

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE LETRAS E LINGUÍSTICA

ANA LÍVIA VERONA BERNARDES GOMES

Cinco crônicas de Charles Dickens em *Sketches by Boz*: um retrato do cotidiano londrino, no século XIX, através do humor

UBERLÂNDIA

Fevereiro/2017

ANA LÍVIA VERONA BERNARDES GOMES

Cinco crônicas de Charles Dickens em *Sketches by Boz*: um retrato do cotidiano londrino, no século XIX, através do humor

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Literatura, outras artes e mídias.

Orientador: Prof. Dr. Ivan Marcos Ribeiro

UBERLÂNDIA

Fevereiro/2017

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

V548c
2017 Verona, A. L., 1984-
Cinco crônicas de Charles Dickens em Sketches by Boz: um retrato do cotidiano londrino, no século XIX, através do humor / Ana Livia Verona Bernardes Gomes. - 2017.
193 f. : il.

Orientador: Ivan Marcos Ribeiro.
Dissertação (mestrado) -- Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários.
Inclui bibliografia.

1. Literatura - Teses. 2. Literatura inglesa - História e crítica - Séc. XIX - Teses. 3. Dickens, Charles, 1812-1870 - Crítica e interpretação - Teses. 4. Dickens, Charles, 1812-1870 - Sketches by Boz - Crítica e interpretação - Teses. I. Ribeiro, Ivan Marcos. II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. III. Título.

ANA LÍVIA VERONA BERNARDES GOMES

**CINCO CRÔNICAS DE CHARLES DICKENS EM *SKETCHES BY BOZ*: UM
RETRATO DO COTIDIANO LONDRINO, NO SÉCULO XIX, ATRAVÉS DO
HUMOR**

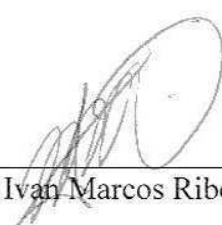
Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários – Cursos de Mestrado e Doutorado do Instituto de Letras da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Estudos Literários.

Linha de Pesquisa: Literatura, Outras artes e Mídias

Uberlândia, 23 de fevereiro de 2017.

Banca Examinadora:



Prof. Dr. Ivan Marcos Ribeiro / UFU



Prof. Dr. Marcelo Cizaurre Guirau / IFSP



Profa. Dra. Paula Godoi Arbex / UFU

AGRADECIMENTOS

À minha família e ao meu marido pelo apoio devido às horas dedicadas ao estudo.

A todos os professores que fizeram parte da minha trajetória escolar e vida acadêmica.

À Profa. Dra. Paula Godói Arbex, a qual me orientou durante a graduação em Letras e Tradução, na Universidade Federal de Uberlândia, assim como acompanhou o surgimento da ideia de estudar o livro *Sketches By Boz*, de Charles Dickens.

Aos funcionários da Seção de Pós-graduação em Estudos Literários.

Às minhas colegas Liliân Alves Borges e Lunara Calixto pelo apoio durante a conclusão da dissertação de mestrado.

Aos professores da Banca de Qualificação: Profa. Dra Paula Godói Arbex, Prof. Dr. Ivan Marcos Ribeiro e Prof. Dr. Pedro Malard Monteiro.

A todos os professores do curso de Mestrado em Estudos Literários, em especial, agradeço ao meu orientador Prof. Dr. Ivan Marcos Ribeiro, pela dedicação em me orientar, por contribuir para a construção desta dissertação e para minha formação como Mestre.

“If any further excuse be wanted for adding this book to the hundreds which every season produces, the Author may be permitted to plead the very favourable reception, which several of the following Sketches received, on their original appearance in different periodicals. In behalf of the remainder, he can only entreat the kindness and favour of the public: his object has been to present little pictures of life and manners as they really are; and should they be approved of, he hopes to repeat his experiment with increased confidence, and a more extensive scale.”
(DICKENS, 1836, Preface to first edition).

RESUMO

As crônicas em *Sketches by Boz* (1836), de Dickens, apresentam temática diversa por meio do humor e das personagens representam a vida real, a rotina das ruas e de trabalhadores em Londres. Dickens formou um retrato dos costumes da burguesia vitoriana de classe média, puritana e hipócrita. Teóricos como Eagleton (2003), Hunter (2007), Phyhönen (2007), Ryan (2007) Rollemberg (2003), Watt (1990) e outros discorrem a respeito da problemática da literatura e delimitação dos gêneros literários, de elementos da narrativa e da influência de aspectos históricos, culturais e sociais nos textos narrativos *Sketch* /crônica. A literatura inglesa estuda esses textos como *Literary Sketches* ou apenas *Sketches*, os quais são considerados tipos de *Short Stories* ou *Short fiction*, um campo teórico de estudo em expansão e que ainda não apresenta consenso quanto à nomenclatura, pois além das duas formas citadas há várias outras em discussão. Hunter (2007) afirma que a ideia de arte e ação criativa em *Short Story* possibilita que, entre a brevidade do texto, exista a complexidade, diferentes formas e estruturas narratológicas aliadas à literatura, o que no texto de Dickens resultou em um retrato de Londres nos anos 1800 por meio de textos marcados pela descrição detalhista de situações corriqueiras, uma representação gráfica de personagens e cenas através do recurso humorístico, o qual é usado para tecer uma crítica à sociedade vitoriana. As crônicas: “The Great Winglebury Duel” (“O Duelo em Great Winglebury”); “Omnibuses” (“Os ônibus”); “The pawnbroker’s shop” (“Casa de Penhores”); “The four sisters” (“As quatro irmãs”) e “The misplaced attachment of Mr. John Dounce” (“O malfadado caso do Sr. John Dounce”), de Charles Dickens, ilustram nesse trabalho o que ele realizou em todo o livro *Sketches by Boz*.

PALAVRAS-CHAVES: Estudos Literários. Literatura, outras artes e mídias. Charles Dickens. *Sketches by Boz*. *Short Story*. *Sketch*. Crônica brasileira. Humor.

ABSTRACT

The Sketches of Charles Dickens in his first book, *Sketches by Boz* (1836) present several themes, which through humor and characters showed real life, routine of the streets and workers in London. Dickens drew a portrait of puritan and hypocritical middle class Victorian bourgeoisie. Eagleton (2003), Hunter (2007), Phyhönen (2007), Ryan (2007) Rollemberg (2003), Watt (1990) and others studies based the discussion about literature concepts and literary genres boundaries; the narrative structure; and the influence of historic, cultural and social aspects in the narrative. English Literature studies the Literary Sketches or just Sketches as types of Short Stories or Short fiction, a literary theoretic field in expansion that does not agree in terms of taxonomy, since there are several others expressions to Short Story under discussion. Hunter (2007) argues that the idea of art and creative action in Short Story allow that between the text brevity have complexity, several forms and narratological structures, which in Dickens's text resulted in a portrait of London, in the 1800s. Therefore, Dicken's sketches describe in details everyday situations, draw a graphic representation of characters and scenes through the humor, which is used as a social criticism to the values of the Victorian period. The Sketches: "The Great Winglebury Duel"; "Omnibuses"; "The pawnbroker's shop"; "The Four Sisters"; "The Misplaced Attachment of Mr. John Dounce" and their translation into Brazilian Portuguese illustrate the comparison of the short story – sketches – with Brazilian chronicle, as well as stand out the Dickens style in his whole book *Sketches by Boz*.

KEYWORDS: Literary Studies. Literature, other arts and media. Charles Dickens. *Sketches by Boz*. Short Story. Sketch. Brazilian chronicle. Humor.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1. <i>Chapbook</i> : “Little Red Riding Hood” (“Chapeuzinho Vermelho”)	32
Figura 2. <i>Chapbook</i> : “Burking the Italian boy!”	32
Figura 3. Ilustrações das ruas de Londres de Rowlandson, da obra <i>Sketches of the Lower Orders</i>	33
Figura 4. <i>Handbill – broadside</i> : “The stages of life” (“Os estágios da vida”).....	33
Figura 5. <i>Song</i> (canção): “Death and the Lady”.....	34
Figura 6. <i>Pamphlet</i> (panfleto): “Young lady born with a pig’s face”.....	34
Figura 7. a. b. “London Recreation”	62-63
Figura 8. Capas da edição de 1839 de <i>Sketches by Boz</i>	66
Figura 9. “The Winglebury Duel” (1836)	83
Figura 10. “The Pawnbroker’s Shop” (1836)	96
Figura 11. “Mr John Dounce” (1836)	109

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	11
 CAPÍTULO 1 - A LITERATURA E OS LIMITES DOS GÊNEROS LITERÁRIOS	14
1.1. A Literatura	14
1.2. A importância do Século XIX para os contornos literários	20
1.3. Narrativa e a delimitação dos gêneros literários no Século XIX	24
1.4. A tradição oral, a literatura de rua e do jornal	28
 CAPÍTULO 2 – O GÊNERO LITERÁRIO <i>SHORT STORY</i>: O <i>SKETCH</i> COMPARADO À CRÔNICA BRASILEIRA.....	37
2.1. Considerações sobre o gênero <i>Short Story</i>	38
2.2. O <i>Sketch</i> e a Crônica	44
2.3. O humor como recurso estilístico de Charles Dickens em <i>Sketches by Boz</i>	53
2.4. O romance e a crônica/ <i>sketch</i> : construção da narrativa e das personagens	58
 CAPÍTULO 3 - CHARLES DICKENS, NARRADOR LITERÁRIO DA REALIDADE EM <i>SKETCHES BY BOZ</i>	64
3.1. Contexto histórico e social da Inglaterra no século XIX	70
3.2. Análise de cinco crônicas em <i>Sketches by Boz</i> (1836)	74
3.2.1 “The Great Winglebury Duel” (“O Grande Duelo de Winglebury”).....	76
3.2.2. “Omnibuses” (“Os ônibus”)	88
3.2.3. “The pawnbroker’s shop” (“Casa de Penhores”)	94
3.2.4. “The four sisters” (“As quatro irmãs”)	102
3.2.5. “The misplaced attachment of Mr. John Dounce” (“O malfadado caso do Sr. John Dounce”)	107
 CONSIDERAÇÕES FINAIS	112
 REFERÊNCIAS	114
 ANEXOS	
 ANEXO A – Importância de Londres na vida e obra de Dickens	

ANEXO B – A vida de Charles Dickens - Cronologia

ANEXO C – “The Great Winglebury Duel”

ANEXO D – “Omnibuses”

ANEXO E – “Os ônibus”

ANEXO F – “The pawnbroker’s shop”

ANEXO G – “Casa de Penhores”

ANEXO H – “The four sisters”

ANEXO I – “As quatro irmãs”

ANEXO J – “The misplaced attachment of Mr. John Dounce”

ANEXO K – “O malfadado caso do Sr. John Dounce”

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O conceito moderno de literatura, de acordo com Eagleton (2003, p. 24), surgiu em fins do século XVIII e no século XIX, período correspondente ao Romantismo, ganhou contornos mais específicos e definições de gêneros literários. A imprensa começou a se destacar e os textos literários, em especial os folhetins, os romances e as crônicas, foram amplamente publicados em jornais, revistas e outros periódicos. Por conseguinte, a discussão quanto ao que deveria ser considerado literatura se amplia aos romances, que ainda não eram consagrados pelos críticos como literatura de fato, bem como à crônica, um texto que percorre vários espaços, entre eles o jornalístico, o histórico, o social e o literário.

De fato, estudar as crônicas de Charles Dickens, no século XXI, é fazer uma releitura atual desses textos, o que é enfatizado por Eagleton (2003, p. 16), ao afirmar que ler uma obra de outro período histórico e social é também reescrevê-la de acordo com a sociedade, o período histórico, os interesses, as preocupações e os valores de quem as leem.

Charles Dickens foi um autor importante no século XIX, inspirou outros escritores como Dostoievski, Eça de Queirós e, no Brasil, ele é comparado a Machado de Assis. O primeiro livro de Dickens, *Sketches by Boz* (1836), reuniu crônicas publicadas nos jornais *The Morning Chronicle* e *The Evening Chronicle*, entre 1835 e 1836. As crônicas jornalísticas do escritor foram base para romances como: *Oliver Twist*, *David Copperfield*, *Great Expectations* (*Grandes Esperanças*) e outros. Segundo Rolemberg (2003, p. 10-11), as crônicas de *Sketches by Boz* (1836) apresentam características do Realismo, Surrealismo, “New Journalism” (1960) e formavam cenas e retratos completos da sociedade londrina no século XIX.

Acerca da relevância do autor em foco nesta narrativa, aponta-se também, que o interesse em estudar as crônicas de *Sketches by Boz* (1836) surgiu durante o curso de Tradução, na Universidade Federal de Uberlândia, devido a uma grande identificação com o humor peculiar do escritor, que possibilita uma leitura prazerosa e, também, resultou no trabalho “A crônica *The four sisters*, de Charles Dickens, e sua tradução: representação do cotidiano através do humor”, monografia apresentada em 2014 com a orientação da Profa. Dra. Paula Godoi Arbex. Esse estudo apresentou uma discussão inicial sobre *Sketch*/Crônica e *Short Story*, porém enfatizou os aspectos da tradução da crônica “The four sisters” (As quatro irmãs). O aspecto literário e a discussão sobre o gênero cronístico foram retomados em outras publicações: o artigo “As crônicas em *Sketches By Boz*, de Charles Dickens: um gênero híbrido que retrata o cotidiano através do humor”, publicado na Revista do SELL, em 2016; o

capítulo “The Great Winglebury Duel e The Strange Gentleman: diálogos entre Literatura e Teatro”, publicado pela editora Mares, no livro *Era Vitoriana em Estudos literários*, em 2016; e o artigo ““Omnibuses””, crônica em *Sketches by Boz*, de Charles Dickens: um retrato do cotidiano de Londres através do humor”, publicado no periódico do evento I CENINHA: Pesquisas em Literatura Fantástica e em Letras, da Universidade Federal de Uberlândia, em janeiro de 2017. O projeto de pesquisa para o Mestrado em Estudos Literários amadureceu e possibilitou que nesta dissertação se estendesse a discussão sobre os gêneros literários e as diferenças entre *Sketch* e Crônica na literatura brasileira e inglesa, as quais foram exemplificadas pelas crônicas selecionadas do livro *Sketches by Boz* (1836).

De um modo geral, o objetivo desta dissertação é refletir sobre a influência de aspectos culturais, históricos, ideológicos e sociais na concepção do que é literatura e na delimitação de gêneros literários, bem como analisar a construção das cenas cotidianas e de recursos humorísticos, a partir dos temas e das comparações feitas desde o plano estrutural ao plano do conteúdo nas crônicas de Charles Dickens: “The Great Winglebury Duel” (“O Duelo em Great Winglebury”)¹; “Omnibuses” (“Os ônibus”); “The pawnbroker’s shop” (“Casa de Penhores”); “The four sisters” (“As quatro irmãs”) e “The misplaced attachment of Mr. John Dounce” (“O malfadado caso do Sr. John Dounce”)².

Essa pesquisa se organizou a partir do **Capítulo 1** – “A Literatura e os limites dos Gêneros Literários” – que reflete concepções de Literatura e delimitações de gêneros literários, os quais sofreram alterações ao longo do tempo, influenciadas por aspectos culturais, econômicos, históricos, ideológicos e sociais.

O **Capítulo 2** – “O Gênero Literário *Short Story*: o *Sketch* comparado à Crônica brasileira” – descreve aspectos do gênero textual *Sketch* que na literatura inglesa são textos pertencentes ao gênero *short story* – assim como *Chronicle* e *Tale*, o *Sketch* possui particularidades literárias específicas, as quais são estudadas de forma mais abrangente no gênero *Short Story*. A proposição de *Sketches* como crônicas foi baseada nas considerações de Marcelo Rollemberg, que traduziu *Sketches By Boz* para o português. Uma tradução anterior, de José Paulo Paes (1988, 1996), incluiu alguns textos de *Sketches By Boz* em uma coletânea de contos. Dessa forma, surge a questão: os *Sketches* em português podem ser comparados às crônicas ou contos? O ponto defendido em publicações anteriores, as quais resultaram neste estudo, é que os textos de Dickens em *Sketches By Boz* apresentam um limite tênue, no

¹ Minha tradução do título original “The Great Winglebury Duel”, escrito em outubro de 1835.

² “Omnibuses” (“Os ônibus”); “The pawnbroker’s shop” (“Casa de Penhores”); “The four sisters” (“As quatro irmãs”), “The misplaced attachment of Mr. John Dounce” (“O malfadado caso do Sr. John Dounce”) foram crônicas publicadas nos jornais *The Morning Chronicle* e *The Evening Chronicle* entre 1835 e 1836 e depois selecionadas, também, para o primeiro volume de *Sketches by Boz* (Jordan, 2001, p. 18).

entanto, se aproximam mais da crônica devido às características gerais desse gênero, em especial o humor e a íntima relação com o meio jornalístico.

O início do século XIX não é muito abordado nos estudos modernos de *Short Story* em língua inglesa, porém apresenta rica contribuição para esse gênero, e é relevante apontar que a teoria literária na contemporaneidade se divide quanto à nomenclatura e ainda não apresenta um consenso entre os teóricos: *Classical short story* em oposição a *Modern Short Story* ou somente *Short Story*, apresenta subdivisão em *Short Fiction*, para o qual ainda há outras nomenclaturas de acordo com o crítico literário como: *Microfiction*, *Blaster*, *Fast Fiction*, *Flash Fiction*, *Mini Fiction*, *Micro-Fiction*, *Micro-Story*, *Postcard*, *Quick Fiction*, *Short-short story*, *Sudden Fiction*, *Snapper* e *Skinny Fiction*. Essa problemática com relação ao gênero literário foi abordada nesse segundo capítulo para demonstrar a linha tênue existente entre os gêneros, o que resultou em uma comparação entre *sketch* e crônica, no que diz respeito a proximidade da estrutura textual dos dois textos; e ainda a relação de ambos com romance/*novel*.

O Capítulo 3 – “Charles Dickens, narrador literário da realidade em *Sketches by Boz*” – apresentou a biografia e bibliografia de Charles Dickens, com destaque para a importância e influência de aspectos da vida pessoal do escritor na constituição dos textos, como, também, a contextualização do período histórico em que Dickens escreveu *Sketches by Boz*. Em seguida, foram consideradas cinco crônicas do primeiro livro de Charles Dickens, *Sketches by Boz*, as quais foram escolhidas por gosto pessoal e fazerem parte das quatro seções em que o livro é dividido: Retratos de nossa Paróquia, Cenas, Personagens e Contos. As crônicas são a representação de um período específico de uma sociedade: criticam o comportamento e os valores das classes sociais no século XIX; questionam os padrões e ideologia vitorianos, a mulher na sociedade londrina, a idade para o casamento, os comportamentos masculinos de acordo com a idade, os interesses relacionados ao matrimônio. A crítica social é delineada por Dickens através do humor enquanto recurso estilístico.

Portanto, esta dissertação procurou analisar os elementos da narrativa apresentados nas crônicas, assim como evidenciar a importância de fatos biográficos na obra de Dickens e a influência desses no estilo do escritor, com o objetivo de identificar elementos linguísticos, históricos e culturais que fizeram das crônicas/ *sketches* de Dickens um relato do cotidiano e do social através do humor.

CAPÍTULO 1 – REFLEXÕES ACERCA DA LITERATURA E DOS LIMITES DOS GÊNEROS LITERÁRIOS

Todas as obras literárias, em outras palavras, são “reescritas”, mesmo que inconscientemente, pelas sociedades que as lêem; na verdade, não há releitura de uma obra que não seja também uma “reescritura”. Nenhuma obra, e nenhuma avaliação atual dela, pode ser simplesmente estendida a novos grupos de pessoas sem que, nesse processo, sofra modificações, talvez quase imperceptíveis. E essa é uma das razões pelas quais o ato de se classificar algo como literatura é extremamente instável (EAGLETON, 2003, p. 17).

A discussão sobre a definição e função da Literatura é antiga; pode-se afirmar que remete ao século IV na Grécia antiga, com a filosofia de Platão, Aristóteles e perdura até a atualidade. Tentar definir a literatura implica também considerar questões relacionadas à análise literária – aliada aos fatos históricos, muitas vezes responsáveis por mudanças ideológicas na sociedade – e às classificações do que a sociedade define e valoriza enquanto gênero literário de acordo com o período histórico.

Por conseguinte, as reflexões teóricas deste capítulo são embasadas em possíveis definições de literatura e a função ideológica, a importância do século XVIII e XIX para o que se entende como Literatura, bem como a presença de **crônicas** em estudos literários no Brasil e de *short story*, em específico os **sketches**, na língua inglesa.

1.1. A Literatura

Massaud Moisés (2007, p. 14-16), ao discutir sobre as possíveis definições de Literatura, afirma que ela poderia ser a “expressão, pela palavra escrita, dos conteúdos da ficção, ou imaginação”. Para o autor, o texto literário deve expor a ficção em formas consideradas literárias como o conto, a novela, o romance, a poesia e o texto teatral. A análise literária deve, assim, se aliar à Historiografia Literária para tecer análises de um texto com o olhar histórico e descrever a realidade em forma ficcional.

1) quando se preocupa acima de tudo com os fatos, a biografia dos escritores e das obras, a fortuna dos textos, os nexos destes com a conjuntura cultural em que foram produzidos, está fazendo a *historiografia externa*; 2) quando lhe importa especialmente o conteúdo das obras, examinando-as do prisma das idéias, pensamentos e sentimentos (temas, clichês, motivos, mundividências, etc) que perduram no fio do tempo, está realizando *historiografia interna* (MOISÉS, 2007, p. 16).

Para Moisés (2007, p. 17, 20), a análise textual ou contextual aliada à historiografia pretende alcançar sentidos ocultos da obra literária e o próprio texto é que direciona essa análise, não apenas “os fundamentos ideológicos e estéticos do analista”. Dessa forma, a análise literária deve ter uma orientação crítica, assim como estar ciente “do conceito e limite dos gêneros literários”.

(...) é a própria obra que decreta o procedimento a adotar: o caminho a percorrer inicia-se na obra e termina no método, não o contrário, ou seja, evidencia falta de consciência crítica ou má consciência ideológica aplicar mecânica e aprioristicamente o método a qualquer obra, sem consultar-lhe antes a natureza (MOISÉS, 2007, p. 21).

Ele acrescenta que é essencial a cada gênero uma análise em sua especificidade e o texto será o ponto de partida e chegada para a análise literária, de forma que o texto ou a palavra será o “veículo de comunicação entre o escritor e o público”, contendo uma linguagem viva (MOISÉS, 2007, p. 21, 25).

Wolfgang Kayser (1963, p. 5) também faz questionamentos sobre a definição de literatura e declara que ela “abrange toda a linguagem fixada pela escrita”, porém, a ciência da literatura é mais restrita. O autor relata que o século XVIII foi marcante para delimitação dos gêneros literários e a definição de literatura em torno do poético e da fantasia, em textos de ficção e não ficcionais.

Para os românticos alemães, contos e romances são os gêneros «poéticos», e Shelley formula a frase: «*The distinction between poets and prose-writers is a vulgar error*». Realmente hoje, para nós, prosadores como Flaubert, Dickens, Keller, Eça de Queirós, etc., estão, na essência, no mesmo plano dos poetas de versos. Que um drama seja escrito em verso ou em prosa, parece-nos, com razão, indiferente para a sua essência como obra poética. Mas embora as obras poéticas em prosa se aproximem estreitamente das escritas em verso, para a nossa maneira de ver afastam-se completamente de um texto jurídico ou científico. Para demarcação da linha divisória não basta serem umas obras produto da fantasia do autor e as outras não. Foi neste sentido que alguns românticos ingleses quiseram ver na fantasia um fenômeno constitutivo da poesia (KAYSER, 1963, p. 7).

O estudioso acrescenta que o pensamento moderno não tem como característica delimitar a essência da obra literária ou poética, porém a reflexão sobre tal consideração remonta a *A Poética* de Aristóteles, estudos de Horácio e Quintiliano, os quais influenciaram os pensadores dos séculos XVII e XVIII. A produção literária no século XVIII era delimitada

pela expressão “Belas Letras (*Belles Lettres*)”, e a poética foi usada de forma normativa. Em fins do século XVIII começou-se a considerar a história como parte importante da análise literária e se fortaleceu no século XIX, “ao lado da avaliação estética da Poesia surgiu a interpretação histórica e descritiva; junto da «poética» aparece-nos uma verdadeira «História da Literatura»” (KAYSER, 1963, p. 7- 23).

Assim, Kayser (1963, p. 7, 21, 22) afirma que o texto literário é “um conjunto estruturado de frases por símbolos”, ou seja, esse conjunto é dotado de significado que provoca efeito de unidade. O texto literário constitui parte essencial da Ciência da Literatura, que apresenta caminhos mais abrangentes para a delimitação e análise da produção literária. Esse autor ainda descreve o texto literário como uma obra de arte, a qual apresenta cinco aspectos, entre eles: um significado, uma essência; ter individualidade criadora que ressalte o espírito da época e do povo.

- 1) A toda a obra de arte são inerentes um «significado» próprio (*Sinn*) e uma «essência» (*Gehalt*).
- 2) A obra é «a expressão» (*Ausdruck*) de um criador.
- 3) O poeta é o protótipo do espírito criador.
- 4) Ao lado do poeta reconheceu o século XVIII individualidades criadoras no «espírito da época» [*Zeitgeist*] e no «espírito do povo» (*Volksgeist*).
- 5) A obra poética é um documento «histórico». Estreitamente ligada à nova concepção da história, desenvolvida no século XVIII, resultou como exigência para a compreensão absoluta de uma obra a necessidade de se conhecer as premissas históricas (...). Os ramos da história da literatura geral e nacional foram constituídos pelo Romantismo como disciplinas científicas (KAYSER, 1963, p. 22, 23).

Dessa maneira, para Kayser (1963, p. 29-67), as obras literárias devem ser estudadas quanto aos aspectos de autenticidade, determinação do autor, referências autobiográficas e historicidade. A autenticidade se refere ao fato de o texto concordar com a “vontade do autor”, apesar das interferências na edição de uma obra, especialmente em edições críticas. As modificações em um texto devem ser levadas em conta assim como a evolução do autor, pois essas alterações fazem com que chegue ao leitor a intenção do escritor. Determinar a autoria não é problema em obras modernas, como em textos mais antigos. E identificar pseudônimos, nomes completamente diferentes do nome próprio, anagramas, e criptônimo também exige análise e estudo.

Kayser afirma que a obra fala por si só, mas também pode conter referências claras às situações da época e do autor que são essenciais para ela. Ele ainda acrescenta que “interpretações estilísticas, da essência espiritual e relativas à biografia dependem essencialmente da determinação exata das datas” (KAYSER, 1963, p. 41, 44, 59).

Outra discussão importante sobre o que seria literatura é feita por Rosenfeld (1968, p. 9), em que ele apresenta a literatura como “tudo o que aparece fixado por meio de letras — obras científicas, reportagens, notícias, textos de ‘propaganda, livros didáticos, receitas de cozinha etc.’”. No entanto, a Literatura de caráter fictício, o qual a difere de todos os outros tipos de literatura e enquanto “belas letras” ou “beletrística”, segue um critério imaginário ou ficcional.

Este mundo fictício ou mimético que freqüentemente reflete momentos selecionados e transfigurados da realidade empírica exterior à obra, torna-se, portanto, representativo para algo além dele, principalmente além da realidade empírica, mas imanente à obra (ROSENFELD, 1968, p. 11,12).

Sobre a identificação do caráter ficcional de um texto, Rosenfeld continua por afirmar que os critérios de valor não seriam importantes, mas que envolveriam “problemas ontológicos, lógicos e epistemológicos”. Ele define o problema ontológico como resultado de uma das funções essenciais da oração: “a de projetar, como correlato, um contexto objectual que é transcendente ao mero conteúdo significativo, embora tenha nele seu fundamento ôntico. O problema lógico que aborda a questão da “verdade” ou verossimilhança (1968, p. 11, 12).

O termo “verdade”, quando usado com referência a obras de arte ou definição, tem significado diverso. Designa com freqüência qualquer coisa como a genuinidade, sinceridade ou autenticidade (termos que em geral visam à atitude subjetiva do autor); ou a verossimilhança, isto é, na expressão de Aristóteles, não a adequação àquilo que aconteceu, mas àquilo que poderia ter acontecido; ou a coerência interna no que tange ao mundo imaginário das personagens e situações miméticas; ou mesmo a visão profunda — de ordem filosófica, psicológica ou sociológica — da realidade (ROSENFELD, 1968, p. 16).

Os valores ou juízos não são completamente ignorados por Rosenfeld, eles estão presentes e, muitas vezes, como afirma o autor, as intenções desses juízos são objetivadas “na capa do livro, através da indicação ‘romance’, ‘novela’, etc’”. Porém, fatores mais importantes levam a verossimilhança e a aparência de realidade, e essa seria uma das características mais importantes de um texto literário ficcional e que pode ser encontrada de diferentes formas nos gêneros literários. O autor inclui que conceito de verossimilhança pode ser caracterizado como ‘um verdadeiro ser aparential’ (Julian Matias), baseado na convivência entre autor e leitor. O leitor, parceiro da empresa lúdica, entra no jogo e participa da “não – seriedade dos quase-juízos e do ‘fazer de conta’ ” (1968, p. 17, 18).

Ainda que a obra não se distinga pela energia expressiva da linguagem ou por qualquer valor específico, notar-se-á o esforço de particularizar, concretizar e individualizar os contextos objectuais, mediante a preparação de aspectos esquematizados e uma multiplicidade e pormenores circunstanciais, que visam a dar aparência real à situação imaginária. É paradoxalmente esta intensa “aparência” de realidade que revela a intenção ficcional ou mimética. Graças ao vigor dos detalhes, à “veracidade” de dados insignificantes, à coerência interna, à lógica das motivações, à causalidade dos eventos etc., tende a constituir-se a verossimilhança do mundo imaginário (ROSENFELD, 1968, p. 18).

O último aspecto apresentado pelo autor é o problema epistemológico ou das personagens, o qual as remete ao papel de tornar “patente a ficção”, consolidando a aparência de realidade ou imaginário do texto ficcional e fazendo-o, assim, um texto verossímil.

Destaca-se, portanto, entre as reflexões descritas, que enquanto Rosenfeld (1968) se restringe às questões de como definir literatura em termos de linguagem, aspectos miméticos e verossimilhança, Moisés (2007) e Kayser (1963) reafirmam as questões que dificultam a definição de literatura, porém concordam que não se deve negligenciar os aspectos históricos e sociais. A Literatura, como texto ficcional verossímil e aliado aos aspectos históricos e sociais, está incluída nas ideias defendidas por Terry Eagleton (2003, p. 11), o qual elucida que essa questão é antiga e ainda gera muitos estudos. Ele acrescenta que a literatura deve ser considerada em extensão, função e forma; além de ter como objetivo apresentar a realidade de uma sociedade, em termos históricos, sociais e culturais.

Eagleton (2003, p. 1, 2, 9) enfatiza a dificuldade e até a impossibilidade de definição objetiva da Literatura, e acrescenta que a história e a sociedade são fatores essenciais para o que determinada sociedade irá reconhecer como Literatura. Ele inicia, então, uma discussão sobre algumas definições de Literatura existentes e afirma que “Muitas têm sido as tentativas de se definir literatura. É possível, por exemplo, defini-la como escrita “imaginativa”, no sentido de ficção – escrita esta que não é literalmente verídica”. Acrescenta que “Talvez a literatura seja definível não pelo fato de ser ficcional ou “imaginativa”, mas porque emprega a linguagem de forma peculiar”, ou seja, utiliza uma linguagem que se afasta da linguagem cotidiana; ou ainda “a literatura pode ser tanto uma questão daquilo que as pessoas fazem com a escrita, como daquilo que a escrita faz com as pessoas”.

O autor continua a apresentar outras definições para literatura como a escrita de grande valor e bela, denominada de “bela escrita” ou *belle letres*, apontando, também, que a literatura não pode ser definida objetivamente, não é “eterna e imutável” (2003, p. 11-14).

Alguns tipos de ficção são literatura, outros não; parte da literatura é ficcional, e parte não é; a literatura pode se preocupar consigo mesma no que

tange ao aspecto verbal, mas muita retórica elaborada não é literatura. (...) A dedução, feita a partir da definição de literatura como uma escrita altamente valorativa, de que ela não constitui uma entidade estável, resulta do fato de serem notoriamente variáveis os juízos de valor. (...) pode variar o conceito do público sobre qualquer tipo de escrita considerado como digno de valor (EAGLETON, 2003, p. 14,15).

Para Eagleton (2003, p. 16,17), o valor é um conceito que influencia o que é literatura de acordo com o período histórico e a sociedade, e o autor define o termo como: ““Valor” é um termo transitivo: significa tudo aquilo que é considerado como valioso por certas pessoas em situações específicas, de acordo com critérios específicos e à luz de determinados objetivos”. Assim, “A definição de literatura fica dependendo da maneira pela qual alguém resolve *ler*, e não da natureza daquilo que é lido”. Ele acrescenta que as obras literárias são interpretadas de acordo com o interesse de quem as lê ou estuda, o que talvez seja o fator responsável por algumas delas apresentarem “valor através dos séculos”.

As obras literárias seriam reescritas pelas sociedades que as leem. Segundo Eagleton, clássicos como Homero e Shakespeare seriam construídos não como eram no período histórico a que pertenciam, mas de acordo com interesses, preocupações e valores dos leitores de determinada sociedade e período histórico (2003, p. 16, 17).

Para Eagleton, a ideologia é “a maneira pela qual aquilo que dizemos e no que acreditamos se relaciona com a estrutura do poder e com as relações de poder da sociedade em que vivemos”. E inclui que “A estrutura de valores, em grande parte oculta, que informa e enfatiza nossas afirmações fatuais, é parte do que entendemos por ‘ideologia’”. Portanto, como a literatura não possui definição objetiva e apresenta juízos de valor variáveis de acordo com o período histórico e a sociedade, pode-se afirmar que a literatura possui “uma estreita ligação com as ideologias sociais”. Assim como a literatura, a crítica literária e as teorias literárias são também relacionadas ao social e à história (2003, p. 20).

(...) inexistente uma reação puramente “literária”: todas as reações, sem exclusão das reações à *forma* literária, aos aspectos de uma obra que são por vezes ciosamente reservadas ao “estético”, estão profundamente arraigadas no indivíduo social e histórico que somos. (...) a formulação e a defesa dessas teorias são leituras mais ou menos definidas da realidade social. (...) romper com as instituições literárias (...) significa romper com as maneiras pelas quais são definidas a literatura, a crítica literária e os valores sociais que as apoiam (EAGLETON, 2003, p. 123).

O autor ainda diz que “a história da moderna teoria literária é parte da história política e ideológica de nossa época”, e está “ligada às crenças políticas e aos valores ideológicos”. Então, pode-se dizer que a teoria literária é política e “contribuiu, conscientemente ou não, para manter e reforçar seus pressupostos” (2003, p. 268, 269).

Diante da fragilidade de conceituar Literatura, teoria literária e, por conseguinte, gêneros literários, Eagleton declara que a literatura deveria ser estudada como uma escrita no campo do que Michel Foucault denomina de práticas discursivas, o que significaria retomar princípios da retórica, e analisar um discurso que abranja “cultura”, “práticas significativas” e um contexto amplo (2003, p. 281, 282).

A retórica, que foi a forma de análise crítica conhecida desde a sociedade antiga até o séc. XVIII, examinava a maneira pela qual os discursos são constituídos a fim de obter certos efeitos. Ela não se preocupava se o objeto era oral ou escrito, poesia ou filosofia, ficção ou historiografia: seu horizonte era apenas o campo da prática discursiva na sociedade como um todo, e seu interesse particular estava em ver tais práticas como formas de poder e de desempenho (EAGLETON, 2003, p. 282).

Portanto, Eagleton (2003, p. 286-289) defende a teoria literária como uma nova leitura da retórica, que produziria efeitos diretamente ligados à manutenção ou transformação dos sistemas de poder, e a ideologia seria a conexão entre o discurso e o poder. E assim, tanto a teoria literária quanto a literatura apresentariam função política, histórica e social, pois “Não se trata de debater se a “literatura” deve se relacionar com a “história” ou não: trata-se de uma questão de se ler diretamente a própria história”, e para a defesa desse argumento ele cita Walter Benjamin, o qual diz que a literatura também pode ser um “documento cultural” e como tal, “um registro de barbárie”.

1.2. A importância do Século XIX para os contornos literários

A literatura no sentido moderno da palavra foi criada em fins do século XVIII, e o conceito de literatura como escrita criativa ou imaginativa surge no século XIX, com o que classificamos no século XXI como período romântico. Conforme Eagleton (2003, p. 24) aponta, “As últimas décadas do séc. XVIII testemunharam uma nova divisão e demarcação dos discursos, uma reorganização radical do que poderíamos chamar de “formação discursiva” da sociedade inglesa”. Assim, o cenário histórico no mundo favoreceu as mudanças ocorridas e a Inglaterra foi importante para a disseminação desse novo conceito de literatura, em que a “poesia” e o caráter poético são ampliados a todos os textos ficcionais.

Defense of Poetry, de Shelley, de 1821, deixa claro que a literatura, enquanto “arte poética”, utiliza a “criatividade humana radicalmente contrária à ideologia utilitária do meio do capitalismo da Inglaterra”.

Durante o período Vitoriano, a literatura inglesa assumiu a tarefa ideológica de “transformar a sociedade em nome das energias e valores representados pela arte” e que “podia proporcionar um antídoto poderoso ao excesso religioso e ao extremismo ideológico”, uma vez que a língua inglesa estava em ascensão e a Inglaterra assumia uma posição econômica dominante no sistema capitalista recém-criado (2003, p. 27, 33).

O conceito de literatura no século XVIII não se limitava à questão da imaginação, pois de acordo com Eagleton (2003, p. 23), a sociedade valorizava um conjunto de produções nas áreas da filosofia, história, também ensaios e cartas; assim como difundiria valores sociais e ideologias, especialmente na Inglaterra. A literatura inglesa foi usada para tentar reconstruir uma ordem social, abalada pela guerra civil ocorrida no século anterior, como também tentar conciliar os interesses da aristocracia aos da classe média burguesa em ascensão.

E no esforço de a necessidade de se unificarem à aristocracia governante as classes médias, cada vez mais poderosas, embora espiritualmente bastante empobrecidas, de se difundirem costumes sociais refinados, hábitos de gostos “corretos” e padrões culturais comuns, a literatura ganhou uma nova importância. Ela incluía toda série de instituições ideológicas: periódicos, cafés, tratados sociais e estéticos, sermões, traduções dos clássicos, manuais de etiqueta moral. A literatura não era uma questão de “experiência sentida”, de “reação pessoal” ou de “singularidade imaginativa”: esses termos, que para nós são hoje inseparáveis da noção de “literário”, (...) (EAGLETON, 2003, p. 24).

O autor ainda descreve o período histórico, fins do século XVIII e início do século XIX, como um período marcado por revoluções. A Inglaterra torna-se a primeira nação capitalista industrial do mundo, devido aos lucros com o controle imperialista dos mares e o comércio de escravos no século XVIII. Os regimes coloniais e feudais foram substituídos pela classe média ou burguesia. O capitalismo industrial substituiu a mão de obra escrava por uma “escravidão assalariada”, transformou as cidades, e o mercado aberto fez com que tudo pudesse ser considerado mercadoria. Assim, a literatura surge com uma ideologia oposta à noção de mercadoria: “a literatura se tornava virtualmente sinônimo de “imaginativo” (...) significando o que é “literalmente inverídico”, mas também, de certo modo, um termo avaliativo, que significa “visionário” ou “inventivo””. A literatura se coloca como um trabalho “não mecânico”, “não-alienado”, o “alcance intuitivo e transcendental da mente

poética constitui-se numa crítica viva daquelas ideologias racionalistas ou empiristas escravizadas ao “fato”, sendo assim, um ato criativo (2003, p. 25-27).

A palavra “poesia”, portanto, já não se refere simplesmente a um método técnico de escrever: tem profundas implicações sociais, políticas e filosóficas; ao ouvi-la, a classe governante pode, literalmente, sacar o revólver. A literatura torna-se uma ideologia totalmente alternativa, e a própria “imaginação” como em Blake e Shelley, torna-se uma fuga política. Sua tarefa é transformar a sociedade em nome das energias e valores representados pela arte (EAGLETON, 2003, p.26, 27).

Eagleton ressalta que o romantismo se apropriou da teoria estética do símbolo como forma de solução para todos os problemas, pois os poetas ou ficcionistas românticos eram ativistas políticos, mas prezavam a “continuidade” e o não conflito. Embora o artista romântico defendesse a literatura como ato imaginativo e não mercadológico, a importância dada à imaginação resultou em um afastamento da realidade histórica, e a sociedade estava imersa em uma profunda desigualdade de classes e corrupção política, o que fez com que a arte se tornasse também uma mercadoria e uma ideologia tão poderosa quanto a religião (2003, p. 27, 29)

(...) não é de espantar que o símbolo, ou o artefato literário como tal, tenha sido oferecido regularmente durante os séculos XIX e XX como um modelo ideal da própria sociedade humana. Se as classes inferiores esquecessem suas reivindicações e se unissem para o bem de todos, grande parte da tediosa agitação poderia ser evitada. (...) A literatura, no sentido que herdamos a palavra, é uma ideologia. Ela guarda as relações mais estreitas com questões de poder social (EAGLETON, 2003, p. 30).

A religião, durante o período vitoriano, foi uma forma de controle ideológico, porém “Já não conquistava os corações e mentes das massas, e sob o duplo impacto das descobertas científicas e da mudança social, seu predomínio, antes inquestionável, corria o risco de desaparecer” (EAGLETON, 2003, p. 25). Com o enfraquecimento da religião, a qual servia como “uma influência *pacificadora*, que estimula a humildade, o auto sacrifício e a vida interior contemplativa” à classe dominante, surge a literatura inglesa, com a missão de buscar a unidade entre a elite inglesa e a massa (EAGLETON, 2003, p. 25-27).

À medida que a religião deixa paulatinamente de proporcionar o “cimento” social, os valores afetivos e as mitologias básicas pelas quais uma turbulenta sociedade de classes pode encontrar uma unidade, a “literatura inglesa” passa a ser vista como o elemento capaz de carregar essa carga ideológica a partir da era vitoriana (EAGLETON, 2003, p. 32).

A língua inglesa foi usada como meio de “promover a simpatia e o sentimento de identidade entre todas as classes”, e a ascensão desse idioma, em grande parte devido ao nacionalismo de guerra, junto com a modificação de valores sociais e mudanças no poder ideológico, fizeram do inglês “o clássico dos pobres”, através da literatura inglesa que era escrita na própria língua da classe trabalhadora (EAGLETON, 2003, p. 33-34).

(...) a literatura habituaria as massas ao pensamento e sentimento pluralistas, persuadindo-as a reconhecer que há outros pontos de vista além do seu – ou seja, o dos seus senhores. Transmitiria a elas a riqueza moral da civilização burguesa, a reverência pelas realizações da classe média e, como a leitura da obra literária é uma atividade essencialmente solitária, contemplativa, sufocaria nelas qualquer tendência subversiva de ação política coletiva. (EAGLETON, 2003, p. 34)

Assim, a literatura, como antes a religião, foi um instrumento ideológico que agia usando a emoção e a experiência; Eagleton acrescenta que ela tinha o dever de “transmitir verdades *atemporais*, distraindo as massas de seus interesses imediatos, alimentando nelas um espírito de tolerância e generosidade, e assegurando, com isso, a sobrevivência da propriedade privada”, pois o objetivo era que, ao exercer a função de “atividade liberal “humanizadora””, proporcionasse “um antídoto poderoso ao excesso religioso e ao extremismo ideológico”. No entanto, a intenção por trás da “contemplação elevada das verdades e das belezas eternas” era persuadir as massas a esquecerem de questões como: valores humanos universais, a opressão das mulheres, a exploração das classes camponesas inglesas, exigências por melhores condições de trabalho e de vida (2003, p. 33-37).

Ian Watt (1990, p. 44, 45) também discorre sobre a mudança que ocorreu na literatura e a importância que ela assume para a classe trabalhadora, a qual era o maior grupo profissional da Inglaterra no século XVIII, resultando em um aumento da relevância da literatura como forma de entretenimento, mesmo que isso custasse uma literatura de menor “prestígio entre os intelectuais”.

Ele também descreve Londres como tendo grande relevância para a literatura a partir do século XVIII. Segundo o autor, a cidade era incomparável a qualquer outra, sendo “dez vezes maior que qualquer outra cidade da Inglaterra”, assim como foi responsável pelas mudanças sociais causadas pelo desenvolvimento do capitalismo, entre elas “o individualismo econômico, o aumento da divisão do trabalho e a evolução da família conjugal”; das filosofias de Descartes e Locke, além de concentrar um grande público leitor, “de 1700 a 1760 mais da metade dos livreiros ingleses estava estabelecida na capital” (1990, p. 155).

Muitos observadores registraram o contínuo crescimento de Londres. Surpreendia-os especialmente o grande número de edifícios construídos além dos limites das cidades gêmeas de Londres e Westminster (...)

Os elegantes mudaram-se para as zonas oeste e norte, enquanto os trabalhadores pobres viviam na parte leste. Vários escritores comentaram essa crescente segregação de classes.

(...) o cidadão londrino do século XVIII tinha um horizonte que sob muitos aspectos se assemelhava ao do moderno homem urbano. As ruas e praças dos vários bairros da cidade apresentavam uma infinita variedade de modos de vida que qualquer um podia ver e que, no entanto, eram na maioria estranhos à experiência pessoal de cada indivíduo (WATT, 1990, p. 155-156).

As reflexões sobre a possibilidade de definição da Literatura e análise dos textos literários percorreram diversos conceitos, e pode-se dizer que todos eles devem ser considerados e fazem parte da Literatura, do caráter ficcional do texto, que procura apresentar a realidade, ser verossímil, aos aspectos estruturais da linguagem, e aos aspectos históricos, sociais e culturais. Compagnon (2010, p. 44) afirma que “Literatura é Literatura” e a função ideológica que apresenta faz com que ela não seja objetiva. Abrir o dicionário e procurar por Literatura ou ler vários livros de teoria literária não significa obter uma resposta final. A Literatura faz parte da linguagem, da sociedade, e como tais, a literatura é viva, se modifica, transforma e influencia tanto quanto é influenciada.

Portanto, as mudanças ocorridas na sociedade em geral e no público leitor impulsionaram o uso da literatura como forma de entretenimento e disseminação de valores, assim como a modificação do que se classificaria como literário, delimitação de gêneros literários e o surgimento do gênero denominado romance no início do século XVIII.

1.3. Narrativa e a delimitação dos gêneros literários no Século XIX

Aristóteles, em sua *Poética*, delimitou os gêneros literários em épico (narrativa), dramático (teatro) e lírico (poesia), os quais ainda são parâmetros para os estudos literários contemporâneos. No entanto, assim como a concepção de literatura foi afetada ao longo do tempo por fatores culturais, econômicos, históricos, ideológicos e sociais, os gêneros literários também foram. Heta Phyhönen (2007, Cap.8, p. 109, **tradução minha**)³ diz que a teoria clássica dos gêneros identificou a narrativa (*diegesis*) como uma das formas de imitação; e desde então, a narrativa de ficção obteve o status de “super-gênero” (“super-genre”). Portanto,

³ Todas as citações de Heta Phyhönen e Marie-Laure Ryan foram traduções minhas do livro em inglês *The Cambridge companion to narrative*, de 2007.

é importante destacar alguns aspectos sobre o gênero épico ou narrativo, de acordo com o foco deste estudo, os textos narrativos: sketches/ crônicas de Charles Dickens.

Phyhönen (2007, Cap.8, p. 110-114) apresenta um panorama sucinto, o qual compreende o início da Teoria dos Gêneros Literários até a contemporaneidade. Para tanto, a autora (2007, p.110) inicia com a afirmação que a Teoria Clássica dos Gêneros Literários surgiu com os estudos de Platão e Aristóteles. A Teoria Clássica entende o gênero literário como imitação, representação, o que seria inato ao ser humano. Sócrates, de acordo com a *República* de Platão, aponta três métodos de imitação ou narração: diegese, o poeta usa a voz própria para se expressar; a mimética imita a voz de um outro; e, misto, o qual é a mistura dos métodos anteriores. Já Aristóteles considera dois métodos, os quais ele descreve como classes: mimética e mista, bem como introduz um critério baseado no tema ou assunto que apresentava como base de classificação a moral ou o nível social das personagens e a ação. Portanto, a Teoria Clássica dos Gêneros Literários apresentou a literatura como imitação e emulação de modelos ideias, os quais basearam e estabeleceram normas para escrita de textos e para a atividade literária subsequente.

Quanto à Antiguidade Clássica, Phyhönen (2007, p. 111), apresenta o poeta romano Horácio, responsável por reformular a distinção dos três gêneros literários: lírico, dramático, e épico, na obra *Arte Poética*, a qual serviu de ponte entre o pensamento clássico e a Renascença. Para Horácio, cada gênero apresentava tema, personagens, linguagem e métrica apropriada. Durante a Renascença, com representantes como Rabelais e Shakespeare, e o período Neoclássico, com Swift, houve o surgimento de vários gêneros híbridos, por exemplo, a tragicomédia. No entanto, foi com o Romantismo, iniciado na Europa, em fins do século XVIII e início do século XIX, que a Teoria moderna de gêneros literários adquiriu contornos mais específicos.

O período romântico, de acordo com a autora (2007, p. 112), apresentou a necessidade de uma teoria filosófica para explicar a existência e intrínseca organização da literatura em gêneros, a qual passa a ser compreendida como um ente histórico autônomo; para tanto, os românticos se aliaram a autores alemães e teóricos literários como Goethe, Schiller e os irmãos Schlegel. Nesse período, os gêneros dramático, épico e lírico foram definidos como categorias universais, e havia uma grande quantidade de gêneros híbridos, assim como o romance / *novel* ganhava popularidade. Os Românticos enfatizavam que os gêneros são determinados pela história, entes dinâmicos, com uma trajetória determinada do início ao fim; eles inseriram critérios na classificação dos gêneros como o tema, o que criou uma confusão entre modo e gênero. Eles mantiveram os gêneros dramático, épico e lírico como categorias

universais, mas, também, romperam com a suposta rigidez das regras tradicionais e restrições sobre o sentimento e a sensibilidade individuais de um autor, e propuseram que "todo poema é um gênero em si" / "every poem is a genre unto itself".

Phyhönen continua e apresenta a posição do filósofo italiano Benedetto Croce, no início do século XX, o qual atacou todas as noções de gênero. Essa posição antigênero aparece na estética do Modernismo, mas também em muitas vertentes da teoria literária do século XX, como por exemplo: *The American New Critics*, os quais desvalorizaram as características genéricas de um texto como extrínsecas à sua literalidade essencial; e a teoria pós-estruturalista, a qual enfatiza a indeterminação do significado textual, questionando qualquer privilégio interpretativo ou gênero de autoridade literária. No entanto, baseada na argumentação de Tzvetan Todorov, a autora afirma que "as violações artísticas exigem uma lei, uma que deve ser violada. De fato, as normas tornam-se visíveis graças a tais violações" / "artistic violations require a law, one that is to be violated. In fact, norms become visible thanks to such violations" (2007, p. 112).

Portanto, Phyhönen afirma que, de acordo com a ideia apresentada por Todorov⁴, não se pode eliminar os gêneros, pois a partir deles se percebe a inovação e se assegura a inteligibilidade na literatura. Essa ideia vai de encontro ao que David Duff⁵ afirma: "o gênero funciona como um dispositivo habilitador para escritores e leitores, veículo para a aquisição de competências" (2007, p. 112).

Ao relatar sobre a Teoria dos Gêneros Literários atual, Phyhönen (2007, p. 112-113) cita J. L. Austin, Mikhail Bakhtin e Todorov⁶. A autora aponta que, para Austin, os gêneros moldam o discurso literário assegurando uma comunicação significativa. Para Mikhail Bakhtin, a teoria do gênero abrange todo o campo da atividade verbal, de forma que estabelece gêneros primários (simples) da fala, comunicação diária, e os secundários (complexos), os quais absorvem os primários e formas organizadas, complexas de comunicação cultural, incluindo textos literários e científicos. E como observa Todorov, "um novo gênero é sempre a transformação de um ou mais gêneros antigos: por inversão, por deslocamento, por combinação. Nunca houve literatura sem gêneros". Para ele, a natureza

⁴ Todorov, Tzvetan. **Genres in Discourse**. Translated by Catherine Porter. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

⁵ Duff, David. "Introduction." In David Duff (ed.) **Modern Genre Theory**. Harlow: Longman, 2000, p. 1–24.

⁶ Austin, J. L. *How to Do Things with Words*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1962; Mikhail Bakhtin, "The Problem of Speech Genres." In David Duff (ed.) **Modern Genre Theory**. Harlow: Longman, 2000), p. 82–97; e Todorov, Tzvetan. **Genres in Discourse**. Translated by Catherine Porter. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

móvel de gêneros resulta de uma “ligação íntima com a sociedade, pois as instituições sociais sempre estão de alguma forma relacionadas à ideologia dominante” e os gêneros, como qualquer outra instituição, “trazem à luz as características constitutivas da sociedade a que pertencem”. Todorov não mais coloca gêneros como princípio causal para a existência de textos literários, como os românticos; antes, concorda com Jacques Derrida⁷, o qual caracteriza “a lei do gênero”.

Para Derrida, de acordo com a leitura de Phyhönen (2007, p. 113), os gêneros descrevem uma realidade genérica, constroem divisões e subdivisões genéricas, as quais são resultado do trabalho de escritores, críticos e teóricos. A instituição literária, numa dada época ou ao longo dos séculos, define o que é um determinado gênero e o que ele não é. A definição desses limites é sempre autorreferencial, o que significa que ao se classificar um determinado texto como uma instância de um determinado gênero, identifica-se no texto o que esta classificação julga pertinente, e isso subdetermina um texto porque levanta somente alguns traços textuais relevantes à custa de outros, assim uma classificação é sempre genérica, nunca abrange o texto global.

Dessa forma, para Phyhönen (2007, p. 112), os “modos são formas de enunciação, como as pessoas falam no contexto comunicativo todos os dias. Podem ser pensados como formas naturais no âmbito da linguagem do que as formas literárias” e os “gêneros são empíricos, categorias literárias históricas, sempre associados ao tema e ao meio social, os quais dão origem a uma visão de mundo específica”. Para a autora “na classificação de gêneros, nenhuma classe é mais natural ou ideal que a outra; eles podem ser mais abrangentes, tanto no âmbito histórico quanto cultural”. Assim, de acordo com Phyhönen (2007, p. 109), os gêneros se configuram uma ajuda para descrição de textos ao destacar determinados componentes textuais, como a estrutura do enredo, por exemplo, como também, para a classificação, pois reúne textos semelhantes. Outro fator é que os gêneros funcionam como uma norma para guiar escritores e leitores, além de prescrever práticas artísticas e auxiliar na avaliação de obras literárias.

Marie-Laure Ryan (2007, cap. 2, p. 32,33), ao falar sobre narrativa, concorda com Phyhönen (2007, p. 109-114) e a define como uma categoria cultural, a qual influencia as escolhas do que se lê, assiste ou escuta, tratando-se de um conceito analítico construído por teóricos e críticos.

⁷ Derrida, Jacques. “The Law of Genre.” In Derek Attridge (ed.) **Acts of Literature**. New York: Routledge, 1992. p. 221–52.

Em uma conversa diária fala-se sobre romances (um gênero literário específico), sobre contos (algo falso ou exagerado), ou *short story*, significando formas compactas de narrativa (fofocas, anedotas, notícias, contos populares, ou *short-fiction*) mas raramente usamos a palavra "narrativa" fora das discussões acadêmicas. Ninguém entraria numa livraria e pediria por "uma narrativa", porque o que nos interessa são os gêneros narrativos como historiografia, biografia, ficção científica ou fantasia, e não a categoria geral (RYAN, 2007, cap. 2, p. 32).

Ryan (2007, p. 33) acrescenta que a narrativa se faz importante devido ao aspecto estrutural: análise quanto à ordem dos eventos; quais as mudanças ocorridas no espaço; o que os eventos (e seus resultados) significam para as personagens; o que motiva as ações e como o resultado dessas ações se compara à intenção do agente.

Assim, a literatura e, por conseguinte, a delimitação dos gêneros literários está ligada aos aspectos culturais, históricos, ideológicos, sociais de determinada época. A classificação literária em gêneros é tênue, pois configura-se uma tentativa de reunir textos com características mais próximas. No entanto, como apontado, essas características são genéricas e nem sempre conseguem lidar com a variedade literária existente, como ocorreu em fins do século XVIII e início do século XIX, que apresentou uma rica literatura de rua culminando na popularização do romance (*romance novel* ou apenas *novel*) e de *short-stories*, entre essas o *sketch*, bem como a crônica.

1.4. A tradição oral, a literatura de rua e do jornal

O hábito de contar histórias acompanha a humanidade e essa tradição oral sempre influenciou a literatura. Com o advento da indústria jornalística, a produção cultural e literária voltou-se para o entretenimento em massa e isso proporcionou a diversificação dos gêneros literários clássicos. Em fins do século XVII e início do século XIX, a diversidade literária presente nas ruas e nos jornais selou a relação entre a literatura e o jornalismo. Embora houvesse grande diversidade de textos, o gênero romance ganha destaque, ofuscando e ao mesmo tempo influenciando, por exemplo, crônicas, contos, os quais fazem parte da diversidade de textos considerados como *short story* na literatura de língua inglesa.

Segundo Watt (1990, p. 170, 171), “só com o advento do jornalismo surgiu uma nova maneira de escrever que dependia inteiramente da imprensa, e o romance talvez seja o único gênero literário relacionado essencialmente com a palavra imprensa”. O romance não é o único gênero literário relacionado à imprensa, uma vez que os romances foram, primeiro,

folhetins, publicados em jornais. Com o folhetim, além do romance, havia o conto, a crônica, a qual, aliás, foi profundamente influenciada pela literatura de rua em geral, também veiculada na imprensa.

Watt (1990) e Meyer (1996) apontam que o romance surgiu primeiro na Espanha com *Dom Quixote*, de Cervantes, em seguida, ganha popularidade na Inglaterra, com a produção Samuel Richardson, Henry Fielding, Laurence Sterne, Charles Dickens e outros. Na França, Daniel Defoe motivou outras produções, como a de Prévost, Sage e Saint Pierre, Balzac, Paul de Kock, Eugenie Sue e Flaubert. Os romances espanhóis, ingleses e franceses foram inicialmente publicados em formatos de folhetim, termo usado em português; em espanhol, foi chamado de *Pliegos Suelos*; em inglês, *Chapbooks* (ou ainda, *Broadsheets*, *Pamphlets*) e em francês, *Le Feuilleton*. As transformações do conceito de literatura voltada para as massas e o entretenimento iniciada no século XVIII e XIX possibilitaram, assim, a publicação dos folhetins nos jornais.

Marlyse Meyer (1996, p. 57, 64) diz que o termo folhetim surgiu do francês “*Le Feuilleton*” “e designa um lugar preciso do jornal: o *rez-de-chaussée* – rés-do-chão, rodapé -, geralmente o da primeira página. Tinha uma finalidade precisa: era um espaço vazio destinado ao entretenimento”. Ela acrescenta que, de acordo com o historiador Edouard Dolléans, a luta para organização da classe operária ocorre entre 1830 e 1871, o que coincide com o período dos marcos do romance-folhetim, o primeiro de 1836 a 1850, o segundo de 1851 a 1871 e por fim de 1871 a 1914. A literatura e os folhetins no Brasil foram influenciados pela literatura francesa, a qual serviu também como mediadora das produções inglesas, uma vez que os romances e *Chapbooks* (folhetins) ingleses eram traduzidos para o francês e depois para o português.

(...) o romance-folhetim é um modo particular de produção, de criação e de publicação romanesca do século XIX, umbilicalmente ligado ao jornal. Que tem uma história interna, a qual se insere na História. Uma História que acompanha a das classes populares. (...)

Arrimado à sólida tradição do “era uma vez”, acoplado ao melodrama e, como ele, nascido de profundas convulsões sociais, o romance-folhetim, fatiado nos jornais, retomado em volumes, novamente seccionado em fascículos, encanta a Europa que o engendrou e a América Latina que o acolheu como se fosse sua coisa. (...)

O folhetim haveria de se metamorfosear noutros gêneros, em função de novos veículos, com espantoso alargamento de público (MEYER, 1996, p. 416-417).

No Brasil, o folhetim foi a forma mais popular de literatura aliada à imprensa e que resultou em produções excepcionais de romances e textos cronísticos. Na Inglaterra, conforme

Ruth Richardson (s.n.t.)⁸, no artigo *Street Literature*, publicado no site da *British Library*, o século XIX apresentava grande variedade literária nas ruas. Nesse período não havia outro meio de comunicação que não fosse o jornal e a comunicação oral. Os jornais eram caros e o governo aplicava altas taxas de impostos sobre eles, as quais ficaram conhecidas como impostos sobre o conhecimento ou *taxes on knowledge*. Ainda assim, as ruas inglesas ofereciam diversidade para os leitores como: as *Public Notices* ou *Handbills* (notícias públicas e prospectos), que eram publicadas pelas autoridades locais, chamados também de *Bill Stickers*, *Older Posters* ou *Bills*, ofereciam recompensa por criminosos ou coisas roubadas e eram colados nas ruas; as *Broadsheets* e *Ballads* (baladas), páginas de jornal impressas e mais baratas, abordavam as notícias nacionais, governamentais, sobre assassinatos, julgamentos, condenações, desastres, entre outras; as *Ghost Stories* (estórias de terror); *Catchpennies* ou *Cocks* e os *Pamphlets* (prospectos que apresentavam estórias fictícias, destinadas a um público leitor ingênuo e ávido de gastar um centavo, *one pennie*, para se divertir) e *Songs* (canções). A editora de literatura de rua mais famosa durante o século XIX foi a *Jemmy Catnach of London's Seven Dials*.

Richardson cita que Dickens, no romance *David Copperfield*, capítulo 7, descreveu os *Handbills*, cartazes oficiais que eram espalhados nos centros urbanos e transmitiu a sensação de angústia que ele sentia enquanto criança alfabetizada ao ler esses cartazes, período em que trabalhava em uma fábrica na década de 1820, próxima às margens do Tamisa.

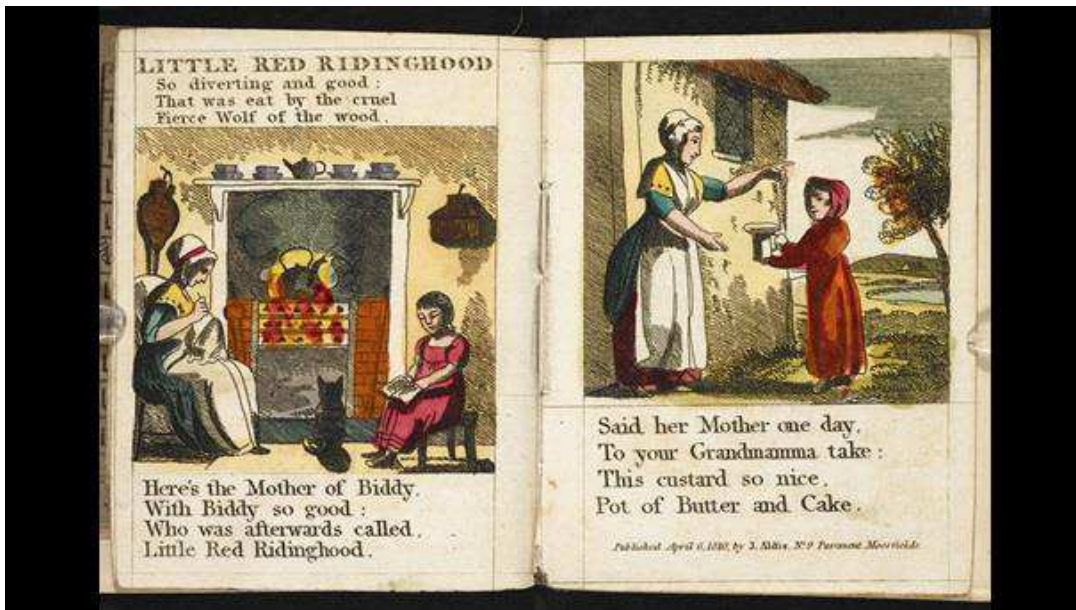
A autora acrescenta que os jornais do século XIX tinham muitas páginas e eram cheios de notícias parlamentares, locais, sobre o governo e debates relatados na íntegra, para que os leitores identificassem quem disse o quê em detalhes, tudo para dar credibilidade ao texto. Os jornais encontravam-se disponíveis para aqueles que podiam pagar e eram vendidos nas ruas pelos *Flying Newsmen*, que tocavam a trombeta assim que vendiam um exemplar como forma de aumentar o interesse, a expectativa e incentivar os compradores. Os cafês, clubes de cavalheiros e divãs de fumantes ofereciam jornais gratuitos como forma de atrair o público masculino e o consumo. Os clubes de leituras e a biblioteca pública também disponibilizavam jornais para a leitura. A população não alfabetizada e mais humilde tinha acesso às notícias através da divulgação oral, “boca-a-boca”, ou depois que os exemplares eram descartados pelos empregadores, na biblioteca pública, e eram lidos de terceira ou quarta mão.

Além das publicações já citadas, havia os *Chapbooks* ou os folhetins ingleses. De acordo com Ruth Richardson (s.n.t.), no artigo *Chapbook*, publicado no site da *British*

⁸ Toda referência de Ruth Richardson foi traduzida do site em inglês da *British Library*, assim como a descrição das figuras 1 a 6.

Library, esses exemplares eram formulários pequenos, acessíveis para crianças, adultos e vendidos nas ruas. Os *chapbooks*, *Broadsheets* e *Songs* (canções) eram baratos, de leitura simples e uma literatura comum nas ruas da Inglaterra do século XVII até o século XIX. Essas publicações eram voltadas para as massas, os pobres e a classe média. Abordavam assuntos variados: cartilhas de alfabetização, textos religiosos, orações, biografias curtas, dramas, histórias tradicionais, notícias políticas, assassinatos, desastres, canções, piadas, charadas, almanaques, histórias fantásticas ou de terror, profecias, cartomancia, interpretações de sonhos, contos de viagens, batalhas ou aventuras. Os *Chapbooks* eram vendidos por caixeiros viajantes e nas ruas pelos *chapmen*. O tamanho dos *Chapbooks* ficava em torno de 15 cm x 10 cm ou menor, continham de 8 a 40 páginas, eram dobrados de forma particular, apresentavam boa qualidade de impressão, e os de impressão razoável, alguns exemplares eram encarecidos devido ao uso de ilustrações coloridas e papel de melhor qualidade para tentar atrair a classe mais alta. A produção ocorria em editoras pequenas com prensas manuais – dobradura, corte, colagem e costura – eram feitos à mão, assim como a pintura de ilustrações, trabalho que foi realizado por mulheres ou crianças, pois eram a mão de obra mais barata e poderia ser feito em casa.

Figura 1. *Chapbook*: “Little Red Riding Hood” (“Chapeuzinho Vermelho”), edição de 1810 com ilustrações pintadas à mão, trabalho que teria sido realizado por mulheres ou crianças.



Fonte: <http://www.bl.uk/romantics-and-victorians/articles/chapbooks#>.

Figura 2. *Chapbook*: “Burking the Italian boy!” (1831), que conta a história de dois ladrões de corpos que mataram um garoto italiano para vender o corpo para uma escola de medicina. Charles Dickens foi o repórter responsável pelo texto publicado após o julgamento no Old Bailey, Tribunal Central Criminal.



Fonte: <http://www.bl.uk/romantics-and-victorians/articles/chapbooks#>.

Figura 3. Ilustrações das ruas de Londres de Rowlandson, da obra *Sketches of the Lower Orders*, de 1820.



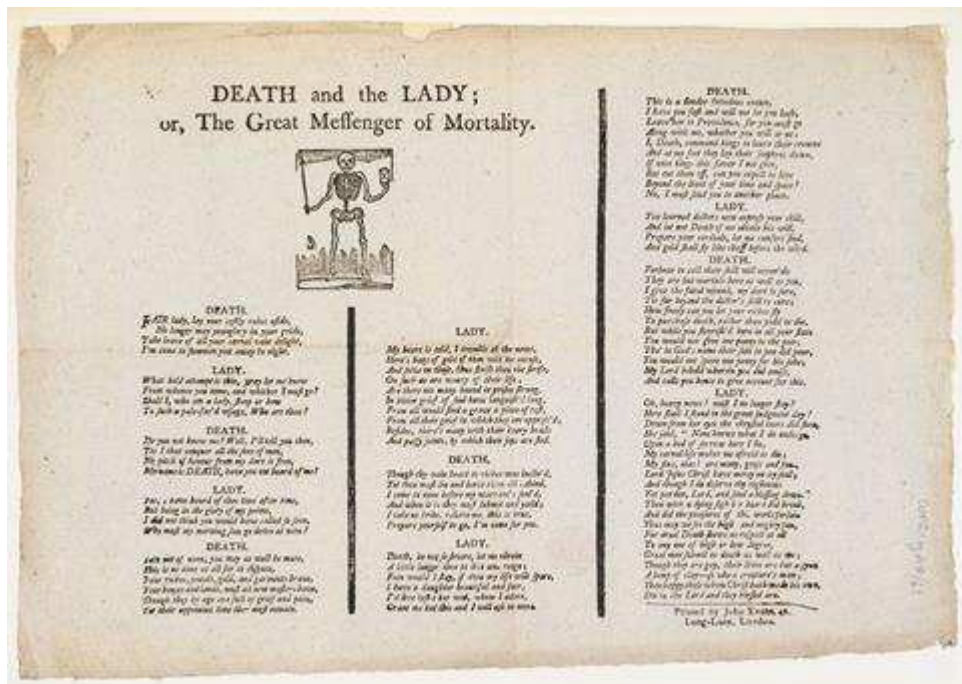
Fonte: <http://www.bl.uk/romantics-and-victorians/articles/street-literature>.

Figura 4. Handbill – broadside, “The stages of life” (“Os estágios da vida”): as várias idades e estágios da vida humana explicados em doze estágios, do nascimento à morte, impresso em 1830 por James Catnach.



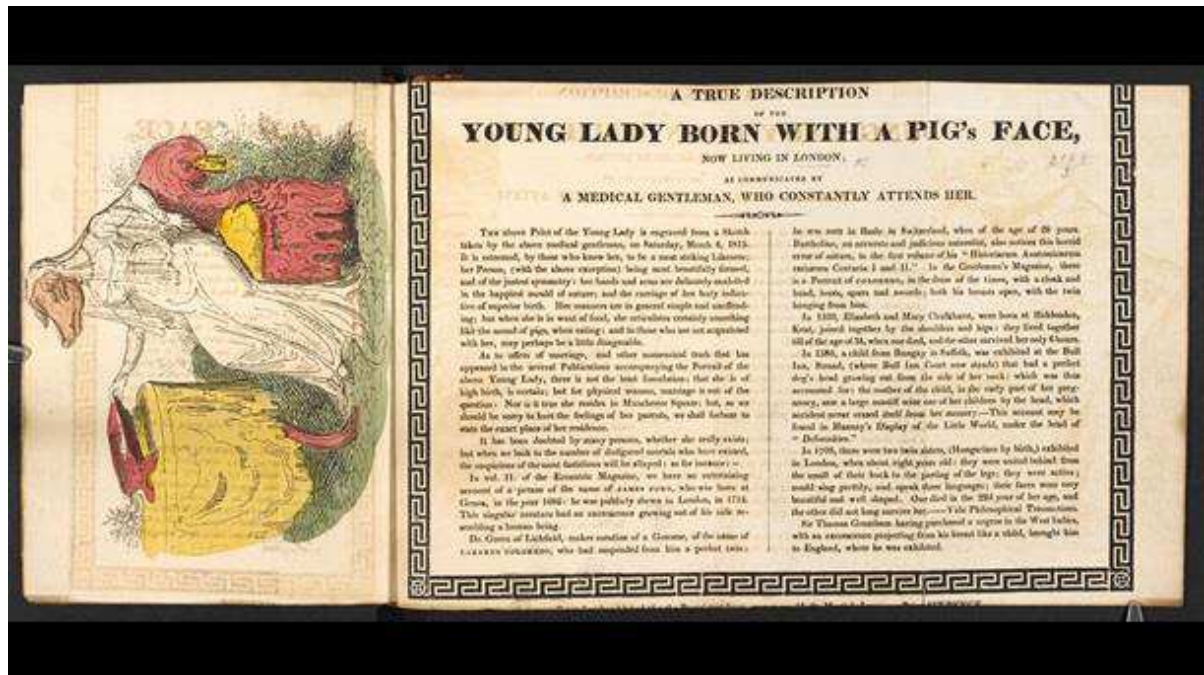
Fonte: <http://www.bl.uk/romantics-and-victorians/articles/street-literature>.

Figura 5. *Song* (canção): “Death and the Lady” é um tema com origem na Idade Média. Essa versão impressa é de 1795).



Fonte: <http://www.bl.uk/romantics-and-victorians/articles/street-literature>.

Figura 6. *Pamphlet* (panfleto): “Young lady born with a pig’s face” descrevia uma jovem que supostamente nasceu com a face de um porco. Muitos acreditavam que ela vivia em Londres. Publicação estimada em 1820.



Fonte: <http://www.bl.uk/romantics-and-victorians/articles/street-literature>.

Logo, o século XIX foi um marco na indústria jornalística e para a literatura. Ruth Richardson (sem data) aponta que a tradição da literatura de rua (*Handbills, Broadsheet, Ballads, Ghost Stories, Catchpennies, Pamphlets, Songs*), em especial, dos *Chapbooks* resultaram no aparecimento de outros formatos e gêneros como o *Penny Dreadful*, *Shockers shilling*, *Novels (romance novel)*, *Graphic novels* (romances gráficos), *Short Story* e até as *Comics* (histórias em quadrinhos).

A publicação em jornais de textos ficcionais se tornou muito comum. As influências literárias da Inglaterra e França chegaram ao Brasil e adquiriram características próprias. Meyer (1996) descreve o surgimento do folhetim com o foco nas características que essa publicação adquiriu no Brasil a partir da Europa, a qual, em definitivo, provocou o aparecimento de uma linguagem literária engendrada no jornalismo, em aspectos sociais, históricos e culturais, o gênero crônístico. Ruth Richardson, nos artigos para o site da *British Library*, descreveu a literatura inglesa voltada para o jornalismo, a literatura de rua, o que resultou na consagração e popularização de *novel* / romance (através, sobretudo, dos *Chapbooks*), dos romances gráficos (*graphic novels*) e *Short Story*, o qual abarcou outros gêneros, apresentando, assim, grande diversidade de textos e taxonomia.

De acordo com Sillars (2005, p. 10- 13), no início da década de 1830, os romances eram produzidos em dois ou três volumes pequenos, geralmente por interesses comerciais e de marketing, e as ilustrações não costumavam ser relevantes. O aparecimento de ilustrações que acompanham a prosa já era evidente na literatura de rua e era um fenômeno comercial, estava presente na arte de alta qualidade e popular, como também foi indicado por Ruth Richardson, mas não eram comuns em romances (*novels*). Publicações acompanhadas de ilustrações se devem à produção de escritores como Charles Dickens e Harrison Ainsworth, os quais tinham os livros ilustrados por George Cruikshank, Robert Seymour e Hablot Knight Browne (Phiz), assim como devido a fatores comerciais que visavam maior lucro das editoras de Richard Bentley e John Macrone. As primeiras obras de Dickens, *Sketches by Boz* e *The Postumous Papers of the Pickwick*, foram um grande sucesso literário, incluindo de vendas, e estavam entre as primeiras obras ilustradas e precursoras dos romances gráficos. O romance gráfico também se popularizou no século XIX e tem relação direta com a obra de Dickens.

Dessa forma, a tradição oral teve grande influência na rica e diversificada literatura de rua, bem como no surgimento e fusão de gêneros literários, em especial no que se refere ao gênero *Short Story*, o qual inclui os estudos de contos, crônicas e evidencia a fragilidade e limitação que essas classificações apresentam ao longo do tempo tanto na teoria literária do Brasil quanto da Inglaterra.

Marc Botha (2016, cap. 14, p. 202, **minha tradução**), no livro *The Cambridge Companion to the English Short Story*, concorda com Phyhönen (2007) e Ryan (2007), ao afirmar sobre os gêneros literários: **“Longe de uma postura retórica vazia, o debate crítico sobre nomenclaturas apresenta com frequência implicações históricas e ideológicas”**⁹. Além das implicações históricas e ideológicas, o autor acrescenta que *“anecdote, aphorism, character, digression, emblem, epigram, exemplum, fragment, fable, joke, myth, miniature, parable, paradox, prose poem, riddle, **sketch**, short story, tale, tableau e vignette”* são antecedentes contemporâneos da “polêmica área de estudo” que compreende as várias formas de textos de *Short Story* ou *Short fiction*.¹⁰

A comparação entre *Sketch* e a crônica brasileira foi baseada na proposição de Marcelo Rollemberg (2003), em *Retratos Londrinos*. Meyer (1996, p. 57) afirma que no Brasil o folhetim e a crônica estão profundamente ligados; pode-se afirmar que o mesmo processo aconteceu na Inglaterra, no século XIX, a partir da literatura de rua, o *Chapbook* (folhetim) influenciou a escrita de *Novels* e *Short Stories*, entre as quais estão os *Sketches*, e essas formas literárias foram amplamente publicadas em meio jornalístico.

⁹ Tradução do original: **“Far from empty rhetorical posturing, critical debate around names and naming often has considerable historical and ideological implications”** (meu grifo).

¹⁰ Conforme mencionado na p. 13 entre os termos encontrados na literatura para Short Story estão: *Classical Short Story* em oposição a *Modern Short Story* e a subdivisão em *Short fiction* ou *Microfiction*, *Blaster*, *Fast Fiction*, *Flash Fiction*, *Mini Fiction*, *Micro-Fiction*, *Micro-Story*, *Postcard*, *Quick Fiction*, *Short-short story*, *Sudden Fiction*, *Snapper* e *Skinny Fiction*.

CAPÍTULO 2 – O GÊNERO LITERÁRIO *SHORT STORY*: O *SKETCH* COMPARADO À CRÔNICA BRASILEIRA

*The whole of these **Sketches** were written and published, one by one, when I was a very young man. They were collected and republished while I was still a very young man; and sent into the world with all their imperfections (a good many) on their heads (DICKENS, 1836, meu grifo).*

O primeiro capítulo deste estudo apresentou reflexões quanto às possíveis concepções de Literatura com o objetivo de ressaltar como essas percepções afetaram a delimitação dos gêneros literários, os diferentes e tênues contornos a eles estabelecidos e o que ocorreu devido: aos fatores culturais e ideológicos; às mudanças sociais e históricas ao advento da imprensa, da literatura de rua e da popularização do romance.

Remetendo à ideia de Phyhönen (2007, p. 113), apresentada no Capítulo 1, em que ela cita Todorov: “Nunca houve literatura sem gêneros” e que “um novo gênero é sempre a transformação de um ou mais gêneros antigos: por inversão, por deslocamento, por combinação”; é possível relacionar essa concepção estruturalista à proposição de Eagleton (2003, p. 17) que reler textos literários de um outro período histórico e sociedade é reescrevê-lo, ou também “transformá-los”, não apenas em aspectos estruturais, mas, de acordo com os interesses, período e sociedade vigentes.

Pode-se afirmar que o *Sketch* é um gênero literário que se transformou a partir de outros e foi transformado com a ação do tempo e releituras, inclusive com a comparação à **crônica** brasileira, ambos textos narrativos. Conforme citado no primeiro capítulo, fora do âmbito acadêmico o termo narrativa não é muito utilizado, pois “ninguém entraria numa livraria e pediria por ‘uma narrativa’, porque o que nos interessa são os gêneros narrativos como historiografia, biografia, ficção científica ou fantasia, e não a categoria geral” (RYAN, 2007, cap. 2, p. 32).

Portanto, a abrangência do gênero *Short Story*¹¹ é ampla, contendo textos narrativos clássicos como *tale*, *chronicle*, *sketch*, *fabule* e a produção contemporânea. Os estudos e crítica literária em língua portuguesa, no Brasil, sempre se referem ao gênero narrativo de forma individual, análises do conto, da crônica, e quando há mais de um gênero, a referência ocorre com a categoria geral, análise de narrativas. A produção teórica de *Short Story* em língua inglesa, em especial após os anos 2000, não foi traduzida para a língua portuguesa do Brasil. Assim, a opção por não se traduzir o termo *Short Story* deve-se ao fato de a tradução

¹¹ Cf. nota 10 do Capítulo 1.

consagrada ser a mesma que a do termo *Tale*, ‘conto’; e conforme demonstrado o gênero *Short Story* na literatura inglesa e norte-americana não compreende apenas contos.

Dessa forma, *Short Story*, neste estudo, assume o sentido, em termos narratológicos, de ‘**narrativa curta**’ ou ‘**ficção curta**’. Humberto Eco (1994) discorre sobre ‘**narrativas de ficção**’ (**meu grifo**), porém no caso dessa pesquisa, a conceituação envolve ‘**narrativas de ficção curtas**’. Portanto, o cerne deste trabalho é: no gênero narrativo *Sketch*, o qual está incluído entre os exemplos de *Short Story*; na comparação desse texto à crônica brasileira, assim como, na relação entre *Sketch*, crônica e o romance (*novel*), os quais serão abordados na sequência deste capítulo.

2.1. Considerações sobre o gênero *Short Story*¹²

O gênero *Short Story* apresenta grande diversidade, alguns dos autores estudados foram: Adrian Hunter, no livro *The Cambridge Introduction to Short Story in English*, de 2007; Andrew Maunder, em *The Facts on File Companion to the British Short Story*, de 2007 e *The British Short Story*, de 2010; Heta Phyhönen e Marie-Laure Ryan no livro *The Cambridge Companion to Narrative*, editado por David Herman, de 2007; James Cooper Lawrence, no artigo *A Theory of the Short Story*, de 1917; Marc Botha, em *The Cambridge Companion to English Short Story*, editado por Ann-Marie Einhaus, de 2016; o livro de Victor Sawdon Pritchett *The Oxford book of short stories*, do ano de 1981.

Andrew Maunder (2010, p. XV) elucida que há uma riqueza e variedade na *Short Story* britânica, a qual oferece novas leituras e perspectivas sobre algumas das histórias e romances mais populares desse período, bem como apresenta a conexão e o contraste desses textos, além de indicar que é uma área viva e digna de mais estudos. O autor afirma, também, que textos como ‘*tale*’, ‘*sketch*’, ‘*fable*’, ‘*short tale*’ têm relação com a *modern short story*. Essa afirmação tanto é verdade que ao procurar referências, estudos e crítica literária sobre *Chronicle*, *Sketch*, *Tale*, encontra-se todo tipo de compêndios, antologias e crítica literária com referência a *Short Story*.

Maunder ainda esclarece que ao analisar a produção de *Short Story* no século XIX, escritores e editores como Maria Edgeworth, Walter Scott, Mary Shelley, Mary Russell Mitford e **Charles Dickens** deixaram um forte legado, o qual continua sem ser reconhecido, além de pouco estudado (2010, p. XV, **meu grifo**).

¹² Todos os autores citados nesse tópico 2.1 foram traduzidos do original em inglês.

James Cooper Lawrence (1917, p. 274-286) diz que “o instinto de contar histórias existe substancialmente na mesma forma em cada raça; todos os homens reconhecem e insistem nas simples limitações da brevidade e da coerência”; ele continua: “As melhores *Short Stories* não são essencialmente em francês, inglês britânico ou americano, italiano, mas fazem parte da antologia do mundo”. Isso porque o crescimento das primeiras literaturas nacionais até a literatura escrita dos séculos XII e XIII desenvolveu-se a partir da literatura falada, do hábito de contar histórias, e a *Short Story*, como parte do gênero narrativo, também passou por ciclos históricos e todos influenciados pelos ‘contadores de histórias’. O autor acrescenta que a *Short Story* teve uma existência contínua da Antiguidade até o dia de hoje, essencialmente da mesma forma como a conhecemos agora, e em grande parte, esse gênero oral foi preservado como literatura falada e não escrita. Enquanto era escrito em língua vulgar, nunca foi considerado como literatura, o que mudou com a formação das línguas nacionais e o grande impacto no número de histórias produzidas. Pode-se afirmar, então, que a mudança na concepção de *Short Story* como literatura ocorreu somente no século XIX, em especial após a expansão da imprensa e do gênero jornalístico. Lawrence conclui que “A única diferença entre técnicas de escrita da moderna *Short Story* e a da Idade Média é verbal”.

Victor Sawdon Pritchett (1981, p. XI, XII) confirma o que Lawrence afirmou, ao dizer: “O vínculo entre todos nós é o fascínio não só com a ‘história/ story’, mas com a sua forma relativamente nova e sempre em mudança, (...) contar histórias é um hábito universal, e é algo que combina muito bem com o temperamento da vida contemporânea”.

Andrew Maunder, sobre a *Short Story* britânica, afirma:

(...) a *Short Story* britânica dos contos (*tales*) de Walter Scott sobre trabalhadores rurais escoceses às aventuras de Arthur Conan Doyle sobre o mestre metropolitano do disfarce de Sherlock Holmes aos experimentos de Virginia Woolf na representação da consciência humana - passou a ser lida e estudada em escolas e universidades em todo o mundo, e é reconhecida como uma forma "aventureira, inventiva, muito variada e, acima de tudo, uma descoberta" (MAUNDER, 2007, p. V).

Maunder (2007, p. VII) também aponta a *Short Story* como um texto em miniatura, ‘arte altamente concentrada’; outra concepção seria a de “um texto estreito, insípido, restrito e comercial”. Durante os anos de 1980 e 1990, essas concepções permaneciam e faziam da *Short Story* um gênero muito impopular. Essa visão começou a mudar devido à influência norte-americana e publicações no *New Yorker*, o que fez o debate crítico sobre a *Short Story* voltar a ter destaque. Assim, a *Short Story* britânica do século XXI é um gênero difícil de se

identificar, e não só a britânica como toda a produção desse gênero em língua inglesa, uma vez que esse se tornou abrangente e inclui textos clássicos e a produção contemporânea.

O autor acrescenta que o romance foi a principal forma de ficção durante o século XIX e foi somente entre 1870 e 1890 que a *Short Story* ganha destaque, em especial, no jornal. Maunder ainda afirma: “o gênero saturou a cultura e o comércio de uma era que viu mudanças maciças no modo como a literatura foi adquirida, produzida e consumida”. Assim, ele retoma a ideia de que o início do século XIX, embora tenha deixado um forte legado para estudos e escritores de *Short Story*, ficou sem reconhecimento e é pouco estudado, bem como o fato de o gênero *Short Story* abranger formas textuais clássicas como ‘*tale*’, ‘*sketch*’, ‘*fable*’, ‘*short tale*’ e formas contemporâneas (2007, p. VIII).

Conforme já citado anteriormente, Botha (2016, p. 202) concorda com Maunder (2007, p. VIII) ao afirmar que o gênero *Short Story* apresenta nomenclatura divergente entre estudiosos e críticos literários¹³. Ainda de acordo com Maunder (2007, p. IX), Dickens considerava a *Short Story* como uma miniatura do romance, um fato narrado por um narrador dentro da história, e essa concepção pode ter influenciado a não valorização de produções como *Sketches By Boz* (1834-36), entre outros, que influenciaram o gênero. Além disso, Dickens editava revistas como *Bentley’s Miscellany* (1837-39), *Household Words* (1850-59) e *All the Year Round* (1859-70), compêndios em que ele sempre incluía as *Short Stories* dos protegidos e rivais, entre os quais estavam: Wilkie Collins, Elizabeth Gaskell e Anthony Trollope. Esses escritores começaram a transformar o *Sketch* ou *Anecdote*/anedota em uma história concisa com um enredo definido, histórias realistas, personagens reconhecíveis e com características cuidadosamente descritas. Maunder também diz que as *Short Stories* eram diversas e apresentavam críticas a paixão sexual, casamento e casas em que a violência, ou a possibilidade de violência, está sempre iminente.

No século XIX, a brevidade da *Short Story* era a forma literária que descrevia a era moderna dos trens, navios a vapor, automóveis, ônibus, telegramas e telefones. A *Short Story* se desenvolve, então, em uma sociedade desordenada, acelerada, fragmentada e adequada para transmitir o sentido peculiar e “moderno” de deslocamento e incerteza, assim como a capacidade de retratar as pessoas como indivíduos, momentos ou cenas separadas do todo (Maunder, 2007, p. X)

Adrian Hunter, no livro *The Cambridge Introduction to the Short Story in English*, de 2007, discorre sobre a origem desse gênero e como passou a ser considerado Literatura.

¹³ Cf. nota 10 do Capítulo 1.

Adrian Hunter (2007, p. 1, 2) lista que escritores renomados como Charles Dickens, Henry James, William Thackeray e Elizabeth Gaskell dedicaram-se à escrita de *Short Stories*.

Short Story, de acordo com Hunter (2007, p.1), passa então a ter um espaço na literatura e no mercado antes dispensado apenas ao romance. O século XIX traz o conceito de *Short Story* profundamente ligado ao do romance, o qual era visto como o resumo de um romance, apresentando a mesma estrutura de narrativa, contendo um mundo em miniatura. Essa noção começa a mudar com a obra de Henry James e depois de Elizabeth Bowen, os quais incluem a noção de imaginação, multiplicidade e mais liberdade ao enredo, sem a obrigatoriedade de se seguir o padrão narrativo do romance.

O romance perdeu a liderança no mercado literário devido à grande repercussão da publicação de periódicos, e esse fator comercial tornou propício o crescimento da produção de *short stories*. O mercado literário de periódicos e da literatura de rua apresentou crescimento exponencial entre 1840 e 1890. O primeiro livro de Charles Dickens, *Sketches By Boz* (1836–7), foi uma das provas da mudança no mercado literário inglês. Ocorreu a modernização das técnicas de impressão, da produção de papel e ilustrações; a revogação dos direitos de livre comércio e alterações na lei de direitos autorais que favoreceram a publicação periódica, a qual se tornou uma literatura acessível às massas e lucrativa para a economia moderna inglesa. As editoras passaram, assim, a se dedicar ao aumento na demanda de produção de periódicos: revistas mensais, semanais, diários, diários noturnos. Como exemplo, as editoras George Smith e Macmillan criaram as próprias revistas. Havia as impressões por um centavo, *Penny-press titles*, de *Alfred Harmsworth's Answers*; as *Tit-Bits*, que seguiam o modelo de jornal de *Harmsworth*; e a revista *Strand Magazine*, todas dedicadas à publicação de *Short Stories* (HUNTER, 2007, p. 6-7).

Irum Abbasi e Laila Al-Sharqi (2016, p. 2-3), no artigo *Merging of the Short-Story Genres*, resumem as mudanças teóricas no gênero *Short Story*. Primeiro, destacam que a literatura oral (*parable*, *fabliau*, *exemplum* e *fable*) influenciou o gênero narrativo *Short Story*, o qual surgiu dos contos medievais (*medieval tales*). Destacam que Petronius, na Roma antiga e Marie de France, na França medieval, escreveram *short-short stories*. No entanto, a concepção moderna de *Short Story* ocorreu com a publicação de *The Two Drovers*, em *Chronicles of the Canongate* (1827), de Walter Scott. Alguns anos depois, Charles Dickens publica *Sketches by Boz* (1836), no entanto, o início do século XIX, por não ser muito estudado, ficou esquecido, período que coincide com o predomínio do romance (*novel*). Somente em 1880 que a *Short Story* se destaca e é publicada intensamente em jornais, revistas

e periódicos, com representantes como Balzac, na França; Cooper e Hawthorne, nos Estados Unidos e Turgeniev e Pushkin, na Rússia.

José Flávio Nogueira Guimarães (2009, p. 2), no artigo *The short-short story: The problem of literary genre*, afirma que a *Short Story* nasceu do âmago do romance (*novel*) e que Brander Matthews foi o primeiro a identificar a *short story* como um gênero diferente do romance no livro *The Philosophy of Short-story*, publicado em 1901. Matthews cunhou o termo separado por hífen, apontou diferenças entre o romance e a *short-story* e afirmou: “*A true Short-Story is something other and something more than a mere story which is short*” (A verdadeira narrativa curta é algo mais que uma mera história breve”) (MATTEWS, 1994, p. 73 *apud* GUIMARÃES, 2009, p. 2).

Abbasi e Al-Sharqi (2016, p. 2) também mencionam a importante obra de Brander Matthews e descrevem o avanço do gênero *Short Story* a partir dos Estados Unidos, nos anos de 1840, com destaque para a publicação de *Twice-Told Tales* (1837) de Nathaniel Hawthorne. Em cerca de duas décadas, havia produção de *Short Story* na Alemanha, França e Rússia, com escritores como: Flaubert, Maupassant, Chekhov, Hoffmann, Poe e Melville. Outro estudo importante encontra-se no livro de Edgar Allan Poe *The Philosophy of Composition* (1846). Eles apontam, também, que nos anos de 1880, seguindo os Estados Unidos e a França, a *modern short story* emerge na Inglaterra, País de Gales e Escócia, com os escritores Robert Louis, Stevenson, Wells, Bennett, James e Kipling. No entanto, em 1890 é Chekhov quem transforma o gênero *Short Story*, introduzindo novas tendências e técnicas. Em 1937 Elizabeth Bowen reivindica o gênero *Short Story* como fruto do século XX. E de fato, esse gênero se tornou ainda mais popular no século XX com escritores como: Borges, Kawabata, Dinesen, Walser, Cortazar, Kafka, Calvino e Buzzati.

Embora o foco desta pesquisa seja o século XIX e a produção de *Short Story* ou *Short Fiction* por Charles Dickens, é importante relatar que no século XX ao XXI as produções e a teoria de *Short Story* mudaram a fundo as concepções desse gênero, apesar das divergências entre os críticos.

Os autores Abbasi e Al-Sharqi (2016, p. 2,3) ainda colocam que as revistas pagavam enormes somas aos escritores com boas *short stories* como exemplo, em 1920 *The Saturday Evening Post* pagou a Scott Fitzgerald \$4.000,00 dólares por uma única *short story*. Eles acrescentam que nos anos de 1960, a *short-short story*, enquanto subgênero de *Short Story*, ganha popularidade na produção de ficção. Entre os autores que contribuíram e influenciaram a concepção do gênero estão: Chekhov; Dylan Thomas; D. H. Lawrence; J. G. Ballard; Mary Rohrberger; a australiana Ian Reid, *The Short Story in Critical Idiom Series* (1977); os

britânicos Wendell Harris, *Century: A Literary and Bibliographic Guide* (1979) e Harold Orel, *The Victorian Short Story* (1986); com uma perspectiva pós-colonial W. H. New, com a publicação *Dreams, Speech and Violence: The Art of the Short Story in Canada and New Zealand* (1987); e Gerald Lynch, *The One and the Many: English-Canadian Short Story Cycles* (2001).

Nos anos de 1980, ainda de acordo com Abbasi e Al-Sharqi, apesar de o gênero ser considerado impopular pela crítica, uma série de trabalhos exploravam a *Short Story* ou *Short Fiction* de acordo com a visão modernista e pós-modernista, entre eles a produção de Clare Hanson e Dominic Head; Farhat Iftekharudin, *The Postmodern Short Story: Forms and Issues* e Susan Lohafer, *Coming to Terms With the Short Story* (1983), *Short Story Theory at a Crossroad* (1989) e *The Tales We Tell: Perspectives on the Short Story* (1998). Em 1989, ocorreu a primeira conferência internacional de estudos sobre a teoria de *Short Story*. E a produção de Charles May foi considerada a responsável pela consolidação da área de estudo de *Short Story* devido à publicação dos livros: *Short Story Theories* (1976), *New Short Story Theories* (1994) e *The Reality of Artifice* (1995).

Maunder (2007, p. VI) também apresenta a produção na área de estudos da *Short Story*, como o Festival Literário de Charleton, na Carolina do Sul, *Small Wonder Short Story Festival*, lançado em 2004 e que ocorre anualmente; e, também, o *International Orange Award for New Writing*, no Reino Unido. Nos Estados Unidos, em 2005, ocorreram *National Short Story Prize*, *Frank O'Connor award* e o *Bridport prize*, todos dedicados à *Short Story*. Também incluem-se as obras de Giles Gordon e David Hughes, *The Best British Short Stories 1986–1995*; uma antologia com histórias de A. S. Byatt, Martin Amis, Julian Barnes, J. G. Ballard, Adam Mars Jones, Fay Weldon e Rose Tremain; Malcolm Bradbury, *Penguin Book of Modern British Short Stories* (1987); A. S. Byatt's, *Oxford Book of English Short Stories* (1998); Susan Hill's, *Penguin Book of Modern Women's Short Stories* (1996; 1998); David Marcus, *Best New Irish Stories* (2005); as antologias e críticas literárias de Norton que incluíam *Short Stories* de Rudyard Kipling, Thomas Hardy, Katherine Mansfield, Virginia Woolf, e Agatha Christie; Muriel Spark, *Complete Short Stories* (2001); Sylvia Townsend Warner, *The Music at Long Verney* (2001); coleções com as *Short Stories* de Julian Maclaren-Ross e Michael McLaverty (2005); além da transmissão por rádio de debates sobre *Short Stories* pela BBC Radio Four; a revista *Prospect*, publicada também on-line pela Amazon, dedicada a *short story writers*.

É importante destacar também o projeto do Museu de Londres, *Museum of London*, denominado *Dickens Dark London* ou apenas *Dark London*, o qual inclui um aplicativo para

o sistema IOS lançado em 2011, usado em computadores, smartphones, ipads e ipods da marca Apple. Ele está disponível para download de forma gratuita e apresenta novelas gráficas, *graphic novels*, baseadas em crônicas do livro *Sketches by Boz* (1836).

Portanto, toda a produção de *Short Story* e teoria de *Short Story* mencionada anteriormente, juntamente com os autores estudados e referenciados neste trabalho, mostram que ainda há muito a contribuir para com esse gênero, o qual Patea (2012) apud Abbasi e Al-Sharqi (2016, p. 3) afirma ser muito difícil de formular uma definição concreta, uma vez que a *Short Story* é um gênero de múltiplas faces, diverso no tema e natureza das histórias; assim como apresenta relação estreita com o lirismo, o romance, a carta, o ensaio, cinema, fotografia, pintura e artes visuais. Porém, a *Short Story* pode ser descrita em termos de “precision, compression, unity, brevity, intensity, lyricism, theme, insight, vision, mystery, hybridity, fractals, tension, and closure however, its unity is given epic importance” (precisão, compressão, unidade, brevidade, intensidade, lirismo, tema, insight, visão, mistérios, hibridismo, de propriedades fractais, tensão e conclusão, embora a unidade tenha importância épica).

Como já dito, em razão de o gênero *Short Story* ser diversificado, o próximo tópico apresentará algumas considerações sobre o gênero narrativo *Sketch*, o qual é o foco deste estudo.

2.2. O *Sketch* e a Crônica

O gênero *Short Story* inclui outros gêneros narrativos, os quais apresentam variação de estilo e tamanho. De acordo como o tópico anterior, é importante retomar a descrição de Botha (2016, p. 202) quanto a alguns tipos de *short story*: “*anecdote, aphorism, character, digression, emblem, epigram, exemplum, fragment, fable, joke, myth, miniature, parable, paradox, prose poem, riddle, sketch, short story, tale, tableau e vignette*”.

O que se percebe ao longo da história é a tentativa de estigmatizar os gêneros da ficção com características, estilos e tamanhos definidos, o que nem sempre é funcional e atende a diversidade da produção escrita. Guimarães (2009, p. 2) diz que Brander Matthews, na teoria de *Short Story* que cunhou a partir de 1901, acredita que regras rígidas de classificação são futilidades quando se fala em limites dos gêneros literários, pois a maioria dos gêneros literários se mistura e se une um ao outro.

No entanto, existem grupos de características comuns para gêneros narrativos, por exemplo, a **anedota** (*anecdote*): o Dicionário Oxford (2010)¹⁴ diz que é “um breve relato de algo interessante e divertido, que geralmente conta uma história sobre uma pessoa real e / ou incidente”. Não é raro encontrar a anedota como suporte para o *Sketch* e outros gêneros narrativos. O Dicionário ainda traz a definição de **fábula** (*fable*) como “uma tradicional *short story*, uma história sucinta que traz uma lição de moral, em especial os personagens são animais”, mas pode ocorrer de serem criaturas míticas, plantas, objetos inanimados, forças da natureza. O *Sketch* muitas vezes também remete ao estilo textual do gênero narrativo fábula. **Vignette**, ou vinheta, é definida como “*short piece*, texto muito curto com foco em um personagem ou situação”, e é comum na contemporaneidade em textos comerciais para televisão e rádio, no entanto é comum ser representada como “uma figura ou desenho na primeira página de livros”. Para Conto/ *Tale*, a definição geral é “história criada com o uso da imaginação”, acredita-se ser um texto mais longo, com relações poéticas e intimistas.

Chronicle (crônica) é definida como “A factual written account of important or historical events in the order of their occurrence; A fictitious or factual work describing a series of events”/ Escrita de fatos importantes ou históricos em ordem cronológica; Texto fictício ou factual que descreve uma série de eventos (“Chronicle”. DICTIONARY, Oxford English, 2010, 8ªed). A crônica apresenta relação com o folclore, histórias contadas oralmente, lendas, cultura, história cronológica de uma sociedade e ligação com texto jornalístico. Por exemplo, na literatura bíblica, há o livro de Crônicas; em língua inglesa, uma das primeiras referências foi a crônica Anglo-saxã, *The Anglo-Saxon Chronicle*; crônicas medievais como *Crusades and Geoffrey of Monmouth's History of the Kings of Britain* e outras (*Anglo-Saxon Chronicle*. DRABBLE, 2000).

Outros tipos de *short story* estão mais ligados à contemporaneidade como o *Drabble* (geralmente com até 100 palavras, comum na internet em produções de *fanfiction*); *Feghoot*, de conotação humorística, trocadilhos; *Flash Fiction* (geralmente de 100 a 300 palavras); *Frame story* ou *Frame tale*; *Mini-saga*; e *Story sequence* ou *short story cycle* ou ainda *composite novel*, uma sequência de histórias. No entanto, a ideia geral apresentada acima sobre o que se entende por alguns desses gêneros narrativos servem para ajudar a ilustrar como o *Sketch* une e mistura alguns aspectos desses gêneros narrativos.

A *Encyclopaedia Britannica* apresenta a *Short Story* como narrativa em prosa inventada, mais curta do que uma novela, geralmente se refere ao efeito que é transmitido em apenas um ou alguns episódios, cenas significativas. Trata-se de uma narrativa concisa, mas

¹⁴ Todas as citações do Dicionário Oxford (2010) foram minhas traduções.

que possui unidade. Apresentava entre 100 e 7.980 palavras. A questão da unidade e do tamanho da *Short Story* são pontos mencionados também nas obras dos autores citados no tópico anterior (2.1.).

Assim, segundo Guimarães (2009, p. 2, 3, **minha tradução**), *Short Story* e *Sketch*, *Novel* e *Romance* (*Romance Novel*) “se misturam e se unem um ao outro, e nenhum homem pode medir os limites de cada um, embora seus extremos estejam distantes”. Ele acrescenta que “com a compreensão mais completa do princípio de desenvolvimento e evolução na arte literária, como na natureza física, vemos a futilidade de uma classificação rígida dos gêneros”.

A identidade genérica usada pelos princípios taxonômicos não deve ser estática e imutável. Não pode ser congelada para sempre. Pelo contrário, deve ser flexível. Regras estritas não são aplicáveis a qualquer campo da arte, incluindo literatura e teoria de gênero. É muito difícil estabelecer limites neste domínio. Por exemplo, os autores tentaram limitar e diferenciar o romance e o conto pelo número de palavras. E. M. Forsteriii sugere a soma de cinquenta mil palavras. No entanto, Allan H. Pasco cita trabalhos considerados romances mais curtos do que aqueles como *L'Immoraliste* e *L'Etranger* (p.123). W. S. Penn é o seu artigo “*The Tale as Genre in Short Fiction*” explica: “Isso não significa que uma combinação de elementos de diferentes gêneros não poderia ser usada pelo escritor. O que significa é que a teoria genérica deve evoluir - crescer ou mudar completamente - juntamente com o desenvolvimento de novos gêneros” (p.54).

Mas é claro que posso voltar ao passado para buscar as intenções e os propósitos que originaram um novo gênero (GUIMARÃES, 2009, p. 2, 3).

Guimarães (2009, p. 3) ainda afirma que há diferenças profundas entre o Romance (*Novel*) e a *Short Story*. Apesar de serem gêneros que se fundem um no outro, pois a linguagem ficcional da narrativa do romance se fundiu na *Short Story* e na escrita jornalística, esses fatores resultaram, também, no novo gênero, considerado híbrido *short-short story*, o qual pode apresentar uma nova nomenclatura, mas a forma é tão antiga como as parábolas e as fábulas.

Nesse momento, o destaque é no gênero narrativo *Sketch*, o qual é o foco deste estudo. E retomamos a questão: os *Sketches*, em português, devem ser comparados às crônicas ou aos contos? O ponto defendido é que os textos de Dickens em *Sketches By Boz* se aproximam mais do gênero crônica que do conto devido às características gerais do texto, em especial o humor e a íntima relação com o meio jornalístico.

Os *Literary Sketches* ou apenas *Sketches* formam a coletânea publicada no livro *Sketches by Boz*, primeiro em dois volumes (1836 e 1837), seguindo a forma comercial da publicação dos romances, e depois em 1839, quando foi revisado outra vez por Dickens e

publicado em um único volume. Pesquisas na internet sobre a obra *Sketches by Boz* resultaram em termos como “*Dickens’ short stories Sketches by Boz*” e “*Dickens’ short fiction Sketches by Boz*”, como já mencionado, esses termos correspondem ao mesmo gênero narrativo.

Conforme a definição da *Encyclopaedia Britannica* para *Literary Sketch*,

(...) o termo tem a origem na palavra grega σχέδιος - schedios "temporário" e é considerado uma narrativa curta em prosa, em geral, relacionado ao humor e ao entretenimento, o que de alguma forma carrega o aspecto cultural para os leitores. O texto apresenta estilo informal, é menos dramático, mas mais analítico e descritivo do que o *tale* e a *short story*. O escritor mantém o tom familiar e de conversa, subestimando os pontos principais e sugerindo, em vez de indicar, conclusões. Uma variação comum de *Literary Sketch* (*Sketch*) é o *Character Sketch* (*Character*), uma forma de biografia ocasional com uma série de anedotas sobre determinada personagem, um texto curto entre 100 e 218 palavras (*ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA*).

The Great Soviet Encyclopedia (1979), também apresenta a definição de *Literary Sketch*, o qual é uma variação menor do gênero épico (narrativo) e que também difere de *short story* e *tale*, pois, é uma narrativa breve com descrições completas associadas à vida social, à rotina, às personagens, em geral com uma dose de crítica, humor, e não lida com questões mais intimistas das personagens, como acontece nos contos e romances. Combina características de *belles lettres* e do jornalismo, assim como a opinião do autor.

John Plotz (2016, p. 88-91), no capítulo *Victorian Short stories*, relata aspectos mais consistentes sobre o gênero narrativo *Sketch*. Ele afirma que por volta de 1837, ano em que a rainha Victoria assumiu o trono britânico, o romance realista se tornou ‘repositório de *short stories*’. Dickens, Trollope, Thackeray, Brönte e outros teciam as histórias como um romance, as quais perdiam em elementos formais por funcionarem como narrativas autônomas, mas mantinham outros atributos da *Short Story*. Essas histórias reunidas em um livro publicado nos moldes do romance, em comparação com os parâmetros modernos, se tornaram ‘virais’ (2016, p. 88, 89).

Plotz continua a dizer que anos antes da publicação de *Pickwick Papers*, mudanças significativas ocorreram no mundo da *Short Fiction*. Entre 1830 e 1836, foram publicadas duas vezes mais coletâneas de *Short Story* que em toda a década de 1820. Esse sucesso de publicações de *Short Stories* compreende textos como *The Mortal Immortal* (1834), de Mary Shelley, e *The Rioters* (1832) em *Illustrations of Political Economy*, de Harriet Matineau. Em sequência, na metade do século XIX, o romance realista proporcionou o que os contos (*tales*) da era romântica, como os de Hogg e Scott não conseguiram, que a *Short Story* se tornasse uma categoria da ficção, o que aconteceu também com os *Sketches* urbanos (*urban Sketches*):

“breves descrições analíticas e impressionistas das cidades e da geografia social”. O autor acrescenta os estudos de Lauster e Garcha, os quais concordam que o *Sketch* é “um gênero que fornece informações, que deixa de lado a experiência interior para buscar aspectos importantes da paisagem ou ordem social das pessoas que se encontravam nas ruas da cidade”. Os *Sketches* e *Stories* dos anos 1830 (e 1840) unem-se no desejo de retratar, em especial, a rotina dos tipos urbanos por meio da máscara da personagem, e assim o *Sketch* apresentava um sistema mais complexo do que a forma lhe permitia, as personagens eram classificadas como tipos sociais, os quais eram retratados em conjunto com a forma em que eram afetados na história (2016, p. 90).

Em *Sketches by Boz* (1833-6), os textos de Charles Dickens apresentavam “dualidade – por um lado detalhavam o conhecimento empírico da vida urbana e por outro o lado sombrio dos sentimentos individuais”. Plotz diz que Boz era “ansioso para afastar os estúpidos tipos urbanos ‘legíveis’ da morte, uma vez que todos os dias a realidade dizia o contrário e com muita intensidade” (2016, p. 91).

O *Sketch* para Dickens, de acordo com Hunter (2007, p. 7), era uma forma de narrativa condensada, ainda atrelada à forma do romance e aos seus elementos narratológicos; de forma que o livro *Sketches By Boz* (1836-7) contém textos únicos, os quais descrevem a sociedade vitoriana, e ao serem analisados, apresentam os elementos narrativos do romance.

A obra formava um conjunto coeso, romanesco, discurso elevado e um narrador que faz da incoerência e ignorância sintomas de uma condição social através da análise e do entretenimento. Dessa forma, o livro de Dickens, em termos narratológicos, usa a enunciação, através do narrador, o qual tem poder de transmitir informações que transcendem a compreensão dos temas descritos, as personagens ou sujeitos da enunciação. Esse era o padrão clássico do romance realista vitoriano e foi usado por Dickens nos textos em *Sketches By Boz* (1836-7), por isso ele foi considerado arbitrário quanto à estrutura narrativa. Em relação às personagens, Dickens não as elaborava “em detalhes”, como nos romances, e assim adotou uma caracterização curta e resumida, não menos importante para o enredo (HUNTER, 2007, p. 10-12).

A comparação entre Crônica e *Sketch* condiz com a relação de brevidade existente entre os dois textos, com a linguagem utilizada, em especial, no que se diz à relação desses gêneros narrativos com o jornal, os aspectos históricos, culturais e sociais. De forma, pode-se dizer que as crônicas produzidas por Dickens, embora apresentassem estrutura narrativa de um romance em miniatura, a qual remete às cenas como em uma narrativa enquadrada, não deixam de apresentar o que é comum nas crônicas na atualidade, tanto em português como em

inglês, a brevidade e unidade. Além disso, apresenta-se como um texto ligado aos aspectos históricos, sociais, ao gênero jornalístico, e que faz uso do humor como crítica social e recurso linguístico para evidenciar o dualismo dos textos, os quais descrevem, de forma empírica, a vida urbana ao mesmo tempo que revelam os sentimentos individuais.

Vera Lúcia Bastazin (2007, p. 9-11) apresenta considerações importantes sobre o hibridismo e transformação dos gêneros literários. Ela declara que, a partir do século XVIII, o foco do gênero poesia é desviado para o gênero narrativo e essas formas começam a “se expandir e diversificar, colocando na arena uma nova multiplicidade de manifestações”, o que afetou as “narrativas mais simples – a saga, o mito, o conto popular ou folclórico, etc – até às mais complexas, como é o caso da novela e do romance”, bem como “das narrativas menores”, entre as quais pode se mencionar o conto e a crônica (2007, p. 10).

A autora ainda afirma que o Romantismo proporcionou ao escritor liberdade na modernidade literária, com isso apareceram novas formas de expressão literária, e a **crônica** bem como o **conto** passam por mudanças significativas, o que resulta em uma aproximação desses dois gêneros narrativos.

A crônica, originariamente, associa-se a um enfoque muito mais histórico do que literário. No início da era cristã, ela designava um conjunto de fatos e/ou acontecimentos ordenados e expressos a partir de uma linha de sucessão cronológica. Esse enfoque não manifestava nenhuma intencionalidade interpretativa. Assim, a palavra grega *chrónos* que significa ‘tempo’ dá origem a *chronikós* e, posteriormente, *chronica* (latim). Esse significado original estende-se por toda renascença de forma que, até o século XVI, o sentido do termo designa aquilo que se conhece hoje como crônica histórica, ou seja, a visão do cronista como o relator da História, aquele que não se satisfaz em apenas apresentar, mas deve explicar sob sua ótica os acontecimentos que registra (cf. BENJAMIN, 1985). A acepção moderna do termo começa a se manifestar no século XIX, quando passa a se libertar de sua conotação histórica e, via texto jornalístico, despe-se de seu antigo significado e passa por reformulações em seu discurso que a aproximam cada vez mais do texto de qualidade literária (BASTAZIN, 2007, p. 10).

Conforme mencionado no final do primeiro capítulo, o folhetim foi meio importante de popularização da crônica, e o jornal de publicação de diversos textos literários. Bastazin (2017, p. 11) diz sobre o folhetim:

Inicialmente, atribuiu-se a este espaço certa conotação que se associava a assuntos pouco prestigiados. É certo que esse espaço era marcado por uma saudável liberdade de escrita, fato importante para um tipo de publicação diária que logo viria a se popularizar, ganhando adeptos nas mais diferentes camadas sociais. Os folhetins, tal como a popularização do jornal, são decorrências da revolução burguesa - movimento responsável pelo

surgimento de veículos de comunicação mais acessíveis aos interesses gerais, assim como às camadas menos intelectualizadas da população. O espaço dos folhetins, em princípio mais descompromissado, estava em sintonia quase direta com as transformações e modernização dos grandes centros urbanos, que não apenas produziam mais notícias, mas necessitavam também de canais para sua divulgação (BASTAZIN, 2007, p. 11).

Dessa forma, a autora aponta que o folhetim começa a dar espaço para textos que registrem fatos cotidianos, ou teçam um registro histórico pelo “olhar aguçado do cronista que flagra a cidade e passa a revelar ao seu leitor, os fatos e interpretações sensíveis, quase poéticas, do seu espaço de vida moderna”. A crônica, então, resultou na “aliança” entre o gênero jornalístico e o literário.

A redução de um discurso de caráter opinativo associado à construção de outros tipos de discurso - que se abrem para diferentes pontos de vista, assim como para a elaboração de níveis de afastamento do real adensados por estruturas poéticas - criam um novo tecido textual que torna ambíguas tanto as estruturas composicionais da crônica quanto da prosa ficcional. A visão do escritor, claramente expressa na crônica, começa a perder sua nitidez e, em diferentes níveis de gradação, vai se tornando obliterada e acaba por abrir espaços para que a função estética se expresse e mesmo se sobreponha à função referencial da linguagem. A transitoriedade, como característica peculiar da crônica, alocada na página do jornal, perde sentido - à medida que essa se desloca da imprensa efêmera - e conquista o espaço nobre do livro de ficção. O distanciamento da crônica e a aproximação do conto manifestam-se exatamente pelo transitar entre o discurso referencial propriamente dito e a construção poética da linguagem (BASTAZIN, 2007, p. 11).

Bastazin conclui que a proximidade ou ainda “transmutação” da crônica e do conto podem carregar “a expressão lírica da palavra, a ironia ou dramaticidade da narrativa”, possibilitando várias formas de discurso e a retomada de “gêneros cujas modalidades são marcantes desde a Antigüidade” (2007, p. 9)

A crônica, deslocando-se do contexto jornalístico (local de origem), insere-se cada vez mais no espaço literário e acaba por criar tal aproximação com o objeto de qualidade artística, que pode chegar, em seu grau máximo de literariedade, a ser considerada como um conto ficcional ou mesmo um texto em prosa poética. Este fato, cada vez mais presente na atualidade, acaba produzindo um fator tensional de difícil, senão quase impossível, diferenciação entre certos gêneros narrativos, anteriormente de fácil diferenciação (BASTAZIN, 2007, p. 8, 9).

Héris Arnt (2004), assim como Adrian Hunter (2007) e Bastazin (2007), afirma que a presença da literatura e de escritores em jornais “foi um fenômeno universal” que marcou o

século XIX, e eles estavam sempre de alguma forma “engajados num movimento de denúncia e crítica das condições sociais”, em que “Charles Dickens cobria o parlamento inglês, enquanto Machado de Assis, o Senado” (ARNT, 2004, p. 47, 48).

Arnt inclui que o jornalismo literário foi a “forma de conceber e fazer jornal que se desenvolveu no século XIX e que se caracterizou pela militância de escritores na imprensa, com a publicação de crônicas, contos e folhetins”. O folhetim foi o responsável pelo surgimento das crônicas nos jornais e o jornalismo literário foi, assim, o meio pelo qual as crônicas, contos e folhetins, tanto na Europa como no Brasil, realizaram debates culturais e de cunho histórico, o que resultou na descrição histórica, política e social de uma época (2004, p. 47).

Marc Weingarten (2010, p. 16) complementa o que foi dito por Hérís Arnt (2004), ao afirmar que o jornalismo literário ou novo jornalismo refletiu claramente a sua época e foi “(...) um jornalismo que se lê como ficção e que soa como a verdade do fato relatado. Tomando emprestado o título de uma antologia de jornalismo literário de 1997, é a arte do fato”. O autor diz também que muitos escritores atuavam como jornalistas, e “eles aplicaram sua habilidade de escrita às ferramentas da reportagem e produziram uma não ficção à altura da melhor ficção”.

Novo Jornalismo é um termo evasivo. Quando Tom Wolfe fez dele o título de uma antologia de 1973 (para alguns críticos não havia nada de novo no Novo Jornalismo) (...).

O Novo Jornalismo vinha pairando sobre a margem dos jornais americanos e britânicos desde os primeiros dias dos jornais. (...)

Na introdução de sua antologia (1973), Wolfe compara seus contemporâneos jornalistas aos gigantes do século XIX Dickens, Balzac e Fielding, escritores que retrataram suas épocas com precisão, numa ficção realista social (WEINGARTEN, 2010, p.19, 20).

Sobre a mídia impressa, Weingarten diz que houve grande controle e opressão na Inglaterra desde a Era Tudor, século XV, e muitos jornalistas trabalhavam na clandestinidade (2010, p. 20, 21).

A história do jornalismo é, de muitas maneiras, uma história de opressão e censura. Na Grã-Bretanha, inúmeros decretos governamentais – a iniciativa do Conselho Real de assumir um papel de censor, a supressão da imprensa por Oliver Cromwell em 1655 – forçaram os jornalistas à clandestinidade. Em meados do século XVII, surgiu um mercado negro em que jornais de formato padrão que relatavam acontecimentos específicos eram distribuídos clandestinamente. (...)

Todo esse controle com mão de ferro sobre a livre circulação de ideias na imprensa criou um próspero mercado para a sátira. Mais do que os

jornalistas sérios, os satiristas conseguiram fazer protestos engenhosos e escapar da censura (WEINGARTEN, 2010, p.19, 20).

Um exemplo citado pelo autor foi o de Charles Dickens. O escritor iniciou a carreira como repórter do parlamento em 1836 e se dedicou a escrita de *literary sketches* e *tales* (2010, p. 21, 22).

Em 1836, aos 21 anos, Charles Dickens era repórter para o parlamento, trabalhando para o jornal britânico *Morning Chronicle*, quando seu editor, John Black, sugeriu que ele se concentrasse menos nos assuntos de Estado e mais nas ruas de Londres. Então, Dickens se aventurou a sair pela cidade, registrando os costumes da rotina das classes média e trabalhadora. O resultado foi uma série de cinco artigos chamada “Street Scketches”. A série se tornou tão popular que Dickens escreveu mais 48 dessas cenas para o *Chronicle* e o *Evening Chronicle*.

Escrevendo sob o pseudônimo de Boz, Dickens criou uma série de retratos modestos que captaram os trabalhadores comuns, homens e mulheres – atendentes de banco, balconistas de lojas, padeiros, lavadeiras – que cuidavam de seus negócios com pouca cerimônia ou ambição, a maioria silenciosa de uma sociedade que aderiu firmemente a um código de classe rígido e que tinha pouca utilidade para as engrenagens humanas da economia industrial. A escrita de Dickens ficava numa região imprecisa entre a ficção especulativa e a reportagem, o que lhe dava liberdade para especular sobre a vida particular de seus personagens de maneira bastante peculiar.

O sucesso da série Boz daria a outros escritores liberdade criativa para fazer a mesma coisa (WEINGARTEN, 2010, p. 21, 22).

Os estudos da crônica enquanto gênero literário apresenta divergências até os dias atuais. O crítico Antônio Candido (1992, p. 13-22) afirma que “A crônica não é um ‘gênero maior’. Nem se pensaria em atribuir o Prêmio Nobel a um cronista, por melhor que fosse”. A crônica para ele é efêmera, e acrescenta: “o fato de ficar tão perto do dia-a-dia age como quebra do monumental e da ênfase”.

C. V. Gancho (2004, cap.1, p. 05) define a crônica também como “um texto híbrido” e pode apresentar ou não os elementos de uma narrativa completa; uma crônica pode contar, comentar, descrever, analisar”, e descreve algumas características da crônica: “texto curto, leve, que geralmente aborda temas do cotidiano”.

Para Jorge de Sá (2005, p. 11) a crônica é parte de uma narrativa curta, a “soma de jornalismo e literatura”, e afirma que, ao levar em conta a rotina, o cotidiano e os pequenos detalhes, com “lirismo reflexivo, o cronista capta esse instante brevíssimo que também faz parte da condição humana” e transforma situações simples em um “diálogo sobre a complexidade das nossas dores e alegrias. Somente nesse sentido crítico é que nos interessa o lado circunstancial da vida. E da literatura também”.

O cronista, dessa forma, como afirma Schneider (2011, p. 4), “toma algum assunto, sério ou trivial, e o transforma em tema de discussão. Neste ponto, a crônica pode ser política, trágica, irônica, humorística”, assim como o cronista pode assumir o papel “de historiador do cotidiano, mesmo que não esteja preocupado em fazer história”, pois, para esse tipo de escritor, relatar o cotidiano e notícias com uma “abordagem sociocultural” é uma atitude comum e que resulta de suas reflexões sobre esse cotidiano aliada ao tempo presente, demonstrando que “a relação da crônica com a história do cotidiano parece ser oportuna ao investigador”.

Portanto, é pertinente retomar a afirmação de Guimarães (2009, p. 2) que a *Short Story* e *Sketch*, *Novel* e *Romance* (*Romance Novel*) “se misturam e se unem um ao outro, e nenhum homem pode medir os limites de cada um, embora seus extremos estejam distantes”. Em acréscimo a essa ideia, pode-se afirmar que a crônica e o conto também se misturam, o que faz da comparação entre *Sketch* e crônica ser coerente, além de ambos os gêneros apresentarem brevidade, unidade, intensidade, ligação direta com o gênero jornalístico e ainda com aspectos históricos, culturais e sociais. Outra característica que pode ocorrer no *sketch* e na crônica é o humor como crítica social, como demonstrará o próximo tópico 2.3.

2.3. O humor como recurso estilístico de Charles Dickens em *Sketches by Boz*

As crônicas em *Sketches by Boz* são marcadas pela habilidade de Charles Dickens em usar o humor para descrever, com perfeição e detalhes, situações, cenas e personagens corriqueiros da cidade de Londres. Esse estudo considerará as crônicas: “The Great Winglebury Duel” (“O Duelo em Great Winglebury”), “Omnibuses” (“Os ônibus”); “The pawnbroker’s shop” (“Casa de Penhores”); “The four sisters” (“As quatro irmãs”) e “The misplaced attachment of Mr. John Dounce” (“O malfadado caso do Sr. John Dounce”). Esses textos, conforme dito na introdução deste estudo, foram escolhidos por uma questão de gosto pessoal e por exemplificarem que a estrutura e estilo dos textos de Dickens não apresentam diferenças significativas, independente da seção a qual fazem parte (Retratos da nossa Paróquia, Cenas, Personagens ou Contos), porém, apresentam temática diversa, sempre mediadas pelo uso do humor.

Tratando-se de um recurso linguístico muito estudado, existem várias teorias sobre o humor, como as de Bergson, Freud, Koestler, Propp, entre outros. Um dos objetivos deste estudo é descrever algumas definições de humor como recurso estilístico e exemplificar o uso desse recurso nas crônicas estudadas.

Margarida A. S. V. Mouta (1996, p. 34, 35) define o humor a partir de diversos estudos linguísticos e o apresenta como parte do discurso sob diversas formas: a troça, o sarcasmo e a ironia. Ela afirma também que o humor é resultado direto da relação com o contexto social e cultural.

A ocorrência de manifestações humorísticas no discurso implica (...) sempre uma situação de enunciação que as determina (...); é também um factor a ter em conta no tipo de interação humorística que envolve propósitos críticos e que está muitas vezes presente no discurso sob a forma de enunciados que incluem a troça, o sarcasmo ou a ironia no intuito de modificarem os comportamentos do interlocutor (MOUTA, 1996, p. 33).

De acordo com a autora, o humor é resultado direto da relação com o contexto situacional, social e cultural, o que envolve, também, a linguagem e o uso (subversivo) dessa, resultando em procurar indícios da especificidade do humor verbal no discurso; essa concepção concorda com os estudos de Michel Foucault sobre as práticas discursivas (1996, p. 33-35, 114, 115). Ou ainda, de acordo com Henri Bergson (1983, p. 7-10), “não há comicidade fora do que é propriamente *humano*”, a insensibilidade e a indiferença acompanham o cômico, sendo ele destinado à inteligência. O “cômico exige algo como certa anestesia momentânea do coração para produzir todo o seu efeito. Ele se destina à inteligência pura. Mas essa inteligência deve permanecer em contato com outras inteligências”. O autor acrescenta que a compreensão do riso/ cômico ocorre quando é localizado na sociedade, determina-lhe uma função social, de forma que “O riso deve corresponder a certas exigências da vida em comum. O riso deve ter uma significação social” e pode ser encontrado “com muita facilidade na vida quotidiana”.

Outro fator característico, de acordo com o autor, é que o humor geralmente ocorre através da linguagem como um “arranjo de acontecimentos” que geram “*a ilusão da vida e a sensação nítida de uma montagem mecânica*”, assim como nas repetições, no uso do sentido figurado e por possuir significação social, a linguagem exprime e cria o cômico (1983, p. 36-37, 50-51, 56).

Mas devemos distinguir entre o cômico que a linguagem exprime e o que ela cria. O primeiro poderia, a rigor, traduzir-se de uma língua para outra, sob pena, entretanto, de perder grande parte do seu vigor ao transpor-se para uma sociedade nova, diferente por seus costumes, literatura e sobretudo por suas associações de idéias. Mas o segundo é em geral intraduzível. Deve o que é à estrutura da frase e à escolha das palavras. Não consigna, graças à linguagem, certos desvios particulares das pessoas ou dos fatos. Sublinha os desvios da própria linguagem. No caso, é a própria linguagem que se torna cômica (BERGSON, 1983, p. 50-51).

Segundo Bergson “a repetição é o processo predileto da comédia clássica”, acontece na reprodução de cenas, colocando as personagens em situações novas ou personagens novas em situações idênticas, indicando a ideia de transposição em que o efeito cômico ocorre “*ao transpor a expressão natural de uma idéia para outra tonalidade*”. O estudioso declara que a linguagem permite a “comicidade passar por uma gama infindável de graus, desde o burlesco mais vulgar até as elevadas formas do *humor* e da ironia”. Com a transposição do solene para o familiar, conseguem-se efeitos diversos, como exemplo: a paródia, “se transpusermos o solene em familiar, teremos a paródia. E o efeito de paródia, assim definido, se estenderá até casos em que a idéia expressa em termos familiares será das que devem adotar outro tom, quando mais não seja, pelo hábito”. É a partir da paródia que surge a definição de cômico por Alexandre Bain, pela degradação. Há também a transposição inversa, o exagero (falar das pequenas coisas como se fossem grandes) e a transposição de baixo para cima (1983, p. 59-62).

Mais artificial, porém mais requintada, é a transposição de baixo para cima aplicada ao valor das coisas, e não mais à sua magnitude. Exprimir decorosamente uma idéia velhaca, referir-se a certa situação escabrosa, a certa profissão inferior ou a certa conduta vil e descrevê-las em termos de estrita *respectability*, é em geral cômico. Acabamos de empregar uma palavra inglesa. É que, de fato, a coisa é bem inglesa. Encontramos inúmeros exemplos disso em Dickens, Thackeray e na literatura inglesa em geral (BERGSON, 1983, p. 61).

A transposição cômica ocorre em duas direções, de acordo com o autor, por comparações e oposições: “o muito grande e o muito pequeno, o melhor e o pior” ou noções do que é “real com o ideal” e que acabam por definir a ironia e o humor como formas de sátira, mas em direções opostas. A ironia é o que “ora se enunciará o que deveria ser fingindo-se acreditar ser precisamente o que é”. O humor “se descreverá cada vez mais meticulosamente o que é, fingindo-se crer que assim é que as coisas deveriam ser”. O humorista é definido pelo autor como “um moralista disfarçado em cientista, algo como um anatomista que só faça dissecação para nos desagradar; e o humor, no sentido restrito que damos à palavra, é de fato uma transposição do moral em científico” (1983, p. 59-62).

Quanto à comicidade de caráter, ele diz que o cômico/ o riso é “uma espécie de trote social”, sempre humilha e ressalta os defeitos, os quais fazem rir “em razão de sua *insociabilidade* mais do que por sua *imoralidade*” (1983, p. 65, 67).

Em certo sentido, poder-se-ia dizer que todo *caráter* é cômico, desde que se entenda por caráter o que há *de já feito* em nossa pessoa, e que está em nós em estado de mecanismo montado, capaz de funcionar automaticamente. Será aquilo pelo que nos repetimos. E será também, por conseguinte, aquilo pelo que outros nos poderão imitar. O personagem cômico é um *tipo*. Inversamente, a semelhança a um tipo tem qualquer coisa de cômico. (...) É cômico deixar-se desviar de si mesmo. É cômico vir inserir-se, por assim dizer, num quadro preparado. E o cômico acima de tudo é passarmos ao estado de esquema onde outros se inserirão trivialmente: é nos solidificarmos em tipo. Descrever caracteres, isto é, tipos gerais é, portanto, a meta da alta Comédia (BERGSON, 1983, p. 71).

Arlete Bonato de Azevedo Figueiredo (1968, p. 312) também relaciona o humor com o contexto social e afirma que “é uma atitude jocosa em face dos fatos da vida”, tende ao “desejo de fuga da realidade, das convenções, das instituições, de tudo aquilo que é tido como fixo e consagrado”, “é produto da imprevisibilidade”, que impele os indivíduos ao “mundo fantástico do absurdo, do exagero”, é “contrário à lógica e à razão”.

Maria Helena de Novais Paiva (1960, p. 10), ao tecer considerações sobre o humor, diz que na literatura ocorre a “crítica social pela ironia”, assim como Linda Hutcheon (1994, p. 10, 95) afirma que a ironia reforça atitudes estabelecidas, tem a função de servir a posições políticas, dar legitimidade ou eliminar interesses. Ela inclui que a comunicação social em geral envolve normas sociais e ideológicas, assim como o uso da ironia e cita Charles Dickens, que usou a ironia de forma popular. Para a autora, a ironia está mais para a interpretação que para intenção, e sempre haverá discordância sobre a presença e definição da ironia, mas não sobre o seu caráter ideológico.

Sketches by Boz foi marcado pela habilidade de Charles Dickens em usar o humor para descrever, com perfeição e detalhes, situações, cenas e personagens corriqueiros da cidade de Londres, o que fez com que os leitores da época se identificassem com a realidade descrita por ele, além de se entreterem com o humor apresentado nas crônicas de *Sketches by Boz*. Gissing, de uma forma geral, falou sobre o humor de Dickens em *Sketches by Boz*:

(...)Dickens era impressionante na forma de entreter velhos e jovens, homens e mulheres da sociedade londrina. (...) Era uma época em que o tipo inglês exibia toda a grosseria, bem como, maiores e menores estupidez. Compartilhava-se o desencanto da vida cotidiana que atingiu um limite quase insuportável; preconceitos estúpidos nacionalistas maravilhosamente desenvolvidos em consequência das vitórias britânicas em guerras, e havia a aristocracia que perdia a influência e poder, passando de uma classe bem alimentada, para uma classe notável pela obstinação e egoísmo feroz. Além disso, havia a prevalência vícios ignóbeis tais como a hipocrisia religiosa e esnobismo servil (GISSING, 2012, Cap. II p. 05).

Kaplan (2013, Cap. 1, p. 3) afirmou, ainda, que o humor sempre fez parte da vida de Dickens, incluindo a familiar, e um grande incentivador dessa característica era o pai, John Dickens: “As canções bem-humoradas de Charles entretinham os convidados e dava a John Dickens deleite durante as refeições em que era anfitrião”.

Cockshut (2009, p. 16) foi mais contundente, ao dizer que o humor de Dickens foi a maior contribuição que o escritor deixou, influenciado por outros escritores ingleses como Chaucer, Jonson e outros, os quais ele imitou, mesmo que inconscientemente:

Chaucer, Ben Jonson, as sátiras da literatura Augusta e os romancistas do século XVIII, todos usaram os recursos humorísticos para tratar do sistema moral vigente e na ideia de uma sociedade como um corpo orgânico e funções variadas. Dickens, em última análise, mostrou que ele também poderia usar o humor com essa base; a maioria dos primeiros textos escritos por ele apresentam humor no senso moral e visão da sociedade de forma suspensa (COCKSHUT, 2009, p. 16).

Um recurso muito utilizado por Dickens, segundo Cockshut, foi o de aplicar o humor à condição humana, ou seja, utilizar com humor a situação das personagens, as quais eram dificilmente passíveis de classificação em categorias morais, e nesse sentido o humor era derivado em grande parte, da idiossincrasia da linguagem, a qual manifestava uma excentricidade impossível. Além disso, apresentava pouca moralidade ao analisar as loucuras típicas e as inconsistências da natureza humana. As personagens estavam fora dos cânones normais de julgamento, em alguns momentos conduzindo ao absurdo e ao fantástico, mas de forma extremamente real para o leitor (2009, p. 17-18).

Gissing também descreveu o humor como a característica marcante de *Sketches by Boz*; quanto às personagens, elas apresentavam vida e poderiam ser encontradas com facilidade na atualidade, ainda que afetadas pelo tempo, devido ao retrato perfeito que Dickens deixou delas:

O humor é uma característica de *Boz*, mas é um humor subdesenvolvido, hesitante; apenas uma promessa distante do fruto que amadureceu muito rapidamente. Brincava com os resultados do matrimônio, com uma forma primitiva sem facetas que pertence ao tempo e à classe, e que levou Dickens por muitos anos ao sucesso. Vulgaridade era, naturalmente, inseparável dos seus tópicos, e era compreensível devido ser um jovem autor. A expressão vulgar pode ser aqui e ali descoberta, mas o tom da vulgaridade em todo o trabalho é baseado em textos e reflexões do século XVIII que ocasionalmente ele lembrava. (...) Dickens ainda não havia desenvolvido uma ligação original com o grotesco; ele criava imagens de lugares-comuns, sem preocupação com o efeito, e foi admiravelmente bem sucedido. Algumas das descrições da cidade em seus vários aspectos, do dia e da noite, nunca foram superadas; eram cheias de detalhes, mas sem admitir relatos

falsos. Seus personagens vivem e se movem; podem ser quase todos encontrados hoje, afetados pelo decorrer do tempo, mas ainda reconhecíveis através do bom retrato feito por Dickens (GISSING, 2012, cap.II, p. 14).

Assim, Charles Dickens, desde garoto, aprendeu a sobreviver por meio do humor e se tornou um escritor de enorme sucesso através do poder do riso, isso porque ele conseguiu retratar a natureza humana perigosa e cheia de esquisitices da sociedade Londrina justamente fazendo uso do humor.

2.4. O romance e a crônica/sketch: construção da narrativa e das personagens

Como já dito, as crônicas/sketches de Charles Dickens em *Sketches by Boz* (1836-1837) tinham a estrutura de um minirromance, de forma que alguns elementos da narrativa no romance, e comuns às crônicas, são importantes para a análise dos textos de Dickens, em especial as personagens. Outra observação é a descrição de *Sketches by Boz* por Michael Hollington (1984), em *Dickens and the Grotesque*, como “romance of real life”/ romance da vida real.

Ainda nesse sentido, Moisés Massaud (2007, p. 50-71) elucida que para a análise de narrativas é essencial a determinação do autor, da data, obra-forma e conteúdo (assunto), e afirma que “só têm assunto as obras em que se realizam acontecimentos e aparecem figuras, isto é, dramas, epopéias, romances, narrativas, etc.”, acrescenta que as crônicas também podem apresentar assuntos e foram fonte de inspiração para escritores (poetas), em especial no século XIX.

Esta fonte corre com especial riqueza no século XIX. Porém, em épocas mais remotas, os poetas deixaram-se influenciar também, indo buscar às crônicas inspiração, ou para toda a obra ou unicamente para parte dela. As relações entre Os Lusíadas e os cronistas dos descobrimentos suscitaram, e justificadamente, as atenções dos investigadores. Ao lado das crônicas, enfileiram obras históricas de toda a espécie, diários, biografias, autobiografias, etc. (...).

Não é rara a união pessoal entre o investigador histórico e o romancista (...). Os jornais constituem uma fonte importante para os autores dos séculos XIX e XX (MOISÉS, 2007, p. 76).

Nas narrativas, o autor declara que a questão da originalidade, plágio, empréstimo de ideias para construção de um assunto não era tão rígida como acontece na atualidade, e um assunto apresenta local, tempo e figuras fixas, além de incluir ou não motivos. Segundo o autor, “o motivo é uma situação típica, que se repete, e, portanto, cheia de significado

humano. Neste caráter de situação reside a capacidade dos motivos de apontar um «antes» e um «depois». A situação surgiu, e a sua tensão exige uma solução”. Ele acrescenta que os motivos são responsáveis por abordar os problemas culturais de um texto e podem levar a repetição de objetos ou “*Leitmotiv, Topos, Emblemas*” (2007, p. 82, 83, 100).

A investigação dos «topos» tem dois aspectos. Investiga, primeiramente, a tradição literária de certas imagens fixas e concretas, de motivos ou de fórmulas estereotipadas, e, por outro lado, persegue a tradição de certas maneiras técnicas de expressão. (...)

Por *emblema* entende-se um sinal a que está inerente um determinado sentido; é, portanto, uma espécie de alegoria (MOISÉS, 2007, p. 103).

A presença de objetos nas narrativas leva à construção do mito, descrito por Aristóteles, e de acordo Moisés, o mito é a fábula, de forma que “a novela precisa de uma fábula claramente delineada. É da essência desta forma que tudo nela se relacione com o progredir de uma ação” (2007, p. 82, 83, 100).

Há romances que mantêm o leitor em constante tensão pela curiosidade de conhecer o seguimento. Em diferentes países surgiu no século XIX o desejo de apresentar no romance, não um acontecer que se vai desenrolando no tempo, mas uma simultaneidade, uma situação como, por exemplo, o estado da «Sociedade» em determinada época. O «romance de sociedade», ou o «romance de época» (abrangendo ainda mais do que o sector da sociedade) é, realmente, um novo tipo do romance do século XIX. (...)

Para poder chegar a um fim, o romancista precisa também aqui de algo semelhante a uma fábula. A sua importância, porém, é muito reduzida, pois, com o decorrer do tempo, vai contra a verdadeira intenção orientada no sentido de um estado. (...)

A compreensão da fábula contribui para tornar uma obra transparente e apreensível. Além disso, torna-se importante para os problemas da criação poética, da técnica literária, assim como, finalmente, dos gêneros literários (MOISÉS, 2007, p. 114, 115).

A fábula, portanto, se faz essencial para a continuidade da ação, tornando claras as características do texto. Algo muito frequente nesses textos são a cena e o quadro, os quais são definidos pelo autor como “uma unidade que pode abranger diversas formas do discurso”, e o que os definirá é o “caráter fechado, a plenitude objetiva, visualidade, isolamento temporal, ou antes, estática, e, por último, uma riqueza especial de significado” (2007, p. 285).

Outro fator importante para a análise de narrativas é o narrador. Moisés (2007, p. 310-312) diz que “A técnica da arte narrativa deriva da situação primitiva do «narrar»: há um acontecimento que é narrado, um público a quem se narra, e um narrador que serve de intermediário a ambos”. Em seguida, o autor descreve a “narrativa enquadrada”

(*Rahmenerzählung*) em que “o autor oculta-se então atrás de um outro narrador na boca do qual põe a narração”, e assim apresenta através do “público” e “da figura fixada do narrador, uma perspectiva clara e limites fixos dentro dos quais terá agora que mover-se”.

Outras modalidades da narrativa enquadrada são a ficção de papéis achados ou a afirmação da descoberta de documentos procurados com afã. Assim se nos apresenta Dickens no princípio dos *Pickwick Papers* como cronista que se esforçou com afincos por encontrar os documentos «autênticos». Quando se escolhe a ficção de uma crônica, surgem logo determinadas exigências técnicas no que diz respeito à atitude narrativa, à linguagem, etc. (MOISÉS, 2007, p. 313).

Ainda segundo o autor, as narrativas que apresentam ‘um narrador fictício’ e em primeira pessoa ‘ (narração subjectiva: *Ich-Erzählung*) ’ reforçam a autenticidade e credibilidade da narrativa enquadrada e da matéria narrada, pois “o narrador conta os fatos como se os tivesse vivido”. O autor acrescenta que o narrador em primeira pessoa ocorre com frequência no romance humorístico de escritores como Fielding, Dickens e Machado de Assis. Além disso, há o fato que a presença do narrador fictício em narrativas enquadradas acontece em todas as narrativas, reproduzindo a “tríade”: “narrador, matéria narrada e público” (2007, p. 315 - 317).

A relação do narrador com o público e com a matéria (objectividade) denomina-se «*atitude narrativa*». A sua exata compreensão é da maior importância para a interpretação da obra. A atitude narrativa adoptada por cada autor está na mais íntima relação com o estilo da obra; surgem ao mesmo tempo determinadas exigências técnicas que de qualquer modo têm de ser resolvidas. (...)

Todo o narrador adota uma atitude para com o seu público, mesmo quando não a dê a reconhecer claramente. Ele teria afinal falhado na sua tarefa se não conseguisse prender de qualquer modo o seu auditório e interessá-lo no que tem a contar. Não é sempre preciso empregar meios drásticos como faz o romance em fascículos que se interrompe na altura de maior expectativa e faz esperar a continuação - técnica típica dos romances de jornais e revistas. Pode dizer-se que nos romances, contos, novelas, etc., o narrador se encontra no mesmo plano que o seu público (MOISÉS, 2007, p. 317).

Ao falar sobre “aspectos da técnica na arte Narrativa”, Moisés (2007, p. 337-343) descreve o discurso direto em forma de diálogo como “típico da apresentação dramática”, porém torna-se recorrente em romances a partir do século XVIII. Ele afirma também que o discurso direto provoca “mais vivacidade e tensão à narrativa”, impedindo a monotonia e agradando o público que “gosta também de ouvir, ocasionalmente, a voz de uma outra personagem diferente da do narrador”. Assim como pela utilização de “vocabulário corrente”,

“frases”, “perguntas”, “respostas”, “exclamações bastante curtas” e “formas típicas da linguagem falada como: elipses, anacolutos, repetições, etc” dão ao discurso direto (o diálogo) uma impressão “realista” e essa ilusão de realidade “encurta a distância entre o público e o que vai ser contado”.

Dessa forma, Antonio Candido (1968, p. 52), em consonância com Massaud Moisés (2007), afirma que “a criação literária” se apresenta no paradoxo e no problema da verossimilhança no romance, pois ela depende “de um ser fictício”, “uma criação da fantasia”, mas que ao mesmo tempo imprima a impressão de “verdade existencial”, e assim o romance apresenta a personagem como a concretização de um “tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício”. Ou ainda como Anatol Roselfeld (1968, p.13) declara, a personagem se torna responsável por tornar “patente a ficção, e através dela a camada imaginária se adensa e se cristaliza”.

Assim, todas as características ressaltadas nesse texto sobre a narrativa e o romance estão presentes nas crônicas/*sketches* de Charles Dickens em *Sketches by Boz*, tais como: determinação do autor; da data; obra-forma; conteúdo (assunto) com local, tempo, figuras fixas, motivo (topos e emblemas); originalidade e verossimilhança; fábula (mito, acontecimentos, ações da história); narrativa enquadrada (narrativa com descrição de cenas e quadros) com narrador fictício e em primeira pessoa; e, por fim, as personagens. Essas características serão ressaltadas no **Capítulo 3**, durante a análise dos textos selecionados para esta pesquisa.

Os textos de Dickens continham matérias humanísticas, como os relatos do cotidiano, das ruas e das paróquias, bem como retratos das condições sociais da época. Continham também reportagem e ficção; personagens tipicamente londrinas do século XIX, assim como, conforme Marcelo Rollemberg (2003, p.8-9), “apresentavam uma visão irônica, capacidade de observação inédita, antecedia o realismo e também o surrealismo, em uma época em que o romantismo ainda era o gênero mais recorrente”. As crônicas/*sketches* de Dickens eram publicadas nos jornais como exemplifica a **Figura 7 a e b**.

Figura 7. a. “London Recreation”, *The Evening Chronicles* em 17 de março de 1835: a terceira coluna exemplifica como as crônicas de Charles Dickens eram publicadas nos jornais.

THE EVENING CHRONICLE, TUESDAY, MARCH 17.

After some conversation, the House divided.
For the House going into Committee . . . 146
For Mr. Home's amendment . . . 60
Majority . . . 86

The House then resolved itself into a

COMMITTEE OF SUPPLY.

Lord ASHLEY proposed that there should be granted for the wages to Seamen and Marines to the Ordinary and Yard craft the sum of £331,534.

Mr. HUME wished to know how many men were employed in the Royal yards. He understood that the House had decided against giving him information of "No, no!" at least up stairs (hear, hear!).

Mr. HUME said that he wished to know what was the number of officers employed, and what was the whole charge for the two yards?

Lord ASHLEY entered into some details, showing the whole number of officers employed in the naval service at different periods, and stated that the estimated number on the 1st of April next was nine admirals, and two employed as superintendents in the dock-yards; forty-four captains, and two captains superintending in the dock-yards; five, four commanders, and three hundred and

that he had not the honour of a personal acquaintance with Professor Alry; but was induced by his reputation to write to him to say that he should have great gratification if he would allow him (the Chancellor of the Exchequer) to recommend him to his Majesty for a pensioner on the Civil List, in order to encourage those who devoted their lives to science, to pursue studies so honourable to the country, whilst it was quite clear that the devotion of the same talents to lucrative pursuits would lead to wealth. He then added that he did not consider the pension as conferring any personal or political obligation whatever (hear, hear!), and in the result he had the permission of the Res. Professor to advise his Majesty to bestow on him a pension of 300*l.* per annum (hear!).

Mr. SPRING RICE said that every one, both in and out of the House, would hear with satisfaction the answer of the Right Honourable Baronet. The pursuits of science, however conducive to the public benefit, were any thing but profitable to the individual engaged in them, and if a man like Professor Alry did not meet with reward in some such way as had so much to his credit been adopted by the Right Honourable Baronet, it would be a matter of regret to all who valued the honour

SKETCHES OF LONDON—No. VI.

[FOR THE EVENING CHRONICLE.]

LONDON RECREATIONS.

The wish of persons in the humbler classes of life to ape the manners and customs of those whose fortune has placed above them, is often the subject of remark, and not unfrequently of complaint. The inclination may, and no doubt does, exist to a great extent among the small gentry—the would-be aristocrats—of the middle classes. Trademen and clerks, with Court Journal-reading families, and circulating-library-subscribing daughters, get up tavern assemblies in humble imitation of Almack's, and pretexts the dingy "large room" of some second-rate hotel with as much complacency as the evitable few who are privileged to exhibit their magnificence in that exclusive haunt of fashion and folly. Aspiring young ladies who read flaming accounts of some "fancy fair in high life" suddenly grow desperately fashionable; visions of admiration and matrimony float before them.

The little hand-shakes are dragged wearily along; the children are tired, and amuse themselves and the company generally by crying, or resort to the much more pleasant expedient of going to sleep—the mothers begin to yawn. They were at home again—sweethearts grow more sentimental, than ever as the time for parting arrives—the garden looks somewhat empty by the light of the two lanterns which hang against the trees for the convenience of smokers—and the waiters, who have been running about incessantly for the last six hours, think they feel a little tired, as they count their gloves and their gaiters.

There are many other classes who regularly pursue the same round of recreation. The better description of clerks form roving clubs, and dress themselves like sailors at fancy balls; others resort to the billiard table. Some people think the greatest enjoyment of existence is to stew in an unwholesome vault for a whole night, drinking bad spirits and hearing worse singing; and others go half-price to the theatre regularly every evening. A certain class of dandies think the chief happiness of human existence is to knock at doors and run away again; and there are other men whose only recreation is leaning

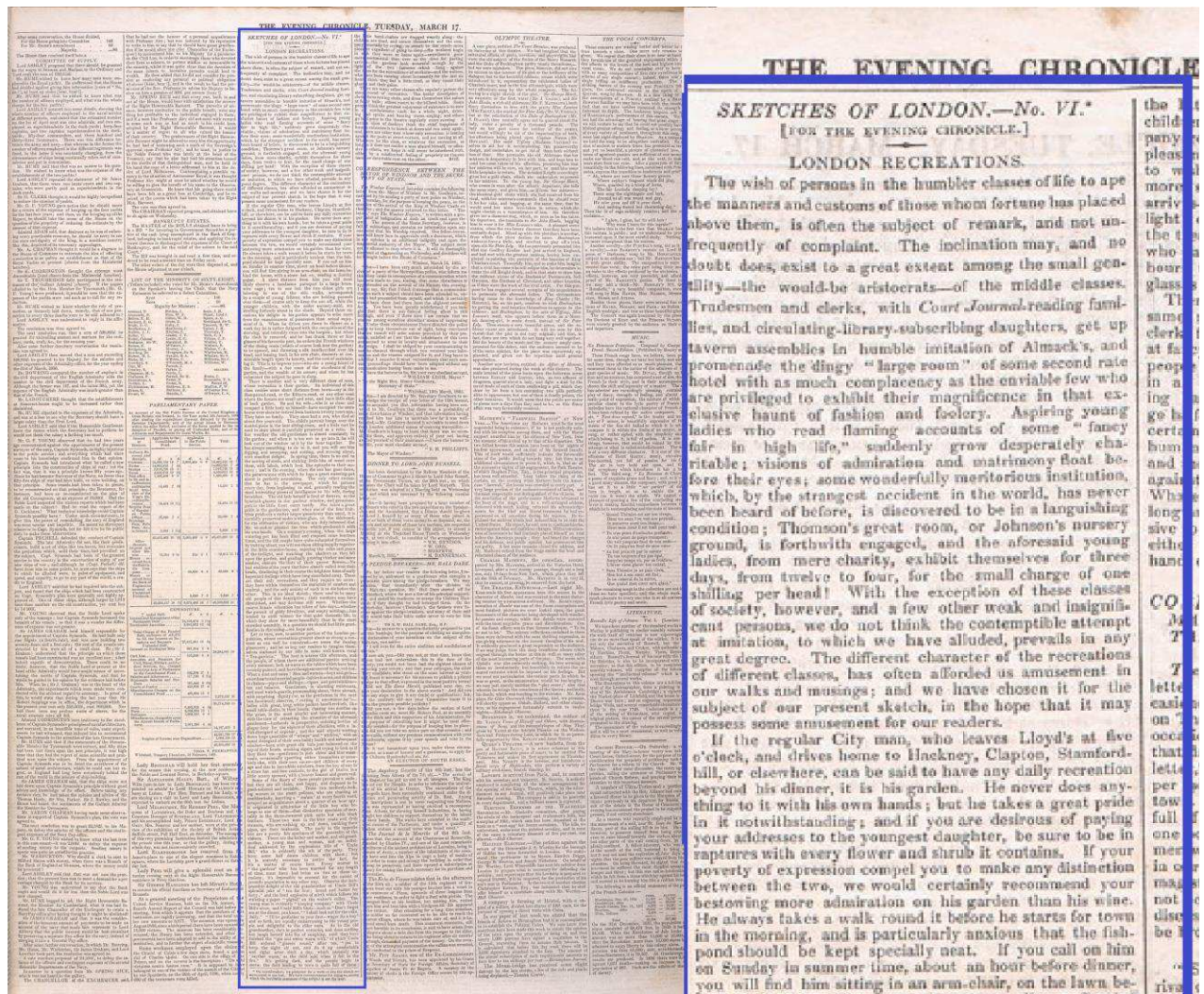
OLYMPIC THEATRE.

A new piece, entitled *The Court Beauties*, was produced on Saturday at this theatre. We had imagined that the reiterated efforts of poets, novelists and playwrights had worn the old subject of the frolics of the Merry Monarch and the Duke of Buckingham pretty nearly threadbare,—but we were mistaken. The piece, however, did not owe its success to the interest of its plot or the brilliancy of its dialogue, but to the beautiful colours, scenes which were introduced in it, representing the celebrated ladies of Charles's court, and to the fine old music, which were very effectively sung by the whole company. The following is a slight sketch of the plot. *Sir George Heriot*, an emissary of the first water (Mr. J. VINCOS), and *Sir John Hawk*, a rich old alderman (Mr. F. MARRINER), both fancy themselves in love with the pretty *Miss Lennox* (Miss PACEY), the ward of *Sir Peter Ledy* (Mr. V. VINCOS); but at the solicitation of the *Duke of Buckingham* (Mr. J. BRASSO) they mutually agree not to quarrel about the lady, under a penalty of a thousand pounds. The lady on her part cares for neither of the suitors, but would willingly be rid of the importunities of both.

THE VOCAL CONCERTS.

Those concerts are winning better and better as they draw towards a close. One more only remains to be given. We regret that their close is so near at hand; as they furnish one of the greatest enjoyments which London affords to the lovers of the best and highest kind of vocal music. We do not remember ever to have met with so many compositions of *first-rate* excellence in the sphere of any single concert; indeed, there was not a single trifling or indifferent production. The most striking feature of the evening was PACHELLI's masterpiece, the celebrated cantata in the opera of *Don Quixote*, sung by BRANNA. It is a fine thing to hear the conceptions of a PACHELLI, realised by a BRANNA. However familiar we may have been with the words, we find that we have neither measured its strength nor fathomed its depth. The *Insensata tempora* act speak of RAVENNA's preference of this cantata. We have not had the advantage of hearing that great singer; but we will venture to say that he could not possibly have exhibited greater energy and feeling, or a more perception of every variety of sentiment, throughout this song, than

Figura 7. b. “London Recreation”: Página do jornal completa, *The Evening Chronicle* em 17 de março de 1835.



Fonte: British Library (2016 [?]). Disponível em: <http://www.bl.uk/collection-items/london-recreations-by-charles-dickens>. Acesso em: 17/03/16.

CAPÍTULO 3. CHARLES DICKENS, NARRADOR LITERÁRIO DA REALIDADE EM *SKETCHES BY BOZ*

Muitos livros e artigos foram publicados sobre a vida de Charles Dickens, um escritor notável e com obras consideradas clássicos da literatura; de acordo com A. O. J. Cockshut (2009, p. 11, **tradução minha**), “Dickens avançou de ‘clássicos’ das prateleiras das bibliotecas de escolas para a posição real e reconhecida de um clássico da literatura”.

Alguns autores que se dedicaram a escrever sobre Dickens foram Cohen (1980), Jordan (2001), Cockshut (2009), Tomalin (2011), Gissing (2012), Collins (2013), Kaplan (2013)¹⁵, entre outros, os quais não discordam da genialidade do escritor, que inspirou escritores como Dostoiévski, por exemplo. Todas as biografias ou estudos sobre Charles Dickens, considerados nesta pesquisa, apresentaram a comparação entre ele e Shakespeare – ambos meninos pobres da Inglaterra e que se tornaram grandes escritores –, em relação ao qual o próprio Dickens afirmou ser um grande admirador.

Charles Dickens, desde criança, era reconhecido como um questionador, de acordo com Kaplan (2013, p. 32), e queria ser reconhecido pela sua obra. Dickens chegou a queimar as correspondências trocadas durante anos com amigos, familiares, mulheres, pois presumia que certamente essas cartas seriam publicadas e seu desejo era de que apenas sua obra falasse por ele.

As biografias de Charles Dickens estudadas apresentaram, em destaque, o fato de ele, quando criança, ter sido obrigado pelos pais a trabalhar em uma fábrica de sapatos enquanto deveria estar estudando; também foram ressaltadas as relações e tratamento dispensado por Dickens às mulheres, assim como a clara vontade de manter sua vida pessoal secreta e em evidência sua vida pública como escritor.

Kaplan (2013, Cap. 1, p. 1-2) diz que Charles John Huffam Dickens nasceu em Portsmouth, Inglaterra, em sete de fevereiro de 1812. Filho de John Dickens e Elizabeth Barrow, Charles Dickens era o segundo de oito irmãos. O pai era membro da marinha inglesa e a mãe era professora e diretora, e até seu nascimento, a família possuía boa situação financeira. No entanto, devido a revezes financeiros do pai, a família se mudou para regiões bem pobres de Londres, Chatham e Rochester, nas quais viveram de 1817 a 1822. O autor ainda relata que quando a família de Dickens se mudou para o *The Brooks*, em 1821, foi o

¹⁵ As citações dos autores relacionados são traduções minhas do original em inglês.

período em que ele se envolveu com a literatura disponível a ele, e descreve como essas leituras o ajudaram a construir seu estilo ao escrever:

Um leitor voraz, ele não se matinha longe dos livros disponíveis a ele. Para Dickens, a experiência de engajamento imaginativo manifestou-se fisicamente, como se sua atividade mental se tornasse expandisse sua mente. Do mundo criado pelas primeiras leituras, ele tomou modelos da natureza humana. Ele leu Tobias Smollett, Henry Fielding, Oliver Goldsmith, Samuel Richardson, Daniel Defoe, Cervantes. Do "abençoado e pequeno" sótão em *The Brook* (a coleção de livros e revistas de seu pai provavelmente estava disponível para ele no *Ordinance Terrace* também) "uma gloriosa" companhia o seguiu. A estrutura de ficção, da narrativa e construção do mito, tornou-se mais estreitamente relacionada com a verdade essencial que com as construções da filosofia (...) derivada de visões amplas do século XVIII os romances, poemas, ensaios e peças que ele leu quando criança e continuou a ler durante toda a vida. A Ficção foi uma força poderosa para o ensino de bondade, no sentido de promover o caráter moral e imoral das ações (KAPLAN, 2013, Cap. 1, p. 2).

Kaplan declara também a importância das regiões de *Chathan* e *Rochester* na vida e obra de Dickens, descritos como “lugares adjacentes, torres que formavam um parque de diversões sem fim”. Afirmar também que *Rochester* apresentava características de uma cidade antiga: “a catedral *Fort Pitt*, os prédios *The Tudor*, os relógios suspensos sobre as ruas estreitas, as carruagens das hospedarias, o teatro *Royal*, onde ele assistiu pela primeira vez uma peça de Shakespeare”; além disso, esse lugar foi capaz de induzir a imaginação histórica do escritor. Através da observação desses lugares em *Rochester* Dickens conseguiu captar a seriedade do povo, da cidade (2013, Cap. 1, p. 1)¹⁶.

No ano de 1824, quando Charles Dickens tinha 12 anos, seu pai foi preso; ele se viu, assim, obrigado a trabalhar em uma fábrica de sapatos e deixar a escola. Pouco tempo depois, o pai recebeu uma herança, conseguiu melhorar as condições financeiras da família e Dickens pôde voltar a estudar. Aos 15 anos ele passou a trabalhar como office boy e novamente parou com os estudos para ajudar no sustento da família. Quanto estava com 18 anos, inscreveu-se na biblioteca do British Museum e desenvolveu várias leituras: “Shakespeare e Goldsmith se tornaram os pólos de sua imaginação, eles foram os dois autores favoritos do escritor” (KAPLAN, 2013, cap.1, p. 04).

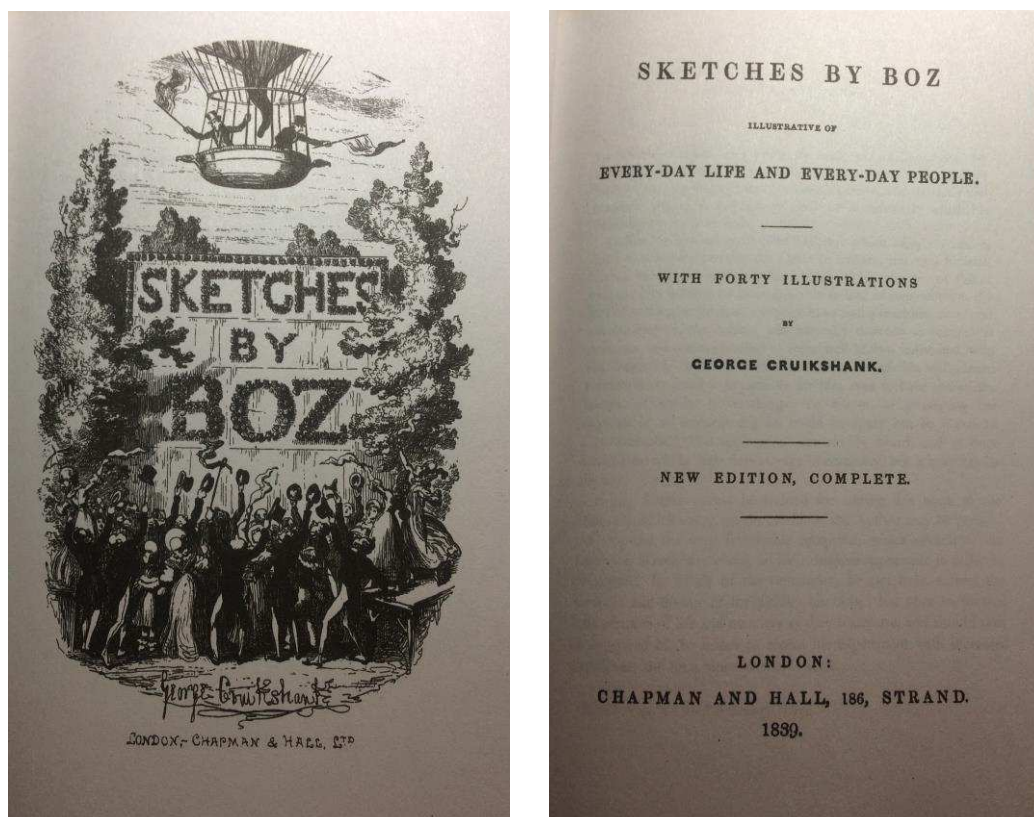
Em seguida, Dickens começou a trabalhar como jornalista e cronista freelancer para jornais importantes de Londres. Com relação ao trabalho como jornalista, Dickens foi

¹⁶ Outros detalhes sobre a vida de Charles Dickens em Londres e algumas descrições sobre a importância das regiões londrinas na vida e obra do escritor estão no **Anexo A: Importância de Londres na vida e obra de Charles Dickens**.

reconhecido a partir de março de 1832, quando começou a trabalhar como repórter para os jornais *True Sun* e *The Mirror of Parliament*, enquanto se dedicava a outras funções, como roteiros de teatro, crônicas, e reportagens em geral (KAPLAN, 2013, cap. 5, p. 02).

De acordo com Jordan (2001, p. 18), em 1834 Dickens se tornou repórter do jornal *The Morning Chronicles* (“atrás apenas do *The Times* em circulação”); e também do *The Evening Chronicles*, o qual não era semanal. O autor acrescenta que, durante dois anos, de 1834 a 1836, Dickens se dividia entre as reportagens e as crônicas. Foi durante esses anos que ele reuniu as crônicas/*sketches* que escreveu, as quais, com a oferta do editor John Macrone, foram publicadas em dois volumes, intitulados *Sketches by Boz*. O prefácio era do próprio Dickens e as ilustrações de George Cruikshank; o primeiro volume foi publicado em 1836 e o segundo, em 1837. Em 1839, após outra revisão de Dickens, foi publicado em um único volume.

Figura 8. Capas da edição de 1839 de *Sketches by Boz*.



Fonte: DICKENS, Charles. *Sketches by Boz*. 1836. Ed. Dennis Walder. London and New York: Penguin, 1995.

O livro *Sketches by Boz* (ed. 1839) contém 56 crônicas/*sketches* divididas em 4 seções. A primeira seção é intitulada *SEVEN SKETCHES FROM OUR PARISH* e inclui os textos: *The Beadle* – *The Parish Engine* – *The Schoolmaster*; *The Curate* – *The Old Lady* – *The Half-*

pay Captain; The Four Sisters; The Election for Beadle; The Broker's Man; The Ladies' Societies e Our Next-door Neighbour.

A segunda seção, *SCENES*, apresenta os textos: *The Streets – Morning; The Streets – Night; Shops and Their Tenants; Scotland-yard; Seven Dials; Meditations in Monmouth-street; Hackney-coach Stands; Doctors' Commons; London Recreations; The River; Astley's; Greenwich Fair; Private Theatres; Vauxhall-gardens by Day; Early Coaches; Omnibuses; The Last Cab-driver, and the First Omnibus Cad; A Parliamentary Sketch; Public Dinners; The First of May; Brokers' and Marine-store Shops; Gin-shops; The Pawbroker's Shop; Criminal Courts; A Visit to Newgate.*

Na terceira seção, *CHARACTERS*, estão: *Thoughts about People; A Christmas Dinner; The New Year; Miss Evans and the Eagle; The Parlour Orator; The Hospital Patient; Misplaced Attachment of Mr John Dounce; The Mistaken Milliner (A Tale of Ambition); The Dancing Academy; Shabby-genteel People; Making a Night of It; The Prisoners's Van.*

A quarta seção, *TALES*, lista os textos: *The Boarding-house; Mr Minns and His Cousin; Sentiment; The Tuggs's at Ramsgate; Horatio Sparkins; The Black Veil; The Steam Excursion; The Great Winglebury Duel; Mrs Joseph Porter; Passage in the Life of Mr Watkins Tottle; The Bloomsbury Christening e The Drunkard's Death.*

Jordan fornece, ainda, mais detalhes sobre as publicações de *Sketches by Boz*¹⁷: enquanto o livro era revisado e preparado para impressão no inverno de 1835-36, Dickens escreveu outros doze textos para jornais publicados no periódico *Bell's Life* em Londres com o pseudônimo “Tibbs”, mas mesmo com o uso de um pseudônimo diferente, esses textos foram incluídos em *Sketches by Boz*.

Os textos de *Sketches by Boz* derivam em parte de uma tradição de representações gráficas de cenas urbanas. O crescimento explosivo de Londres durante e após as guerras napoleônicas, os milhares de trabalhadores que migraram para a metrópole em busca de empregos e novas identidades produziram uma espécie de deslocamento tanto para os antigos e como para os novos habitantes. Ruas foram demolidas e reconstruídas, campos convertidos em cortiços, pontes construídas sobre rios, e lojas abertas e fechadas da noite para o dia. Se encontrar nesta cidade de transformações foi difícil; compreender a confusão de línguas e linguagens nos impressos, e os sinais igualmente importantes de vestuário e comportamento - requereram orientação especializada. Artistas e escritores ofereceram seus talentos, retratando os "tipos familiares no teatro popular e versões cômicas de relatórios policiais. Muitas das histórias são novas versões de escritos antigos, protagonizadas por personagens da ação (...) (JORDAN, 2001, p. 22).

¹⁷ Outros detalhes sobre a vida e obra de Charles Dickens estão no **Anexo - B: Vida de Charles Dickens – Cronologia**. (COHEN, 1980, p. 21-25).

O sucesso da publicação de *Sketches by Boz* foi descrito por Kaplan (2013, cap. 3, p. 03) como inesperado, e ele acrescentou: “O sucesso desse livro foi resultado de uma tentativa de combinar ficção, reportagem, e observação realística como veículo para que a ambição de ser um escritor profissional fosse alcançada”.

George Gissing declarou que o livro *Sketches by Boz* só poderia ser o resultado do trabalho de um escritor muito talentoso:

Se alguém perguntar (e provavelmente irá) como um homem sem escolaridade pode produzir com seus vinte e três anos um livro original em conteúdo e tratamento, maravilhosamente verdadeiro em observação, e em geral tão bem escrito como *Sketches by Boz*, só a uma resposta: ele é genial (GISSING, 2012, cap II, p. 06).

Rollemberg também descreveu o período em que Charles Dickens trabalhou para os jornais *The Morning Chronicle*, *The Evening Chronicle*, e como a publicação de *Sketches by Boz* contribuiu para a carreira literária de Dickens: “Foi a partir dessa publicação que Dickens começou uma carreira literária ascendente e que nunca foi interrompida, tornando-o o mais importante escritor da era vitoriana (...)” (2003, p. 7).

A primeira tradução do livro, ou seja, a seleção de algumas crônicas/*sketches* somente do livro *Sketches by Boz*, foi feita por Marcelo Rollemberg, com o título *Retratos Londrinos*, da editora Record, em 2003. Sobre a tradução, Rollemberg declara:

O curioso disso tudo é que justamente o livro que teve o condão de pavimentar o caminho de Dickens rumo ao sucesso seja até hoje, de certa forma, negligenciado – tanto na Inglaterra, onde seus romances são mais admirados, quanto no Brasil, onde até agora não se tinha sido merecedor de uma tradução (ROLLEMBERG, 2003, p. 8).

Rollemberg (2003) faz considerações sobre a obra de Dickens nas primeiras páginas do livro *Retratos Londrinos*, no texto intitulado “Um Caso de Jornalismo Fantástico”; em sequência, outro texto com as considerações sobre a tradução e organização do livro; em seguida, a tradução da Cronologia e prefácios da primeira edição (1836) e da edição popular (1850); e, por fim, as crônicas/*sketches* selecionadas. Como dito alguns parágrafos acima, *Sketches by Boz* contém 56 textos, e desses, Marcelo Rollemberg selecionou 32 textos para a tradução pertencentes às três primeiras seções do livro de Dickens. Embora essa seja a tradução mais completa para o português, ainda não abrangeu todos os textos, excluindo os textos da última seção intitulada Contos/ *Tales*. O que se pretende mostrar a seguir é que a

exclusão desses textos devido ao título não é significativa, uma vez que a estrutura e o estilo dos textos de *Sketches by Boz* não apresentam diferenças significativas.

Uma outra tradução anterior de José Paulo Paes foi publicada pela editora Ediouro, em 1988, intitulada *Os Carrilhões e Outros Contos de Dickens*, a qual apresenta cinco textos da seção *Tales* de *Sketches by Boz*, como também textos dos livros *Pickwick Papers* (1836-1837), *Christmas Books* (1843-1848) e *Christmas Stories* (1850-1867). No prefácio dessa edição, com o título “Dickens ou a Metafísica do ‘Best-Seller’”, Paes cita um texto de Dickens e se refere a ele como sketch literário. Por essa denominação dada por Paes, é possível perceber uma visão que pode ter sido a causa de poucos estudos do autor no Brasil, a comparação da obra de Dickens em geral com best-sellers, o que seria sinônimo de “literatura mercantilizada”, “pejado de conotações depreciativas” (PAES, 1986, p. 12).

Conforme dito no tópico 2.1 por Maunder (2007, p. VII), a *Short Story*, durante os anos de 1980 e 1990, era um gênero impopular, o que ocorria aqui no Brasil com a crônica, e talvez devido a esse fato, José Paulo Paes tenha incluído os textos de *Sketches by Boz* entre a seleção de contos (*tales*), ou ainda, pelo próprio Dickens indicar o título de uma seção dos seus textos como *Tales* (Contos), apesar de, em geral, os textos não apresentarem diferenças significativa quanto a estrutura. Remete-se, então, outra vez, ao limite tênue que existe entre *short story*, *tale*, *chronicle* e *sketch*, tanto que a teoria contemporânea abarca todos eles na teoria de *short story* ou *short fiction*, nas concepções de literatura no Brasil, essa situação se repete com o conto e a crônica, gêneros que se modificaram e se aproximaram, conforme indicou o tópico 2.2.

Outras edições da tradução de José Paulo Paes foram publicadas posteriormente pela editora Ediouro/Tecnoprint: *Os mais brilhantes contos de Dickens*, de 1966; *O manuscrito de um louco e outras histórias*, de 2005. Há ainda versões de bolso, as quais apresentavam textos extraídos de *Os Carrilhões e Outros Contos de Dickens* (1986), uma dessas versões é intitulada *Retratos Ingleses*, de 1996, a qual contém seis textos dos quais quatro são de *Sketches by Boz*. Esse estudo não considera as traduções da edição de José Paulo Paes, devido a seleção de textos não se ater apenas ao livro *Sketches by Boz*, antes, apenas às de Marcelo Rollemberg.

Portanto, *Sketches by Boz* foi o resultado das experiências anteriores de Dickens como repórter e dos fatos da vida pessoal do escritor, os quais influenciaram diretamente o estilo usado por ele nas crônicas. O livro de Dickens foi descrito por Michael Hollington (1984), em *Dickens and the Grotesque*, como “romance of real life”/ romance da vida real, e pode-se

afirmar que *Sketches by Boz* é um retrato de Londres, uma representação gráfica de personagens e cenas.

3.1. Contexto histórico e social da Inglaterra no século XIX

O cenário do século XIX, na Inglaterra e no mundo, foi marcado por transformações impulsionadas pela Revolução Industrial. Na Inglaterra notou-se enorme avanço e modernização impulsionados pelo desenvolvimento de máquinas; proliferação de fábricas; revoluções burguesas; avanços na medicina; o surgimento da fotografia; desenvolvimento da imprensa e, conseqüentemente, a publicação de inúmeros periódicos, jornais e revistas.

A Era Vitoriana, conhecida como o período em que a Rainha Vitória governou o Reino Unido de 1837 a 1901, foi um período próspero, que se beneficiou das modernidades impulsionadas pela Revolução Industrial e dos problemas gerados por ela, como más condições de trabalho da classe proletária, trabalho infantil e concentração populacional nas cidades. Charles Dickens usou a literatura como forma de protesto aos valores dessa sociedade.

Maria Stella Martins Bresciani (1982, p. 7) desenvolve uma pesquisa com foco histórico e social sobre Paris e Londres durante o século XIX. Ela afirma que os “literatos do século XIX” ficaram envoltos nos assuntos referentes à ‘*multidão (mob)*’ e acrescenta “Num momento em que o hábito de leitura se espalhava por todas as classes sociais, esse público em formação fazia uma exigência: encontrar sua imagem nos romances que lia”. Pode-se dizer que entre os representantes literários ingleses que procuraram atender as expectativas da sociedade estão Charles Dickens e Edgar Alan Poe.

Charles Dickens e Edgar Alan Poe, na Inglaterra, preencheram essa expectativa oferecendo à sociedade o espetáculo de sua própria vida. Ultrapassando os limites dos ambientes privados, da casa familiar, esses autores se colocaram na posição de observadores das cenas de rua. E, nas ruas a multidão é uma presença. (...). As populações de Londres e de Paris encontram-se com sua própria *modernidade* através dessa exteriorização: admiração e temor diante de algo extremamente novo (BRESCIANI, 1982, p. 8)

Segundo Bresciani, o autor Walter Benjamin estudou sobre a “multidão na literatura do século XIX” e o que se faz importante para tal estudo é a atividade “de observar coisas e pessoas”, de forma que “a vida cotidiana assume a dimensão de um permanente espetáculo”, em que o acaso e a incerteza são compensados “pelo encontro certo, cotidianamente

confirmado, com fluxo formigante, caótico, da multidão”. Não só Walter Benjamin, mas “os autores do século XIX foram compondo uma representação estética do universo das cidades” e as ruas passam a ser cenas visíveis nos textos, como nos romances de Charles Dickens: *Oliver Twist*, *Pickwick papers* e outros, os quais apresentam personagens que são “sempre argutos observadores do que transcorre nas ruas”, e essa característica está presente também nas crônicas de Dickens, em *Sketches by Boz* (1982, p. 11-12, 16-17).

A autora descreve Londres até a metade do século “com dois e meio milhões de habitantes” e era de fácil observação “a promiscuidade, a diversidade, a agressão”, o que para os valores Vitorianos eram considerados como os perigos presentes na vida urbana. Observa-se também um “assustador contraste entre a opulência material e a degradação do homem” e isso “fazia de Londres uma singularidade absoluta”, e ela inclui a descrição de Engels sobre Londres no século XIX (1982, p. 22-24).

A célebre Rockery (ninho de corvos) e St. Giles fica em pleno centro da cidade, área populosa e cercada de ruas largas e bem iluminadas, freqüentadas pela alta sociedade londrina. Dessa maneira, ao lado de Oxford Street, de Regente Street, de Trafalgar Square e do Strand, uma massa de casas de três a quatro andares, construídas sem planejamento, em ruas estreitas, sinuosas e sujas, abriga parte da população operária (BRESCIANI, 1982, p. 24, 25).

Logo, as características recorrentes nos bairros londrinos são a superpopulação e as péssimas condições de moradias, pois de acordo com Bresciani, no centro de Londres “numerosas ruelas de casas miseráveis entrecruzam-se com as ruas largas das grandes mansões e os belos parques públicos; essas ruelas lotadas de casa abrigam crianças doentias e mulheres andrajosas e semimortas de fome”. Ou como foi dito por Engels *apud* Bresciani, podia-se notar a “animação nas ruas”, mercados com alimentos de má qualidade e mau cheiro, e a situação piora quando se trata da descrição de habitações, nas quais os porões foram usados como moradia e havia sujeira e esgoto para onde se olhasse, ele conclui com a afirmação: “Aí moram os mais pobres dentre os pobres, os trabalhadores mal pagos misturados aos ladrões, aos escroques e às vítimas da prostituição” (1982, p. 25).

Mesmo áreas ricas como Westminster têm paróquias onde, segundo o *Journal of Statistical Society* de 1840, moram 5366 famílias de operários em 5294 habitações, num total de 26830 indivíduos, dispondo $\frac{3}{4}$ dessas famílias somente de uma peça para viver. Idêntica situação na aristocrática St. George, com 1465 famílias num total de cerca de 6000 pessoas. Nessas circunstâncias, o que esperar das condições de vida no grande bairro operário à leste da Torre de Londres, White Chapel e Bethnal Green,

conhecido nas décadas finais do século pelo termo East End? (BRESCIANI, 1982, p. 25).

Assim, a modernização e as implicações econômicas resultaram, como apontado pela estudiosa, na degradação física e moral dos trabalhadores urbanos. Sanitaristas tentavam promover medidas preventivas que incluíam melhores condições de moradia, sistema de distribuição de água e de esgoto, alegando menores custos que o tratamento de doenças, interrupção do trabalho, perda de salário e contenção de sucessivas epidemias, quadro pertinente em Londres até a década de sessenta. O preconceito em relação à classe trabalhadora também foi difundido na sociedade desde o final do século XVIII, integrado a um sistema industrial de superexploração do trabalhador, subempregos, mão de obra feminina e infantil barata (1982, p. 29-34).

Bresciani acrescenta que nas décadas de 1830 até 1850, além do sistema de superexploração nas fábricas, a abertura dos portos de Londres para a total concorrência contribuiu para o aumento do subemprego.

(...) a partir da década de quarenta, a cidade industrial, Manchester, torna-se o símbolo das esperanças e das apreensões da “era industrialização”. (...) são as cidades do Lancashire e do West Riding de Yorkshire, primeira região da Inglaterra onde o sistema de fábrica se desenvolve extensivamente, que servem de inspiração para escritores e políticos desejosos de relatar elogiosamente o cada vez maior progresso da classe operária. Credita-se a rigorosa disciplina imposta aos habitantes das cidades industriais, regulados pelo tempo e pelo ritmo do trabalho fabril, a rígida e cerrada organização que torna impossível a existência da figura do desemprego crônico ocasional (BRESCIANI, 1982, p. 40-41).

Dessa forma, pode-se observar uma cidade em crescimento econômico, moderna, mas que lutava com os resultados sociais dessas transformações, a superpopulação e dilapidação das casas, a violência e o preconceito quanto às massas, multidão (mob). Mathew Arnold, no livro *Culture of Anarchy*, de 1869, de acordo com Bresciani (1982, p. 40) diz que a multidão londrina era considerada anônima e foi denominada de “população”, “vasto *residuum*”, “que se desloca para onde quer, que se reúne onde deseja, vociferando o que deseja, quebrando aquilo que quer”. A autora inclui as observações de Kellow Chesney no livro *The victorian underworld*, de 1970, que descreve cerca de meio milhão de pessoas como parte da classe trabalhadora considerada como multidão (mob) ou resíduo.

Essas extensas, miseráveis e incontroláveis massas de pessoas submersas no East End, esse meio milhão de pessoas convertidas por uma legislação adversa e pela caridade, ao pauperismo, assustavam os contemporâneos por

terem um vínculo irregular com o trabalho, por conseguirem sobreviver às expensas do roubo e do jogo, por escaparem às possibilidades classificatórias do pobre trabalhador respeitável. Assustavam ainda mais por não serem nítidos, na prática, os limites entre o trabalhador e o resíduo, mesmo entre as pessoas que ganhavam sua vida trabalhando (e a definição inglesa para homem pobre dizia ser aquele que precisa trabalhar com suas mãos para se manter a si e a sua família), algumas tinham uma situação indefinida dada a má fama de suas ocupações, embora elas fossem vitais para a vida cotidiana da cidade: os construtores de ferrovias (...) vendedores ambulantes e os limpadores de chaminé estavam entre esses indesejáveis do mundo civilizado (KELLOW CHESNEY, 1970 apud BRESCIANI, 1982, p. 40).

A autora ainda diz que Londres foi marcada “pelo selo da classe operária”, que a população foi duplicada entre 1821 e 1851, o que fez com que Dickens e Poe, nos anos trinta e quarenta, retratassem os princípios do mercantilismo, início do processo industrial com artesãos prósperos e trabalhadores casuais pobres, uma desigualdade que foi apenas acentuada com o passar dos anos e o aumento incessante da população. Londres, nas palavras de Engels *apud* Bresciani, estava dividida “entre o fascínio pelo progresso e o constrangimento do seu custo humano” (1982, p. 50, 60).

Os homens que viviam do trabalho de seu corpo, conforme Bresciani (1982, p. 88-98), eram considerados pobres, inferiores, ignorados socialmente e apartados da política na sociedade inglesa dos séculos XVII, XVIII e XIX. Apesar das ideias de John Locke e Adam Smith referentes à positividade do trabalho, no século XIX ainda havia resistência quanto à necessidade de se trabalhar. Dessa forma, entre 1830 e 1840, muitos estudos foram feitos sobre “as condições de vida e de trabalho do homem pobre empreendidas por pessoas da mais variada condição” e a elite contribuinte protestava contra os movimentos e leis de apoio aos pobres. O movimento cartista (resultado do documento Carta ao Povo enviado ao Parlamento inglês por William Lovett e Feargus O'Connor) lutava por melhores condições de trabalho, vida, educação, assim como a Nova Lei dos Pobres (1834), que garantia auxílios financeiros e resultaram em um fenômeno denominado “questão inglesa”. A questão inglesa carregava “os temores dos ingleses bem-nascidos que comissões especiais, comissões reais, sociedades estatísticas, grupos de autoridades locais e amadores”, os quais se uniram para deliberarem sobre as melhorias nas condições da classe trabalhadora.

As descrições dos bairros operários e das casas miseráveis em que vivem são feitas com base no pressuposto vitoriano: “As the homes, so the people” e subsidiam as propostas dos reformistas que consideravam uma necessidade inadiável fazer drásticas modificações nas casas do pobre e em seus bairros (...). No início do século XIX, a quantia necessária para a manutenção dos pobres girava em torno de 4 milhões de libras; em 1831 ela chega perto de 7

milhões e provoca protestos tão veementes dos contribuintes (...) (BRESCIANI, 1982, p. 98, 99).

Portanto, pode-se afirmar com o amparo de Bresciani (1982, p. 108) que “O espetáculo da pobreza produzida pela própria sociedade do trabalho é insuportável” e os escritores do século XIX usaram a literatura como meio de protesto e crítica aos princípios e ideologias da sociedade vitoriana. Dickens foi um escritor de representatividade no século XIX, que conseguiu reproduzir em seus textos a sociedade em que vivia, os valores, as críticas através do humor. Não se pode estudar os textos de Dickens sem considerar o aspecto histórico, social, assim como sem considerar a forma em que usou o humor para representar a sociedade de seu tempo, a realidade vivida por ele e seus contemporâneos. O primeiro livro de Dickens, *Sketches by Boz* (1836), contém *Sketches* / Crônicas que formam cenas cotidianas da sociedade londrina, retratam os problemas sociais, preconceitos, valores puritanos, entre outros, com o humor característico de Charles Dickens.

3.2. As cinco crônicas em *Sketches By Boz* (1836)

A reflexão sobre as crônicas/*sketches* pretende ressaltar características literárias desses textos enquanto um gênero delineado pela literatura dita de rua, o jornal, folhetins/*chapbooks* e o romance. Dessa forma, a estrutura narrativa é ligada aos aspectos culturais, históricos, ideológicos e sociais.

Humberto Eco, ao falar sobre a importância da narrativa de ficção, afirma:

é necessária e fatalmente rápida porque, ao construir um mundo que inclui uma multiplicidade de acontecimentos e de personagens, não pode dizer tudo sobre esse mundo. Alude a ele e pede ao leitor que preencha toda uma série de lacunas. Afinal, todo texto é uma máquina preguiçosa pedindo ao leitor que faça uma parte de seu trabalho (ECO, 1994, p. 9).

O autor acrescenta que a narrativa de ficção tenta “dizer algo de verdadeiro a respeito do mundo” e que “De qualquer modo, não deixamos de ler histórias de ficção, porque é nelas que procuramos uma fórmula para dar sentido a nossa existência. Afinal, ao longo de nossa vida buscamos uma história de nossas origens que nos diga por que nascemos e por que vivemos. (...)” (ECO, 1994, p. 93, 145).

Acrescenta-se aqui o que Yves Reuter (2007) diz em seu livro *A análise da narrativa* sobre uma abordagem “interna” ou “narratológica”, em que a análise do discurso narrativo

pode ser relacionada ao mundo externo da obra e a outras realidades do mundo. Quanto ao texto, ele propõe a análise do tempo, espaço, história e personagens.

Uri Margolin (2007, p. 66) define personagem como:

No sentido mais amplo, "personagem" designa qualquer entidade, individual ou coletiva - ou humana - apresentada em uma obra de ficção narrativa. As personagens, portanto, existem nos mundos das histórias e desempenham um papel, não importa o tamanho, em um ou mais dos estados da ação ou eventos relatados na narrativa. A personagem pode ser, de forma sucinta, definida como participante do mundo da história "storyworld" (MARGOLIN, 2007, p. 66, minha tradução).¹⁸

A composição das personagens no texto de Dickens é muito importante, uma vez que elas são um dos principais elementos da narrativa que expressam a subjetividade do narrador, quase sempre usando o humor. As personagens são essenciais para a ação, acontecimentos da história, o que ocorre por meio do espaço. Dessa forma, a relação entre a subjetividade de uma personagem e o espaço ocorrem de forma direta, o que remete ao conceito de Oziris Borges Filho no livro *Espaço e Literatura: introdução à topoanálise*, de 2007, o qual define a importância do espaço em relação às personagens.

O elemento de composição *topo* é de origem grega e vem de *tópos* que também é do grego e significa 'lugar'. Já o elemento *patia* veio para o português do grego *pathéa* que, por sua vez, veio do grego *pathos* que significa 'paixão, sentimento'. Dessa forma, o neologismo **topopatia** significa a relação sentimental, experiencial, vivencial existente entre personagens e espaço.

(...) A relação passional entre personagem-espaço pode dar-se de duas formas. Em uma delas, a relação afetiva é positiva. A personagem sente-se bem no espaço em que se encontra, ele é benéfico, construtivo, eufórico. Nesse caso, temos a **topofilia**.

(...). Por outro lado, a ligação entre espaço e personagem pode ser de tal maneira ruim que a personagem sente asco pelo espaço. É um espaço meléfico, negativo, disfórico. Nesse caso, temos, então, a **topofobia** (BORGES, 2007, p. 157, 158).

O objetivo do uso do conceito de topofilia e topofobia é ilustrar a subjetividade do narrador por meio das personagens para evidenciar recursos humorísticos no texto, por isso não foram desenvolvidos a fundo, uma vez que essa análise resultaria em um novo trabalho.

¹⁸ Do original: "In the widest sense, "character" designates any entity, individual or collective – normally human or human-like – introduced in a work of narrative fiction. Characters thus exist within storyworlds, and play a role, no matter how minor, in one or more of the states of affairs or events told about in the narrative. Character can be succinctly defined as storyworld participant".

Portanto, os elementos estruturais e narratológicos da narrativa presentes no romance e nas crônicas/*sketches* do livro *Sketches by Boz* (1836) foram destacados, assim como as influências culturais, históricas, ideológicas, sociais e de outros gêneros, como o jornalismo e o teatro no discurso; além do humor, que por meio de recursos linguísticos, evidencia a crítica social e a dualidade dos textos, pois apresentam descrições empíricas e também sentimentos individuais.

3.2.1. “The Great Winglebury Duel” (“O Duelo de Great Winglebury”)

“The Great Winglebury Duel” (“O Duelo em Great Winglebury”, **minha tradução**) deveria ter sido publicada em dezembro de 1835, no periódico *Monthly Magazine*, porém isso não aconteceu. Foi um dos três textos sem publicação prévia incluídos no livro de Dickens na seção intitulada *Tales*, porém o texto não apresenta diferença estrutural significativa com relação aos textos de outras seções. Assim, é pertinente relembrar o limite tênue entre os gêneros, uma vez que a diferença mais significativa de “The Great Winglebury Duel” e os outros textos de *Sketches by Boz* é a temática.

“The Great Winglebury Duel” foi o texto que inspirou a primeira peça teatral de Dickens, “The Strange Gentleman” (1836), a qual não possui tradução para o português, assim como a crônica. “The Strange Gentleman” estreou no teatro St. James em 29 de setembro de 1836, uma quinta-feira, e terminou a temporada com 50 apresentações, em 6 de dezembro de 1836 (THE STRANGE GENTLEMAN, FORWARD, 1836). “The Great Winglebury Duel”, de Charles Dickens, foi adaptada para o teatro pelo próprio escritor como “The Strange Gentleman” (1836), a qual é um musical e definida por Dickens como uma farsa, uma espécie de brincadeira ou piada, do italiano *comic burletta*, que em inglês significa *little joke*. A crônica e a peça apresentam uma grande confusão envolvendo os interesses relacionados ao casamento, e Charles Dickens usa o humor para construir cenários que criticam os valores da sociedade vitoriana.

A crônica contém 154 parágrafos e o narrador é em primeira pessoa do plural (nós), o que é uma tentativa de incluir o leitor na história contada; enquanto narrador fictício, atua como um observador, uma testemunha dos fatos e expressa subjetividade ao desenvolver o enredo como se estivesse contando uma história ou ‘causo’ e isso ocorre através do uso do humor em forma narratológica para satirizar e ironizar a situação, o espaço e as personagens. O narrador descreve o espaço da narrativa, as personagens e as situações de forma subjetiva, e o resultado consiste em uma narrativa enquadrada que forma cenários no texto, bem como

introduz diálogos, os quais em geral ilustram as ações e são usados como recurso humorístico da narrativa.

Os primeiros parágrafos da crônica apresentam o espaço principal em que se desenvolve a narrativa, a cidade – Great Winglebury, a rua em que se localiza a hospedaria e o prédio da hospedaria. Esses espaços, a cidade e a hospedaria, demonstram o sentimento das personagens principais, Julia Manners e Alexander Trott, e se revelam como o causador de ansiedade, angústia e medo, em especial para Alexander Trott, e poderia ser considerado um espaço topofóbico, de acordo com a definição de Borges (2007, p. 157, 158); essa característica é mascarada no texto pelo uso do humor, o qual chama a atenção para a ação de conflito da narrativa.

O primeiro parágrafo descreve Great Winglebury como uma cidade pequena que possui uma rua principal (*High-street*), e seguindo essa rua, há o prédio vermelho e pequeno onde é a prefeitura da cidade e que possui: um notável relógio preto e branco; uma venda; uma cadeia; um salão de eventos; uma igreja; uma ponte; uma capela; um teatro; uma biblioteca; uma hospedaria; uma bomba de água pública (muito comum na Inglaterra durante o século XIX, e foi responsável por surtos de doenças como coléra, catapora, etc., por terem a água contaminada pela sujeira e esgoto); e o correio. Na sequência, em oposição ao nome da cidade, “Great Winglebury”, a cidade é chamada de “Little Winglebury”. A oposição entre *Great/Little* (a grande, notável Winglebury em oposição à pequena Winglebury) introduz ironia ao texto devido o narrador dizer que segundo “o que o povo diz”/ “*traditon tells*”, descendo algumas quadras, cerca de 2 milhas, há um monte de papel sujo, o que seriam cartas antigas com o nome da cidade como Little Winglebury, e que um dia já esteve na fachada do correio, porém, de acordo com a crença popular, esse nome foi colocado ali no monte de papéis sujos, ao fim da rua enlameada, uma vez que nem mesmo as autoridades modestas da cidade (*authority, slight as it is*) tinham certeza da ocorrência desse nome, incluindo os colonizadores da cidade, um fabricantes de rodas, quatro desconhecidos e um cervejeiro. Nessa descrição de forma sutil pelo uso da linguagem, o humor irônico tece uma crítica velada às classes sociais, a sujeira das cidades inglesas.¹⁹

¹⁹ Trecho original do parágrafo introdutório: “THE LITTLE TOWN of Great Winglebury is exactly forty-two miles and three-quarters from Hyde Park corner. It has a long, straggling, quiet High-street, with a great black and white clock at a small red Town-hall, half-way up— a market-place—a cage—an assembly-room—a church— a bridge—a chapel—a theatre—a library—an inn—a pump—and a Post-office. Tradition tells of a ‘Little Winglebury,’ down some cross-road about two miles off; and, as a square mass of dirty paper, supposed to have been originally intended for a letter, with certain tremulous characters inscribed thereon, in which a lively imagination might trace a remote resemblance to the word ‘Little,’ was once stuck up to be owned in the sunny window of the Great Winglebury Post-office, from which it only disappeared when it fell to pieces with dust and extreme old age, there would appear to be some foundation for the legend. Common belief is inclined to

O segundo parágrafo apresenta a descrição da hospedaria da cidade, localizada no centro da rua principal; ao lado há o salão de eventos e novamente a ironia aparece com a comparação entre o salão dito elegante e amplo (*elegant and commodious*), sempre anunciando algum evento, embora a cidade nunca tenha recebido nem mesmo um malabarista, escultor ou cantor.

Junto à hospedaria ainda há salas comerciais; um correio; *excise-office*, serviço de impostos especiais de consumo; a *Blue house*, em que se realiza eleições; e *Judges's house*, fórum em que trabalham os juízes da cidade. Em seguida, a descrição em detalhes da hospedaria, Wiglebury Arms, que compõe um cenário como se fosse uma fotografia do local:

A casa é ampla, a fachada é de tijolos vermelhos e pedras, uma recepção bem espaçosa, decorada com plantas perenes, com vista para o bar, e para a estufa, na qual havia uma variedade de iguarias para serem saboreadas, prenderem a atenção dos hóspedes assim que entrassem, e aguçarem o apetite ao máximo. As portas do outro lado davam acesso a cafeteria e as salas comerciais; **um amplo e irregular lance de escadas, – três degraus e uma plataforma – quatro degraus e outra plataforma – mais um passo e outra plataforma – meia dúzia de degraus outra plataforma – e assim por diante – conduziam às galerias de quartos, e labirintos de salas de estar, denominadas áreas privativas, tão reservadas quanto qualquer quarto em que alguns desorientados podem entrar em seu quarto a cada cinco minutos, por engano, e, então entrar de novo, abrir todas as portas do andar até encontrar o próprio quarto** (DICKENS, 1836, p. 465, 466, meu grifo, minha tradução)²⁰

Essa descrição, em estilo e linguagem, objetiva ironizar a hospedaria, uma vez que no texto é ressaltada como o lugar mais importante da cidade, e isso acontece, em especial, com a descrição dos lances de escadas e o questionamento quanto à privacidade dos hóspedes, em destaque na citação acima.

be stow the name upon a little hole at the end of a muddy lane about a couple of miles long, colonised by one wheel- wright, four paupers, and a beer-shop; but, even this authority, slight as it is, must be regarded with extreme suspicion, inasmuch as the inhabitants of the hole afore said, concur in opining that it never had any name at all, from the earliest ages down to the present day”.

²⁰ Trecho original: “The house is a large one, with a red brick and stone front; a pretty spacious hall, ornamented with evergreen plants, terminates in a perspective view of the bar, and a glass case, in which are displayed a choice variety of delicacies ready for dressing, to catch the eye of a new-comer the moment he enters, and excite his appetite to the highest possible pitch. Opposite doors lead to the ‘coffee’ and ‘commercial’ rooms; and a **great wide, rambling staircase,—three stairs and a landing—four stairs and another landing—one step and another landing—half-a-dozen stairs and another landing—and so on—conducts to galleries of bedrooms, and labyrinths of sitting-rooms, denominated ‘private,’ where you may enjoy yourself, as privately as you can in any place where some bewildered being walks into your room every five minutes, by mistake, and then walks out again, to open all the doors along the gallery until he finds his own**” (meu grifo).

O terceiro e quarto parágrafos descrevem a rua da hospedaria como tranquila até o momento da chegada dos hóspedes, a qual costumava ser tumultuada, porém, em seguida, “A rua estava de novo mais clara, e a cidade, por outro lado, mais silenciosa do que nunca” / “The street was clear again, and the town, by contrast, quieter than ever”.

A partir de então, o narrador começa a desenvolver as ações e o conflito da narrativa por meio da apresentação dos diálogos, e, portanto, aos poucos vai introduzindo as personagens. As personagens da crônica “The Great Winglebury Duel” são caricatas devido à descrição subjetiva do narrador por meio de recursos humorísticos. As personagens principais são: The young gentleman, Mr. Alexander Trott; Julia Manners uma senhora, não muito jovem e rica, à procura do futuro marido na hospedaria, Lord Peter. As personagens secundárias são: Mr. Joseph Overton, prefeito da The Great Winglebury; Engraxate; os garçons que não são identificados por nomes próprios; e Mrs. Williamson, dona da hospedaria Winglebury Arms.

Do 5º ao 12º parágrafo²¹, a crônica desenvolve o diálogo entre a Landlady (dona da hospedaria), os funcionários, e a identificação de uma senhora, Julia Manners, e Alexander Trott (The Strange Gentleman) chegando à hospedaria de carruagem.

Do 7º ao 11º parágrafo, há o momento da narrativa em que Alexander Trott se identifica e recebe o bilhete de Horace Hunter propondo o duelo. O conteúdo do bilhete é revelado no 13º parágrafo, em que propõe o local, a igreja de Great Winglebury, no dia seguinte pela manhã, e ainda tenta ofender Mr. Trott por dizer que ele é um canalha (*scoundrel*), um fabricante de sombrinhas, ao qual Emily Brown odiava (DICKENS, 1836, p. 467).

Em sequência, nos parágrafos 14º à 20º, ele lê e relê o conteúdo do bilhete, fica pensativo quanto a aceitar ou não, visto que o casamento arranjado pelo pai, com Emily

²¹ ““Lady in number twenty-five,” screamed the landlady.—’Thomas!’

‘Yes, ma’am.’

‘Letter just been left for the gentleman in number nineteen. Boots at the Lion left it. No answer.’

‘Letter for you, sir,’ said Thomas, depositing the letter on number nineteen’s table.

‘For me?’ said number nineteen, turning from the window, out of which he had been surveying the scene just described.

‘Yes, sir,’—(waiters always speak in hints, and never utter complete sentences,)—’yes, sir,—Boots at the Lion, sir,—Bar, sir,—Missis said number nineteen, sir— Alexander Trott, Esq., sir?—Your card at the bar, sir, I think, sir?’

‘My name is Trott,’ replied number nineteen, breaking the seal. ‘You may go, waiter.’ The waiter pulled down the window-blind, and then pulled it up again—for a regular waiter must do something before he leaves the room—adjusted the glasses on the side-board, brushed a place that was not dusty, rubbed his hands very hard, walked stealthily to the door, and evaporated.

There was, evidently, something in the contents of the letter, of a nature, if not wholly unexpected, certainly extremely disagreeable. Mr. Alexander Trott laid it down, and took it up again, and walked about the room on particular squares of the carpet, and even attempted, though unsuccessfully, to whistle an air. It wouldn’t do. He threw himself into a chair, and read the following epistle aloud:” (DICKENS, 1836, p. 467).

Brown, era a salvação para os problemas financeiros dele; por outro lado, se não aceitasse o duelo a futura esposa o consideraria um covarde, e se aceitasse, seria morto por Horace Hunter, quem propôs o duelo. Nesse trecho, a crítica social se dá por meio do humor, pois a covardia de Trott é satirizada com o dilema de a personagem se casar devido às dívidas ou morrer em um duelo com o rival; a instituição do casamento e a concepção do amor romântico também são questionadas de forma velada.

Os parágrafos 21º ao 34º trazem o diálogo entre Trott e os Boots (engraxates), em quem ele procura ajuda para fugir do duelo²². Trott, por fim, resolve enviar um bilhete para Horace Hunter e outro — **um bilhete anônimo** — ao gabinete do prefeito da cidade, através de um dos engraxates, na tentativa de que a autoridade local impedisse que ele fosse morto.

Nesse momento, a “confusão” da história ganha contorno, e é um recurso humorístico narrado de forma subjetiva para satirizar a situação do covarde e falido Trott, bem como da Lady Julia Manners, uma mulher de meia idade que usou da riqueza para conseguir um marido jovem, não importando as condições dele. Percebe-se, então, a crítica velada à sociedade vitoriana inglesa e puritana, ou nem tão puritana assim, conforme os próximos parágrafos do texto (36º ao 71º) mostraram.

Já os parágrafos 36º ao 71º apresentam a descrição da personagem Julia Manners e a conversa que teve com o Prefeito, Mr. Joseph Overton. Manners é descrita usando **roupas caras**, de acordo com o trecho abaixo, assim como o prefeito, o qual também é mencionado no parágrafo 36º como **o digno servidor público (meu grifo)**.

A lady de rosa sentada no sofá; o prefeito avança alguns passos até a porta, e lá eles ficam parados por um ou dois minutos, olhando um ao outro como se

²² “(...) Long and weary were his reflections, as, burying his face in his hand, he sat, ruminating on the best course to be pursued. His mental direction-post pointed to London. He thought of the ‘governor’s’ anger, and the loss of the fortune which the paternal Brown had promised the paternal Trott his daughter should contribute to the coffers of his son. Then the words ‘To Brown’s’ were legibly inscribed on the said direction-post, but Horace Hunter’s denunciation rung in his ears;—last of all it bore, in red letters, the words, ‘To Stiffun’s Acre;’ and then Mr. Alexander Trott decided on adopting a plan which he presently matured.

First and foremost, he despatched the under-boots to the Blue Lion and Stomach-warmer, **with a gentlemanly note to Mr. Horace Hunter**, intimating that he thirsted for his destruction and would do himself the pleasure of slaughtering him next morning, without fail. **He then wrote another letter, and requested the attendance of the other boots—for they kept a pair.** (...)

Do you know the mayor’s house?’ inquired Mr. Trott.

‘Rather,’ replied the boots, significantly, as if he had some good reason to remember it.

‘Do you think you could manage to leave a letter there?’ interrogated Trott.

‘Shouldn’t wonder,’ responded boots.

‘But this letter,’ said Trott, holding a deformed note with a paralytic direction in one hand, and five shillings in the other—‘this letter is anonymous.’

‘A—what?’ interrupted the boots.

‘**Anonymous—he’s not to know who it comes from.**’ (...)” (DICKENS, 1836, p. 467-470, **meu grifo**)

apresentassem consentimento mútuo. O prefeito viu uma **mulher rechonchuda, com roupas caras por volta dos quarenta anos**; a lady olhou para o homem elegante, uns dez anos mais velho, também com **roupas e meias, casaca preta, cachecol e luvas caras**. (DICKENS, 1836, p. 470, 471, **meu grifo, minha tradução**).²³

Em continuação, no diálogo com o prefeito, Manners revela que está na cidade para se encontrar com o futuro noivo.

O prefeito propõe, então, no parágrafo 51º: “Very well, observed Joseph Overton, ‘and then he can order the chaise, and you can go on to Gretna Green together, without requiring the presence or interference of a third party, can’t you?’”/ “Muito bem, observou Joseph Overton, ‘e então ele poderia solicitar um carruagem, assim a Lady e ele iriam juntos à Gretna Green, sem a interferência de um terceiro, o que acha?’” (DICKENS, 1836, p. 472).

Manners, de início, diz não, e descreve Lord Peter: “Lord Peter is slightly deranged, though perfectly harmless; and that I am, unknown to him, awaiting his arrival to convey him a post-chaise to a private asylum, say. (...)” / “(...) Lord Peter é levemente insano, porém totalmente inofensivo; e uma vez que não o conheço, aguardo chegar com uma carruagem de um hospício em Betwick. (...)”. Em sequência, o narrador apresenta o pensamento que veio à cabeça de Overton, no parágrafo 53º: “The thought occurred to the mayor’s mind that the lady might show herself a good deal without fear of detection; seeing that she was about double the age of her intend husband (...)” / “Um pensamento veio à mente do prefeito, de certo a lady estava fazendo um bom negócio, sem dúvida; uma vez que ela tinha o dobro da idade do futuro marido. (...)”. Foi então que a lady Manners avisa que havia pedido a Lord Peter que informasse o amigo, o prefeito, através de um bilhete quando chegasse à cidade (DICKENS, 1836, p. 472).

Assim, Julia Manners estava aflita com o silêncio do futuro noivo, não sabia se ele havia chegado ou não, pois o prefeito afirmara que ninguém o havia procurado ou enviado bilhete; logo em seguida, entretanto, ele se lembra do bilhete anônimo que recebera, o qual era de Alexander Trott (The Young Gentleman), mas que julgava ser de Lord Peter, e assim o lê para lady Manners, afirmando que o jovem estava na cidade:

Aqui o que ele escreveu, disse o prefeito; “Senhor, — Um jovem cavalheiro, no quarto 19 da hospedaria Winglebury Arms, está prestes a cometer um ato

²³ Trecho original: “The lady rose from the sofa; the mayor advanced a step from the door; and there they both paused, for a minute or two, looking at one another as if by mutual consent. The mayor saw before him a buxom, richly dressed female of about forty; the lady looked upon a sleek man, about ten years older, in drab shorts and continuations, black coat, neckcloth, and gloves” (DICKENS, 1836, p. 470, 471).

imprudente amanhã de manhã, bem cedo”. (Isso é bom – ele quer dizer se casar). “Se prezar pela paz dessa cidade, ou pela preservação de uma – **ou melhor duas** – vidas humanas” – ‘**Que diabos ele quis dizer com isso?**’ (DICKENS, 1836, p. 473, **meu grifo, minha tradução**).²⁴

Eles julgaram ser ansiedade devido às “responsabilidades do casamento”, o qual envolveria “**duas – vidas humanas**”. Overton concordou em ajudar a Lady Manners e intermediar o encontro entre ela e o futuro marido, pois iria propor ao jovem que a carruagem os levasse até Gretna Green.

Overton, então, foi conversar com Trott, achando que ele era Lord Peter. A figura que acompanha a história, logo no início, ilustra esse encontro.

²⁴ Do original: ‘Here’s what he says,’ pursued the mayor; “‘Sir,—A young gentleman in number nineteen at the Winglebury Arms, is bent on committing a rash act to-morrow morning at an early hour.” (That’s good—he means marrying.) “If you have any regard for the peace of this town, or the preservation of one—it may be two—human lives”—What the deuce does he mean by that?’ (DICKENS, 1836, p. 473).

Figura 9. “The Winglebury Duel” (1836)



Fonte: DICKENS, Charles. **Sketches by Boz**. 1836. Ed. Dennis Walder. London and New York: Penguin, 1995, p. 464.

Os parágrafos 72º ao 97º trazem o diálogo entre Trott e Overton, o qual é o mais cômico do texto, pois um acredita que está pedindo ajuda para evitar o duelo e o outro que ajudará a amiga a se casar, com destaque para o trecho abaixo:

‘É por certo um caso muito difícil, ’ disse o prefeito com um sorriso, ‘que, em um país livre, pessoas se casem com quem elas gostam, sem serem perseguidas como se fossem criminosas. No entanto, nesse momento a Lady está ansiosa, você sabe, e afinal, esse é o ponto. ’

‘A Lady está ansiosa’, repetiu Trott, pausadamente. ‘Como sabe que a Lady está ansiosa? ’

‘Ora, essa foi boa’, disse o prefeito, ao pegar no braço do Mr. Trott de forma benevolente e com seu chapéu de abas largas; ‘Eu a conheço, bem, de muito tempo; e se houvesse motivo para dúvida, eu o asseguro, não há necessidade nesse caso. ’

‘Meu Deus! Disse Mr. Trott, ponderando. ‘Isso é com certeza extraordinário!’

‘Então, Lord Peter, ’ disse o prefeito, sorrindo.

‘Lord Peter?’ repetiu Mr. Trott.

‘Ah – sim, Eu esqueci. Mr. Trott, então – Trott – muito boa, ha! Há! – Bem, senhor, a carruagem estará pronta meia-noite e meia.’ (DICKENS, 1836, p. 475)²⁵

Trott é considerado um louco bem esperto pelo prefeito, conforme o parágrafo 95º: “Ha-ha! I see, my lord – practising the madman? – very good indeed – very vacant look – capital, my lord, capital – good evening, Mr. Trott – ha! ha! Ha!”/ “Ha-ha! Entendo, meu lord – dando uma de louco? – muito bom por sinal – uma postura bem perdida – ótimo, meu lord, ótimo – boa noite, Mr. Trott – há! ha! Ha!; e Overton é tido como um bêbado por Trott: “‘That mayor’s decidedly drunk,’ soliloquised Mr. Trott, throwing himself back in his chair, in an attitude of reflection.”/ “Esse prefeito por certo está bêbado,” pensou Mr. Trott, recostando-se na cadeira, para refletir.” Os parágrafos seguintes, 98º ao 117º, desenvolvem o diálogo entre Trott e o engraxate, no qual ele relata a conversa com o prefeito e se considera sem saída.

O clímax da narrativa se inicia nos parágrafos 118º e 140º, os quais descrevem as badaladas do sino da igreja, e Mr. Trott acaba por dormir de forma profunda e é acordado, como descreve o trecho:

Mr. Alexander Trott dormiu profundamente, foi acordado por um estrondo vindo da rua, e o grito “Carruagem para quatro, quarto número 25!” Por conseguinte, houve uma agitação nas escadas; a porta do quarto foi rapidamente aberta; e Mr. Joseph Overton entrou, seguido de quatro garçons robustos, e Mrs. Williamson, a intrépida dona da hospedaria Winglebury Arms.

‘Mr.Overton!’ exclamou Mr. Alexander Trott, levantando-se como um louco. ‘Olhe para esse homem, senhor; considere a situação em que fui colocado há três horas – a pessoa que enviou para me proteger, senhor, era um louco – um louco – um louco – um irado, furioso, devastador, um homem louco, furioso.’

Bravo! sussurrou Mr. Overton.

Pobrezinho! Disse com compaixão Mrs. Williamson, ‘loucos sempre acham que os outros também são loucos.’

‘Pobrezinho!’ disse Mr. Alexander Trott. ‘Que diabos que dizem como

²⁵ Do original: “‘It certainly is a very hard case,’ replied the mayor with a smile, ‘that, in a free country, people can’t marry whom they like, without being hunted down as if they were criminals. However, in the present instance the lady is willing, you know, and that’s the main point, after all.’

‘Lady willing,’ repeated Trott, mechanically. ‘How do you know the lady’s willing?’

‘Come, that’s a good one,’ said the mayor, benevolently tapping Mr. Trott on the arm with his broad-brimmed hat; ‘I have known her, well, for a long time; and if anybody could entertain the remotest doubt on the subject, I assure you I have none, nor need you have.’

‘Dear me!’ said Mr. Trott, ruminating. ‘This is very extraordinary!’

‘Well, Lord Peter,’ said the mayor, rising.

‘Lord Peter?’ repeated Mr. Trott.

‘Oh—ah, I forgot. Mr. Trott, then—Trott—very good, ha! ha!—Well, sir, the chaise shall be ready at half-past twelve.’” (DICKENS, 1836, p. 477, 478)

pobrezinho! Você é a dona dessa hospedaria?’

‘Sim, sim’, respondeu a valente e velha senhora, ‘ não se exalte, querido! Cuidado com a saúde, agora, vamos’.

‘Me exaltar! Gritou Mr. Alexander Trott; ‘É por clemência, senhora, que ainda tenho fôlego para me exaltar! Era para estar morto três horas atrás por um monstro de um olho só e a cabeça de estopa. Como se atreve a ter um louco, senhora ... como se atreve a ter um louco para atacar e aterrorizar os seus hóspedes?’

- Nunca terei outro - disse a sra. Williamson, olhando com reprovação para o prefeito.

‘Ótimo, ótimo, ’ sussurrou Overton de novo, enquanto o vestia com a casaca de viagem.

‘Ótimo, senhor! Exclamou alto Trott; ‘É horrível. A própria lembrança me faz estremecer. Prefiro lutar quatro duelos em três horas, se eu sobreviver aos três primeiros, do que me sentar frente a frente com um louco.

Componha-se, meu lord, enquanto desce as escadas, sussurrou Overton, sua conta está paga, e suas malas na carruagem. E então acrescentou em voz alta, ‘Agora, garçons, o senhor está pronto’.

A esse sinal, os garçons se aglomeraram ao redor do Mr. Alexander Trott. Um tomou um braço; o segundo o outro; o terceiro, caminhava antes com uma vela; o quarto, atrás com outra vela; os engraxates e a Sra. Williamson na retaguarda; já ao fim das escadas: Mr. Alexander Trott gritava, o mais alto que podia a sua relutância fingida, ou a indignação sincera de ser colocado na mesma carruagem com um louco.

Mr. Overton esperava na porta da carruagem, os condutores estavam prontos, alguns cavaleiros e outros não descritos esperavam por perto para testemunhar a partida ‘do cavalheiro louco’. Mr. Alexander Trott estava a caminho, quando observou (o que a luz tênue o havia impedido de fazer antes) uma figura sentada na carruagem, cuidadosamente agasalhada com uma capa como a sua.

‘Quem é esse?’ perguntou a Overton, sussurrando.

‘Psiu, psiu,’ respondeu o prefeito: A pessoa que te espera, é claro.

‘A pessoa!’, exclamou Trott, se esforçando para recuar.

‘Sim sim; você logo descobrirá isso, antes de ir muito longe, acredito eu – mas faça barulho, você vai levantar suspeitas se ficar sussurrando tanto comigo.

‘Eu não vou entrar nesta carruagem!’, gritou Mr. Alexander Trott, todos os seus medos voltaram dez vezes mais fortes. ‘Eu serei morto – serei – ’ ...

‘Bravo, bravo’ sussurrou Overton. Vou empurrá-lo.

‘Mas eu não vou’ exclamou Mr. Trott. Me ajudem aqui, socorro! Estão me levando contra a minha vontade. É um plano para me matar.

‘Pobrezinho!’ disse Mrs. Williamson de novo.

‘Agora, meninos, coloquem-no na carruagem’, gritou o prefeito, empurrando Trott e batendo a porta. ‘Vamos, o mais rápido que puder, e não pare por nada até chegar ao destino – certo!’

‘A viagem está paga’, Tom, gritou Mrs. Williamson; e a carruagem partiu, à velocidade de quatorze milhas por hora, com Mr. Alexander Trott e a Senhorita Julia Manners em seu interior (DICKENS, 1836, p. 479, 480).²⁶

²⁶ Do original: “Mr. Alexander Trott fell into a sound sleep, from which he was awakened by a rumbling in the street, and a cry of ‘Chaise-and-four for number twenty-five!’ A bustle on the stairs succeeded; the room door was hastily thrown open; and Mr. Joseph Overton entered, followed by four stout waiters, and Mrs. Williamson, the stout landlady of the Winglebury Arms.

‘Mr. Overton!’ exclaimed Mr. Alexander Trott, jumping up in a frenzy. ‘Look at this man, sir; consider the situation in which I have been placed for three hours past—the person you sent to guard me, sir, was a madman—a madman—a raging, ravaging, furious madman.’

Trott deveria ir ao local combinado para o duelo na carruagem arrumada pelo prefeito, porém ele é acordado e agarrado pelo Prefeito, os garçons, os engraxates e pela Mrs. Williamson (Landlady,) e é colocado na carruagem de Julia Manners, que até o momento ele acreditava ser Horace Hunter. O recurso humorístico, por meio do diálogo, no trecho acima, objetiva ironizar o equívoco entre as duas personagens, o que de forma implícita remete à covardia de cavalheiros, aos interesses financeiros ou aos negócios realizados como se fossem casamentos com as bênçãos da igreja e da sociedade.

Nos parágrafos seguintes, 141º ao 153º, Trott e Julia descobrem o engano, e então ele propõe: “‘There is some mistake here; give me till the end of this stage to explain my share of it. We must go so far; you cannot be set down here alone, at this hour of the night.’ ”/ “‘Há um engano aqui; me dê até o fim dessa viagem para lhe explicar como isso ocorreu. Nós devemos ir adiante; a senhorita não pode ficar aqui sozinha, essa hora da noite’” (DICKENS, 1836, p. 481).

‘Bravo!’ whispered Mr. Overton.

‘Poor dear!’ said the compassionate Mrs. Williamson, ‘mad people always thinks other people’s mad.’

‘Poor dear!’ ejaculated Mr. Alexander Trott. ‘What the devil do you mean by poor dear! Are you the landlady of this house?’

‘Yes, yes,’ replied the stout old lady, ‘don’t exert yourself, there’s a dear! Consider your health, now; do.’

‘Exert myself!’ shouted Mr. Alexander Trott; ‘it’s a mercy, ma’am, that I have any breath to exert myself with! I might have been assassinated three hours ago by that one-eyed monster with the oakum head. How dare you have a madman, ma’am—how dare you have a madman, to assault and terrify the visitors to your house?’

‘I’ll never have another,’ said Mrs. Williamson, casting a look of reproach at the mayor.

‘Capital, capital,’ whispered Overton again, as he enveloped Mr. Alexander Trott in a thick travelling-cloak.

‘Capital, sir!’ exclaimed Trott, aloud; ‘it’s horrible. The very recollection makes me shudder. I’d rather fight four duels in three hours, if I survived the first three, than I’d sit for that time face to face with a madman.’

‘Keep it up, my lord, as you go down-stairs,’ whispered Overton, ‘your bill is paid, and your portmanteau in the chaise.’ And then he added aloud, ‘Now, waiters, the gentleman’s ready.’

At this signal, the waiters crowded round Mr. Alexander Trott. One took one arm; another, the other; a third, walked before with a candle; the fourth, behind with another candle; the boots and Mrs. Williamson brought up the rear; and down-stairs they went: Mr. Alexander Trott expressing alternately at the very top of his voice either his feigned reluctance to go, or his unfeigned indignation at being shut up with a madman.

Mr. Overton was waiting at the chaise-door, the boys were ready mounted, and a few ostlers and stable nondescripts were standing round to witness the departure of ‘the mad gentleman.’ Mr. Alexander Trott’s foot was on the step, when he observed (which the dim light had prevented his doing before) a figure seated in the chaise, closely muffled up in a cloak like his own.

‘Who’s that?’ he inquired of Overton, in a whisper.

‘Hush, hush,’ replied the mayor: ‘the other party of course.’

‘The other party!’ exclaimed Trott, with an effort to retreat.

‘Yes, yes; you’ll soon find that out, before you go far, I should think—but make a noise, you’ll excite suspicion if you whisper to me so much.’

‘I won’t go in this chaise!’ shouted Mr. Alexander Trott, all his original fears recurring with tenfold violence. ‘I shall be assassinated—I shall be—’ ‘Bravo, bravo,’ whispered Overton. ‘I’ll push you in.’

‘But I won’t go,’ exclaimed Mr. Trott. ‘Help here, help! They’re carrying me away against my will. This is a plot to murder me.’

‘Poor dear!’ said Mrs. Williamson again.

‘Now, boys, put ‘em along,’ cried the mayor, pushing Trott in and slamming the door. ‘Off with you, as quick as you can, and stop for nothing till you come to the next stage—all right!’

‘Horses are paid, Tom,’ screamed Mrs. Williamson; and away went the chaise, at the rate of fourteen miles an hour, with Mr. Alexander Trott and Miss Julia Manners carefully shut up in the inside” (DICKENS, 1836, p. 479)

E, então, o desfecho da narrativa é detalhado pelo narrador, o qual usa da subjetividade para evidenciar o humor por meio da linguagem, como nos trechos em negrito destacados no excerto abaixo: a supervalorização da profissão de Trott, um fabricante de sombrinhas que é chamado de ferreiro; na repetição das frases sobre o casamento de Hunter e Trott, bem como na que descreve as atitudes de Lord Peter, bebendo e competindo.

A lady consentiu; o equívoco foi explicado. Mr. Trott era um homem jovem, tinha bigodes muito promissores, uma vestimenta impecável e um discurso insinuante – ele não queria nada além de dinheiro, e quem não quer três mil por ano? A lady tinha isso, e mais; ela queria um marido jovem, e o único caminho para Mr. Trott recuperar sua desgraça era uma esposa rica. Então, eles chegaram à conclusão de que seria uma pena todo esse problema e despesa para nada; já que estavam tão longe na estrada, o melhor era ir a Gretna Green para se casarem; e assim fizeram. **O próximo capítulo do livro do ferreiro** foi o casamento de Emily Brown com Horace Hunter. **Mr. Hunter levou sua esposa para casa e implorou que o desculpasse, e foi desculpado; e Mr. Trott levou sua esposa para casa, também implorou por desculpas, e assim foi desculpado.** O Lord Peter, que permaneceu por mais tempo **bebendo champanhe e competindo em corridas de obstáculo a cavalo**, voltou para a casa do senhor Augustus Flair, **tomou mais champanhe e competiu outra vez em corridas de obstáculo a cavalo**, sofreu um tombo e faleceu. Assim, Horace Hunter ganhou crédito pela covardia de Alexander Trott; todos esses fatos foram descobertos a tempo e cuidadosamente anotados; se algum dia você se hospedar por uma semana em Winglebury Arms, essa história será contada da mesma forma, como ‘O Duelo de Great Winglebury’ (DICKENS, 1836, p. 482, **minha tradução**).²⁷

Portanto, as descrições no texto de Dickens como se fossem retratos, cenas gráficas, compunham os elementos visuais do sistema teatral e também foram essenciais, junto aos diálogos, para o efeito humorístico e a formação de cenas das situações narradas, o que resultou em uma crítica sutil aos valores materialistas e aos interesses relacionados ao casamento na sociedade vitoriana do século XIX (VAN AMERONGEN, 1926, p. 118).

²⁷ Do original: “The lady consented; the mistake was mutually explained. Mr. Trott was a young man, had highly promising whiskers, an undeniable tailor, and an insinuating address—he wanted nothing but valour, and who wants that with three thousand a-year? The lady had this, and more; she wanted a young husband, and the only course open to Mr. Trott to retrieve his disgrace was a rich wife. So, they came to the conclusion that it would be a pity to have all this trouble and expense for nothing; and that as they were so far on the road already, they had better go to Gretna Green, and marry each other; and they did so. **And the very next preceding entry in the Blacksmith’s book**, was an entry of the marriage of Emily Brown with Horace Hunter. **Mr. Hunter took his wife home, and begged pardon, and was pardoned; and Mr. Trott took his wife home, begged pardon too, and was pardoned also.** And Lord Peter, who had been detained beyond his time by **drinking champagne and riding a steeple-chase**, went back to the Honourable Augustus Flair’s, and **drank more champagne, and rode another steeple-chase**, and was thrown and killed. And Horace Hunter took great credit to himself for practising on the cowardice of Alexander Trott; and all these circumstances were discovered in time, and carefully noted down; and if you ever stop a week at the Winglebury Arms, they will give you just this account of The Great Winglebury Duel” (DICKENS, 1836, p. 481, 482, **meu grifo**).

É pertinente lembrar que Dickens apresentava pouca moralidade ao analisar as loucuras típicas e as inconsistências da natureza humana; em alguns momentos conduzindo ao absurdo, mas de forma extremamente real para o leitor. Essa percepção da realidade, ou verossimilhança no texto, resulta do recurso humorístico que camufla o “absurdo” da confusão na história e ainda tece uma crítica velada à tradição burguesa e à instituição do casamento.

3.2.2. “Omnibuses” (“Os ônibus”)

A crônica “Omnibuses” (“Os ônibus”) foi primeiro publicada no jornal *The Morning Chronicle*, em 26 de setembro de 1834 e depois no capítulo 16 de *Sketches by Boz*, na seção intitulada *Scenes* (Cenas).

A análise do texto, conforme mencionado na introdução do tópico 3.2, segue uma abordagem “interna” ou “narratológica”, em que relaciona o discurso narrativo, a estrutura formal por destacar os elementos: tempo, espaço, ação, narrador, personagens e expedientes da linguagem, como os diálogos, e aliados aos aspectos históricos, culturais, sociais e ideológicos no decorrer de 18 parágrafos.

Em “Omnibuses” (“Os ônibus”), o tempo é cronológico (histórico) e se desenvolve como se o ficcionista cronometrasse as ações das personagens. Assim, a crônica se apresenta enquanto narrativa limítrofe, breve. O espaço é bem definido, o ônibus, em que ocorre a descrição da cena, e o trecho percorrido pelo ônibus é descrito pelo narrador. De acordo com Rolemberg (2003, p. 137), em uma nota explicativa, “Os primeiros ônibus surgiram em Londres 1829. Os passageiros sentavam-se de frente uns para os outros em duas longas fileiras de bancos”. Dessa forma, a ação se desenvolve por meio do espaço, o ônibus, ao mesmo tempo real e ficcional, em uma narrativa linear e enquadrada, no sentido que apresenta intensidade e rapidez na descrição das cenas. O espaço nessa crônica é importante também por ajudar a compor a subjetividade do texto por meio das personagens, e a descrição do espaço ajuda a identificar o que elas estão sentindo.

O narrador tem poder de transmitir informações que transcendem a compreensão dos temas descritos, as personagens ou sujeitos da enunciação. A narração ocorre na primeira pessoa plural, e é desenvolvida de forma subjetiva, o que reforça a autenticidade e credibilidade da narrativa enquadrada e da matéria narrada, pois o narrador conta os fatos como se os tivesse vivido, tanto que inicia o texto com a afirmação: “IT IS VERY GENERALLY allowed that public conveyances afford an extensive field for amusement and

observation” / “É mais do que sabido que os transportes públicos proporcionam um enorme campo para o entretenimento e a observação”, remetendo, assim, a um humor irônico, satírico e cruel, pois ele parece se divertir em um espaço miserável que alude a tipos humanos, em igual proporção, medíocres.

O narrador apresenta, então, uma série de fatos e comparações sobre a modernização dos meios de transporte, descrevendo uma série de pequenas experiências enquanto viajante em carruagens, sempre se referindo ao desconforto, à infelicidade, e pode-se dizer que a narração subjetiva dessas situações indica o espaço, a carruagem, como um local de hostilidade, ou ainda de acordo com o que Borges (2007, p. 157, 158) diz, um espaço toposfóbico, fato que quase sempre remete a comparações antagônicas no texto, como ocorre com a carruagem, comparada à charrete do batizado, a qual deveria representar um espaço e situação feliz, com o meio de transporte sombrio que faz a última viagem. O narrador, então, compara as viagens de carruagem com as realizadas em ônibus, para então iniciar a descrição de uma cena cotidiana: “We will back the machine in which we make our daily peregrination from the top of Oxford-street to the city” / “Ao começar nossa peregrinação diária do alto de Oxford Street até o centro da cidade”. A comparação inicial feita pelo narrador é um recurso humorístico e confere ao texto ironia e sarcasmo, em especial quando se refere ao percurso do ônibus como “peregrinação”; outras expressões e comparações do texto são demonstradas no excerto abaixo:

De todos aqueles que foram criados, **desde os tempos da Arca de Noé** – cremos que o primeiro a ser registrado – até hoje, nossos maiores elogios vão para os ônibus.

A carruagem continua sua viagem e o vigilante toca a corneta o mais alto que pode, **como se estivesse zombando de você e de sua infelicidade. Você certamente nunca irá encontrar qualquer dessas aflições dentro de um ônibus.** Os passageiros **mudam tanto durante um percurso quanto as figuras de caleidoscópio, (...)**

(...) desde a charrete sem janelas que nos levou para o batizado até aquela sombria condução que nos transportará para a nossa última viagem terrestre – o ônibus é o mais interessante de todos, e não há nenhum como ele (DICKENS, 1836, p. 137, 138, 139, trad. Marcelo Rollemberg)²⁸

²⁸ Do original: “Of all the public conveyances that have been constructed **since the days of the Ark**—we think that is the earliest on record—to the present time, commend us to an omnibus.

(...) off starts the coach again; and the guard plays the key-bugle as loud as he can play it, as if in mockery of your wretchedness.

Now, you meet with none of these afflictions in an omnibus; sameness there can never be. The passengers change as often in the course of one journey as the figures in a kaleidoscope, (...)

(...) from the glass-coach in which we were taken to be christened, to that sombre caravan in which we must one day make our last earthly journey, there is nothing like an omnibus” (DICKENS, 1836, p. 166, 167).

Ao iniciar a descrição da viagem de Oxford Street até o centro, por meio do narrador, uma cena, uma situação é formada no espaço do ônibus e então as personagens começam a ser descritas. As personagens são planas, sem muita profundidade e, portanto, caricatas; a descrição delas pode ser comparada a uma sequência de fotos captando a pessoa em diferentes momentos, porém não deixam de apresentar subjetividade. Destacamos duas personagens como principais: o Condutor do ônibus e o Senhor, um “velho rabugento”, as quais são usadas para intensificar o humor no texto por meio da linguagem e estilo de descrição, de acordo com os trechos abaixo:

- Condutor:

(...) **natural indiferença** de seu condutor. Este jovem é um exemplo bem peculiar de **auto devoção**. O **desmedido zelo** pelos interesses de seus patrões constantemente o coloca em apuros e, algumas vezes, até atrás das grades. Isso, contudo, não o impede de reassumir suas obrigações profissionais com um **ardor inabalável** tão logo se veja em liberdade. O trabalho é a sua principal distinção. Seu grande motivo de **orgulho é que consegue “jogar um velhote para dentro do ônibus, trancá-lo lá dentro e sair por aí chacoalhando tão rápido que ele nem consegue perguntar para onde está indo”**.

(...)o **pouco-caso** com que os condutores de ônibus tratam os compromissos morais (DICKENS, 1836, p. 139, 140, trad. Marcelo Rollemberg, **meu grifo**).²⁹

- Senhor, velho rabugento:

(...) um **irritadiço** senhor com a cabeça empoada, que sempre se senta nos primeiros lugares à direita da porta de entrada e fica segurando com firmeza o cabo do guarda-chuva. Ele é **extremamente impaciente** e já escolhe aquele assento para poder ficar de olho no condutor, com quem em geral trava um rápido diálogo. Está o **tempo todo se intrometendo** com os outros passageiros, ajudando-os a descer e a subir do ônibus mesmo quando não é solicitado, e, sempre que alguém quer apear do carro, ele se oferece para ajudar dando um cutucão no condutor com o guarda-chuva. Normalmente, sugere às moças que sempre tenham à mão a quantia de seis *pence* para prevenir possíveis atrasos e, quando alguém abaixa as janelas, ele imediatamente as fecha (DICKENS, 1836, p. 140, trad. Marcelo Rollemberg, **meu grifo**).³⁰

²⁹ Do original: “(...) the native coolness of its cad. This Young gentleman is a singular instance of self-devotion; his somewhat intemperate zeal on behalf of his employers, is constantly getting him into trouble, and occasionally into the house of correction. He is no sooner emancipated, however, than he resumes the duties of his profession with unabated ardour. His principal distinction is his activity. His great boast is, ‘that he can chuck an old gen’lm’n into the buss, shut him in, and rattle off, afore he knows where it’s a-going to’” (DICKENS, 1836, p. 167, 168).

³⁰ Do original: “(...) a little testy old man, with a powdered head, who always sits on the right-hand side of the door as you enter, with his hands folded on the top of his umbrella. He is extremely impatient, and sits

A descrição do condutor do ônibus é irônica do início ao fim, uma forma de criticar a relação entre patrões e empregados estabelecida no século XIX com advento do capitalismo. O humor mascara o fato da exploração aos empregados, os quais, apesar de toda dedicação demonstrada, “zelo”, “perda da liberdade”, não percebem a exploração, pois a remuneração é baixa, e as tarefas diárias são executadas de forma mecânica e sem preparo.

Quanto ao senhor, o velho rabugento, a descrição subjetiva do narrador resulta em uma caricatura, uma figura medíocre, por meio da qual se consegue passar a imagem de um velho paspalhão que é motivo de chacota para todos e que não consegue perceber a mediocridade de suas atitudes. Essa descrição, ou imagem formada do senhor, provoca o riso, então o humor, outra vez, se destaca como crítica à visão vitoriana dos idosos, pessoas sem utilidade para a sociedade, medíocres e motivo de chacota.

Com essas duas personagens, pode-se dizer que o narrador apresenta ao leitor sentimentos antagônicos: ao mesmo tempo que o condutor, o funcionário zeloso, dedicado e o senhor, irritado, mas se sentindo útil ao ajudar passageiros, agilizando embarques e desembarques, parecem estar no melhor ambiente, em um local que lhes traz prazer, o humor parece remeter ao contrário, pois aquele espaço é medíocre, angustiante, causa de sofrimento e irritação, o que remete mais uma vez ao conceito de Borges (2007, p. 157, 158), uma vez que essas personagens conseguem remeter a sentimentos de topofilia, prazer, e sentimentos de topofobia, sofrimento, irritação nesse espaço do ônibus.

Além dessas personagens, o narrador descreve: “The stout gentleman in the white neckcloth, at the other end of the vehicle, looks very prophetic” / “o cavalheiro corpulento de gravata branca, sentado do outro lado do veículo, tem um ar premonitório”; e “shabby-genteel man with the green bag, expresses his entire concurrence in the opinion, as he has done regularly every morning for the last six months.”/ “o mendigo bem-educado, carregando uma sacola verde, expressa total concordância com essa opinião, exatamente como tem feito em cada manhã dos últimos seis meses” (DICKENS, 1836, p. 169; DICKENS, 1836, trad. Marcelo Rollember, p. 141). Essas personagens não são desenvolvidas e se tornam uma caricatura na situação descrita, e ilustram através da linguagem, em especial aos adjetivos a elas conferidos, “ar premonitório”, “bem-educado”, o humor na narrativa.

there for the purpose of keeping a sharp eye on the cad, with whom he generally holds a running dialogue. He is very officious in helping people in and out, and always volunteers to give the cad a poke with his umbrella, when any one wants to alight. He usually recommends ladies to have sixpence ready, to prevent delay; and if anybody puts a window down, that he can reach, he immediately puts it up again” (DICKENS, 1836, p. 168).

Por fim, o diálogo, como um expediente da linguagem, também ajuda na construção do humor, conforme ilustra o trecho abaixo entre o Condutor e o Senhor:

“Qual razão da parada, agora?”, diz o pequeno ancião todas as manhãs, assim que percebe a mais remota indicação de que alguém, na esquina de Regent Street, está dando sinal. É nessa hora que um diálogo como o que se segue é travado entre ele e o condutor:

- Qual a razão da parada?

O condutor assobia e finge não ter ouvido a pergunta.

- Eu perguntei [o velho dá uma cutucada] qual a razão da parada?

- Para apanhar passageiros, senhor.

- Eu sei que você parou para apanhar passageiros. Não é essa a questão. O ponto é que você não deveria ter parado aqui. Por que você parou?

- Olhe, senhor, essa é uma pergunta difícil. Acho que é porque prefiro parar aqui a continuar.

- E agora essa! - exclama o ancião com grande veemência.

Amanhã, vou dar um jeito em você. Já tentei várias vezes, mas agora vou conseguir.

- Brigado, senhor – responde o condutor, tocando seu quepe com uma zombeteira expressão de gratidão. - Ficarei realmente muito feliz com isso, senhor (DICKENS, 1836, p. 140, 141; trad. Marcelo Rollemberg).³¹

O objetivo desse diálogo é usar o humor para retomar a figura do velho paspalhão e rabugento, motivo de piada para os mais jovens como mostra a passagem e a contradição nos sentimentos do senhor que do início do texto até o momento sentia-se irritado: “Here the young men in the omnibus laugh very heartily, and the old gentleman gets very red in the face, and seems **highly exasperated**”. / “Nesse momento, todos os jovens do ônibus explodem de tanto rir e o velho fica com a cara vermelha, parecendo **completamente exasperado**” (DICKENS, 1836, p. 169; DICKENS, 1836, p. 14, trad. Marcelo Rollemberg.).

Após essa conversa com o condutor, o narrador relata que a personagem, o Senhor, fica quieta, e insere a afirmação: “As we arrive in the vicinity of Lincoln’s-inn-fields, Bedford-row, **and other legal haunts**, we drop a great many of our original passengers, and

³¹ Do original: “‘Now, what are you stopping for?’ says the little man every morning, the moment there is the slightest indication of ‘pulling up’ at the corner of Regent-street, when some such dialogue as the following takes place between him and the cad:

‘What are you stopping for?’

Here the cad whistles, and affects not to hear the question.

‘I say [a poke], what are you stopping for?’

‘For passengers, sir. Ba—nk.—Ty.’

‘I know you’re stopping for passengers; but you’ve no business to do so. *Why* are you stopping?’

‘Vy, sir, that’s a difficult question. I think it is because we prefer stopping here to going on.’

‘Now mind,’ exclaims the little old man, with great vehemence, ‘I’ll pull you up to-morrow; I’ve often threatened to do it; now I will.’

‘Thankee, sir,’ replies the cad, touching his hat with a mock expression of gratitude;—‘werry much obliged to you indeed, sir.’ Here the young men in the omnibus laugh very heartily, and the old gentleman gets very red in the face, and seems highly exasperated” (DICKENS, 1836, p. 169).

take up fresh ones, who meet with a **very sulky reception**". / "Assim, chegamos às vizinhanças de Lincoln's-inn-Fields, Bedford Row **ou outros lugares bem frequentados**, muitos dos nossos passageiros originais acabam descendo e pegamos outros novinhos em folha, os quais são recebidos com **extremo mau humor**" (DICKENS, 1836, p. 169, 170; DICKENS, 1836, p. 142, trad. Marcelo Rollember, **meu grifo**). Com a expressão "outros lugares bem frequentados", percebe-se o tom irônico e cruel do narrador, que acaba por mascarar a crítica às classes sociais, à segmentação da sociedade, presenciada até mesmo nos ônibus, uma vez que de início a viagem era barulhenta, com todo tipo de conversa e pessoas, do engravatado ao mendigo; agora, porém, o ônibus fica em silêncio, a maioria dos passageiros desembarcam e outros são recebidos de uma área "melhor frequentada", e o que não muda é o "mau-humor".

E por fim, o narrador finaliza com o ancião: embora de "aparência solene", o senhor, "he trots off as fast as he can" / "saindo correndo o mais rápido que pode" no ponto final, e outra vez sentimentos antagônicos se apresentam com a comparação entre a atitude solene e ação de sair correndo do ônibus (DICKENS, 1836, p. 170; DICKENS, 1836, p. 142, trad. Marcelo Rollember).

Portanto, a crônica/sketch "Omnibuses" ("Os ônibus") exemplifica o uso do humor, o qual, de acordo com as reflexões de Gissing (2012) e Plotz (2016), destaca a aplicação do humor à condição humana, ou seja, tal texto utiliza com humor a situação das personagens por meio da idiossincrasia da linguagem, o que ressalta também a dualidade nos textos, pois descreve de forma empírica da vida urbana, mas também, por meio do humor, revela sentimentos individuais. As personagens de Dickens estavam fora dos padrões normais de julgamento, mas de forma extremamente real para o leitor, devido a forma em que são descritas e mediadas pelo humor.

3.2.3. “The pawbroker’s shop” (“Casa dos Penhores”)

“The pawbroker’s shop” (“Casa dos Penhores”) foi publicada, primeiro, em *The Evening Chronicle*, 30 de junho de 1835. A crônica apresenta 39 parágrafos e o narrador descreve o espaço, a Casa dos Penhores, de forma nada convidativa, no qual as personagens são apresentadas aos poucos, em descrições subjetivas do narrador e nos diálogos.

Como em todos os outros textos, o narrador é em primeira pessoa (nós), demonstrando o interesse em incluir o leitor na história contada, a qual é descrita de acordo com a percepção do narrador, como o trecho exemplifica: “(...), but we venture on it nevertheless, in the hope that, as far as the limits of our present paper are concerned, it will present nothing to disgust even **the most fastidious reader**” / “(...), mesmo assim, aventuramo-nos a adentrá-lo, na esperança de, tanto ou quanto nosso papel nos permite, não mostrar nada que desagrade até mesmo ao **leitor mais exigente**” (DICKENS, 1836, p. 220; DICKENS, 1836, p. 219, trad. Marcelo Rollember, **meu grifo**). Além disso, o trecho, por meio da linguagem, apresenta humor e ironia pelo uso de ideias opostas: o local é ruim, então deveria ser evitado, mas a atitude é oposta.

Pode-se dizer que a narrativa em geral apresenta a relação do narrador com o espaço e das personagens com esse mesmo espaço, o qual é bem definido, a casa de penhores; assim, como o tempo, a narrativa descreve cronologicamente um dia de funcionamento dessa casa de penhores.

Logo no início do texto, 1º parágrafo, o narrador deixa claro o sentimento de repulsa pelas casas de penhores, relacionando esse espaço a miséria, pobreza, tristeza, vício, um lugar que “to be anything but an inviting one”/ “pode parecer tudo menos um ambiente convidativo” ” (DICKENS, 1836, p. 222; DICKENS, 1836, trad. Marcelo Rollember, p. 219, **meu grifo**). Presume-se, assim, uma relação de topofobia do narrador para com esse espaço, de acordo com o conceito apresentado por Borges (2007, p. 157, 158), a qual remete a fatos biográficos da vida de Charles Dickens.

Conforme descrito na introdução do capítulo 3 deste estudo, a família de Dickens passou por dificuldades financeiras, pois o pai foi preso por um período e Dickens precisou parar os estudos, e a relação com a mãe não era muito boa, já que ele a culpava pelo revés

financeiro da família, uma vez que era ela quem gerenciava a ida à casa de penhor para penhorar roupas, livros e outros pertences da família. Peter Satllybrass, no livro *O Casaco de Marx, roupas, memória e dor*, de 2013, embora se atenha a fatos da vida de Marx e Engels, apresenta considerações sobre a relação de roupas, objetos, e outros com a memória, e ao comparar a situação familiar de Marx com a de Dickens, ele concorda com a influência das experiências de Dickens na casa de penhores com a forma em que ele, por meio do narrador, descreve esse local:

Nos anos 1820, Charles Dickens, ainda um garoto, foi à loja de penhores com valiosos livros da família: Peregrine Pickle, Roderick Random, Tom Jones, Humphrey Clinker. O pior estaria por vir. Depois da libertação de seu pai, após ter sido preso por uma dívida de quarenta libras, foram abertos processos de falência contra ele. "A lei 66 previa que as roupas e bens pessoais do devedor e de seus dependentes não deviam exceder a vinte libras"(59). Charles consequentemente foi enviado a um avaliador oficial para ter suas roupas avaliadas. Ele estava vestindo um chapéu branco infantil, uma jaqueta e calças de veludo, nada de muito valor, mas ele estava dolorosamente consciente do relógio de prata de seu avô que batia em seu bolso. **A dolorosa consciência que tinha Dickens das relações entre memória, valor de troca e a loja de penhores determina a descrição que ele fez, mais tarde, da "loja de penhores" em Sketches by Boz** (SATLLYBRASS, 2003, p. 66, 67).

A experiência dolorosa que Dickens sofreu na casa de penhores resultou na descrição topofóbica desse espaço no texto em *Sketches by Boz*, mas também evidencia as relações de memória e sentimento para com objetos trocados ali naquele espaço e é desse sentimento, dessa memória que surge outro: o sentimento de repulsa ao ambiente da casa de penhores.

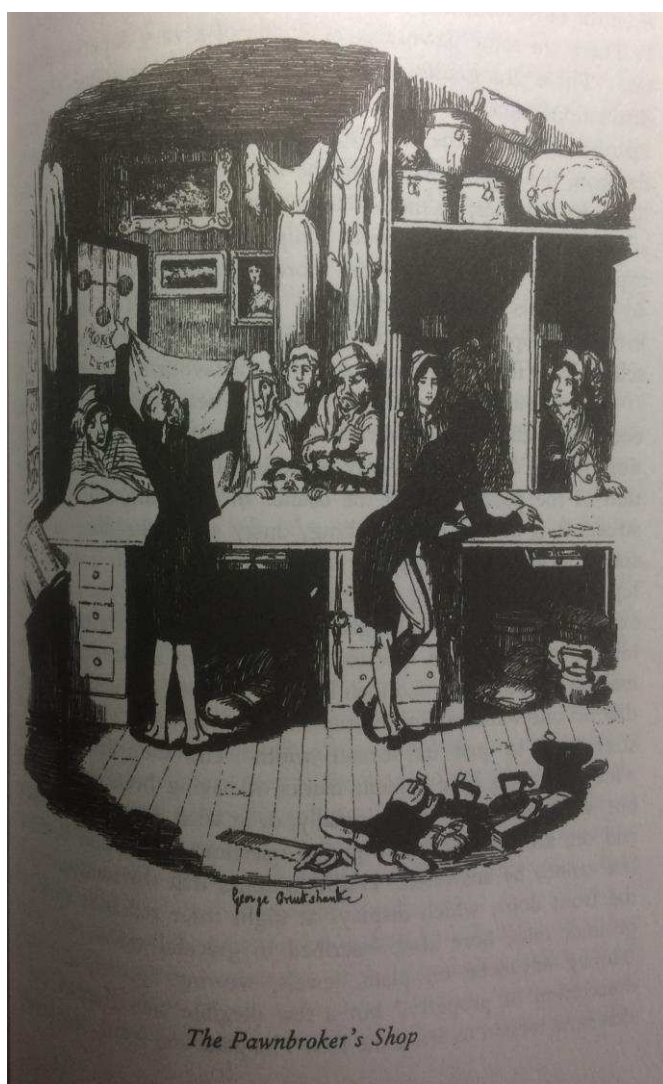
Os parágrafos subsequentes descrevem a casa de penhores em detalhes, porém um pouco antes, a comparação feita entre “the better sort of pawnbroker calls himself a silver-smith”/ “o melhor gênero de casa de penhores se autodenomina ourives” com as “pawnbrokers’ shops of the latter class” / “casas de penhores de segunda linha”, evidencia o humor, a ironia, com o objetivo de criticar a diferença entre as classes sociais (DICKENS, 1836, p. 222; DICKENS, 1836, trad. Marcelo Rollember, p. 219, 220).

Na descrição do espaço fica evidenciado o estilo da narrativa de Charles Dickens, uma descrição cheia de detalhes formando uma cena, como se o leitor visse a pintura ou fotografia do local, desenvolvendo uma narrativa enquadrada e subjetiva. Além disso, esse espaço é ao mesmo tempo real e ficcional, pois na narrativa de Dickens há a referência ao detalhe da decoração da casa de penhores, três bolas em um fundo azul: “Tradition states that the transparency in the front door, which displays at night **three red balls on a blue ground**,

once bore also, inscribed in graceful waves, the words ‘Money advanced on plate, jewels, wearing apparel, and every description of property,’” / “A tradição determinava há tempos que a transparência na porta da frente – onde se pode ver à noite **três esferas vermelhas sobre um fundo azul** – apresentasse a inscrição, em letras graciosas, “Dinheiro em troca de prata, jóias, roupas e outros bens”; essa mesma referência ocorre no texto de Sattlybrass (2003, p. 70) que apresenta a declaração de Wihelm Liebknecht a Marx: “Eu apenas lembraria a você as muitas visitas àquele parente misterioso, profundamente odiado e ainda assim, assiduamente cortejado e todo benevolente: o ‘tio’ dos três globos”.

Outro fator importante para a narrativa e que impacta as descrições irônicas do espaço e das personagens inseridas no decorrer da narrativa é a ilustração da Casa de penhores e das personagens por George Cruikshank.

Figura 10. “The Pawnbroker’s Shop” (1836)



Fonte: DICKENS, Charles. **Sketches by Boz**. 1836. Ed. Dennis Walder. London and New York: Penguin, 1995, p. 464.

Dennis Walder faz um relato sobre a descrição da “Casa de Penhores”, de acordo com a ilustração de Cruikshank:

A porta da loja de casas de penhores "está sempre, um pouco aberta, meio convidativa, meio repelente"; mas para o "transeunte especulativo" suas ambivalências evaporam, e ele entra para descrever a loja por dentro, incluindo os clientes e suas conversas com o balconista. As diferentes classes parecem tão distintas como são descritas na ilustração de Chruikshank: à esquerda, está a "velha mulher de aparência pálida" com sua trouxa; o "homem de aparência suja e sem barba" que veio para resgatar algumas ferramentas, depois de "empurrar a mulher pela praça"; e o esfarrapado garoto de rua "incapaz de manter seu rosto ao nível do balcão"; no caixa à direita, uma mulher "miseravelmente pobre, mas de extremo mau gosto", cuja aparência "deixa claro a sua posição" como prostituta; Entre eles, no "canto mais escuro e obscuro da loja", há a "delicada" e gentil jovem com sua mãe. "Quem poderá prever quanto tempo vai levar para que essas duas mudem de posição?" (229). A indiferença do balconista, desenhado sem rosto, à resposta foi representada pelo ilustrador de forma incrível por meio da postura – um bom exemplo do impacto que Cruikshank acrescentou, que sem dúvida era esperado pelo editor, à possibilidade de venda dos *Sketches* (WALDER, 1995, p. XXII, **minha tradução**).³²

Assim que o narrador termina a longa, detalhada e também irônica descrição da Casa de Penhores, o balconista é retratado:

Aqui as mais tímidas ou respeitáveis porções do público esquivam-se dos olhares alheios e, pacientemente, esperam até que o cavalheiro por trás do balcão, de cabelos encaracolados, **anel de diamante no dedo e duplas correntes de prata segurando relógio de bolso, sintam-se disposto em honrá-lo com sua atenção** – uma consumação **que depende consideravelmente do humor** do referido cavalheiro naquele momento. Esse indivíduo tão elegantemente vestido está registrando a duplicata que acabou de preencher num livro grosso. De vez em quando, distrai-se desse procedimento conversando com outro empregado do estabelecimento, um jovem sentado próximo a ele. As alusões a “aquela última garrafa de soda ontem à noite” e “como se sentiu quando a mocinha se aproximou dele”

³² Do original: “The door of the pawnbroker’s shop ‘stands always doubtfully, a little way open, half inviting, half repelling’; but for the ‘speculative pedestrian’ its ambivalences evaporate, and he enters to describe the scene within, including the customers and their conversations with the pawn clerks. The different classes seem as distinct as they are depicted in Chruikshank’s illustration: there, on the left, is the the ‘old-sallow-looking woman’ with her bundles; the ‘unshaven, dirty sottish-looking fellow’ who has come to redeem some tools, after ‘kicking his wife up at the court’; and the ragged urchin ‘unable to bring his face on a level with the counter’; in the box on the right, there is the ‘miserably poor but extremely gaudy’ female whose appearance ‘too plainly bespeaks her station’ as prostitute; between them, in the ‘darkest and most obscure corner of the shop’, there is the ‘delicate’, genteel young woman and her mother. ‘Who shall say, he asks, ‘how soon these women may change places? The faceless clerck’s indifference to the answer is superbly caught by the artist’s representation of his posture – a good example of what Cruikshank added to the impact and, as the publisher doubtless hoped, the saleability of the *Sketches*’.”

pareciam referir-se as consequências de alguma escapada amorosa ocorrida na noite anterior (DICKENS, 1836, p. 222, trad. Marcelo Rollemberg).³³

O diálogo entre o balconista e a velha estremunhada com uma trouxa é apresentado na sequência, em que a senhora penhora algumas peças de roupas e o descaso do balconista é enfatizado por uma hipérbole, a demora no atendimento que descrita no texto como duas horas, bem como se refere às roupas da senhora, “old concern” / “coisas velhas” e que ela “You must look up somethin’ else” / “deveria trazer outra coisa” sociais (DICKENS, 1836, p. 224, 225; DICKENS, 1836, p. 222, p. 223, trad. Marcelo Rollemberg).

O próximo a ser atendido é a personagem descrita com “unshaven, dirty, sottish-looking fellow, whose tarnished paper-cap, stuck negligently over one eye, communicates an additionally repulsive expression to his very uninviting countenance” / “ar de escocês, barba por fazer e sujo, cujo tapa olho de papel manchado, displicentemente colocado sobre o olho, acrescenta uma expressão ainda mais repulsiva à sua aparência tão pouco agradável”; “sedentário”; de “comportamento inflamado” e “andar embriagado”, ele vinha resgatar as ferramentas, e com ironia o narrador acrescenta que eram “to complete a job with, on account of which he has already received some money” / “para concluir um trabalho pelo qual já recebeu algum dinheiro”. A criança que estava com ele e que causa tumulto entre os fregueses é descrita de acordo com o excerto abaixo:

(...) criança vestida de andrajos que, incapaz de colocar o rosto na altura do balcão, empenha-se em escalá-lo, segurando-se no alto de seus cotovelos — uma posição instável da qual já caiu diversas vezes, quase sempre sobre os dedos do pé da pessoa imediatamente ao seu lado. No caso, o desafortunado infante recebe um tapa que o lança de encontro à porta e o pespegador do tapa é imediatamente objeto da indignação geral entre os presentes (DICKENS, 1836, p. 224, trad. Marcello Rollemberg)³⁴.

³³ Do original: Here, the more timid or respectable portion of the crowd shroud themselves from the notice of the remainder, and patiently wait until the gentleman behind the counter, with the curly black hair, diamond ring, and double silver watch-guard, shall **feel disposed to favour them with his notice**—a consummation which **depends considerably on the temper of the aforesaid gentleman** for the time being. At the present moment, this elegantly-attired individual is in the act of entering the duplicate he has just made out, in a thick book: a process from which he is diverted occasionally, by a conversation he is carrying on with another young man similarly employed at a little distance from him, whose allusions to ‘that last bottle of soda-water last night,’ and ‘how regularly round my hat he felt himself when the young ‘ooman gave ‘em in charge,’ would appear to refer to the consequences of some stolen joviality of the preceding evening (DICKENS 1836, p. 224, **meu grifo**).

³⁴ Do original: “(...)on a ragged urchin, who, being unable to bring his face on a level with the counter by any other process, has employed himself in climbing up, and then hooking himself on with his elbows—an uneasy perch, from which he has fallen at intervals, generally alighting on the toes of the person in his immediate vicinity. In the present case, the unfortunate little wretch has received a cuff which sends him reeling to this door; and the donor of the blow is immediately the object of general indignation” (DICKENS, 1836, p. 225).

O diálogo apresentado em consequência do tapa na criança resulta na intervenção do agiota, que diz não querer confusão, e serve para ilustrar o vício e a pobreza mencionados no início da narrativa, e de forma irônica descreve também a violência como resultado do vício contra crianças e mulheres, sendo uma crítica velada a esse comportamento.

A próxima personagem apresentada na narrativa é a jovem e sua mãe que estão no último guichê, e sobre elas Satllybrass diz:

Uma jovem mulher e sua mãe trazem "uma pequena corrente de ouro e um anel de namoro", recebidos como presentes em melhores tempos e valorizados, talvez, nesse momento, por causa do doador" ⁶⁰. Agora, as duas mulheres discutem com o dono da loja de penhores o valor dos objetos. Essa descrição da loja de penhores, entretanto, não apenas se distancia das próprias experiências de Dickens, mas também a transforma, de forma violenta, numa experiência de gênero, ao associar a troca de mercadoria com o fato de ser mulher, pois as mulheres são descritas como prestes a se tornarem mercadorias. Isso já está previsto no fato de que elas partem com suas lembranças materiais, "sem nenhuma luta" ⁶¹. Na verdade, a descrição de Dickens sentimentaliza e, ao mesmo tempo, demoniza a transação (Satllybrass, 2003, p. 67)

Satllybrass (2003, p. 69) acrescenta que a ilustração, junto ao texto, sobre o jovem e sua mãe exemplifica a relação da figura feminina com a penhora, a relação entre o objeto como mercadoria e como memória, e a partir de então a narrativa destaca a figura da mulher:

(...) "uma mulher jovem, cujas roupas, miseravelmente pobres, mas extremamente vistosas, lamentavelmente frias, mas extravagantemente elegantes, claramente denunciam sua classe" e, no outro, uma mulher que é "a mais baixa das baixas; suja, desabotoada, desalinhada e desleixada" ⁶⁵. Dickens desloca para as mulheres a relação entre a particularidade do objeto-como-memória e a generalidade do objeto-como-mercadoria, o primeiro aparecendo como amor verdadeiro, o último como prostituição. Dickens e Cruikshank representam de forma demonizada o real viés de gênero da loja de penhores, na qual, como mostrou Ellen Ross, as transações eram geralmente conduzidas por mulheres ⁶⁶. Escreve Ross: O fato de que a penhora era, na Londres vitoriana e eduardiana, um domínio tão fortemente feminino, nos diz algo sobre os tipos de coisas comumente penhora fadas — roupas e bens domésticos — e também sobre o fato de que a penhora era freqüentemente um palco da preparação de comida (Satllybrass, 2003, p. 69)

Pode-se dizer que o narrador, a partir desse momento, usa o humor por meio da descrição irônica dessas mulheres para exemplificar o que afirma "appears to have obliterated the consciousness of self-humiliation, which the idea of their present situation would once

have aroused” / “Tudo isso parece ter obliterado a consciência da auto-humilhação que advém da venda de objetos pessoais”, ou seja, a auto-humilhação e a corrupção desse ato ao nível feminino. Isso ocorre também pela forma como as personagens foram apresentadas: uma senhora, um homem bêbado, uma criança, e mais quatro mulheres, a jovem descrita acima acompanhada da mãe; em seguida a jovem senhora e uma prostituta, o que culmina na indagação “Who shall say how soon these women may change places?”/ “Quem poderá prever quanto tempo vai levar para que essas mulheres mudem de posição?”, ou seja, o envelhecimento e a prostituição são vistos como possíveis fases na vida de uma mulher e a relação do objeto-mercadoria com a mulher enquanto mercadoria.

Sobre a relação entre memória e objeto levados ao nível da figura feminina, Stallybrass (2013, p. 62, 64) acrescenta que era comum se penhorar mobílias, roupas, utensílios de cozinha, entre outros. As pessoas faziam o penhor no sábado, usufruíam dos bens no domingo e na segunda-feira era feita a penhora novamente. O maior item penhorado eram as roupas: “Numa pesquisa das lojas de penhores em 1836, as roupas eram responsáveis por mais de 75% do total, com utensílios de metal (incluindo relógios, anéis e medalhas) formando meros 7,4% e com as bíblias sendo responsáveis por 1,6%”. O ato de penhoar um objeto, além de remeter ao sentimento de auto-humilhação, significava “desnudá-lo de memória” e atribuir a ele valor de troca, e assim a casa de penhores, e não as fábricas, era considerada “o motor da produção capitalista”, pois o valor da mercadoria se tornava “mais visível”.

Da perspectiva da loja de penhores, qualquer valor que não seja valor de troca é um valor sentimental, um valor que deve ser removido do objeto para poder ser “livremente” trocado no mercado.

(...) Na linguagem das pessoas que trabalhavam com confecção e conserto de roupas, no século XIX, os puídos nos cotovelos de uma jaqueta ou numa manga eram chamados de “memórias”.

(...) Mas da perspectiva da troca comercial, cada puído ou “memória” constituía uma desvalorização da mercadoria. As memórias estavam, assim, inscritas, para os pobres, em **objetos que eram assombrados** pela perda. Pois os objetos estavam num estado constante de estarem prestes a desaparecer. O cálculo das prováveis futuras jornadas das roupas e de outros objetos até a loja de penhores estava inscrito na sua compra. (...) Para os pobres, os objetos e as memórias a eles ligadas não permaneciam no lugar. Eles raramente podiam se tornar bens de família. E os objetos usados como penhores poderiam ser qualquer coisa que ainda tivesse valor de troca (STALLYBRASS, 2003, p.64-66).

Assim, Stallybrass (2013, p. 68), ao falar do texto “Casa dos Penhores”, afirma que Dickens apresenta uma “tensão endêmica”, pois as “formas de lembrança e auto-constituição”

são contrapostas às “formas de troca de mercadorias”, e essa tensão ocorre por meio do narrador que, de forma subjetiva, apresenta o espaço de acordo com a sua perspectiva, sendo um local de vergonha, tristeza, tofóbico; e com relação às personagens, apesar de esse sentimento de repulsa, humilhação e vergonha existir, há também o sentimento contrário: o alívio, a salvação, mesmo que momentâneos.

A descrição narrativa de Dickens, a qual por meio da linguagem, personagens e diálogos faz evidenciar o humor, no caso de Casa dos Penhores, a ironia é o que aproxima a realidade da ficção, e Walder (1995, p. XII, **minha tradução**) ainda afirma que para Dickens, essa característica, a visão, “que torna a própria visibilidade da superfície da vida urbana cotidiana o seu segredo, uma vez que é tão diversa e evanescente”, assim como essa ideia, resulta em “uma consciência da instabilidade da vida das pessoas, da possibilidade de que eles também sucumbirão, como a família Dickens sucumbiu, às pressões da dívida ou da miséria”³⁵.

³⁵ Do original: “It is quality of vision that renders the very visibility of the surface of everyday urban life its secret, since it is so various and evanescent. Dicken’s point of view includes an awareness of the instability of people’s lives, of the possibility that they, too, will sucumb, as the Dickens family succumbed, to the pressures of debt or mischance”.

3.2.4. “The four sisters” (“As quatro irmãs”)

A crônica de *Dickens*, “As quatro irmãs”, relata a mudança das Senhoritas *Willis* para a rua da paróquia, 13 anos antes, e posteriormente narra os acontecimentos e a especulação dos vizinhos com relação ao casamento de uma das irmãs e o ocorrido 45 dias depois, o nascimento da filha do casal. O texto tem estilo afirmativo, característica encontrada também no texto jornalístico, além de uma linguagem carregada de humor, ora irônico, ora sarcástico.

Pode-se afirmar que o tema desenvolvido na crônica aborda a crítica às classes sociais, a questão da mulher, a idade para o casamento e os interesses relacionados ao matrimônio através do recurso discursivo do humor. Apesar das mudanças de padrões familiares e a independência feminina, as mulheres ainda são cobradas socialmente a constituir família, se casar, mesmo que essas não sejam as opções escolhidas por elas. Essa cobrança social apenas aumenta com o tempo.

A relação de Charles Dickens com as mulheres, de acordo com alguns estudiosos, influenciou a visão e a construção das personagens do escritor. Fred Kaplan (2013, p. 28) declarou que a relação de Dickens com as mulheres, tanto na vida pessoal quanto na ficção, nunca foi simpática aos conceitos modernos; ele associava todo o sofrimento de trabalhar em uma fábrica de sapatos, enquanto ainda era criança, e o fato de parar de estudar, à indiferença de sua mãe com relação à situação dele; tanto que a mãe era descrita por Dickens como uma mulher fria, e para ele, essa indiferença também foi a responsável pela falência do pai. Desse modo, é possível perceber como a relação de Dickens com a mãe influenciou o estereótipo de muitas mulheres na obra ficcional do escritor.

Em geral, em *Sketches by Boz*, de acordo com Slater (1983, p. 232- 233), Dickens refletiu a realidade social da classe média e da classe média-baixa de Londres; as personagens femininas eram descritas por ele com humor característico, especialmente quando tratava das atividades femininas e dos atributos mercenários das mulheres. Embora o século XIX tenha produzido grandes transformações e as mulheres tenham começado a conseguir a independência financeira e do sexo masculino, Dickens retratou mulheres de classe social baixa ou relacionadas à burguesia decadente, descrita pelo escritor como hipócrita e grotesca.

Os estereótipos femininos apresentados por Dickens estavam de acordo com a visão masculina da época, e, no caso das Senhoritas *Willis*, da crônica “As quatro irmãs”, a descrição de Slater (1983, p. 232) aplica-se perfeitamente: mulheres que já não eram jovens, com características nada atraentes, e que desejavam muito o casamento, mas estavam

escondidas atrás de uma hipocrisia da sociedade e se desculpavam dizendo terem medo de não estarem preparadas para o matrimônio.³⁶

O texto apresenta 11 parágrafos, e é narrado em primeira pessoa (“nós”); o narrador não é a personagem principal, mas é fictício e subjetivo, narra os acontecimentos dos quais participou, sem grande destaque, assim como apresenta julgamentos sobre o comportamento das personagens.

Nosso trabalho como cronistas paroquiais, contudo, **está acima de qualquer coisa**, e somos obrigados a declarar que, desde aquela época, as autoridades em casos matrimoniais consideravam que a mais jovem das senhoritas Willis estava **em uma situação bem complicada**, enquanto a mais velha delas já estava **definitivamente descartada**, como se tivesse sido **esquecida pela humanidade** (DICKENS, 1836, p. 43, trad. Marcelo Rollemberg, **meu grifo**).³⁷

O tempo retratado na crônica é psicológico, segue de acordo com a vontade do narrador, o qual usa o flashback para descrever o período em que as senhoritas Willis se mudaram para a rua, 13 anos antes, e posteriormente é usado para narrar os acontecimentos que culminaram no casamento e o ocorrido 45 dias depois, o nascimento da filha do casal. O trecho original e a tradução demonstram esta volta no tempo da narrativa: “Falemos, então, das quatro senhoritas Willis, que se estabeleceram em nossa paróquia há 13 anos”.³⁸

A sequência de expressões usadas por Dickens para descrever as personagens principais, as Senhoritas *Willis* (*Misses Willisses*), está carregada da visão social, histórica e cultural da época, a qual coincide e pode ser reescrita na sociedade brasileira regida pela mesma dinâmica do capital. Essas expressões usadas por Dickens formam um retrato cômico e sarcástico das personagens principais, ou da personagem, uma vez que são quatro irmãs, mas, nas palavras de Dickens, “They seemed to have no separate existence/ Elas pareciam não ter vida independente”. As expressões em negrito dos trechos selecionados abaixo destacam o emprego dos adjetivos, usados para compor o retrato humorístico das personagens, e das

³⁶ Tradução do original: “Middle-aged spinters yielding to romance (...) unattractive Young womem – ‘frights’, to use the Victorians own word – who presume to aspire to matrimony” (SLATER, 1983, p. 232).

³⁷ Tradução do original: “Our duty as faithful parochial chroniclers, however, **is Paramount to every other consideration**, and we are bound to state, that thirteen years since, the authorities in matrimonial cases, considered the youngest Miss Willis in **a very precarious state**, while the eldest sister was **positively given over**, as being **far beyond all human hope**” (DICKENS, 1836, p. 30, **meu grifo**).

³⁸ Tradução do original: The four Miss Willisses, then, settled in our parish thirteen years ago (DICKENS, 1836, p. 30).

aspas (""), (‘’), que não foram usadas para destacar gíria ou vocábulo estrangeiro, antes se apresentaram como recurso do discurso para enfatizar o humor e o sarcasmo no texto.

(...) mesmo há 13 anos as senhoritas Willis já estavam **longe de ser jovens**.

(...)somos obrigados a declarar que, desde aquela época, as autoridades em casos matrimoniais consideravam que a mais jovem das senhoritas Willis estava **em uma situação bem complicada**.

(...) a mais velha delas já estava **definitivamente descartada**, como se tivesse sido **esquecida pela humanidade**.

quatro damas **imensamente ricas**.

(...) A mais velha das senhoritas Willis tornou-se **extremamente mal-humorada** – o que fez com que todas as outras logo ficassem mal-humoradas também. A mais velha das senhoritas Willis tornou-se resmungona e muito **religiosa** – as outras irmãs ficaram decididamente resmungonas e carolas. Qualquer coisa que a mais velha fazia, as outras faziam também. E qualquer coisa que alguma outra pessoa fizesse, elas desaprovavam completamente. E assim **iam vegetando**, vivendo numa **harmonia polar** entre si. Vez por outra estendiam sua vidinha **gelada** aos vizinhos, quando acontecia de saírem ou de receberem alguma visita **"sossegada"** em casa (DICKENS, 1836, p. 43-49, trad. Marcelo Rollemberg, meu grifo).³⁹

Além das expressões em destaque no trecho acima, há a expressão que as irmãs eram ‘grandes figuras das três Graças’, ou ‘três Parcas mais uma irmã’, ‘gêmeas siamesas multiplicadas por quatro’. A alusão às figuras mitológicas as três Graças, mais uma, e às três Parcas, mais uma irmã, tiveram como função descrever de forma sarcástica a condição da mulher na burguesia londrina hipócrita, através das quatro mulheres que demonstravam uma falsa castidade, pois não tinham idade para o casamento ou para filhos, assim como aspectos biográficos da vida do escritor, que representam uma marca histórica, social e cultural na crônica, presentes no estilo de Dickens. Gissing (2012, cap. 2, p. 05) afirmou que no período em que Charles Dickens frequentou a escola e durante as leituras pessoais, o escritor estudou os clássicos, os quais aparecem em seus livros, aludindo à ironia.⁴⁰

³⁹ Tradução do original: "(...) even thirteen years ago the Miss Willises were **far from juvenile**; (...) that thirteen years since, the authorities in matrimonial cases, considered the youngest Miss Willis **in a very precarious state**; (...) the eldest sister was positively **given over**, as being **far beyond all human hope**; (...) four maiden ladies of **immense property**; (...) The eldest Miss Willis **grew ill-tempered** and **religious** – the four Miss Willises were ill-tempered and **religious directly**. Whatever the eldest did, the others did, and whatever anybody else did, they all disapproved of; and thus they **vegetated** –living in **Polar harmony** among themselves, and, as they sometimes went out, or saw company **‘in a quiet-way’** at home, occasionally **icing** the neighbours" (DICKENS, 1836, p. 29-31, meu grifo).

⁴⁰ Do original: "(...) he has received ‘classical education’ (...) There is no mistaking the personal note in those passages of his books which treat of, or alude to, Greek and Latin studies in a satirical spirit"(GISSING, 2012, cap. 2, p. 05)

O uso da expressão, o ‘velho adágio’: “o tempo passa, inexorável, sem poupar ninguém”, a qual no texto original em inglês é um provérbio: “time and tide wait for no man”, é definido pelo dicionário Oxford como “provérbio: Se não aproveitar uma situação favorável, provavelmente não terá outra chance”⁴¹, ou seja, o tempo não para, ninguém consegue essa proeza; ideia relacionada ao outro provérbio: “Ninguém é tão poderoso que consiga parar a marcha do tempo”⁴², de acordo com o *Phrase dictionary: The Phrase Finder*. Esse provérbio não é recorrente em português, como o é, ainda na atualidade, em inglês. A citação desse provérbio parece ter objetivado o sarcasmo diante da situação das senhoritas Willis para o casamento, uma vez que uma delas, apesar de não conseguir parar o tempo, conseguiu a proeza de realizar um bom casamento e ser mãe. Além disso, o provérbio “time and tide wait for no man” constituiu uma marca discursiva histórica e cultural na crônica. De acordo com o *Phrase dictionary: The Phrase Finder*, a origem desse provérbio é de 1225, tendo sido registrada por *St. Marher*, com referência à história do rei dinamarquês Canuto, enterrado na Catedral de Winchester England: “*And te tide and te time þat tu iboren were, schal beon iblescet*”; traduzido para o inglês como “*the tide abides for, tarrieth for no man, stays no man, tide nor time tarrieth no man*”; e popular na forma em que ocorre na crônica.⁴³

No tocante ao enredo, o conflito da crônica se fez presente em todo texto, mantendo o suspense e a curiosidade através do dilema: quem, das quatro irmãs, seria a esposa do Mr. Robinson.

O noivo, *Mr. Robinson/Sr. Robinson*, personagem secundária, teve como característica mais enfatizada a condição financeira, constituindo assim, um recurso discursivo para salientar o humor sarcástico presente na crônica. Dickens fez uso apenas de parênteses, assim como utiliza o humor para tecer crítica à hipocrisia, aos interesses ligados ao casamento e ao materialismo, características fortes da burguesia londrina, de acordo com o trecho: “Sr.

⁴¹ Minha tradução do original: *proverb*: If you don't make use of a favourable opportunity, you may never get the same chance again.” (*PHRASE DICTIONARY: The Phrase Finder*)

⁴² Minha tradução do original: “No one is so powerful that they can stop the march of time” (*PHRASE DICTIONARY: The Phrase Finder*)

⁴³ Minha tradução do original: “The notion of 'tide' being beyond man's control brings up images of the King Canute story. He demonstrated to his courtiers the limits of a king's power by failing to make the sea obey his command. That literal interpretation of 'tide' in 'time and tide' is what is now usually understood, but wasn't what was meant in the original version of the expression. 'Tide' didn't refer to the contemporary meaning of the word, that is, the rising and falling of the sea, but to a period of time. When this phrase was coined tide meant a season, or a time, or a while. The word is still with us in that sense in 'good tidings', which refers to a good event or occasion and whits untide, noontide etc.” (*PHRASE DICTIONARY: The Phrase Finder*)

Robinson (um cavalheiro que trabalhava numa repartição pública e que tinha, além do mais, um bom salário e alguns bens⁴⁴).

O diálogo, recurso predominante das cenas em peças teatrais, as personagens secundárias, vizinhos e vizinhas, complementam o humor ao emitirem opiniões sobre a união das quatro irmãs que pareciam apenas uma pessoa, o assunto do casamento, o dia do casamento e as especulações sobre quem seria, então, a esposa.

As personagens, em geral, são planas e caricatas, não apresentam complexidade, e são sempre marcadas por adjetivos, os quais marcam o humor pela degradação das personagens: *the old lady*/a velha senhora; *the old gentleman of silk-worm notoriety*/o cavalheiro idoso de natureza ardilosa; *the lady at n° 19*/ a senhora do n° 19; *the spinster of na uncertain age*/ a solteirona do n° 16; *the servants*/as criadas; *a fat old woman*/ a senhora velha e gorda.

Portanto, o retrato humorístico da condição das quatro irmãs é feito por meio de recursos discursivos como os adjetivos, aspas, frases interrogativas e os diálogos inseridos pelo narrador. No último parágrafo da crônica o desfecho é apresentado: a solução do problema, de forma irônica e sarcástica, é descrita pelo narrador como um feito, o fato da senhorita Willis, a mais jovem delas, conseguir engravidar antes do casamento de um cavalheiro de posses, e se tornar, então, a Sra. Robinson.

⁴⁴ Tradução do original: “Mr. Robinson (a gentleman in a public office, with a good salary and a little property of his own, besides)”. (DICKENS, 1836, p. 31)

3.2.5. “Misplaced Attachment of Mr. John Dounce” (“O malfadado caso do Sr. John Dounce”)

A crônica de Dickens, “O malfadado caso do Sr. John Dounce”, relata a história do Sr. Dounce, descrito como “velho namoradeiro” e “velho gabola”, o qual levava a vida tranquila de um burguês viúvo do século XIX, em companhia de outros três amigos inseparáveis, e também descritos como namoradeiros e gabolas, o Sr. Harris, Sr. Jennings e o Sr. Jones. O texto, assim como em “As quatro irmãs”, tem estilo afirmativo, como o do texto jornalístico e humor.

“O malfadado caso do Sr. John Dounce” tem como tema os velhos que se apaixonam por mulheres mais novas, as quais se mostram interesseiras, o que seria um comportamento humano que perdura até a atualidade. Pode-se dizer, então, que “As quatro irmãs” abordam as mulheres que passaram da idade de se casar e os interesses financeiros relacionados ao casamento, fazendo um contraponto com o texto sobre o Sr. John Dounce através do humor usado para criticar as classes sociais, o homem, a mulher e a hipocrisia de relacionamentos amorosos, o que se faz pertinente e corriqueiro na atualidade.

Dickens, no texto “O malfadado caso do Sr. John Dounce”, usa o narrador e diversos adjetivos para iniciar o retrato humorístico das personagens, assim o enredo da crônica apresenta, primeiro, a classificação de uma categoria de homens da sociedade londrina, “os velhos namoradeiros”; esses são, então, classificados como velhos gabolas festeiros ou discretos (velhos gabolas são aqueles que gostam de contar vantagem, fanfarrões). Em seguida, é apresentada a descrição dos quatro senhores, Sr. Dounce, Sr. Harris, Sr. Jennings e o Sr. Jones, como também a rotina deles enquanto frequentadores do “Quadrant e Regent Street durante o dia, e os teatros (especialmente os dirigidos por mulheres) à noite”.⁴⁵ A rotina do Sr. John Dounce é descrita como um relógio, sempre as mesmas atividades e lugares em companhia dos três amigos ou das três filhas. Por fim, descreve-se o dia que conheceu a moça jovem, por volta de 25 anos de idade, vestida de azul e que trabalhava na loja de ostras. Aos poucos, o Sr. John Dounce se relacionava apenas com a moça da loja de ostras, a qual após lucrar tudo que podia com essa relação, dispensou o Sr. Dounce que serviu de chacota e “exemplo vivo para todos os velhos namoradeiros”.⁴⁶

⁴⁵ Do original: “The gay old boys, are paunchy old men in the disguise of young ones, who frequent the Quadrant and Regent-street in the day-time: the theatres (especially theatres under lady management) at night;” (DICKENS, 1836, p. 284).

⁴⁶ Do original: “a living warning to all uxorious old boys” (DICKENS, 1836, p. 289).

O texto é narrado em primeira pessoa (nós), e o narrador fictício apresenta subjetividade como em todos os outros textos, narrando acontecimentos como um observador, e sua perspectiva dos fatos são recursos que compõem o retrato sarcástico das personagens.

O tempo é cronológico, seguindo uma sequência de fatos: da rotina dos quatro amigos, até o Sr. Dounce conhecer a jovem da loja de ostras e ser dispensado. O texto é considerado uma crônica, mas apresenta características da estrutura de uma fábula, pois o desfecho é apresentado com uma moral para a história. Pode-se observar por meio do uso que o narrador realiza das conjunções e repetições de moral da história, o humor sarcástico presente desde o enredo até o tema do texto: “Agora vem a moral da história – pois que a história tem uma moral, no fim das contas”.⁴⁷

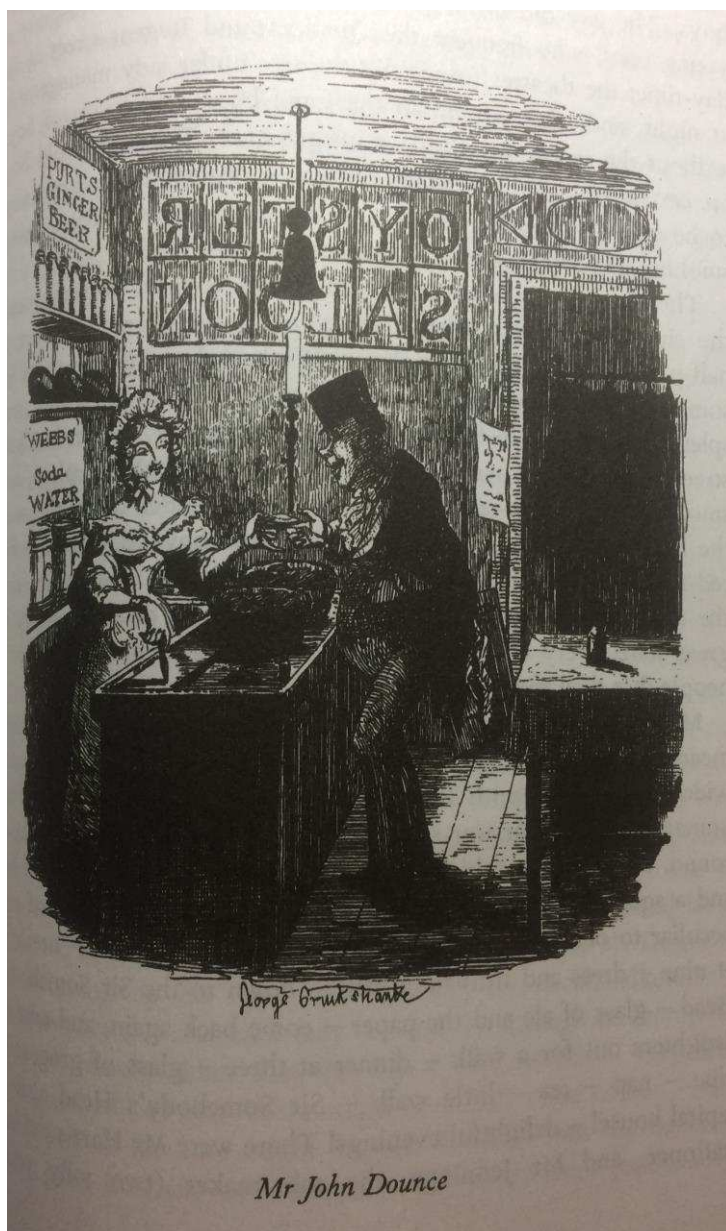
O diálogo entre o Sr. John Dounce e a jovem de vestido azul, por intermédio do narrador, também está presente na estrutura do texto como recurso de peças teatrais e para realçar o humor sarcástico e a ironia, em especial, com a repetição da expressão que enfatiza o fato de o Sr. Dounce comer “uma dúzia de ostras de oito *pence*” e “mais meia dúzia de ostras de oito *pence*”⁴⁸, o que somaria menos de seis reais.

Outro aspecto importante que evidencia o estilo da narrativa, o qual apresenta descrições das cenas, do espaço e das personagens em detalhes como se fossem uma pintura ou fotografia, é a ilustração. A figura abaixo, de George Cruickshank, representa os encontros de Mr. Dounce com a jovem na loja de ostras.

⁴⁷ Do original: “Now comes the moral of the story—for it has a moral after all” (DICKENS, 1836, p. 289).

⁴⁸ Do original: “(...) a dozen of those at eight pence in less than no time”; “(...) Mr. John Dounce eat half-a-dozen more of those at eight pence” (DICKENS, 1836, p. 287).

Figura 11. Mr John Dounce (1836)



Fonte: DICKENS, Charles. **Sketches by Boz**. 1836. Ed. Dennis Walder. London and New York: Penguin, 1995, p. 464.

A personagem principal é o Sr. John Dounce, descrito pelo narrador com um humor caricato e sarcástico, por meio dos recursos discursivos como os adjetivos, aspas e parênteses:

O Sr. John Dounce era um **velho gabola** deste último tipo (não dos imortais, mas dos **discretos**): um fabricante aposentado de luvas e suspensórios, viúvo, que vivia com as três filhas – todas adultas e solteiras – em Cursitor Street, Chancery Lane. Era um homem de pouca estatura, de rosto grande e redondo, atarracado, sempre usando um chapéu de aba larga e um paletó padrão, e com aquele tipo de **andar gingado grave, mas confiante**, peculiar aos velhos gabolas em geral. **Funcionava como um relógio**: (...)

(...) O sentimento de **cão safado** apoderou-se de John Dounce: (...)
 (...) uma mudança ocorreu no sonho de John Dounce. Comprou pregadores de camisa, passou a usar um anel no dedo anelar e a ler poesia. **Subornou** um pintor barato de miniaturas para fazê-lo se parecer remotamente um jovem, com uma cortina acima de sua cabeça, seis livros grandes ao fundo e um capo aberto a distância (**a isto ele chamou de seu retrato**): “**continuou**” se comportando de tal maneira até que as três senhoritas Dounce foram viver em pequenas pensões, pois ele tinha deixado sua casa em Cursitor Street aconchegante demais para abrigá-las. Em suma, comportava-se como **um velho sarraceno indócil**: e não cabia a ele outra descrição.
 (...) John Dounce, tendo perdido os velhos amigos, afastou-se de todos e tornou-se **ridículo** perante todas as pessoas, fazendo sucessivas propostas a uma professora primária, uma estalajadeira, uma vendedora de tabaco e uma faxineira. Depois de ter sido frontalmente rejeitado por todas elas, foi aceito por sua cozinheira, com quem vive hoje, tendo se transformado num **marido subjugado** à mulher, um **monumento melancólico de miséria consumada** e um **exemplo vivo** para todos os **velhos namoradeiros**. (DICKENS, 2003, p. 43-49, meu grifo)⁴⁹

As personagens secundárias são usadas para enfatizar, pelo humor, a mediocridade da personagem principal. Os três amigos do Sr. Dounce são “o Sr. Harris, **dono** da papelaria jurídica, e o Sr. Jennings, fabricante de becas (dois **velhos namoradeiros** como ele), e Jones, **assistente da promotoria** (que adorava beber rum), uma companhia fundamental e um grande **contador de anedotas!** ”.⁵⁰ Os adjetivos enfatizam a classe social das personagens e agem como uma crítica ao comportamento burguês, assim como os parênteses introduzem comentários com fins sarcásticos e irônicos a esse comportamento.

⁴⁹ Do original: “Mr. John Dounce was an old boy of the latter class (we don’t mean immortal, but steady), a retired glove and braces maker, a widower, resident with three daughters— all grown up, and all unmarried—in Cursitorstreet, Chancery-lane. He was a short, round, large-faced, tubbish sort of man, with a broad-brimmed hat, and a square coat; and had that grave, but confident, kind of roll, peculiar to old boys in general. Regular as clockwork (...); The sad-dog sort of feeling came strongly upon John Dounce (...); (...) a change came over the spirit of John Dounce’s dream. He bought shirt-pins; wore a ring on his third finger; read poetry; bribed a cheap miniature-painter to perpetrate a faint resemblance to a youthful face, with a curtain over his head, six large books in the background, and an open country in the distance (this he called his portrait); ‘went on’ altogether in such an uproarious manner, that the three Miss Dounces went off on small pensions, he having made the tenement in Cursitor-street too warm to contain them; and in short, comported and demeaned himself in every respect like an unmitigated old Saracen, as he was. (...); (...) John Dounce, having lost his old friends, alienated his relations, and rendered himself ridiculous to everybody, made offers successively to a schoolmistress, a landlady, a feminine tobacconist, and a housekeeper; and, being directly rejected by each and every of them, was accepted by his cook, with whom he now lives, a henpecked husband, a melancholy monument of antiquated misery, and a living warning to all uxorious old boys” (DICKENS, 1836, p. 284).

⁵⁰ Do original: “There were Mr. Harris, the law-stationer, and Mr. Jennings, the robe-maker (two jolly young fellows like himself), and Jones, the barrister’s clerk—rum fellow that Jones—capital company— full of anecdote!” (DICKENS, 1836, p. 284, 285).

Outra personagem secundária de suma importância é a jovem por quem o Sr. Dounce se apaixona, a qual é descrita como “uma jovem por volta de seus 25 anos de idade, toda vestida de azul e totalmente sozinha – esplêndida criatura, rosto charmoso e talhe adorável! ”. Em outro momento, afirma-se: “Se a jovem parecera linda à noite, mostrou-se totalmente irresistível de dia”. ⁵¹ E por fim, no desfecho do texto, o narrador aponta o estereótipo feminino construído por Dickens, o qual se baseou na relação com a mãe; para ele, era a mãe a responsável pelo sofrimento dele e a falência do pai (Fred Kaplan, 2013, p. 28), assim como é descrita a moça jovem de vestido azul, a responsável pelo sofrimento e a decadência do Sr. John Dounce:

A supramencionada jovem, tendo extraído lucro suficiente e proventos da ligação com John Dounce, não apenas recusou-se, em momentos de crise, a aceitá-lo para o melhor ou o pior, como declarou expressamente, usando suas próprias palavras, que “não o desposaria por preço algum”. ⁵²

Portanto, o retrato humorístico das personagens em “O malfadado caso do Sr. John Dounce” é feito por meio de recursos discursivos como os adjetivos, aspas e os diálogos inseridos pelo narrador, os quais não deixam de inferir a crítica social, aspectos históricos e culturais.

⁵¹ Do original: “(...) a young lady of about five-and-twenty, all in blue, and all alone—splendid creature, charming face and lovely figure!; (...). If the young lady had appeared beautiful by night, she was perfectly irresistible by day” (DICKENS, 1836, p. 287)

⁵² Tradução do original: “. The last-mentioned young lady, having derived sufficient profit and emolument from John Dounce’s attachment, not only refused, when matters came to a crisis, to take him for better for worse, but expressly declared, to use her own forcible words, that she ‘wouldn’t have him at no price’” (DICKENS, 1836, p. 289).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No decorrer deste estudo, procurou-se refletir sobre o que era a literatura e os tênues limites entre os gêneros literários, desde a proposição deles bem como o desenvolvimento dessas concepções do século XIX até a contemporaneidade. Para tanto, a afirmação de Eagleton (2003, p. 16), em que ler uma obra de outro período histórico e social é também reescrevê-la de acordo com a sociedade, o período histórico, os interesses, as preocupações e os valores de quem as leem, ganhou destaque, pois a proposição desse estudo foi estudar as crônicas/sketches de Charles Dickens, no século XXI, como uma releitura atual desses textos.

Outra questão que se buscou elucidar foi a amplitude e diversidade alcançada pelo gênero narrativo, a qual deixou ainda mais frágil os limites entre os gêneros. A abordagem sobre o gênero *short story* tentou demonstrar que esse é um campo de estudos rico e ainda com muito a ser estudado, uma vez que a teoria literária na contemporaneidade se divide quanto à nomenclatura e ainda não apresenta um consenso entre teóricos. São usados os termos: *Classical short story* em oposição a *Modern Short Story* ou somente *Short Story*; há uma subdivisão em *Short Fiction*, para o qual ainda há outras nomenclaturas como: *Microfiction*, *Blaster*, *Fast Fiction*, *Flash Fiction*, *Mini Fiction*, *Micro-Fiction*, *Micro-Story*, *Postcard*, *Quick Fiction*, *Short-short story*, *Sudden Fiction*, *Snapper* e *Skinny Fiction*. Acrescenta-se o fato de que textos como *Chronicle*, *Tale* e *Sketch* são estudados como gêneros narrativos de *Short Story*. Assim, essa problemática com relação ao gênero literário procurou demonstrar a linha tênue existente entre eles, e que a comparação entre *sketch* e a crônica brasileira indica a proximidade dessas estruturas textuais, as quais no século XIX estavam bem atreladas à estrutura do romance.

Foram, então, apontadas características dos *Sketches* e da Crônica evidenciando o humor e a íntima relação com o meio jornalístico, como também um texto com grande carga cultural, histórica, ideológica e social.

Foi feita, também, uma análise do contexto histórico em que os *sketches* de Charles Dickens foram escritos, da influência de fatos biográficos no estilo do escritor, e, por conseguinte das tendências identificadas com frequência nos textos que compõem o primeiro livro de Dickens, *Sketches by Boz*, entre essas: a narrativa enquadrada com descrições de cenas que dão a impressão que o leitor está olhando para uma pintura ou fotografia de determinada cena; narrador fictício em primeira pessoa; narração subjetiva; o uso do humor como recurso estilístico e oriundo da idiossincrasia da linguagem; a impotência das

personagens e do espaço; enfim elementos da narrativa e narratológicos que podem ser comparados aos do romance.

Foram usadas algumas obras de autores sobre a ficção narrativa, *Short Story*, teoria literária, humor, entre outras, possibilitaram a familiarização com conceitos e procedimentos formais mais recorrentes na narrativa.

Como corpus deste trabalho selecionou-se as crônicas “The Great Winglebury Duel” (“O Duelo em Great Winglebury”); “Omnibuses” (“Os ônibus”); “The pawnbroker’s shop” (“Casa de Penhores”); “The four sisters” (“As quatro irmãs”) e “The misplaced attachment of Mr. John Dounce” (“O malfadado caso do Sr. John Dounce”) para exemplificar os aspectos teóricos discutidos, bem como os relacionados à forma e temática, de acordo com um olhar específico e inicial, mas que procuraram ilustrar o conteúdo do livro *Sketches by Boz*, e também o deleite promovido pela leitura das crônicas.

Portanto, durante as análises, procurou-se exemplificar que as cinco crônicas do primeiro livro de Charles Dickens, *Sketches by Boz*, são a representação de um período específico de uma sociedade, tecendo uma crítica ao comportamento, valores das classes sociais no século XIX; questionando os padrões e ideologia vitorianos, a mulher na sociedade londrina, a idade para o casamento, os comportamentos masculinos de acordo com a idade, os interesses relacionados ao matrimônio; e a crítica social é delineada por Dickens através do humor enquanto recurso estilístico.

REFERÊNCIAS

Corpus

DICKENS, Charles. **Sketches by Boz**. 1836. Ed. Dennis Walder. London and New York: Penguin, 1995.

DICKENS, Charles. **Sketches by boz**. Pennsylvania: The Pennsylvania State University, 2000

DICKENS, Charles. **Retratos londrinos**. Tradução de Marcello Rollemberg. Rio de Janeiro: Record, 2003.

DICKENS, Charles. **Sketches by Boz**: illustration of every-day life and every-day people. Lea & BLanchard, 1839.

DICKENS, Charles. **The Strange Gentleman; A Comic Burletta, In Two Acts**. London: Chapman and Hall, 1837. Disponível em: <http://www.thornbooks.com/pages/books/50073/charles-dickens-by-boz/the-strangegentleman-a-comic-urletta-in-two-acts-first-performed-at-the-st-jamesstheatreon#sthash.3WxLQxXN.dpuf>. Acesso em: 14/12/15.

DICKENS, Charles. **The Strange Gentleman – by Charles Dickens** (1836). Beppe Sabatini. Version 1.4. 2000. Disponível em: <http://home.earthlink.net/~bsabatini/Inimitable-Boz/etexts/Strange%20Gentleman.html>. Acesso em: 11/01/16.

Geral

ABBASI, Irum; AL-SHARQI, Laila Al-Sharqi Laila. Merging of the Short-Story Genres. **Studies in Literature and Language**, v. 13, n. 2, p. 1-6, 2016.

ARNT, Hérís. Jornalismo e ficção: as narrativas do cotidiano. Rio de Janeiro, 2004. In **Contemporânea**, n 3, 2004-2. Disponível em: http://www.contemporanea.uerj.br/pdf/ed_03/contemporanea_n03_05_arnt.pdf. Acesso em: 04/02/14.

BARTHES, Roland. Introdução à Análise Estrutural da Narrativa. In: BARTHES, Roland. et al. **Análise Estrutural da Narrativa**. Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto. Introdução à edição brasileira por Milton José Pinto. 7ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011, p. 19-62.

BASTAZIN, Vera Lúcia. José Saramago: hibridismo e transformação dos gêneros literários. **Nau Literária**, v. 2, n. 2, 2007.

BERGSON, Henri. **O riso**. Tradução de Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: J. 1983.

BORGES FILHO, Oziris. **Espaço e literatura**: introdução à topoanálise. Franca: Ribeirão gráfica e editora, 2007.

BOTHA, Marc. Microfiction. The history of narrative brevity Now!. In: EINHAUS, Ann-Marie (Ed.). **The Cambridge Companion to the English Short Story**. Cambridge University Press, 2016. Cap 14, p. 201- 220.

BRESCIANI, Maria Stella Martins. **Londres e Paris no século XIX: o espetáculo da pobreza**. Brasiliense, 1982.

BRITISH LIBRARY. **London Recreation, The Evening Chronicles** (17 de março de 1835), (s/d). Disponível em: <http://www.bl.uk/collection-items/london-recreations-by-charles-dickens>. Acesso em: 17/03/16

CANDIDO, Antonio. A vida ao rés-do-chão. In: **A crônica. O gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil**. Campinas; Rio de Janeiro: Ed. da Unicamp; Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992, pp. 13-22.

CANDIDO, Antonio; GOMES, Paulo Emílio Salles., PRADO, Décio de Almeida e ROSENFELD, Anatol. **A Personagem de Ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1968.

COCKSHUT, A. O. J. **The imagination of Charles Dickens**. New York: Routledge, 2009, vol. 3.

COHEN, Jane R. Chronology. In: **Charles Dickens and His Original Illustrators**. Ohio State University Press: Columbus, 1980. Disponível em: https://ohiostatepress.org/index.htm?/books/book_pages/cohen_charles.htm. Acesso em: 20/05/14.

COLLINS, Philip. Ed. **Charles Dickens: The Critical Heritage**. London, New York: Routledge, 2013. Disponível em: http://books.google.com.br/books?hl=ptBR&lr=&id=72brNWKa088C&oi=fnd&pg=PT15&dq=charles+dickens+biography&ots=gw8WW_8XpT&sig=XrPr2LbxjmsrLFxigzN43fTpYF4#v=onepage&q=charles%20dickens%20biography&f=false. Acesso em: 20/05/14.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. 2ª ed. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010. (Humanitas).

COSSARI, P. H. O cotidiano representado na crônica jornalística. In: **Anais do 6º Encontro Celsul -Círculo de Estudos Lingüísticos do Sul**. Santa Catarina. 2004. Disponível em: <http://www.celsul.org.br/Encontros/06/Individuais/112.pdf>. Acesso em: 11/02/13

DE AZEVEDO FIGUEIREDO, Arlete Bonato. Para uma estilística do humor.**ALFA: Revista de Linguística**, v. 13, 1968.

DICTIONARY, Oxford Advance Learner. UK: Oxford University Press. 2010.

DRABBLE, Margaret. **The Oxford Companion to English Literature**. Oxford University Press: New York, 2000.

ECO, Umberto. Entrando no bosque. In: _____. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 7-31.

EAGLETON, Terry. **Teoria da Literatura: uma introdução**. Trad.: Waltensir Dutra (revisão da tradução João Azenha Jr.). São Paulo: Martins Fontes, 5ª ed., 2003.

ENCICLOPAEDIA BRITANNICA. Disponível em: <https://global.britannica.com/art/literary-sketch>. Acesso em: 30/08/2016.

FIGUEIREDO, Ariete B. Azevedo. **Para uma estilística do humor**. 1968.

GANCHÓ, C. V. **Como analisar narrativas**. Editora Ática, 2004. Disponível em: http://fortium.edu.br/blog/fabricio_martins/files/2012/02/ComoAnalisarNarrativas_Gancho.pdf. Acesso em: 20/05/14.

GISSING, George. **Charles Dickens: A critical study**. Stroud: The History Press, 2012.

GUIMARAES, J. F. The short-short story: The problem of literary genre. In: **International Symposium on Genre Studies**, Caxias do Sul, Brazil, 2009. Disponível em: http://www.ucs.br/ucs/tplSiget/extensao/agenda/eventos/vsiget/portugues/anais/textos_autor/arquivos/the_short_short_story_the_problem_of_literary_genre.pdf. 2009. Acesso: 20/05/2014.

HUNTER, Adrian. **The Cambridge introduction to the short story in English**. Cambridge University Press, 2007.

HUTCHEON, Linda. **Irony's edge: The theory and politics of irony**. Psychology Press, 1994.

JORDAN, J. O. Ed. **The Cambridge companion to Charles Dickens**. New York: Cambridge University Press, 2001.

KAPLAN, Fred. **Dickens: A Biography**. New York: Open road integrated media, 2013.

KAYSER, Wolfgang. **Análise e Interpretação da Obra Literária**. Trad.: Paulo Quintela. Coimbra: Arménio Amado, Editor, Sucessor, 1963.

LAWRENCE, James Cooper. A Theory of the Short Story. **The North American Review**, v. 205, n. 735, p. 274-286, 1917.

MAUNDER, Andrew. **The Facts on File Companion to the British Short Story**. Infobase Publishing, 2007.

MAUNDER, Andrew; LIGGINS, Emma; ROBBINS, Ruth. **The British Short Story**. Palgrave Macmillan, 2010.

MEYER, Marlyse. **Folhetim: uma história**. Editora Companhia das Letras, 1996.

MOISÉS, Massaud. **A análise literária**. Editora Cultrix, 2007.

MOUTA, Margarida Amélia de Sá Vieira. **Linguagem, transgressão e disfuncionalidade: uma abordagem enunciativo-pragmática do humor na comunicação verbal**. (1996). Disponível em: <http://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/18105/2/FLM08201P000079331.pdf>. Acesso em: 20/05/14.

PAIVA, M. H. de. **Contribuição para uma Estilística da Ironia**. Lisboa, Centro de Estudos Portugueses, 1960.

PHYHÖNEN, Heta. In: HERMAN, David. **The Cambridge companion to narrative**. Cambridge University Press, 2007.

PIRES, Orlando. **Manual de teoria e técnica literária**. RJ: Presença, 1985.

PRITCHETT, Victor Sawdon. **The Oxford book of short stories**. Oxford University Press, USA, 1981.

REUTER, Yves. **A análise da narrativa: o texto, a ficção e a narração**. Rio de Janeiro: Difel, 2002.

RICHARDSON, Ruth. **Chapbooks**. Reading and print culture, Popular culture. British Library, (s/d). Disponível em: <http://www.bl.uk/romantics-and-victorians/articles/chapbooks>. Acesso em: 30/05/16.

RICHARDSON, Ruth. **Street literature**. Reading and print culture, Popular culture. British Library, (s/d). Disponível em: <http://www.bl.uk/romantics-and-victorians/articles/chapbooks>. Acesso em: 30/05/16.

ROLLEMBERG, Marcello. Algumas considerações sobre a Organização e a Tradução. In: DICKENS, Charles. **Retratos Londrinos**. Tradução de Marcello Rollemberg. Rio de Janeiro: Record, 2003.

ROLLEMBERG, Marcello. Um caso de jornalismo fantástico. In: DICKENS, Charles. **Retratos Londrinos**. Tradução de Marcello Rollemberg. Rio de Janeiro: Record, 2003.

RYAN, Marie-Laure. In: HERMAN, David. **The Cambridge companion to narrative**. Cambridge University Press, 2007.

SÁ, Jorge. **A crônica**. São Paulo: Ed. Ática, 2005.

SILLARS, Stuart. **Visualisation in popular fiction 1860-1960: graphic narratives, fictional images**. Routledge, 2005.

SHNEIDER, C.I. Crônica jornalística um espelho para a história do cotidiano. In **Revista Advérbio # 05**. São Paulo. 2011. Disponível em: http://www.fag.edu.br/adverbio/v5/artigos/cronica_jornalistica.pdf. Acesso em: 13/02/13.

SLATER, Michael. **Dickens and women**. London: Standford University Press, 1983. Disponível em: http://books.google.com.br/books?hl=pt-BR&lr=&id=GyuH6-eZZaQC&oi=fnd&pg=PR6&dq=dickens+and+womem&ots=xLzL2hcQNJ&sig=EY8ZS6a2dUEIEbMbcDhBP_ZGXM#v=onepage&q=dickens%20and%20womem&f=false. Acesso em: 20/05/14.

STALLYBRASS, Peter. **O casaco de Marx: roupas, memórias, dor**. Autêntica, 2013.

THE GREAT SOVIET ENCYCLOPEDIA, 3rd Edition. 1970-1979. The Gale Group, Inc. 31 Oct. 2016. Disponível em: <http://encyclopedia2.thefreedictionary.com/Chronicle>. Acesso em: 30/08/2016.

TOMALIN, Claire. **Charles Dickens: A life**. New York: The Penguin Press. 2011. Disponível em: http://books.google.com.br/books?hl=ptR&lr=&id=ndu_VKu_kpoC&oi=fnd&pg=PT423&dq=charles+dickens+biography&ots=bfLcQL_H7Z&sig=Iqsa9Y4D8iTF10uKTqIXDXAodWA#v=onepage&q=charles%20dickens%20biography&f=false. Acesso em: 20/05/14.

VAN AMERONGEN, Juda Barend. **The actor in Dickens**: a study of the histrionic and dramatic elements in the novelist's life and works. Ardent Media, 1926.

VERONA, Ana Livia. AS CRÔNICAS EM SKETCHES BY BOZ, DE CHARLES DICKENS: UM GÊNERO HÍBRIDO QUE RETRATA O COTIDIANO ATRAVÉS DO HUMOR. **Revista do SELL**, v. 5, n. 2, 2016.

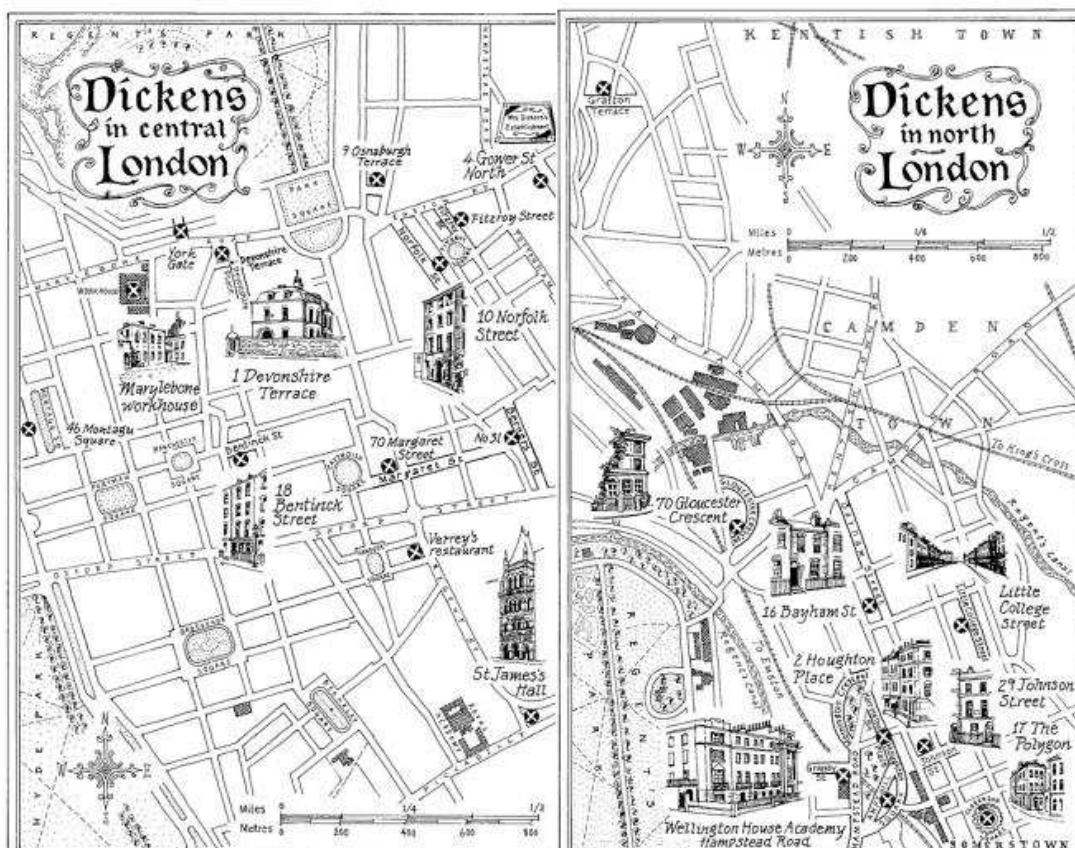
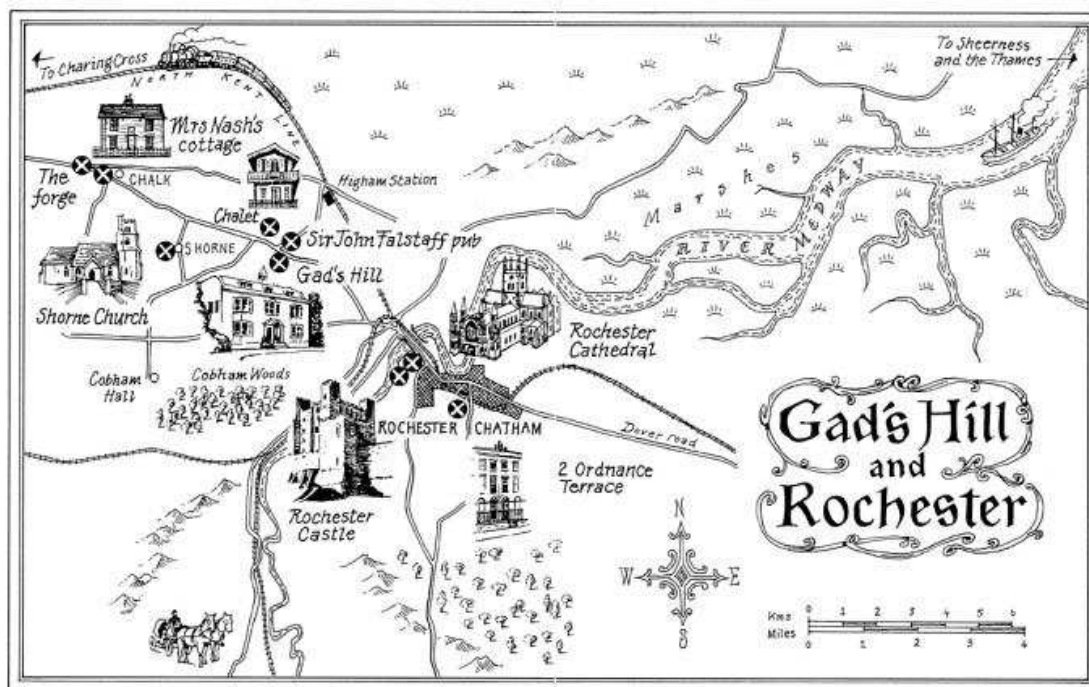
VERONA, Ana Livia. “The Great Winglebury Duel” e “The Strange Gentleman”: diálogos entre Literatura e Teatro. In. A Era Vitoriana em Estudos Literários. Rio de Janeiro: MARES, 2016.

WATT, Ian. **A ascensão do romance**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

WEINGARTEN, Marc. **A turma que não escrevia direito**. Rio de Janeiro: Record, 2010.

Anexo A - A importância da cidade de Londres na vida e obra de Dickens

A vida de Charles Dickens (TOMALIN, Claire. **Charles Dickens: A life**. New York: The Penguin Press. 2011).



Key to Maps

Gad's Hill and Rochester

John Dickens and his young family lived in **Rochester** and **Chatham** from 1817 to, first at **No. 2 Ordnance Terrace** above Rochester, then from 1821 at No.18 St Mary's Place, near the dockyards. Dickens was sometimes taken by his father up the **Medway** in the naval yacht. He went to school here from the age of nine.

Chalk village: Dickens spent his honeymoon here in 1836 in **Mrs Nash's cottage**, working on *The Pickwick Papers*.

Gad's Hill: Dickens saw the house as a child, purchased it in 1856, made it his country home thereafter and died there. He loved walking in **Cobham Woods**, showing friends the beauties of the Kentish countryside and Rochester, and taking a boat on the Medway. He wished to be buried in the country, and the family first chose **Shorne Churchyard** and then **Rochester Cathedral**, but were persuaded that Westminster Abbey was the appropriate place. His body was taken on a special train from **Higham Station** to Charing Cross early in the morning of 14 June, accompanied by the family mourners.

Dickens in Central London

Adelphi Theatre, Strand: Dickens was inspired by the character acting of Charles Mathews, who was the star here in the 1820s and 1830s. Many dramatizations of Dickens's early novels and Christmas stories were played here from 1834 on.

Buckingham Street: Dickens lodged here in 1834, and put David Copperfield into lodgings here.

No. 18 Bentinck Street: Dickens lodged here in 1833.

No. 31 Berners Street: Maria and Nelly Ternan lived in lodgings here autumn 1858 to spring 1859, when they moved to Houghton Place (see North London map)

Cecil Street: Dickens lodged here briefly in 1832. The street has disappeared under the Shell building.

No. 3 Chandos Street: Dickens was set to work in the window of the blacking warehouse here, where he was noticed by Charles Dilke, who gave him half-a-crown.

Coldbath Fields Prison: Dickens was an obsessive visitor of prisons and this was a favourite, the governor Augustus Tracey a close friend. It was built on Mount Pleasant, where the Post Office now has a sorting office.

No. 1 Devonshire Terrace: home of Dickens from December 1893 until December 1851, let out when he went abroad.

No.48 Doughty Street: Dickens bought lease in 1837, lived here until December 1839. Now the Charles Dickens Museum.

No. 13 Fitzroy Street: Dickens lodged here occasionally with his parentes in 1832.

Furnival's Inn: Dickens moved to chambers here in 1834, and to better rooms on his marriage in 1836. His first child, Charley, was born here January 1837. They moved out March 1837.

Garrick Club: Dickens a member from 1837, resigning and rejoining frequently.

No. 4 Gower Street North: Dickens lived here with parentes in 1823, his mother hoping to establish a school.

Hungerford Stairs, Warren's blacking factory: the factory, set beside the river stairs before the Embankment was built, was reached through the old Hungerford Market, over which Charing Cross Station was built in 1864.

No.34 Keppel Street: Dickens installed John Dickens in a doctor's house here, and was present at his father's death in 1851.

No.58 Lincoln's Inn Fields: John Foster lodged here from 1834, expanding Hungerford Market, over which Charing Cross Station was built in 1864.

No. 34 Keppel Street: Dickens installed John Dickens in a doctor's house here, and was present at his father's death in 1851.

No.58 Lincoln's Inn Fields: John Forster lodged here from 1834, expanding steadily into more rooms to take his growing book collection. He left on his marriage in 1856.

Lyceum Theatre, Strand: theatre well known to Dickens, *A Tale of Two Cities* played here in 1860, Dickens's friend Fechter was the lessee in 1864, Mrs Ternan made her last stage appearance here in 1866.

No. 46 Montagu Square: John Forster lived here after his marriage in 1856.

No. 10 Norfolk Street (now Cleveland Street): Dickens lodged here with parentes 1815 – 16 and again in 1829.

No.9 Osnaburgh Terrace: Dickens rented a house briefly here in 1844 when Devonshire Terrace was let to a tenant. His children were moved to No. 25 Osnaburgh Street during his American trip in 1842

Piazza Coffee House in Covent Garden: meeting place for Dickens, Forster and friends. Dickens also put here, e.g., in December 1844.

St James's Hall: Dickens did most of his London readings here. He started in St Martin's Hall in Longacre, which burnt down in 1860, and also gave reading in Hanover Square rooms.

Somerset House: John Dickens worked here in the Navy Pay Office 1805 - 9 and 1822 -5.

Strand: the *Morning Chronicle*, for which Dickens wrote, was at No. 332, and his publishers Chapman & Hall at No. 186.

Tavistock House: bought by Dickens in 1851, intending to remain for life, and 1822-5.

Strand: the *Morning Chronicle*, for which Dickens wrote, was at No. 332, and his publishers Chapman & Hall at No. 186.

Tavistock House: bought by Dickens in 1851, intending to remain for life, but he sold it in 1860.

No. 16 Wellington Street: Dickens's office for *Household Words* from 1850, with private rooms for himself above. It was handy for theatres, and he entertained here a good deal. In 1858, when he started *All the Year Round*, he moved along the street to the larger. No. 26, furnishing the private rooms comfortably and employing a housekeeper.

Dickens in North London

Ampthill Square: Dickens found a house for widowed mother here in 1851.

No.16 Bayham Street: John and Elizabeth Dickens moved here from Rochester with their family in 1822.

Euston Station was built in 1837, **King's Cross** in 1852. **St Pancras** in 1868.

No.70 Gloucester Crescent: Catherine Dickens lived here after the separation until her death.

No.4 Grafton Terrace: Dickens installed his widowed sister-in-law, Helen, with her children in 1860, and then his mother, who remained here until her death.

No.2 Houghton Place (Ampthill Square): the house bought for Fanny and Maria Ternan in 1859 and transferred to Ellen (Nelly) Terna on her majority in 1860. There can be little doubt that it was paid for by Dickens.

No. 29 Johnson Street: John and Elizabeth Dickens and family lived here from December 1824 to March 1827.

No. 27 Little College Street: John and Elizabeth Dickens and family lived in

No. 27 Little College Street: John and Elizabeth Dickens and family lived in lodgings here in 1824.

No. 17 The Polygon: John and Elizabeth Dickens lived here from March 1827 to 1829.

Wellington House Academy: Charles Dickens went to school here 1825 to 1827.

Dickens rode and walked regularly for years in the country side north of London, and he stayed in Collins's Farm (now Wylde) on Hampstead Heath in 1837. In 1843 he rented a 'lonely Farm House', Cobley's Farm, in rural Finchley, for three months: it is all built over now. He also thought of buying a house in Highgate; and in Highgate Cemetery he buried his sister Fanny and her eight-year-old son, Harry, his father, his own baby daughter, Dora, and his mother.

Immediately north of this map are Highgate and Hampstead, where John Dickens occasionally moved to escape his creditors and also took his family in the summer, to No. 32 North End in May 1832.

The Dickens Family

Cast List

Abbreviations

AYR	All the Year Round
Catherine D	Catherine Dickens
D	Charles Dickens
F	John Forster
GH	Georgina Hogarth
HW	Household Words

D's grandmother **Elizabeth Dickens**, *née* Ball (1745-1824), a ladies' maid, then housekeeper to Crewe family at Crewe Hall and Mayfair (John Crewe raised to peerage 1806).

D's grandfather **William Dickens** (c. 1720 – 85), butler to the Crewe family.

Their son **William** (1782 – 1825), London coffee-stallkeeper, was D's uncle married, childless.

Their second son was D's father, **John Dickens** (1785 – 1851), Navy Pay Office clerk, married 1809 **Elizabeth née Barrow** (1789 – 1863), D's mother, one of ten children of Charles Barrow (1759 – 1826), also employed by the Navy Pay Office, and his wife Mary (1771 – 1851), For significant **Barrow children** D's uncles and aunts, see below.

Of the eight children of John and Elizabeth Dickens, two died in infancy

(Alfred Allen and Harriet), the others being:

Frances Elizabeth (Fanny) (1810 – 48), musician, married 1837 singer Henry Burnett, two sons.

Charles John Huffam (1812 – 70), married 1836 Catherine Hogarth *q.v.*, ten children.

Letitia Mary (1816 – 93), married 1837 Henry Austin *q.v.*

Frederick William (1820 – 68), clerk, married 1848 Anna Waller *q.v.*

Alfred Lamert (1822- 60), engineer, married 1846 Helen Dobson (1823 – 1915), three sons, including Edmund (1849 – 1910), two daughters.

Augustus Newnham (1827 – 66), accountant, married 1848 Harriet Lowell, on child, abandoned 1858 for Bertha Phillips, Bertram and five other illegitimate children in Chicago.

Catherine Thomson Hogerth, later Dickens (1815 – 79), eldest of the ten children of **George Hogarth** (1783 – 1870), Edinburgh lawyer and musician turned journalist, and his wife **Georgina née Thomson** (1793 – 1863), married in 1814. Younger children included **Mary Scott** (1819 – 37), **Georgina** (1827-1917), Helen, George, Robert, William.

The Children of Dickens and Catherine née Hogarth

Charles Cullingford Boz (Charley) (1837-96), businessman, married 1861 Bessie Evans (1838 – 1907), six daughters one son, Ethel, Charles Walter, Sydney Margaret, Dorothy, Beatrice, Cecil Mary, Evelyn.

Mary (Mamie) (1838 – 96)

Kate Macready (Katey) (1839 –1929), artist, married, [1] 1860 Charles Collins *q.v.* [2] 1874 Carlo Perugini (1839 – 1918), one son died in infancy.

Walter Landor (1841 – 63), Indian Army 1857.

Francis Jeffrey (Frank) (1844 – 86), to India 1863, Begal Mounted Police, to Canada 1871, North West Mounted Police.

Alfred D’Orsay Tennyson (1845 – 1912), to Australia 1865, station manager, etc., married 1873 Augusta Jessie Devlin (1849 – 78), two daughters.

Sydney Smith Haldimand (1847 – 72), naval officer.

Henry Fielding (1849 – 1933), lawyer, married 1876 Marie- Thérèse Roche, seven children.

Dora Annie (1850 – 51)

Edward Bulwer Lytton (Plorn) (1852 – 1902), to Australia 1868, married 1880 Constance Desailly.

The Ternan Family

Mrs Frances née Jarman (1802-73), admired actress, married actor Thomas Teman 1834, widowed 1846, three daughters.

Ternan, Frances Eleanor (1835 – 1913), child actress, opera singer, married T.A. Trollope *q.v.* 1866, lived in Italy, first novel published by D, wrote many more.

Ternan, Maria Susanna (1837 – 1904), child actress, singer, married Rowland Taylor 1863, left him 1873, became artist, journalist, traveller, writer.

Ternan, Ellen Lawless (Nelly) (1839 – 1914), child actress, gave up career, married George Wharton Robinson 1876, son Geoffrey born 1879, daughter Gladys 1884.

Ainsworth, William Harrison (1805 – 82), novelista, met D 1835, introduced him to Publisher Macrone, illustrator Cruikshank, Friendship dwindled by 1850.

Andersen, Hans Christian (1805 – 75), writer, admirer of D, stayed at Gad's Hill 1857.

Austin, Henry (?1812- 61), architect, engineer, good friend of D from early 1830s, married D's sister Letitia 1837, became Secretary of London Sanitary Commission.

Barrow, Mary(?1792 – 1822), D's aunt, known as Fanny, married [1] naval officer Allen [2] army surgeon Matthew Lament, father of **James Lamert**, who found job for D in blacking factory.

Barrow, Thomas Culliford (?1793- 1857), D's uncle, employed by Navy Pay Office from age of eleven, leg amputated 1823, Head of Price Branch married 1824, son John Wylie Barrow (1828 – 85), settled New York.

Barrow, John Henry (1796 – 1858), D's uncle, married Kitty Collins 1817, left her to live with Lucina Pocock from 1828, ten children. Novelist, reporter, employed young D, who in 1845 sent him to India for *Daily News*. Daughter Emily known to D.

Barrow, Edward (1798 – 1869), D's uncle, parliamentary reporter, joined in theatricals with D, artist wife Janet Ross painted D. Member of Newspaper Press Fund from Jan 1859.

Barrow, Frederick, D's uncle, daughter Rebecca born 1817, known to D, other Barrow daughters Jane, Sara, Maria.

Beadnell, Maria (1810- 86), third daughter of George Beadnell, senior clerk in City bank, met D 1830, romance ended 1832, married Henry Winter 1845, renewed friendship with D 1855. Model for Dora in *David Copperfield* and Flora Finching in *Little Dorrit*.

Beard brothers: Sussex born . **Thomas** (1807 – 91), journalist, met D 1834, best man at his wedding, godfather to Charley, lifelong friend; **Francis** (1814 – 93), physician, became D's doctor 1859.

Bentley, Richard (1794 – 1871), printer then publisher, magazine proprietor D was editor of *Bentley's Miscellany* in which *Oliver Twist* was serialized disputes over contracts for various books throughout 1838, parted company.

Berger, Francesco (1834 – 1933), Charley's Leipzig friend, wrote music for *The Frozen Deep*.

Berry, Mary (1763 – 1852), and her sister Agnes, learned ladies and protégées of Horace Walpole, entertained D at their Twinckenham house, Little Strawberry Hill, 1 July 1839.

Black, John (1783 – 1855), editor *Morning Chronicle*, Liberal paper employed D 1834, appreciated his outstanding gifts.

Blanchard, Samuel Laman (1804 – 45), Liberal journalist, early friend committed suicide.

Blessington, Marguerite, Countess of (Marguerite Gardiner) (1789 – 1849), beauty, novelist, journalist, companion of Count D'Orsay *q.v.*, D met 1840 Her niece Marguerite Power protégée of D.

Boyle, Mary (1810 – 90), well-connected literary lady, amateur actress, devoted to D from first meeting in 1850.

Bradbury, William (1800 – 1869), with partner Frederick Evans *q.v.*, known to D from 1830s as printers for Chapman & Hall, became publishers of *Punch* 1842. *Daily News* 1846. D's publishers 1844 to 1858 (Christmas books and novels) and part-owners of *HW*.

Brown, Mrs William, née Hannah Meredith (?1805 – 78), companion to Miss Coutts *q.v.*, married Dr Brown 1844 (he died 1855), continued as Miss C's companion.

Browne, Hablot Knight ('Phiz') (1815 – 82), artist, fine illustrator of D's work from 1836 to 1859, after which he was dropped and the friendship ended.

Buckstone, John (1802 – 79), comic actor, playwright, lifelong friend of D, manager of Haymarket Theatre 1853-77, employed Ternans.

Bulwer Lytton, Edward George Earle Lytton, first Baron Lytton (1803 – 73), hugely successful, prolific novelist, playwright, known to D from 1837, worked with him and F to set up Guild of Literature and Art to assist writers. Changed his name from 'Bulwer' to 'Bulwer Lytton' 1844.

Burgess, Eliza (1816 - ?), servant girl, brought up in workhouse, accused of infanticide, helped by D, tried at Old Bailey June 1840 and freed.

Carlyle, Thomas (1795- 1881), D met 1840, revered, dedicatee of *Hard Times*. Also his wife, **Jane Welsh Carlyle** (1801 – 66), cheerfully attended D's Christmas parties.

Cattermole, George (1800 – 1868), Norfolk squire's son, antiquarian painter, illustrated *The Old Curiosity Shop*, lost touch with D in the 1850s, son Leonardo remembered D as the best of storytellers

Céleste, Madame (?1814 – 82), French actress, dancer manager of Adelphi.

Cerjat, W. W. F. de (? – 1869), Swiss friend of D from 1846, to whom he sent informative annual letters.

Chapman, Edward (1804 – 80), publisher and bookseller with William Hall *q.v.*, published *Pickwick Papers*, bought back copyright of *Oliver Twist* from Bentley, continued with D until 1844, when D broke with firm, returning 1859

Chapman, Frederic (1823 – 95), cousin of Edward, knew D from 1845, took over Chapman & Hall in 1864 when Edward retired.

Charlton, Charles William, and his wife **Elizabeth Cullinford** (1781 – 1853), she D's great – aunt, lodging- house keeper, he clerk at Doctors' Commons, both helpful to D in youth.

Chateaubriand, François-René de (1768 – 1848), writer, diplomat, visited by D in Paris 1847.

Chesterton, George Laval (? – 1868), Army officer, then reforming Governor Coldbath Fields Prison in Clerkenwell 1829 – 54. D met him in 1835, respected, later worked with.

Chorley, Henry (1808 – 72), music critic, general reviewer, wrote for *AYR*, became family friend.

Church, Mary Anne (1832 - ?), robbed employers 1850, sent by Tracey *q.v* from Tothill Fields Prison to Miss Coutts's Home 1851, caused 'consistent botheration', ejected April 1852; in 1855 she was well known as a prostitute, charged with stealing from a brothel.

Colling brothers: Wilkie (1824 – 89), writer, from 1851 collaborated, acted travelled with D, **Charles** (1828 – 73), artist, invalid, married Katey Dickens 1860.

Compton, Emmeline, *née* Montague (? – 1910), actress, D saw her debut as Juliet 1839, friend for many years, acted with him, left recollections.

Cooper, Louisa, enters Miss Coutts's Home from Magdalen Asylum April 1853, stayed two years, sent to Cape, returned 1856, bringing D ostrich egg, engaged to be married to an English gardener.

Coutts, Angela Burdett (1814 – 1906), heiress, philanthropist, dear friend of D, who advised her on many charitable projects from early 1840s until 1858, when her disapproval of his treatment of Catherine ended their close association.

Martin Chuzzlewit dedicated to her. Created Baroness 1871.

Cowden-Clarke, Mary, *née* Novello (1809 – 98), Shakespeare scholar, writer, met D 1848, acted with and adored him, moved abroad 1856.

Cranstone, Frances (1836 – 58), entered Miss Coutts's Home 1853, expelled for trouble-making April 1854, died in Shoreditch Workhouse.

Cruikshank, George (1792 – 1878), artist, friend of D, superb illustrator of *Sketches by Boz* and of *Oliver Twist*, the plot of which he later claimed to have originated, without any justification

De La Rue, Emile, Swiss banker working in Genoa, and his English wife, **Augusta**, *née* Granet, friends of D in Genoa in 1844. De La Rue invited D to treat his wife for psychological disorders, and he agreed to do so by mesmerism, with only partial success.

Dilke, Charles Wentworth (1789 – 1864), colleague of John Dickens at Navy Pay Office, saw D working blacking factory circa 1824. Editor *Athenaeum* 1830s, D sent him *Sketches by Boz* for review.

Dolby, George (1831 – 1900), managed D's reading tours from 1866, true friend.

D'Orsay, Count Gédéon Gaspard Alfred de Grimaud (1801 – 52), artist, gambler, dandy, illegitimate son of Napoleonic general, while living in London with his mother-in-law, Lady Blessington *q.v.* met D 1836, to mutual delight D's fourth son named for him (and Tennyson). Debts obliged him to move to Paris 1849.

Dostoevsky, Fyodor (1821 – 81), visited D in London 1862, recalled conversation in 1878.

Dumas, Alexandre (1802 – 70), novelista, playwright, D supped with in Paris 1847, kept in contact.

Egg, Augustus Leopold (1816- 63), son of Piccadilly gun-marker, studied Royal Academy School, fine genre and historical painter. Friend of D from late.

Eliot, George (Marian Evans) (1819 – 80), novelist, admired from very first by D, cordial contact although she never wrote for his magazines.

Eliot, Frances, née Dickinson (1820 – 98), heiress with rackety marital history introduced to D by Collins, persuaded D to intervene in her difficulties in 1860s, questioned him in vain about his private life.

Elliotson, John (1791 – 1868), physician, a founder of University College Hospital, forced to resign 1838 after mesmerism displays, known to D from 1837, became his doctor, godfather to his son Walter.

Elton, Edward William (1794- 1843), actor, chairman Theatrical Fund, widower, drowned, leaving seven children. D raised large sums for their education and training, particularly impressed by eldest, Esther who became teacher.

Evans, Frederick (?1803 – 70), printing partner of Bradbury *q.v.* from 1830 Family friendship broken by D 1858. Daughter Bessie married Charley Dickens 1861, to D's disapproval.

Fechter, Charles Albert (1822-79), actor in France, then London from 1860, D praised him as 'Anti-Humbug', formed intimate friendship, assisted in his career.

Felton, Cornelius (1807-62), Professor of Greek, later President of Harvard, D's firmest American friend in 1842 – he rated D with Shakespeare – then regular correspondent.

Fields, James T. (1817-81), Boston publisher, met D 1842, became friend 1860 on London visit with wife Annie, entertained him on US reading tour, saw much of him in England 1869.

Fitzgerald, Percy (1834 – 1925), Irish lawyer turned jobbing writer contributor to *AYR*, D protégé.

Fletcher, Angus (1799 – 1862), eccentric Scottish sculptor, met D 1830s though Macrone, made marble bust of D 1839, with him Scotland, Broadstairs, Italy,

Fonblanque, Albany (1793-1872), radical journalist, editor of the *Examiner* 1830, friend of Carlyle, Macready, D'Orsay, early admirer of D, wrote political leaders for his *Dayly News*.

Forster, John (1812-76), D's closest and most trusted friend, adviser and negotiator from 1837, and his chosen biographer. Journalist, historian, man of letters, married 1856 Elizabeth Colburn, published *Life of Charles Dickens* in three volumes, 1872, 1873, 1874.

Fortescue, Julia (1817- 99), actress, reared for stage by mother, breeches parts, admired for beauty by D, Maclise, Macready, who gave her work; distracted by Lord Gardner, a married aristocrata to whom she bore five children, Played in D's theatricals 1845, 1848.

Frith, William Powell (1819 – 1909), artist commissioned by F to paint portrait of D in 1854, friend.

Gaskell, Elizabeth (1810 – 65), novelist, D thought highly of her *Mary Barton* (1849), she became frequent, favoured contributor to *HW* and *AYR*, resisted his attempts to change or cut her copy.

Gautier, Théophile (1811 – 72), poet visited by D in Paris 1847.

Goldsmith, Martha (1829-84), Berkshire girl, London prostitute, wanting to reform, taken into Miss Coutts's Home 1848, sent to Australia 1849, married Carpenter Geo, Hamilton in Melbourne 1851, settled life thereafter.

Gordon, Isabella, lively girl arrived at Miss Coutts's Home early 1849, liked by D but ejected after nine months for trouble-making.

Graves, Caroline (?1830 – 95), widow, mistress of Wilkie Collins from 1858, and her daughter born 1851, known to D as 'the Butler'.

Haldimand, William (1784 – 1862), wealthy philanthropist living Lausanne met D 1846.

Hall, William (1800-1847), partner of Edward Chapman *q.v.* in bookselling and publishing business from 1830, signed up D in 1836 to write *Pickwick*. His tough financial dealing in 1844 led to D's break with the firm.

Harley, John Pritt (1786 – 1858), 'Fat Jack', skinny London-born comic actor best known for Shakespearean clowns, in D's *The Strange Gentleman* 1836, remained friends.

Holland, Baroness (Elizabeth Fox) (1771-1845), Whig hostess of Holland House, wife of Charles James Fox's nephew; summoned D to her salon early in his career, late in hers. They appreciated one another, corresponded.

Hollingshead, John (1827 – 1904), journalist, wrote for D's magazines from 1857, went on to theatre management.

Huffam, Christopher, Limehouse naval rigger, served in Napoleonic wars, godfather to D.

Hugo, Victor (1802 – 85), complimented D, who visited him at home in Paris 1846.

Hullah, John (1812 – 84), musician, composer, teacher, known to D through his sister Fanny, a fellow student at Royal College of Music. Wrote score for D's *The Village Coquettes*.

Hunt, Leigh (1784 – 1859), poet, essayist, editor, imprisoned for insulting Prince Regent, D met 1839, friend, but satirized in *Bleak House* as Skimpole.

Irving, Washington (1783-1859), American writer, influenced D, friendship made during D's visit to US withdrawn after he read *American Notes* and *Martin Chuzzlewit*.

Jeffrey, Francis, Lord (1771-1850), Scottish judge, critic, a founder and editor of the *Edinburgh Review*, lover of D's work, friendship established 1841, third son named for him.

Jerrold, Douglas William (1803-57), playwright, humorist, journalist, friend from 1836. At Jerrold's death D raised for his family.

Joachim. Joseph (1831-1907), great Austrian violinist, played at Gad's and at D's last reception in 1870. D particularly liked his Tartini's 'Devil's Trill' Sonata.

Keeley, Robert (1793-1869), comic actor, gave D lessons 1832, managed Lyceum 1844-7, played Mrs Gamp, actress wife **Mary Anne** (1806-99) played Smike; son-in-law, Albert Smith, theatrical entrepreneur, *q.v.*, also friend of D.

Kemble, Charles (1775 – 1854), actor, well known to D, as were his daughters, actress Fanny Kemble and singer Adelaide Kemble, later Sartoris.

Kent, Charles (1823 – 1902), writer and journalist, editor of liberal paper the *Sun*, devotee of D, contributor to his magazines from 1850.

Knowles, James Sheridan (1784-1862), playwright, D aimed to make him curator of Shakespeare House, Stratford. Used two of his play plots in writing *Our Mutual Friend*.

Kolle, Henry (?1808 – 81), bank clerk, friend of D from 1830 (also brother **John**), joined in early in theatricals, D best man at wedding to Anne Beadnell Friendship lapsed.

Lamartine, Alphonse de (1790-1869), writer, diplomat, liberal politician, briefly head of French government in 1848. D visited him in Paris 1847, 1856.

Landor, Walter Savage (1775 – 1864), poet, essayist, met D 1840, immediate rapport, D named second son for him.

Landseer, Edwin (1802 – 73), artist, known to D from the 1830s, as were his Brothers Thomas, the engraver, and Charles, also an artist.

Leech, John (1817 – 64), Londoner, Charterhouse, medical student, became painter, radical, associated with *Punch*. D met through Cruikshank 1836, close friendship, jaunts, family holidays together.

Lemon, Mark (1809 – 70), playwright, editor of *Punch* from 1841, acted with D, close family friend until 1858, when he negotiated for Catherine D's settlement.

Lewes, G.H. (1817-78), writer, partner of George Eliot *q.v.*, visited D 1838, thereafter occasional exchanges, contact, wrote critical obituary essay.

Linton, Eliza Lynn (1828 – 98), novelist, journalist, contributor from 1853 to *HW* to *AYR*, first met D at Landor's 1849, sold him Gad's Hill.

Longfellow, Henry Wadsworth (1807 -82), poet, met D in Boston 1842, immediate liking, visited D in London, 1842, and at Gad's Hill 1868.

Maclise, Daniel (1806-70), Irish artist working in London, successful historical painter, ladies' man, met D 1837, enthusiastic friendship but depressive, drifted apart during 1840s.

Macready, William Charles (1793 – 1883), intimate, much loved friend of D from 1837, leading actor, dedicatee *Nicholas Nickleby*, married [1] 1824 Catherine Atkins (1805-52), many children [2] 1860 Celine Spencer (1837-?), many children [2] 1860 Cecile Spencer (1837 - ?), one son. Acted with and assisted Mrs Ternan *q.v.*

Macrone, John (1809-37), D's first Publisher, friendship and contracts broken by D, but when Macrone died D raised money for widow and children.

Marryat, Captain Frederick (1792-1848), naval-officer-turned-author of novels, naval and children's stories, including *The Children of the New Forest*.

Normaby, first Marquess (Constantine Henry Phipps) (1797 – 1863), Liberal politician, protégé of Melbourne, travel writer, novelist, dandy, D knew from 1840, British Ambassador Paris 1846-52, career in decline. *Dombey* is dedicated to his marchioness, Maria (1798-1882), portrayed by Disraeli in *Endymion* as Lady Montfort.

Norton, Mrs Caroline, née Sheridan (1808-77), poet, novelist, writer on legal position of married women, involved in scandal when husband accused her of adultery with Lord Melbourne; she and sisters, Lady Seymour, Lady Dufferin, famous beauties, granddaughters of Richard Brinsley Sheridan. Known to D from 1836. He also knew their brother Charles in 1847 at British Embassy in Paris.

Norton, Charles Eliot (1827-1908), critic, met D in Boston 1868, visited Gad's same year.

Olliffe, Joseph (1808-69), Irish friend of Maclise, studied medicine in Paris, became physician to British Embassy, knew D from mid-1840s.

Ouvry, Frederic (1814-81), D's solicitor from 1856, partner at Ferrer's at No.66 Lincoln's Inn Fields.

Overs, John (1808-44), London cabinet-maker and writer, advised and helped by Dickens from 1839.

Phelps, Samuel (1804-78), actor, theatre manager, ran Sadler's Wells 1844-62, playing Shakespeare repertory, D knew from 1840s, wrote in praise of Sadler's Wells 1851. Mrs Ternan acted with him 1850s.

Picken, Eleanor (1820-98), through Smithson family connection made friends with D at Broadstairs in 1840, wrote vivid account of experiences. Married naval officer Edward Christian 1842.

Pollard, Rhena (1836-99), Sussex girl, workhouse, prison at sixteen entered Miss Coutts's Home Aug. 1853, wanted to leave, persuaded to stay by D, doing well Feb. 1855, sent to Canada, wrote 1856 that she was married, settled life thereafter, children.

Régnier, François (1807-85), distinguished French actor, friend, correspondent of D.

Rogers, Samuel (1763-1855), poet, son of banker, generous, hospitable, from 1839 knew, admired, entertained D, who dedicated *The Old Curiosity Shop* to him.

Russel, Lord John, first Earl (1792-1878), Whig politician, introduced Reform Act 1832, reduced number of capital offenders, Prime Minister 1846-52, 1865-6. D reported his early speeches, friend from 1846, dedicated *A Tale of Two Cities* to him.

Sala, George (1828 -96), journalist, one of D's circle of Young men, working for *HW* from 1851. Wrote short biography of D.

Scribe, Eugène (1791-1861), writer of comedies and farces, D met in Paris 1847, entertained in London 1850, friendly exchanges again Paris 1856.

Shaftesbury, seventh Earl (Anthony Ashley Cooper) (1801-85), Whig philanthropist, put through reforms relating to causes also taken up by D, whom he met 1848.

Smith Brothers: Albert (1816-60), theatrical entertainer, worked with D material from 1844; and **Arthur** (1825-61), D's tour manager 1858, 1861.

Smith, Revd Sydney (1771-1845), wit, D visited, entertained, corresponded with from 1839, Smith admired *Martin Chuzzlewit* particularly. D's fifth son named after him (and William Haldimand) 1847.

Smithson, Charles (1804-44), lawyer, partner of Mitton, acted for D 1838, married to sister of T.J. Thompson *q.v.*, D godfather to daughter.

Stanfield, Clarkson (1793-1867), Catholic, child actor, pressed into Navy became scene painter, admired marine artist. D met 1837, loved with unbroken affection, provided scenery for theatricals, *Little Dorrit* dedicated to him.

Stone, Frank (1800-1859), Manchester-born artist, close friend of D from 1838, walks, dinners, jaunts, acting together. Many Stone children liked and helped by D.

Stonnell, Mary Ann (?1832-?), worked with gang of thieves, prison sentence Colbath Fields, one of first intake into Miss Coutts's Home, left of her own accord, soon in prison again. D considered her incurable.

Talfourd, Sir Thomas Noon (1795-1854), radical lawyer, MP, playwright, friend of D from 1837, dedicatee of *Pickwick Papers*.

Tennent, Sir James, first Baronet (1804-69), politician, travel writer, fought in Greece 1824, met Byron, knew D through F, Macready. *Our Mutual Friend* dedicated to him.

Anexo B - A vida de Charles Dickens – Cronologia (COHEN, Jane R. Chronology. In. Charles Dickens and His Original Illustrators. Ohio State University Press: Columbus, 1980, p. 21- 25)

CHRONOLOGY

1764 October 26	William Hogarth dies at age 67.	1836 February 8	<i>Sketches by Boz</i> , First Series, published with illustrations by George Cruikshank
1812 February 7	Charles Dickens born.	February 10	William Hall invites Dickens to write <i>The Pickwick Papers</i>
1815 June	Edwin Landseer exhibits at Royal Academy at age 13.	February 17	Dickens moves to larger quarters at 15 Furnival's Inn.
June 1	Death of James Gillray.	March 31 - October, 1837	<i>The Pickwick Papers</i> is published in twenty monthly parts, the first two with illustrations by Seymour.
1824 February? - June	Dickens employed at Warren's Blacking warehouse.	March 31 and May 31	Two <i>Boz</i> sketches published in <i>The Library of Fiction</i> illustrated by Robert Seymour and Robert Buss.
March-May	Dickens's father in the Marshalsea prison for debt.	April 2	Dickens marries Catherine Hogarth
1827 April 22	Death of Thomas Rowlandson	April 20	Robert Seymour commits suicide.
1830 May?	Dickens meets Maria Beadnell.	Late April? - early May?	William Thackeray applies to illustrate <i>Pickwick</i> .
		May?	Hablot Browne is hired to illustrate <i>Pickwick</i> . Buss is fired.
1833 May	Affair with Maria Beadnell ends.	June	<i>Sunday under Three Heads</i> is published with illustrations by Browne.
December 1	Dickens's first story published in the <i>Monthly Magazine</i> .		
1834 August	Dickens becomes reporter on <i>Morning Chronicle</i> .	June 30	<i>Pickwick</i> No. 4 is published with first illustrations by Browne, which include Sam Weller's first appearance.
August-	a Beckett attacks Robert	Mid-August?	John Leech applies to illustrate

December	Seymourin <i>Figaro</i> .	<i>Pickwick</i> .
December	Dickens takes chambers at November 4 13Furnival's Inn.	Dickens becomes editor of <i>Bentley's Miscellany</i> .
1835 ?May	Dickens becomes engaged to December 17 Catherine Hogarth.	<i>Sketches by Boz</i> , Second Series, published with illustrations by Cruikshank.
November 17	Dickens meets George Cruikshank.	

xxii *Chronology*

December 25?	Dickens meets John Forster.	Early December 1840	Dickens moves to No. 1 Devonshire Terrace.
1837 January	<i>The Strange Gentleman</i> published with frontispiece by Browne.	February 10	<i>Sketches of Young Couples</i> published with illustrations by Browne.
January 6	Charles Culliford Boz Dickens born.	February 10	Queen Victoria marries Prince Albert.
January 31 - April, 1839	<i>Oliver Twist</i> published in <i>Bentley's Miscellany</i> in twenty- four monthly installments with illustrations by Cruikshank.	April 4	<i>Master Humphrey's Clock</i> , No. 1 is published with illustrations by Cattermole and Browne.
Early April	Dickens moves to 48 Doughty Street.	April 25 - February 6, 1841	<i>The Old Curiosity Shop</i> is published in forty weekly installments with illustrations by Browne, Cattermole, Samuel Williams (1), and Maclise (1).
May 7	Death of Dickens's sister-in-law, Mary Hogarth.	April 25 - February 6, 1841	<i>The Old Curiosity Shop</i> is published in forty weekly installments with illustrations by Browne, Cattermole, Samuel Williams (1), and Maclise (1).
June 20	Victoria becomes Queen of England.	1841 February 13- November 27, 1841	<i>Barnaby Rudge</i> is published in forty-two weekly numbers with illustrations by Browne and Cattermole.
Late October - November, 1839	Samuel Palmer begins two-year stay in Italy.	June, 19 - July, 18	Dickens and his wife visit Scotland.
1838 January 30 - February 6	Dickens visits Yorkshire with Browne.	August 8	<i>The Pic Nic Papers</i> is published, edited by Dickens, with illustrations by Cruikshank, Browne and others.
February 10	<i>Sketches of Young Gentlemen</i>	October?	Maclise makes watercolor of

	published with illustrations by Browne.		Dickens's four elder children and a sketch of Devonshire Terrace.
February 26	<i>Memoirs of Joseph Grimaldi</i> published with illustrations by Cruikshank.	1842 January 4	Dickens and his wife sail on S.S. Britannia for Boston.
March 6	Mary ("Mamie") Dickens born.	June 7	The Dickenss return from New York.
March 31 - October 1, 1839	<i>Nicholas Nickleby</i> published in twenty monthly parts with illustrations by Browne.	October 18	<i>American Notes</i> is published.
August 20	George Cattermole marries Clarissa Elderton.	November	Dickens visits Cornwall with Forster, Maclise, and Clarkson Stanfield.
October 29 - November 8	Dickens tours Wales with Browne and Midlands where Forster joins them.	1843 January - June, 1844	<i>Martin Chuzzlewit</i> is published in twenty monthly parts with illustrations by Browne.
1839 January 31	Dickens resigns editorship of <i>Bentley's Miscellany</i> .	December	<i>A Christmas Carol</i> is published with illustrations by John Leech.
June	Daniel Maclise finishes portrait of Dickens.	1844 July 1- June 1845	Dickens and his family leave for Italy.
October 29	Kate Macready Dickens born.		

Chronology xxiii

November 30 - December 6	Dickens visits London and reads <i>The Chimes</i> to his friends. <i>The Chimes</i> is published with illustrations by Leech, Maclise, Stanfield, and Richard Doyle	July- October	The families of Dickens and Leech take neighboring houses at Bonchurch, Isle of Wight.
1845 September 20	Debut of Dickens's amateur theatrical company	1850 March 30 - May 28, 1859 November 27	<i>Household Words</i> is published. Richard Doyle resigns from <i>Punch</i> due to its anti-Catholic bias.
December	<i>The Cricket on the Hearth</i> is published with illustrations by Leech, Maclise, Stanfield, Doyle,	1851 April 14	Death of Dora Dickens, the ninth child.

	and Edwin Landseer.		
1846 January 21	First issue of the <i>Daily News</i> , edited by Dickens.	November	Dickens moves to Tavistock House
February 9	Dickens resigns editorship of the <i>Daily News</i> .	1852 March – September, 18	<i>Bleak House</i> is published in twenty onthly parts with illustrations by Browne.
May	<i>Pictures from Italy</i> is published with illustrations by Samuel Palmer. Dickens and his family leave London for Switzerland.	1852-1854	<i>A Child's History of England</i> is published in three volumes with frontispieces by Francis W. Topham.
June?	Dickens writes <i>The Life of Our Lord</i> .	1854 April 1- August 12 ?	<i>Hard Times</i> is published weekly in <i>Household Words</i> with no illustrations. Mrs. Robert Seymour publishes her <i>Account</i> .
October- April, 1848	<i>Dombey and Son</i> is published in twenty monthly parts with illustrations by Browne.	1855 June 15	Dickens produces, directs, acts in "The Lighthouse" by Wilkie Collins with sets by Stanfield at Tavistock House.
December	<i>The Battle of Life</i> is published with illustrations by Leech, Maclise, Stanfield, and Doyle.	December- June, 1857	<i>Little Dorrit</i> is published in twenty monthly parts with dedication to Stanfield and illustrations by Browne.
1847 February	Dickens returns to London due to oldest son's illness.	1856 March 14	Dickens buys Gad's Hill in Kent.
October?	Cruikshank is interviewed by R. Shelton Mackenzie.	1857 July 9 August	Dickens gives special performance of Collins's "The Frozen Deep" before Queen Victoria. Dickens hires Ellen Ternan for performances of "The Frozen Deep" on August 21 and 22.
1848 ? December	Dickens begins writing his autobiographical fragment. <i>The Haunted Man</i> is published with illustrations by Leech, Stanfield, John Tenniel, and Frank Stone.		
1849 January 15 May- November, 1850	Birth of Henry Fielding Dickens, eighth child, fourth son. <i>David Copperfield</i> is published in twenty monthly parts with illustrations by Browne		

xxiv *Chronology*

1858 April 29	Dickens begins series of public readings for his own benefit.	1868 April 22 July 24	Dickens returns to England. Death of George Cattermole.
April-May	Dickens and his wife separate.	1869 September-December	Charles Collins designs wrapper and makes trial sketches for <i>The Mystery of Edwin Brood</i> but is too ill to continue.
June 12	Dickens publishes account of his separation in <i>Household Words</i> .	1870 January 14	Luke Fildes is hired to illustrate <i>Drood</i> .
1859 April 30 - November 26	<i>A Tale of Two Cities</i> appears in <i>All the Year Round</i> , Dickens's new magazine, in weekly installments with illustrations by Browne.	March 15	Dickens gives final public reading.
May 28	Dickens ends <i>Household Words</i> .	April-September	<i>The Mystery of Edwin Drood</i> is published in six of the twelve planned monthly parts with illustrations by Fildes.
November 18	Death of Frank Stone.	April 28	Death of Daniel Maclise.
1860 July 17	Marriage of Dickens's daughter Kate to Charles Collins.	June 9	Death of Dickens at Gad's Hill.
October	Dickens leaves Tavistock House to live at Gad's Hill permanently.	1871 December	Publication of the first of three volumes of John Forster's <i>The Life of Charles Dickens</i> .
December 1 - August 5, 1861	<i>Great Expectations</i> is published in weekly installments in <i>All the Year Round</i> without illustrations.	December 30	George Cruikshank advances his claims to <i>Oliver Twist</i> in letter to the <i>Times</i> .
1861 December 14	Death of Prince Albert.	1872 March 2	Buss writes "My Connexion with <i>The Pickwick Papers</i> " for his children.
1864 May - November, 1865	<i>Our Mutual Friend</i> is published in twenty monthly parts with illustrations by Marcus Stone.	1873 April 9	Death of Charles Collins.
October 29	Death of John Leech.	1878 February 1	Death of George Cruikshank.
1865		1882	

June 9	Dickens is in Staplehurst railway accident.	July 8	Death of Hablot Browne.
November 11	R. Shelton Mackenzie publishes 1847 claims by Cruikshank to <i>Oliver Twist</i> .	1892 December	Publication of Thackeray's "The Loving Ballad of Lord Bateman."
1866 March 24 - April 7	The controversy over <i>Pickwick's</i> origins is revived by Seymour's son and Dickens.	1893	John Tenniel awarded a knighthood.
1867 May 18	Death of Stanfield.	1899	Publication of Frederic G. Kitton, <i>Dickens and His Illustrators</i>
November 9	Dickens sails to America for reading tour.		
<i>Chronology xxv</i>			
1901 January 22	Death of Queen Victoria.	1965	<i>Dickens</i> with illustrations printed from the original plates, which were then distributed by lot to the 877 subscribers.
1921 March 24	Death of Marcus Stone.		Publication of the first of twelve planned volumes of The Pilgrim Edition of <i>The Letters of Charles Dickens</i> .
1927 February 27	Death of Luke Fildes.	1970	Centennial of Dickens's death.
1936	Centennial of <i>The Pickwick Papers</i> .		
1938	Publication of <i>The Nonesuch</i>		

ANEXO C

CHAPTER VIII - THE GREAT WINGLEBURY DUEL

THE LITTLE TOWN of Great Winglebury is exactly forty-two miles and three-quarters from Hyde Park corner. It has a long, straggling, quiet High-street, with a great black and white clock at a small red Town-hall, half-way up— a market-place—a cage—an assembly-room—a church— a bridge—a chapel—a theatre—a library—an inn—a pump—and a Post-office. Tradition tells of a ‘Little Winglebury,’ down some cross-road about two miles off; and, as a square mass of dirty paper, supposed to have been originally intended for a letter, with certain tremulous characters inscribed thereon, in which a lively imagination might trace a remote resemblance to the word ‘Little,’ was once stuck up to be owned in the sunny window of the Great Winglebury Post-office, from which it only disappeared when it fell to pieces with dust and extreme old age, there would appear to be some foundation for the legend. Common belief is inclined to be stow the name upon a little hole at the end of a muddy lane about a couple of miles long, colonised by one wheel- wright, four paupers, and a beer-shop; but, even this authority, slight as it is, must be regarded with extreme suspicion, inasmuch as the inhabitants of the hole afore said, concur in opining that it never had any name at all, from the earliest ages down to the present day.

The Winglebury Arms, in the centre of the High-street, opposite the small building with the big clock, is the principal inn of Great Winglebury—the commercial-inn, posting-house, and excise-office; the ‘Blue’ house at every election, and the judges’ house at every assizes. It is the head-quarters of the Gentlemen’s Whist Club of Winglebury Blues (so called in opposition to the Gentlemen’s Whist Club of Winglebury Buffs, held at the other house, a little further down): and whenever a juggler, or wax-work man, or concert-giver, takes Great Winglebury in his circuit, it is immediately placarded all over the town that Mr. So-and-so, ‘trusting to that liberal support which the inhabitants of Great Winglebury have long been so liberal in bestowing, has at a great expense engaged the elegant and commodious assembly-rooms, attached to the Winglebury Arms.’ The house is a large one, with a red brick and stone front; a pretty spacious hall, ornamented with evergreen plants, terminates in a perspective view of the bar, and a glass case, in which are displayed a choice variety of delicacies ready for dressing, to catch the eye of a new-comer the moment he enters, and excite his appetite to the highest possible pitch. Opposite doors lead to the ‘coffee’ and ‘commercial’ rooms; and a great wide, rambling staircase,—three stairs and a landing—four stairs and another landing—one step and another landing—half-a-dozen stairs and another landing—and so on—conducts

to galleries of bedrooms, and labyrinths of sitting-rooms, denominated 'private,' where you may enjoy yourself, as privately as you can in any place where some bewildered being walks into your room every five minutes, by mistake, and then walks out again, to open all the doors along the gallery until he finds his own.

Such is the Winglebury Arms, at this day, and such was the Winglebury Arms some time since—no matter when—two or three minutes before the arrival of the London stage. Four horses with cloths on—change for a coach—were standing quietly at the corner of the yard surrounded by a listless group of post-boys in shiny hats and smock-frocks, engaged in discussing the merits of the cattle; half a dozen ragged boys were standing a little apart, listening with evident interest to the conversation of these worthies; and a few loungers were collected round the horse-trough, awaiting the arrival of the coach.

The day was hot and sunny, the town in the zenith of its dullness, and with the exception of these few idlers, not a living creature was to be seen. Suddenly, the loud notes of a key-bugle broke the monotonous stillness of the street; in came the coach, rattling over the uneven paving with a noise startling enough to stop even the large-faced clock itself. Down got the outsides, up went the windows in all directions, out came the waiters, up started the hostlers, and the loungers, and the post-boys, and the ragged boys, as if they were electrified—unstrapping, and unchaining, and unbuckling, and dragging willing horses out, and forcing reluctant horses in, and making a most exhilarating bustle. 'Lady inside, here!' said the guard. 'Please to alight, ma'am,' said the waiter. 'Private sitting-room?' interrogated the lady. 'Certainly, ma'am,' responded the chamber-maid. 'Nothing but these 'ere trunks, ma'am?' inquired the guard. 'Nothing more,' replied the lady. Up got the outsides again, and the guard, and the coachman; off came the cloths, with a jerk; 'All right,' was the cry; and away they went. The loungers lingered a minute or two in the road, watching the coach until it turned the corner, and then loitered away one by one. The street was clear again, and the town, by contrast, quieter than ever.

'Lady in number twenty-five,' screamed the landlady.—'Thomas!'

'Yes, ma'am.'

'Letter just been left for the gentleman in number nineteen. Boots at the Lion left it. No answer.'

'Letter for you, sir,' said Thomas, depositing the letter on number nineteen's table.

'For me?' said number nineteen, turning from the window, out of which he had been surveying the scene just described.

‘Yes, sir,’—(waiters always speak in hints, and never utter complete sentences,)—
 ‘yes, sir,—Boots at the Lion, sir,—Bar, sir,—Missis said number nineteen, sir— Alexander
 Trott, Esq., sir?—Your card at the bar, sir, I think, sir?’

‘My name is Trott,’ replied number nineteen, breaking the seal. ‘You may go,
 waiter.’ The waiter pulled down the window-blind, and then pulled it up again—for a regular
 waiter must do something before he leaves the room—adjusted the glasses on the side-board,
 brushed a place that was not dusty, rubbed his hands very hard, walked stealthily to the door,
 and evaporated.

There was, evidently, something in the contents of the letter, of a nature, if not
 wholly unexpected, certainly extremely disagreeable. Mr. Alexander Trott laid it down, and
 took it up again, and walked about the room on particular squares of the carpet, and even
 attempted, though unsuccessfully, to whistle an air. It wouldn’t do. He threw himself into a
 chair, and read the following epistle aloud: —

‘Blue Lion and Stomach-warmer,

‘Great Winglebury.

‘Wednesday Morning.

‘Sir. Immediately on discovering your intentions, I left our counting-house, and
 followed you. I know the purport of your journey;—that journey shall never be completed.

‘I have no friend here, just now, on whose secrecy I can rely. This shall be no
 obstacle to my revenge. Neither shall Emily Brown be exposed to the mercenary solicitations
 of a scoundrel, odious in her eyes, and contemptible in everybody else’s: nor will I tamely
 submit to the clandestine attacks of a base umbrella-maker.

‘Sir. From Great Winglebury church, a footpath leads through four meadows to a
 retired spot known to the townspeople as Stiffun’s Acre.’ [Mr. Trott shuddered.] ‘I shall be
 waiting there alone, at twenty minutes before six o’clock to-morrow morning. Should I be
 disappointed in seeing you there, I will do myself the pleasure of calling with a horsewhip.

‘Horace Hunter.

‘PS. There is a gunsmiths in the High-street; and they won’t sell gunpowder after
 dark—you understand me.‘PPS. You had better not order your breakfast in the morning until
 you have met me. It may be an unnecessary expense.’

‘Desperate-minded villain! I knew how it would be!’ ejaculated the terrified Trott. ‘I
 always told father, that once start me on this expedition, and Hunter would pursue me like the
 Wandering Jew. It’s bad enough as it is, to marry with the old people’s commands, and
 without the girl’s consent; but what will Emily think of me, if I go down there breathless with

running away from this infernal salamander? What shall I do? What can I do? If I go back to the city, I'm disgraced for ever—lose the girl—and, what's more, lose the money too. Even if I did go on to the Browns' by the coach, Hunter would be after me in a post-chaise; and if I go to this place, this Stiffun's Acre (another shudder), I'm as good as dead. I've seen him hit the man at the Pall Mall shooting-gallery, in the second button-hole of the waistcoat, five times out of every six, and when he didn't hit him there, he hit him in the head.' With this consolatory reminiscence Mr. Alexander Trott again ejaculated, 'What shall I do?'

Long and weary were his reflections, as, burying his face in his hand, he sat, ruminating on the best course to be pursued. His mental direction-post pointed to London. He thought of the 'governor's' anger, and the loss of the fortune which the paternal Brown had promised the paternal Trott his daughter should contribute to the coffers of his son. Then the words 'To Brown's' were legibly inscribed on the said direction-post, but Horace Hunter's denunciation rung in his ears;—last of all it bore, in red letters, the words, 'To Stiffun's Acre;' and then Mr. Alexander Trott decided on adopting a plan which he presently matured.

First and foremost, he dispatched the under-boots to the Blue Lion and Stomach-warmer, with a gentlemanly note to Mr. Horace Hunter, intimating that he thirsted for his destruction and would do himself the pleasure of slaughtering him next morning, without fail. He then wrote another letter, and requested the attendance of the other boots—for they kept a pair. A modest knock at the room door was heard. 'Come in,' said Mr. Trott. A man thrust in a red head with one eye in it, and being again desired to 'come in,' brought in the body and the legs to which the head belonged, and a fur cap which belonged to the head.

'You are the upper-boots, I think?' inquired Mr. Trott.

'Yes, I am the upper-boots,' replied a voice from inside a velveteen case, with mother-of-pearl buttons—'that is, I'm the boots as b'longs to the house; the other man's my man, as goes errands and does odd jobs. Top-boots and half-boots, I calls us.'

'You're from London?' inquired Mr. Trott.

'Drive a cab once,' was the laconic reply.

'Why don't you drive it now?' asked Mr. Trott.

'Over-drive the cab, and drive over a 'ooman,' replied the top-boots, with brevity.

'Do you know the mayor's house?' inquired Mr. Trott.

'Rather,' replied the boots, significantly, as if he had some good reason to remember it.

'Do you think you could manage to leave a letter there?' interrogated Trott.

'Shouldn't wonder,' responded boots.

‘But this letter,’ said Trott, holding a deformed note with a paralytic direction in one hand, and five shillings in the other—‘this letter is anonymous.’

‘A—what?’ interrupted the boots.

‘Anonymous—he’s not to know who it comes from.’

‘Oh! I see,’ responded the reg’lar, with a knowing wink, but without evincing the slightest disinclination to undertake the charge—‘I see—bit o’ Sving, eh?’ and his one eye wandered round the room, as if in quest of a dark lantern and phosphorus-box. ‘But, I say!’ he continued, recalling the eye from its search, and bringing it to bear on Mr. Trott. ‘I say, he’s a lawyer, our mayor, and insured in the County. If you’ve a spite agen him, you’d better not burn his house down—blessed if I don’t think it would be the greatest favor you could do him.’

And he chuckled inwardly.

If Mr. Alexander Trott had been in any other situation, his first act would have been to kick the man down-stairs by deputy; or, in other words, to ring the bell, and desire the landlord to take his boots off. He contented himself, however, with doubling the fee and explaining that the letter merely related to a breach of the peace. The top-boots retired, solemnly pledged to secrecy; and Mr. Alexander Trott sat down to a fried sole, maintain on cutlet, Madeira, and sundries, with greater composure than he had experienced since the receipt of Horace Hunter’s letter of defiance.

The lady who alighted from the London coach had no sooner been installed in number twenty-five, and made some alteration in her travelling-dress, than she indicted a note to Joseph Overton, esquire, solicitor, and mayor of Great Winglebury, requesting his immediate attendance on private business of paramount importance—a summons which that worthy functionary lost no time in obeying; for after sundry openings of his eyes, divers ejaculations of ‘Bless me!’ and other manifestations of surprise, he took his broad-brimmed hat from its accustomed peg in his little front office, and walked briskly down the High-street to the Winglebury Arms; through the hall and up the staircase of which establishment he was ushered by the landlady, and a crowd of officious waiters, to the door of number twenty-five.

‘Show the gentleman in,’ said the stranger lady, in reply to the foremost waiter’s announcement. The gentleman was shown in accordingly.

The lady rose from the sofa; the mayor advanced a step from the door; and there they both paused, for a minute or two, looking at one another as if by mutual consent. The mayor saw before him a buxom, richly dressed female of about forty; the lady looked upon a sleek man, about ten years older, in drab shorts and continuations, black coat, neck cloth, and

gloves.

‘Miss Julia Manners!’ exclaimed the mayor at length, ‘you astonish me.’

‘That’s very unfair of you, Overton,’ replied Miss Julia, ‘for I have known you, long enough, not to be surprised at anything you do, and you might extend equal courtesy to me.’

‘But to run away—actually run away—with a young man!’ remonstrated the mayor.

‘You wouldn’t have me actually run away with an old one, I presume?’ was the cool rejoinder.

‘And then to ask me—me—of all people in the world— a man of my age and appearance—mayor of the town— to promote such a scheme!’ pettishly ejaculated Joseph Overton; throwing himself into an arm-chair, and producing Miss Julia’s letter from his pocket, as if to corroborate the assertion that he had been asked.

‘Now, Overton,’ replied the lady, ‘I want your assistance in this matter, and I must have it. In the lifetime of that poor old dear, Mr. Cornberry, who—who—’

‘Who was to have married you, and didn’t, because he died first; and who left you his property unencumbered with the addition of himself,’ suggested the mayor.

‘Well,’ replied Miss Julia, reddening slightly, ‘in the life-time of the poor old dear, the property had the encumbrance of your management; and all I will say of that, is, that I only wonder it didn’t die of consumption instead of its master. You helped yourself then: - help me now.’

Mr. Joseph Overton was a man of the world, and an attorney; and as certain indistinct recollections of an odd thousand pounds or two, appropriated by mistake, passed across his mind he hemmed deprecatingly, smiled blandly, remained silent for a few seconds; and finally inquired, ‘What do you wish me to do?’

‘I’ll tell you,’ replied Miss Julia—‘I’ll tell you in three words. Dear Lord Peter—’

‘That’s the young man, I suppose—’ interrupted the mayor.

‘That’s the young Nobleman,’ replied the lady, with a great stress on the last word. ‘Dear Lord Peter is considerably afraid of the resentment of his family; and we have therefore thought it better to make the match a stolen one. He left town, to avoid suspicion, on a visit to his friend, the Honourable Augustus Flair, whose seat, as you know, is about thirty miles from this, accompanied only by his favourite tiger. We arranged that I should come here alone in the London coach; and that he, leaving his tiger and cab behind him, should come on, and arrive here as soon as possible this afternoon.’

‘Very well,’ observed Joseph Overton, ‘and then he can order the chaise, and you can go on to Gretna Green together, without requiring the presence or interference of a third party,

can't you?'

'No,' replied Miss Julia. 'We have every reason to believe—dear Lord Peter not being considered very prudent or sagacious by his friends, and they having discovered his attachment to me—that, immediately on his absence being observed, pursuit will be made in this direction:- to elude which, and to prevent our being traced, I wish it to be understood in this house, that dear Lord Peter is slightly deranged, though perfectly harmless; and that I am, unknown to him, awaiting his arrival to convey him in a post-chaise to a private asylum—at Berwick, say. If I don't show myself much, I dare say I can manage to pass for his mother.'

The thought occurred to the mayor's mind that the lady might show herself a good deal without fear of detection; seeing that she was about double the age of her intended husband. He said nothing, however, and the lady proceeded.

'With the whole of this arrangement dear Lord Peter is acquainted; and all I want you to do, is, to make the delusion more complete by giving it the sanction of your influence in this place, and assigning this as a reason to the people of the house for my taking the young gentleman away. As it would not be consistent with the story that I should see him until after he has entered the chaise, I also wish you to communicate with him, and inform him that it is all going on well.'

'Has he arrived?' inquired Overton.

'I don't know,' replied the lady.

'Then how am I to know!' inquired the mayor. 'Of course he will not give his own name at the bar.'

'I begged him, immediately on his arrival, to write you a note,' replied Miss Manners; 'and to prevent the possibility of our project being discovered through its means, I desired him to write anonymously, and in mysterious terms, to acquaint you with the number of his room.'

'Bless me!' exclaimed the mayor, rising from his seat, and searching his pockets—'most extraordinary circumstance—he has arrived—mysterious note left at my house in a most mysterious manner, just before yours— didn't know what to make of it before, and certainly shouldn't have attended to it.—Oh! Here it is.' And Joseph Overton pulled out of an inner coat-pocket the identical letter penned by Alexander Trott. 'Is this his lordship's hand?'

'Oh yes,' replied Julia; 'good, punctual creature! I have not seen it more than once or twice, but I know he writes very badly and very large. These dear, wild young noblemen, you know, Overton—'

‘Ay, ay, I see,’ replied the mayor.—‘Horses and dogs, play and wine—grooms, actresses, and cigars—the stable, the green-room, the saloon, and the tavern; and the legislative assembly at last.’

‘Here’s what he says,’ pursued the mayor; “‘Sir,—A young gentleman in number nineteen at the Winglebury Arms, is bent on committing a rash act to-morrow morning at an early hour.” (That’s good—he means marrying.) “If you have any regard for the peace of this town, or the preservation of one—it may be two—human lives”—What the deuce does he mean by that?’

‘That he’s so anxious for the ceremony, he will expire if it’s put off, and that I may possibly do the same,’ replied the lady with great complacency.

‘Oh! I see—not much fear of that;—well—”two human lives, you will cause him to be removed to-night.”(He wants to start at once.)

“Fear not to do this on your responsibility: for to-morrow the absolute necessity of the proceeding will be but too apparent. Remember: number nineteen. The name is Trott. No delay; for life and death depend upon your promptitude.” Passionate language, certainly. Shall I see him?’

‘Do,’ replied Miss Julia; ‘and entreat him to act his part well. I am half afraid of him. Tell him to be cautious.’

‘I will,’ said the mayor.

‘Settle all the arrangements.’

‘I will,’ said the mayor again.

‘And say I think the chaise had better be ordered for one o’clock.’

‘Very well,’ said the mayor once more; and, ruminating on the absurdity of the situation in which fate and old acquaintance had placed him, he desired a waiter to herald his approach to the temporary representative of number nineteen.

The announcement, ‘Gentleman to speak with you, sir,’ induced Mr. Trott to pause half-way in the glass of port, the contents of which he was in the act of imbibing at the moment; to rise from his chair; and retreat a few paces towards the window, as if to secure a retreat, in the event of the visitor assuming the form and appearance of Horace Hunter. One glance at Joseph Overton, however, quieted his apprehensions. He courteously motioned the stranger to a seat. The waiter, after a little jingling with the decanter and glasses, consented to leave the room; and Joseph Overton, placing the broad brimmed hat on the chair next him, and bending his body gently forward, opened the business by saying in a very low and cautious tone,

‘My lord—’

‘Eh?’ said Mr. Alexander Trott, in a loud key, with the vacant and mystified stare of a chilly somnambulist.

‘Hush—hush!’ said the cautious attorney: ‘to be sure— quite right—no titles here— my name is Overton, sir.’

‘Overton?’

‘Yes: the mayor of this place—you sent me a letter with anonymous information, this afternoon.’

‘I, sir?’ exclaimed Trott with ill-dissembled surprise; for, coward as he was, he would willingly have repudiated the authorship of the letter in question. ‘I, sir?’

‘Yes, you, sir; did you not?’ responded Overton, annoyed with what he supposed to be an extreme degree of unnecessary suspicion. ‘Either this letter is yours, or it is not. If it be, we can converse securely upon the subject at once. If it be not, of course I have no more to say.’

‘Stay, stay,’ said Trott, ‘it is mine; I did write it. What could I do, sir? I had no friend here.’

‘To be sure, to be sure,’ said the mayor, encouragingly, ‘you could not have managed it better. Well, sir; it will be necessary for you to leave here to-night in a post chaise and four. And the harder the boys drive, the better. You are not safe from pursuit.’

‘Bless me!’ exclaimed Trott, in an agony of apprehension, ‘can such things happen in a country like this? Such unrelenting and cold-blooded hostility!’ He wiped off the concentrated essence of cowardice that was oozing fast down his forehead, and looked aghast at Joseph Overton.

‘It certainly is a very hard case,’ replied the mayor with a smile, ‘that, in a free country, people can’t marry whom they like, without being hunted down as if they were criminals. However, in the present instance the lady is willing, you know, and that’s the main point, after all.’

‘Lady willing,’ repeated Trott, mechanically. ‘How do you know the lady’s willing?’

‘Come, that’s a good one,’ said the mayor, benevolently tapping Mr. Trott on the arm with his broad-brimmed hat; ‘I have known her, well, for a long time; and if anybody could entertain the remotest doubt on the subject, I assure you I have none, nor need you have.’

‘Dear me!’ said Mr. Trott, ruminating. ‘This is very extraordinary!’

‘Well, Lord Peter,’ said the mayor, rising.

‘Lord Peter?’ repeated Mr. Trott.

‘Oh—ah, I forgot. Mr. Trott, then—Trott—very good, ha! ha!—Well, sir, the chaise shall be ready at half-past twelve.’

‘And what is to become of me until then?’ inquired Mr. Trott, anxiously. ‘Wouldn’t it save appearances, if I were placed under some restraint?’

‘Ah!’ replied Overton, ‘very good thought—capital idea indeed. I’ll send somebody up directly. And if you make a little resistance when we put you in the chaise it wouldn’t be amiss—look as if you didn’t want to be taken away, you know.’

‘To be sure,’ said Trott—‘to be sure.’

‘Well, my lord,’ said Overton, in a low tone, ‘until then, I wish your lordship a good evening.’

‘Lord—lordship?’ ejaculated Trott again, falling back a step or two, and gazing, in unutterable wonder, on the countenance of the mayor.

‘Ha-ha! I see, my lord—practicing the madman?—very good indeed—very vacant look—capital, my lord, capital—good evening, Mr.—Trott—ha! ha! Ha!’

‘That mayor’s decidedly drunk,’ soliloquised Mr. Trott, throwing himself back in his chair, in an attitude of reflection.

‘He is a much cleverer fellow than I thought him, that young nobleman—he carries it off uncommonly well,’ thought Overton, as he went his way to the bar, there to complete his arrangements. This was soon done. Every word of the story was implicitly believed, and the one-eyed boots was immediately instructed to repair to number nineteen, to act as custodian of the person of the supposed lunatic until half-past twelve o’clock. In pursuance of this direction, that somewhat eccentric gentleman armed himself with a walking-stick of gigantic dimensions, and repaired, with his usual equanimity of manner, to Mr. Trott’s apartment, which he entered without any ceremony, and mounted guard in, by quietly depositing himself on a chair near the door, where he proceeded to beguile the time by whistling a popular air with great apparent satisfaction.

‘What do you want here, you scoundrel?’ exclaimed Mr. Alexander Trott, with a proper appearance of indignation at his detention.

The boots beat time with his head, as he looked gently round at Mr. Trott with a smile of pity, and whistled an adagio movement.

‘Do you attend in this room by Mr. Overton’s desire?’ inquired Trott, rather astonished at the man’s demeanour.

‘Keep yourself to yourself, young feller,’ calmly responded the boots, ‘and don’t say nothing to nobody.’ And he whistled again.

‘Now mind!’ ejaculated Mr. Trott, anxious to keep up the farce of wishing with great earnestness to fight a duel if they’d let him. ‘I protest against being kept here.

I deny that I have any intention of fighting with anybody. But as it’s useless contending with superior numbers, I shall sit quietly down.’

‘You’d better,’ observed the placid boots, shaking the large stick expressively.

‘Under protest, however,’ added Alexander Trott, seating himself with indignation in his face, but great content in his heart. ‘Under protest.’

‘Oh, certainly!’ responded the boots; ‘anything you please. If you’re happy, I’m transported; only don’t talk too much—it’ll make you worse.’

‘Make me worse?’ exclaimed Trott, in unfeigned astonishment: ‘the man’s drunk! ‘You’d better be quiet, young feller,’ remarked the boots, going through a threatening piece of pantomime with the stick.

‘Or mad!’ said Mr. Trott, rather alarmed. ‘Leave the room, sir, and tell them to send somebody else.

‘Won’t do!’ replied the boots.

‘Leave the room!’ shouted Trott, ringing the bell violently: for he began to be alarmed on a new score.

‘Leave that ‘ere bell alone, you wretched loo-nattic!’ said the boots, suddenly forcing the unfortunate Trott back into his chair, and brandishing the stick aloft. ‘Be quiet, you miserable object, and don’t let everybody know there’s a madman in the house.’

He is a madman! He is a madman!’ exclaimed the terrified Mr. Trott, gazing on the one eye of the redheaded boots with a look of abject horror.

‘Madman!’ replied the boots, ‘dam’ me, I think he is a madman with a vengeance! Listen to me, you unfortunate. Ah! would you?’ [a slight tap on the head with the large stick, as Mr. Trott made another move towards the bell-handle] ‘I caught you there! did I?’

‘Spare my life!’ exclaimed Trott, raising his hands imploringly.

‘I don’t want your life,’ replied the boots, disdainfully, ‘though I think it ‘ud be a charity if somebody took it.’

‘No, no, it wouldn’t,’ interrupted poor Mr. Trott, hurriedly, ‘no, no, it wouldn’t! I—I—’d rather keep it!’

‘O very well,’ said the boots: ‘that’s a mere matter of taste—ev’ry one to his liking.

Hows'ever, all I've got to say is this here: You sit quietly down in that chair, and I'll sit hoppersite you here, and if you keep quiet and don't stir, I won't damage you; but, if you move hand or foot till half-past twelve o'clock, I shall alter the expression of your countenance so completely, that the next time you look in the glass you'll ask vether you're gone out of town, and ven you're likely to come back again. So sit down."

'I will—I will,' responded the victim of mistakes; and down sat Mr. Trott and down sat the boots too, exactly opposite him, with the stick ready for immediate action in case of emergency.

Long and dreary were the hours that followed. The bell of Great Winglebury church had just struck ten, and two hours and a half would probably elapse before succour arrived.

For half an hour, the noise occasioned by shutting up the shops in the street beneath, betokened something like life in the town, and rendered Mr. Trott's situation a little less insupportable; but, when even these ceased, and nothing was heard beyond the occasional rattling of a post-chaise as it drove up the yard to change horses, and then drove away again, or the clattering of horses' hoofs in the stables behind, it became almost unbearable. The boots occasionally moved an inch or two, to knock superfluous bits of wax off the candles, which were burning low, but instantaneously resumed his former position; and as he remembered to have heard, somewhere or other, that the human eye had an unfailing effect in controlling mad people, he kept his solitary organ of vision constantly fixed on Mr. Alexander Trott. That unfortunate individual stared at his companion in his turn, until his features grew more and more indistinct—his hair gradually less red—and the room more misty and obscure. Mr. Alexander Trott fell into a sound sleep, from which he was awakened by a rumbling in the street, and a cry of 'Chaise-and-four for number twenty-five!' A bustle on the stairs succeeded; the room door was hastily thrown open; and Mr. Joseph Overton entered, followed by four stout waiters, and Mrs. Williamson, the stout landlady of the Winglebury Arms.

'Mr. Overton!' exclaimed Mr. Alexander Trott, jumping up in a frenzy. 'Look at this man, sir; consider the situation in which I have been placed for three hours past—the person you sent to guard me, sir, was a madman—a madman—a raging, ravaging, furious madman.'

'Bravo!' whispered Mr. Overton.

'Poor dear!' said the compassionate Mrs. Williamson, 'mad people always thinks other people's mad.'

'Poor dear!' ejaculated Mr. Alexander Trott. 'What the devil do you mean by poor dear! Are you the landlady of this house?'

‘Yes, yes,’ replied the stout old lady, ‘don’t exert yourself, there’s a dear! Consider your health, now; do.’

‘Exert myself!’ shouted Mr. Alexander Trott; ‘it’s a mercy, ma’am, that I have any breath to exert myself with! I might have been assassinated three hours ago by that one-eyed monster with the oakum head. How dare you have a madman, ma’am—how dare you have a madman, to assault and terrify the visitors to your house?’

‘I’ll never have another,’ said Mrs. Williamson, casting a look of reproach at the mayor.

‘Capital, capital,’ whispered Overton again, as he enveloped Mr. Alexander Trott in a thick travelling-cloak.

‘Capital, sir!’ exclaimed Trott, aloud; ‘it’s horrible. The very recollection makes me shudder. I’d rather fight four duels in three hours, if I survived the first three, than I’d sit for that time face to face with a madman.’

‘Keep it up, my lord, as you go down-stairs,’ whispered Overton, ‘your bill is paid, and your portmanteau in the chaise.’ And then he added aloud, ‘Now, waiters, the gentleman’s ready.’

At this signal, the waiters crowded round Mr. Alexander Trott. One took one arm; another, the other; a third, walked before with a candle; the fourth, behind with another candle; the boots and Mrs. Williamson brought up the rear; and down-stairs they went: Mr. Alexander Trott expressing alternately at the very top of his voice either his feigned reluctance to go, or his unfeigned indignation at being shut up with a madman.

Mr. Overton was waiting at the chaise-door, the boys were ready mounted, and a few hostlers and stable nondescripts were standing round to witness the departure of ‘the mad gentleman.’ Mr. Alexander Trott’s foot was on the step, when he observed (which the dim light had prevented his doing before) a figure seated in the chaise, closely muffled up in a cloak like his own.

‘Who’s that?’ he inquired of Overton, in a whisper.

‘Hush, hush,’ replied the mayor: ‘the other party of course.’

‘The other party!’ exclaimed Trott, with an effort to retreat.

‘Yes, yes; you’ll soon find that out, before you go far, I should think—but make a noise, you’ll excite suspicion if you whisper to me so much.’

‘I won’t go in this chaise!’ shouted Mr. Alexander Trott, all his original fears recurring with tenfold violence. ‘I shall be assassinated—I shall be—’ ‘Bravo, bravo,’ whispered Overton. ‘I’ll push you in.’

‘But I won’t go,’ exclaimed Mr. Trott. ‘Help here, help! They’re carrying me away against my will. This is a plot to murder me.’

‘Poor dear!’ said Mrs. Williamson again.

‘Now, boys, put ‘em along,’ cried the mayor, pushing Trott in and slamming the door. ‘Off with you, as quick as you can, and stop for nothing till you come to the next stage—all right!’

‘Horses are paid, Tom,’ screamed Mrs. Williamson; and away went the chaise, at the rate of fourteen miles an hour, with Mr. Alexander Trott and Miss Julia Manners carefully shut up in the inside.

Mr. Alexander Trott remained coiled up in one corner of the chaise, and his mysterious companion in the other, for the first two or three miles; Mr. Trott edging more and more into his corner, as he felt his companion gradually edging more and more from hers; and vainly endeavouring in the darkness to catch a glimpse of the furious face of the supposed Horace Hunter.

‘We may speak now,’ said his fellow-traveller, at length; ‘the post-boys can neither see nor hear us.’

‘That’s not Hunter’s voice!’—thought Alexander, astonished.

‘Dear Lord Peter!’ said Miss Julia, most winningly: putting her arm on Mr. Trott’s shoulder. ‘Dear Lord Peter. Not a word?’

‘Why, it’s a woman!’ exclaimed Mr. Trott, in a low tone of excessive wonder.

‘Ah! Whose voice is that?’ said Julia; ‘tis not Lord Peter’s.’

‘No,—it’s mine,’ replied Mr. Trott.

‘Yours!’ ejaculated Miss Julia Manners; ‘a strange man! Gracious heaven! How came you here!’

‘Whoever you are, you might have known that I came against my will, ma’am,’ replied Alexander, ‘for I made noise enough when I got in.’

‘Do you come from Lord Peter?’ inquired Miss Manners.

‘Confound Lord Peter,’ replied Trott pettishly. ‘I don’t know any Lord Peter. I never heard of him before tonight, when I’ve been Lord Peter’d by one and Lord Peter’d by another, till I verily believe I’m mad, or dreaming—’ ‘Whither are we going?’ inquired the lady tragically. ‘How should I know, ma’am?’ replied Trott with singular coolness; for the events of the evening had completely hardened him.

‘Stop stop!’ cried the lady, letting down the front glasses of the chaise.

‘Stay, my dear ma’am!’ said Mr. Trott, pulling the glasses up again with one hand,

and gently squeezing Miss Julia's waist with the other. 'There is some mistake here; give me till the end of this stage to explain my share of it. We must go so far; you cannot be set down here alone, at this hour of the night.'

The lady consented; the mistake was mutually explained. Mr. Trott was a young man, had highly promising whiskers, an undeniable tailor, and an insinuating address—he wanted nothing but valour, and who wants that with three thousand a-year? The lady had this, and more; she wanted a young husband, and the only course open to Mr. Trott to retrieve his disgrace was a rich wife. So, they came to the conclusion that it would be a pity to have all this trouble and expense for nothing; and that as they were so far on the road already, they had better go to Gretna Green, and marry each other; and they did so. And the very next preceding entry in the Blacksmith's book, was an entry of the marriage of Emily Brown with Horace Hunter. Mr. Hunter took his wife home, and begged pardon, and was pardoned; and Mr. Trott took his wife home, begged pardon too, and was pardoned also. And Lord Peter, who had been detained beyond his time by drinking champagne and riding a steeple-chase, went back to the Honourable Augustus Flair's, and drank more champagne, and rode another steeple-chase, and was thrown and killed. And Horace Hunter took great credit to himself for practising on the cowardice of Alexander Trott; and all these circumstances were discovered in time, and carefully noted down; and if you ever stop a week at the Winglebury Arms, they will give you just this account of The Great Winglebury Duel.

ANEXO D**CHAPTER XVI—OMNIBUSES**

IT IS VERY GENERALLY allowed that public conveyances afford an extensive field for amusement and observation. Of all the public conveyances that have been constructed since the days of the Ark—we think that is the earliest on record—to the present time, commend us to an omnibus. A long stage is not to be despised, but there you have only six insides, and the chances are, that the same people go all the way with you— there is no change, no variety. Besides, after the first twelve hours or so, people get cross and sleepy, and when you have seen a man in his nightcap, you lose all respect for him; at least, that is the case with us. Then on smooth roads people frequently get prosy, and tell long stories, and even those who don't talk, may have very unpleasant predilections. We once travelled four hundred miles, inside a stage-coach, with a stout man, who had a glass of rum-and-water, warm, handed in at the window at every place where we changed horses. This was decidedly unpleasant. We have also travelled occasionally, with a small boy of a pale aspect, with light hair, and no perceptible neck, coming up to town from school under the protection of the guard, and directed to be left at the Cross Keys till called for. This is, perhaps, even worse than rum-and-water in a close atmosphere. Then there is the whole train of evils consequent on a change of the coachman; and the misery of the discovery—which the guard is sure to make the moment you begin to doze—that he wants a brownpaper parcel, which he distinctly remembers to have deposited under the seat on which you are reposing. A great deal of bustle and groping takes place, and when you are thoroughly awakened, and severely cramped, by holding your legs up by an almost supernatural exertion, while he is looking behind them, it suddenly occurs to him that he put it in the fore- boot. Bang goes the door; the parcel is immediately found; off starts the coach again; and the guard plays the key-bugle as loud as he can play it, as if in mockery of your wretchedness.

Now, you meet with none of these afflictions in an omnibus; sameness there can never be. The passengers change as often in the course of one journey as the figures in a kaleidoscope, and though not so glittering, are far more amusing. We believe there is no instance on record, of a man's having gone to sleep in one of these vehicles. As to long stories, would any man venture to tell a long story in an omnibus? and even if he did, where

would be the harm? nobody could possibly hear what he was talking about. Again; children, though occasionally, are not often to be found in an omnibus; and even when they are, if the vehicle be full, as is generally the case, somebody sits upon them, and we are unconscious of their presence. Yes, after mature reflection, and considerable experience, we are decidedly of opinion, that of all known vehicles, from the glass-coach in which we were taken to be christened, to that sombre caravan in which we must one day make our last earthly journey, there is nothing like an omnibus.

We will back the machine in which we make our daily peregrination from the top of Oxford-street to the city, against any ‘buss’ on the road, whether it be for the gaudiness of its exterior, the perfect simplicity of its interior, or the native coolness of its cad. This young gentleman is a singular instance of self-devotion; his somewhat intemperate zeal on behalf of his employers, is constantly getting him into trouble, and occasionally into the house of correction. He is no sooner emancipated, however, than he resumes the duties of his profession with unabated ardour. His principal distinction is his activity. His great boast is, ‘that he can chuck an old gen’lm’n into the buss, shut him in, and rattle off, afore he knows where it’s a-going to’—a feat which he frequently performs, to the infinite amusement of every one but the old gentleman concerned, who, somehow or other, never can see the joke of the thing.

We are not aware that it has ever been precisely ascertained, how many passengers our omnibus will contain. The impression on the cad’s mind evidently is, that it is amply sufficient for the accommodation of any number of persons that can be enticed into it. ‘Any room?’ cries a hot pedestrian. ‘Plenty o’ room, sir,’ replies the conductor, gradually opening the door, and not disclosing the real state of the case, until the wretched man is on the steps. ‘Where?’ inquires the entrapped individual, with an attempt to back out again. ‘Either side, sir,’ rejoins the cad, shoving him in, and slamming the door. ‘All right, Bill.’ Retreat is impossible; the new-comer rolls about, till he falls down somewhere, and there he stops.

As we get into the city a little before ten, four or five of our party are regular passengers. We always take them up at the same places, and they generally occupy the same seats; they are always dressed in the same manner, and invariably discuss the same topics—the increasing rapidity of cabs, and the disregard of moral obligations evinced by omnibus men. There is a little testy old man, with a powdered head, who always sits on the right-hand side of the door as you enter, with his hands folded on the top of his umbrella. He is extremely impatient, and sits there for the purpose of keeping a sharp eye on the cad, with whom he generally holds a running dialogue. He is very officious in helping people in and

out, and always volunteers to give the cad a poke with his umbrella, when any one wants to alight. He usually recommends ladies to have sixpence ready, to prevent delay; and if anybody puts a window down, that he can reach, he immediately puts it up again.

‘Now, what are you stopping for?’ says the little man every morning, the moment there is the slightest indication of ‘pulling up’ at the corner of Regent-street, when some such dialogue as the following takes place between him and the cad:

‘What are you stopping for?’

Here the cad whistles, and affects not to hear the question.

‘I say [a poke], what are you stopping for?’

‘For passengers, sir. Ba—nk.—Ty.’

‘I know you’re stopping for passengers; but you’ve no business to do so. *Why* are you stopping?’

‘Vy, sir, that’s a difficult question. I think it is because we prefer stopping here to going on.’

‘Now mind,’ exclaims the little old man, with great vehemence, ‘I’ll pull you up to-morrow; I’ve often threatened to do it; now I will.’

‘Thankee, sir,’ replies the cad, touching his hat with a mock expression of gratitude;—‘werry much obliged to you indeed, sir.’ Here the young men in the omnibus laugh very heartily, and the old gentleman gets very red in the face, and seems highly exasperated.

The stout gentleman in the white neckcloth, at the other end of the vehicle, looks very prophetic, and says that something must shortly be done with these fellows, or there’s no saying where all this will end; and the shabby-genteel man with the green bag, expresses his entire concurrence in the opinion, as he has done regularly every morning for the last six months.

A second omnibus now comes up, and stops immediately behind us. Another old gentleman elevates his cane in the air, and runs with all his might towards our omnibus; we watch his progress with great interest; the door is opened to receive him, he suddenly disappears—he has been spirited away by the opposition. Hereupon the driver of the opposition taunts our people with his having ‘regularly done ‘em out of that old swell,’ and the voice of the ‘old swell’ is heard, vainly protesting against this unlawful detention. We rattle off, the other omnibus rattles after us, and every time we stop to take up a passenger,

they stop to take him too; sometimes we get him; sometimes they get him; but whoever don't get him, say they ought to have had him, and the cads of the respective vehicles abuse one another accordingly.

As we arrive in the vicinity of Lincoln's-inn-fields, Bedford-row, and other legal haunts, we drop a great many of our original passengers, and take up fresh ones, who meet with a very sulky reception. It is rather remarkable, that the people already in an omnibus, always look at newcomers, as if they entertained some undefined idea that they have no business to come in at all. We are quite persuaded the little old man has some notion of this kind, and that he considers their entry as a sort of negative impertinence.

Conversation is now entirely dropped; each person gazes vacantly through the window in front of him, and everybody thinks that his opposite neighbour is staring at him. If one man gets out at Shoe-lane, and another at the corner of Farringdon-street, the little old gentleman grumbles, and suggests to the latter, that if he had got out at Shoe-lane too, he would have saved them the delay of another stoppage; whereupon the young men laugh again, and the old gentleman looks very solemn, and says nothing more till he gets to the Bank, when he trots off as fast as he can, leaving us to do the same, and to wish, as we walk away, that we could impart to others any portion of the amusement we have gained for ourselves.

ANEXO E**OS ÔNIBUS¹**

(Morning Chronicle, 26 de setembro de 1834)

É mais do que sabido que os transportes públicos proporcionam um enorme campo para o entretenimento e a observação. De todos aqueles que foram criados, desde os tempos da Arca de Noé – cremos que o primeiro a ser registrado – até hoje, nossos maiores elogios vão para os ônibus. É claro que não podemos deixar levar em consideração as grandes carruagens; estas, porém, só transportam seis pessoas no máximo, e a perspectiva é que você viaje com todas elas por todo o percurso, sem qualquer possibilidade de mudança ou variação. Há um outro detalhe: após as primeiras doze horas ou algo assim, as pessoas se tornam irritadiças e sonolentas e, ao ver um homem com a touca de dormir, você acaba por perder todo o respeito por ele. Pelo menos é o que acontece conosco. Durante uma viagem por boas estradas, os passageiros frequentemente ficam mais falantes e adoram longas histórias. E, quando não gosta, de conversar, acabam tendo predileções bem pouco interessantes. Certa vez, viajamos cerca de 400 quilômetros em uma carruagem ao lado de um camarada corpulento que levava um copo que era enchido pela janela com rum e água quente a cada parada para a troca de cavalos. Decididamente, foi algo bem desagradável. Numa outra oportunidade, viajamos com um rapazote de aspecto doentio, cabelos claros e sem pescoço aparente. Esse moço foi da escola para a cidade, sem dizer uma palavra até chegar ao seu destino, sob o olhar atento do vigilante. Em um ambiente fechado, a situação talvez tenha sido ainda pior do que o indivíduo do rum-com-água. Temos ainda também toda a sequência de aborrecimentos que advém da troca de cocheiros. Isso, sem falar da tragédia que é a descoberta – feita justamente no momento em que você começava a cochilar – de que o vigilante precisa pegar um pacote embrulhado em papel pardo deixado exatamente sob o assento no qual você está descansando. Começa, então, um verdadeiro festival de agitação e uma busca às cegas perto de seu lugar. Quando, enfim, você está completamente desperto, sofrendo de câimbras terríveis por estar segurando as pernas para cima num esforço quase sobre-humano, enquanto o vigilante procura atrás do banco, ele se lembra, de repente, de que havia deixado o tal pacote no maleiro. A porta é fechada numa pancada e o pacote é imediatamente encontrado. A carruagem continua sua viagem e o vigilante toca a corneta o mais alto que pode, como se estivesse zombando de você e de sua infelicidade.

Você certamente nunca irá encontrar qualquer dessas aflições dentro de um ônibus. Os passageiros mudam tanto durante um percurso quanto as figuras de caleidoscópio e, apesar de não serem muito admiráveis, são bem curiosos. Não creio que haja registros de um homem que tenha dormido em um desses veículos. Quanto às longas histórias, quem se aventuraria a contá-las em um ônibus? E, mesmo que alguém as contasse, qual seria o problema? Ninguém prestaria atenção ao que ele estivesse falando. Outra coisa: crianças. Elas nunca são vistas dentro de um ônibus, mesmo que ocasionalmente. E se acontecesse de entrarem em um e de o veículo estar lotado, como é normalmente o caso, alguém sentaria em cima delas e nem perceberíamos sua presença. A verdade é que, após amadurecermos nossas reflexões e termos algumas experiências consideráveis, chegamos à conclusão de que de todos os transportes conhecidos – desde a charrete sem janelas que nos levou para o batizado até aquela sombria condução que nos transportará para a nossa última viagem terrestre – o ônibus é o mais interessante de todos, e não há nenhum como ele.

Ao começar nossa peregrinação diária do alto de Oxford Street até o centro da cidade, vamos voltar nossas baterias para qualquer buss²¹ que encontremos pelo caminho, seja pelos enfeites baratos que ostenta em seu exterior, seja pela perfeita simplicidade de seu interior, ou mesmo pela natural indiferença de seu condutor. Este jovem é um exemplo bem peculiar de autodevoção. O desmedido zelo pelos interesses de seus patrões constantemente o coloca em apuros e, algumas vezes, até atrás das grades. Isso, contudo, não o impede de reassumir suas obrigações profissionais com um ardor inabalável tão logo se veja em liberdade. O trabalho é a sua principal distinção. Seu grande motivo de orgulho é que consegue “jogar um velhote para dentro do ônibus, trancá-lo lá dentro e sair por aí chacoalhando tão rápido que ele nem consegue perguntar para onde está indo”. E de fato faz isso com bastante frequência, para o enorme divertimento de todos, menos, é claro, do tal velhote, que nunca compreende qual é a graça da coisa.

Nunca estamos a par nem mesmo de quantos passageiros nosso ônibus irá transportar. Se dependermos da cabeça do condutor, a impressão que temos é que ele, evidentemente, crê que o veículo é grande o suficiente para acomodar a todos que desejam entrar. “Tem lugar?”, grita um pedestre esbaforido. “Estamos cheios deles, senhor”, responde o condutor, abrindo lentamente a porta, sem revelar o real da situação até que o pobre homem já esteja nos degraus. “Onde?”, pergunta o cidadão sentindo que caiu numa cilada e fazendo menção de dar meia-volta. “Dos dois lados, senhor”, retruca o condutor, empurrando-o para

¹ Bus: forma contrata do original omnibus, que gerou a moderna palavra bus em inglês.

dentro no momento em que bate a porte. “Tudo bem, Bill”. É impossível retroceder: o novo passageiro perambula pelo veículo até se deixar cair em algum canto e por lá ficar.

Quando chegamos ao centro da cidade, pouco antes das dez da manhã, já sabemos que quatro ou cinco pessoas do nosso grupo são passageiros habituais. Sempre os pegamos nos mesmos lugares e eles normalmente ocupam os mesmos assentos. Estão sempre vestidos da mesma maneira e invariavelmente discutem os mesmos assuntos: a incrível rapidez dos cabriolés e o pouco-caso com que os condutores de ônibus tratam os compromissos morais. Entre eles está um irritadiço senhor com a cabeça empoada, que sempre se senta nos primeiros lugares à direita da porta de entrada e fica segurando com firmeza o cabo do guarda-chuva. Ele é extremamente impaciente e já escolhe aquele assento para poder ficar de olho no condutor, com quem em geral trava um rápido diálogo. Está o tempo todo se intrometendo com os outros passageiros, ajudando-os a descer e a subir do ônibus mesmo quando não é solicitado, e, sempre que alguém quer apear do carro, ele se oferece para ajudar dando um cutucão no condutor com o guarda-chuva. Normalmente, sugere às moças que sempre tenham à mão a quantia de seis *pence* para prevenir possíveis atrasos e, quando alguém abaixa as janelas, ele imediatamente as fecha.

“Qual razão da parada, agora?”, diz o pequeno ancião todas as manhãs, assim que percebe a mais remota indicação de que alguém, na esquina de *Regent Street*, está dando sinal. É nessa hora que um diálogo como o que se segue é travado entre ele e o condutor:

- Qual a razão da parada?

O condutor assobia e finge não ter ouvido a pergunta.

- Eu perguntei [o velho dá uma cutucada] qual a razão da parada?

- Para apanhar passageiros, senhor.

- Eu sei que você parou para apanhar passageiros. Não é essa a questão. O ponto é que você não deveria ter parado aqui. Por que você parou?

- Olhe, senhor, essa é uma pergunta difícil. Acho que é porque prefiro parar aqui a continuar.

- E agora essa! - exclama o ancião com grande veemência.

Amanhã, vou dar um jeito em você. Já tentei várias vezes, mas agora vou conseguir.

- Brigado, senhor – responde o condutor, tocando seu quepe com uma zombeteira expressão de gratidão. - Ficarei realmente muito feliz com isso, senhor.

Nesse momento, todos os jovens do ônibus explodem de tanto rir e o velho fica com a cara vermelha, parecendo completamente exasperado.

O cavalheiro corpulento de gravata branca, sentado do outro lado do veículo, tem um ar premonitório e diz que algo tem de ser feito rapidamente com esses camaradas, ou então a situação vai degradingolar. O mendigo bem-educado, carregando uma sacola verde, expressa total concordância com essa opinião, exatamente como tem feito em cada manhã dos últimos seis meses.

Um segundo ônibus acaba de chegar e pára imediatamente atrás de nós. Outro ancião ergue no ar sua bengala e corre o mais rápido que pode em direção ao nosso. Observamos com grande interesse o seu avanço. A porta se abre para recebê-lo, mas de repente, ele desaparece – havia se confundido e estava sendo levado embora pelo ônibus errado. Em seguida, ouvimos o tom de escárnio do condutor do outro ônibus em nossa direção, vangloriando-se com o que “havia feito com aquele velho arrogante”, e podemos ouvir a voz do “velho arrogante” protestando com veemência contra aquela detenção ilegal. Finalmente, saímos chacoalhando pela rua, com o outro ônibus chacoalhando atrás de nós, e cada vez que paramos para apanhar mais um passageiro, ele faz o mesmo. Às vezes, somos os escolhidos. Outras, é o nosso oponente. E se um dos condutores dos respectivos veículos não pega o tal passageiro, sai dizendo que devia tê-lo feito e troca insultos com o rival.

Assim, chegamos às vizinhanças de *Lincoln's-inn-Fields*, *Bedford Row* ou outros lugares bem frequentados, muitos dos nossos passageiros originais acabam descendo e pegamos outros novinhos em folha, os quais são recebidos com extremo mau humor. É impressionante como as pessoas que já estão dentro do ônibus sempre olham para os novos acompanhantes com uma indefinida ideia de que os recém-chegados não têm absolutamente nada a fazer ali. Estamos bem convencidos de que o pequeno ancião tem exatamente essa impressão e que considera a entrada daquelas pessoas uma impertinência.

As conversas agora cessam completamente. Cada passageiro lança um olhar vago através da janela à sua frente e todos imaginam que seus vizinhos de assento os estão observando. Se um homem em *Shoe Lane*, e outro na esquina de *Farringdon Street*, uma parada depois, o ancião dá um rosnado e sugere a este último que, se ele tivesse descido também em *Shoe Lane*, teria poupado a todos do atraso de mais uma parada. Os jovens começam a rir outra vez e o ancião adquire uma aparência solene, mantém-se calado até chegar ao ponto final e daí correndo o mais rápido que pode, deixando-nos para trás caminhando, desejosos de compartilhar com outros um pouco dessa experiência que acabamos de ter.

ANEXO F

CHAPTER XXIII—THE PAWNBROKER'S SHOP

OF THE NUMEROUS receptacles for misery and distress with which the streets of London unhappily abound, there are, perhaps, none which present such striking scenes as the pawnbrokers' shops. The very nature and description of these places occasions their being but little known, except to the unfortunate beings whose profligacy or misfortune drives them to seek the temporary relief they offer, subject may appear, at first sight, to be anything but an inviting one, but we venture on it nevertheless, in the hope that, as far as the limits of our present paper are concerned, it will present nothing to disgust even the most fastidious reader.

There are some pawnbrokers' shops of a very superior description. There are grades in pawning as in everything else, and distinctions must be observed even in poverty. The aristocratic Spanish cloak and the plebeian calico shirt, the silver fork and the flat iron, the muslin cravat and the Belcher neckerchief, would but ill assort together; so, the better sort of pawnbroker calls himself a silver-smith, and decorates his shop with handsome trinkets and expensive jewellery, while the more humble money-lender boldly advertises his calling, and invites observation. It is with pawnbrokers' shops of the latter class, that we have to do. We have selected one for our purpose, and will endeavour to describe it.

The pawnbroker's shop is situated near Drury-Lane, at the corner of a court, which affords a side entrance for the accommodation of such customers as may be desirous of avoiding the observation of the passers-by, or the chance of recognition in the public street. It is a low, dirty-looking, dusty shop, the door of which stands always doubtfully, a little way open: half inviting, half repelling the hesitating visitor, who, if he be as yet uninitiated, examines one of the old garnet brooches in the window for a minute or two with affected eagerness, as if he contemplated making a purchase; and then looking cautiously round to ascertain that no one watches him, hastily slinks in: the door closing of itself after him, to just its former width. The shop front and the window-frames bear evident marks of having been once painted; but, what the colour was originally, or at what date it was probably laid on, are at this remote period questions which may be asked, but cannot be answered. Tradition states that the transparency in the front door, which displays at night three red balls on a blue ground, once bore also, inscribed in graceful waves, the words 'Money advanced on plate, jewels, wearing apparel, and every description of property,' but a few illegible hieroglyphics are all that now remain to attest the fact. The plate and jewels would seem to have disappeared, together with the announcement, for the articles of stock, which are displayed in

some profusion in the window, do not include any very valuable luxuries of either kind. A few old china cups; some modern vases, adorned with paltry paintings of three Spanish cavaliers playing three Spanish guitars; or a party of boors carousing: each boor with one leg painfully elevated in the air, by way of expressing his perfect freedom and gaiety; several sets of chessmen, two or three flutes, a few fiddles, a round-eyed portrait staring in astonishment from a very dark ground; some gaudilybound prayer-books and testaments, two rows of silver watches quite as clumsy and almost as large as Ferguson's first; numerous old-fashioned table and tea spoons, displayed, fan-like, in half-dozens; strings of coral with great broad gilt snaps; cards of rings and brooches, fastened and labelled separately, like the insects in the British Museum; cheap silver penholders and snuff-boxes, with a masonic star, complete the jewellery department; while five or six beds in smeary clouded ticks, strings of blankets and sheets, silk and cotton handkerchiefs, and wearing apparel of every description, form the more useful, though even less ornamental, part, of the articles exposed for sale. An extensive collection of planes, chisels, saws, and other carpenters' tools, which have been pledged, and never redeemed, form the foreground of the picture; while the large frames full of ticketed bundles, which are dimly seen through the dirty casement up-stairs—the squalid neighbourhood—the adjoining houses, straggling, shrunken, and rotten, with one or two filthy, unwholesome-looking heads thrust out of every window, and old red pans and stunted plants exposed on the tottering parapets, to the manifest hazard of the heads of the passers-by—the noisy men loitering under the archway at the corner of the court, or about the gin-shop next door—and their wives patiently standing on the curb-stone, with large baskets of cheap vegetables slung round them for sale, are its immediate auxiliaries.

If the outside of the pawnbroker's shop be calculated to attract the attention, or excite the interest, of the speculative pedestrian, its interior cannot fail to produce the same effect in an increased degree. The front door, which we have before noticed, opens into the common shop, which is the resort of all those customers whose habitual acquaintance with such scenes renders them indifferent to the observation of their companions in poverty. The side door opens into a small passage from which some half-dozen doors (which may be secured on the inside by bolts) open into a corresponding number of little dens, or closets, which face the counter. Here, the more timid or respectable portion of the crowd shroud themselves from the notice of the remainder, and patiently wait until the gentleman behind the counter, with the curly black hair, diamond ring, and double silver watch-guard, shall feel disposed to favour them with his notice—a consummation which depends considerably on the temper of the aforesaid gentleman for the time being.

At the present moment, this elegantly-attired individual is in the act of entering the duplicate he has just made out, in a thick book: a process from which he is diverted occasionally, by a conversation he is carrying on with another young man similarly employed at a little distance from him, whose allusions to 'that last bottle of soda-water last night,' and 'how regularly round my hat he felt himself when the young 'ooman gave 'em in charge,' would appear to refer to the consequences of some stolen joviality of the preceding evening. The customers generally, however, seem unable to participate in the amusement derivable from this source, for an old sallow-looking woman, who has been leaning with both arms on the counter with a small bundle before her, for half an hour previously, suddenly interrupts the conversation by addressing the jewelled shopman—'Now, Mr. Henry, do make haste, there's a good soul, for my two grandchildren's locked up at home, and I'm afeer'd of the fire.' The shopman slightly raises his head, with an air of deep abstraction, and resumes his entry with as much deliberation as if he were engraving. 'You're in a hurry, Mrs. Tatham, this ev'nin', an't you?' is the only notice he deigns to take, after the lapse of five minutes or so. 'Yes, I am indeed, Mr. Henry; now, do serve me next, there's a good creetur. I wouldn't worry you, only it's all along o' them botherin' children.' 'What have you got here?' inquires the shopman, unpinning the bundle—'old concern, I suppose—pair o' stays and a petticoat. You must look up somethin' else, old 'ooman; I can't lend you anything more upon them; they're completely worn out by this time, if it's only by putting in, and taking out again, three times a week.' 'Oh! you're a rum un, you are,' replies the old woman, laughing extremely, as in duty bound; 'I wish I'd got the gift of the gab like you; see if I'd be up the spout so often then! No, no; it an't the petticoat; it's a child's frock and a beautiful silk ankecher, as belongs to my husband. He gave four shillin' for it, the werry same blessed day as he broke his arm.'—'What do you want upon these?' inquires Mr. Henry, slightly glancing at the articles, which in all probability are old acquaintances. 'What do you want upon these?'—'Eighteenpence.'—'Lend you ninepence.'—'Oh, make it a shillin'; there's a dear—do now?'—'Not another farden.'—'Well, I suppose I must take it.' The duplicate is made out, one ticket pinned on the parcel, the other given to the old woman; the parcel is flung carelessly down into a corner, and some other customer prefers his claim to be served without further delay.

The choice falls on an unshaven, dirty, sottish-looking fellow, whose tarnished paper-cap, stuck negligently over one eye, communicates an additionally repulsive expression to his very uninviting countenance. He was enjoying a little relaxation from his sedentary pursuits a quarter of an hour ago, in kicking his wife up the court. He has come to redeem some tools:—probably to complete a job with, on account of which he has already received

some money, if his inflamed countenance and drunken staggers may be taken as evidence of the fact. Having waited some little time, he makes his presence known by venting his ill-humour on a ragged urchin, who, being unable to bring his face on a level with the counter by any other process, has employed himself in climbing up, and then hooking himself on with his elbows—an uneasy perch, from which he has fallen at intervals, generally alighting on the toes of the person in his immediate vicinity. In the present case, the unfortunate little wretch has received a cuff which sends him reeling to this door; and the donor of the blow is immediately the object of general indignation.

‘What do you strike the boy for, you brute?’ exclaims a slipshod woman, with two flat irons in a little basket. ‘Do you think he’s your wife, you willin?’ ‘Go and hang yourself!’ replies the gentleman addressed, with a drunken look of savage stupidity, aiming at the same time a blow at the woman which fortunately misses its object. ‘Go and hang yourself; and wait till I come and cut you down.’—‘Cut you down,’ rejoins the woman, ‘I wish I had the cutting of you up, you wagabond! (loud.) Oh! you precious wagabond! (rather louder.) Where’s your wife, you willin? (louder still; women of this class are always sympathetic, and work themselves into a tremendous passion on the shortest notice.) Your poor dear wife as you uses worser nor a dog—strike a woman—you a man! (very shrill;) I wish I had you—I’d murder you, I would, if I died for it!’—‘Now be civil,’ retorts the man fiercely. ‘Be civil, you wiper!’ ejaculates the woman contemptuously. ‘An’t it shocking?’ she continues, turning round, and appealing to an old woman who is peeping out of one of the little closets we have before described, and who has not the slightest objection to join in the attack, possessing, as she does, the comfortable conviction that she is bolted in. ‘Ain’t it shocking, ma’am? (Dreadful! says the old woman in a parenthesis, not exactly knowing what the question refers to.) He’s got a wife, ma’am, as takes in mangling, and is as ‘dustrious and hard-working a young ‘ooman as can be, (very fast) as lives in the back parlour of our ‘ous, which my husband and me lives in the front one (with great rapidity)—and we hears him a beaten’ on her sometimes when he comes home drunk, the whole night through, and not only a beaten’ her, but beaten’ his own child too, to make her more miserable—ugh, you beast! and she, poor creater, won’t swear the peace agin him, nor do nothin’, because she likes the wretch arter all—worse luck!’ Here, as the woman has completely run herself out of breath, the pawnbroker himself, who has just appeared behind the counter in a gray dressing-gown, embraces the favourable opportunity of putting in a word:- ‘Now I won’t have none of this sort of thing on my premises!’ he interposes with an air of authority. ‘Mrs. Mackin, keep yourself to yourself, or you don’t get four pence for a flat iron here; and Jinkins, you leave

your ticket here till you're sober, and send your wife for them two planes, for I won't have you in my shop at no price; so make yourself scarce, before I make you scarcer.'

This eloquent address produces anything but the effect desired; the women rail in concert; the man hits about him in all directions, and is in the act of establishing an indisputable claim to gratuitous lodgings for the night, when the entrance of his wife, a wretched, worn-out woman, apparently in the last stage of consumption, whose face bears evident marks of recent illusage, and whose strength seems hardly equal to the burden—light enough, God knows!—of the thin, sickly child she carries in her arms, turns his cowardly rage in a safer direction. 'Come home, dear,' cries the miserable creature, in an imploring tone; '*Do* come home, there's a good fellow, and go to bed.'—'Go home yourself,' rejoins the furious ruffian. 'Do come home quietly,' repeats the wife, bursting into tears. 'Go home yourself,' retorts the husband again, enforcing his argument by a blow which sends the poor creature flying out of the shop. Her 'natural protector' follows her up the court, alternately venting his rage in accelerating her progress, and in knocking the little scanty blue bonnet of the unfortunate child over its still more scanty and faded-looking face.

In the last box, which is situated in the darkest and most obscure corner of the shop, considerably removed from either of the gas-lights, are a young delicate girl of about twenty, and an elderly female, evidently her mother from the resemblance between them, who stand at some distance back, as if to avoid the observation even of the shopman. It is not their first visit to a pawnbroker's shop, for they answer without a moment's hesitation the usual questions, put in a rather respectful manner, and in a much lower tone than usual, of 'What name shall I say?—Your own property, of course?—Where do you live?—Housekeeper or lodger?' They bargain, too, for a higher loan than the shopman is at first inclined to offer, which a perfect stranger would be little disposed to do; and the elder female urges her daughter on, in scarcely audible whispers, to exert her utmost powers of persuasion to obtain an advance of the sum, and expatiate on the value of the articles they have brought to raise a present supply upon. They are a small gold chain and a 'Forget me not' ring: the girl's property, for they are both too small for the mother; given her in better times; prized, perhaps, once, for the giver's sake, but parted with now without a struggle; for want has hardened the mother, and her example has hardened the girl, and the prospect of receiving money, coupled with a recollection of the misery they have both endured from the want of it—the coldness of old friends—the stern refusal of some, and the still more galling compassion of others—appears to have obliterated the consciousness of self-humiliation, which the idea of their present situation would once have aroused.

In the next box, is a young female, whose attire, miserably poor, but extremely gaudy, wretchedly cold, but extravagantly fine, too plainly bespeaks her station. The rich satin gown with its faded trimmings, the worn-out thin shoes, and pink silk stockings, the summer bonnet in winter, and the sunken face, where a daub of rouge only serves as an index to the ravages of squandered health never to be regained, and lost happiness never to be restored, and where the practiced smile is a wretched mockery of the misery of the heart, cannot be mistaken. There is something in the glimpse she has just caught of her young neighbour, and in the sight of the little trinkets she has offered in pawn, that seems to have awakened in this woman's mind some slumbering recollection, and to have changed, for an instant, her whole demeanour. Her first hasty impulse was to bend forward as if to scan more minutely the appearance of her half-concealed companions; her next, on seeing them involuntarily shrink from her, to retreat to the back of the box, cover her face with her hands, and burst into tears.

There are strange chords in the human heart, which will lie dormant through years of depravity and wickedness, but which will vibrate at last to some slight circumstance apparently trivial in itself, but connected by some undefined and indistinct association, with past days that can never be recalled, and with bitter recollections from which the most degraded creature in existence cannot escape.

There has been another spectator, in the person of a woman in the common shop; the lowest of the low; dirty, unbonneted, flaunting, and slovenly. Her curiosity was at first attracted by the little she could see of the group; then her attention. The half-intoxicated leer changed to an expression of something like interest, and a feeling similar to that we have described, appeared for a moment, and only a moment, to extend itself even to her bosom.

Who shall say how soon these women may change places? The last has but two more stages—the hospital and the grave. How many females situated as her two companions are, and as she may have been once, have terminated the same wretched course, in the same wretched manner! One is already tracing her footsteps with frightful rapidity. How soon may the other follow her example! How many have done the same!

ANEXO G

CASA DOS PENHORES

(Evening Chronicle, 30 de junho de 1835)

Dos inúmeros receptáculos de miséria e tristeza que infelizmente abundam pelas ruas de Londres, não há, talvez, nenhum que apresente cenas tão chocantes de vício e pobreza como as casas de penhores. A natureza e a descrição desses lugares fazem com que se tornem pouco conhecidos, exceto para os desafortunados, induzidos pela prodigalidade ou pela desventura a procurar o alívio temporário que tais casas oferecem. O lugar, à primeira vista, pode parecer tudo menos um ambiente convidativo. Mas, mesmo assim, aventuramo-nos a adentrá-lo, na esperança de, tanto ou quanto nosso papel nos permite, não mostrar nada que desagrade até mesmo ao leitor mais exigente.

Há algumas casas de penhores cuja descrição se estenderia muito além desta. Como em tudo na vida, há vários graus e tipos de penhora, fato que deve ser observado mesmo quando se trata de distinguir a pobreza. A aristocrática capa espanhola e a camisa de algodão comum, o garfo de prata e o cadeado de ferro, a gravata de musselina e o lenço Belcher não se misturariam ao acaso. Assim, o melhor gênero de casa de penhores se autodenomina de ourives. Esse tipo de loja é decorada com elegantes bijuterias e com jóias caras e verdadeiras. Já os agiotas mais humildes corajosamente anunciam o seu ofício e convidam o público a visitá-lo. Estamos nos referindo às casas de penhores de segunda linha e escolhemos um em especial para descrever.

Esta casa de penhores situa-se nas proximidades de Drury Lane, à esquina de uma praça. Isto propicia uma cômoda entrada lateral aos fregueses que não querem ser vistos ou reconhecidos pelos passantes nas ruas. É uma loja baixa, de aspecto imundo e empoeirada, cuja porta fica sempre entreaberta de modo suspeito, como se estivesse ora convidando, ora impedindo a entrada do visitante hesitante. Se for principiante, ele inicialmente examina um dos velhos broches de granada na vitrine por um minuto com afetada ansiedade, como se quisesse comprá-lo. Em seguida, olhando em volta com cautela, assegura-se de que não está sendo observado e entra rapidamente na loja, cuja porta se fecha sozinha à sua passagem. A entrada e os batentes da vitrine apresentam sinais evidentes de terem sido pintados. Quais as cores originais ou quando foram pintados são, nessa altura, perguntas que podem ser feitas, mas que jamais serão respondidas. A tradição determinava há tempos que a transparência na porta da frente – onde se pode ver à noite três esferas vermelhas sobre um fundo azul –

apresentasse a inscrição, em letras graciosas, “Dinheiro em troca de prata, jóias, roupas e outros bens”. Contudo, agora, só restaram uns poucos hieróglifos ilegíveis para testemunhar esse fato. Podemos concluir que a prata e as jóias desapareceram com o cartaz, posto que não se incluem em nenhum dos itens luxuosos mencionados dentre os artigos em estoque dispostos em profusão na vitrine. O que vemos são velhas xícaras de porcelana, alguns vasos modernos adornados com pinturas sórdidas de três cavaleiros espanhóis tocando guitarras ou de um grupo de camponeses bebendo juntos – cada camponês expressando sua total liberdade e completa felicidade elevando, de forma dolorosa, uma das pernas no ar. Há, também, inúmeros jogos de xadrez, duas ou três flautas, alguns violinos, um quadro redondo com um olhar esbugalhado sobre um chão bem escuro, missais e bíblias ostentadamente encadernados, duas fileiras de relógios de prata tão desajeitados e bojudos quanto o primeiro fabricado por Ferguson,⁷³ um sem-número de antigas colheres de sopa e sobremesa dispostas em forma de leque e em grupos de seis. Colares de coral com grandes fechos folheados a ouro, placas cartonadas com anéis, broches presos e etiquetados um a um como insetos no Museu Britânico, porta-canetas e caixinhas de rapé de prata com uma estrela maçônica completavam o departamento de jóias. Cinco ou seis camas riscadas e engorduradas, camadas de cobertas e lençóis, lenços de seda e de algodão, além de roupas de todo tipo, formavam a parte mais útil, embora muito menos ornamental, dos artigos colocados à venda. Uma imensa coleção de plainas, cinzéis, serras e outras ferramentas de carpinteiro, que foram empenhadas e nunca resgatadas, compõe o primeiro plano da cena. A seguir, temos grandes quadros cheios de trouxas de roupas riscadas que mal conseguem ser vistas no escuro através dos vãos imundos das escadas da esqualida vizinhança. A redondeza é composta de casas contíguas, esparsas, espremidas e em ruínas, com uma ou duas cabeças ensebadas e asquerosas esticando-se de cada janela. Nos parapeitos inclinados, equilibram-se velhas painéis vermelhas e plantas raquíticas, ameaçando a cabeça dos passantes. Para completar a cena, homens barulhentos vagam sob o arco na esquina da praça ou bebem na taverna ao lado, enquanto legumes baratos pendurados à volta de imensas cestas.

Se o lado de fora de uma casa de penhores é arrumado para atrair a atenção ou o interesse dos pedestres especulativos, seu interior não pode deixar de produzir o mesmo efeito em grau ainda mais exacerbado. A porta da frente, que mencionamos há pouco, vai dar no interior da loja – o reduto dos fregueses, todos habituados a protagonizar a cena muito comum que é observar seus companheiros de pobreza. Pela porta lateral chega-se a uma pequena passagem, onde se abrem meia dúzia de portas (que podem estar fechadas pelo lado de dentro

73

Alusão ao astrônomo e pioneiro na fabricação de relógios, James Ferguson (1710 – 1776). (N.doT.)

com um trinco) que conduzem a meia dúzia de pequenos quartos ou nichos de gente para o balcão. Aqui as mais tímidas ou respeitáveis porções do público esquivam-se dos olhares alheios e, pacientemente, esperam até que o cavalheiro por trás do balcão, de cabelos encaracolados, anel de diamante no dedo e duplas correntes de prata segurando relógio de bolso, sintam-se disposto em honrá-lo com sua atenção – uma consumação que depende consideravelmente do humor do referido cavalheiro naquele momento.

Esse indivíduo tão elegantemente vestido está registrando a duplicata que acabou de preencher num livro grosso. De vez em quando, distrai-se desse procedimento conversando com outro empregado do estabelecimento, um jovem sentado próximo a ele. As alusões a “aquela última garrafa de soda ontem à noite” e “como se sentiu quando a mocinha se aproximou dele” pareciam referir-se as consequências de alguma escapada amorosa ocorrida na noite anterior. Os fregueses em geral, no entanto, não se sentem muito à vontade para participar da diversão derivada dessa conversa. Repentinamente, uma velha estremunhada, que está esperando há quase meia hora com os dois braços sobre o balcão e com uma pequena trouxa diante dela, interrompe a conversa, dirigindo-se ao balconista coberto de jóias:

_ Sr. Henry, vamos, apresse-se e seja caridoso, deixei meus dois netinhos trancados em casa.

O balconista ergue um pouco a cabeça e, totalmente absorto, retoma a anotação com a mesma cautela como se estivesse entalhando.

_ A senhora está com pressa esta noite, não é mesmo, Sra. Tatham? - a única resposta que lhe digna a dar depois de um intervalo de quase cinco minutos.

_ Sim, certamente, Sr. Henry. Atenda-me agora, por favor, seja gentil. Eu não queria incomodá-lo, mas, se o faço, é por causa das crianças, que não param de perturbar.

_ O que temos aqui? _ pergunta o balconista, abrindo a trouxa. _ Coisas velhas, creio eu: um espartilho e uma anágua. A senhora devia trazer outra coisa. Não posso lhe emprestar nada por eles, estão velhos e puídos, de tanto colocá-los e tirá-los, três vezes por semana.

_ Você é um malvado, isso sim! _ responde a senhora, rindo muito, como se estivesse sido pega de surpresa. _ Adoraria ter a sua lábia, provavelmente não estaria empenhando minhas coisas com tamanha frequência. Não, de jeito nenhum, não é uma anágua, é uma camisola de criança e um lindo lenço de seda, que pertence ao meu marido. Pagou quatro xelins por ele, no mesmo dia em que quebrou o braço.

_ Quanto quer por elas? _ pergunta o Sr. Henry, olhando para as peças de soslaio, com certeza de que já as conhece bem.

_ Quanto quer por elas?

_ Dezoito *pence*.

_ Empresto-lhe nove *pence*.

_ Ah, me dê um xelim, por favor, eu lhe peço.

_ Nem mais um centavo.

_ Bem, acho que vou ter de levar isso mesmo.

A duplicata é preenchida, um bilhete é pregado no pacote e outro é dado à velha. O pacote é, então, jogado sem cuidado num canto e outro freguês logo se apresenta para ser atendido.

É a vez de um camarada com ar escocês, barba por fazer e sujo, cujo tapa olho de papel manchado, displicentemente colocado sobre o olho, acrescenta uma expressão ainda mais repulsiva à sua aparência tão pouco agradável. Ele estava desfrutando de um breve descanso de sua vida sedentária havia quinze minutos. Após empurrar a mulher pela praça, veio buscar algumas de suas ferramentas, provavelmente para concluir um trabalho pelo qual já recebeu algum dinheiro _ o comportamento inflamado e o andar embriagado podem ser tomados como evidência desse fato. Depois de esperar por algum tempo, o homem se faz notar falando de forma mal-humorada com uma criança vestida de andrajos que, incapaz de colocar o rosto na altura do balcão, empenha-se em escalá-lo, segurando-se no alto de seus cotovelos _ uma posição instável da qual já caiu diversas vezes, quase sempre sobre os dedos do pé da pessoa imediatamente ao seu lado. No caso, o desafortunado infante recebe um tapa que o lança de encontro à porta e o pespegador do tapa é imediatamente objeto da indignação geral entre os presentes.

_ Por que bateu no menino, seu bruto? _ pergunta uma senhora desalinhada, com dois ferros de passar roupa dentro de uma cesta. _ Acha que é sua mulher, seu mau-caráter?

_ Vá se enforcar numa árvore! _ retruca o senhor. Com o olhar, ao mesmo tempo, ébrio e estúpido, ergue a mão para a mulher e felizmente erra o alvo. _ Vá se enforcar e espere eu vir esquartejá-la!

_ Me esquartejar! _ retruca a mulher. _ Eu é que queria cortar você em pedacinhos, seu vagabundo! (falando alto) Seu grande vagabundo! (mais alto ainda) Onde está sua mulher, seu salafrário? (ainda mais alto; mulheres dessa classe social são sempre solitárias e defendem dolorosamente qualquer causa que encontram.) A coitada da mulher é tratada pior que um cachorro! Como um homem do seu tamanho pode bater nela? (esganiçando) Ah, se eu te pego! Eu ia te matar, se ia. Morria, mas te matava antes!

_ Agora, comporte-se! _ devolve o homem, furioso.

_ Comporte-se, uma ova! _ retorque a mulher, esbravejando. _ Não é chocante? _ continua ela, olhando em volta e apelando para uma velha senhora que está olhando de esguelha de uma das divisórias, sem demonstrar a menor objeção de adquirir ao ataque e imbuída, como só podia acontecer, pela convicção bastante confortável de que foi chamada para a briga. _ Não é chocante, madame?

ANEXO H

CHAPTER III—THE FOUR SISTERS

THE ROW OF HOUSES in which the old lady and her troublesome neighbour reside, comprises, beyond all doubt, a greater number of characters within its circumscribed limits, than all the rest of the parish put together. As we cannot, consistently with our present plan, however, extend the number of our parochial sketches beyond six, it will be better perhaps, to select the most peculiar, and to introduce them at once without further preface.

The four Miss Willises, then, settled in our parish thirteen years ago. It is a melancholy reflection that the old adage, ‘time and tide wait for no man,’ applies with equal force to the fairer portion of the creation; and willingly would we conceal the fact, that even thirteen years ago the Miss Willises were far from juvenile. Our duty as faithful parochial chroniclers, however, is Paramount to every other consideration, and we are bound to state, that thirteen years since, the authorities in matrimonial cases, considered the youngest Miss Willis in a very precarious state, while the eldest sister was positively given over, as being far beyond all human hope. Well, the Miss Willises took a lease of the house; it was fresh painted and papered from top to bottom: the paint inside was all wainscoted, the marble all cleaned, the old grates taken down, and register-stoves, you could see to dress by, put up; four trees were planted in the back garden, several small baskets of gravel sprinkled over the front one, vans of elegant furniture arrived, spring blinds were fitted to the windows, Carpenters who had been employed in the various preparations, alterations, and repairs, made confidential statements to the different maid-servants in the row, relative to the magnificent scale on which the Miss Willises were commencing; the maid-servants told their ‘Missises,’ the Missises told their friends, and vague rumours were circulated throughout the parish, that No. 25, in Gordon- place, had been taken by four maiden ladies of immense property.

At last, the Miss Willises moved in; and then the ‘calling’ began. The house was the perfection of neatness— so were the four Miss Willises. Everything was formal, stiff, and cold—so were the four Miss Willises. Not a single chair of the whole set was ever seen out of its place—not a single Miss Willis of the whole four was ever seen out of hers. There they always sat, in the same places, doing precisely the same things at the same hour. The eldest Miss Willis used to knit, the second to draw, the two others to play duets on the piano. They seemed to have no separate existence, but to have made up their minds just to winter through life together. They were three long graces in drapery, with the addition, like a school-dinner,

of another long grace afterwards— the three fates with another sister—the Siamese twins multiplied by two. The eldest Miss Willis grew bilious— the four Miss Willises grew bilious immediately. The eldest Miss Willis grew ill-tempered and religious—the four Miss Willises were ill-tempered and religious directly. Whatever the eldest did, the others did, and whatever anybody else did, they all disapproved of; and thus they vegetated—living in Polar harmony among themselves, and, as they sometimes went out, or saw company ‘in a quiet-way’ at home, occasionally icing the neighbours. Three years passed over in this way, when an unlooked for and extraordinary phenomenon occurred. The Miss Willises showed symptoms of summer, the frost gradually broke up; a complete thaw took place. Was it possible? one of the four Miss Willises was going to be married!

Now, where on earth the husband came from, by what feelings the poor man could have been actuated, or by what process of reasoning the four Miss Willises succeeded in persuading themselves that it was possible for a man to marry one of them, without marrying them all, are questions too profound for us to resolve: certain it is, however, that the visits of Mr. Robinson (a gentleman in a public office, with a good salary and a little property of his own, besides) were received—that the four Miss Willises were courted in due form by the said Mr Robinson—that the neighbours were perfectly frantic in their anxiety to discover which of the four Miss Willises was the fortunate fair, and that the difficulty they experienced in solving the problem was not at all lessened by the announcement of the eldest Miss Willis,—‘*We are going to marry Mr. Robinson.*’

It was very extraordinary. They were so completely identified, the one with the other, that the curiosity of the whole row—even of the old lady herself—was roused almost beyond endurance. The subject was discussed at every little card-table and tea-drinking. The old gentleman of silk-worm notoriety did not hesitate to express his decided opinion that Mr. Robinson was of Eastern descent, and contemplated marrying the whole Family at once; and the row, generally, shook their heads with considerable gravity, and declared the business to be very mysterious. They hoped it might all end well;—it certainly had a very singular appearance, but still it would be uncharitable to express any opinion without good grounds to go upon, and certainly the Miss Willises were *quite* old enough to judge for themselves, and to be sure people ought to know their own business best, and so forth.

At last, one fine morning, at a quarter before eight o’clock, A.M., two glass-coaches drove up to the Miss Willises’ door, at which Mr. Robinson had arrived in a cab ten minutes before, dressed in a light-blue coat and double-milled kersey pantaloons, white neckerchief, pumps, and dress-gloves, his manner denoting, as appeared from the evidence of the

housemaid at No. 23, who was sweeping the door-steps at the time, a considerable degree of nervous excitement. It was also hastily reported on the same testimony, that the cook who opened the door, wore a large white bow of unusual dimensions, in a much smarter head-dress than the regulation cap to which the Miss Willises invariably restricted the somewhat excursive tastes of female servants in general.

The intelligence spread rapidly from house to house. It was quite clear that the eventful morning had at length arrived; the whole row stationed themselves behind their first and second floor blinds, and waited the result in breathless expectation.

At last the Miss Willises' door opened; the door of the first glass-coach did the same. Two gentlemen, and a pair of ladies to correspond—friends of the family, no doubt; up went the steps, bang went the door, off went the first class-coach, and up came the second.

The street door opened again; the excitement of the whole row increased—Mr. Robinson and the eldest Miss Willis. 'I thought so,' said the lady at No. 19; 'I Always said it was *Miss Willis!*'—'Well, I never!' ejaculated the young lady at No. 18 to the young lady at No. 17.—'Did you ever, dear!' responded the young lady at No. 17 to the young lady at No. 18. 'It's too ridiculous!' exclaimed a spinster of an uncertain age, at No. 16, joining in the conversation. But who shall portray the astonishment of Gordon-place, when Mr. Robinson handed in *all* the Miss Willises, one after the other, and then squeezed himself into an acute angle of the glass-coach, which forthwith proceeded at a brisk pace, after the other glasscoach, which other glass-coach had itself proceeded, at a brisk pace, in the direction of the parish church! Who shall depict the perplexity of the clergyman, when ALL the Miss Willises knelt down at the communion-table, and repeated the responses incidental to the marriage service in an audible voice—or who shall describe the confusion which prevailed, when—even after the difficulties thus occasioned had been adjusted—*all* the Miss Willises went into hysterics at the conclusion of the ceremony, until the sacred edifice resounded with their united wailings!

As the four sisters and Mr. Robinson continued to occupy the same house after this memorable occasion, and as the married sister, whoever she was, never appeared in public without the other three, we are not quite clear that the neighbours ever would have discovered the real Mrs. Robinson, but for a circumstance of the most gratifying description, which *will* happen occasionally in the best-regulated families. Three quarter- days elapsed, and the row, on whom a new light appeared to have been bursting for some time, began to speak with a sort of implied confidence on the subject, and to wonder how Mrs. Robinson—the youngest Miss Willis that was—got on; and servants might be seen running up the steps, about nine or

ten o'clock every morning, with 'Missis's compliments, and wishes to know how Mrs. Robinson finds herself this morning?' And the answer always was, 'Mrs. Robinson's compliments, and she's in very good spirits, and doesn't find herself any worse.' The piano was heard no longer, the knitting needles were laid aside, drawing was neglected, and mantua-making and millinery, on the smallest scale imaginable, appeared to have become the favourite amusement of the whole family. The parlour wasn't quite as tidy as it used to be, and if you called in the morning, you would see lying on a table, with an old News paper carelessly thrown over them, two or three particularly small caps, rather larger than if they had been made for a moderate-sized doll, with a small piece of lace, in the shape of a horse-shoe, let in behind: or perhaps a white robe, not very large in circumference, but very much out of proportion in point of length, with a little tucker round the top, and a frill round the bottom; and once when we called, we saw a long White roller, with a kind of blue margin down each side, the probable use of which, we were at a loss to conjecture. Then we fancied that Dr. Dawson, the surgeon, &c., who displays a large lamp with a different colour in every pane of glass, at the corner of the row, began to be knocked up at night oftener than he used to be; and once we were very much alarmed by hearing a hackney coach stop at Mrs. Robinson's door, at half-past two o'clock in the morning, out of which there emerged a fat old woman, in a cloak and night-cap, with a bundle in one hand, and a pair of pattens in the other, who looked as if she had been suddenly knocked up out of bed for some very special purpose.

When we got up in the morning we saw that the knocker was tied up in an old white kid glove; and we, in our innocence (we were in a state of bachelorship then), wondered what on earth it all meant, until we heard the eldest Miss Willis, *in propria persona* say, with great dignity, in answer to the next inquiry, 'My compliments, and Mrs. Robinson's doing as well as can be expected, and the little girl thrives wonderfully.' And then, in common with the rest of the row, our curiosity was satisfied, and we began to wonder it had never occurred to us what the matter was, before.

ANEXO I

AS QUATRO IRMÃS

(*Evening Chronicle*, 18 de junho de 1835)

A fileira de casas onde vivem aquela velha senhora e seu vizinho inoportuno compreende, dentro de seus limites, um grande número de personagens, e disso não temos a menor dúvida. Muito mais até do que qualquer outro bairro ou paróquia poderia ter. Mas, como de fato não desejamos alongar esses nossos retratos paroquianos, talvez seja melhor selecionar os mais curiosos e introduzi-los logo de uma vez sem maiores delongas.

Falemos, então, das quatro senhoritas Willis, que se estabeleceram em nossa paróquia há 13 anos. Não deixa de ser melancólico constatar que o velho adágio que diz "o tempo passa, inexorável, sem poupar ninguém" se aplica com tanta força a uma grande parcela das criaturas e, por mais que desejássemos esconder o fato, a verdade é que mesmo há 13 anos as senhoritas Willis já estavam longe de ser jovens. Nosso trabalho como cronistas paroquiais, contudo, está acima de qualquer coisa, e somos obrigados a declarar que, desde aquela época, as autoridades em casos matrimoniais consideravam que a mais jovem das senhoritas Willis estava em uma situação bem complicada, enquanto a mais velha delas já estava definitivamente descartada, como se tivesse sido esquecida pela humanidade. Em todo caso, as senhoritas Willis alugaram a casa que tinha acabado de ser pintada e lixada do chão ao teto. As paredes internas eram todas revestidas de madeira, os mármore estavam limpos, as velhas grades haviam sido retiradas e aquecedores, instalados. Quatro árvores foram plantadas no jardim dos fundos e uma porção de cestinhas cheias de cascalho, espalhadas pelo da frente. Carroças trazendo móveis elegantes não paravam de chegar. Venezianas foram colocadas nas janelas e os carpinteiros, empenhados em vários serviços de conserto, reparos e alterações do lugar, não perdiam a chance de comentar com as criadas das outras casas da rua como as senhoritas Willis estavam começando de forma magnífica sua vida por lá. As criadas contaram o fato às patroas, as patroas contaram às amigas e começou a circular pela paróquia um vago rumor de que no número 25 da *Gordon Place* se haviam instalado quatro damas imensamente ricas.

Finalmente as senhoritas Willis se mudaram. E aí as visitas começaram. A casa era o mais bem-acabado exemplo de asseio - afinal, ali moravam as quatro senhoritas Willis. Cada mínima peça da residência tinha um quê de formalismo e frieza _ afinal, ali moravam as

quatro senhoritas Willis. Nada era visto fora de seu lugar, nem mesmo uma mísera cadeira _ assim como nenhuma das quatro senhoritas Willis era vista fazendo algo fora do normal do que costumava fazer. Lá estavam elas, sentadas nos mesmos lugares, fazendo exatamente as mesmas coisas às mesmas horas. A mais velha delas costumava tricotar, enquanto a segunda desenhava e as outras duas faziam duetos ao piano. Elas pareciam não ter vida independente uma das outras, tendo decidido ficar juntas até o fim dos tempos. Eram como grandes figuras das três Graças em uma tapeçaria, acrescidas posteriormente de uma outra do mesmo tipo, como em um lanche escolar. Ou, então, eram as três Parcas com mais uma irmã, ou gêmeas siamesas multiplicadas por dois.⁵³ A mais velha das senhoritas Willis tornou-se extremamente mal-humorada _ o que fez com que todas as outras logo ficassem mal-humoradas também. A mais velha das senhoritas Willis tornou-se resmungona e muito religiosa - as outras irmãs ficaram decididamente resmungonas e carolas. Qualquer coisa que a mais velha fazia, as outras faziam também. E qualquer coisa que alguma outra pessoa fizesse, elas desaprovavam completamente. E assim iam vegetando, vivendo numa harmonia polar entre si. Vez por outra estendiam sua vidinha gelada aos vizinhos, quando acontecia de saírem ou de receberem alguma visita "sossegada" em casa. Três anos se passaram dessa exata maneira, até que aconteceu um fenômeno imprevisto e extraordinário. As senhoritas Willis passaram a sentir os sintomas do verão e, lentamente, o gelo começou a derreter, até que o degelo fosse completo. Mas como era possível? Uma das quatro senhoritas Willis ia se casar!

Mas de onde veio o tal marido? Sob quais sentimentos o pobre homem poderia estar atuando? Ou, então, qual teria sido o processo racional que conseguiu convencer as quatro senhoritas Willis de que era possível um homem se casar com uma delas sem, necessariamente, ter de se casar com todas as outras? Essas eram dúvidas muito profundas que nós tínhamos de solucionar. De qualquer maneira, o certo é que as visitas do Sr. Robinson (um cavalheiro que trabalhava numa repartição pública e que tinha, além do mais, um bom salário e alguns bens) eram bem recebidas, com as quatro senhoritas Willis sendo cortejadas sem distinção pelo já citado senhor. Por isso a vizinhança estava em polvorosa, tentando descobrir qual das quatro senhoritas Willis era a felizarda, e o anúncio feito pela mais velha das senhoritas Willis não ajudou nem um pouco a solucionar o problema: "Nós vamos nos casar com o Sr. Robinson".

⁵³ As três Graças e as Parcas: figuras mitológicas. As Graças eram as deusas dos banquetes, da dança e das artes; as Parcas eram as entidades que teciam o fio do destino humano (N.do T.).

Era extraordinário. Elas estavam tão identificadas umas com as outras que a curiosidade de todos _ até da própria velha senhora _ já estava quase passando dos limites. O assunto era discutido em cada mesinha de cartado ou durante o chá. O cavalheiro idoso, de conhecida natureza ardilosa, não hesitou em expressar sua decidida opinião de que o Sr. Robinson tinha ascendência oriental _ na verdade, muçulmana _ e por isso tencionava casar com a família inteira. E todos os vizinhos ficavam balançando a cabeça com gravidade, achando que aquela história era realmente muito misteriosa. Eles esperavam que tudo terminasse bem, mas que era estranho, era. Contudo, não seria nem um pouco caridoso emitir qualquer opinião sem saber o terreno em que se estava pisando, apesar de todos acreditarem que as senhoritas Willis já estavam bem crescidas para decidir por si mesmas e que sabiam cuidar dos próprios interesses.

Finalmente, por volta das 7h45 de uma bela manhã, duas reluzentes carruagens chegaram à porta das senhoritas Willis. Dez minutos antes, o Sr. Robinson havia chegado em um cabriolé. Ele estava vestindo um paletó azul-claro, calças grossas de lã, lenço de pescoço, sapatos finos e luvas. Parecia _ como observou a moradora do número 23 _ “varrer” os degraus com os pés de tão nervoso que estava. De acordo com o mesmo testemunho, a cozinheira que lhe abriu a porta usava um chapéu branco bem maior do que se costuma usar e bem mais esquisito do que aqueles que as senhoritas Willis gostavam que suas criadas usassem.

A notícia correu rapidamente de uma casa a outra. Estava claro que o grande dia havia chegado. Toda a vizinhança se postou para observar por trás das venezianas, aguardando o desenlace da cena com a respiração em suspenso.

Enfim, a porta da casa das senhoritas Willis se abriu, assim como a da primeira carruagem. Dois cavalheiros, acompanhados por duas senhoras _ certamente amigos da família _, subiram os degraus, bateram a porta ao entrar, e o coche logo partiu, dando lugar à carruagem seguinte.

A porta da casa se abriu mais uma vez, o que aumentou a excitação dos vizinhos, e de lá saíram o Sr. Robinson e a mais velha das senhoritas Willis.

_ Eu sabia _ disse a senhora do número 19. _ Eu sempre disse que era a Srta. Willis!

_ Isso nunca me passou pela cabeça! _ afirmou a jovem do número 18 para a do número 17.

_ Passou, sim, querida! _ afirmou a jovem do número 17.

_ Mas é ridículo! _ exclamou a solteirona de idade indefinida do número 16, intrometendo-se na conversa.

Mas qual não foi a surpresa de todos de *Gordon Place* quando o Sr. Robinson levou pela mão todas as senhoritas Willis, uma após a outra, e se espremeu num cantinho da carruagem, que partiu rapidamente atrás da primeira carruagem, indo na direção da igreja. Podemos até imaginar a perplexidade do clérigo quando todas as senhoritas Willis se encaminharam até ao altar e, com voz clara, repetiram as frases da cerimônia matrimonial. Ou seríamos até capazes de descrever a confusão que se instalou quando, no fim da cerimônia e depois de tudo resolvido, a histeria tomou conta de todas as senhoritas Willis, fazendo o prédio sagrado sacudir com lamúrias em uníssono.

Como as quatro irmãs e o Sr. Robinson continuaram a ocupar a mesma casa após essa ocasião memorável, e como a irmã casada, se é que ela existia, nunca aparecia em público sem as outras três, estamos certos de que a vizinhança não teria conseguido descobrir quem era a verdadeira Sra. Robinson caso uma circunstância especial e gratificante, que acontece nas melhores famílias, não tivesse aparecido. Quarenta e cinco dias se passaram e os vizinhos, que tinham tido suas atenções desviadas por algum tempo, começaram a falar no assunto com uma audácia nunca antes vista e a imaginar como a Sra. Robinson _ que, afinal, era a mais jovem das senhoritas _ tinha conseguido aquele feito. As criadas podiam ser vistas correndo pelas escadas todos os dias, por volta das nove ou dez da manhã, falando: “A madame manda seus cumprimentos e deseja saber como a Sra. Robinson está se sentindo esta manhã.” A resposta era sempre a mesma. “A Sra. Robinson agradece a atenção. Ela está se sentindo muito bem e não crê que vá piorar.” O piano não foi mais ouvido, as agulhas de tricô foram deixadas de lado e os desenhos, esquecidos. No lugar passaram a ser confeccionadas roupas e mantas na menor escala possível, numa atividade que se tornou o divertimento favorito de toda a família. A assepsia da sala de visitas já não era mais a mesma de outros tempos e, se você desse uma olhada nela pela manhã, poderia até ver dois ou três bonezinhos _ um pouco maiores que os usados por bonecas de tamanho mediano _, com laçarotes em forma de ferradura pendurados na parte de trás, descuidadamente embrulhados em jornais velhos. Talvez até visse um vestido branco, não muito grande na circunferência, mas muito, muito comprido, com um lencinho pregueado na gola e babados na barra. Em outra oportunidade, vimos ao dar uma espiadela, uma enorme caixa adornada de azul e cheia de roupinhas de bebê, cuja finalidade nós bem podíamos imaginar. Então notamos que o Sr. Dawson _ que entre outras atividades, também é cirurgião e que exhibe a porta de sua casa de esquina uma grande lâmpada com vidro multicolorido _ foi acordado à noite com mais veemência do que o normal. E ficamos bem alarmados quando ouvimos uma carruagem parar na frente da casa da Sra. Robinson às duas e meia da manhã. A porta da residência foi aberta

por uma senhora velha e gorda que usava robe e gorro de dormir. Ela levava uma trouxinha numa das mãos e, na outra, um par de tamanco, parecendo ter sido subitamente tirada da cama por um motivo muito especial.

Quando acordamos na manhã seguinte, vimos que a aldrava da porta tinha sido amarrada com uma velha luva infantil e, na nossa inocência (éramos solteiros nessa época), ficamos tentando descobrir que raios aquilo queria dizer. Isso, até que ouvimos a mais velha das senhoritas Willis em pessoa e com grande dignidade responder a uma pergunta da seguinte maneira: “Meus agradecimentos. A Sra. Robinson está tão bem quanto era de se esperar e a menininha está tendo um desenvolvimento maravilhoso”. Nossa curiosidade e a do resto da vizinhança foi finalmente satisfeita e ficamos a imaginar com o que nos teríamos ocupado caso nada disso tivesse acontecido.

ANEXO J

CHAPTER VII—THE MISPLACED ATTACHMENT OF MR. JOHN DOUNCE

IF WE HAD to make a classification of society, there is a particular kind of men whom we should immediately set down under the head of ‘Old Boys;’ and a column of most extensive dimensions the old boys would require. To what precise causes the rapid advance of old-boy population is to be traced, we are unable to determine. It would be an interesting and curious speculation, but, as we have not sufficient space to devote to it here, we simply state the fact that the numbers of the old boys have been gradually augmenting within the last few years, and that they are at this moment alarmingly on the increase.

Upon a general review of the subject, and without considering it minutely in detail, we should be disposed to subdivide the old boys into two distinct classes—the gay old boys, and the steady old boys. The gay old boys, are paunchy old men in the disguise of young ones, who frequent the Quadrant and Regent-street in the day-time: the theatres (especially theatres under lady management) at night; and who assume all the foppishness and levity of boys, without the excuse of youth or inexperience. The steady old boys are certain stout old gentlemen of clean appearance, who are always to be seen in the same taverns, at the same hours every evening, smoking and drinking in the same company.

There was once a fine collection of old boys to be seen round the circular table at Offley’s every night, between the hours of half-past eight and half-past eleven. We have lost sight of them for some time. There were, and may be still, for aught we know, two splendid specimens in full blossom at the Rainbow Tavern in Fleet-street, who always used to sit in the box nearest the fireplace, and smoked long cherry-stick pipes which went under the table, with the bowls resting on the floor. Grand old boys they were—fat, red-faced, white-headed old fellows— always there—one on one side the table, and the other opposite—puffing and drinking away in great state. Everybody knew them, and it was supposed by some people that they were both immortal.

Mr. John Dounce was an old boy of the latter class (we don’t mean immortal, but steady), a retired glove and braces maker, a widower, resident with three daughters— all grown up, and all unmarried—in Cursitorstreet, Chancery-lane. He was a short, round, large-faced, tubbish sort of man, with a broad-brimmed hat, and a square coat; and had that grave, but confident, kind of roll, peculiar to old boys in general. Regular as clockwork— breakfast

at nine—dress and tittivate a little— down to the Sir Somebody's Head—a glass of ale and the paper—come back again, and take daughters out for a walk—dinner at three—glass of grog and pipe— nap—tea—little walk—Sir Somebody's Head again— capital house—delightful evenings. There were Mr. Harris, the law-stationer, and Mr. Jennings, the robe-maker (two jolly young fellows like himself), and Jones, the barrister's clerk—rum fellow that Jones—capital company— full of anecdote!—and there they sat every night till just ten minutes before twelve, drinking their brandyand- water, and smoking their pipes, and telling stories, and enjoying themselves with a kind of solemn joviality particularly edifying.

Sometimes Jones would propose a half-price visit to Drury Lane or Covent Garden, to see two acts of a fiveact play, and a new farce, perhaps, or a ballet, on which occasions the whole four of them went together: none of your hurrying and nonsense, but having their brandyand-water first, comfortably, and ordering a steak and some oysters for their supper against they came back, and then walking coolly into the pit, when the 'rush' had gone in, as all sensible people do, and did when Mr. Dounce was a young man, except when the celebrated Master Betty was at the height of his popularity, and then, sir,—then—Mr. Dounce perfectly well remembered getting a holiday from business; and going to the pit doors at eleven o'clock in the forenoon, and waiting there, till six in the afternoon, with some sandwiches in a pocket-handkerchief and some wine in a phial; and fainting after all, with the heat and fatigue, before the play began; in which situation he was lifted out of the pit, into one of the dress boxes, sir, by five of the finest women of that day, sir, who compassionated his situation and administered restoratives, and sent a black servant, six foot high, in blue and silver livery, next morning with their compliments, and to know how he found himself, sir—by G-! Between the acts Mr. Dounce and Mr. Harris, and Mr. Jennings, used to stand up, and look round the house, and Jones—knowing fellow that Jones—knew everybody—pointed out the fashionable and celebrated Lady So-and-So in the boxes, at the mention of whose name Mr. Dounce, after brushing up his hair, and adjusting his neckerchief, would inspect the aforesaid Lady So-and-So through an immense glass, and remark, either, that she was a 'fine woman—very fine woman, indeed,' or that 'there might be a little more of her, eh, Jones?' Just as the case might happen to be. When the dancing began, John Dounce and theother old boys were particularly anxious to see what was going forward on the stage, and Jones—wicked dog that Jones—whispered little critical remarks into the ears of John Dounce, which John Dounce retailed to Mr.Harris and Mr. Harris to Mr. Jennings; and then they allfour laughed, until the tears ran down out of their eyes.

When the curtain fell, they walked back together, two and two, to the steaks and oysters; and when they came to the second glass of brandy-and-water, Jones—hoaxing scamp, that Jones—used to recount how he had observed a lady in white feathers, in one of the pit boxes, gazing intently on Mr. Dounce all the evening, and how he had caught Mr. Dounce, whenever he thought no one was looking at him, bestowing ardent looks of intense devotion on the lady in return; on which Mr. Harris and Mr. Jennings used to laugh very heartily, and John Dounce more heartily than either of them, acknowledging, however, that the time HAD been when he might have done such things; upon which Mr. Jones used to poke him in the ribs, and tell him he had been a sad dog in his time, which John Dounce with chuckles confessed. And after Mr. Harris and Mr. Jennings had preferred their claims to the character of having been sad dogs too, they separated harmoniously, and trotted home.

The decrees of Fate, and the means by which they are brought about, are mysterious and inscrutable. John Dounce had led this life for twenty years and upwards, without wish for change, or care for variety, when his whole social system was suddenly upset and turned completely topsy-turvy—not by an earthquake, or some other dreadful convulsion of nature, as the reader would be inclined to suppose, but by the simple agency of an oyster; and thus it happened. Mr. John Dounce was returning one night from the Sir Somebody's Head, to his residence in Cursitor-street—not tipsy, but rather excited, for it was Mr. Jennings's birthday, and they had had a brace of partridges for supper, and a brace of extra glasses afterwards, and Jones had been more than ordinarily amusing—when his eyes rested on a newly-opened oyster-shop, on a magnificent scale, with natives laid, one deep, in circular marble basins in the windows, together with little round barrels of oysters directed to Lords and Baronets, and Colonels and Captains, in every part of the habitable globe. Behind the natives were the barrels, and behind the barrels was a young lady of about five-and-twenty, all in blue, and all alone—splendid creature, charming face and lovely figure! It is difficult to say whether Mr. John Dounce's red countenance, illuminated as it was by the flickering gas-light in the window before which he paused, excited the lady's risibility, or whether a naturalexuberance of animal spirits proved too much for that staidness of demeanour which the forms of society rather dictatorially prescribe. But certain it is, that the lady smiled; then put her finger upon her lip, with a striking recollection of what was due to herself; and finally retired, in oyster-like bashfulness, to the very back of the counter. The sad-dog sort of feeling came strongly upon John Dounce: he lingered—the lady in blue made no sign. He coughed—still she came not. He entered the shop.

'Can you open me an oyster, my dear?' said Mr. John Dounce.

‘Dare say I can, sir,’ replied the lady in blue, with playfulness. And Mr. John Dounce eat one oyster, and then looked at the young lady, and then eat another, and then squeezed the young lady’s hand as she was opening the third, and so forth, until he had devoured a dozen of those at eightpence in less than no time.

‘Can you open me half-a-dozen more, my dear?’ inquired Mr. John Dounce.

‘I’ll see what I can do for you, sir,’ replied the young lady in blue, even more bewitchingly than before; and Mr. John Dounce eat half-a-dozen more of those at eightpence.

‘You couldn’t manage to get me a glass of brandyand-water, my dear, I suppose?’ said Mr. John Dounce, when he had finished the oysters: in a tone which clearlyimplied his supposition that she could.

‘I’ll see, sir,’ said the young lady: and away she ran out of the shop, and down the street, her long auburn ringlets shaking in the wind in the most enchanting manner; and back she came again, tripping over the coal-cellar lids like a whipping-top, with a tumbler of brandy-and-water, which Mr. John Dounce insisted on her taking a share of, as it was regular ladies’ grog— hot, strong, sweet, and plenty of it.

So, the young lady sat down with Mr. John Dounce, in a little red box with a green curtain, and took a small sip of the brandy-and-water, and a small look at Mr. John Dounce, and then turned her head away, and went through various other serio-pantomimic fascinations, which forcibly reminded Mr. John Dounce of the first time he courted his first wife, and which made him feel more affectionate than ever; in pursuance of which affection,

and actuated by which feeling, Mr. John Dounce sounded the young lady on her matrimonial engagements, when the young lady denied having formed any such engagements at all—she couldn’t abear the men, they were such deceivers; thereupon Mr. John Dounce inquired whether this sweeping condemnation was meant to include other than very young men; on which the young lady blushed deeply—at least she turned away her head, and said Mr. John Dounce had made her blush, so of course she did blush—and Mr. John Dounce was a long time drinking the brandy-and-water; and, at last, John Dounce went home to bed, and dreamed of his first wife, and his second wife, and the young lady, and partridges, and oysters, and brandy-and-water, and disinterested attachments.

The next morning, John Dounce was rather feverish with the extra brandy-and-water of the previous night; and, partly in the hope of cooling himself with an oyster, and partly with the view of ascertaining whether he owed the young lady anything, or not, went back to the oyster-shop. If the young lady had appeared beautiful by night, she was perfectly irresistible by day; and, from this time forward, a change came over the spirit of John

Dounce's dream. He bought shirt-pins; wore a ring on his third finger; read poetry; bribed a cheap miniature-painter to perpetrate a faint resemblance to a youthful face, with a curtain over his head, six large books in the background, and an open country in the distance (this he called his portrait); 'went on' altogether in such an uproarious manner, that the three Miss Dounces went off on small pensions, he having made the tenement in Cursitor-street too warm to contain them; and in short, comported and demeaned himself in every respect like an unmitigated old Saracen, as he was.

As to his ancient friends, the other old boys, at the Sir Somebody's Head, he dropped off from them by gradual degrees; for, even when he did go there, Jones—vulgar fellow that Jones—persisted in asking 'when it was to be?' and 'whether he was to have any gloves?' together with other inquiries of an equally offensive nature: at which not only Harris laughed, but Jennings also; so, he cut the two, altogether, and attached himself solely to the blue young lady at the smart oyster-shop.

Now comes the moral of the story—for it has a moral after all. The last-mentioned young lady, having derived sufficient profit and emolument from John Dounce's attachment, not only refused, when matters came to a crisis, to take him for better for worse, but expressly declared, to use her own forcible words, that she 'wouldn't have him at no price;' and John Dounce, having lost his old friends, alienated his relations, and rendered himself ridiculous to everybody, made offers successively to a schoolmistress, a landlady, a feminine tobacconist, and a housekeeper; and, being directly rejected by each and every of them, was accepted by his cook, with whom he now lives, a henpecked husband, a melancholy monument of antiquated misery, and a living warning to all uxorious old boys.

ANEXO K

O malfadado caso do Sr. John Dounce

(*Bell's Life in London*, 25 de outubro de 1835)

Se tivermos de fazer uma classificação da sociedade, há uma categoria especial de homens, que poderíamos imediatamente chamar de "velhos namoradeiros", que preencheria uma faixa das mais extensas dimensões.

Não conseguimos determinar, precisamente, a que se deve imputar o rápido crescimento da população de velhos namoradeiros. Esta seria, no entanto, uma especulação bastante curiosa e interessante. Mas, como não dispomos de espaço suficiente para nos dedicar a isso aqui, simplesmente registramos o fato de que o número de velhos dessa estirpe tem aumentado aos poucos nos últimos anos e que está, neste momento, bastante alto. Tomando uma visão geral do assunto, e sem considerá-lo em seus mínimos detalhes, deveríamos passar a subdividir os velhos gabolas em duas classes distintas – os festeiros e os discretos. Os festeiros são homens velhos e barrigudos, trajados com roupas joviais, que frequentam o Quadrant e Regent Street durante o dia e os teatros (especialmente os dirigidos por mulheres) à noite. Eles assumem toda a vaidade e frivolidade dos rapazes, sem a desculpa da juventude ou da inexperiência. Os discretos são senhores corpulentos, de aparência impecável, encontrados nas mesmas tavernas, às mesmas horas, todas as noites, fumando e bebendo em companhia de tipos iguais a eles.

Certa época, costumava haver um grupo razoável de velhos gabolas sentados em volta de uma mesa redonda do Offley's todas as noites, entre as oito e meia e onze e meia. Por algum tempo, perdemos-los de vista. Havia, e ainda deve haver, pelo que sabemos, duas esplêndidas espécies em plena floração na Taverna Rainbow em Fleet Street, que sempre se sentam num reservado mais próximo à lareira e fumam longos cachimbos de cerejeira, pousados sob a mesa, com forninhos apoiados no chão. Que velhos gabolas eles são! Gordos, de cara vermelha e cabelos brancos, sempre sentados ali, um de cada lado da mesa, soltando baforadas e bebendo sem parar em grande estilo. Todos os conhecem e algumas pessoas podem até supor que eles sejam imortais.

O Sr. John Dounce era um velho gabola deste último tipo (não dos imortais, mas dos discretos): um fabricante aposentado de luvas e suspensórios, viúvo, que vivia com as três filhas – todas adultas e solteiras – em Cursitor Street, Chancery Lane. Era um homem de

pouca estatura, de rosto grande e redondo, atarracado, sempre usando um chapéu de aba larga e um paletó padrão, e com aquele tipo de andar gingado grave, mas confiante, peculiar aos velhos gabolas em geral. Funcionava como um relógio: café da manhã às nove, em seguida vestia-se e enfeitava-se um pouco, ia até o bar, tomava um copo de cerveja e lia o jornal. Então voltava para casa, levava as filhas para dar um passeio a pé, almoçava às três, tomava um copo de bebida e baforava um cachimbo, fazia a sesta, tomava um chá, dava outra volta a pé e voltava ao bar – um lugar importantíssimo!

Que noites deliciosas! Lá estavam o Sr. Harris, dono da papelaria jurídica, e o Sr. Jennings, fabricante de becas (dois velhos namoradeiros como ele), e Jones, assistente da promotoria (que adorava beber rum), uma companhia fundamental e um grande contador de anedotas! E lá sentavam-se toda noite até exatamente dez para a meia-noite, bebendo conhaque com água, fumando cachimbos, contando casos e se divertindo com uma solene jovialidade particularmente edificante.

Algumas vezes, Jones propunha fazerem uma “meia visita” a Drury Lane ou Covent Garden, para assistirem a dois dos cinco atos de uma peça ou a uma nova comédia ou, talvez, a um balé. Nessas ocasiões, os quatro iam juntos, sem qualquer pressa ou afobação, bebendo tranquilamente seu conhaque com água e encomendando um bife e uma porção de ostras para a ceia na volta. Ao chegar, caminhavam com calma para o fundo da plateia, quando a “turba” já havia entrado, como qualquer pessoa sensata faz e fazia desde os tempos de juventude do Sr. Dounce, exceto quando o célebre Mestre Betty estava no auge da popularidade. O Sr. Dounce lembra-se perfeitamente de ter tirado umas férias do trabalho e ido para o fundo da plateia às onze da manhã para ficar esperando lá até às seis da tarde, com uns sanduíches embrulhados num lenço e um pouco de vinho numa garrafinha, acabando por desmaiar, depois de algum tempo, de calor e cansaço antes mesmo da peça começar. Quando isso acontecia, ele era retirado da plateia e carregado até os camarins por cinco das mais belas mulheres da época, que, penalizadas em vê-lo naquele estado, ministravam-lhe fortificantes e, na manhã seguinte, enviavam-lhe um criado negro, de 1,90m de altura, vestido num uniforme azul e prata, com seus cumprimentos, para saber como ele estava passando. Entre os atos, o Sr. Dounce e o Sr. Harris, assim como o Sr. Jennings, costumavam ficar de pé e olhar em volta do recinto. Jones – bem relacionado, aquele Jones conhecia todo mundo – apontou a elegante e famosa Sra. Fulana de Tal nos camarotes, à menção de cujo nome o Sr. Dounce, depois de escovar o cabelo e ajustar o lenço de pescoço, “inspecionaria” detalhadamente a mencionada Sra. Fulana de Tal através de uma longa luneta e comentaria que ela era uma “bela mulher – uma bela mulher, de fato” ou que “deveria observá-la um pouco mais, não é,

Jones? ”, conforme o caso. Quando a dança começava, John Dounce e os outros velhos gabolas ficavam bastante ansiosos para ver o que estava acontecendo no palco e Jones – um cara malicioso esse Jones – fazia pequenos comentários críticos ao pé do ouvido de John Dounce, que os repassava ao Sr. Harris e este ao Sr. Jennings. Então, todos riam até as lágrimas escorrerem dos olhos.

Depois de as cortinas baixarem, caminhavam juntos de volta, dois a dois, para degustar o bife e as ostras. Quando chegavam ao segundo copo de conhaque com água, Jones – um danado esse Jones – costumava contar mais de uma vez como ele havia flagrado uma senhora vestida com plumas brancas, sentada em um dos camarotes, que tinha passado a noite toda olhando atentamente para o Sr. Dounce e de como ele surpreendera o Sr. Dounce, quando achava que ninguém estava reparando nele, devolvendo a ela olhares de intensa e ardente devoção. Nesse ponto, o Sr. Harris e o Sr. Jennings costumavam rir muito, e John Dounce mais do que ambos, reconhecendo, porém, que já ia longe o tempo em que ele podia fazer essas coisas. Ao que o Sr. Jones costumava cutucá-lo de lado, dizendo-lhe que tinha sido um cão safado quando jovem, e John Dounce, rindo muito, confessava que sim. E depois de o Sr. Harris e o Sr. Jennings terem reclamado a reputação de terem sido cães safados também, eles se separavam tranquilamente e seguiam para casa.

As sentenças do destino e os caminhos que usam para se realizar são misteriosas e inescrutáveis. John Dounce levou essa visa por vinte anos ou mais, sem desejar mudá-la ou importar-se em variá-la. Foi quando todo o seu sistema social foi subitamente alterado e virado de pernas para o ar – não por um terremoto ou qualquer outra terrível convulsão da natureza, como leitor tenderia a supor, mas pela simples ação de uma ostra. Foi assim que aconteceu:

O Sr. John Dounce estava retornando uma noite de seu bar preferido para a residência em Cursitor Street – não bêbado, mas bastante alegre, pois era aniversário do Sr. Jennings. Tinham comido um par de perdizes no jantar e tomado umas duas bebidas a mais depois disso, e Jones estava mais divertido do que de costume, quando seus olhos pousaram sobre uma recém-inaugurada loja que vendia ostras em larga escala. Os espécimes eram colocados em uma bacia de mármore circular bem funda, na vitrine, ao lado de pequenos barris redondos de ostras para lordes, baronetes, coronéis e capitães, em qualquer parte habitável do planeta.

Por trás dos espécimes estavam os barris e por trás dos barris estava um jovem por volta de seus 25 anos de idade, toda vestida de azul e totalmente sozinha – esplêndida criatura, rosto charmoso e talhe adorável! É difícil dizer se foi o semblante vermelho do Sr.

Dounce, iluminado pelo brilho bruxuleante das lâmpadas a gás diante da vitrine onde se deteve, que motivou o riso da moça ou se a natural exuberância de fogosidade animal era demais para aquela gravidade de comportamento prescrita um tanto ditatorialmente pelas sociedades. Mas o certo é que a moça sorriu e, então, colocou os dedos sobre os lábios, lembrando-se, de súbito, do que deveria fazer. Finalmente, retirou-se, tão acanhada quanto uma ostra, para trás do balcão. O sentimento de cão safado apoderou-se de John Dounce: ele continuou parado no mesmo lugar – a moça vestida de azul não fez nenhum sinal. Ele tossiu – ela não voltou. Ele entrou na loja.

- Poderia abrir uma ostra para mim, minha cara? – perguntou o Sr. John Dounce.

- Certamente, sir – respondeu a moça de azul, com graça encantadora.

E o Sr. John Dounce comeu a ostra e olhou para jovem. Depois comeu outra e apertou a mão da jovem, enquanto ela abria a terceira, e assim por diante, até ter devorado uma dúzia de ostras de oito *pence* num piscar de olhos.

- Pode abrir mais meia dúzia para mim, minha cara? – perguntou o Sr. John Dounce.

- Verei o que posso fazer pelo senhor – respondeu a moça de azul, falando de forma mais encantadora ainda, e o Sr. John Dounce comeu mais meia dúzia de ostras de oito *pence* e seus modos galanteadores se tornavam mais evidentes.

- Por acaso conseguiria buscar um copo de conhaque com água, minha cara? – disse o Sr. John Dounce ao terminar as ostras, num tom que claramente denotava a suposição de que conseguiria beber depois de tudo aquilo.

- Vou ver se consigo, *sir* – disse a jovem.

Ela saiu correndo da loja e desceu a rua, as longas madeixas aneladas castanho-avermelhadas se agitando ao vento do modo mais encantador. Voltou logo, saltando sobre os tampos de carvão como um pião, trazendo um copo de conhaque com água. O Sr. John Dounce insistiu em que ela também tomasse um pouco, já que se tratava de um tipo de quentão, uma bebida habitualmente tomada por senhoras: quente, forte e doce. E havia bastante para dois.

Assim, a moça se sentou com o Sr. John Dounce num pequeno reservado vermelho de cortinas verdes e tomou um gole de conhaque com água e lançou um rápido olhar para o Sr. John Dounce. Em seguida, virou a cabeça para o outro lado e prosseguiu com charme pantomímico, o que fez com que o velho se lembrasse da primeira vez que cortejou sua primeira esposa, fazendo-o se sentir mais apaixonado do que nunca. Por causa dessa afeição e impelido por tal sentimento, o Sr. John Dounce sondou se a jovem tinha algum compromisso de casamento e ela negou categoricamente ter qualquer compromisso assumido – não

suportava os homens, pois eram pouco confiáveis. O Sr. John Dounce indagou se essa condenação tão radical incluía outros além de homens mais jovens, fazendo a jovem corar bastante – ao menos, virou de lado a cabeça e disse que o Sr. John Dounce a tinha feito corar. É claro, então, que ela havia realmente corado – e o Sr. John Dounce ficou por um longo tempo bebendo conhaque com água.

Finalmente, John Dounce foi para casa dormir e sonhou com a sua primeira esposa, com a segunda, com a moça, as ostras, o conhaque com água e compromissos desinteressados.

Na manhã seguinte, John Dounce estava um tanto febril devido ao conhaque com água a mais que bebera na noite anterior e, em parte esperando acalmar seu estado comendo uma ostra, em parte tencionando assegurar-se se ficara devendo alguma coisa à moça ou não, voltou à loja de ostras. Se a jovem parecera linda à noite, mostrou-se totalmente irresistível de dia e, daí em diante, uma mudança ocorreu no sonho de John Dounce. Comprou pregadores de camisa, passou a usar um anel no dedo anelar e a ler poesia. Subornou um pintor barato de miniaturas para fazê-lo se parecer remotamente um jovem, com uma cortina acima de sua cabeça, seis livros grandes ao fundo e um capo aberto a distância (a isto ele chamou de seu retrato): “continuou” se comportando de tal maneira até que as três senhoritas Dounce foram viver em pequenas pensões, pois ele tinha deixado sua casa em Cursitor Street aconchegante demais para abrigá-las. Em suma, comportava-se como um velho sarraceno indócil: e não cabia a ele outra descrição.

Quanto aos antigos amigos, os outros velhos gabolas que frequentavam o bar, deixou de vê-los aos poucos, pois mesmo quando ia até lá, Jones – sujeito vulgar esse Jones – insistia em perguntar “quando seria?” e “se teria de usar luvas?”, com outras questões igualmente ofensivas, das quais Harris e Jennings morriam de rir. Acabou cortando relações com os dois ao mesmo tempo e passou a se relacionar unicamente com a moça de azul da simpática loja de ostras.

Agora vem a moral da história – pois que a história tem uma moral, no fim das contas. A supramencionada jovem, tendo extraído lucro suficiente e proventos da ligação com John Dounce, não apenas recusou-se, em momentos de crise, a aceitá-lo para o melhor ou o pior, como declarou expressamente, usando suas próprias palavras, que “não o desposaria por preço algum”. Com isso, John Dounce, tendo perdido os velhos amigos, afastou-se de todos e tornou-se ridículo perante todas as pessoas, fazendo sucessivas propostas a uma professora primária, uma estalajadeira, uma vendedora de tabaco e uma faxineira. Depois de ter sido frontalmente rejeitado por todas elas, foi aceito por sua cozinheira, com quem vive hoje, tendo

se transformado num marido subjugado à mulher, um monumento melancólico de miséria consumada e um exemplo vivo para todos os velhos namoradeiros.