childhood — its airy fables; its graceful, beautiful, humane, impossible adornments of the world beyond: so good to be believed in once, so good to be remembered when outgrown, for then the least among them rises to the stature of a great Charity in the heart, suffering little children to come into the midst of it, and to keep with their pure hands a garden in the stony ways of this world, wherein it were better for all the children of Adam that they should oftener sun themselves, simple and trustful, and not wordly-wise — what had she to do with these? Remembrances of how she had journeyed to the little that she knew, by the enchanted roads of what she and millions of innocent creatures had hoped and imagined; of how, first coming upon Reason through the tender light of Fancy, she had seen it a beneficent god, deferring to gods as great as itself: not a grim Idol, cruel and cold, with its victims bound hand to foot, and its big dumb shape set up with a sightless stare, never to be moved by anything but so many calculated tons of leverage — what had she to do with these? Her remembrances of home and childhood, were remembrances of the drying up of every spring and fountain in her young heart as it gushed out. The golden waters were not there. They were flowing for the fertilization of the land where grapes are gathered from thorns, and figs from thistles. (HT, II, 9, 223)

NOTAS

- (1) Sobre a utilização do ponto de vista infantil em *D&S* vejam-se as su gestões de John Carey em *The Violent Effigy*, pp. 54-5.
- (2) Allan Grant em *A Preface to Dickens* afirma que Paul não é uma criança inocente; é antiquado, observador, desconcertante e por isso está mais próximo das crianças em Shakespeare do que das obras dos poetas românticos:

*"He has a continuously observant knowingness in the relations with others which is more like children in the plays of Shakespeare than the child of the poems of the English Romantics."* (p. 103)

- (3) A cena dos preparativos da festa na escola de Blimber vista por Paul Dombey é hilariante, no modo como expõe os pequenos artifícios usados por Mrs e Miss Blimber (*D&S*, 14, 265).
- (4) Esta atitude da criança nada tem a ver com o modo de reduzir à insignificância todos os problemas adoptado por Skimpole em *BH*, que em vez de servir a verdade, serve a mentira.
- (5) Cf. *D&S*, 12, 216.
- (6) A semelhança entre pai e filho é explicitada pelo narrador:

*"The two so very much alike, and yet so monstrously contrasted."* (*D&S*, 8, 152)

Noutro momento da narrativa, quando empresta dinheiro a Walter, Paul sente por momentos o mesmo que o pai:

*"'And you see, Paul,' he added, dropping his voice, 'how powerful money is, and how anxious people are to get it. Young Gay comes all this way to beg for money, and you, who are so grand and great, having got it, are going to let him have it, as a great favour and obligation.'*

*Paul turned up the old face for a moment, in which there was a sharp understanding of the reference conveyed in these words: but it was a young and childish face immediately afterwards, when he slipped down from his father's knee, and ran to tell Florence not to cry any more, for he was going to let Young Gay have the money."* (*D&S*, 10, 197)

- (7) *"'Well, Sir,' said Mrs Pipchin to Paul, 'how do you think you shall like me?'*  
*'I don't think I shall like you at all,' replied Paul.*  
*I want to go away. This is 'nt my house.'*  
*'No. It's mine,' retorted Mrs Pipchin.*  
*'It's a very nasty one,' said Paul."* (*D&S*, 8, 161)

- (8) Pai e filho formam um par monstruoso, sem naturalidade, representativo da perversão da vida, propõe Allan Grant em *A Preface to Dickens*,

p. 106.

- (9) "The fact is, that his mind is too much for him. His soul is a great deal too large for his frame." (D&S, 8, 155)
- (10) Steven Connor em *Charles Dickens*, pp. 23-4 propõe que vejamos como características essenciais de Paul a tenuidade, o vácuo (*tenuity* e *holowness*), a negação do *eu* em contraste estrutural com o egoísmo de Dombey. Propõe também (p. 38) que vejamos nas relações familiares, a paternidade como posse e a filiação como identidade absorvida e eclipsada.
- (11) E F.R. Leavis em *Dickens, the Novelist* que propõe a formulação "vida humana digna".
- (12) Uma temática fascinante em Dickens é a fantasia; inequivocamente de fendida, ela é também suporte de certas personagens que por a possuírem em excesso perdem o contacto com a realidade (William Dorrit é um exemplo).  
Ao nível das crianças representadas, Paul Dombey e David Copperfield contêm na sua composição o mesmo tipo de auto-compensação na fantasia, marca de distorção do ser humano, para não falar de outras, como Louisa Gradgrind, privadas de fantasia ou de Jo, na sua extrema miséria e ignorância, sem saber o que é a fantasia. Vamos ter de esperar por Sissy para nela encontrarmos a articulação da fantasia e dos factos numa proporção equilibrada.
- (13) Philip Hobsbaum em *A Reader's Guide to Charles Dickens*, p. 102, chama a atenção para o facto de as imagens associadas a Paul Dombey serem predominantemente as de folhas caídas e de um prematuro murchar.
- (14) Ainda estão presentes os sonhos com belos jardins, com o campo, enquanto refúgios idílicos, só que com a diferença de que neste romance permanecem sonhos. E para Alan Shelston in *Dickens: Dombey and Son and Little Dorrit*, p. 15 a morte de Paul produz resposta patética idêntica a de Nell em *OCS*, só que se revela mais controlada pela razão mesma de ocorrer a meio do romance e não no final.
- (15) Dickens citado por John Forster em "The writing of the novel" (1874) in Allan Shelston (ed.): *Dickens: Dombey and Son and Little Dorrit*, pp. 38-42:  
*"The death of the boy is a death-blow, of course, to all the father's schemes and cherished hopes;"* (p. 39)
- (16) A imagem do mar em *D&S* é usada para construir uma dimensão de Paul, só que não é consistentemente usada ao longo de todo o romance. J. Carey em *The Violent Effigy* refere que as ondas representam vagamente a morte, a imortalidade, Deus, ao mesmo tempo que o texto se serve de um mar geográfico (onde Walter se perde) e de um mar económico (indispensável à Firma Dombey & Son).  
De qualquer modo, quando chegamos ao capítulo 41, as ondas do mar tornaram-se um dispositivo meramente retórico.
- (17) Cf. a transcrição que encerra este capítulo na pág. 176

- (18) Trevor Blout em "Poor, Jo, Education and the Problem of Juvenile Delinquency in Dickens" *"Bleak House"*, p. 327, sugere que há em Jo uma componente de propaganda, porque Dickens pede para ele simpatia, apesar de sujo, feio, miserável, ao mesmo tempo que vê naquela figura a sugestão de reflexão sobre o problema social da mendicância juvenil trazido para o domínio público em meados de oitocentos.
- (19) Jo só se relaciona com Snagsby, com Guster (o primeiro contacto humano), com Charley. Woodcourt trata-o, George the Trooper e Esther acolhem-no em suas casas. Lady Dedlock, Tulkinghorn servem-se dele para obter informações. Todos eles são contactos esporádicos, pontuais, que acentuam ainda mais o isolamento de Jo.
- (20) Cf. *BH*, 16, 272; *BH*, 22, 367.
- (21) Interlocutores considerados por Jo são apenas as mulheres dos pedreiros e Charley, porque conhecedoras da miséria e da pobreza (e naturalmente Nemo, segundo o que ele relata).
- (22) Cf. *BH*, 19, 325.
- (23) Cf. *BH*, 25, 417.
- (24) O que os pedreiros afirmam a Mrs Pardiggle sobre a importância da religião para eles é relevante para clarificar o alheamento da religião das camadas mais pobres da sociedade:
- "Don't I never mean for to go to church? No, I don't never mean for to go to church. I shouldn't be expected there, if I did; the beadle's too gen-teel for me."*  
(*BH*, 8, 158)
- (25) John Lucas em *The Melancholy Man*, pp 203-6 interpreta este momento como determinação do narrador de que o público não encontre consolação na arte.
- "Until the last paragraph that death-scene might be described as one of mere pathos; and we could take the use of the Lord's prayer as Dickens's way of stilling any unease about Jo's benighted way - at the end, he was led by a kindly light. But in turning on his audience, Dickens deliberately and savagely disrupts this response. For what in effect the last sentences say is, this is a real person who is really dead and I refuse to let any of you evade the fact."* (p.206)
- (26) Parece-nos que o circo em *HT* vem concretizar sugestões contidas no passo de *NN* sobre os ciganos (cf. pág. 102 do capítulo 1), propostos como possibilidade de desenvolvimento físico saudável em contacto com a natureza e de valorização da naturalidade, mesmo quando implica pobreza e ignorância. Um e outro são sugestões de vida comunitária que comenta a desumanização das relações entre os homens no mundo comercial.
- (27) Cf. Álvaro Pina: *Dickens: A Arte do Romance*, pp. 21-24..

- (28) Cf. *HT*, I, 2; I, 9.  
A educação torna-a "*low-spirited, but no wiser*". O que a educação considera erros "*seem to come natural to me*" - afirma Sissy (*HT*, I, 9, 96).
- (29) Cf. *HT*, II, 9, 224 e III, 1, 243.
- (30) Gwen Watkins em *Dickens in Search of Himself*, p. 80, refere-a como figura maternal, a cuja protecção e amor se acolhem Louisa e outras personagens.
- (31) Michael Slater em *Dickens and Women*, escreve a propósito do encontro entre Harthouse e Sissy:

*"Because she herself is not threatened she can go on to the offensive against villainy without appearing self-assertive, but Dickens is significantly careful to qualify both her fearlessness and her earnestness as 'modest' and 'quiet'." (p. 259)*

## CAPÍTULO 4

### *BLEAK HOUSE, DAVID COPPERFIELD E GREAT EXPECTATIONS*

Com estes romances estamos no domínio da autobiografia, isto é, de romances escritos - total ou parcialmente - na forma autobiográfica por adultos que desse modo - conquanto não como finalidade - reevocam a sua infância e o processo do seu crescimento. Neste tipo de escrita importa distinguir de que modo o adulto recorda a infância, as razões que o levam a tal, como avalia a infância enquanto conceito abstracto e enquanto experiência pessoal de inigualável valor para o ser humano adulto.

A experiência de escrita autobiográfica socorre-se em Dickens de personagens masculinos em *DC* e *GE* e de uma personagem feminina articulada com uma voz narrativa de terceira pessoa, crítica, distanciada e abrangente em *BH*. Numa ordem cronológica seria *DC* o texto primeiro analisado, mas por ordem de importância da experiência autobiográfica no texto respectivo e na obra de Dickens, o estudo da sequência da narrativa de Esther Summerson seguida da de David Copperfield e de Philip Pirrip impõe-se como lógica e mais proveitosa, pelo crescendo de complexidade e maturação artística conseguidas (1).

Esther Summerson exhibe na infância que conta duas marcas profundas: a primeira, a educação calvinista, rigorosa e desmotivadora da criança, a cargo de uma madrinha que a culpa de actos condenáveis (na sua óptica) dos pais e conseqüentemente tenta convencer Esther de que não tem direito à vida e muito menos a qualquer tipo de realização pessoal. Condena-a à diferença e ao isolamento das outras crianças. Tenta incutir nela o sentimento de culpa e de rejeição merecidas por ser órfã e filha ilegítima. A segunda marca profunda que, por assim dizer, se abate sobre a criança que foi Esther concerne a ausência dos pais: A mãe,

Lady Dedlock, desconhece a existência da filha; o pai, Nemo, como o próprio nome indica, parece ter sido reduzido a uma não-existência, que culmina na morte logo no início do processo narrativo. Esther foi em consequência privada de uma identidade.

As condições que assistem ao seu nascimento são, como no caso de tantas outras crianças em Dickens, as menos propícias (ela é inclusivamente dada como morta à nascença) e o período da infância revela pontos em comum com aquelas não apenas no facto de ser órfã, mas também porque é vítima de uma educação anti-natural, lesadora da integridade da criança, profundamente castradora e deturpadora das múltiplas possibilidades de espontaneidade, de amor, de afecto, de contentamento e despreocupação que caracterizam o ideal da infância na obra de Dickens (até ao momento) e que de uma maneira geral são quase sempre negadas às crianças.

O problema central que a narrativa de Esther levanta diz respeito ao que ela cala, consente ou representa como sendo ela própria, como sendo o seu carácter, agravado pelo facto de afirmar não querer escrever sobre si própria. No entanto, é ela própria quem reconhece como é difícil apagar-se de um contexto de relações por ela presenciado ou vivido. Haverá nela uma total devoção aos outros, será ela inteiramente altruísta e completamente devotada aos outros? Ou, pelo contrário, o interesse pelos outros é apenas uma máscara de um excessivo egoísmo e ego-centrismo? Qualquer destas alternativas encontrariam justificação na repressão sentida na infância, na ética calvinista que gera ou santos ou hipócritas - estes últimos muito mais do agrado de Dickens (2).

Da interpretação que fizermos do carácter de Esther - e para nos guiarmos temos apenas o que ela conta, pois o narrador de terceira pessoa nunca se pronuncia sobre ela - depende a nossa avaliação do modo como é representada a infância de Esther no texto e do que significa para a

narradora num romance em que, como vimos, a experiência de crescimento e a infância são amargas. A questão interessante que *BH* levanta é saber se Esther ficou imune - como e quando -, ou sucumbiu àquelas primeiras influências: ou ela se assume como culpada do seu nascimento e a sua atitude perante a vida será de baixar a cabeça e tudo fazer para tentar expiar ou amenizar essa culpa através do dever e da exclusiva dedicação aos outros, caso em que a figura equilibrada que nos é proposta em *BH* em Esther in directamente deixará transparecer princípios básicos da ética calvinista. Ou por outro lado, aparentando não ir contra os ensinamentos da infância, Esther encontrou outros estímulos que lhe permitiram superar o papel de inferioridade a que a forçaram, encontrando um modo de expressão próprio, de afirmação da sua sensibilidade e da sua maneira de ser, o que significa ter encontrado uma identidade, que à partida lhe fora negada. A procura de uma identidade, de um lugar próprio num contexto de relações, de um nome e de uma função social reconhecida - na obra de Dickens quase sempre sinónimo de inserção numa classe média próspera - é o objectivo do órfão na primeira fase da obra de Dickens (3). Em Esther o órfão já não precisa de vagar pelas estradas, ameaçado por todos os perigos, para se encontrar, quer isto dizer, para encontrar laços familiares e posição social (4). A busca e o percurso da personagem são interiores contados na sua narrativa, na qual reconhecemos a luta contra as agressões do tipo de educação a que foi submetida e a progressiva valorização que a personagem faz dos méritos conseguidos por si própria, quase que um "*self-made-woman*" (5), cuja identidade acaba por ser revelada (como recompensa?) pela trama dos acontecimentos, aliás como no caso de todos os outros órfãos, à excepção de David Copperfield que sabe quem quer encontrar, quando parte em busca de Betsey Trotwood (e naturalmente de Jo, sem família).

Ao contrário do que acontecia com os órfãos de *OT*, *NN* ou *OCS*, Esther é activa e lutadora, determinada e inabalável nos seus propósitos, apesar de confinada no papel de governanta a uma aparente submissão; de facto, é ela quem determina e orienta o que se passa em "Bleak House", a sua esfera de acção.

As marcas da infância estão, no entanto, presentes e não podemos deixar de sentir com pena o facto de Esther não nos dar indícios do que esteve na base da sua força e resistência. Talvez a educação numa escola para governantas, onde se sente amada e útil. Mas Esther pouco desvenda da sua vida interior seguindo o padrão recorrente em *BH* de segredos e mistérios, insistindo desmesuradamente nas suas qualidades de boa organizadora do lar, pois é essa a sua função para os outros personagens com quem convive. Da insegurança inicial de não pertencer a qualquer lugar, de não ter direitos, Esther exulta na centralidade que ocupa em "Bleak House", no seu lugar chave na organização de uma casa. O medo da sua redução e da sua insignificância repercute-se nos sonhos de ser conta de um colar, conquanto logo afastados por ela num atordoamento doméstico e no seu papel de confidente das outras personagens, pois tal contribui para sublinhar os seus direitos a uma existência e a uma identidade. Ela precisa inclusivamente de falar consigo própria, de escrever sobre o que é para os outros como meios de por um lado se libertar da nulidade a que a queriam confinar e por outro de estímulo para continuar num caminho de auto-suficiência.

Porque, é importante referi-lo, a Esther que narra é casada com Woodcourt, tem filhos, uma situação económica estável, tem um estatuto social respeitável e já nada em comum com a criança não desejada, rejeitada, sem família, que como interlocutora tinha apenas uma boneca. O traço que adivinhamos de extravasão da sua sensibilidade nos desabafos com a boneca, prova do seu isolamento, repete-se no processo de escrita des

ta narrativa, um falar consigo própria que parece ter sido a via encontrada para manutenção de um equilíbrio mental face às agressões do meio envolvente (6).

Em vez de se tornar num ser extraordinariamente egoísta e egocêntrico (7) como Miss Wade em *LD*, sujeita na sua infância a influências semelhantes às sofridas por Esther, esta percebeu que a sua realização vem de fora, das relações com os outros e do serviço aos outros que ela cultiva. Não há propriamente hipocrisia nas expressões do tipo

*"Esther, Esther, Esther! Duty, my dear!"* (BH, 6, 131) (8)

*"I DON'T know how it is, I seem to be always writing about myself. I mean all the time to write about other people, and I try to think about myself as little as possible, and I am sure, when I find myself coming into the story again, I am really vexed and say, 'Dear, dear, you tiresome little creature, I wish you wouldn't!' but it is all of no use."*  
(BH, 9, 162-3)

apenas o reflexo de uma preocupação subconsciente que revela ainda não ter conseguido libertar-se dos solilóquios que dominaram a sua infância, em que ela (ou a boneca) eram o seu único interlocutor, mas também algo de uma retórica simples que atraiçoa a força do *eu* narrativo que selecciona e controla os acontecimentos que narra. As alusões a Woodcourt e ao interesse de Woodcourt por ela são reservadamente curtas, passageiras e por essa razão mesma a pista mais concludente do que orienta a narrativa de Esther. Escrevendo aparentemente como a governanta de Jarndyce sobre "Bleak House" e os seus ocupantes, a sua narrativa depende do casamento feliz dela própria com Woodcourt, revelado no antepenúltimo capítulo da sua narrativa, constituindo-se afinal a história do seu próprio percurso sentimental que ela, por pudor e recato, por aceitação total do papel de governanta e dependente de Jarndyce, relega para um segundo plano.

Esther é sobretudo uma personagem feminina convencional que escre-

ve, num tom moral, controlado (9), auto-disciplinada e entregue de corpo e alma ao lar — um ideal feminino muito apreciado em governantas ou mães de família, capazes de governar uma casa e uma família, que encontra em Ada o contraponto de um outro ideal feminino, em que são a beleza, a infantilidade, a graça e o encanto os tons dominantes. Esther é a final a mulher que trabalha (como Mrs Jellyby ou Mrs Pardiggle, mas essencialmente diferente porque o faz no ambiente doméstico), um ideal de bom-senso e sentido prático das coisas (totalmente ausente de um jovem da mesma idade como Richard Carstone) (10).

O delinear destas linhas gerais da personagem são importantes para a compreensão do modo como ela recorda a sua infância. Ao contrário de David Copperfield e de Pip, Esther condensa a sua infância num único capítulo (BH, 3), abreviando o mais possível os sentimentos de rejeição, de isolamento, de abandono em que pelo menos David Copperfield insiste com uma certa auto-comiseração, sublinhando a injustiça de que é vítima (11). Parece-nos que Esther prefere não criticar abertamente o modo como foi conduzida a sua infância, apesar de no modo como a resume poderemos sentir que há um esforço grande de esquecer o sofrimento sentido. De resto, no tipo de relações que Esther quando adulta estabelece com outras crianças (os filhos de Mrs Jellyby, por exemplo) reparamos na ênfase que coloca no asseio, mas também na atenção que dá às carências afetivas: distribui carinhos e mimos, conta histórias, compra brinquedos, dá atenção e muito do seu tempo às crianças.

O problema da narrativa de Esther está em que, apesar de nas suas atitudes revelar uma posição diferente da da madrinha face à infância, e de nela estar implícita uma crítica nunca articulada, ela ser capaz de escrever da madrinha: "*she was a good, good woman*" e que "*I never loved my godmother as I ought to have loved her, and as I felt I must have*

*loved her if I had been a better girl*" (BH, 3, 63). Considerar que face às circunstâncias poderia ter sido "*a better girl*" é não perceber ou não querer entender o que é ser-se criança e quais os direitos da infância, mesmo depois de adulta (reportamo-nos à comparação com o que Dickens propôs como direitos da infância nos seus romances). A culpa que sente, a incapacidade de perceber a violação da criança cometida pela madrinha revela cabalmente as limitações desta narradora que encontra na determinação de ser trabalhadora, de se satisfazer com o que lhe for dado ou for determinado para ela, de fazer o bem aos outros, uma fórmula de vida e de realização pessoal, na qual não cabe uma avaliação explícita da sua infância. Esther evoca com desconforto o tempo em que foi criança, porque nele não encontrara ainda um papel a desempenhar. Ela é completamente a mulher, contente por desde muito cedo ter sido forçada ao papel de mulherzinha. E neste sentido cabe aqui uma crítica a Dickens por não ter sabido defender para a criança no feminino os mesmos direitos que para os rapazes. A narrativa de Esther foca os traumas da infância e as suas repercussões pela vida fora que ela, na sua submissão aos acontecimentos, não sabe avaliar e se limita a aceitar sem questionação, como aceita ser treinada para governanta, servir Jarndyce e quase casar com ele por gratidão. (Um narrador deste tipo precisa sem dúvida de outro complementar capaz de denunciar o que está errado e propor o que está certo numa avaliação das situações). Mas há também em Esther, ao contrário de David Copperfield, no modo como condensa a sua infância, um desejo implícito de abandonar as experiências do passado, de não deixar que elas se intrometam no presente de uma mulher adulta realizada (pelo menos por padrões vitorianos de anjo do lar, esposa e mãe devotada à família) (12).

*BH* é uma experiência que se segue a *DC* e que se revela uma experiência narratorial que Dickens não voltará a repetir. A história contada por Esther acrescenta uma dimensão doméstica à diagnose abrangente e à crítica da sociedade operada pelo narrador de terceira pessoa. *DC* — um dos mais acarinhados romances de Dickens pelos leitores e pelo próprio autor — propõe um número considerável de inovações em relação aos romances anteriores, que não encontram continuação ou desenvolvimento imediato em *BH*, mas só em *GE*. Uma das mais importantes inovações refere-se à representação e análise da sociedade perspectivada pela vida pessoal de um protagonista que *se* conta.

× A experiência de narrativa na forma autobiográfica, contada na primeira pessoa por um protagonista masculino, ocupa em *DC* a totalidade do processo narrativo (e não como em *BH* apenas metade e apenas uma história pessoal que não envolve crítica abrangente da sociedade). Para mais, o narrador de *DC* tem muito que contar sobre a sua infância, período a que dá importância como factor determinante da história do seu crescimento.

A personagem e o narrador de *DC* são duas entidades diferentes e complementares para a nossa compreensão do romance e do que ele nos tem a dizer sobre a infância. A personagem David é das crianças mais realisticamente tratadas (conjuntamente com Pip de *GE*) no romance dickensiano, no sentido em que elas já não são as crianças angélicas e sentimentalizadas da primeira fase do romance de Dickens; também não são crianças que valem nos textos como poderoso símbolo poético de defesa da infância e nem mesmo são a criança que, como Jo, foi privada de infância, de alfabetização, de todos os cuidados indispensáveis ao desenvolvimento do ser humano. Na continuação de Paul e Florence Dombey, David é a criança

das classes mēdias, com um lar (pelo menos durante algum tempo) e educado nos valores desse estrato social. Ele é sobretudo a criança que o leitor (de classe mēdia, naturalmente) reconhece como normal, suficientemente individualizada para as suas respostas não serem previsíveis, mas simultaneamente típica, a criança em que todo o leitor vitoriano (e nosso contemporâneo) se pode rever (13). Este facto proporciona uma empatia com a personagem que está com certeza na base do enorme sucesso do romance na época em que foi escrito e, nos nossos dias, entre as camadas juvenis da nossa população.

Naturalmente que o foco de interesse da nossa análise de *DC* recai sobre a infância e em certa medida a juventude de David Copperfield, só que o David adulto interessa-nos por duas razões: porque é o narrador e porque a infância da personagem nos chega por ele mediada; e também por que o adulto é fruto das experiências de infância, determinantes do seu crescimento e desenvolvimento.

*DC* é cronologicamente o primeiro romance de Dickens em que a infância surge integrada num processo de crescimento, valorizada em termos de semente que determinará o desabrochar do ser humano em formação (14). A noção da criança como ser humano em formação é um contributo importante do romance dickensiano que adquire na sua forma autobiográfica uma dramatização condigna; *DC* é um '*Bildungsroman*,' de formação do seu protagonista, oferecendo por essa razão uma visão integradora da criança, jovem e adulto.

Outro contributo importante de *DC* no que concerne a representação da infância é que os abusos da criança que foi David encontram contraponto num tratamento da criança considerado adequado, junto de Betsey Trotwood. Em *OT*, Oliver transita de uma situação profundamente degradante, de órfão a cargo da paróquia e do rapaz que Fagin treina, para um am

biente doméstico idílico. A reviravolta do destino de Oliver poucas consequências traz ao seu desenvolvimento (aliás ele é apenas criança); em *D&S*, Paul, Florence e Rob the Grinder (tal como em *HT*, Louisa, Tom e Bitzer) são vitimizados pela educação que recebem e não surgem no texto alternativas apropriáveis como tal, apenas indicações do narrador de que há que preservar a naturalidade, a inocência e a espontaneidade das crianças, já que é dele exclusivamente que vem a afirmação do valor da infância nos textos mencionados.

O modo como *DC* propõe dois tipos de tratamento da criança pelo adulto, um totalmente errado e outro certo na perspectiva do narrador, é particularmente bem conseguido pela delimitação de duas fases da infância por Dickens em termos de identidade do protagonista: David Copperfield desde que nasce até à fuga de Londres; e Trotwood Copperfield desde que passa a estar sob a protecção de Betsey Trotwood (15). O primeiro é agredido das formas mais diversas: por uma mãe que o cumula de afecto, mas que não sabe protegê-lo quando Murdstone entra em cena (16); pelo padrasto que o quer ensinar usando como método o medo e a culpabilização da criança; pela invasão da sua casa e subsequente expulsão dela para uma escola, Salem House, onde os alunos recebem não apenas correctivos brutais, mas são humilhados a todo o momento; pela morte da mãe; e pelo trabalho operário em Londres, onde a solidão, o isolamento e a angústia ombreiam com o medo e o desespero de se ver degradado e privado de direitos adquiridos como o eram um lar, amor, alimento espiritual, educação. Esta primeira fase da vida de David é igualmente marcada pelo ambiente doméstico idílico, de camaradagem entre mãe e filho, onde há lugar para a fantasia, as brincadeiras e a despreocupação. Um mundo feito de uma irrealidade perigosa (que sucumbe à chegada dos Murdstones) que é reforçado pela casa-barco de Mr Peggotty e acentua o lado romântico e sonhador da

criança, positivo apenas no sentido em que lhe vai permitir sobreviver aos "ataques" da educação evangélica e rígida dos Murdstones, à base da violência física, das ameaças, dos castigos e da desconfiança das capacidades de David, que exhibirá até ao fim dos seus dias uma insegurança de terminada sem dúvida por esta experiência.

Trotwood Copperfield representa uma fase da vida num lar feliz, à partida economicamente estável, onde há compreensão, afecto, brincadeiras, mas também responsabilidade e sentido prático das coisas, conexão com o real. As figuras de Betsey Trotwood, rígida, severa, algo excêntrica, mas essencialmente prática, e a de Mr Dick, divagando num "Memorial" que nunca será escrito, imerso na fantasia e realizado no jogo de voar o papagaio, equilibram-se e complementam-se, proporcionando à criança que com eles vive uma dose equilibrada de fantasia e realidade. Naturalmente que nesta fase, a escola que vai frequentar revelar-se-á diametralmente oposta à de Creakle, na medida em que os princípios defendidos são os do respeito mútuo entre professores e alunos (DC, XVI, 236-7) (17). É também no período da vida de David em que ele é Trotwood que se relaciona com Agnes (18), personagem radicalmente diferente das que encontrara até então, caracterizada pelas chaves que traz consigo e que apontam para a responsabilidade doméstica, para o facto de ser o apoio do pai — uma imagem da criança adulta (que por essa razão mais contrastará com Dora, o "*child-wife*", o adulto infantil. Da criança Agnes emite-se uma sensação de segurança e tranquilidade que David até então procurara nos adultos, na dependência de afecto e de protecção que o caracterizam em adulto e em criança). O padrão criado entre David e Agnes reevoca o de Florence e Paul e antecipa o de Louisa e Tom Gradgrind: irmão e irmã, a primeira, apoio incondicional do segundo, que naquela encontra uma fonte de afecto, de compreensão e de devoção e a pedra de toque na relação

com o mundo.

A mudança de nome do protagonista marca, como sugerimos, uma transição da criança (*child*) para o rapaz (*boy*) e é do conjunto de vivências e experiências de ambos que o protagonista se desenvolverá; confluem na formação da sua personalidade, como demonstra a narrativa, duas influências marcantes: uma romântica, de fantasia e romantização do que o rodeia, que o impede de compreender personagens e situações e que encontra expressão na sua inocência e ingenuidade, enganado pelos outros e auto-enganando-se nas avaliações que faz. A outra influência formativa encontra eco nas tentativas que já quase adulto David empreenderá para se auto-disciplinar, para gerir economicamente a sua vida, para conseguir vencer no mundo profissional do trabalho. Coexistem ao longo de todo o romance, estas duas influências, que o narrador reconhece e avalia em si, condenando a primeira e aplaudindo a segunda, procurando deixar no texto uma noção de si como o homem bem sucedido, experiente, prático, que apenas canaliza o seu lado romântico para a escrita de ficção que o torna famoso (19).

Mas David (e Trotwood) é sempre, na infância, na adolescência e na idade adulta um pouco "Daisy", o nome que Steerforth para ele propusera como modo de caracterizar a sua inocência, dependência e falta de masculinidade (no sentido de excessiva sensibilidade); mas também a sua insegurança, o seu medo de ser demasiado jovem, demasiado inexperiente, presa demasiado fácil das vigarices e intrujices. Ele é puro nas suas intenções e reconhecendo o perigo dessa pureza no mundo de "predadores" mantém-se, como narrador, numa atitude algo dúbia; não deixando de se auto-criticar e de se rir de si próprio nessa sua faceta, ele acaba por, como adulto, não poder aceitar o seu ídolo, o Steerforth mundano, dominador, como representando uma atitude correcta perante a vida, já que

Steerforth seduz Emily e se revela de uma moralidade duvidosa e pobre de carácter. De resto, a única saída que David encontra no final da sua narrativa para fazer face a uma necessidade infantil de um herói e à sua insegurança de não saber como agir ou como pensar e julgar, é casar com Agnes, outra figura poderosamente idealizada, antagónica, na sua tranquilidade, auto-controlo e coerência do Steerforth aventureiro, indisciplinado, mimado e prepotente. A maturidade de David no final do processo narrativo está longe de ser uma realidade, e fica a pergunta que ele se põe no início de saber se será ou não o herói da sua história.

Os heróis da sua infância foram, como o texto explicita, as personagens das histórias de ficção (DC, IV, 55), mas também a imagem da mãe antes de casada com Murdstone, sucedidos por Steerforth e Agnes. Embrenhado na sua própria vida como ficção (o facto de escrever a sua biografia é disso testemunho), David agarra-se a essas imagens, modelos de vida e comportamento e projecta-os nas figuras que encontra. É evidente no texto a relação a um nível superficial de Steerforth com os heróis dos romances que leu e a projecção para Dora da imagem que David guardou da mãe - e que está longe de ser isenta porque incapaz de reconhecer nela egoísmo e irresponsabilidade. O processo de crescimento caracterizado pela perda dos ideais socorre-se da necessidade sentida por David de encontrar novos heróis: a mãe, Steerforth e Dora morrem, não sem antes terem revelado os seus pés de barro, que David regista, sem contudo evidenciar a suficiente maturidade que lhe permitiria compreender o que essa mortes representam para o seu próprio carácter: desaparece o idílio bucólico; desvanece-se a qualidade heróica da vida humana, centrada nos interesses do herói, que agora se dilui no que o rodeia; perde-se o jogo, a brincadeira e a irresponsabilidade que representam o

modo de Dora viver. No final do romance resta Agnes, que não podemos deixar de sentir como o último sonho ou ideal do protagonista no reencontro com o narrador (20). Se tal pode por um lado representar a imaturidade de David, revela também a intuição narrativa de recusa do crescer como desilusão progressiva e cada vez mais cabal, ao jeito da proposta dos românticos (21). A idealização de Agnes serve uma dimensão do protagonista que é de manutenção de certos traços da infância na idade adulta, responsável pelo modo optimista com que encara a sua vida no momento de encerrar o processo narrativo.

O narrador afirma como qualidades positivas suas - positivas no sentido em que lhe permitiram encontrar uma via de sucesso profissional e económico e de realização pessoal como romancista - característica da infância:

*"This may be fancy, though I think the memory of most of us can go farther back into such times than many of us suppose; just as I believe the power of observation in numbers of very young children to be quite wonderful for its closeness and accuracy. Indeed, I think that most grown men who are remarkable in this respect may with greater propriety be said not to have lost the faculty, than to have acquired it; the rather, as I generally observe such men to retain a certain freshness and gentleness, and capacity of being pleased, which are also an inheritance they have preserved from their childhood."*  
(DC , II, 13)

Inequívoca afirmação do valor da manutenção de certas características infantis na idade adulta, que implicam por outro lado a necessidade de permitir à infância um desenvolvimento adequado, possibilidades de concretizar e alargar dons inatos: poder de observação rigoroso e original, satisfação com pouco, sensibilidade.

O problema que DC nos põe na visão limitada do seu narrador é que estas palavras que transmitem uma noção algo literária e convencional da infância são desmentidas na universalidade da sua aplicação pelas prô-

prias palavras que se lhes seguem,

*"I might have a misgiving that I am "meandering" in stopping to say this, but that it brings me to remark that I build these conclusions, in part upon my own experience of myself; and if it should appear from anything I may set down in this narrative that I was a child of close observation, or that as a man I have a strong memory of my childhood, I undoubtedly lay claim to both of these characteristics." (DC, II, 13)*

e pelo modo como no texto não há qualquer palavra de indignação sobre as condições em que vivem os companheiros de David na fábrica, rapazes como ele. David conta-se como um caso especial, sobredotado, nascido na classe média e por isso com mais direitos que os outros, que se permite inclusive uma atitude paternalista em relação a Traddles. Os valores por que David criança, adolescente e adulto se deixa reger são muitas vezes superficiais. O que o incomoda em Traddles é a não confinamento deste a um modelo de respeitabilidade, de heroísmo, de vitória social e econômica. O cabelo de Traddles não é domesticável, Traddles não toma o partido (mais fácil) dos mais fortes, Traddles não procura simplificar a vida, esperando que a fortuna lhe sorria, Traddles olha para trás para a sua infância em Salem House - escola que David critica sobretudo pela humilhação sentida e por nela não encontrar o mimo e a atenção dos primeiros tempos da sua infância - e reevoca-a com prazer, como "bons velhos tempos", permitindo-nos re-avaliar a experiência contada por David. A diferença entre David e Traddles está em que, face a condições semelhantes, um tira o melhor partido, o outro (David) insiste na ferida. Em David persiste um apego à infância que não é inteiramente saudável e que se revela por isso da qualidade de um trauma, que o força a representar a infância em termos do muito bom ou do muito mau. Em comparação com Traddles, persiste em David uma excessiva preocupação consigo mesmo, que ironizada e humoristicamente representada na criança, rapaz e jovem, não recebe tratamento i-

dêntico no adulto. Parece existir em David uma incapacidade de maturação — cuja explicação poderemos ir buscar às carências de amor sentidas na infância — manifesta no modo como proclama como mais nobre, mais puro e menos egoísta o amor infantil e escolhe para esposa uma verdadeira criança (Dora); como insiste pela vida fora em chamar às mulheres por quem se apaixona "anjos" (22), rindo de si próprio quando o faz na adolescência, mas mantendo-o para Agnes até ao final do romance, como que levado pelas palavras e pelos modos literários convencionais de representação da mulher (23). O adulto não reconhece, no entanto, esta sua limitação. Como também não se apercebe de que na memória do passado atraiça alguma auto-comiseração e que nem sempre aquela serve o adulto.

*"It's in vain, Trot, to recall the past, unless it works some influence upon the present." (DC, XXIII, 344)*

afirma Betsey Trotwood referindo o que há de errado com David. O problema de David poderá ser o da incapacidade de integrar a sua infância (que ocupa um espaço muito maior no romance do que a juventude) num processo de crescimento e numa unidade de integração da infância, a adolescência e a vida adulta:

*"That little fellow seems to be no part of me; I remember him as something left behind upon the road of life — as something I have passed, rather than have actually been — and almost think of him as of some one else. (DC, XVIII, 268)*

- afirma David quando jovem, procurando libertar-se do peso excessivo da infância na sua vida.

A biografia de David é sobretudo um meio ideal para caracterização do adulto que narra; longe de ser uma voz confiante, experiente e crítica como a do narrador dickensiano de terceira pessoa de metade de *BH*, de *HT* ou de *LD*, este é um narrador ligado à infância de um outro modo, mais

peçoal, emocional e por essa razão mais limitado também (24). Para ele a infância é sentida como refúgio de um presente nem sempre agradável e à medida dos desejos do protagonista, mas também como um pesadelo de experiências sentidas como violação de integridade humana e de possibilidades de vida digna (a educação ministrada pelos Murdstones, a escola de Creakle, o trabalho operário da criança em Londres). Curiosamente a justaposição destas duas atitudes perante a infância valem como – este reconhecimento é-nos possibilitado pelo conhecimento do restante Dickens – a realidade e a projecção de uma imagem romântica para a infância; a primeira denunciada na sua crueza, inadequação e violação, a segunda defendida e exaltada em termos um tanto irreais e fantasistas, na medida em que, como o próprio David reconhece, a passagem dos ideais à realidade é amarga e abrupta (25). Confluem em *DC* um conceito de infância defendido pelo narrador e a sua experiência pessoal feita de momentos que ele repudia ou valoriza. O texto porém oferece muito mais do que as opiniões de David sobre a importância da fantasia, do afecto e da educação na infância, por se abrirem ao leitor vias de interpretação do protagonista e do narrador (26).

*DC* é magistral no que concerne a fidelidade de representação das emoções da criança, do seu modo de ver o mundo, egocêntrico e limitado; de início existem apenas o *eu*, a mãe, Peggotty e o cemitério onde supostamente se encontra o pai. Posteriormente, os horizontes vão-se alargando progressivamente, a criança é obrigada a reportar-se à comunidade envolvente numa progressiva socialização. O medo que de início se ligava à figura do pai no cemitério, logo apaziguado pelas mães (a mãe de facto Peggotty) vai cedendo lugar a sentimentos de frustração e de terror com a intervenção de Murdstone. A ênfase do narrador cai sobre a sensibilidade da criança inocente e afectivamente dependente que é progressi

vamente privada do amor e protecção dos pais, de uma educação adequada, de um lar, de uma imagem de adulto capaz de o proteger e orientar. Betsey Trotwood apesar da sua excentricidade vem suprir todas estas faltas e vai merecer por essa razão os mais rasgados elogios.

O texto de *DC* deixa claro o que deve ser uma boa orientação de infância. O que não fica tão claro é em que medida as características da infância são prejudiciais ou benéficas ao adulto. Ele próprio chega a sentir vergonha da sua inexperiência e inocência quando adolescente e jovem adulto, admirando o ã vontade de Steerforth. Mas conhecendo o que Steerforth é capaz (a desfiguração de Rqsa, a exposição do professor Mell, a sedução de Emily) a inocência e a inexperiência saem do confronto com vantagem. O problema central de David é viver ou da superfície das coisas, das aparências de classe e de fortuna ou inteiramente de fantasia e de noções preconcebidas. É por essa razão que o que ele diz sobre a infância tem de ser complementado pela nossa interpretação do texto.

Não basta recomendar o estímulo da fantasia na criança por intermédio da ficção maravilhosa, dos romances ou do livro dos crocodilos se, como acontece com David (e ele o reconhece), tal pode levar ã sobreposição da fantasia ao real (27). Não é correcto propor e valorizar a infância como um período de irresponsabilidade, feita exclusivamente do momento presente de brincadeira e de alegria (*DC*, III, 38) - como faz o narrador - quando o texto propõe também a sua inclusão em, e indissociação de, um processo de crescimento que é de progressiva responsabilização e maior contacto com a realidade, em afastamento da fantasia. Não são a selecção dos momentos de infância pelo David narrador que revelam uma infância valorizada em termos de idealização de um período de vida, mas a ênfase do narrador sobre certos aspectos que de certo modo

transferem para a infância uma carga que o leitor - na apropriação do texto com, e apesar, do narrador - tem de sentir como se não negativa, pelo menos perigosa. É fácil de perceber que o que o narrador pretendia é que aquele momento inicial na sua vida que ele caracteriza como "*a path of flowers as far as the crocodile book*" se tivesse prolongado indefinidamente, o que em termos práticos significa uma recusa de crescer. Fixou-se num momento do passado e olha para ele não em busca de alimento para o presente mas com a nostalgia de quem quer voltar a ser criança. (Neste sentido ele é um autor que partilha das características de tantos outros de meados do século XIX que escrevem para crianças e jovens no intuito não apenas de comunicar com uma nova camada do público, mas também de recuperar os prazeres da infância numa recusa de enfrentar o mundo adulto). De resto, o texto é loquaz na denúncia dos perigos de excessiva infantilidade no adulto: é a infantilidade da mãe de David que a leva a tratar o filho como um brinquedo e a contribuir para a progressiva alienação do filho com a entrada em cena dos Murdstones. É a infantilidade de David no sentido de inocência e pureza que o torna vítima dos Murdstone, de Steerforth e presa fácil dos criados das estalagens e dos malandros das ruas de Londres. Só que entre a infantilidade da criança e da mãe, de Dora e dele próprio no sentido de recusa ou incapacidade de enfrentar o mundo há muitas diferenças que David não sabe compreender, mas que são dadas a reconhecer ao leitor.

David não foi capaz de compreender a fraqueza da mãe como não entende cabalmente que o que enceta no casamento com Dora é uma brincadeira de crianças, evocativa das férias passadas em Yarmouth com Emily (28). Dora, "*child-wife*" como se propõe, é caracterizada de modo a valorizar uma certa imagem literária da infância gratificante para o adulto, decidido

a exaltar e a idealizar aquele período numa valorização excessiva do passado. Ela é jovem, bela, alegre, de uma despreocupação, irresponsabilidade e ligeireza adequadas às representações de anjos ou crianças inocentes a brincar. Transmite - via David naturalmente - uma imagem de trivialidade, de fantasia, de doçura e encanto que esconde uma recusa de crescer e de viver se a vida significa trabalho, seriedade ou dor. Esta imagem de criança entra significativamente em choque com outra de que o narrador se serve para defender a infância. Ao referir-se à metodologia educativa dos Murdstones, David sublinha a figura de Jesus menino no meio dos discípulos para realçar a inocência, a pureza, e a sabedoria inatas da criança no confronto com os adultos (29). Este conceito de criança é difícil de conciliar com a infantilidade elogiada em Dora, se bem que esta nos choque sobretudo por estar patente num adulto. O que está em jogo são duas noções de criança que confluem no século XIX, de raiz cristã: a insistência anti-evangélica de que a criança é boa e pura e se vai progressivamente contaminando; e a concentração cada vez maior nos direitos da criança, alvo de atenção de pais e educadores, central na vida familiar (agora mais valorizada do que antes porque sentida como refúgio da azáfama e da concorrência do exterior, do mundo do trabalho) e progressivamente mais cuidada, melhor educada, mas também mais amimada.

A posição de David acerca da infância é inequivocamente da classe média e nada acrescenta de novo às ideias dominantes do tempo em que vive. O que ele de facto defende no texto é o rapaz da classe média proposto como representante da infância. O modo como expõe a tia a injustiça de que ele, enquanto criança, foi vítima é concludente:

*"I am David Copperfield, of Blunderstone, in Suffolk - where you came, on the night, when I was born and saw my dear mama. I have been very unhappy since she died. I have been slighted, and taught nothing, and thrown upon myself, and put to work*

*not fit for me. It made me run away to you. I was robbed at first setting out, and have walked all the way, and have never slept in a bed since I began the journey." (DC, XIII, 192)*

Este passo é pensado para despertar a comiseração pela criança num mundo adulto hostil, ao mesmo tempo que expõe aquilo que a criança sente serem os seus direitos: o direito à felicidade, ao respeito, à educação e a um lar. A recusa de qualquer acção abaixo da classe em que nasceu e a exigência de que um adulto o proteja, trate dele e o oriente.

DC continua a experiência de *NW* e *D&S* na medida em que avalia tipos de escolas. Neste romance porém está encontrada a escola ideal na academia do Doctor Strong porque respeita e trata os alunos com dignidade. O ideal de escola do narrador é o de Betsey Trotwood: uma escola "*where he may be thoroughly well taught, and well treated*", "*to make the child happy and useful*" (DC, XV, 220-1). O que interessa a David é exclusivamente o facto de se sentir bem naquela escola, que no entanto não o prepara para a vida. Quando chega o momento da escolha de uma profissão, David aproxima-se perigosamente da leviandade de Richard Carstone, só que tem uma tia que o não deixa desviar-se do caminho e acaba por encontrar a sua vocação de escritor popular.

O que é importante salientar no passo atrás transcrito é o valor da educação como indispensável e um direito inalienável da criança que DC deixa claro no repúdio do trabalho na fábrica, bem como a necessidade de afecto da criança, (mensagem clara de Esther Summerson em *BH*). DC propõe também uma resposta alternativa da criança quando submetida ao zelo e noções evangélicas, quando comparado com *BH*. Onde Esther se adequa e se submete (pelo menos aparentemente), David rebela-se, agride, foge. A autoridade paterna e materna (mesmo quando exercida por substitutos dessas figuras) é desafiada e contrariada, anunciando um outro modo

de relação entre adulto e criança, mais permissivo. A obediência de David não é total e não podemos — nem nós, nem o leitor vitoriano — deixar de o apoiar quando morde Murdstone ou quando foge da fábrica, face às circunstâncias. Nós, leitores do século XX, e os textos de Dickens de uma maneira geral reconhecem às crianças direitos que tornam a atitude de Esther se não estranha, irritante e estúpida. Subjacente está a valorização e respeito pela criança como um ser com direito à diferença, apesar de emocional e economicamente dependente, que constitui a definição central de David de si próprio enquanto criança.

A razão por que o nosso estudo sobre a representação da criança no romance dickensiano termina em *GE* concerne não apenas o facto de este romance ser, em nosso entender, o mais conseguido, em termos artísticos, de Dickens, no modo como utiliza a forma autobiográfica, mas também um outro aspecto, que se prende com uma nova proposta em termos da representação da criança e da infância no contexto do desenvolvimento e crescimento humanos.

Assistimos a como progressivamente Dickens se foi libertando de uma noção literária, convencional da criança, estática, imutável e angelica e procurando inseri-la num contexto de crescimento e de articulação com o adulto, ao mesmo tempo que revelava a preocupação de defender a infância e a possibilidade de se ser criança no tempo adequado para tal, em repúdio de tentativas de manipulação, de deformação ou de destruição da vida física e mental da criança; em repúdio também das condições que atiram a criança precocemente para papéis adultos. A criança é sempre vítima dos adultos e dos sistemas sociais e ideológicos, mas do narrador de terceira pessoa parte sempre a defesa inequívoca da infância e dos factores capazes de contribuir para um desenvolvimento saudável da criança.

Nos romances que adoptam uma forma autobiográfica torna-se mais difícil uma defesa tão inequívoca e transparente do que deve ser a infância, particularmente no caso de *GE*, pois o texto propõe como comparação — não explicitamente pretendida — a infância vivida com a infância recordada, encontrando-se a primeira limitada por uma selecção de momentos feita pelo narrador adulto; como em *DC*, existe em *GE* da parte do narrador um propósito de julgar a sua infância a partir da amargura e da decepção que presidem ao seu carácter adulto(30). Notam-se duas presenças distintas no texto: a do protagonista com uma determinada maneira de sentir e de pensar e a do narrador, cabendo a nós leitores do confronto dos dois construir a nossa imagem do protagonista (31).

Sobre a sua infância, o narrador seleccionou momentos-chave com particularidades semelhantes no que toca à sua qualidade traumáticamente marcante para o desenvolvimento da criança: a tomada de consciência da sua identidade no cemitério; o encontro com um criminoso foragido que se tornará seu benfeitor; o roubo de comida para levar ao criminoso; o medo que sente em casa e particularmente durante o almoço de Natal; as visitas a casa de Miss Havisham; Estella; a luta com Herbert Pocket; o acidente da irmã; a ânsia de aprender e a ligação a Bidly; o seu trabalho na forja.

Que o lugar da criança é entre os adultos parece ser um pressuposto do tratamento deste tema no romance de Dickens mesmo na fase inicial de *OT*, *NN* e *OCS*, em que ainda se recorre a refúgios idílicos campestres que, pretendendo isolar as crianças do resto da sociedade, limitam os seus contactos a outras crianças ou a adultos particularmente bons, generosos e protectores ou, em alternativa (que não é verdadeiramente alternativa) "infantis" (como no caso de Clara Copperfield e Mr Dick em *DC*). Nos romances que adoptam a forma autobiográfica a criança e o adul

to encontram-se numa relação muito estreita, pois o adulto revê a sua vida, colocando ênfases, valorizando este ou aquele momento. Como em *DC*, em *GE* a memória da infância está longe de ser um processo simples e linear. Há sempre que contar com as deturpações a que o adulto sujeita o seu passado, pois ele é portador de determinados valores morais e culturais, foi traumatizado por este ou aquele episódio e é por vezes incapaz de articular ou interpretar a sua infância e juventude. A infância enquanto memória mediada pelo adulto revela-se de um valor ou (des)valor para este, ao mesmo tempo que implica tantas vezes uma reinterpretação ou construção do passado. Tanto em *DC* como em *GE* parece existir da parte do narrador uma necessidade de se dar a conhecer a outros ou mesmo a si próprio, procurando construir um padrão de sentido da sua vida - facto mais evidente em *GE*. Um e outro romance contêm representações magistrais da infância, do sentir e do pensar de uma criança conseguidos com grande naturalidade e sedução para o leitor adulto(32). Este facto é uma conquista importante do romance dickensiano, iniciada com *D&S*, de construção de uma imagem da criança que foge aos padrões do anjo inocente e do pequeno pecador. As crianças que David Copperfield e Pip são ficaram, sem dúvida, mais profundamente gravadas na memória dos leitores de Dickens e são indiscutivelmente as crianças preferidas dos leitores contemporâneos, expectantes, à partida, de crianças com defeitos, dúvidas e medos, encantadoras na sua ignorância das coisas e sobretudo medianas (33). Naturalmente que a preferência dos leitores por estas duas figuras se prende com o facto de os romances serem escritos na primeira pessoa, propiciador de uma escrita mais directa, mas o facto de o protagonista se autocriticar e se rir de si mesmo ao narrar-se é um contributo importante para a criação de uma corrente de simpatia. Mais importantes que as semelhanças entre os dois romances são, no entanto, as diferen-

cas. Angus Calder na introdução ao romance propõe que o mérito de Dickens na representação da criança em *GE* reside no facto de, pela primeira vez, o autor ter reconhecido e dado a reconhecer que no cerne da consciência e da vida moral de Pip está, em vez da inocência, a culpa (34). De uma maneira mais insistente e premente do que em *DC* (no qual existe um ambiente idílico no lar de David até à chegada dos Murdstone), a infância em *GE* é representada como um período de sobressalto, de grande tensão psicológica, de medos, terrores e fantasmas, que não encontram apenas expressão nos sonhos (como no caso de David Copperfield), mas fazem parte da realidade da criança no encontro com Magwitch, no ser obrigado a roubar, no encontro com Miss Havisham, no ser levado a mentir. A tomada de consciência de Pip de si próprio, no capítulo 1, resulta sobretudo da agudização de um sentimento de culpa (de que ele aliás jamais se conseguirá libertar) e da descoberta que está só no mundo (ou melhor: contra o mundo), encontrando-se mortos aqueles que deveriam constituir o seu núcleo familiar. Na própria necessidade que tem de se chamar Pip, Philip Pirrip representa a criança entregue a si própria e carente, que deste modo constrói um título afectivo para ele próprio e cujas limitações linguísticas e culturais são evidentes. Face ao meio hostil que o rodeia, constantemente ameaçado por Mrs Joe, Joe é o seu único protector. E este age como menino junto da mulher, tolerando a mesma educação "*by the hand*" que Pip, apenas se servindo pontualmente do seu físico para escudar Pip. Safanões, gritos de impaciência e de acusação, roupas desconfortáveis, recriminações e acusações constantes são os ingredientes básicos da educação a que Mrs Joe sujeita a criança considerada "*naterally vicious*".

Pip começa por ser culpabilizado pela irmã de ter nascido, de ter adoecido, de não ter morrido, e todo o seu crescimento vai ser acompa

nhado de uma auto-culpabilização por ter ajudado o criminoso, ter escondido factos de Joe, ter sido forçado a mentir sobre a sua primeira visita a Satis House, face à pressão de Mrs Joe e Pumblechook, de ter preferido ser *gentleman* a permanecer na forja ao lado de Joe e assim se ter tornado um *snob*. Este sentimento de culpa marca o discurso do narrador, que começa por humoristicamente se representar, enquanto menino, como formando ideias pouco razoáveis, estranhas ou infantis, mas acaba por falar nas suas atitudes como "*ungracious*", mórvidas ou cobardes (35).

Nesta infância, a fantasia ombreia com o pesadelo; a imaginação fértil de Pip constrói um mundo fantasmagórico e inóspito do que o rodeia: o cemitério, o pântano húmido e frio, de contornos mal definidos, de onde emergem repentinamente figuras aterrorizadoras (os dois criminosos Magwitch e Compeyson), Satis House iluminado artificialmente em pleno dia, habitado por uma estranha senhora. A fantasia, tornada recurso de sobrevivência da criança isolada e que se sente rejeitada, transforma o mundo envolvente de Pip numa sucessão de momentos de susto, de vagas ameaças de morte, de violência, de crime e de culpa.

*"My first most vivid and broad impression of the identity of things, seems to me to have been gained on a memorable raw afternoon towards evening. At such a time I found out for certain, that this bleak place overgrown with nettles was the churchyard; and that Philip Pirrip, late of this parish, and also Georgiana wife of the above, were dead and buried; and that Alexander, Bartholomew, Abraham, Tobias, and Roger, infant children of the aforesaid, were also dead and buried; and that the dark flat wilderness beyond the churchyard, intersected with dykes and mounds and gates, with scattered cattle feeding on it, was the marshes and that the low leaden line beyond, was the river; and that the distant savage lair from which the wind was rushing, was the sea; and that the small bundle of shivers growing afraid of it all and beginning to cry, was Pip." (GE, 1, 35-36)*

Este passo da abertura de *GE*, que antecede o encontro de Pip e Magwitch, representa de um modo claro o ponto de vista da criança ao to-

mar consciência de que é um ser social; que se represente como um pequenino no feixe de tremuras a choramingar e identifique como o cemitério, o pantano, o rio e o mar um conjunto de impressões registadas como inóspitas, selvagens, mórbidas e agressivas é um modo de colocar no texto uma imagem de infância ameaçada e reduzida ao medo e insegurança. O mais curioso é, no entanto, que tendo assistido em Dickens à representação da criança reprimida pelos pais ou pela educação, ameaçada pela grande cidade, é aqui em *GE*, neste momento, que a criança é confrontada com a agressão das forças naturais, com a rudeza de uma paisagem rural sentida como opressora – um aspecto que receberá pleno desenvolvimento na representação de um outro tipo de criança, até ao momento sem presença definida na obra de Dickens: a criança do meio rural.

Falar da infância representada nestes termos como espaço idílico e de inocência, capaz de fazer valer – como em romances anteriores ficara proposto – um núcleo de resistência humana e criativa à realidade, tornou-se uma impossibilidade em *GE*. Ainda assim, esta infância vai constituir para o narrador um valor a guardar pela vida fora, porque também vivência de amor e camaradagem com Joe, experiência de esperança numa vida melhor, na qual se abrissem mais possibilidades de escolha ao indivíduo. Tomar consciência de si é para o protagonista Pip um momento de crise; a infância é toda ela uma crise de consciência. Recordar a infância para o Pip narrador é projectar para ela o princípio de uma consciencialização da vida (sentida como "*that universal struggle*"), mas também tentar compreender "*the long chain of iron or gold, of thorns or flowers*" (*GE*, 8, 101), imagem que escolhe para representar o seu processo de crescimento. O problema está em que o narrador olha para o passado em termos de coisas boas (flores) e coisas más (espinhos), sem compreender que na própria oposição do ferro ao ouro nestes termos reside

o seu próprio equívoco, pelo que se revela incapaz de uma justa avaliação da sua infância. O narrador parece estar empenhado em expiar aquele que considera ser o seu grande erro: o abandono de Joe, que ele representa como falta de lealdade ao que de mais benéfico operou sobre ele na infância, em consequência da sua escolha de ser '*gentleman*' e de partir para Londres. É por isso que vai sobrevalorizar o "*plain contented Joe*" ao "*restlessly aspiring discontented me*" (GE, 14, 135). As limitações de Joe são evidentes no texto, apesar do seu bom coração e honradez: ele é analfabeto, rude e desajeitado, excessivamente submisso ao mau gênio da mulher, passivo e de uma infantilidade ridícula para o seu tamanho. Na oposição de ferro ao ouro abrem-se inúmeras vias de exploração e de avaliação da escolha de Pip: o ferro é a matéria-prima do ferreiro Joe, que Pip aprendeu a trabalhar — um trabalho que não o satisfaz; o ouro é a matéria de que Pip se serve para descrever o ambiente de Satis House à irmã e Pumblechook para disfarçar a sua humilhação; no entanto se Satis House e o dinheiro de Miss Havisham representam uma alternativa à vida na forja, com maiores possibilidades de realização intelectual e económica, o ouro é também instrumento de vingança de Miss Havisham que com ele enfeita Estella; e também de Magwitch que compra a formação de Pip para '*gentleman*'. De ferro são também as grilhetas de Magwitch, pelo que o ouro e o ferro estão longe de representar o verso e o reverso da medalha, o bom e o mau da infância de Pip no romance; antes sublinham como é difícil destrinçar um do outro. Joe representa o afecto e a camaradagem, mas também a total ignorância; o dinheiro e o ouro são meios de promoção social e de desenvolvimento intelectual, apesar de promotores de snobismo e de falsos valores. O que acontece é que para o narrador, as crises, as indecisões e os medos da infância (e os da idade adulta) encontram em Joe um porto seguro e reconfortante, que tornam esta perso-

nagem para Pip um ponto de referência que vale na sua amizade e bondade, na sua imutabilidade e no seu enraizamento na comunidade rural, indispensável a um ser permanentemente em busca, cheio de contradições e dúvidas como Pip, dividido entre Joe e a forja por um lado e por outro, a estranheza, o mistério de Satis House e a beleza de Estella, mas também a possibilidade de educação, de civilização, de refinamento e de informação.

De resto existem duas figuras dominantes na infância de Pip: Joe e Estella, esta fria, distante, inatingível e muito bela e por isso símbolo de tudo o que se não encontra confinado à aldeia (36). De início, a escolha revela-se para Pip entre o Joe que representa o quotidiano, a vida do trabalho de rotina, e Estella em Satis House, o extraordinário, o diferente, o refinamento civilizacional e um outro estrato social. Para o fim, à medida que o narrador e protagonista se aproximam, a polaridade já se faz entre Joe e a valorização de uma certa camaradagem conseguida na infância – portanto a memória de um momento seleccionado do passado – por um lado, e por outro a necessidade de confrontar as lutas de sobrevivência na cidade (sem benfeitores), a necessidade de se impor por mérito próprio, a descoberta de que foi Magwitch e não Miss Havisham quem o tornou 'gentleman', o facto de que Pip se alimentou durante tanto tempo de sonhos e mentiras. O texto demonstra a impossibilidade de voltar atrás, que é errado da parte do adulto procurar solucionar o presente recorrendo a factos do passado: o regresso à aldeia, onde encontra Joe e Bidy casados, não é solução para um outro Pip que emerge de prolongada doença como se voltasse a nascer. Pip só consegue, no entanto, uma verdadeira libertação do peso que a infância tem na sua vida adulta no reencontro com Pip, filho de Joe e Bidy, e no reencontro com Estella no jardim de Satis House em ruínas. O filho de Joe e Bidy representa a

possibilidade de um outro tipo de infância num lar onde já existe amor, carinho e compreensão, mas também alfabetismo porque Bidy é a professora da escola. O novo Pip já não sentirá que está a mais, não é órfão, não será vítima de uma educação "*by the hand*"(37). Mas o facto de este segundo Pip não ser filho do primeiro é relevante no que denuncia da profunda deturpação experimentada e ultrapassada da vida de Philip Pirrip, como Louisa Gradgrind condenado a recorrer aos filhos dos outros.

O jardim em ruínas marca o destroçar das falsas expectativas e dos sonhos de Pip de que Estella lhe estava destinada, marca também o aceitar de uma vida que tem de ser vivida e não sonhada ou inventada e marca ainda, no texto, a destruição de uma figura e contexto aberrantes – Miss Havisham parada no tempo em Satis House – responsáveis pela vitimização de duas crianças, Estella e Pip, que, no reencontro, exibem as cicatrizes deixadas por um crescimento condicionado pela manipulação de adultos que deles se serviram para se vingarem do mundo e dos homens (no caso de Pip as culpas recaem igualmente sobre Mrs Joe e Magwitch).

O jardim em ruínas torna-se uma imagem adequada dos projectos desfeitos de Miss Havisham, mas também dos de Pip e dos de Estella enquanto crianças. Da infância que ambos partilharam em Satis House restam apenas fragmentos na memória de cada um e na memória que é o romance. A escrita de uma autobiografia que no caso de *DC* fora a história do sucesso do protagonista, em *GE* é uma história amarga e irónica (38), tragi-cômica (para adoptar o termo que Dickens escolhe para caracterizar o tom do romance), no qual o sucesso não é posto em primeiro plano, antes questionado porque obrigou ao sacrifício de experiências de infância válidas e gratificantes. De certa maneira, o narrador luta para impor à sua infância um padrão moral, a que ela se furta (39). Critica as suas fraquezas, os seus medos e sobretudo a sua hipocrisia e cobardia para com Joe, ao mes

mo tempo que procura justificar a sua sensibilidade excessiva e a sua maneira de ser com o tipo de educação e a atitude profundamente injusta da irmã (GE, 7, 92); reconhece as limitações da escola que frequenta (40), mas não sabe valorizar a sua sede de informação e o desejo de saber mais, limita-se a referi-los. O Pip protagonista é que dá a perceber ao leitor as limitações de um "blacksmith's boy" e "village lad" face a um Herbert Pocket que encontra em Satis House a estudar e que o desafia para a prática da luta como desporto (41).

Porém, condicionar o problema de uma infância de medo e culpa a um problema de classes não é adequado em GE. Estella, filha de Magwitch, é educada na classe média endinheirada e não representa em relação à educação de Pip grandes vantagens. Magwitch foi, como Jo de BH, marginalizado desde muito cedo, empurrado de um lado para outro e praticamente forçado a uma vida de crime (GE, 15, 137) (42). Jo tornou-se no homem ignorante, incapaz de fazer frente à primeira mulher porque assistiu durante a infância à presença desmoralizadora e destrutiva de um pai alcoólico (GE, 42, 360).

Em alternativa a estas transcrições da infância, o texto propõe ainda, pela mão de um Pip escandalizado, a imagem do Trabb's Boy, selvagem, traiçoeiro e capaz de desmoralizar o Pip adulto,

*"the most audacious boy in all that countryside"* (GE, 19, 177)

e

*"Moreover, he was a boy whom no man could hurt; an invulnerable and dodging serpent who, when chased into a corner, flew out again between his captor's legs, scornfully yelping"* (GE, 30, 267)

Esta figura de criança que voltaremos a reencontrar quando adolescente posteriormente no processo narrativo, pois é ele o instrumento de

salvação de Pip quando ele é atacado e aprisionado por Orlick (43), representa toda a imutabilidade, limitação e mesquinhez da vida de uma pequena cidade rural, que alberga também no seu seio a selvajaria e a violência de um Orlick brutalizado, que cresceu na forja ao lado de Pip. Não faz sentido acusarem-se de anormalidade e loucura os sonhos de ascensão social e de alargamento de horizontes de Pip, como defende Julian Moynahan (44), pois no reencontro de Pip com Orlick e com o Trabb's boy, adultos, perto do final do romance, se tornam evidentes o potencial assassino, rancoroso e vingativo em que se tornou Orlick e a caracterização no Trabb's boy de uma mentalidade provinciana tacanha, intrometida, mexeriqueira que tem apenas uma contrapartida positiva no facto de a sua curiosidade e "vivacidade" terem contribuído para salvar Pip. O comentário final deste em relação a essa figura-chave que primeiro, e com uma frontalidade dolorosa para o protagonista, o parodiara na sua ascensão social parece-nos a mais justa, porque dá conta das suas limitações de formação e de sensibilidade:

*"For the present, under the circumstances, we deemed it prudent to make rather light of the matter to Trabb's boy; who I am convinced would have been much affected by disappointment, if he had known that his intervention saved me from the limekiln. Not that Trabb's boy was of a malignant nature, but that he had too much spare vivacity, and that it was in his constitution to want variety and excitement at anybody's expense."* (GE, 53, 442-3)

Se não fora a imagem do novo Pip, protegido por um lar, como nota de esperança numa infância diferente da representada, a representação da infância em GE marcaria um momento desolador no romance dickensiano (45). Em GE Dickens soube utilizar sem artificialidade a imagem de uma nova geração de crianças que se inicia no final do romance, como o demonstra a criação de um novo Pip colocado não num ambiente idílico, mas no próprio contexto de que partira o protagonista de GE.

NOTAS

- (1) A nossa ênfase é manifestamente outra que a do estudo de Allan Grant: *A Preface to Dickens*, pp. 117-118, o qual propõe que *BH* representa uma continuação de *DC* enquanto análise e redescoberta do passado pessoal e social de uma personagem.
- (2) Comparemos com o modo como David Copperfield se sente ameaçado pelos princípios dos Murdstones, bem como com os exemplos de Robin Toodles e Uriah Heep, educados na humildade, na culpa, na necessidade de dominar a vontade própria e consequentemente hipócritas.
- (3) Oliver encontra familiares desse estrato social: Smike encontra em Nicholas um apoio da respeitabilidade médio burguesa e é revelado filho do endinheirado Ralph. Também Nell é de certo modo, à beira da morte, restituída a uma posição social semelhante com o reencontro do tio-avô com o avô.
- (4) Lembremos que David Copperfield quando órfão é lançado num percurso físico semelhante ao de Oliver e Nell. O facto de Esther ser rapariga pode ter influenciado o autor no tratamento do tema, pois admissível em termos de respeitabilidade viriana no caso feminino seria apenas o encontrado para Nell, acompanhada do avô.
- (5) A valorização de méritos e capacidades pessoais sobre a linhagem é um tema de *BH* dramatizado na personagem Alan Woodcourt, cuja mãe insiste na digna ascendência, mas que se afirma no texto essencialmente como médico. Veja-se também o confronto de Rouncewell, o magnata industrial filho da governanta de Sir Leicester Dedlock, com este a propósito da criada de Lady Dedlock e das eleições, dos quais Rouncewell sai com melhores cores.
- (6) A sugestão de Gwen Watkins em *Dickens in Search of Himself*, pp. 74-75, aqui fica: Esther é a criança cujo lema de vida (ou de sobrevivência) é "se os não podes vencer, junta-te a eles"; como tal ao sentir-se rejeitada, cria um "outro eu", mais aceitável para as pessoas com quem convive e com o qual inclusivē dialoga, o que revelā da parte de Dickens uma grande consciência dos mecanismos psicológicos.
- (7) Para T. B. Tomlinson em "Dickens: *Dombey and Son*, *Bleak House*" in *The English Middle Class Novel*

"Girls who try to smooth out difficulties by going around humming tunes and calling other women "my own pet" are asking for trouble, advertising as clearly as humanly possible that their ostensible interest in other people is really the reverse of that, a covert, but demanding egotism" (p. 66)

Cf. também Michael Slater: *Dickens and Women*, que sugere uma personalidade neurótica para Esther:

"a certain kind of neurosis, the kind in which the sufferer is always struggling with a crushing sense of his or her own total worthlessness and is virtually paralysed with regard to any conscious assertion of personal needs, desires, beliefs and feelings." (pp. 256-7)

- (8) Sobre a questão do dever considerem-se as sugestões contidas no estudo de John Lucas: *The Melancholy Man*, pp. 214-5.
- (9) Há um toque de humor, uma crítica mais mordaz, aqui e ali (BH, 4; BH, 14) que certos autores denunciam como falha de consistência no tom de Esther e intromissão do autor (cf. W. J. Harvey: "Chance and Design in *Bleak House* in Martin Price (ed.): *Dickens*, p. 141.
- (10) Cf. W. J. Harvey: "Chance and Design in *Bleak House*" in Martin Price (ed.): *Dickens*, pp. 135-146 o qual afirma que o texto a propõe como pa-  
drão moral; o leitor é levado a aceitar os juízos dela.
- (11) Cf. W. J. Harvey: "Chance and Design in *Bleak House*" in Martin Price (ed.): *Dickens*, p. 141 Esther ao contrário de David ou Pip, não julga o seu crescimento. Desliza imperceptivelmente da criança para a mulher e do que nos dá conta é quase exclusivamente desta úl-  
tima.
- (12) A nossa reflexão sobre Esther não resulta de acordo com afirmações do tipo:

"What prevents Dickens from admitting openly that the Esthers of this world have some pretty nasty streaks in them, is the same sentimentality about nineteenth-century life that makes it almost impossible for him to think a really bad thought about any leading characters in his books, except the villains."

(T. B. Tomlinson: *The English Middle-class Novel*, pp. 66-7)

Do nosso modo de leitura de BH resulta uma Esther que pelo facto de não ser directamente referida pelo crítico narrador de terceira pes-  
soa, não deixa de se nos afigurar limitada e reduzida como ser huma-  
no, como foi nosso propósito demonstrar.

- (13) Ele é de facto, como comenta Q. D. Leavis em *Dickens the Novelist*

"... the kind of youth the age demanded - sensitive, modest, upright, affectionate, but also resourcefully industrious and successful in rising in the world." (p. 74)

- (14) Esta imagem é de HT, explicitada pelo narrador na 3ª pessoa.
- (15) Os nomes ligam a criança alternadamente ao pai romântico (também e  
le David Copperfield) e à tia com forte sentido prático das coisas  
(Betsey Trotwood), revelando-se as características desta última me-  
lhores princípios de orientação para David Copperfield, dominado  
por fantasias e noções românticas das coisas.

- (16) Gwen Watkins em *Dickens in Search of Himself*, p. 115 propõe que re conheçamos como um dos temas de *DC* o da rejeição da mãe que provoca na criança um sentimento de culpa de ter nascido e de existir.
- (17) Para Philip Collins: *Dickens and Education*, pp. 116-118, a escola do Dr Strong não passa de uma espécie de "wish-fulfilment".
- (18) Na fase anterior encontrara Little Emily, também ela perdida em sonhos de grandeza e de um futuro de fantasia. Não esqueçamos também que nos estamos a reportar ao período da infância de David e que Dora surgirá apenas mais tarde, no limiar da idade adulta do protagonista.
- (19) Cf. Ross Dabney: *Love and Property in the Novels of Dickens*, p. 68, o qual define na personalidade e nas influências formativas de David, de um lado a paixão, o entusiasmo, a imaginação, do outro o senso comum, a sabedoria mundana e o casamento prudente.
- (20) Poderíamos afirmar que a questão da necessidade de um herói não termina com a chegada do narrador ao limiar da maturidade, pois *DC* abre com a pergunta de saber se David é ou não o herói do romance encetado.  
Cf. Bruce McCullough, "The Comedy of Character . Charles Dickens " in *Representative English Novelists. Defoe to Conrad*:

"The career of the hero leads to nothing in particular, beyond his success and happiness. He is less an end than a means, through whom we get to know Micawber, the Peggottys, and the rest of the characters." (p. 141)

e

"The author of David Copperfield does not exactly live up to this title and give us a personal history of the hero." (p. 142)

A questão do heroísmo e da necessidade de modelos heróicos na educação do jovem vitoriano é levantada por Mill, Tennyson, Ruskin (cf. Walter E. Houghton: *The Victorian Frame of Mind*, pp. 272-324, cuja teoria é a de que o "hero worship" preenche o lugar da igreja viva do passado dos vitorianos).

Cf. também Carl Dawson: "'The Lamp of Memory': Wordsworth and Dickens" in *Victorian Noon*, p. 130, sobre os falsos heróis; e a interpretação proposta por William Luhr em "Dickens's Narrative, Hollywood's Vignettes" in Michael Klein and Gillian Parker (eds): *The English Novel and the Movies* (pp. 132-142) de que na pergunta sobre se será ou não o herói da sua história, David atraiçoa uma atitude dominante da sua narrativa: deixar que os acontecimentos se contem sem ser capaz de os interpretar.

- (21) Cf. Arnold Kettle: "Thoughts on *David Copperfield*" e Carl Dawson "'The Lamp of Memory': Wordsworth and Dickens" sobre pontos de contacto entre *DC* e *The Prelude*.
- (22) Harry Stone em *Dickens and the Invisible World*, p. 250, propõe que

Dora, a mulher-fada, e Agnes, a mulher-anjo (mais irmã que amante, despojada de sexualidade), representam a mulher total por que David anseia.

Cf. também John Carey: *The Violent Effigy*, p. 172 quando se refere a frustração sexual de David e o medo de Agnes porque representativa da mulher madura.

- (23) Little Emily, Miss Larkins, Miss Shepherd, Agnes, Dora são todas caracterizadas como "anjos".  
Agnes dá-nos uma indicação do modo como David se deixa arrastar por aquela palavra:

*"Agnes answered with her pleasant laugh, that one good Angel (meaning Dora) was enough;" (DC, XXXV, 507)*

O parêntese aberto pelo narrador revela a sua semi-consciência de que aquela é uma caracterização sua extensiva a quase todas as figuras femininas jovens.

- (24) Angus Wilson: "The heroes and heroines of Dickens", in Martin Price (ed.): *Dickens*, p. 14, parece-nos definir convenientemente o tom predominante da narrativa de David: "*a mood of mellow, wise reflection.*"  
Cf. Kate Flint: *Dickens*, pp. 47-67 sobre as vozes narrativas.

- (25) Cf. DC, XIX, 285, sobre um David arrebatado pela representação a que acabou de assistir que gradualmente regressa à realidade.

- (26) Naturalmente que a fantasia, o afecto e a educação são temas centrais a DC, mas não os únicos. Cf. o estudo de Q.D.Leavis "Dickens and Tolstoy: The Case for a Serious View of *David Copperfield*" em *Dickens the Novelist*, pp. 71-97, sobre o casamento e a mulher vitoriana.

- (27) Eis um passo em que ele afirma a propósito das histórias que conta em Salem House que elas são mais prejudiciais do que benéficas em termos de formação do seu carácter:

*"Whatever I had within me that was romantic and dreamy, was encouraged by so much story-telling in the dark; and in that respect the pursuit may not have been very profitable to me." (DC, VII, 93)*

- (28) Kate Flint em *Dickens* sugere que Emily é uma imagem de criança nova na obra de Dickens: nervosa, inquieta, selvagem, atraída pelo perigo e pelo risco — uma nota a guardar.

- (29) *"for the gloomy theology of the Murdstones made all children out to be a swarm of little vipers (though there was a child once set in the midst of the Disciples), and held that they contaminated one another." (DC, IV, 55)*

- (30) Ross Dabney: *Love and Property in the Novels of Dickens*, pp. 131-2, fala em evasão moral no modo como Pip se representa.

- (31) Cf. o estudo de Álvaro Pina sobre *GE* em *Dickens e a Arte do Romanço*, no qual se refere a presença de um terceiro Pip.
- (32) David Gervais em "The Prose and Poetry of *Great Expectations*", p. 100, sugere que Pip se torna muito real para o leitor porque este sente constantemente nele a presença da criança não decifrada, sobre a qual se constrói o adulto.
- (33) Paul Dombey, apesar da naturalidade presente na sua representação é ainda demasiado estranho para conseguir cativar os leitores, que nele têm maiores dificuldades em reconhecer a criança que foram, ou as crianças com que contactam.
- (34) Cf. Introdução à edição Penguin de *GE*, p. 22.
- (35) Gwen Watkins em *Dickens in Search of Himself* estuda com pormenor o tema da criança culpada em Dickens. Escreve ela:

*"A sense of guilt was probably a continuous state with most Victorian children. The constant demand that they should never fail either in their duty to God or in their duty of implicit obedience to their parents meant that they must always have been conscious of some degree of failure. This kind of guilt is not explored by Dickens since it is too much taken for granted, but it is fully documented."* (p. 108)

Cf. também Dorothy Van Ghent: "The Dickens's World. A View from Todgers" in Martin Price (ed): *Dickens*, p. 36, que diferencia em *GE* dois tipos de culpa: a culpa psicológica de Pip por em criança ter sido tratado como um criminoso em potência; e a culpa espiritual de se saber um "snob".

- (36) Gwen Watkins em *Dickens in Search of Himself*, pp. 52-3 aproxima curiosamente Estella de Mrs Joe como possuindo basicamente a mesma relação com Pip: Pip sente que lhes foi imposto, que é desdenhado e rejeitado por ambas e anseia pelo amor (materno, protector?) delas.
- (37) Cf. Martin Meisel: "The Ending of *Great Expectations*".
- (38) Cf. Robin Gilmour: *The Novel in Victorian Age*, p. 101, que opõe o tom irónico de *GE* ao nostálgico de *DC*.
- (39) A nossa discordância é parcial com o que Christopher Ricks afirma em "*Great Expectations*":

*"Most of the time Dickens gets exactly the right tone for Pip - open but not abased, willing to admit faults but not positively enjoying it."* (p. 204)

O tom de Pip é adequado, só que limitativo, acusador do seu *eu* mais jovem, confinador e amargo.

- (40) Cf. *GE*, 7, 74 e *GE*, 10, 102; a escola é criticada por não ensinar a ler e a escrever, por a professora não o ser realmente.
- (41) Pip demonstra ter uma noção perfeita da inferioridade da sua classe de Herbert (cf. *GE*, 12, 121)

- (42) Cf. Dorothy Van Ghent: "The Dickens' World. A View from Todger's", in Martin Price (ed): *Dickens*, p. 37, sobre a complexa teia de relações que se estabelece entre Magwitch e Pip.
- (43) *GE*, 53, 442-3.
- (44) No seu artigo "Seeing the Book, Reading the Movie" in Michael Klein e Gillian Parker (eds): *The English Novel and the Movies* (pp. 143-154), Moynahan argumenta a propósito do Trabb's boy:

*"He is the boy who does not rise in the world, does not depart his native place for the great city, does not get to play the class system as though it were a pinball machine, and probably would not if he could. He stays home, lives his life like his ancestors before him, joins the local rescue squad, turns up to do some good just when he is needed, then departs insouciantly into a life of privacy and guiltless self-containment"* (p. 154)

O que o leva a concluir que o sonho de ascensão social de Pip é sin toma de loucura e de anormalidade.

- (45) Somos levados a concordar, ainda que a consideremos limitativa, com a síntese proposta por Allan Grant: *A Preface to Dickens*:

*"Great Expectations is a dramatised exploration of the meaning of human growth and of the pressures that distort the potential of the ordinary individual in the process of growing up."* (p. 132)

TERCEIRA PARTE

## CONCLUSÃO

*"To look closely at Dickens's handling of childhood in his novels is to see much of what it was he inherited from the Generation of Romantic poets who preceded him and to approach very nearly what were his deepest concerns as an original imaginative writer in his own time."*

É uma afirmação de Allan Grant (1) que escolhemos realçar por propor uma síntese do modo como Dickens aborda o tema da infância, que o coloca como herdeiro de uma tradição literária sobre a qual ele soube inovar e em relação à qual se demarca como poderoso cerne de onde irradiam influências para o romance inglês e para a literatura infantil posteriores. Dickens é herdeiro do modo romântico de considerar a criança e a infância, não porque nela a criança se revela muito próxima da natureza, mas porque na criança da cidade também ele sublinha a experiência de crescimento e valoriza a imaginação, a naturalidade, a espontaneidade, uma dimensão essencialmente humana não deturpada ainda pela convivência social (tantas vezes deturpação da natureza humana). A centralidade deste sentido de ser-se criança só ganha particular relevância quando Dickens prescinde de colocar a criança no lugar do protagonista do romance; a criança (ou o adolescente), numa experiência de crescimento relatada ou revelada em inúmeros casos pontuais, constrói periféricamente sentidos temáticos importantes para os textos. Encontrando-se com OT, NN e OCS ainda muito próximo da abundante escrita para crianças, desenvolvida pelos escritores evangélicos no espírito de conversão dos não crentes, educação espiritual dos ignorantes, não no propósito mas na forma e na utilização de um determinado estereótipo de criança piedosa, pura, sã, abandonada, largamente cultivado nos anos quarenta de oitocentos, será, como vimos, a partir de D&S que Dickens

desenvolverá um modo próprio de reflectir a, e sobre a, criança.

Tal como pondera tendências literárias (cultas e populares) e sociais do seu tempo ao sublinhar a importância da criança, das suas condições de vida e de educação bem como das suas necessidades espirituais para a vida adulta e para uma etapa civilizacional, Dickens não pode ficar indiferente ao que é produzido para crianças nem aos modelos que escritores, pedagogos e propagandistas procuram impor na, e como, literatura infantil. No assimilar de todas estas influências e tendências houve condições do âmbito da vida pessoal do autor e um modo particular de sentir uma tradição que se conjugaram para tornar notório, importante e central na literatura de oitocentos o contributo dickensiano para os temas da criança e da infância. A partir de Dickens o modo de literariamente encarar a criança terá de ser outro; terá de contemplar e respeitar as experiências por ele conduzidas com o ponto de vista infantil, a profundidade psicológica com que ele intuiu ou analisou o modo de sentir infantil, a compreensão profunda que, por intermédio da criança, ele revelou ter do mundo em que vivia e do que é ser-se criança nele, e terá também de reflectir sobre o modo como Dickens integrou a experiência romântica, a sua vasta experiência de leitura enquanto criança, adolescente e adulto, bem como a reflexão do que é escrito para crianças no seu tempo, pois também ele escreve para elas, à excepção de *HR*, de modo não exclusivo.

Não nos interessou tanto investigar o porquê desta sensibilidade própria, particular de Charles Dickens em relação à criança em termos psicológicos (2), mas estudar no seu romance, seleccionando as obras que nos pareceram mais relevantes, modos de representação da criança e da infância e os valores a elas associados de modo a poder iluminar uma noção dickensiana de criança, que abre literariamente perspectivas

novas no tratamento do tema.

Dickens trabalha no seu romance elementos de uma tradição que envolve a criança pobre, popularizada na segunda metade de oitocentos em toda a literatura evangélica; esta propõe como ideais e modelos já na primeira metade do século (3) o rapaz pobre, quase sempre o criado, iq norante, sem grandes ambições intelectuais, mas verdadeiro, honesto, o bediente, e a criadita modesta e submissa, mais aplicada e trabalhadora do que inteligente, inteiramente devotada às tarefas domésticas. No romance dickensiano Kit e Barbara (de *OCS*) são ainda crianças deste tipo, tal como Nell se aproxima ainda perigosamente de um ideal evangélico de meados do século passado, o '*ministering child*', conquanto na criança dickensiana não se revele jamais a noção evangélica inicial da natureza depravada da criança. São que Dickens escreve nos anos quarenta de oitocentos sobre a criança pobre que apenas duas décadas mais tarde se tornaria o tema maior do '*tract tale*' já liberto de uma ênfase predominantemente cristã e religiosa. Nas crianças pobres da ficção evangélica da primeira metade do século sublinhavam-se as virtudes da pobreza e in sistia-se na imobilidade social. Nos anos sessenta, com certeza depois da experiência de leitura dos primeiros romances de Dickens (*OT*, *NN*, *OCS* e *D&S*), a pobreza passa a ser, também para os escritores evangélicos, con tada com uma sociedade carenciada de reformas e com a exploração do patético e do sentimento. Dickens renuncia portanto a tendência dos '*tracts*' e dos '*moral tales*' de autores evangélicos para crianças na segunda metade de oitocentos, quando eles se viram para os problemas do viver em grandes centros urbanos industrializados. De Dickens partem representações da criança pobre, da pequena rapariga precocemente chamada a ocupar os lugares de mãe dos irmãos e ganha-pão da família, da premente ne cessidade de reformas educativas, sanitárias e sociais que se haveriam

de tornar os temas da literatura infantil evangélica. Hesba Stretton (1832-1911), uma das mais aplaudidas escritoras deste grupo na segunda metade do século e colaboradora de Dickens em *Household Words*, desenvolve, por exemplo, em *Little Meg's Children* (1868) uma história que bebe sem dúvida inspiração, tais são as semelhanças da situação, nas presenças dos órfãos Charley e irmãos em *BH*. Na história de Hesba Stretton existe porém uma forte dose de pregação religiosa explícita e a caridade que salva Charley e os irmãos da sua situação de miséria foi substituída pelo fervor religioso inabalável de Meg. Hesba Stretton afasta-se de uma tradição de literatura infantil que encoraja os meninos das classes privilegiadas a praticar caridade para com os pobres, em Dickens de um modo geral asperamente condenada e particularmente em *BH*, apesar de Jarndyce estar a exercer um tipo de caridade quando recolhe os órfãos Esther, Ada, Richard e posteriormente Charley. Este é apenas um exemplo do intercâmbio entre Dickens e a literatura infantil, que Margaret Nancy Cutt corrobora, fazendo-o radicar na enorme popularidade do romancista que forma um gosto de leitura:

*"And since he [Dickens] wrote to hasten social reform and had an enormous reading public, he became a model for the aspiring writer with social purpose. He trained the reading taste of his day to expect certain pathetic characters in universally appealing situations - neglected or abused orphans, homeless people, the crippled and helpless - and continued for many years to supply such characters and feel the taste he had helped to form."* (4)

Paul Dombey parece-nos ser neste sentido uma figura fundamental, pois no seu modo de observar o mundo de olhos esbugalhados de incompreensão antecipa em nosso entender uma figura tão popular na idade de ouro da literatura infantil como Alice em *Alice's Adventures in Wonderland* de Carroll e todas as outras que lhe sucederam e nela se basearam. A comicidade conseguida a expensas das perguntas e raciocínios inocentes da

criança confrontada com mundos que não sabe explicar e que lhe são estranhos (seja o dos adultos, seja o de um mundo fantástico onde os animais falam e as meninas mudam de proporções) servem por intermédio de Paul e de Alice para expor os valores de uma sociedade e revelar o potencial criativo, de originalidade e naturalidade da criança. Mas Paul Dombey constitui ainda um modelo adequado para demonstrar a capacidade de resistência da criança que, perante os maus tratos ou uma educação castradora ou ainda a hostilidade do meio e a doença, encontra refúgio na imaginação e num mundo seu, desligado do resto, o qual haveria de se constituir para o final do século num lugar comum dos livros para crianças inteiramente devotados aos mundos das crianças de onde foram excluídos ou lançados para lugares periféricos os adultos. Este é um aproveitamento da lição dickensiana que esquece o relevo dado pelo romancista à experiência de crescimento e à inter-relação de adultos e crianças, para apenas se servir de uma tendência presente na obra de Dickens para um culto da criança espontaneamente virtuosa que no contacto com o mundo adulto se vai viciando e deturpando.

A partir de *D&S*, Dickens vai mostrar possuir uma via própria de reflexão e assim poder criar uma tradição de representação literária da criança que servirá mais o romance do que propriamente a literatura infantil. *Silas Marner* (1861) de George Eliot é um texto que geralmente se aponta como possuindo muitos pontos de contacto com *HT*, na medida em que em *Eppie* poderemos reconhecer uma extensão da experiência que Dickens faz com *Sissy Jupe*. Também ela é um centro de espontaneidade, de naturalidade, de indiferença aos papéis sociais, um exemplo de altruísmo, de grandeza e nobreza de carácter compatíveis com uma condição humilde, que a torna uma presença temática importante, que George Eliot desenvolve com referência a um *Silas Marner* que cresce em cons-

ciência, em amor, com a criança.

Mas também *The Mill on the Floss* evidencia pontos de contato com a narrativa de Dickens, particularmente *DC* e *GE*, no modo como se debruça sobre a experiência de crescimento de Maggie e Tom Tulliver e nela explicita uma história de cedência ao viver social e de restrição da espontaneidade e da naturalidade infantis.

Mas no modo como reflecte sobre o destino das crianças da grande cidade, e mesmo sobre as dos meios rurais, cujo ideal evangélico se tornara a criança paciente, com grande capacidade de resistência espiritual e resignadamente confinada ao seu ambiente, Dickens questiona de modo global — particularmente em *GE* com Pip — a vida limitativa, despida de horizontes, daqueles modelos, porque em Dickens, ao contrário de George Eliot em *Adam Bede* (1859), não há nostalgia pelo passado rural — uma atitude, muito popular na literatura infantil das décadas centrais vitorianas, cultivada por Maria Louisa Charlesworth e Charlotte Maria Tucker ou A. L. O. E (1821-1893).

Apesar de enaltecer as virtudes familiares, Dickens não se posiciona de modo algum como os escritores tradicionais para as crianças das classes médias, pois as crianças do romance dickensiano estão longe de oferecer exemplos de tolerância, de generosidade, de paciência, como as obras de Charlotte Yonge, Juliana Ewing ou Edith Nesbit. As visões, sonhos ou miragens de um lar confortável, seguro, de calor humano e união entre pais e filhos do romance dickensiano são o conteúdo base das histórias destas autoras particularmente atentas aos hábitos, brincadeiras e acções das crianças. A criança em Dickens raramente brinca os jogos da infância, pouco tem em comum com as crianças travessas dessa obra singular da literatura infantil inglesa *Holiday House* (1839) de Catherine Sinclair (1800-1864), muito popular, a propósito de quem

Harvey-Darton afirma:

*"It is evident that she was a genuine 'best-seller'. It is likewise evident that she knew and understood real children, and that children read her books."* (5)

Dickens prova ser um conhecedor profundo da infância, mas demonstra-o de modo diferente, valorizando a infância em relação com a vida adulta e os valores humanos que defende. A criança dickensiana vive primordialmente da sua inocência num contexto de progressiva corrupção no contacto com o mundo. Imcompreendida e desrespeitada pelo adulto, a criança não tem capacidade para se impor e fazer prevalecer a sua vontade e natureza mais pura, pelo que Dickens é levado a entender o crescimento da criança como uma dolorosa experiência, não por ele representar, como explicita George Eliot, uma necessidade de cedência do indivíduo ao viver social, mas basicamente porque na infância não foram reunidas as condições que permitissem ao indivíduo uma idade adulta madura.

Como o poeta Blake, Dickens vê na infância um dado importante para a vida humana individual em função da qual sublinha a inocência, a novidade, e a imaginação das experiências infantis. Dickens não escreve no tom proposto pelo autor de *Songs of Innocence*, estas pensadas também como literatura adequada ao leitor infantil:

*"And I write my happy songs  
Every child may joy to hear."*

A voz dickensiana é semelhante à do Blake que em *Songs of Experience* afirma relativamente aos órfãos recolhidos pelas instituições caritativas (os 'charity boys'):

*And their sun does never shine  
And their fields are bleak & bare  
And their ways are filled with thorns.  
It is eternal winter there.*  
(Holy Thursday)

e ainda:

*"Children of the future Age,  
Reading this indignant page:  
Know that in a former time,  
Love! Sweet love! was thought a crime  
(A Little Girl Lost) (6)*

Confrontamo-nos com uma voz que denuncia os abusos cometidos contra a infância em nome da ambição dos homens e da crescente industrialização, em defesa de um lugar na vida dos homens para a naturalidade, a espontaneidade, o amor desinteressado, o altruísmo, associados à inocência da criança, sentida esta não necessariamente como mais divina, mas mais integradora do que é essencial para a vida humana.

Afirmando-se deliberadamente contra a imagem vitoriana estereotipada da criança rechonchuda, risonha, corada, a brincar, basicamente encantadora, angélica e por vezes travessa com que deparamos em inúmeras ilustrações de obras destinadas ao 'nursery' (7), que protagoniza muitas histórias infantis da segunda metade do século XIX e que se encontra também presente nos finais de alguns romances (NN, D&S, DC e BH por exemplo), Dickens representa o lado mais sombrio da infância: a pobreza, a miséria, a indignância, a distorção psicológica por carência de afecto ou por excesso de zelo autoritário de pais e educadores. Ao mesmo tempo que traz para o foco do processo narrativo os abusos cometidos contra a infância, a violação dos direitos mais elementares da criança e a compreensão de que transportamos toda a vida a memória da infância – as cicatrizes mais do que as boas recordações, de que as vivências da infância se tornaram lesão permanente para a vida – Dickens celebra por intermédio do narrador de terceira pessoa dos primeiros romances, por meio de Sissy em HT, e na utilização em confronto da reflexão sobre o passado do narrador dos escritos autobiográficos com o que é dado ao leitor

inferir da criança narrada, a imaginação infantil, as capacidades de ser feliz com pouco, de amar, de se dar aos outros, a espontaneidade e a naturalidade da criança. Como direitos da infância proclamam-se a liberdade de se não ser forçado, a libertação de todo o esforço intelectual que represente uma violação da criança e também a alegria, o divertimento, os jogos e brincadeiras, o direito a um lar confortável e caloroso. Da leitura das obras ficam gravadas na nossa memória as experiências de sofrimento, de ansiedade, de carência e de culpa da infância, bem como as dificuldades de crescimento, da passagem da infância e juventude para a idade adulta (em *DC*, *BH* e *GE* particularmente); da reflexão sobre elas, a noção de que o viver social e os adultos são inimigos das possibilidades de vida espontânea, natural e individual que a criança e o jovem representam e de que na representação da criança Dickens constrói um valor para a vida humana.

Vimos como progressivamente evolui a noção de criança em Dickens em etapas sucessivas: da criança passiva, idealizada, angélica, que espera resignada os acontecimentos, como são Oliver e Nell, representantes de uma infância ideal, incorruptível e por essa razão também isenta de crescimento, Dickens começará a tratar este tema ao longo de duas linhas. A primeira concerne a criança tornada símbolo poético de naturalidade, espontaneidade e integridade, esmagada por uma sociedade corrupta e violenta (Paul e Jo) ou capaz de se afirmar como figura de tranquilidade que se não deixa contaminar pelo contexto industrial (Sissy). A segunda diz respeito à inserção da criança num processo de continuidade humana, em articulação com a adolescência e a idade adulta. É neste sentido que Dickens trabalha a memória da infância possuída pelo adulto nas suas vertentes de componente nostálgica e impeditiva de plena realização no adulto, como no caso de David

Copperfield e dos tantos adultos representados como infantis (e irresponsáveis), prova de que não houve no passado deles condições para um desenvolvimento saudável; mas também na componente da experiência que procura reformular a inocência de um ser profundamente dividido que ce-  
deu parte de si ao viver social (como Esther ou Pip).

Dickens explora nos seus textos situações diversas de exposição da criança, a sua obra contém uma galeria de imagens de crianças mais ou menos bem concebidas, realística e naturalisticamente representadas ou estereotipadas e convencionais. No entanto, associa-se quase sempre o contributo de Dickens à representação da criança pobre e sofredora da cidade, que se encontra indissociavelmente ligada à do órfão. Neste po-  
demos distinguir dois tipos de figuras: a criança passiva, frágil, do-  
ente, vítima (que são dificilmente sobrevive) como Oliver, Dick, Smike, Nell (e em certa medida também Paul Dombey), posta no texto para desper-  
tar os bons sentimentos e as lágrimas do leitor; e a criança activa, ge-  
ralmente num papel periférico, que encontra nas suas funções servis um modo de resistir dentro da classe a que pertence, que obriga ao assumir prematuramente das funções de trabalho e de responsabilidade do adulto e a quem não é dada a possibilidade de evasão pela morte, antes se sublinham as capacidades de sobrevivência (Kit, Barbara, a Marchioness em *OCS*; Guster e Charley em *BH*). Serão da confluência destes dois tipos que Dickens chegará a Jo de *BH* e Maggy de *LD*, representativos em toda a crueza da sua situação da degradação humana a que são votadas as crianças das classes pobres na grande cidade, obrigadas a lutar pela sobrevivência, instrumentos dickensianos de revolta contra a consciência social vitoriana. Serão destes que Dickens partirá numa via de exploração da criança e adolescente no feminino. Susan Nipper, a ama de Florence em *D&S*, marca o início de um tipo de figura de jovem que

se manterã sempre periférica na obra de Dickens, mas é um contributo importante na linha dos jovens que se revelam activos, capazes de tomar o destino nas mãos. Em contraste com Florence, com David, com Pet Meagles, Susan Nipper, Little Emily e Tattycoram possuem energia quase selvagem que as torna estudos interessantes da rebeldia da adolescência posta em foco em inúmeros textos do nosso século, mas em Dickens uma novidade , apenas a florada e curiosamente no feminino, num autor cujos melhores estudos sobre a criança assentam em figuras masculinas.

O tema do órfão encontra porém posterior desenvolvimento entre as crianças das classes médias, no filho ignorado pelo pai (Florence), no filho rejeitado pela mãe após a chegada de um padrasto (David), no filho educado sem amor porque considerado egoística ou mecanicamente (Paul, Louisa e Tom Gradgrind), no filho ilegítimo rejeitado pela figura materna substituta (Esther , Arthur, Pip ); todos eles demonstram a importância dada por Dickens à relação entre pais e filhos, focada do ponto de vista destes últimos, do que necessitam e não lhes é dado, do que têm direito e são privados.

Dickens vai gradualmente definindo como linhas fulcrais de composição das crianças que representa a falta de amor, a utilização da criança pelos pais, a total rejeição dela ou a incapacidade dos adultos de a aceitarem como ela é e as imposições a que a sujeitam. Os problemas focados são os da necessidade de uma identidade social numa época em que se é em função da família a que se pertence, mas também os traumas psicológicos que afectam a vida futura dos seres humanos e a descoberta de que a experiência da infância é um período chave para a compreensão e auto-compreensão do ser humano. Gwen Watkins estuda Dickens no contexto de um desejo de auto-compreensão do próprio autor (8); em nosso entender são os romances, sobretudo aqueles em que os protagonistas se con-

tam e sentem necessidade de oí fazer, partindo da infância, que melhor nos colocam perante este reconhecimento.

Na fase final da sua vida e de maturação artística do seu romance Dickens dá mais um salto qualitativo no sentido de deixar para trás realidades convencionalmente associadas à infância, como o campo em oposição à cidade, aquele importante ainda enquanto espaço idílico oposto à realidade, no contexto da qual são representadas as personagens. Em *GE* a criança do meio rural, afinal semelhante às crianças da cidade dos romances precedentes, está em foco para comunicar também ela os efeitos de uma educação castradora, a inadequação das escolas às necessidades específicas das crianças, a falta de amor e a sensação de não pertença ao mundo dominado por adultos, que estão presentes na obra de Dickens desde *OT*.

De uma infância idealizada para a qual se projectam os adultos (e por vezes o próprio autor) por recusa de enfrentar o presente vivível, à memória de uma infância que o olhar retrospectivo suaviza e valoriza, à infância a que são recusados o lugar e peso devidos e à infância que entrava o raciocínio do adulto até que este perceba que o olhar para o passado só é experiência válida quando usado para influir sobre o presente, os romances de Dickens tecem uma crítica social imediata à situação das crianças em meados do século: a condição das crianças trabalhadoras e dos órfãos entregues a instituições caritativas, a eles próprios ou à caridade filantrópica; a inexistência de um sistema educativo e a entrega da formação dos jovens aos cuidados de qualquer um; a situação das crianças ilegítimas; o viver das crianças do circo e de caravanas itinerantes; os maus tratos, a alimentação deficiente, as condições de habitação precárias; a fome, o desrespeito, a manipulação pelos mais fortes.

Na criança observadora e perspicaz, cujo ponto de vista denuncia

convenções, costumes, hábitos, e põe em causa as verdades indiscutíveis dos adultos, na criança isolada, sobressaltada, insegura, com medo e dominada pela culpa e na infância psicológica e fisicamente deturpada e aniquilada. Dickens definiu um percurso de uma imagem convencional para uma experiência pessoal do tema no caso de um autor cuja memória da infância permanece viva no adulto e que é levada para os textos não por irresolução de traumas da infância mas por necessidade de reflectir sobre um aspecto sentido como fulcral para a vida humana e vivo na cultura de oitocentos.

Começando por ser estereótipo de doçura, inocência e simplicidade, a criança em Dickens torna-se símbolo de espontaneidade, de liberdade e de imaginação, portadora que é de uma sensibilidade especial, diferente da dos adultos. Da exploração do patético e do sentimentalismo, a criança vai servir também a produção de comédia e de comentários sérios sobre a vida na Inglaterra em meados do século passado.

Dickens é também o grande impulsionador de um modo de considerar a criança em que a recriminação e punição cedem lugar à investigação dos motivos de agir das crianças, os quais radicam quase sempre na riqueza da sua vida imaginativa, na falta de afecto, de compreensão e de amor. Tal acaba por implicar uma valorização da imaginação infantil e respeito pelos motivos, intuições e lógica das crianças que pensamos estar subjacente às muitas histórias com protagonistas crianças apenas que constituem a literatura infantil da segunda metade do século passado. De resto, é este o modo adoptado por Dickens na única história de ficção que escreveu especificamente destinada ao público infantil. Produzida no final da sua carreira de escritor, depois do inestimável contributo que dá o seu romance para a construção de um espaço literário para a criança e a infância e provada que ficou a posição

dickensiana em prol de uma literatura libertadora e imaginativa para crianças, *HR* revela-se uma desilusão. No entanto, o nosso estudo sobre a criança em Dickens não pode prescindir de fazer uma breve referência ao que Dickens escreve para crianças, sobretudo quando, como no caso de *HR*, Dickens pretende apresentar a escrita de, e para, crianças.

As obras de literatura infantil são sempre expressão da cultura de uma época no tocante ao modo de compreender e considerar a criança e a infância. Mais do que a literatura para adultos, elas atraíam facilmente, isto é, abertamente, as ideias base dessa cultura que se pretende transmitir — ou ensinar, sugerir — aos mais jovens. É neste contexto que interessa considerar *HR*, de que modo a obra traduz as preocupações culturais e da mentalidade do seu autor, a articular com o que o romance de Dickens nos legou sobre o modo de entender a criança.

Sabemos que Dickens apreciava o facto de o seu romance ser lido com agrado por jovens e crianças. Nos romances por nós estudados as crianças são felizes lendo romances escritos por e para adultos e a par deles contos maravilhosos — os que mais se aproximam da literatura infantil propriamente dita, mas que são sobretudo neste século matéria popular que começa, ou recomeça depois do zelo puritano e evangélico, a ser considerada apropriada para crianças —, mas a literatura exclusivamente infantil não aparece representada. As crianças do romance dickensiano alimentam-se espiritualmente e em matéria de leituras daquele substrato popular que é comum a adultos e crianças e que coexiste com a produção de obras didácticas, religiosas e moralistas para jovens. Dada a forte reacção à educação enquanto imposição de ideias e de conceitos no seu romance, nada seria mais natural em Dickens do que adoptar esta posição.

De resto, em *HR* não vamos encontrar nada de essencialmente novo na

análise dos problemas da infância. A grande diferença em relação ao romance reside na escrita de uma obra do foro de literatura infantil, o que acontece três anos depois da publicação da obra de fantasia de Lewis Carroll *Alice's Adventures in Wonderland* (ainda não propriamente popular), cinco anos depois da publicação de *Water Babies* (1863) — recheado de lições de moral e conselhos aos jovens leitores sobre qual o comportamento mais adequado, num diálogo típico de educador adulto que prega à criança — de Charles Kingsley, nos primórdios da chamada "idade de ouro" da literatura infantil e numa altura em que numerosos editores rivais, Nelson, Macmillan, Blackie and Sons, se empenham em promover junto do público juvenil — alvo da sua atenção e do seu comércio — as obras de autores como o próprio Charles Dickens, Wordsworth, George Eliot, Sir Walter Scott, a par de toda a ficção de aventuras e imaginativa.

A primeira questão que se levanta é logicamente a de saber porque escreve Dickens para crianças em final de carreira quando nunca o fizera anteriormente e quando nitidamente pareciam declinar os poderes do grande escritor, e porque adopta ele a forma inovadora de uma escrita de crianças. Talvez houvesse em Dickens um desejo consciente de experimentar o seu talento numa área — a da literatura infantil — que na altura em que escreve *HR* (1868) se encontra em franco desenvolvimento e progressiva autonomização e popularidade.

Atentemos no modo como Patricia Demers descreve este período no prefácio de *A Garland from the Golden Age*:

*"In the second half of the nineteenth century - the richest short period in the history of children's literature - these readers had more varied and superb new books from which to choose than ever before. Stories and poems for the young, which had long been considered mainly as vehicles of moral instruction, underwent vast changes in style and subject ,*

appearing as rich fantasies, intense and dramatic novels, thrilling adventures, lyric poetry of beguiling simplicity, and wonderfully outrageous nonsense verse. More often than not the writers of these books had one purpose: enjoyment. The half-century that produced such entertainment can properly be called the "Golden Age" of children's literature."  
(9)

É tendo como pano de fundo e contexto esta corrente na literatura infantil que Dickens escreve *HR*, o qual no entanto em vez de poder fazer parte desta nova literatura infantil em emergência, tão bem caracterizada por Demers, continua, como veremos o diálogo iniciado nos romances com os adultos, sobre os direitos da criança. Há que convir que a par de *The King of the Golden River* (1851), de John Ruskin, dos contos de Andersen (1805-1875), de Frances Browne (1816-1880) em *Granny's Wonderful Chair* (1857), no âmbito das histórias maravilhosas, *HR* não merece realce a não ser em relação a uma pequena história *The Magic Fishbone* na área da fantasia e da criação de histórias maravilhosas; é de resto a única que frequentemente aparece mencionada nas obras de crítica da literatura infantil da segunda metade de oitocentos.

As duas tentativas de escrita para crianças que precedem *HR* resultam de um esforço de produção de matéria de leitura para os filhos do autor, o mesmo já não acontecendo com *HR*. *A Child's History of England* (1851-3) não é obra de ficção, representando uma reflexão de Dickens sobre o manual de história e o desejo de com ele suscitar o interesse pela história de Inglaterra e pela leitura dos próprios filhos: "To My Own Dear Children whom I hope it may help, by and by, to read, with interest larger and better books on the same subject" é a dedicatória inicial (10). *The Life of Our Lord* terminado em 1849, mas apenas publicado em 1934, é escrito para o filho mais novo contando a história de Jesus segundo o Novo Testamento, insistindo na bondade, na grandeza, na fraternidade e sobretudo na grande humanidade daquela figura, crian

ça e homem (11). Numa e noutra não há desejo de aprofundar a matéria trabalhada e nem mesmo de se deter em pontos de controvérsia histórica ou religiosa, dando a impressão de que Dickens considera o que produz explicitamente para jovens no plano de uma escrita menos empenhada, séria ou reflectida. Qualquer destas obras representa acima de tudo - a nosso ver assim devem ser entendidas - as preocupações de um pai vitoriano que pretende educar historicamente e religiosamente os seus filhos, fugindo às práticas e ao tom dos manuais que ainda no seu tempo de pai se escrevem sobre a matéria dirigidos às crianças. Nesse sentido constituem mais uma achega à crítica global, veiculada no romance, aos processos e matérias educativas, só que, é importante sublinhá-lo, aquelas duas obras são relegadas para segundo plano em relação ao romance, para o plano do consumo doméstico. Consideradas nesse contexto parece-nos então errôneo julgá-las em termos literários ou mesmo de séria investigação histórica (12).

Que em Dickens há uma preocupação constante com a criança provam-no os romances estudados, mas também muitos artigos jornalísticos versam amiúde sobre questões ligadas aos problemas da criança pobre ou da criança das classes médias, a educação, a escola (13). Dickens sabe também da sua experiência pessoal o peso que as leituras da criança têm para a vida futura, pelo que se torna compreensível - senão mesmo de esperar - que preocupando-se com o modo de ler e com o que a criança lê venha a escrever para ela, numa época em que a literatura infantil se libertou em parte do didactismo e moralismo evangélicos, por ele tão condenados, e se começa a afirmar como uma tradição literariamente forte. Que Dickens pondera sobre a literatura para crianças revelam-nas palavras escritas a Forster contando de um projecto de editar uma série de ensaios a propósito de romancistas ingleses, sobre o modo como os leu

na sua infância (14).

Hã, no entanto, um outro factor a considerar: a medida que amadurecem a visão do mundo e a sensibilidade de Dickens no romance e este se torna progressivamente expressão mais sãria e profunda do artista ã que Dickens se vira para a produãõ de uma obra juvenil que intitula *romance* (do inglãs) (15), muito mais breve do que qualquer dos seus romances e que exhibe como caracterĩstica proeminente a vontade de meramente divertir as crianãas, de criar um espaãõ exclusivamente delas, onde possam dar largas a imaginaãõ — daĩ a escolha das prãprias crianãas como narradores (16). A pergunta surge: terã Dickens sentido que o seu romance, tambãem ele sobre crianãas (mas em crescimento), jã não era material adequado para o pãblico infantil e juvenil?

*HR* ã de qualquer modo obra de um escritor que se enriqueceu no cultivo do romance e que tem de necessariamente escrever para o leitor juvenil a partir da reflexãõ sobre a infãncia contida no seu romance. Apesar de aparentemente narrado por crianãas, *HR* ã um comentãrio adulto a s relaãões entre pais e filhos e entre adultos e crianãas que se afirma verdadeiramente no suposto ponto de vista infantil. Este, cuja utilizaãõ em *D&S*, *DC* e *GE* fora magistral, fica-se neste caso pela superficialidade de uma ou duas facetas bem conseguidas; atravã dele Dickens não explora os medos, as incompreensões, os receios infundados ou os raciocĩnios intuitivos das crianãas, apenas um certo divagar da imaginaãõ infantil que encontra expressãõ escrita. O respeito de Dickens pela imaginaãõ infantil encontra deste modo uma maneira nova de se revelar, contudo sem representaãõ directa do mundo adulto.

Adultos e crianãas encontram-se nesta histãria em campos inimigos pela simples razãõ de que para manter a coerãncia de serem crianãas dos 6 aos 9 anos — confortavelmente instaladas em termos sociais — a con-

tar, Dickens sente necessário que elas se centrem exclusivamente nos seus próprios problemas e fantasias, considerando adultos, escola e lições imposições e limitações ao conceito que têm da vida: brincar e sonhar. O texto resulta por esta razão pobre, como que representando apenas os sonhos idílicos e escapistas das crianças dos romances; como Oliver, e mesmo de crianças como Paul Dombey que anseiam por se isolarem dos problemas do mundo e das imposições de pais e educadores num mundo de irrealidades. A infância colocada no texto como período de total irresponsabilidade, espaço por excelência do jogo e da imaginação que transformam o real, serve, no entanto, para expor com algum sarcasmo os hábitos dos adultos no modo como vêm e tratam as crianças. Se Dickens no fim da sua carreira de escritor e da sua vida parece abraçar um conceito de infância que é essencialmente sentimentalista, um refúgio lúdico do mundo, esquecendo uma das mensagens importantes do seu romance, que a criança cresce, tal não obsta contudo a que continue uma linha de denúncia do desrespeito pela infância iniciada no seu romance.

Novidade em relação ao romance, e de certo modo indicador de que esta representação da criança em *HR* é essencialmente diferente em qualidade, é o facto de estas crianças surgirem num grupo de amigos, a brincar. Evocam as cenas finais de *NN*, de *D&S* e de *BH*, imagens fugazes de felicidade associada à infância, que depende no entanto da sua qualidade onírica. Na sua escrita para crianças Dickens prefere prescindir dos retratos de crianças isoladas, marginalizadas, ameaçadas, sofrendo por dentro e por fora o contacto com uma sociedade competitiva, utilitária e desumana.

Enquanto a criança do romance dickensiano, mesmo quando das classes médias como Paul Dombey, Louisa e Tom Gradgrind, se vê confrontada

com violações à sua integridade e desperta no leitor, pelo seu sofrimento espiritual e intelectual, a consciência da dificuldade do crescer que torna a criança vítima, desse modo desencadeando na nossa consciência a compreensão da defesa urgente dos direitos da criança, as crianças de *HR* esquematicamente representadas são colocadas no texto, por intermédio da ficção e do "faz de conta", como vitoriosas sobre os adultos e o mundo: vencem pais e professores, conquistam novos territórios e como a princesa de *The Magic Fishbone*, revelam-se inclusivamente mais sábios e ajuizados do que os pais.

As faculdades de Dickens enquanto observador atento da psicologia infantil continuam presentes: as narrativas das duas raparigas, por exemplo, contêm fragmentos de conversas entreouvidas de adultos, refletem preocupações e valores do mundo adulto transpostos para o mundo lúdico da criança: o voto final da fada Grandmarina em *The Magic Fishbone* de que os príncipes serão muito felizes e terão 35 filhos de cabelo encaracolado natural, sem sarampo e já convalescentes da tosse convulsa antes de nascerem, revelam o modo de apreensão e de construção do meio envolvente pela criança de modo inequívoco (17).

A moral de *The Magic Fishbone* é como em todos os 'fairy-stories' transmitida de maneira simples: a filha é mais sábia e ajuizada do que o pai; e, mais paciente também, prova ter mais discernimento e utiliza os seus próprios recursos antes de recorrer à espinha mágica.

Como os romances, porém, *HR* sublinha a importância da vida imaginativa das crianças e o respeito que por ela se deve ter, denunciando mais uma vez a manipulação das crianças pelos adultos, patentes nas quatro histórias, conquanto colocada em primeiro plano na última em que as crianças tomam o lugar dos adultos para melhor os criticar (18). Acusam-nos de incompreensão, de incapacidade para aceitar a fantasia infantil, de

insistirem em educar e ensinar e de procurarem razões e justificações para tudo, como se tudo fosse explicável, arvorando-se ares de superioridade e exercendo despotismo e autoritarismo. A ideia da escrita de *HR* deixa entrever, além de um comentário ao modo como os adultos desrespeitam a infância, um certo sarcasmo relativo a determinada literatura infantil. Uma das crianças propõe escrever para os adultos em imitação de como eles escrevem para elas:

*"Let us in these next holidays, now going to begin, throw our thoughts into something educational for the grown-up people, hinting to them how things ought to be. Let us veil our meaning under a mask of romance; you, I, and Nettie."* (*HR*, 333)

Neste passo não podemos deixar de interpretar estar implícita uma crítica ao modo como os escritores para crianças se servem das histórias de fadas para disfarçar histórias didáticas e uma moral específica, particularmente cultivada na segunda metade do século por autores como o Rev. Norman Macleod (1812-1872), Charles Kingsley em *The Water Babies* George Macdonald (1824-1905), Mrs. Craig (1826-1887).

Mas *HR* pretende ser mais do que um livro para crianças; é ironicamente uma lição para adultos, que coloca na voz das crianças as verdades sobre uma educação que mascara o despotismo de professores e o desinteresse dos pais pelos filhos e que coloca a criança no texto como profundamente mais sãbia, mais sensível e mais verdadeira do que o adulto. Ao mesmo tempo *HR* é uma crítica a certa literatura infantil, procurando implicitamente definir o que deve ser próprio dela. Na primeira história introdutória Dickens insiste na mistura do real com a fantasia e na validação de um mundo próprio da criança para em seguida, na segunda história, construir um *'fairy-tale'* *The Magic Fishbone* que parece conter os elementos necessários: um rei, uma rainha, príncipes,

uma fada, um objecto mágico e até uma moral, sem que contudo se constitua aquela dimensão estética que tanto Dickens como Ruskin reclamavam para a história de fadas. A terceira história, *Captain Boldheart* é uma história de aventuras com piratas, lugares exóticos e costumes selvagens, que mistura estes ingredientes popularizados por Marryat, Kingston, Fennimore Cooper e Mayne Read nas ficções de aventuras para rapazes com a luta do aluno (transformado em herói-pirata) contra o professor de latim colocado à sua mercê. A última história é sobretudo um comentário à relação entre pais e filhos, uma história doméstica, na qual se perfila a escola como lugar de repressão das crianças, um modo encontrado pelos pais para se verem livres dos filhos considerados cansativos e incômodos. (Este parece ser um recurso muito em voga, pois em *The Water Babies* a fada Mrs Doasyouwouldbedoneby castiga os adultos obrigando-os a passar por tudo a que sujeitaram as crianças, sinal de que na educação e nas relações entre pais e filhos se impõem mudanças.)

Muito diferente da *Alice's Adventures in Wonderland* ou de *The Water Babies* que propõem mundos alternativos ao existente - os das crianças - *HR* revela-se, também pelo que acabámos de expor, muito mais um comentário para adultos sobre a situação infantil.

Dickens sustém a crítica mantida ao longo dos seus romances virando-se agora para o caso da criança de um contexto familiar burguês e confortável cuja imaginação sofreu estímulos positivos e que consegue por intermédio dela vencer o contexto social ameaçador. O Dickens que escreve *HR* simplifica os grandes temas, para lhes sobrepor aquilo que considera serem estímulos para a imaginação infantil.

O Dickens que durante grande parte da sua vida reflecte sobre a sua própria infância, o ser-se criança numa sociedade progressivamente mais industrializada e o valor da memória da infância na vida adulta, re

vela no final da sua vida, nesta obra, uma outra faceta: preocupa-se com o que é exclusivamente produzido para a criança, embora continue a fazer uma crítica a um estado de coisas existente. Perturbante, no mínimo, é considerar como, no romance, Dickens evolui gradualmente para uma integração da criança no mundo adulto e num processo de crescimento e em *HR* recua para uma infância idealizada, desligada de qualquer posterior desenvolvimento, isolada, feita exclusivamente da fantasia escapista das crianças e fazendo vingar um mundo de invenção populado apenas de crianças.

No romance assistimos à constante e sucessiva representação da impossibilidade e da recusa do lugar da infância como um mundo próprio, a lheio a tudo o resto, feito de ilusão e sonhos. Não é que as crianças representadas não sonhem; fazem-no, mas são logo confrontadas com o verso da moeda, a frieza, a crueldade, o calculismo da realidade da convivência com os adultos. A espontaneidade, a naturalidade e grande humanidade inatas destas crianças cedem por completo lugar a ficções temporárias de vingança, escapistas, em *HR*, que mais parece uma recaída, uma cedência a um mundo dourado, desligado das cenas do quotidiano, que caracteriza a primeira fase do seu romance, mas também a obra de tantos autores de literatura infantil na segunda metade do século XIX. Sentimos que o Dickens de *HR* não é o artista dos romances preocupado em transmitir uma visão do mundo em defesa dos valores da humanidade e criatividade. É outro autor - talvez o dos artigos jornalísticos, das notas de viagem e pequenas ficções narrativas - que se serve da literatura infantil para articular uma reflexão sobre a criança no contexto da literatura a ela destinada. É que em vez de escrever para crianças - ou para a criança que foi - ele serve-se da literatura infantil para mandar mais uma mensagem aos adultos sobre como respeitar as crianças.

Dickens pode de facto representar o início de uma tradição da literatura infantil que, como afirma Fred Inglis,

*"turns from great Victorians by way of the bestsellers-become-junior-fiction to the best present-day children's novels."* (19)

e é representada no século XIX por P. G. Wodehouse e Joan Aiken. Não o é porém enquanto autor de livros juvenis, mas como o romancista capaz de se servir da sua experiência profunda e amadurecida para recuperar a inocência da infância num misto de seriedade e simplicidade. O que Inglis propõe em relação a Dickens é que ele seja considerado como critério de avaliação dos dotes e objectivos dos escritores considerados para crianças no seio da literatura inglesa actual, porque ele sabe combinar a experiência da vida e a reflexão adultas com a recordação da inocência da infância (20).

O romance de Dickens é de facto uma influência reconhecida na literatura infantil sobretudo ao nível dos romances que designámos de uma primeira fase (OT, NV e OCS), por duas ordens de razões: porque ela representa a criança de modo a promover reformas sociais e porque usa a criança como protagonista com vista à produção do patético e do sentimento que haveriam de marcar profundamente a sensibilidade vitoriana. No modo como justapõe a criança inocente e angélica, geralmente isolada, ao mundo industrial e às instituições, realçando a sua fragilidade, Dickens cria um padrão de figura infantil sentimentalizada que infelizmente se sobreporá a tudo o que irá produzir posteriormente em termos de influência literária. Oliver Twist, Nell, (Paul e Florence Dombey) são as crianças que no século passado mais frequentemente aparecem citadas, elogiadas, imitadas (21). Peter Coveney chamou aliás a atenção para o facto de a influência do romance dickensiano na literatura infantil e em toda a lite

ratura do seu tempo ter acabado por ficar reduzida à introdução do mórbido na representação da criança que é, como vimos, um aspecto menor e do início da sua arte de romancear (22).

Não restam dúvidas de que Dickens conseguiu como poucos autores comunicar nos seus romances com as crianças, não só por elas serem uma presença constante neles, mas porque no modo de tratar os grandes temas que o preocupam, elas afectam e influenciam a sua compreensão e construção do mundo, suficientemente claras e simples para serem entendidas pelas crianças.

Para Dickens, como se pode deduzir das palavras escritas a Forster mencionadas já neste capítulo, é no romance que residem inúmeras potencialidades de leitura para a criança. Ele próprio nunca se preocupa em definir critérios rígidos de delimitação do que deve ou não ser lido pelas crianças; lê muito jovem os romances de Fielding, de Smollett, de Sterne (23) e num artigo de *Household Words* intitulado "A Christmas Tree" (1850) (24) consegue esboçar a traços largos - no característico estilo de Natal dickensiano - o panorama com que se deparava uma criança no segundo quartel do século XIX: Depois dos brinquedos viera a leitura de livros de histórias, de lendas, de *As Mil e Uma Noites*, em seguida *Robinson Crusoe* e *Philip Quarll* (25), duas obras para adultos apropriadas pelos mais jovens, a par de *Sandford and Merton* e *Mother Bunch*. Ao referir estas obras fantásticas, de aventuras longínquas, de vida na escola e a magia do teatro, a que se seguem as leituras obrigatórias de Ovídeo, Virgílio, Terêncio e Plauto, Dickens revela-se conhecedor profundo das leituras dos jovens do seu tempo, o que não obsta a que do conjunto da sua obra se destaque apenas a ideia de que a criança deve ser dado a ler tudo quanto lhe agrada e possa estimular a sua imaginação num sentido construtivo.

Procuramos fazer um levantamento breve na introdução ao nosso estudo sobre as razões da popularidade do romance dickensano entre os jovens. Apontamos questões de conteúdo, da caracterização das personagens, de ritmo e qualidade da linguagem, de sentimento. De certa maneira consideramos que a representação de crianças torna os romances particularmente atraentes como literatura infantil, sem contudo insistir demasiado neste aspecto, pois na segunda metade do século passado são *Christmas Books* e *Pickwick Papers* as obras mais citadas como as mais populares entre os jovens (26), conquanto o conjunto dos vinte e um volumes de Dickens surjam recomendados como leitura para jovens (27). A aceitação generalizada do romance de Dickens como literatura infantil ou juvenil depende obviamente de uma característica importante: a salvaguarda da moral, das conveniências e das convenções vitorianas de escrita. E num período em que gradualmente se vai divulgando e popularizando a escrita para crianças e jovens enquanto ramo separado da literatura, o romance dickensiano acaba por em finais de oitocentos ser taxativamente rotulado como literatura juvenil e conseqüentemente considerado inadequado para crianças ou como literatura infantil (28).

De realçar contudo que dos romances analisados há alguns que pela sua complexidade temática, pela construção de personagens problemáticas, pela nota de amargura e desilusão presente se nos afiguram à margem da literatura para crianças ou jovens e - mais importante ainda - dada a menor experiência de leitura e de vida dos jovens, de difícil compreensão. *DC* e *GE* são dois romances geralmente associados porque o próprio autor sentiu necessidade de reler o primeiro antes de escrever o segundo, porque em ambos o adulto narra a sua experiência da infância e do crescimento. À parte estes dados, as diferenças revelam-se mais importantes do que as semelhanças. O narrador de *DC* é praticamente um adolescente en-

quanto o de *GE* é um adulto dividido, problemático, um indivíduo construído na linha de Arthur Clennam de *LD*, psicologicamente complexo, contraditório. Apenas uma leitura experiente, madura e cuidadosa consegue abarcar a personagem que é Pip e Philip Pirrip na sua tripla presença no texto, bem como os problemas com que se debate. *DC*, pelo contrário, é um romance construído de outro modo, de mais fácil compreensão imediata: possui uma vasta galeria de personagens brevemente caracterizadas, algumas delas cômicas, e uma diversidade de incidentes que permitem uma leitura que subordine o percurso de auto-conhecimento de David através das demais personagens à valorização destas com realce para o papel de vilão de Murdstone e Uriah Heep e para o de herói de David (29).

Hoje e apesar de todos os romances de Dickens terem servido no passado como literatura para crianças, nem todos mantêm esse estatuto. Gabriel Pearson chega mesmo a afirmar:

*"Dickens, despite the film and television, is surely losing his hold over the childhood imagination."*(30)

A vastidão do mercado de livros para crianças e jovens, a competição dos meios de comunicação, a produção em massa de séries televisivas infantis e juvenis dos nossos dias é inconciliável com a popularidade e centralidade de um único autor em meados de oitocentos. Os tempos são outros e hoje Dickens tornou-se um autor estudado nas escolas secundárias e superiores, ocasionalmente adaptado ao cinema ou à televisão e oferecido às crianças.

## NOTAS

- (1) Allan Grant: *A Preface to Dickens*, p. 96. Veja-se também o estudo anterior ao de Grant, de Peter Coveney: *The Image of Childhood*, o qual parte do mesmo pressuposto.
- (2) São numerosos os estudos que enumeram razões biográficas para justificar a importância da infância em Dickens; o mais recente por nós consultado, *Dickens in Search of Himself*, de Gwen Watkins, propõe que encaremos a obra de Charles Dickens como possuindo uma profundidade psicológica ímpar, que se sobreporia a todos os aspectos sociológicos que nela se procurem.
- (3) Cf. Gillian Avery: *Childhood's Pattern*, pp. 77-9.
- (4) Margaret Nancy Cutt: *Ministering Angels*, pp. 108-9
- (5) in F. J. Harvey-Darton: *Children's Books in England*, p. 221
- (6) Blake: *Songs of Innocence* (1789) e *Songs of Experience* (1794).
- (7) As ilustrações contendo imagens reconfortantes de crianças a brincar, serenas, encantadoras, são inúmeras. Propomos, a título de exemplo, as de *A Nursery Companion* editado por Iona e Peter Opie (Oxford University Press, Oxford, 1980), uma seleção de pequenas histórias ilustradas para o *nursery* do início do século XIX, que inclui *The Comic Adventures of Old Mother Hubbard*, *The History of the House that Jack Built*, *Peter Piper's Practical Principles of Plain and Perfect Pronunciation* entre outros, todos eles muito admirados por Dickens e testemunhos do período *Regency* que perduraram na Inglaterra vitoriana.
- (8) Gwen Watkins, op. cit., assenta o seu estudo - como o título indica - na permissão de que Dickens ao escrever procura interpretar-se e conhecer-se melhor em função do seu passado.
- (9) p. xii.
- (10) Existe relativamente pouco material crítico sobre *A Child's History of England*. Derek Hudson afirma na introdução à obra (pp. v - xi) que ela se baseia nos três volumes de *History of England* (1837) de Thomas Keightly e que se revela muito diferente do modo vitoriano de abordar o compendio de história para jovens, patente no de Mrs Markham *History of England* ou no de Lady Calcott *Little Arthur's History of England*.
- (11) *The Life of Our Lord* inclui uma série de orações simples destinadas a serem recitadas pelos filhos.  
A crítica de Bernard Shaw (citado em Philip Collins (ed): *Dickens. The Critical Heritage*, p. 86), três anos volvidos sobre a publicação da obra, é mordaz, reflectindo que teria sido melhor Dickens ter respeitado

"the extraordinary educational value of the Authorized

*Version as a work of literary art."*

A opinião de Philip Collins em *Dickens and Education* é mais conciliadora:

*"The Life of Our Lord, though done conscientiously and for praiseworthy motives, is an undistinguished piece of writing.*

*(...)*

*Dickens deserves praise, however, for taking this amount of trouble over his children's religious education, and for the predominantly sensible and charitable spirit informing his efforts." (p. 39)*

- (12) As críticas a *A Child's History of England* insistem no favoritismo de Dickens por certas figuras e episódios e na falta de investigação histórica que tende para a simplificação. É este o ponto de vista de Philip Collins em *Dickens. The Critical Heritage*, p. 110.
- (13) Cf. "Dullborough Town", "Nurse's Stories" e "Birthday Celebrations" em Charles Dickens: *The Uncommercial Traveller* (pp. 116-126; 148-58; 197-206); "A Christmas Tree" e "Our School" em Charles Dickens: *Selected Short Fiction* (pp. 126-141; 152-159); "Mr Bendigo Buster on Our National Defences Against Education", "A Free and Easy School", "Drooping Buds", "First Fruits", "Boys to Mend", "Received, a Blank Child" em *The Uncollected Writings of Charles Dickens*, ed. Harry Stone (pp. 191-203; 351-359; 401-408; 409-419; 420-432 e 455-465).

- (14) Citado por John Forster: *Life of Charles Dickens*, vol. II:

*"Supposing one wrote an essay on Fielding for instance, and another on Smollett, and another on Sterne, recalling how one read them as a child (no one read them younger than I, I think), and how one gradually grew up into a different knowledge of them, and so forth - would it not be interesting to many people?" (p. 13)*

- (15) *"(...) a nation without fancy, without some romance, never did, never can, never will, hold a great place under the sun." (p. 47)*

e

*"The world is too much with us, early and late. Leave this precious old escape [as histórias de fadas] from it, alone." (p. 55)*

são excertos do artigo de Dickens de 1853 "Frauds on the Fairies" (in Nicholas Tucker (ed.): *Suitable for Children?*, pp. 47-55) que documentam a importância dada por Dickens à fantasia.

- (16) O que Dickens escreve a Forster sobre *HR* não exclui a comunicação entre adultos:

*"I hope it is droll, and very child-like; though the joke*

*is a grown-up one besides. You must try to like the pirate story, for I am very fond of it."*

(citado por Forster, op. cit., vol. II, p. 259.)

- (17) *HR* surge no mesmo ano que *Little Women* de Louisa May Alcott (1833 - 1888) na América e revela curiosamente o mesmo padrão de expectativas relativamente às raparigas.
- (18) Gwen Watkins, op. cit., pp 112-3 liga o tratamento humorístico da punição dos pais a um passo de *D&S* no qual Florence fantasia que morre para assim conseguir a atenção e o amor do pai.
- (19) Fred Inglis: *The Promise of Happiness*, p. 296.
- (20) In Fred Inglis, op. cit.:

*"Dickens, therefore offers the constant scale of judgment and comparison: not in stature, but in the nature of the writer's gifts and purposes. His is the writing of the fullest and most mature experience. But the quality of his genius includes the innocence and boyishness now confined to the children's shelves."* (p. 36)

- (21) Margaret Nancy Cutt em *Ministering Angels* (pp. 109-10) vê na história de Nell em peregrinação com o avô o embrião da história de Silas Marner e Eppie de *Silas Marner* de George Eliot, bem como o germe de inúmeras figuras criadas nos anos 70 para a literatura infantil evangélica por Hesba Stretton e Mrs Walton (1849-1939). Afirma ainda que:

*"Today as one surveys the development of pathos in the late Victorian tract tale, it is impossible to escape the conclusion that the course for its writers after 1850 was really laid out by Dickens. How much of the art of the pathetic he had learned from the early tract fiction writers seems not to have been discovered."*(p.108)

- (22) Peter Coveney em *The Image of Childhood* comenta:

*"The irony was that some of the great authors, such as Dickens and George Eliot, but especially Dickens, were fated to leave a legacy of powerful attitudes to childhood which only represent a minor aspect of their own art."* (p. 161)

- (23) Cf. p. 61 relativa à introdução.

- (24) in *Selected Short Fiction*, pp. 126-141.

- (25) *The Hermit: Or, The Unparalleled Sufferings and Surprising Adventures of Mr Philip Quarll* é uma das primeiras "robinsonadas", uma história de aventuras que, à semelhança de *Robinson Crusoe* não sublinha demasiado o didactismo e que circula também como *chapbook* (F.J. Harvey-Darton: *Children's Books in England*, p.113).

- (26) Cf. Humphrey Carpenter e Mari Prichard: *The Oxford Companion to Children's Literature*, pp. 48 e 285.
- (27) Cf. Bratton: *The Impact of Victorian Children's Fiction*, p. 195 . Dos romances adultos recomendados aos jovens constam Walter Scott, *Dom Quixote*, *The Vicar of Wakefield*, todos os romances de Dickens, dois volumes de Lever, três de George Eliot, Lamb e Wordsworth.
- (28) Edward Salmon em "Should Children Have a Special Literature?" (1890) in Lance Salway (ed): *A Peculiar Gift*, (pp. 332-339) recomenda a transição gradual dos livros para o *nursery*, para os livros para rapazes e raparigas e são então a leitura dos romances em três volumes de Scott, Dickens e Kingsley.
- (29) A transposição do romance para o filme segundo o artigo de William Luhr: "Dickens's Narrative, Hollywood's Vignettes" in Michael Klein e Gillian Parker (eds.): *The English Novel and the Movies* (pp. 132-142) enferma deste problema.
- (30) Gabriel Pearson: "Dickens: The Present Position" in John Gross e Gabriel Pearson (eds.): *Dickens and the Twentieth Century*, p. xviii.

BIBLIOGRAFIA

OBRAS E EDIÇÕES DE CHARLES DICKENS

- DICKENS, Charles: Oliver Twist (1837-9), ed. by Peter Fairclough with an introduction by Angus Wilson, Penguin Books, Harmondsworth, 1986 (First pbs. 1966).
- DICKENS, Charles: Nicholas Nickleby (1839) ed. with an introduction and notes by Michael Slater, Penguin Books, Harmondsworth, 1986 (First pbs. 1978).
- DICKENS, Charles: The Old Curiosity Shop (1841) ed. by Angus Easson with an introduction by Malcolm Andrews, Penguin Books, Harmondsworth, 1986 (First pbs. 1972).
- DICKENS, Charles: Master Humphrey's Clock (1840-1) and A Child's History of England (1851-3) with an introduction by Derek Hudson, O.U.P., London, 1958.
- DICKENS, Charles: Dombey and Son (1848) ed. by Peter Fairclough with an introduction by Raymond Williams, Penguin Books, Harmondsworth, 1983 (First pbs. 1970).
- DICKENS, Charles: David Copperfield (1849) ed. with an introduction and notes by Arthur Calder-Marshall, Pan Books, London and Sydney, 1982 (First pbs. 1967).
- DICKENS, Charles: Bleak House (1853) ed. by Norman Page with an introduction by J. Hillis Miller, Penguin Books, Harmondsworth, 1981 (First pbs. 1971).
- DICKENS, Charles: Hard Times (1854) ed. with an introduction by David Craig, Penguin Books, Harmondsworth, 1982 (First pbs. 1969).
- DICKENS, Charles: Little Dorrit (1857) ed. with an introduction by John Holloway, Penguin Books, Harmondsworth, 1982 (First pbs. 1967).
- DICKENS, Charles: Great Expectations (1860) ed. with an introduction by Angus Calder, Penguin Books, Harmondsworth, 1983 (First pbs. 1965).
- DICKENS, Charles: The Uncommercial Traveller (1867) ed. with an introduction by G. K. Chesterton, J. M. Dent & Sons Ltd., London, 1969 (First pbs. 1911).
- DICKENS, Charles: Holiday Romance (1868) in Hard Times, Hunted Down, Holiday Romance & George Silverman's Explanation, Oxford University Press, London, 1932.
- DICKENS, Charles: The Life of Our Lord (1934), Macdonald & Co. (Publishers) Ltd., London, 1987.
- DICKENS, Charles: The Uncollected Writings of Charles Dickens. Household Words 1850-1859, ed. with an introduction and notes by Harry Stone, Indiana University Press, Bloomington, 1968.

DICKENS, Charles: Selected Short Fiction, ed. with an introduction and notes by Deborah A. Thomas, Penguin Books, Harmondsworth, 1981 (First pbs. 1967).

LITERATURA INFANTIL E JUVENIL

- ABALADA, Alcide Machado: A literatura infantil na Inglaterra e a sua modificação no século XX (dissertação de licenciatura) Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa, Junho 1945.
- AIKEN, Joan: The Way to Write for Children, Elm Tree Books Ltd., London, 1983.
- ARIÈS, Philippe: Centuries of Childhood: A Social History of Family Life (translated from the French by Robert Baldwick), Jonathan Cape, London, 1962.
- AVERY, Gillian and BULL, Angela: Nineteenth Century Children: Heroes and Heroines in English Children's Stories 1870-1900, Hodder and Stoughton, London, 1965.
- AVERY, Gillian: Childhood's Pattern: A Study of the Heroes and Heroines of Children's Fiction 1770-1950, Hodder and Stoughton, London, 1975.
- BENTON, Michael: Approaches to research in children's literature, University of Southampton, Southampton, 1980.
- BETTELHEIM, Bruno: Psicanálise dos Contos de Fadas (tradução de Carlos Humberto da Silva do inglês) Livraria Bertrand, S.A.R.L., Lisboa, 1985.
- BRATTON, J.S.: The Impact of Victorian Children's Fiction, Croom Helm Ltd., London, 1981.
- BUCHAN, John: The novel and the fairy-tale Humphrey Milford, London, 1931.
- BUTTS, D. (ed.): Good Writers for Young Readers, Hart-Davis, St. Albans, 1977.
- CADOGAN, Mary and CRAIG, Patricia: You're a Brick, Angela! The Girls' Story 1839-1985, Victor Gollancz Ltd., London, 1986.
- CARPENTER, Humphrey and PRICHARD, Mari: The Oxford Companion to Children's Literature, Oxford University Press, Oxford and New York, 1984.
- CARPENTER, Humphrey: Secret Gardens. A Study of the Golden Age of Children's Literature, George Allen & Unwin Ltd., London, 1987 (First pbs. 1985).
- COELHO, Nelly Novaes: A Literatura Infantil (História/Teoria/Análise), Edições Quiron, S. Paulo, 1981.
- COELHO, Nelly Novaes: Panorama Histórico da Literatura Infantil/Juvenil (Das Origens Indoeuropeias ao Brasil Contemporâneo), Edições Quiron, São Paulo, 3ª edição (refundida e ampliada) 1985 (1ª edição 1981).

CORREIA, João David Pinto: Literatura Juvenil/paraliteratura, Livraria Novidades Pedagógicas, Lisboa, 1978.

COVENEY, Peter: The Image of Childhood. The Individual and Society: A Study of the Theme in English Literature, rev. ed. with an introduction by F. R. Leavis, Penguin Books, Harmondsworth, 1967 (First pbs. by Rockliff as Poor Monkey, 1957).

✱ CUNHA, Maria de Lurdes Ribeiro: O "Nonsense" e a Criança na Época Victoriana (Dissertação para a Licenciatura em Filologia Germanica), Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa, 1960.

CUNNINGHAM, Michael Henry: The Triumph of Fantasy: Childhood and Children's Literature in Victorian England, Newschool of Social Research, Ph. D., University Microfilms International, Ann Arbor, 1978.

CUTT, Margaret Nancy : Ministering Angels. A Study of Nineteenth-Century Evangelical Writings for Children, Five Owls Press, Wormley, 1979.

DE MAUSE, Lloyd: Historia de la infancia (1974)(trad. de María Dolores López Martínez), Alianza Editorial, Madrid, 1982.

DEMERS, Patricia & MOYLES, Gordon (eds.): From Instruction to Delight. An Anthology of Children's Literature to 1850, Oxford University Press, Toronto, 1982.

DEMERS, Patricia (ed.): A Garland from the Golden Age. An Anthology of Children's Literature from 1850 to 1900, Oxford University Press, Toronto, 1983.

EGOFF, Sheila A.: Children's Periodicals of the Nineteenth Century: A Survey and Bibliography, Library Association, London, 1951.

EGOFF, Sheila, STUBBS, G.T. & ASHLEY, L.F. (eds.): Only Connect: Readings on Children's Literature, Oxford University Press, Toronto and New York, 1980.

EYRE, Frank: British Children's Books in the Twentieth Century, Longman Group Limited, London, 1971 (revised and enlarged), (originally published as 20th Century Children's Books, The British Council by Longmans, Green & Co., 1971).

FIEDLER, Leslie A.: "Good Good Girls and Good Bad Boys: Clarissa as a Juvenile" in Love and Death in the American Novel, Penguin Books Ltd., Harmondsworth, 1984 (First pbs. 1960; revised edition by Scarborough Books, 1966; 3rd edition 1982), (pp 259-90).

GÕES, Lúcia Pimentel: Introdução à Literatura Infantil e Juvenil, Livraria Pioneira Editora, Sao Paulo, 1984.

GREEN, Roger Lancelyn: Tellers of Tales. Children's Books and their authors from 1800 to 1968, Kaye & Ward Ltd., London, 1969 (rev.

- edition), (First pbs. by Edmund Ward (publishers)Ltd., London, 1946; New enlarged edition, 1953; Further revised edition, 1956; rewritten and revised edition, 1965; revised edition, 1969).
- GRYLLS, David: Guardians and Angels. Parents and Children in Nineteenth-Century Literature, Faber and Faber, London & Boston, 1978.
- HARVEY-DARTON, F. J.: Children's Books in England. Five Centuries of Social Life, revised and annotated by Brian Alderson, Cambridge University Press, Cambridge, 1982 (First ed. 1932; 2nd ed. 1958).
- HARVEY-DARTON, F. J.: "Children's Books" in The Cambridge History of English Literature. The Period of the French Revolution, ed. by A. W. Ward and A. R. Waller, Cambridge University Press, Cambridge, 1970 (First ed. 1914).
- HAVILAND, Virginia (ed.): Children and Literature. Views and Reviews, Scott, Foresman & Co., New York, 1973.
- INGLIS, Fred: The promise of happiness. Value and meaning in children's fiction, Cambridge University Press, Cambridge, 1982 (First pbs. 1981).
- KHEDE, Sônia Salomão (organisadora): Literatura Infanto-Juvenil. Um gênero polêmico, Editora Vozes Ltda., Rio de Janeiro, 1983.
- KUHN, Reinhard: Corruption in paradise: the child in western literature, University Press of New England, Hanover and London, 1982.
- LASLETT, Peter: The World We Have Lost, Methuen, London, 1965.
- LUCAS, Fábio: "Ideologia e Literatura infantil" in Colóquio/Letras, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, Março 1985 (pp. 20-27).
- MEEK, Margaret et al (eds.): The Cool Web. The Pattern of Children's Reading, The Bodley Head, London, 1977.
- MEIGS, Cornelia L. et al (eds.): A Critical History of Children's Literature: A Survey of Children's Books in English from Earliest Time to the Present, Macmillan, New York, 1969 (revised edition) (First pbs. 1953).
- MEIRELES, Cecília: Problemas da Literatura Infantil, Summus Editorial, São Paulo, 1979.
- MUIR, Percy: English Children's Books 1600-1900, B. T. Badsford Ltd., London, 1969 (First pbs. 1954).
- PETRINI, Enzo: Estudio Critico de la Literatura Juvenil (1958), trad. de Manuel Carrion Gutiez, Ediciones Rialp, S.A., Madrid, 1981.

- PIRES, Maria Laura Bettencourt; História da Literatura Infantil Portuguesa, Editorial Vega, Lisboa, s/ data.
- ROCHA, Natércia: Breve história da literatura para crianças em Portugal, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Lisboa, 1984.
- SALWAY, Lance (ed.): A Peculiar Gift. Nineteenth Century Writings on Books for Children, Kestrel Books, Harmondsworth, 1976.
- SANTOS, Maria Adelaide Pinto: A Literatura para Crianças como Forma de Expressão Artística (dissertação de licenciatura em Filologia Germanica), Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa, 1964.
- SORIANO, Marc: Guide de littérature pour la jeunesse, Flammarion, Paris, 1975.
- TOWNSEND, John Rowe: Written for Children: An Outline of English Language Children's Literature, Penguin Books, Harmondsworth, 1976 (First pbs. in Canada 1965).
- TUCKER, Nicholas (ed.): Suitable for Children? Controversies in Children's Literature, Sussex University Press, Chatto & Windus Ltd., London, 1976.
- VILLASANTE, Carmen Bravo: História da Literatura Infantil Universal, (tradução do espanhol de Manuel Campos e Alexandra de Freitas), Vega, Lisboa, 1977.

DICKENSIANA

- ALAIN : En Lisant Dickens, Gallimard, Paris, 1945.
- ALTICK, Richard D.: "Varieties of Readers' Response: The case of Dombey and Son" in The Yearbook of English Studies, ed. G.K. Hunter and C.J. Rawson, Modern Humanities Research Association, Coventry, 1980, v.10.
- ASHBY-NORRIS, E. : "The domestic atmosphere in Dickens's Books" in The Dickensian, ed. B. W. Matz, Chapman & Hall Ltd., London, 1908, vol. IV, nr. 11 (pp.288-90).
- ASHBY-NORRIS, E. : "Dickens and Children" in The Dickensian, ed. B.W. Matz, Chapman & Hall, London, 1911, vol. VII, nr. 6 (pp.151-3).
- BARNARD, Robert: "Imagery and Theme in Great Expectations" in Dickens Studies Annual, ed. Robert J. Partlow Jr., Southern Illinois University Press, Carbondale and Edwardsville, 1973, vol. 1 (pp.238-251).
- BART, Barry D.: "Trabb's Boy and Orlick" in The Victorian Newsletter, Western Kentucky University, Bowling Green, 1966, nr.29
- BELL, Vereen M.: "Parents and Children in Great Expectations" in The Victorian Newsletter, Western Kentucky University, Bowling Green, 1968, nr.30
- BLOUNT, Trevor: Dickens: The Early Novels, Writers and their Work, The British Council, London, 1968, nr. 204.
- BOEGE, Fred W.: "Point of View in Dickens" in PMLA, Modern Language Association of America, New York, March 1950, nr. LXV (pp.90-105).
- BROOK, G. L.: The Language of Dickens, André Deutsch Limited, London, 1970.
- BROOKS, Peter: "Repetition, Repression, and Return: The Plotting of Great Expectations" in Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative, Clarendon Press, Oxford, 1984 (pp.113-142).
- BURTON, H. M.: Dickens and his works, Methuen Educational Ltd., London, 1968.
- BUTT, John & TILLOTSON, Kathleen: Dickens at Work, Methuen & Co.Ltd., London, 1968 (First pbs. 1957).
- BUTT, John: Pope, Dickens and Others, Edinburgh University Press, Edinburgh, 1969.
- BUTTS, Dennis: Great Expectations by Charles Dickens, Macmillan Master Guides, London, 1985.
- CAREY, John: The Violent Effigy - a study of Dickens imagination, Faber and Faber Limited, London, 1973.

- CECIL, David: "Charles Dickens" in Early Victorian Novelists. Essays in Revaluation, Pelican Books, Harmondsworth, 1938 (First pbs. 1934) (pp.27 - 55).
- CHAMBERS, S. G.: "Dickens and the Training of the Child" in The Dickensian, ed. B. W. Matz, Chapman & Hall Ltd., London, 1907, vol. III (pp.104-6).
- CHASE, Karen: Eros and Psyche. The representation of personality in Charlotte Bronte, Charles Dickens, George Eliot, Methuen Inc., New York, 1984.
- CHESTERTON, G. K.: Dickens, Librairie Gallimard, Paris, 1927 (1ère ed. 1906).
- COLLINS, Philip: Dickens and Crime, Macmillan & Co. Ltd., London, 1962.
- COLLINS, Philip: Dickens and Education, Macmillan & Co. Ltd., London, 1965.
- COLLINS, Philip (ed.): Dickens: The Critical Heritage, Routledge and Kegan Paul, London, 1971.
- COLLINS, Philip (ed.): Charles Dickens. The Public Readings, Clarendon Press, Oxford, 1975.
- CONNOR, Steven: Charles Dickens, Basil Blackwell, Oxford, 1985.
- CRUIKSHANK, R. J.: Charles Dickens and Early Victorian England, Sir Isaac Pitman & Sons, London, 1949.
- DABNEY, Ross H.: Love and Property in the Novels of Dickens, Chatto & Windus, London, 1967.
- DALESKI, Herman D.: Dickens and the Art of Analogy, Faber & Faber, London, 1970.
- DAWSON, Carl: "The Lamp of Memory. Wordsworth and Dickens" in Victorian Noon. English Literature to 1850, The John Hopkins University Press, Baltimore and London, 1979 (pp.123-143).
- DESSNER, Lawrence Jay: "Great Expectations: The ghost of man's own father" in PMLA, Modern Language Association of America, New York, 1976, nr. XCI (pp. 436-449).
- DYSON, A.E. (ed.): Dickens. Modern Judgements, Macmillan & Co. Ltd., London, 1968.
- DYSON, A.E. (ed.): Bleak House. A Casebook, The Macmillan Press Ltd., London and Basingstoke, 1969.
- EDGAR, Pelham: "A Group of Dickens's Novels" in The Art of the Novel. From 1700 to the Present Time, The Macmillan Company, New York, 1933 (pp. 117-124).
- FIDO, Martin: Charles Dickens, Routledge & Kegan Paul, London, 1968.

- FIELDING, K. J.: Charles Dickens, Longmans , Green & Co., London, 1953.
- FLEISHMAN, Avrom: "Dickens: Visions of Revolution" in The English Historical Novel. Walter Scott to Virginia Woolf, The John Hopkins Press, Baltimore and London, 1972 (First pbs. 1971) (pp. 102-126).
- FLINT, Kate: Dickens, The Harvester Press Limited, Brighton, 1986.
- FORSTER, John: The Life of Charles Dickens (2 vol.), with notes and index by A. J. Hoppe, J.M. Dent & Sons Ltd., London, 1980(First pbs. 1927).
- GARD, Robert: "David Copperfield" in Essays in Criticism, Basil Blackwell, Oxford, January 1965, vol. XV (pp. 313-325).
- GATTEGNO, Jean: Dickens, Editions du Seuil, Paris, 1975.
- GELPI, Barbara Charlesworth: "The Innocent I: Dickens' Influence on Victorian Autobiography" in Jerome Buckley (ed.): The World of Victorian Fiction, Harvard University Press, London, 1975(pp. 57-71).
- GERVAIS, David: "The Prose and Poetry of Great Expectations" in Dickens Studies Annual. Essays on Victorian Fiction, ed. Michael Timko et al, Southern Illinois Press, Carbondale and Edwardsville, 1984, vol. 13 (pp. 85-114).
- GHENT, Dorothy Van: "On Great Expectations" in The English Novel, form and function, Harper & Row Publishers, New York, 1961 (First pbs. 1953) (pp 125-152).
- GIDDINGS, Robert (ed.): The Changing World of Charles Dickens, Vision Press, USA and London, 1983.
- GILDING, Robert: Idiolects in Dickens. The Major Techniques and Chronological Development. Lectures in English Free University, Macmillan, London, 1985.
- GOMME, A. H.: Dickens, Evans Brothers Limited, London, 1971.
- GRANT, Allan: A Preface to Dickens, Longman, London and New York, 1984.
- GROSS, John & PEARSON, Gabriel (eds.): Dickens ant the Twentieth Century, Routledge & Kegan Paul, London, 1962.
- GUÉRARD, Albert J.: "The Dickensian Voices" in The triumph of the novel: Dickens, Dostoevsky, Faulkner, Oxford University Press, New York, 1976 (pp. 139-148).

- HARDWICK, Michael et al: The Charles Dickens Companion, John Murray, London, 1969.
- HARDY, Barbara: "Work in Progress IV: Food and Ceremony in Great Expectations" in Essays in Criticism, Basil Blackwell, Oxford, 1963, vol. XIII (pp. 351-63).
- HARDY, Barbara: Charles Dickens. The Writer and His Work, The British Council, London, 1968.
- HARDY, Barbara: The Moral Art of Dickens, The Athlone Press, London, 1970.
- HAWES, Donald: "Marryat and Dickens. A Personal and Literary Relationship" in Dickens Studies Annual, ed. Robert B. Partlow Jr., Southern Illinois University Press, Carbondale and Edwardsville, 1972, vol. 2 (pp. 39-68).
- HIBBERT, Christopher: The Making of Charles Dickens, Penguin Books Ltd., Harmondsworth, 1983 (First pbs. 1967).
- HILL, Nancy K.: A Reformer's Art: Dickens' Picturesque and Grotesque Imagery, Ohio University Press, Athens and London, 1981.
- HOBBSBAUM, Philip: A Reader's Guide to Charles Dickens, Thames and Hudson, London, 1972.
- HOLLOWAY, John: "Charles Dickens" in The Novelist as Innovator, ed Walter Allen, BBC, London, 1965 (pp. 34-48).
- HOUSE, Humphry: The Dickens World, Oxford University Press, Oxford, 1979 (First pbs. by OUP, London, 1941).
- HUGHES, James L.: Dickens as an Educator, Appleton & Company, New York, 1900.
- JOHNSON, Edgar: Charles Dickens. His Tragedy and Triumph, Allen Lane, London, 1977 (revised and abridged) (First pbs. in the USA and Great Britain, 1952).
- JORDAN, John O.: "The Medium of Great Expectations" in Dickens Studies Annual. Essays on Victorian Fiction, ed. Michael Timko et al, Southern Illinois University Press, Carbondale and Edwardsville, 1983, vol. 11 (pp. 73-88).
- KAPLAN, Fred: "Recent Dickens Studies: 1977-78" in Dickens Studies Annual ed. Michael Timko et al, AMS Press Inc., New York, 1980, vol. 8, (pp. 299-324).

- KETTLE, Arnold: An Introduction to the English Novel. Defoe to George Eliot, Harper & Brothers Pbs., New York, 1960 (First pbs., ed. by Basil Willey, Hutchinson University Library, London, 1951).
- KETTLE, Arnold: "Thoughts on David Copperfield " in A Review of English Literature, Longmans, Green & Co. Ltd., London, July 1961, vol. 2, nr. 3 (pp. 65-74 ).
- KLEIN, Michael and PARKER, Gillian (eds.): The English Novel and the Movies, Frederick Ungar Publishing Co., New York, 1981.
- KNIGHT, Everett: "The case of Dickens" in A theory of the classical novel, Routledge & Kegan Paul, London, 1969 (pp.106-142).
- KORG, Jacob: Twentieth Century Interpretations of Bleak House, Prentice Hall Inc., New Jersey, 1968.
- LEAVIS, F. R.: The Great Tradition, Penguin Books Ltd., Harmondsworth, 1972 (First pbs. by Chatto & Windus, London, 1948).
- LEAVIS, Q.D. and F.R.: Dickens the Novelist, Penguin Books Ltd., Harmondsworth, 1983 (First pbs. by Chatto & Windus, 1970).
- LEMONNIER, Léon: Dickens, Editions Albin Michel, Paris, 1946.
- LUCAS, John: The Melancholy Man. A Study of Dickens's Novels, Methuen & Co. Ltd., London, 1970.
- MANNING, John: Dickens on Education, University of Toronto Press, Toronto, 1959.
- MARCUS, Steven: Dickens: from Pickwick to Dombey, Chatto & Windus, London, 1971 (First pbs. 1965).
- MARTIN, Graham: Great Expectations, Open University Press, Milton Keynes, Philadelphia, 1985.
- MATZ, B. W.: "Dickens and Hans Andersen " in The Dickensian, ed. B.W. Matz, Chapman & Hall, London, 1907, nr. 12 (pp. 329-331).
- MCCULLOUGH, Bruce: "The Comedy of Character. Charles Dickens" in Representative English Novelists. Defoe to Conrad, Harper & Brothers Publishers, New York and London, 1946 (pp.131-151).
- MEISEL, Martin: "The Ending of Great Expectations" in Essays in Criticism, Basil Blackwell, Oxford, 1965, vol. XV (pp326-331).
- MILLHAUSER, Milton: "Great Expectations. The Three Endings" in Dickens Studies Annual, ed. Robert J. Parflov Jr., Southern Illinois University Press, Carbondale and Edwardsville, 1974, vol. 2 (pp.267-277).
- MONOD, Sylvère: Dickens romancier. Étude sur la création littéraire dans les romans de Charles Dickens, Librairie Hachette, Paris, 1953.

- MURCH, A. E.: "Detective themes in the works of Charles Dickens and Wilkie Collins" in The Development of the Detective Novel, Peter Owen, London, 1958 (pp.92-114).
- PAGE, Norman (ed.): (Dickens) Hard Times, Great Expectations and Our Mutual Friend. A Casebook, Macmillan Press Ltd., London and Basingstoke, 1979.
- PAGE, Norman: A Dickens Companion, The Macmillan Press Ltd., London and Basingstoke, 1984.
- PARTLOW Jr., Robert B.(ed.): Dickens the Craftsman: Strategies of Presentation, Southern Illinois University Press, Carbondale and Edwardsville, 1971 (First pbs. by Teffer & Simons, London and Amsterdam, 1970).
- PASTALOVSKY, Rosa: "Charles Dickens: La Cárcel como Realidad Social y Problema Existencial" in La Novela Victoriana en el Mundo Industrial, Solar/Hachette, Buenos Aires, 1978 (pp.21-50).
- PERUGINI, Kate (Dickens): "My father's love for children" in The Dickensian, ed. B. W. Matz, Chapman & Hall Ltd., London, 1911, vol. VII, nr. 5 (pp.117-119).
- PINA, Álvaro: "Breve Nota Crítica sobre Hard Times de Charles Dickens" in Separata da Revista da Faculdade de Letras de Lisboa, Faculdade de Letras, Lisboa, 1971, IIIª serie, nº 14 (pp. 5 - 10).
- PINA, Álvaro: "Bleak House de Charles Dickens: A dialéctica narrativa de experiência e inocência" in Revista da Faculdade de Letras de Lisboa, Faculdade de Letras, Lisboa, 1985, 5ª serie, nº 3. (pp. 145-155).
- PINA, Álvaro: "Ilusão e Realidade no Romance Problemático - Reflexão teórico-crítica sobre Great Expectations, Ressurreição e A Cidade e as Serras" in Miscelânea de Estudos dedicados a Fernando de Mello Moser, Comissão Científica do Departamento de Estudos Anglo-Americanos da Faculdade de Letras de Lisboa, Lisboa, 1985 (pp 53-64).
- PINA, Álvaro: Dickens: A Arte do Romance, Livros Horizonte Lda., Lisboa, 1986.
- PRICE, Martin (ed.): Dickens. A Collection of Critical Essays, Prentice Hall Inc., New Jersey, 1967.
- PRIESTLEY, J. B.: The English Comic Characters, The Bodley Head, London, 1963 (First pbs. 1925).
- PRIESTLEY, J. B.: Charles Dickens: a pictorial biography, Thames and Hudson, London, 1961.
- PRIESTLEY, J. B.: Charles Dickens and his world, Thames and Hudson, London, 1961.

- PRIESTLEY, J. B.: "The Wonderful World of Charles Dickens" in English Humour, William Heinemann Ltd., London, 1976 (pp. 66-77).
- QUILLER-COUCH, Sir Arthur: Charles Dickens and other Victorians, Cambridge University Press, London, 1925.
- QUIRK, Randolph: "Some Observations on the language of Dickens" in A Review of English Literature, ed. A. Norman Jeffares, Longmans, Green & Co. Ltd., London, July 1961, vol. 2, nr. 3 (pp. 19-28).
- ROBISON, Rosalee: "Dickens' Everlastingly Green Garden" in English Studies. A Journal of English Language and Literature, ed. R. Derotez, Amsterdam and Lisse, 1978, nrs. 1-6 (pp. 409-424).
- ROOKE, Eleanor: "Fathers and Sons in Dickens" in Essays and Studies, coll. by Geoffrey Tillotson, John Murray, London, 1951 (pp. 53-69).
- ROSENBERG, Edgar: "Last Words on Great Expectations. A Textual Brief on the Six Endings" in Dickens Studies Annual. Essays on Victorian Fiction, ed. Michael Timko et al, Southern Illinois University Press, Carbondale and Edwardsville, 1981, vol. 9 (pp. 87 -115).
- SADOFF, Dianne F.: "Storytelling and the figure of the father in Little Dorrit" in PMLA, Modern Language Association of America, New York, 1980, vol. 95 (pp. 234-245).
- SHCLICKE, Paul: Dickens and Popular Entertainment, Allen & Unwin, London, 1985.
- SHELSTON, Alan (ed.): Charles Dickens. Dombey and Son and Little Dorrit. A Casebook, Macmillan Publishers Ltd., London, 1985.
- SKILTON, David: "Dickens and the Literature of London" in Defoe to the Victorians. Two Centuries of the English Novel, Penguin Books Ltd., Harmondsworth, 1985 (First pbs. by David & Charles Pbs.Ltd., London, 1977) (pp. 99-119).
- SLATER, Michael (ed.): The Dickensian. Centenary Number. Dickens & Fame 1870-1970. Essays on the Author's Reputation, Dickens Fellowship, London, May 1970, vol. 66, nr. 361.
- SLATER, Michael (ed.): Dickens 1970: centenary essays, Chapman & Hall, London, 1970.
- SLATER, Michael: Dickens and Women, J. M. Dent & Sons Ltd., London, 1986 (First pbs. 1983).
- SNOW, C. P.: "Dickens" in The Realists. Portrait of Eight Novelists, Macmillan London Limited, London and Basingstoke, 1978 (pp. 62-83).
- SPIILKA, Mark: "David Copperfield as Psychological Fiction" in The Critical Quarterly, Hull University, Hull, Spring 1959, vol. 1, nr. 1 (pp. 292-301).

- STONE, Harry: Dickens and the Invisible World. Fairy-tales, Fantasy and Novel-Making, Indiana University Press, Bloomington and London, 1979.
- SUCKSMITH, Harvey Peter: The Narrative Art of Charles Dickens. The Rethoric of Sympathy and Irony in His Novels, Clarendon Press, Oxford, 1970.
- TALLON, Henri: "Space, Time and Memory in Great Expectations" in Dickens Studies Annual, ed. Robert Partlow Jr., Southern Illinois University Press, Carbondale and Edwardsville, 1975, vol. 3 (pp. 122-133).
- THURIN, Susan Shoenbauer: "To Be Brought Up 'By Hand'" in The Victorian Newsletter, ed. Ward Hellstrom, Western Kentucky University, Bowling Green, Fall 1983, nr. 64 (pp. 27 - 29).
- THURLEY, Geoffrey: The Dickens Myth: Its Genius and Structure, Routledge & Kegan Paul, London and Henley, 1976.
- TOMLIN, E. W. F.: Charles Dickens 1812 - 1870. A Centenary Volume, George Weidenfeld and Nicolson Limited, London, 1969.
- TOMLINSON, T. B.: The English Middle-Class Novel, The Macmillan Press Ltd., London and Basingstoke, 1976.
- WALDER, Dennis: Dickens and Religion, George Allen & Unwin (Publishers) Ltd., London, 1981.
- WATKINS, Gwen: Dickens in Search of Himself. Recurrent Themes and Characters in the Work of Charles Dickens, The Macmillan Press Ltd., Basingstoke and London, 1987.
- WELSH, Alexander: The City of Dickens, Clarendon Press, Oxford, 1971.
- WELSH, Alexander (ed.): Narrative Endings. A Special Issue of "Nineteenth-Century Fiction", University of California Press, Los Angeles and London, 1978, vol. 33, nr. 1.
- WILLIAMS, Raymond: "Charles Dickens" in The English Novel from Dickens to Lawrence, Chatto & Windus, London, 1970 (pp. 28-60).
- WILSON, Angus: The World of Charles Dickens, Secker & Warburg, London, 1970.
- WILSON, Angus: "Dickens and Dostoevsky" in Diversity and Depth in Fiction. Selected Critical Writings, ed. Kerry McSweeney, Secker & Warburg, London, 1983 (First pbs. 1950) (pp. 64-87).
- WILSON, Edmund: The Wound and the Bow, Methuen, London, 1961 (First pbs. 1941).
- WORTH, George J.: "The Control of Emotional Response in David Copperfield" in George Goodin (ed.): The English Novel in the 19th Century. Essays on the Literary Mediation of Human Values, University of Illinois Press, Urbana, 1972 (pp. 97-108).

YOUNG, Melanie: "Distorted Expectations. Pip and the Problems of Language" in Dickens Studies Annual, ed. Robert Partlow Jr., Southern Illinois University Press, Carbondale and Edwardsville, 1979, vol. 7 (pp. 203- 220).

INGLATERRA VITORIANA

- ALLOTT, Miriam: Novelists on the Novel, Routledge and Kegan Paul, London, 1968 (First pbs. 1959).
- ALTICK, Richard D.: Victorian People and Ideas. A companion for the modern reader of Victorian literature, W.W. Norton & Company, New York and London, 1973.
- BARICKMAN, Richard et al: Corrupt relations: Dickens, Thackeray, Trollope, Collins, and the Victorian Sexual System, Columbia University Press, New York, 1982.
- BÉDARIDA, François: A Social History of England 1851-1975, Methuen & Co. Ltd., London and New York, 1979 (First pbs. as La Société Anglaise 1851-1975 by Librairie Arnaud, Paris, 1976).
- BELL, Michael: The Sentiment of Reality. Truth of Feeling in the European Novel, George Allen & Unwin, London, 1983.
- BRIGGS, Asa: Victorian People. A reassessment of persons and themes 1851-67, The University of Chicago Press Ltd., Chicago, 1972 (revised edition) (First pbs. 1955).
- BUCKLEY, Jerome Hamilton: The Victorian Temper. A study in literary culture, Cambridge University Press, Cambridge 1981 (First pbs. by Harvard University Press, 1951).
- CAZAMIAN, Louis: The Social Novel in England 1830-1850: Dickens, Disraeli, Mrs Gaskell, Kingsley (translated with a foreword by Martin Fido), Routledge & Kegan Paul, London, 1973.
- CHECKLAND, S. G.: The Rise of Industrial Society in England 1815-1885, Longmans, Green & Co. Ltd., London, 1964.
- CHURCH, Richard: The Growth of the English Novel, Methuen & Co. Ltd., London, 1961 (First pbs. 1951).
- COUSTILLAS, Pierre et al: Le roman anglais au XIXème siècle, Presses Universitaires de France, Paris, 1978.
- DALZIEL, Margaret: Popular Fiction 100 Years Ago. An Unexplored Tract of Literary History, Cohen & West, London, 1957.
- EAGLETON, Mary & PIERCE, David: Attitudes to class in the English novel, Thames & Hudson, London, 1979.
- EIGNER, Edwin M. & WORTH, George J. (eds.): Victorian Criticism of the Novel, Cambridge University Press, Cambridge, 1985.
- FORD, Boris (ed.): The Pelican Guide to English Literature. From Dickens to Hardy, Penguin Books Ltd., Harmondsworth, 1958.

- FORD, Ford Madox: The English Novel. From the earliest days to the death of Joseph Conrad, Carcanet Press Limited, Manchester, 1983 (First pbs. 1930).
- GILMOUR, Robin: The Novel in the Victorian Age. A Modern Introduction, Edward Arnold (Publishers) Ltd., London, 1986.
- GRAHAM, Kenneth: English Criticism of the Novel 1865-1900, Oxford University Press, Oxford, 1965.
- HARDY, Barbara: Forms of Feeling in Victorian Fiction, Peter Owen Ltd., London, 1985.
- HOLLIS, Patricia (ed.): Class and conflict in nineteenth-century England 1815-1850, Routledge & Kegan Paul, London and Boston, 1973.
- HOUGHTON, Walter: The Victorian Frame of Mind 1830-1870, New Haven, Conn. and London, 1957.
- JAMES, Louis: Fiction for the Working Man 1830-50. A Study of the Literature produced for the Working Classes in Early Victorian Urban England, Penguin Books Ltd., Harmondsworth, 1974 (First pbs. London, 1963).
- KEATING, P. J.: The Working Classes in Victorian Fiction, Routledge & Kegan Paul, London, 1973.
- KENNEDY, Alan: Meaning and Signs in Fiction, The Macmillan Press Ltd., London and Basingstoke, 1979.
- KETTLE, Arnold (ed.): The Nineteenth Century Novel. Critical Essays and Documents, Heinemann Educational Books Ltd. in association with the Open University Press, London, 1972.
- KNOEPFLMACHER, U. C.: Laughter & Despair: Readings in Ten Novels of the Victorian Era, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1971.
- LANE, Margaret: Purely for pleasure, Hamish Hamilton, London, 1966.
- LERNER, Laurence (ed.): The Victorians. The Context of English Literature, Methuen & Co. Ltd., London, 1978.
- MEAKIN, David: Man & Work. Literature and Culture in Industrial Society, Methuen & Co. Ltd., London, 1976.
- MIYOSHI, Masao: The Divided Self. A Perspective on the Literature of the Victorians, New York University, New York, 1963.
- QUALLS, Barry: The Secular Pilgrims of Victorian Fiction. The novel as book of life, Cambridge University Press, Cambridge, 1982.
- STANG, Richard: The Theory of the Novel in England 1850-1870, Routledge & Kegan Paul Ltd., London, 1959.