

Ana Clara de Sousa Birrento Matos Silva

As Crónicas de Carlingford e A Autobiografia
de Margaret Oliphant

Contributo para um Estudo da Comunidade Conhecível

Orientação do Professor Doutor Álvaro Pina

Co-orientação do Professor Doutor Filipe Furtado

Esta tese não inclui as críticas e sugestões feitas pelo júri

Universidade de Évora
2002

Ana Clara de Sousa Birrento Matos Silva

As Crónicas de Carlingford e A Autobiografia
de Margaret Oliphant

Contributo para um Estudo da Comunidade Conhecível



Orientação do Professor Doutor Álvaro Pina 142269

Co-orientação do Professor Doutor Filipe Furtado

Esta tese não inclui as críticas e sugestões feitas pelo júri

Universidade de Évora
2002

ERRATA

página	ONDE SE LÊ	DEVE LER-SE
p.25	mais individual, de	mais individual e de
p.33	os quis	os quais
p.38	de pode	de poder
p.40	o poder;	o poder,
p.43	neste grupos	neste grupo
p.44	de meados do século sete antigas escolas (Westminster, ...)	de meados do século, nove antigas escolas (Winchester, 1382, Eton, 1440, St. Paul's, 1509, Shrewsbury, 1552, Westminster, 1560, The Merchant Taylor's, 1561, Rugby, 1567 Harrow, 1571, Charterhouse, 1611)
p.45	que ela definindo-as condição como	que começaram definindo-as como
p.51	(nota 25) dos leitores, era	(nota 25) dos leitores era
p.52	dos ideias	dos ideais
p.65	dando, assim origem	dando, assim, origem
p.67	na opinião de Vineta e Robert Colby	na opinião de Vineta e Robert Colby,
p.75	1994), que	1994) que,
p.77	Litrary	Literary
p.78	comportamento, que, A Story of the Scottish	comportamento, que A Story of the Scottish
p.79	ou presbíteros, são	ou presbíteros são
p.82	profissionalização (nota 9) oportunidade de ver	profissionalização oportunidade de ver,
p.85	estudo crítico	estudo crítico
p.88	recebera	recebera.
p.91	incapacidade	incapacidades
p.92	ao o um atitude	ao uma atitude
p.93	enredo, criam	enredo criam
p.96	obra eliotiana no poder	obra eliotiana está no poder
p.102	self	shelf
p.104	dos que os	do que os

página	ONDE SE LÊ	DEVE LER-SE
p.111	(nota 25) os romancista	os romancistas
p.113	Oliphant : George o fez. (Saintsbury)	Oliphant: George o fez (Sainstbury)
p.120	critica literária	crítica literária
p.121	considerara	considera
p.122	do seu noção talento	do seu talento
p.125	urbano..	urbano.
p.126	foram, assim capazes	foram, assim, capazes
p.128	er incerto a arte a democracia	era incerto a arte, a democracia
p.129	(nota 5) 1815 r 1820 com um todo	1815 e 1820 como um todo
p.130	320) é	320), é
p.139	se se consider	se se considerar
p.142	e com o presente	com o presente
p.147	industrialização, é	industrialização é
p.157	fórmulas	formas
p.163	' 'experiência'	'experiência'
p.165	(nota 6)	esta nota deverá constar na página 164
p.166	na fazer	no fazer
p.173	enredado com de Probyn	enredada com Probyn
p. 174	(nota 9) contem	contém
p. 175	meios	meio
p.183	por outro	por outro,
p.184	if literature	of literature
p.191	Às semelhança	À semelhança
p.193	(nota 1) na Blackwood's	no Blackwood's
p.200	desconhecido crescente	desconhecida crescente,
p.202	(nota 15) na Blackwood's	no Blackwood's
p.203	A ideias	As ideias
p.207	legitimo	legítimo
p.215	(nota 2) . as	(nota 2). As

página	ONDE SE LÊ	DEVE LER-SE
p.219	uκin Grove street	as in Grove Street
p.227	(nota 8) é caso	é o caso
p.228	(nota 10) se toma ...unorthodoxy'. (Jay 1995:151)	se tome ...unorthodoxy' (Jay 1995:151).
p.233	fique num esfera	fiquem numa esfera
p.240	a and by her side	and by her side
p.243	pleased. she	pleased. She
p.250	humildes, O	humildes. O
p.259	á semelhança	à semelhança
p.261	referira-se	refira-se
p.266	ma	mas
p.273	(nota 8) em Gerald Gerald	(nota 8) em que Gerald Gerald
p.276	num tal situação	numa tal situação
p.282	(nota 19) á	(nota 19) à
p.283	é que gosta	e que gosta
p.284	<i>Broad-Church</i> , não	<i>Broad-Church</i> não
p.292	(nota 25) Oliphant que de uma	(nota 25) Oliphant, de uma
p.293	dada um jovem to teat	dada a um jovem to tea
p.300	(nota 6) dos cavalheiros, (MM, 373). Carlingford. (PJ, 177)	(nota 6) dos cavalheiros (MM, 373). Carlingford (PJ, 177)
p.301	veil down How	veil down, how
p.302	sem energia, ((PJ, 11) os discurso	sem energia (PJ, 11), os discursos
p.305	form one end	from one end
p.306	passado ilustrando, com a sua acção	passado. ilustrando, com a sua acção,
p.307	Grange lane	Grange Lane
p.309	Phoebe, contrariamente a Lucilla	Phoebe, contrariamente a Lucilla,
p.316	Phoebe tem de um	Phoebe tem um
p.328	q que tinha sido	o que tinha sido
p.331	ser mulher	ser mulher.

página	ONDE SE LÊ	DEVE LER-SE
p.333	intersectivos	intersectivos.
p.338	só as se pode contem	só as pode contém
p.344	d Inglaterra	da Inglaterra
p.347	(nota 15) , de acordo com Fleishman (1983)	(nota 15) , de acordo com Fleishman (1983),
p.353	Q.D.Leavis 1974:11 (que considera... que, na sua opinião	Q.D.Leavis, que considera... (1974:11). que, na sua opinião,
p.354	(nota 24) se pode ler	(nota 24) pode ler-se
p.355	edição da autobiografia	edição da <i>Autobiografia</i>
p.356	(nota 28) 1974, 176	(nota 28) 1974:176
p.357	complementam a autobiografia (nota 29) a autobiografia	complementam a <i>Autobiografia</i> (noat 29) a <i>Autobiografia</i>
p.358	forma negados final da autobiografia (may))	foram negados final da <i>Autobiografia</i> (may)
p.359	primeiro autora	primeiro a autora
p.361	trata a autobiografia	trata a <i>Autobiografia</i>
p.365	uma origem são	uma origem, são
p.369	algum tranquilidade	alguma tranquilidade
p.370	obstáculo, que, à partida, parecia se pode ler	obstáculo que, à partida, pode ler-se
p. 372	monótono, sem compensações financeiras	monótono, sem compensações financeiras
p.379	emonstra	demonstra
p.382	noy betray	not betray
p.384	(nota 49) foram, atribuídos (nota 50) anda (nota 51) fazer sentido, na medida em que,	(nota 49) foram atribuídos (nota 50) nada (nota 51) fazer sentido na medida em que
p.386	vistam the bairnies well l	visitam the bairmeies well. l
p.387	a perceber	em perceber
p.389	de volta a a casa	de volta a casa
p.390	e dos filhos	e os filhos
p.391	to myself justice	to do myself full justice
p.394	com este final	com este final,

página	ONDE SE LÊ	DEVE LER-SE
p. 399	resguarda	resguardada
p.403	sabe-se que, (por livros...)	sabe-se que, por influência da mãe, lia muito e todo o
	na Blacwood's	tipo de literatura (livros...)
	durante décadas	no Blackwood's
p.404	between then	durante as décadas
	(nota 64) na Blacwood's	between them
p.415	a discourse:	no Blackwood's
p.420	pela a atmosfera	durante as décadas
p.422	processo de transmissão, da experiência, a	between them
	uma	no Blackwood's
p.423	tais escolhas, funcionam	a discourse.
p.428	2202	pela atmosfera
p.430	Blackwood's . 1883d	processo de transmissão da experiência a uma
p.435	(há a omissão de uma referência bibliográfica)	tais escolhas funcionam
p.437	Some Principles of Autobiography"	2002
p.440	<i>The Victorian Newsletter</i>	Blackwood's . 1883
p.442	At of Duty	Green, Michael."Working Practices". In <i>Cultural</i>
p.444	Victorian Era Cambridge	<i>Methodologies</i> . Edited by Jim McGuigan. London:
p.445	Wolfreys, Julian and Ruth Robin ed. Victorian	Sage Publications, 1997, 193-209
p.446	Robert C.J.C	"Some Principles of Autobiography"
		The Victorian Newsletter
		Act of Duty
		Victorian Era . Cambridge
		esta referência não deverá constar, dado já se encontrar na página 441
		Robert J.C.

Ana Clara de Sousa Birrento Matos Silva

As Crónicas de Carlingford e A Autobiografia
de Margaret Oliphant

Contributo para um Estudo da Comunidade Conhecível

Orientação do Professor Doutor Álvaro Pina

Co-orientação do Professor Doutor Filipe Furtado

Esta tese não inclui as críticas e sugestões feitas pelo júri

Universidade de Évora
2002

Dissertação apresentada à Universidade de Évora para obtenção do grau de Doutor em
Literatura Inglesa

AO NUNO

**Behold the Child among his new-born blisses,
A six years' Darling of a pigmy size!
See, where 'mid work of his own hand he lies,
Fretted by sallies of his mother's kisses,
With light upon him from his father's eyes!
See, at his feet, some little plan or chart,
Some fragment from his dream of human life,
Shaped by himself with newly-learned art.**

William Wordsworth

Índice



Abreviaturas	vii
Prefácio	viii
Introdução	15
1. Constituição do estudo	16
2. Literatura e estudos culturais.....	21
3. Estudos Literários e Estudos Culturais: uma mudança de paradigma? ...	25
4. A Era de Margaret Oliphant	27
5. A Romancista	50
6. Estrutura da dissertação	60
Primeira Parte	
Margaret Oliphant e a sua arte: uma apreciação	63
1. Biografias	66
2. As narrativas	73
2.1. <i>As Crónicas de Carlingford</i>	76
2.1.1. <i>The Executor, The Rector, The Doctor's Family</i>	87
2.1.2. <i>Salem Chapel</i>	87
2.1.3. <i>The Perpetual Curate</i>	89
2.1.4. <i>Miss Marjoribanks</i>	90
2.1.5. <i>Phoebe Junior</i>	95
2.2. Estudos Comparativos	95
3. A <i>Autobiografia</i>	101
4. A mulher de letras	110
Segunda Parte	
O contributo de Raymond Williams	123
CAPÍTULO I - O romance como comunidade conhecível	124
CAPÍTULO II - Estrutura de sensibilidade	142
CAPÍTULO III – Experiência	159

Terceira Parte

<i>As Crônicas de Carlingford</i>	181
Introdução	182
Sinopses	193
Mapa de Carlingford	213
Carlingford: a cidade e os habitantes	214
CAPITULO I - Questões de Classe	222
1. Comportamentos Sociais	223
2. A Ascensão Social	234
3. O Industrial	243
4. O <i>Gentleman</i>	246
5. Os Artistas	251
6. As Classes Profissionais	255
6.1. Os Médicos	255
6.2. Os Advogados	258
Conclusão	260
CAPÍTULO II - Classe e Religião	263
1. Os Anglicanos	273
1.1. Os Reitores	274
1.2. Os Curas	280
1.3. O Representante da <i>Broad Church</i>	284
2. Os ministros dissidentes	284
Conclusão	294
CAPÍTULO III - Classe e Género	296
1. Lucilla Marjoribanks	298
2. Phoebe Beecham	309
3. Nettie Underwood	311
4. Lucy Wodehouse	314
5. Ursula May	315
Conclusão	316

Quarta Parte

<i>A Autobiografia</i>	318
CAPÍTULO I - Pressupostos Teóricos	
1.1. A autobiografia ou a enunciação da experiência	320
1.2. O lugar, o tempo e a memória	335
CAPÍTULO I - Os paradigmas formais e a crítica feminista	343
CAPÍTULO II - A Autobiografia de Margaret Oliphant:	
Uma experiência de diferença ou essencialmente a história de uma mulher	
1. Questões de edição do texto	353
2. A criação das condições de possibilidade do eu por meio da enunciação e politização da experiência	357
3. A construção do eu no círculo familiar	375
3.1. A relação com os pais e os irmãos	377
3.2. A relação com o marido	384
3.3. A relação com os filhos	387
4. A construção do eu no círculo profissional	395
5. A forma diferente da escrita autobiográfica	403
Conclusão	411
Conclusão	419
Bibliografia	426

Abreviaturas



The Executor (E)

The Rector (R)

The Doctor' Family (DF)

Salem Chapel (SC)

Perpetual Curate (PC)

Miss Marjoribanks (MM)

Phoebe Junior (PJ)

Autobiography and Letters (A&L)

PREFÁCIO

The research student works alone, often in libraries, making contact intermittently with an advisory 'scholar' but accepting to a high degree that the onus of defining a topic, of producing research materials, and of analysing them, is a personal responsibility. Despite occasional research seminars and conversations with other people, the researcher works alone for long stretches and indeed is often rather lonely. S/he gets through this by high motivation, often with the aid of a sacrificial partner (cited in a footnote or dedication), and by inheriting a tradition, a liminal passage, in which the scholar is proved worthy through an initiation rite linked to near-poverty. It can also be argued, in favour, of such practices, that much research of almost whatever type benefits from long stretches of uninterrupted concentration and dedication to the task in hand.

Michael Green 1997

Prefácio



A epígrafe que antecede este prefácio resume de uma forma que considero brilhante tudo aquilo que sempre desejei escrever no prefácio à minha dissertação de doutoramento. Um longo percurso individual, um trabalho cuja exigência e esforço pressupõe um gosto grande pelo assunto escolhido, um trabalho por vezes solitário, realizado durante as horas mais estranhas do dia ou da noite, num espaço protegido; uma entrega solitária (Green 1997: 202), de concentração, por vezes de uma propriedade ininterrupta do processo de investigação e de escrita, mas muitas vezes acompanhada pelas palavras sábias e de incentivo, não do conselheiro ‘académico’, mas do académico conselheiro, o meu orientador, Professor Doutor Álvaro Pina.

As conversas e as discussões que com ele tive oportunidade de realizar, as chamadas de atenção, as questões e as ênfases que colocou nas leituras e re-leituras que fez do que eu ia escrevendo, fizeram deste trabalho um trabalho com certeza melhor, um trabalho que é fruto de muitas incertezas, de muitas dúvidas, feito da procura do melhor caminho, fruto de uma orientação e fruto, claro, de falhas individuais, as quais assumo como sendo só minhas.

Se na origem da definição do tópico que conduziu, após longos anos, à presente dissertação estiveram várias conversas com o Professor Álvaro Pina sobre possíveis temas, sobre angústias, sobre gostos, o ónus de produzir materiais de investigação e de os analisar é da minha inteira responsabilidade. Espero, contudo, que o valioso contributo que o Professor Álvaro Pina deu, nas suas análises esclarecidas, no seu estímulo intelectual, no árduo combate que tem travado ao longo dos anos, para o reconhecimento dos estudos culturais em Portugal e além fronteiras, seja apreensível naquilo que aqui fica registado.

Depois da leitura do *corpus* que agora se analisa, leitura essa que alimentou e despertou o meu interesse pela investigação dos modos como Margaret Oliphant (1828-1897) representou a comunidade conhecível, por meio de que formas narrativas, de que contextos de experiência, de que representações literárias e culturais, compreendi que só Raymond Williams e a sua teoria da comunidade conhecível me poderia ajudar a dar um contributo válido e original para o estudo aqui realizado. O conceito de comunidade

conhecível, naquilo que apresentava de obscuro e de difícil, constituiu um desafio irrecusável no desvendar progressivo dos seus significados. Com efeito, foi com Raymond Williams em *Culture and Society* (1958), *The Long Revolution* (1961), *The English Novel from Dickens to Lawrence* (1970), *The Country and the City* (1973), *Marxism and Literature* (1977) e *Keywords* (1976) que encontrei as ferramentas de análise necessárias à minha reflexão sobre a construção da comunidade conhecível nas *Crónicas de Carlingford* e na *Autobiografia* de Margaret Oliphant. Na consideração deste último texto não posso, igualmente, deixar de referir como fundamental o texto incentivador e esclarecedor de Elspeth Probyn *Sexing the Self, Gendered Positions in Cultural Studies* (1993).

Tentei que a análise dos diferentes textos ficcionais resultasse em equilíbrio, ao receberem um tratamento idêntico ao longo da dissertação. Optei, por razões cronológicas, por analisar primeiro as *Crónicas* e só depois a *Autobiografia*, numa procura de práticas textuais idênticas, de intertextualidades, de relações de cada texto entre si e destes com outros, na busca de padrões comuns que esclarecessem a problemática da comunidade conhecível.

Da convergência de todas estas linhas de leitura e da orientação já referida resultou o trabalho que finalmente se articula como um todo, um trabalho feito de bocados e de fragmentos, de períodos de redacção intensa e de longos períodos de espera e de reflexão, motivados não só pelas dúvidas que se me iam levantando, mas também pelas múltiplas tarefas inerentes ao bom desempenho da carreira docente.

Mas se a orientação, o apoio e o incentivo do orientador foram determinantes no levar a bom porto este projecto de investigação, não posso também deixar de referir outras pessoas, cujo contributo concorreu indubitavelmente para a realização do mesmo; assim, não posso deixar de referir as conversas que tive com o co-orientador, Professor Doutor Filipe Furtado, bem como os cursos e seminários de investigação que frequentei em Inglaterra e as comunicações que tive oportunidade de realizar quer aí, quer em Portugal.

Graças à compreensão dos sucessivos Presidentes do Conselho de Departamento de Linguística e Literaturas, da Universidade de Évora, instituição onde lecciono, tive a oportunidade de me deslocar ao estrangeiro por diversas vezes, onde não só pude ter acesso privilegiado a bibliografia, como pude ainda ter acesso privado a académicos britânicos, os quais também foram uma fonte de inspiração e de ajuda. Neste contexto não posso, portanto, deixar de lembrar o curso de verão que frequentei na Universidade

de Edimburgo, em 1990, no decurso do qual o Professor Ian Campbell me esclareceu sobre as origens escocesas de Margaret Oliphant. Foi também em Edimburgo que comprei as *Crónicas de Carlingford*, em boa hora, dado que agora estão fora do circuito editorial.

Mas foi em 1995, em Oxford, num outro curso de verão, que tive oportunidade de privar de perto e de trabalhar em seminário com uma das académicas que mais têm contribuído para a reapreciação de Margaret Oliphant: a Professora Elizabeth Jay. Com ela tive oportunidade de discutir o meu projecto de doutoramento e dela sempre obtive palavras de incentivo para ir testando e ir analisando as formas como a teoria de Raymond Williams sobre comunidade conhecível se aplicaria aos textos oliphantianos. Desta colaboração resultou uma amizade que possibilitou que Elizabeth Jay se deslocasse à Universidade de Évora, em 1997, por ocasião do centenário da morte de Margaret Oliphant, evento celebrado com uma jornada comemorativa, na qual participaram, para além de Jay, o Professor Doutor Filipe Furtado e eu própria.

Para além destes dois cursos é de realçar também as diversas comunicações que fui apresentando em conferências nacionais e internacionais, as quais me possibilitaram pensar e repensar questões e problemáticas que se fundem na presente dissertação, o que não equivale a dizer que o presente estudo seja uma compilação ou um resumo de artigos e comunicações já publicadas, mas antes o produto de múltiplas e renovadas reflexões que fui fazendo ao longo de mais de dez anos. Considero, por isso, oportuno enumerá-las: ‘Settling Into Reality - Changes of Presence in Margaret Oliphant's First *Chronicles of Carlingford*’ (Actas do XV Encontro da A.P.E.A. Évora: 1994); ‘From Chaos Into Order: The Cultural Role Of A Woman Of Talent in *Miss Marjoribanks* by Margaret Oliphant’ (Actas do XVI Encontro da A.P.E.A.A. 1995); ‘Margaret Oliphant and the Romantics’, (comunicação apresentada na Jornada Comemorativa do Centenário da morte de Margaret Oliphant, Évora: 1997, publicada no n.º 7 dos Anais da Universidade de Évora, 1997); ‘Margaret Oliphant and the Romantics: Following in the Steps of Coeval Criticism’, (Margaret Oliphant Centenary Conference, Oxford, 1997); ‘*Lyrical Ballads*: a book which was to give the world assurance of two new lights of the greatest magnitude in its firmament’ – How Mrs. Oliphant read the romantics’ (XIX Encontro da A.P.E.A.A, Sintra, 1998, publicada em *Do Esplendor Na Relva, Elites e Cultura Comum de Expressão Inglesa*, direcção de Álvaro Pina, João Ferreira Duarte e Maria Helena Serôdio. Lisboa: Edições Cosmos, Associação Portuguesa de Estudos Anglo-Americanos, 2000); ‘Writing Herself Into Authorship – Mrs. Oliphant’s

autobiographic strategies', (XX Encontro da A.P.E.A.A. Póvoa do Varzim, 1999); "The Tables Have Been Turned" – Academic Culture and the Urge to Turn Outside', English in The World: New Directions International Conference. Évora: 1999); 'Who is speaking to whom? The construction of a cultural community in Margaret Oliphant's fiction', (XXI Encontro da A.P.E.A.A, Viseu, 2000); 'Margaret Oliphant's *Autobiography* – strategies in transforming memory and rewriting the self'. Birmingham: 3rd International Crossroads in Cultural Studies Conference. 2000 e 'Modes of Representation of a Knowable Community in Margaret Oliphant's Fiction'. Artigo a ser publicado brevemente na Revista **Diana** 3. Revista do Departamento de Linguística e Literaturas.

Partilhando com Elizabeth Jay o sentimento de que o trabalho que desenvolveu durante oito anos sobre Margaret Oliphant foi escrito em desafio ao veredicto da romancista sobre o seu próprio trabalho, também não posso deixar, neste que é o verdadeiro momento final de longos anos de preparação da dissertação de doutoramento, de registar o meu sentimento em relação a algo que agora acaba.

Naquele que Jay (1995: vii) apelida como o veredicto sombrio e melancólico de Margaret Oliphant sobre a sua obra podemos ler: 'uma infinidade de dores e de trabalho, tudo para desaparecer como o restolho, deixado nos campos depois da ceifa'. Porém, como Jay lembra, Margaret Oliphant também soube transmitir algum conforto salutar aos que, como nós, estão durante longos anos empenhados e preocupados com projectos de investigação, pois 'nada tem maior peso do que os filhos e os amigos'. Na realidade, ao longo de cerca de dez anos de investigação sobre as *Crónicas de Carlingford* e a *Autobiografia*, nada teve maior peso do que o círculo familiar e de amigos que, com o seu inestimável apoio, providenciaram antídotos (Jay 1995: vii) para as dores e o trabalho.

Como já referi, ao longo deste anos pude contar sempre com o apoio incondicional do orientador, Professor Doutor Álvaro Pina, na sua ajuda infável e no apoio que sempre soube demonstrar em momentos de maior desânimo ou de total absorção por outras tarefas que me distraíram do objectivo principal. Para ele o meu primeiro reconhecimento, por me ter deixado ser aquilo que sou e por me ter deixado avançar ao meu ritmo, por ter sido sempre pedra fundamental na minha formação

científica, desde os tempos idos, nos anos 80, da licenciatura em Línguas e Literaturas Modernas (Inglês/Alemão) e da obtenção do Grau de Mestre em Literatura Inglesa.

Correndo o risco de omitir alguém, não ousou agradecer nominalmente aos colegas do Departamento de Linguística e Literaturas, junto de quem sempre encontrei palavras de incentivo, de apoio e de compreensão, mas não posso esquecer a ajuda inestimável da Fortunata, nestes últimos dias de redacção e organização final da tese, que com boa vontade me demonstrou a sua amizade, aliviando-me dos deveres académicos. Há, ainda, duas pessoas que não posso deixar de destacar pela amizade sincera que sempre revelaram no relacionamento académico e pessoal, muitas vezes concretizada na localização de bibliografia, a par de inestimáveis conselhos: à Olga e à Maria Helena o meu muito obrigada; à primeira pelo esforço que fez na correcção e na revisão da tese, deixando para trás o seu próprio trabalho de investigação e à segunda pela disponibilidade demonstrada, a qual eu nunca ousei usar, ambas sabendo porquê.

Cumpre-me também agradecer à Universidade de Évora pelas vezes que me atribuiu verbas de formação e outras, investindo, assim, no meu crescimento científico, bem como pelas dispensas de serviço que me concedeu, nos anos de 1996/97, 1998/99 e 1999/2000, as quais tornaram possível levar a cabo grande parte do trabalho de investigação e da redacção da tese. Não posso esquecer nestes apoios, a bolsa de curta duração que a Fundação Calouste Gulbenkian me concedeu, bem como a viagem que o British Council me pagou, contributos que ajudaram a subsidiar as minhas deslocações a Inglaterra e à Escócia.

Todo o trabalho do investigador é, com efeito, um trabalho de solidão, solitário, só possível de levar a cabo com muita motivação e com o sacrifício de todos os que estão por perto; por isso não posso deixar de registar uma palavra de agradecimento incomensurável a todos os que fora do âmbito académico se revelaram uma grande ajuda:

- a todos os amigos que comigo souberam viver e aceitar as minhas faltas de disponibilidade quero dizer obrigada pela amizade demonstrada

- à Antónia por me ter ajudado a mudar de casa sem grandes conturbações para o meu trabalho e dela ter cuidado durante os meus longos períodos de isolamento e de alheamento da vida doméstica quotidiana

- por fim, aos meus pilares: os meus pais, o meu marido e o meu filho.

..... aos meus pais pela sua paciência, confiança e estímulo, para além da ajuda inestimável que sempre souberam dar, estando sempre lá, na retaguarda,

atentos e aliviando-me muito com o seu carinho e amor nos cuidados com o neto.

..... ao Luís por ter sempre sabido esperar, no desconforto das minhas ausências e desatenções. Não tenho palavras para agradecer teres conseguido que eu mantivesse, apesar de tudo, o equilíbrio necessário a um trabalho desta envergadura.

..... e para ti Nuno vai a última palavra, *last but not least*, soubeste na tua inquietude infantil, nas tuas constantes interrogações e nos longos momentos de silêncio, perceber e respeitar os meus momentos de concentração e de dedicação a algo mais que não só a ti; soubeste ser um homenzinho e compreender a mãe que por vezes estava menos atenta, mais ausente e mais cansada. Não o merecias e por isso te dedico este trabalho.

INTRODUÇÃO

But while society is lived, while it is being lived, the novel, these novels, are in the nerves, the bloodstream, the living fibres of its experience. In any living society this miracle is enacted (...) a unique life, in a place and time, speaks from its own uniqueness and yet speaks a common experience; speaks in a work in language, in a common language, that in its shaping becomes its own but still common, still connects with others. Much ordinary social experience is of course directly reflected, represented, in what is indeed an ideology, what can be called a superstructure. But in any society at all like our own, and especially in this one this last hundred and fifty years, there's a vital area of social experience - *social* experience - that doesn't get incorporated that's neglected, ignored, certainly at times repressed; that even when it's taken up, to be processed or to function as an official consciousness, is resistant, lively, still goes its own way, and eventually steps in its shadow - steps, I mean, in such a way that we can see which is shadow and which is substance. It is from this vital area, from this structure of feeling that is lived and experienced but not yet quite arranged as institutions and ideas, from this common and inalienable life that I think all art is made. And especially, these novels, these connecting novels, which come through to where we are just because all that life, that unacknowledged life now so movingly shaped and told, is our own direct and specific and still challenging inheritance.

Raymond Williams 1970

Introdução



1. Constituição do estudo

‘A maior parte dos romances são, de alguma forma, comunidades conhecíveis’ escreveu Raymond Williams em 1970. Foi esta proposição, lida já há alguns anos, que me levou a investigar o significado de uma expressão que se me afigurava complexa e que se constituiu como o princípio da presente dissertação: a procura dos modos como Margaret Oliphant, quer na *Autobiografia*, quer nas *Crónicas de Carlingford*, tornou conhecíveis pessoas e sociedades, em termos de códigos morais e sociais mutuamente aplicáveis, construindo uma comunidade ficcional conhecível baseada em questões de relacionamento, de conhecimento do eu e dos outros e do eu com os outros.

A perplexidade da compreensão (Inglis 1993) foi o ponto de partida para a busca de um modo de pensar e de uma forma de expressão pessoal e crítica, numa luta entre a continuidade, a semelhança e a reprodução de um estudo meramente literário, artístico e estético e o encetar de um percurso de ruptura e de diferença nos modos como nesta dissertação se abordam as questões de literatura e de cultura. Nela os textos literários e as suas texturas narrativas e ficcionais entendem-se como a própria matéria da vida, optando-se por não estudar os romances só pelo seu valor estético e literário intrínseco, mas como formas de cultura, pois, à semelhança do que Raymond Williams fez em grande parte da sua obra,¹ a literatura é a base primordial para qualquer análise cultural, nela estão contidos todos os modos de uma sociedade particular, num momento particular.

Foi o encontro com a teoria da comunidade conhecível e com a obra ficcional de Margaret Oliphant que me levou a escolher um posicionamento crítico que não desvaloriza a literatura, nem as outras artes, mas que assume uma perspectiva e preocupação críticas de articulação da natureza social, histórica, económica, religiosa da experiência vivida em sociedade e registada na *Autobiografia* e nas *Crónicas de Carlingford*; um registo de uma parte da História de Inglaterra, do sentido problemático

¹ Tome-se como exemplo *The Long Revolution* (1961), *Drama from Ibsen to Brecht* (1968); *The English Novel from Dickens to Lawrence* (1970), *Orwell* (1971); *The Country and the City* (1973).

da comunidade e da identidade e das relações conhecíveis que, de outro modo, seria sempre inadequado.

Fred Inglis (1993) escreveu que uma época é mais do que uma forma útil de ordenar títulos de capítulos num livro de História, pois a palavra 'época', ainda segundo o crítico, refere-se a algo específico e histórico que nos permite identificar os modos do mundo, as configurações de poder, as práticas e os factos do dia-a-dia, os quais, tomados em conjunto, caracterizam um povo e um momento particular.

Assim, a decisão de incluir na presente dissertação um espaço dedicado à época vitoriana resultou da necessidade de enquadrar historicamente a era fecunda em que Margaret Oliphant viveu, os contextos de experiência que conheceu e que representou na sua obra romanesca, de modo a poder construir um significado cultural que dá forma a um trabalho que se inscreve na política de experiência dos estudos culturais, já que, ecoando Collingwood,² só podemos pensar para a frente se percebermos o que está para trás. Para além de que, como Kellner (1997) defende, em meu entender bem, num estudo cultural devemos-nos movimentar num espaço de articulação do texto e do contexto, na cultura e na sociedade que constituem o texto e à luz da qual este deve ser lido e interpretado. Os textos literários codificam padrões e estruturas de sensibilidade (Murdock 1997), sendo portadores das marcas dos processos que os produziram, convidando, desse modo, à sua interpretação.

Partindo da lição metodológica de Said (1979: 16) pretende-se mostrar a grande massa de material disponível a qualquer crítico cultural do século XIX, para, a partir desta, proceder, ainda nas palavras de Said, a um acto de delimitação que constitui o começo do estudo da comunidade conhecível em Margaret Oliphant, na linha da lição williamsiana sobre a tradição selectiva (Williams 1961: 66), a qual incorpora em si outras duas tradições: a vivida, num determinado tempo e espaço; e a documental ou a que ficou registada como a cultura de um período.

Este momento serve, assim, não só como ponto de partida, mas como perspectiva cultural que me permite escolher e delimitar os textos e a autora, os quais se constroem como representações culturais de uma determinada era e que exercem influência num corpo colectivo de formações discursivas. Este é um trabalho de reconstrução consciente que me permite estabelecer áreas de relação entre os diferentes factores que constituíram o carácter social do grupo dominante – uma forma de moralidade da classe média industrial e comercial (Williams 1961) e as estruturas de

² *The Idea of History, with lectures from 1926-1928*. Oxford: Oxford University Press, 1994.

sensibilidade da época, resultado das interacções e relações entre os diferentes caracteres sociais: o aristocrático, o da classe média e o da classe trabalhadora.

Na impossibilidade, descrita por Williams (1961), de devolver os textos e contextos aos seus termos originais, a presente dissertação tem como metodologia subjacente o relacionamento da interpretação e crítica com os valores contemporâneos particulares sobre os quais essa mesma interpretação tem de se basear, empenhando-se na consideração de problemáticas culturais relevantes para a reprodução de divisões e hierarquias sociais (Adam and Allan 1995).

A escolha consciente deste percurso confronta-nos, sem sombra de dúvida, com as escolhas que fazemos e as ênfases que decidimos colocar. Durante o longo percurso que me trouxe até aqui, não posso deixar de dar razão a Williams (1961: 69) quando afirma que se por vezes mantemos o trabalho e a chama vivos, é porque consideramos que este constitui uma contribuição genuína para a análise cultural, sendo também verdade que, outras vezes, o trabalho tem um cariz mais pessoal.

Nesta tensão entre o ontológico e o epistemológico não podemos descurar, de igual modo, a experiência vivida do/a crítico/a, leitor/a e a sua relação com o objecto de análise, dado que também esta tensão leva, na opinião de Probyn (1993), a modos alternativos de intervenção.

O posicionamento crítico e ideológico da leitora/crítica, mãe e académica, é também fundamental para a construção, por via da leitura e da crítica, de uma identidade feminina autobiográfica, pois, como qualquer outra pessoa, a crítica faz parte de uma formação social e tem experiências do quotidiano que lhe permitem construir uma outra estrutura de sensibilidade, aceitando a experiência do outro. A experiência da leitora/crítica torna-se numa posição articulada que, de igual modo, lhe permite ler ou falar como indivíduo dentro de um processo de interpretação cultural.

In acknowledging the very basic point that the experiential is part of the critical enterprise itself, we move beyond the construction of experience as an object to be passively and impersonally studied. In stating that the experiential is imbricated within a critical stance, we can begin to see how it might provide direction, and a ratifying sense of movement. It attests to a clear point of departure, even as it is partial, in the sense of being partial to (and part of) a political agenda. We are drawn to recognize and research certain experiences (as they are articulated through gender, sexuality, class or race) because we have at some level lived and experienced them ourselves. (Probyn 1993: 23)

De acordo com Probyn (1993), articular a experiência do/a crítico/a com os relatos escritos da experiência permite novas compreensões sobre a emergência de uma forma textual específica, que no caso concreto se refere à *Autobiografia*.

The critic's experience mediates between an ontological pull to define experience as primary and transcendental and an epistemological tendency to privilege structural determinants of knowledge. In opening experiences onto its ontological and epistemological functions, as a critical term it takes on a wider positivity; (...) Rather than dismissing experience out of hand, we can begin to see the potential that it carries both to designate the various levels of the social and to point to possible sites for critical intervention. Without being placed on a pedestal, experience can nonetheless give us somewhere to speak from. (Probyn 1993: 26)

Estas novas compreensões passam, igualmente, pela mediação entre a prática de leitura e o estado ontológico de ser mulher, que, na sua actividade crítica e enquanto crítica dentro das instituições, nomeadamente a académica, tem de ser reconhecida como um índice de cálculo de experiência, género, conhecimento e estrutura (Probyn, 1993). O posicionamento crítico que aqui adopto, à luz da proposta de Probyn, permite-me como Foucault (1984e) escreveu, transformar a crítica, conduzida numa forma necessária de limitação, numa crítica prática que toma a forma de uma possível transgressão.

In privileging epistemological and ontological uses of experience we can, therefore, clarify the stakes involved within feminist literary criticism: at an ontological level, the literary self is revealed as a key construction and analysed as an articulation of the experience of the text and the recognition of oneself as gendered; at an epistemological level, the moment of women's experience, that shock of recognition of being gendered, can be analysed to reveal certain conditions of possibility of categories of knowledge; the experiential can be made to speak of both the said and the unsaid which structure women's lives and which produce specific knowledges about the social. (Probyn 1993: 42)

Este foi o padrão de desenvolvimento e das escolhas realizadas nesta tese; se a escolha das *Crónicas de Carlingford* teve como base a análise aprofundada dos modos como a romancista construiu uma comunidade conhecível, já a escolha da *Autobiografia* de Margaret Oliphant teve um cunho muito pessoal, na medida em que, com um século e meio a distanciar-nos, os ritmos criados na referida obra em muito se assemelham ao meu percurso pessoal enquanto mulher, filha, mãe, esposa e académica.

À semelhança das propostas enunciadas por Said (1979), este é um trabalho que parte de quadros conceptuais teóricos que se inserem nas propostas de Raymond Williams, com o fim de proceder a uma análise literária e cultural que revele a relação

entre os textos e a formação colectiva. Este é um projecto que integra a análise textual com a investigação sociológica das instituições e dos comportamentos de produção cultural, bem como dos processos e das relações sociais, políticas, históricas, (Wolff 1992) nos quais estes comportamentos e estas instituições surgem.

Configurar os textos ficcionais oliphantianos numa prática de estudos culturais é perspectivar aquilo que aparentemente são duas metades rasgadas, duas antinomias: a cultura elevada, da qual fazem parte a literatura, as artes em geral, a estética, a cultura institucional e institucionalizada, canónica e a cultura exterior, comum, produto de um processo de democratização da cultura e da sociedade que inclui não só as ideias, as atitudes, as línguas, as práticas, as instituições e as estruturas de poder, a economia, a sociologia, a história, mas também todas as práticas culturais, as formas artísticas, os textos, os cânones. É uma cultura definida de duas maneiras: a cultura dos significados comuns – todo um modo de vida – e a cultura dos processos especiais de descoberta e de esforço criativo – as artes e a aprendizagem (Williams 1958), numa dupla articulação, onde a literatura e a cultura são simultaneamente o campo a partir do qual a análise se processa – o objecto de estudo – e o campo de intervenção crítica (Grossberg, et al 1992).

Entendido este ponto de partida e entendido o facto de que a análise crítica dos textos literários tem de passar por um estudo das práticas culturais neles representadas, num processo dinâmico em que cultura não pode rimar com sepultura (Williams 1958) e tendo aprendido com Said (1979) o princípio do começo, onde não há pontos de partida dados ou disponíveis, tracei o meu com as minhas experiências, os meus contextos, as minhas práticas, pois cada um de nós tem de aprender a ver (Williams 1961), já que só por meio de um processo lento de aprendizagem nos podemos desenvolver como seres humanos.

Esta dissertação tem como objectivo examinar e reexaminar, à luz do que tem sido escrito sobre a romancista, desde os escritos seus contemporâneos até à mais recente crítica, publicada em 2001, os modos como Margaret Oliphant criou uma comunidade ficcional da Inglaterra vitoriana, pois que qualquer trabalho crítico tem de ser capaz de levar mais além os métodos de análise, redefinindo a actividade criativa e a comunicação (Williams 1958). Assim, pretende-se analisar os vários contextos em que a crítica oliphantiana sempre se moveu, dando um contributo original para o estudo desta mulher das letras inglesas, concorrendo para a escrita de uma narrativa dos estudos culturais, que não é única, deixando em aberto possibilidades não esperadas, não

imaginadas e não convidadas (Grossberg, et al 1992) de uma investigação que se espera diversa e diversificada, envolvendo posições e trajectórias diferentes, levantando muitas e novas questões com origens múltiplas em diferentes localizações e instituições.

Aprendi com Williams a ensaiar, a estruturar e a reestruturar conceitos e hierarquizações que me possibilitaram configurar tensões e relações entre os diferentes textos analisados, percebendo neles a construção de estruturas de sensibilidade que me ajudaram a perceber a história cultural de meados do século XIX inglês, na representação de uma comunidade conhecível.

2. Literatura e estudos culturais

Em *The Long Revolution* (1961), Raymond Williams fez uso recorrente de textos literários para a partir deles construir realidades e produzir sentidos. Importa, por isso, explicar aqui as razões do uso de textos ficcionais num estudo que procura compreender a forma como uma autora oitocentista representou ficcionalmente um processo humano e social constitutivo (Williams 1977), na representação da experiência do quotidiano de uma comunidade, naquilo que se constitui não só como a experiência humana central, completa e imediata, mas também naquilo que se constitui como mais abstracto e geral, ideológico, social e político (Williams 1977), pois parte-se do pressuposto, tal como Williams escreveu, de que o que quer que seja a literatura, ela é o processo e o resultado de uma composição formal dentro das propriedades sociais e formais de uma língua (Williams 1977: 46).

A literatura, à semelhança de outros produtos culturais, produz sentidos, construindo e representando realidades por meio da faculdade constitutiva que é a língua, a qual articula as experiências e se constitui como uma ‘presença social no mundo’, nas palavras de Williams (1977); a literatura, como produto de uma história económica e social é, igualmente, uma prática social histórica que permite leituras novas dos textos e novos tipos de questões (Williams 1977).

Robert J.C.Young (1996) afirma que a literatura leva o leitor mais além dela própria, não sendo possível definir ou prescrever os seus limites, pois as discussões sobre livros rapidamente se transformam em deliberações sobre o mundo que estes representam. A grande tradição dos estudos literários fundada por Leavis na oposição entre literatura e cultura popular, uma tradição em que o crítico julgava os autores e os catalogava entre ‘maiores’ e ‘menores’, deu lugar a uma incerteza derivada do

reconhecimento dos modos como a literatura se relaciona, se mistura, com outros discursos.

Hence the attraction of the term 'culture', which seems to have no boundaries, encompassing the context of all literary production, the social world that goes on around it, while at the same time including literature as well. (Young 1996:9)

Não se pretende aqui reduzir e converter a literatura a questões de cultura, mas sim dar um passo em frente na consideração, na demonstração e no desejo de ultrapassar os próprios limites literários, avançando para os territórios da crítica cultural (Young 1996), não fechando o estudo da literatura em si mesmo, não o reduzindo a um objecto e a um tema fechado em si mesmo, mas antes levando a literatura para fora da academia. Este é um reconhecimento de que os actos dos homens compõem uma realidade que compreende simultaneamente a arte e a sociedade, numa articulação de ambas com todo o complexo de acções e sentimentos humanos, deixando para trás a tradicional divisão entre cultura e sociedade.

Usando a imagem de Young (1996), 'a mesa tem de ser virada', já que não podemos confinar a literatura a uma dinâmica discursiva particular e temos de ser capazes de mediar a polaridade do paradigma literário e a do paradigma cultural; a cultura é um outro modo de falar de literatura, de língua e de ideologia e de uma diversidade de formas, de práticas e de identidades que a fazem sair para fora dos termos de referência das torres de marfim da academia (Adam and Allan 1995). Os estudos culturais, ao rejeitarem a equação exclusiva de cultura com cultura elevada, propõem que todas as formas de produção cultural têm de ser estudadas em relação com outras práticas culturais, bem como em relação com as estruturas sociais e de poder, numa perspectiva interdisciplinar, trans-disciplinar e mesmo contra-disciplinar (Grossberg, et al 1992) a qual opera na tensão entre a tendência para abraçar conceitos de cultura ora mais antropológicos, ora mais humanistas, num estudo empenhado no modo de vida total da sociedade: as suas artes, crenças, instituições e práticas comunicativas.

Mas para que esta trans-disciplinaridade aconteça é necessário que não paremos nas fronteiras dos textos e as atravessemos, pois as abordagens transdisciplinares da cultura e da sociedade transgridem a fronteira entre várias disciplinas académicas (Kellner 1997). Sugerindo que não devemos parar na fronteira de um texto, Kellner (1997) argumenta que devemos perceber os modos como este se integra em sistemas de produção textual, articulando o discurso numa determinada conjuntura histórico-social.

O dilema ou o paradigma do interior/exterior (Young 1996) tem perpassado toda a história dos estudos culturais que têm tentado atravessar ou atenuar, as fronteiras entre disciplinas, em projectos que se me afiguram como, simultaneamente, de assimilação e de marginalização, de inclusão e de exclusão, das práticas hegemónicas, das tradições, notações e convenções, numa articulação de práticas e de conceitos que tiveram origem nas reflexões de Williams e de Hoggart sobre a literatura, a sociedade e a cultura inglesas, na experiência efectuada na educação para adultos. Mas como Grossberg et al, (1992) afirmam, na introdução à colectânea *Cultural Studies*, o desafio actual ao cânone literário tradicional – redesenhar ou eliminar a linha divisória entre cultura de elite e cultura popular – só é consistente com uma prática de estudos culturais se interrogar as práticas culturais que criam, sustêm ou suprimem contestações sobre inclusão e exclusão, tanto de um modo de vida quotidiano, como num académico.

Foi o trazer da literatura para fora dos muros da instituição académica, quando a literatura deixou de estar confinada aos muros dessa mesma instituição, que se desenhou um futuro para os estudos culturais (Williams 1986), aproveitando o melhor do trabalho intelectual e trazendo-o para um espaço de discussão e confrontação, revendo os conceitos dos programas académicos e das disciplinas institucionalizadas, juntando as ‘metades separadas’, como refere Young (1996), apropriando a metáfora de Theodor Adorno, para as posições antagónicas entre cultura elevada e cultura popular; a solução para este antagonismo passa pela procura de uma prática da crítica cultural baseada na semelhança e na diferença (Young 1996), já que o crítico cultural, de modo diferente do antropólogo, deve ser capaz de, por um lado, deixar separadas, em bocados, estas metades aparentemente irreconciliáveis, na medida em que estas são as condições imanentes de um capitalismo intotalizável, e, por outro lado, tem de ser capaz de as juntar, de as remendar, num gesto transcendente que nos leva ao futuro utópico para onde a crítica ideal tem de ser direccionada (Young 1996).

A literatura representa então um objecto de estudo dos estudos culturais, sendo por estes considerada não como um produto de uma cultura de elite, da denominada

high culture, na tradição arnoldiana e eliotiana,³ mas antes como reflexo de todo um modo de vida, para cuja definição têm contribuído vários quadrantes e posicionamentos políticos, que vão desde o marxismo cultural⁴, ao feminismo⁵, ao estruturalismo⁶, ao post-estruturalismo,⁷ à antropologia, à sociologia, aos estudos de *media*, numa não delimitação disciplinar clara e na procura de novos paradigmas resultantes da evidência e da consciência de contradições e insatisfações dentro do paradigma normativo dos estudos literários.

Tendo como preocupação fundamental a compreensão da relação essencial entre cultura e sociedade, Raymond Williams procurou, ao longo da sua obra, entender as instituições, as formações, os meios de produção literária, bem como as suas formas, a sua organização e reprodução (Williams 1981). Já em *Marxism and Literature* o autor recusava considerar a literatura como uma categoria de uso e de condição, em vez de produção (Williams 1977:47), visto que, em sua opinião, esta era uma categoria que privilegiava o sentido humanista, polido, específico de uma distinção social particular, onde a literatura se instituiu como uma experiência e uma capacidade/habilidade de leitura. Esta foi a posição crítica de F.R.Leavis, num processo que projectou a literatura

³ Não podemos deixar de referir o papel de F.R.Leavis na elevação da literatura ao estatuto de arte maior nos estudos ingleses, numa posição de total primazia normativa em relação a qualquer outra forma de expressão cultural. Estabelecidos nos estudos ingleses universitários como um aparato ideológico do Estado, na definição althusseriana, os estudos literários exerceram uma hegemonia humanista (Easthope 1991), tendo sido considerados como o cerne de uma educação moderna. Embora tanto para Leavis como para Williams a literatura ocupe um lugar importante, dando um contributo valioso para a análise da cultura, a diferença entre os dois reside no facto de que enquanto Leavis eleva a literatura a um lugar cimeiro e superior em relação a todas as outras artes, Williams integra o estudo da literatura entre todas as outras actividades da cultura e da sociedade, entendendo-a como um elemento pertencente a um determinado espaço e tempo histórico.

⁴ Que analisa os textos e práticas culturais dentro das suas condições históricas de produção. Nesta corrente não podemos deixar de referir o papel da Escola de Frankfurt, que ao contrário de Arnold e de Leavis, defendeu que a cultura popular mantém a autoridade social, equacionando essa cultura com conformidade e não com a anarquia. Althusser (no que respeita a teorizações sobre ideologia) e Gramsci (com o desenvolvimento do conceito de hegemonia) são nomes a tomar em consideração em qualquer análise marxista.

⁵ Que nos anos 80 de 1900 viu o estudo do género elevar-se a uma categoria de análise, respondendo à opressão feminina, opressão que pode ir desde o capitalismo, numa agenda marxista, até à consideração dos preconceitos masculinos contra as mulheres, numa agenda mais liberal.

⁶ Cujas preocupações principais são as relações entre textos e práticas culturais – a gramática que torna o significado possível, significado esse que é o resultado das relações de selecção e de combinação. Esta é uma abordagem que explicita as regras e as convenções (a estrutura que governa a produção de significado). Se Saussure é um nome importante a ter em consideração como fundador do estruturalismo, não podemos esquecer o papel de Lévi-Strauss na antropologia, na sua análise das sociedades primitivas e dos seus diferentes significantes culturais como formas de comunicação e de expressão; não podemos, igualmente, esquecer Roland Barthes e o texto *Mythologies*, também este considerado um texto fundador dos estudos culturais, em que se equaciona mito não só com qualquer prática discursiva que seja análoga à língua, mas também com ideologia – um conjunto de ideias e de práticas que defendem o *satus quo*, promovendo os valores e os interesses de grupos dominantes.

⁷ De onde sobressai o nome de Derrida, com o seu conceito de ‘diferença’ para descrever a natureza dividida do signo.

para categorias de selectividade e de auto-definição, como os seus valores literários e um carácter inglês essencial; foi esta posição que Williams desafiou ao reconhecer, ainda em 1977, a ruptura teórica da literatura como uma categoria social e histórica, ruptura que, em seu entender, não significou a diminuição da sua importância. Recusando 'ler' o papel da literatura como um valor absoluto da arte e da cultura, Raymond Williams desloca a análise para literatura como discurso, como uma forma de significação dentro dos meios e das condições reais e efectivas da sua produção.

O interesse da literatura reside, assim, na sua capacidade simultânea de lidar com a vida intelectual, imaginativa, estética e artística, por norma mais individual, de articular sensibilidades sociais, experiências sociais, das quais os indivíduos, por vezes, não têm uma plena consciência.

3. Estudos literários e estudos culturais: uma mudança de paradigma?

Para descrever, ainda que brevemente, a história da relação da literatura com os estudos culturais temos obrigatoriamente de recorrer, uma vez mais, à figura tutelar de Raymond Williams. Na verdade, a análise que realizou acerca do panorama universitário nos anos 50, em que a tradição de separar cultura e sociedade era ainda muito evidente, possibilitou a construção de um novo paradigma para a análise da literatura e da cultura.

Thomas Kuhn argumentava em *The Structure of Scientific Revolutions* (1962) que a transição de um paradigma em crise para um novo acontece com a articulação ou extensão do paradigma velho, numa reconstrução dos fundamentos que muda muitas das generalizações teóricas, bem como muitos dos seus métodos.

Na realidade, Williams e Hoggart, fundadores dos estudos culturais, reagiram não tanto à literatura como objecto de estudo, mas antes aos modos como tais textos deveriam ser estudados e com que intenção, redefinindo a noção de cultura, afastando-a de uma cultura de elite, de tudo o que melhor se fez e pensou, (*a body of knowledge*), numa tradição de cultura e civilização inaugurada por Coleridge e Carlyle, e mais tarde por Matthew Arnold, autor que estabeleceu uma agenda cultural que dominou o debate até meados do século XX e para quem a principal preocupação era a ordem e a autoridade sociais, ganhas por meio de uma subordinação cultural das classes trabalhadoras à aristocracia e à classe média.



Esta posição, claramente definidora da natureza da classe social a que Arnold pertencia, influenciou o pensamento de F. R. Leavis ao retomar a posição cultural e política daquele e aplicando-a às primeiras décadas do século XX, colocando a ênfase na importância da cultura de uma minoria educada, em detrimento de uma cultura de massas, uma cultura comercial, consumida pela maioria não educada⁸.

De uma época de certezas, num quadro de referência intelectual, em que predominam os nomes de Arnold e Leavis, passa-se a uma época de crise, na procura de novos rumos, que contradiga a posição política de F.R.Leavis, que considerou cultura como um valor de uma minoria, em contraposição e em superioridade à civilização de massas.

Com efeito, a institucionalização do estudo da literatura baseava-se (até aos anos 70) na consideração do que era literatura e do que não o era, consideração essa proveniente da intervenção de uma elite minoritária, mas que impunha noções e valores de literatura como experiência humana, só perceptíveis a um grupo restrito mas poderoso, que conseguiu manter a tradição, criando, assim, um fosso entre literatura e os textos da cultura popular, estereotipada e deficiente na representação da experiência humana. F. R. Leavis ajudou a constituir o paradigma dos estudos literários na separação instituída entre cânone e cultura popular, distinção essa que segregava o domínio especializado da estética de todas as outras actividades (Easthope 1991:7).

É neste momento de mudança da normalidade para a consideração de situações anómalas, de certeza e de previsibilidade para a contradição e a complicação que ocorre, segundo Kuhn, a revolução científica e um novo paradigma emerge; este é um paradigma construído em novos consensos, de clarificações das contradições, mas que, como já foi referido, integra o paradigma anterior. É nesta integração de paradigmas que se pode explicar de alguma forma a relação dos estudos literários e dos estudos culturais como paradigmas inter-paradigmáticos (Kuhn 1962).

Na mistura contraditória (Storey 1993: 43), no olhar para trás – para a tradição de cultura e de civilização – ao mesmo tempo que se perspectivava o futuro em direcção ao culturalismo e à fundação dos estudos culturais, baseados na cultura popular, encontramos Williams e Hoggart ocupando um espaço que desfazia muitas das noções básicas do leavisianismo. Se Williams e Hoggart rompem com esta posição teórica, Thompson (1968) rompe com as formas economistas e mecanicistas do marxismo; a

⁸ F.R.Leavis. "Mass Civilization and Minority Culture". (1930).

uni-los há, na opinião de Storey (1993), uma abordagem que insiste que ao analisar a cultura de uma sociedade, as formas e as práticas documentadas, é possível reconstituir padrões de comportamento e constelações de ideias partilhadas por homens e mulheres que produzem e consomem os textos e as práticas dessa sociedade.

Falar do paradigma dos estudos culturais é falar das suas origens diversas e plurais, bem como do seu objectivo comum – a análise de práticas, instituições e sistemas de classificação por meio dos quais determinados valores, crenças, competências, rotinas e formas de comportamento são inculcados numa população (Bennett 1992).

Analisar as práticas sociais dos diversos elementos que constituem a comunidade de Carlingford, onde o papel das mulheres e dos clérigos é relevado, assim como as práticas sociais subjacentes à construção de um eu na *Autobiografia*, analisar as instituições e os sistemas de classificação; analisar as estruturas de sensibilidade inculcadas num certa classe social e a partir delas perceber as posições de diferença ou de conformidade à norma, ao discurso dominante, foi um desafio maior nesta dissertação e possibilitou delimitar a análise das *Crónicas* em três questões fundamentais: questões de classe e as relações entre classe e religião e classe e género. A vertente tripartida da análise procura entender como a mobilidade social e o desejo de mudança se traduzem na criação de uma comunidade, num espaço vivível para o indivíduo que partilha um sistema de significados – a comunidade concebível.

4. A Era de Margaret Oliphant

Retratar de uma forma completa e aprofundada a Inglaterra vitoriana seria aqui impossível, dada a complexidade das mudanças sociais, económicas, religiosas e políticas verificadas durante aquele período. Contudo, será essencial para o cumprimento dos objectivos já enunciados que apresente, de forma breve, o século XIX inglês, revelando, sobretudo os modos como formas hegemónicas e emergentes se relacionaram naquele tempo, já que os valores, os significados, os contextos de experiência fizeram parte intrínseca daquele processo de mudança.

A Inglaterra do século XIX testemunhou mudanças radicais, como por exemplo as ascensões sociais rápidas e a maturação ainda pouco homogénea das classes médias; as mutações dentro das classes trabalhadoras, com o proletariado a substituir-se aos artesãos; o sindicalismo em pleno desenvolvimento a partir de meados do século, o qual

se radicaliza e socializa no final do anos 80; o desenvolvimento de movimentos socialistas que ressurgiriam com a aurora do século XX, com a criação do **Labour Representation Committee**, antecessor do Partido Trabalhista. A Grã-Bretanha revela-se, aliás, um caso excepcional, na força do seu movimento sindicalista, já que a ideologia do socialismo, aliada à organização sindical articulou a necessidade de melhores condições sociais e de trabalho de milhares de pessoas.

As escolhas do que incluir nesta reconstrução cultural sucinta serão passíveis de ser entendidas como uma selecção arbitrária, correndo o risco, como Thompson (1961) acusou Williams, de abstrair factores dos seus contextos de experiência por meio de uma selecção pessoal, sendo este o primeiro passo para confundir problemas de relação e de efeito; correndo o risco de minimizar acontecimentos e de ser interrogada pelo significado do que está presente, bem como do que está ausente. As implicações desta selecção, as consequências deste acto de esquecimento ou de recordação (Pickering 1997) explicam-se, por um lado, pelo facto de este longo período histórico, desta longa revolução ser difícil de definir, tornando-se quase impossível não nos perdermos neste processo excepcionalmente complicado (Williams 1961) e, por outro lado, pelo facto de em muitos e variados momentos desta tese a análise cultural de Raymond Williams estar presente, tendo por isso tentado respeitar os factores que, no entender deste, foram importantes na construção cultural da Inglaterra no século XIX.

Este período histórico constitui uma longa revolução, apropriando o termo williamsiano (1961), da sociedade, da economia, da política inglesas, uma revolução nos conceitos e nas palavras, nas instituições e nas formações culturais, nas práticas discursivas, nas configurações de poder; foi uma revolução que transformou homens e instituições, continuada e aprofundada pela acção de milhões, mas também antagonizada pela pressão de formas e ideias estabelecidas. Na opinião de Williams (1961), esta longa revolução comporta em si três revoluções: a Revolução Industrial, a revolução democrática e a revolução cultural.

Porque nenhuma delas se pode estudar como um processo separado, na breve análise que realize da era de Margaret Oliphant optei por não espartilhar e dividir os diferentes elementos que constituem todo um modo de vida, dando uma perspectiva de interacção, de um produto em solução, do qual se escolheu o precipitado para analisar – a obra ficcional de Margaret Oliphant.

Para poder estudar adequadamente as relações entre os diferentes elementos, temos que estudá-las de um modo activo como formas de energia humana

(Williams 1961: 61). A história da cultura só pode ser entendida quando entendermos as diferentes actividades em paridade, já que esta história, no entender de Williams (1961), é mais do que a soma de histórias particulares; a análise cultural tem de se preocupar com as relações entre todas as actividades ou formas particulares da sociedade, sejam elas estéticas, artísticas, económicas, políticas, religiosas ou sociais.

Como Said (1979) enunciou, nenhum estudo das ideias, da cultura, da literatura, a história, pode ser compreendido se não compreendermos as configurações de poder que as enquadram, as quais, no caso presente, passam pelo aumento da população, pela Revolução Industrial, pela economia, pela política e pela religião, compreendendo que as práticas culturais têm de ser examinadas partindo da perspectiva intrincada destas práticas com e dentro das relações de poder (Bennett 1992), ou, como Pickering (1997) propõe, toda a análise cultural deve contextualizar historicamente as experiências sociais.

Esta reconstrução e o estudo breve das configurações de poder servirão como pano de fundo para a análise dos textos literários e para a compreensão dos modos como Margaret Oliphant construiu uma comunidade ficcional, encontrando nesta um tipo essencial de organização, um padrão e relações entre padrões que nos vão revelar correspondências e identidades na criação da comunidade conhecível e nas suas estruturas de sensibilidade; são padrões que nos são comunicados e tornados activos por meio das relações, das convenções e das instituições.

Pretendo com esta breve incursão pelos problemas diversos e complexos que caracterizaram o século XIX inglês construir uma história da história, uma história em que se deixam de lado factores importantes, onde há, com certeza omissões, mas uma história feita de conflitos e de divergências que não podem ser considerados isoladamente.

A época que tem o nome da rainha Victoria tem sido objecto de muitas análises, muitas perspectivas histórico-culturais, tema de muitos e diversificados julgamentos. Na realidade, o período vitoriano, antecessor da nossa contemporaneidade, tornou-se um extenso objecto de análise, por parte de teóricos e críticos sociais, culturais e literários, bem como por parte de historiadores, permanecendo como um dos períodos mais férteis e fascinantes da história de Inglaterra.

Tal como ao cidadão do século XXI, também ao cidadão vitoriano se lhe colocaram novos desafios, novas experiências. Ele presenciou a emergência de novas estruturas de sensibilidade que construíram e renovaram os elementos residuais de uma

cultura e de uma sociedade assente em normas e convenções, em formações e notações que se foram desenvolvendo em outras formas, devido a factores como a industrialização, a ciência, o urbanismo, a tecnologia, os conflitos entre duas novas classes sociais – a burguesia e o operariado. Todo um crescente avolumar de incertezas e de dúvidas, que conduziram a uma fragmentação do indivíduo e que construíram o modo de vida da Inglaterra oitocentista como um modo de vida de contrastes.

Na realidade, o período vitoriano foi uma época de transição em que valores, formações e instituições desapareceram para darem lugar a uma nova ordem. John Stuart Mill escrevia em 1831, em *The Spirit of the Age*, que aquela era uma época de mudança, de transição e também de progresso. Mudança subsequente a alterações de ordem económica e social derivada da industrialização; uma transição de uma ordem capitalista pré-industrial para uma ordem capitalista industrial, liberal de início, crescentemente democrática com as persistentes lutas sociais, com a transferência gradual do poder político das mãos da aristocracia para as mãos da classe média, pois se durante anos os novos eleitores se contentaram em partilhar o poder político com os representantes da aristocracia e da *gentry*, gradualmente começaram a ter um papel mais activo na política da nação, tendo como desafio principal a classe trabalhadora que continuava a exigir emancipação política.

O chamado vitorianismo (o único ‘ismo’ da história a ter o nome de um monarca), epíteto do período que, em rigor, nas palavras de Furtado e Malafaia (1992:10) vai de 1837 a 1901,⁹ foi-se tornando ao longo dos tempos um termo confortável para os conservadores, como que um abrigo que cobre todas as mudanças e progresso dessa época e uma arma de arremesso para os modernos, naquilo que a palavra pode conter de mais retrógrado e conservador.

Com efeito, o termo ‘vitorianismo’, como todos os termos muito abrangentes, tem, aliás, servido como definição para características diferentes e, por vezes, contraditórias. Na realidade, a longa duração desta era faz com que o que se diga em relação ao primeiro período da era vitoriana precise de modificação quando nos referimos ao período médio dessa mesma era, o qual por sua vez é diferente do período tardio; nas palavras de Buckley qualquer tese vitoriana produziu a sua antítese, com o ‘clima de opinião’ (Buckley 1966: 6) a mudar de ano para ano.

⁹ Datas que balizam o reinado da rainha Vitória

Em muitos dos textos consultados,¹⁰ e citando só alguns dos termos usados como exemplo, os vitorianos aparecem-nos descritos como indivíduos com dúvidas, crentes no progresso, mas muito ligados ainda aos valores do passado; liberais, mas conservadores; excessivamente religiosos, com um respeito quase cego pela convenção, pela moral, pela autoridade e muito individualistas. Qualquer que seja o ponto de vista que se escolha para definir esta época, não restarão dúvidas a ninguém de que a época vitoriana em particular, e o século XIX em geral, configuraram uma era de mudança e de desenvolvimento, no que diz respeito à sociedade, à educação, à religião, à economia, à política, à arte e à cultura. Uma época de mudança em todo o modo de vida e nas estruturas de sensibilidade, isto é na cultura de um povo.

Esta foi uma época moldada por duas ideologias: o utilitarismo¹¹ e o evangelismo,¹² as quais embora com postulados diferentes acabaram por ter resultados práticos idênticos. No primeiro caso, uma experiência social durante a revolução nos métodos de produção e, no segundo, a experiência religiosa de uma nação, vivendo um revivalismo moral.

O utilitarismo, que absorveu muita da ideologia e dos conceitos da Revolução Francesa, sintetizou em *Introduction to the Principles of Moral and Legislation* (1789), escrito por Jeremy Bentham, muito do pensamento económico, político e social, questionando o estabelecido, equacionando a ética do prazer e da dor e criando como princípio básico da sua posição filosófica o princípio da ‘grande felicidade para o maior número de pessoas’, o qual se obteria por meio de uma legislatura representativa dos diferentes estratos sociais, advogando o sufrágio universal.

Todo o rigor e carácter científico de avaliação dos valores humanos e sociais do utilitarismo diluíram-se com o passar dos anos, tendo a crise mental de John Stuart Mill, educado por seu pai, James Mill, amigo e colaborador de Bentham, no mais estrito

10. Cf. Gilmour (1993), Briggs, (1965), Clark (1962), Altick, (1973), Best (1979), Buckley (1966), Young (1936).

¹¹Esta corrente filosófica contribuiu em muito para a consolidação de uma ética sustentada em pressupostos seculares, bem como para a compreensão do teor relativo dos princípios morais, demonstrando que estes não se constituem como dados absolutos (Furtado e Malafaia 1992: 19).

¹² Na conhecida descrição de Young (1936) sobre o que esperava um rapaz nascido em 1810, podemos ler: ‘A young man looking for some creed by which to steer at such a time might, with the Utilitarians, hold by the laws of political economy and the greatest happiness for the greatest number; he might simply believe in the Whigs, the Middle classes, and the Reform Bill; or he might, with difficulty, still be a Tory. But atmosphere is more important than creed, and, whichever way his temperament led him, he found himself at every turn controlled, and animated, by the Imponderable pressure of the Evangelical discipline and the almost universal faith in progress. (Young 1953: 1) Este excerto ilustra o modo como quer a filosofia utilitarista, quer a religião evangélica, moldavam o carácter e as expectativas dos seres humanos, na Inglaterra do século XIX.

credo utilitarista, e da qual Stuart Mill nos dá conta na sua *Autobiografia*, contribuído para o atenuar da rigidez de princípios benthamistas. Com efeito, John Stuart Mill foi capaz de reconhecer no seu percurso a falta de imaginação e de capacidade de sentir, de se emocionar, pois se a educação utilitarista lhe aguçara a capacidade analítica, ela inibira as emoções e as percepções estéticas. Foi a leitura de William Wordsworth que o ajudou a reconciliar dois pólos opostos e o levou, em 1838¹³, a considerar Bentham e Coleridge como as duas grandes mentes seminais do século.

Às doutrinas económicas, sociais e políticas do utilitarismo, à democracia política que este movimento advogava, juntou-se a ideologia religiosa e moral dos evangélicos, assente numa base de democracia social, com os valores do trabalho, num contexto secular, e da fé, num contexto religioso, a serem os pilares da classe média, tendo como pedra de toque o conceito de ‘respeitabilidade’.

Ser-se respeitável significava aceitação social, ou seja revelar uma conduta que fosse conforme à ética evangélica, nomeadamente: sobriedade, seriedade, limpeza pessoal e doméstica, boas maneiras, honestidade, frugalidade, entre outras. Já que a riqueza em si mesma não era suficiente para tornar um vitoriano respeitável (Houghton 1957), ele tinha de ser não só rico, mas também um *gentleman*; tal circunstância fez com que a luta pelo dinheiro fosse complementada e muitas vezes motivada por uma luta pela ascensão social, pois é sabido que muitos membros da classe média ansiavam por não ser confundidos com as classe mais baixas, imitando, por isso, nos modos, nos costumes, no modo de vestir e de pensar, a classe imediatamente superior, a *gentry*.

Se o termo ‘vitorianismo’ se pode delimitar em rigor pelas datas acima mencionadas (1837-1901), é um facto que o termo ‘era vitoriana’ se pode aplicar a um período mais vasto e menos delimitável, incluindo franjas temporais anteriores e posteriores às datas referidas. Com efeito, a década de 30 é conhecida como sendo o início desta era, sobretudo o ano de 1832, com a primeira lei de Reforma Parlamentar (*Great Reform Bill*), sendo a primeira década do século XX, com o final do reinado do filho de Victoria – Edward VII –, apontado como a fase final, já em declínio, da época vitoriana.

As leis de Reforma Parlamentar constituíram a base para a mudança gradual do poder político das mãos da aristocracia para as mãos da classe média. As três leis de Reforma Parlamentar, em 1832, 1867 e 1884-85, expandiram o eleitorado da Câmara

¹³ Cf. “Bentham”

dos Comuns, racionalizando, assim, a representação daquele órgão, alargando o direito de voto como um direito de cidadania e não como um privilégio.

A primeira lei serviu basicamente para transferir o privilégio do voto de pequenos condados controlados pela nobreza e pela *gentry* para as cidades industriais densamente povoadas, facto que quase duplicou o número de eleitores. As duas leis posteriores proporcionaram uma representação mais democrática, expandindo o direito de voto das classes mais altas, dos grandes proprietários, para segmentos da população mais vastos e menos ricos. A Reforma de 1832 deveu-se sobretudo às desigualdades flagrantes de representação entre as áreas rurais que tradicionalmente tinham direito de voto e as novas cidades industriais, como, por exemplo, Manchester e Birmingham. Veja-se como exemplo o condado quase despovoado da Cornualha, que elegia 44 membros, enquanto a cidade de Londres, com uma população a exceder os cem mil habitantes, só elegia 4 deputados.

Esta foi uma lei que reformou o sistema eleitoral antiquado, dominado por uma aristocracia terratenente, redistribuindo os lugares e mudando as condições do direito de voto, nomeadamente as qualificações para se ser eleitor, permitindo a muitos pequenos proprietários votar pela primeira vez. As novas classes médias ficaram assim representadas, detendo uma quota de responsabilidade no governo da nação, evitando, deste modo, a agitação política; de notar, porém, que a classe média baixa e a classe trabalhadora não tinham ainda este direito de cidadania.

Só em 1867, data da segunda Reforma Parlamentar, foi concedido o direito de voto a muitos trabalhadores das cidades e vilas, tendo a lei de 1884-85, a terceira reforma, dado o direito de voto aos trabalhadores rurais, ao mesmo tempo que a Lei de Redistribuição, (*Redistribution Act*), de 1885, equiparava a representação proporcional de cinquenta mil votantes por cada membro do círculo eleitoral; em conjunto estas duas leis triplicaram o eleitorado e abriram caminho para o sufrágio masculino universal.

De salientar que só nas primeiras décadas do século XX é que foi concedido o direito de voto às mulheres, pondo fim a uma luta iniciada em 1792, por Mary Wollstonecraft, a qual defendia, em *A Vindication of the Rights of Women*, o sufrágio feminino. A partir de meados do século XIX a questão do direito de voto das mulheres foi retomada por intelectuais proeminentes da Inglaterra vitoriana, entre os quais se encontra John Stuart Mill, que em 1867 apresentou ao Parlamento a petição para a formação de uma sociedade de sufragistas resultante de um comité entretanto formado em Manchester em 1865. Apesar de a nova lei parlamentar de 1867 não contemplar

ainda o direito de voto para as mulheres, várias organizações similares formaram-se por toda a Inglaterra durante a década de 70, embora sem êxito, pois nenhum dos líderes políticos da época, Gladstone ou Disraeli, queria afrontar a rainha e a oposição desta aos movimentos sufragistas. Todavia, em 1869 o Parlamento concedeu às mulheres contribuintes o direito de voto em eleições municipais. Mas o direito de voto para as eleições parlamentares continuou a ser-lhes negado apesar do apoio que existia no Parlamento a favor de uma legislação para esse efeito. Em 1897 todas as organizações sufragistas uniram-se em torno da **National Union Women's Suffrage Society**, trazendo um maior grau de coerência e de organização ao movimento. Após várias derrotas das diferentes petições e de vários acontecimentos mais ou menos violentos que levaram algumas sufragistas à prisão, a militância pelo direito de voto feminino foi aumentando de tom e de volume, com um apoio público crescente. Na verdade, o facto de as organizações feministas terem tido um trabalho admirável como voluntárias durante a primeira Guerra Mundial fez com que a causa ganhasse mais adeptos, tendo a Câmara dos Comuns, em 1917, deliberado a favor do direito de voto para as mulheres com mais de 30 anos, com a criação da lei **Representation of the People**; a Câmara dos Lordes reconheceu-lhes o mesmo direito em 1918. Em 1928 a idade para exercer o direito de voto passou para 21 anos, colocando assim, as eleitoras femininas no mesmo pé de igualdade dos eleitores masculinos.

Um tão longo período da história inglesa conheceu fases diferentes, feitas de diversidades e de inflexões de sentido; estas fases são, em regra e tradicionalmente, reconhecidas como sendo três: o primeiro período (*Early Victorian Period*), que abrange as décadas de 30, 40 e 50, sendo 1851 apontado como o final desta fase, ano que se estabeleceu como a fronteira entre este período e o período vitoriano médio (*Mid-Victorian Period*, com a inauguração da Grande Exibição, no Palácio de Cristal em Hyde Park,¹⁴ e o período vitoriano tardio (*Late Victorian Period*), de 1873 até à morte da rainha Victoria em 1901.

O primeiro período da era vitoriana conheceu, para além da Reforma Parlamentar de 1832, que alargava o direito de voto à pequena e média burguesia, várias outras medidas de cariz mais liberal, entre as quais não se pode deixar de referir a abolição da Lei dos Cereais (*Corn Law*), em 1846, uma lei proteccionista que mantivera

¹⁴ Young (1953) aponta este período como o momento que criou o termo 'vitoriano' para designar uma nova autoconsciência.

em alta, de forma artificial, o preço dos cereais, beneficiando os grandes proprietários e desfavorecendo a população pobre.

O clima de tensão social e de conflito marcou estas primeiras décadas da era vitoriana, pois embora houvesse crescimento económico, a chamada classe trabalhadora, da indústria ou da agricultura, não estava protegida por leis contra o patronato. Tal clima criou situações graves de pobreza, de sacrifícios e de privações, que estiveram na origem de muitas lutas populares.

Nos anos 30 deram-se os primeiros levantamentos populares organizados que culminaram no movimento cartista (*Chartism*). O cartismo foi um movimento da classe trabalhadora, cujo nome lhe adveio da Carta do Povo, um documento de fundamentação filosófica e política radical, redigido em 1838, em Londres, por William Lovett, contendo seis exigências principais: sufrágio masculino universal, círculos eleitorais iguais, voto secreto, eleições parlamentares anuais, pagamento aos membros do Parlamento e abolição das qualificações de propriedade para se ser deputado.

Este movimento foi o culminar de uma série de outros, dos quais se pode referir o movimento ludista, em 1811, em Nottingham (uma revolta de trabalhadores contra o poder industrial que lhes retirava trabalho), e o massacre de Peterloo, em 1819, em Manchester, acontecimento que simbolizou a tirania das forças estabelecidas contra os trabalhadores. A política do radicalismo popular, que viria a dar origem ao movimento cartista teve o seu início nesta década, não só com estes acontecimentos, mas também na história do **Birmingham Political Union**, um sindicato em que todas as classes sociais de Birmingham parecem ter cooperado e que teve papel de relevo na Reforma Parlamentar de 1832. Em 1838 o sindicato de Birmingham promoveu uma petição a favor da reforma política, a qual viria a ser redesenhada por uma associação de trabalhadores londrinos. A acrescentar a esta agitação, havia uma consciência crescente, por parte dos operários urbanos, sobre questões como o direito de voto e os asilos para pobres criados pelas diferentes Leis da Pobreza, as quais contribuíram para o aprisionamento dos pobres e para a separação das famílias. O movimento da classe trabalhadora, ao crescer em consciência, aprendia também novas formas de luta, levantando questões de debate político, entendendo que a exploração do ser humano estava no coração do capitalismo, com os novos senhores da indústria a enriquecerem ajudados por uma aristocracia, também ela cada vez mais rica.

Todos os diferentes movimentos e assuntos se aglutinaram no movimento político nacional que foi a campanha para o manifesto político, denominado a Carta do

Povo (**People's Charter**). Este movimento, tendo objectivos nacionais, resultou do protesto contra as injustiças sociais da nova ordem industrial britânica e nasceu durante a depressão económica de 1837-38, época em que se verificou uma grande taxa de desemprego, consequência do **Poor Law Amendment Act (1834)**, que se constituiu como uma peça fundamental na legislação social da história de Inglaterra, emendando uma série de outras leis sociais para os pobres, substituindo-as por um sistema nacional para lidar com a pobreza.

Sob a liderança do irlandês Feargus O'Connor, que percorreu o país em 1838, fazendo discursos de apoio às exigências contidas na referida carta, mas que foi mais tarde considerado uma má influência, originária do falhanço futuro deste movimento, realizou-se, em Fevereiro de 1839, em Londres, uma convenção cartista para preparar a petição que seria levada ao Parlamento, com a ameaça de medidas ulteriores, algo como uma greve geral, se o Parlamento ignorasse tal petição. Mas o grau de empenhamento e militância dos delegados, a par das discordâncias sobre que medidas ulteriores tomar, fez com que a convenção não tivesse o êxito desejado, tendo-se mudado para Birmingham em Maio de 1839, onde alguns líderes foram presos. A parte restante deste agrupamento político voltou a Londres, onde, em Julho, apresentou a petição ao Parlamento, a qual foi sumariamente rejeitada, tal como aconteceu em todas as outras ocasiões em que baixou à Câmara – 1842 e 1848. Nesta altura o movimento teve algum ressurgimento, mas sem o fulgor inicial, acabando por terminar. Resta para a história não o que o movimento conseguiu fazer, nem sequer o que propôs ou desejou, mas o que significou para as gerações futuras: um símbolo da revolta potencial das classes trabalhadoras contra os industriais, revelando um conflito que alterou a forma da política e da vida britânicas (Kitson Clark 1962), e que se constituiu como um ideal e como a afirmação da dignidade individual que transcende o sentimento de classe (Williams 1961). De referir que dos seis pontos enumerados na Carta, só as eleições anuais não tiveram eco, dado que todos os outros foram gradualmente implementados, ao longo do tempo e em diferentes Reformas Parlamentares.

Até à década de 50 do século XIX nenhum primeiro-ministro (nomeadamente Melbourne) ou rei (George IV – 1820-1837) conseguiu encontrar respostas efectivas para as questões financeiras, económicas e sociais da época, fazendo com que as primeiras décadas da Inglaterra vitoriana, depois de a jovem rainha Victoria ter subido ao trono em 1837, fossem turbulentas. Não fora a acção de Sir Robert Peel, primeiro-ministro conservador, no período de 1841 a 1846, a desordem, na opinião dos

historiadores, poderia ter sido muito maior, pois, como Gilmour (1993) argumenta, os primeiros vitorianos cresceram num clima de violência e de anarquia. Também Houghton (1956) refere que os primeiros vitorianos viveram num clima de revolução, pois se, por um lado, a propaganda democrática e radical causava problemas no seio dos trabalhadores agrícolas e industriais, por outro, a repressão conservadora (*Tory*) e a incapacidade de acção dos liberais criaram uma atmosfera ameaçadora e muitas vezes violenta.

Mas a verdade é que os primeiros anos do século XIX fizeram da Inglaterra de meados do século uma nação diferente, pois a estes anos de conflito, de clivagem social e de emergência de novos valores, de novas estruturas de sensibilidade, de novos contextos de experiência, seguiu-se um interlúdio (Kitson Clark 1962): duas décadas de estabilidade social e de prosperidade económica, denominada de época vitoriana média, (*Mid-Victorian Period*), normalmente delimitada entre a Grande Exposição de 1851 e meados dos anos 70.

O primeiro quartel do século tornou claro que, do ponto de vista político, social, intelectual e espiritual, se estava a criar uma nova sociedade, para a qual as instituições e as ideias hegemónicas, o poder herdado do século XVIII, não encontravam resposta; havia novas classes a desenvolver-se em riqueza e em autoconsciência, começando a exigir um lugar na sociedade.

Na realidade, a Grande Exposição, que exibiu as potencialidades da Grã-Bretanha como a fábrica e a montra do mundo e como a principal influência na industrialização de outras nações, simbolizou a supremacia económica desta nação e marcou o início de uma fase de bem-estar das classes médias e da burguesia.

Devido ao papel de primeiros ministros como Disraeli (conservador – no poder durante uns escassos meses em 1868 e entre 1874 e 1880) e Gladstone (liberal – no poder durante vários períodos: de 1868 a 1874, de 1880 a 1885 e de 1892 a 1894), este período conheceu várias reformas em diferentes sectores da sociedade, das quais se pode destacar, como já se referiu, a segunda Reforma Parlamentar (*Second Reform Bill*) em 1867. Foi também durante este período que um importante movimento social da classe trabalhadora se desenvolveu, com a criação, em 1868, de uma central sindical – **Trades Union Congress**.

O último período da era vitoriana, usualmente designado como período vitoriano tardio (*Late Victorian Period*), teve início em 1873 com uma crise económica que se estendeu a todo o resto do século XIX, com a cada vez mais forte concorrência de

outras economias europeias, nomeadamente a germânica, e da economia americana. Na vertente política, não podemos deixar de referir a Reforma Parlamentar de 1884, pela qual grande parte da população masculina obteve direito de voto.

A estratificação social rígida dos séculos anteriores deu lugar, de uma forma gradual, a uma mobilidade social assente, sobretudo, no poder económico de classes emergentes.

Nos pináculos da pirâmide social encontrava-se a aristocracia: a classe que governara a nação desde a época Tudor, o cerne dos grandes proprietários rurais, que avolumaram a sua riqueza e posição de poder, acrescentando às já grandes propriedades, outras, devido ao sistema agrário das *enclosures*, sistema que banuiu, quase por completo, o anterior sistema de agricultura e de pastoreio, conhecido como sistema comum ou de campo aberto (*open-field*).

A nobreza estabelecida resistiu, até às últimas décadas do século, à incursão nas suas fileiras de estranhos, de gente que não provinha das grandes famílias. Todavia, o curso da história ditou que os detentores de fortunas acumuladas na indústria, no comércio e na finança, tivessem poder económico para comprar títulos nobiliárquicos e assim fazer parte da aristocracia. Aos nomes das grandes famílias conhecidas, juntavam-se os novos pares, cuja presença na alta sociedade vitoriana era inevitável (Altick 1973), embora não aceite universalmente.¹⁵

A perda gradual de poder político por parte da aristocracia, deveu-se, como os críticos e pensadores da época apontaram, a uma conduta menos apropriada de uma casta que fora, nos tempos isabelinos, líder da cultura e da civilização britânicas. Carlyle, Arnold e Mill teceram duras críticas a esta classe social, apelidando-a de 'diletante' no caso de Carlyle, e de 'bárbara', no caso de Arnold,¹⁶ denotando características de parasitas sociais, cheia de importância de si mesma, com uma cultura feita de aparências exteriores, façanhas e heroísmos e que se movia entre os pontos cardeais restritos da aristocracia: o lorde, o cavaleiro e o baronete.

Apesar de todas as críticas a esta classe, é um ponto claro e assente na história da industrialização britânica que os proprietários das terras, os nobres, estiveram envolvidos, desde o início, no desenvolvimento industrial; há, inclusivamente, historiadores económicos que sugerem que a industrialização esteve longe de ser o

¹⁵ Veremos como em **PJ** este facto acontece, pois o grande industrial capitalista, Mr. Copperhead, une-se por laços de matrimónio a uma família aristocrata.

¹⁶ Em *Culture and Anarchy* (1869) Matthew Arnold classificou a aristocracia, a classe média e a classe trabalhadora como 'bárbaros', 'filistinos' e a 'população', respectivamente.

principal factor de criação da riqueza vitoriana, parecendo desempenhar um lugar secundário em relação à terra, à banca e à finança.

O desenvolvimento material e tecnológico teve um impacto inevitável no carácter da sociedade inglesa, sendo os seus resultados comparáveis à diversificação comercial e ao avanço do capitalismo em períodos precedentes. Em termos da estrutura social o efeito principal deste desenvolvimento foi um distanciamento da hierarquia social; a distribuição desigual de riqueza e os níveis e natureza dos impostos fizeram com que os padrões de vida aumentassem de qualidade no topo e no meio da escala social, deixando a parte inferior desta com poucos meios de subsistência. Este facto não era, aliás, novo na estrutura social, já que em séculos anteriores o desenvolvimento da agricultura tinha alterado esta estrutura, com os sistemas das *enclosures* a criar grandes propriedades e grandes latifundiários, dominando o mundo agrário, em detrimento dos pequenos proprietários e rendeiros. Este processo afectou, sem sombra de dúvida, a agricultura e as comunidades rurais e teve uma íntima relação com o desenvolvimento industrial e o desenvolvimento da sociedade urbana.

A nação inglesa conheceu uma classe governante essencialmente capitalista, composta pela aristocracia proprietária do século XVIII e pela *gentry*, nunca tendo havido uma verdadeira elite industrial, pois apesar de a Revolução Industrial ter tido aqui o seu nascimento, a aristocracia, já não feudal, mas capitalista, estava cada vez mais rica e mais auto-confiante. Daí que, como Wiener (1981) argumenta, não tenha havido na Inglaterra oitocentista uma revolução burguesa, dado que esta classe não constituiu qualquer antagonismo à velha aristocracia estabelecida, havendo, em seu lugar, uma acomodação aos valores e aos modos de vida aristocratas, com a diferença de que enquanto a aristocracia era capitalista porque proprietária, com fortunas que lhe advinham basicamente das rendas que cobrava, sem ser produtiva ou empreendedora, as classes médias tinham de trabalhar. Esta acomodação fez com que as novas classes médias altas se adaptassem a um papel económico pouco activo; a aristocracia proprietária conseguiu manter uma hegemonia cultural e, conseqüentemente, moldar a burguesia industrial à sua imagem. Os mitos e os valores das classes médias altas, adicionados a paradigmas éticos associáveis com a aristocracia, tendo em vista um código de conduta assente na respeitabilidade, na vivência religiosa e na dedicação ao trabalho, construíram uma ideologia dominante disseminada junto das classes mais baixas (Furtado e Malafaia 1992).

A aristocracia que governara a nação durante séculos, que detinha a riqueza, que tomava as decisões importantes e que exercia o poder; apesar da Revolução Industrial e do alargamento do direito de voto a outros estratos sociais, continuou a dominar a vida política e social até finais do século, mantendo muitos dos valores e códigos de comportamento, sendo o modelo de bom gosto e de modos refinados.

Logo abaixo da aristocracia, podíamos encontrar uma outra classe, a denominada *gentry* ou fidalguia, incluindo também os que ostentavam simplesmente o título de *gentleman*. Muitas vezes o fidalgo (*squire*) tinha o direito de escolher o clérigo, que trataria das necessidades espirituais da paróquia. Conjuntamente com a aristocracia, a fidalguia rural constituía um elemento de continuidade num tempo de mudança rápida, constituindo-se como um elemento de resistência a essa mudança (Altick 1973: 26)¹⁷.

Durante a era vitoriana a aristocracia e a pequena nobreza continuaram a manter muitos dos privilégios adquiridos, mantendo um poder político apreciável, pertencendo às fileiras de ambos os partidos políticos em Westminster e ocupando quase todos os postos importantes no império, servindo no exército. Estas classes sociais enriqueceram com a prosperidade agrícola verificada entre os anos 50 e os anos 70, tendo com a depressão agrícola perdido algum dinheiro, de novo recuperado com investimentos em terrenos urbanos, posteriormente vendidos para construção, por exemplo. A aristocracia sempre estivera envolvida com a indústria, sobretudo no desenvolvimento das minas, dos canais e dos caminhos-de-ferro, meio de transporte que marcou a linha divisória entre a Inglaterra do passado e a do presente de então.

Imediatamente abaixo da *gentry* encontrava-se a classe média, a qual, na opinião de Altick (1973), foi o grande fenómeno da história social britânica do século XIX, sendo o principal agente e beneficiário dos desenvolvimentos do período, numa sociedade a caminho da democratização e do pluralismo intelectual e religioso, transformando a sociedade feudal inglesa numa sociedade moderna.

De acordo com aquele crítico, no contexto do século XIX, é preferível falar de classes médias e não de classe média, pois este foi um movimento pluralista que, por sua vez, derivou, de uma sociedade também ela pluralista. Kitson Clark (1962) argumenta, igualmente, que a classe média, longe de ser homogénea, incluía todos os que, a determinada altura, obtiveram algum tipo de rendimento e de estima social, uma

¹⁷Em PC veremos como o pai de Frank Wentworth, o fidalgo Mr. Wentworth, que não sai da sua propriedade, não aceita as mudanças que os filhos Frank e Gerald querem operar nas suas vidas e nos modos de entender a religião.

educação acima da literacia, afiliações religiosas reconhecidas, um certo estilo de casa e pelo menos um criado; indivíduos que giravam na órbita da nobreza e da fidalguia, por um lado, e dos trabalhadores manuais, por outro. Assim, a denominada classe média incluía alguma da sociedade mais refinada e culta, mas também os ‘filistinos’, na designação de Arnold.

E.P.Thompson (1968) reconheceu que a classe média nasceu quando um determinado número de homens e mulheres adquiriram e exprimiram, a partir de experiências comuns, um sentimento e identidade, e uma comunhão de interesses, que os diferenciou de outros homens e mulheres e de outros interesses. A experiência de classe é largamente determinada pelas relações de produtividade, enquanto a consciência de classe é o modo como se lida com essas relações em termos culturais, relações essas que estão encorporadas em tradições, sistemas de valores, ideias e formas institucionais. Usando a metáfora de Thompson (1968), a classe média, tal como a classe trabalhadora, não nasceu como o sol, num tempo predeterminado; estas classes estiveram presentes ao seu nascimento, foram agentes da sua própria construção.

De referir que o termo classe, ainda na acepção de Thompson (1968), designa um fenómeno histórico que, de facto, acontece nas relações humanas e que unifica um número de acontecimentos dispares e aparentemente sem conexão entre si, tanto na matéria-prima da experiência, como na consciência

Esta mesma classe média preenchia todos os tipos de denominações religiosas e constituía a espinha dorsal da organização de todos os partidos políticos, tendo como pontos cardeais, na definição de Arnold, um comerciante, um membro do Parlamento e um reverendo dissidente. Os membros desta classe, do ponto de vista elitista de Arnold, eram filhos das trevas, isto é, eram avessos à busca da luz e da perfeição interiores, por meio da compreensão do que melhor se fez e pensou na arte e na literatura.

A classe média não era um grupo socialmente auto-consciente ou particularmente coerente, apresentando-se como um grupo diverso em questões de riqueza e de actividade, já que havia uma distância considerável entre os patrões urbanos, com grandes fortunas mercantis, que controlavam o capital, e os pequenos comerciantes ou artesãos que representavam a espinha dorsal da Inglaterra comercial. De igual modo, não havia muita semelhança entre um médio proprietário rural, um rendeiro agricultor com alguma riqueza e os seus compatriotas urbanos: o homem de negócios, o médico, o advogado. Porém, havia características que os uniam, nomeadamente o facto de serem muitas vezes *self-made men* e investidores do capital

no seu próprio negócio ou actividade quer comercial, quer profissional. Juntos, os membros diferentes e diversos da classe média possuíam, controlavam e operavam as partes mais dinâmicas da economia.

A Revolução Industrial, foi sem dúvida, o grande momento que trouxe para as fileiras desta classe social novos elementos provindos da indústria, que se juntaram à tradicional classe média de comerciantes. Os grupos que em 1830 eram considerados *outsiders* da vida social, política e religiosa, dominada pelo domínio civil e eclesiástico da Igreja do Estado, tinham razões que justificavam as suas queixas contra esta situação, pois, se não pertencessem à comunhão anglicana, não podiam, por exemplo, registar os casamentos e nascimentos, bem como enterrar os mortos em cemitérios, que eram, na maior parte dos casos, anglicanos; para além disso, como se sabe, todos os membros que pertencessem a um grupo fora da Igreja Anglicana eram excluídos do Parlamento e não tinham entrada em nenhuma das duas universidades existentes na época. Até 1826 Oxford e Cambridge eram as únicas universidades existentes em Inglaterra, compostas por uma aristocracia intelectual (Young 1936: 81).

A situação privilegiada da Igreja Estabelecida, constituindo uma rede de direitos e deveres tradicionais, encerrava em si o foco de conflito na sociedade inglesa entre 'duas nações', uma rica e outra pobre, nas palavras de Disraeli em *Sybil* (1845), mas também de duas nações divididas por uma forte hierarquização social. De um lado, com a antiga nobreza, a fidalguia e a Igreja Estabelecida encontrava-se a riqueza, o poder, o prestígio e a propriedade da terra, factores que se reflectiam na estrutura da igreja, numa hierarquia piramidal hegemónica e, de outro, com uma outra nação, nova, construída com base no comércio e na indústria e na dissidência religiosa. Era a Inglaterra do sul e a Inglaterra do norte, respectivamente, tal como a podemos encontrar em romances como *North and South* (1854-5) de Elizabeth Gaskell.

É comumente aceite que foram os valores e os códigos de conduta da classe média que caracterizaram o ambiente social e a ideologia da era vitoriana. Na verdade, o estado de espírito vitoriano (Houghton 1956) era largamente composto pelos modos de sentir e de pensar característicos da classe média. Esta classe social, basicamente orientada para o comércio e para a indústria, representou uma visão liberal e todo um conjunto de atitudes que se podem considerar como sendo representativas do temperamento e do modo de vida das épocas vindouras. Por isso, muitos críticos e teóricos culturais e sociais consideram que os vitorianos constituíram o modelo que se estendeu e deixou marcas no século XX, século que viveu o outono desta era moderna,

urbano-industrial, segura e confiante no futuro, mas também com muitas ansiedades e dúvidas,¹⁸ pois, como Houghton (1956) afirma, as antigas certezas já não o eram, sendo a reconstrução do pensamento uma necessidade primária; a era vitoriana foi uma era de optimismo e de ansiedade, de esperança e de receio.

A classe média considerava-se como o coração moral da sociedade vitoriana, uma classe que apresentava um largo espectro, representante de diversos quadrantes da vida activa, e que se dividia consoante o rendimento, a profissão, a ocupação, a religião, a educação; Altick (1973) enumera a variedade de grupos e subgrupos que constituíam a classe média, desde agentes, intermediários comerciais, produtores de cerveja, donos de fábricas até aos artesãos por conta própria que viviam, ainda nas palavras de Altick, na zona cinzenta da ambiguidade social. Neste grupos, não podemos, como é óbvio, deixar de referir os médicos, os clérigos e os professores, os quais, de acordo com a linhagem familiar, a educação, o sucesso profissional ou a posição social da sua carteira de clientes, tinham gradações superiores ou inferiores.

Mas se a definição de classe média dependia, de uma forma um pouco subjectiva como Kitson Clark (1962) argumenta, de se viver em determinado bairro, de se ir à igreja ou à capela ao domingo, do estilo de vida, dos modos, da forma como se vestia, há um factor inegável na construção desta classe social: havia uma divisão notória entre membros da mesma classe, criando aquilo a que se passou a designar como a classe média alta e a classe média baixa.

A classe média alta incluía os que tinham maiores rendimentos ou os que pertenciam a grupos profissionais, os que detinham posições importantes na indústria e no comércio, os clérigos da Igreja Estabelecida ou os funcionários públicos; todos eles partilhavam uma educação universitária, tendo o hábito de mandar os filhos para internatos. Esta foi uma classe que consolidou uma cultura burguesa, tomando como seus as atitudes e os valores da opinião educada e cultivada da aristocracia, proprietários de algumas terras e que ao longo do tempo ficou mais polida, aproximando-se da nobreza de um modo quase indistinguível desta nas maneiras, na moral, na aparência,

¹⁸ Em 1859, Charles Dickens sintetizava, no capítulo introdutório a *A Tale of Two Cities*, a atmosfera de contrastes que se vivia na Inglaterra vitoriana: 'It was the best of times, it was the worst of times, it was the age of wisdom, it was the age of foolishness, it was the epoch of belief, it was the epoch of incredulity, it was the season of Light, it was the season of Darkness', it was the spring of hope, it was the winter of despair, we had everything before us, we had nothing before us, we were all going direct to heaven, we were all going direct the other way – in short, the period was so far like the present period, that some of its noisiest authorities insisted on its being received, for good or for evil, in the superlative degree of comparison only'.

nos hábitos e no discurso. Este estrato social mais alto foi composto pela junção de homens de negócio com membros das classes profissionais em rápida ascensão,¹⁹ tendo como característica o facto de, apesar de trabalharem, não necessitarem de se preocupar com a luta por rendimentos de sobrevivência, característica das classes médias baixas.

A instituição central à consolidação desta classe social foi a *public school*, um elemento importante no processo de desenvolvimento do sistema educacional. As elitistas e caras escolas privadas proporcionavam uma educação de *gentleman* aos filhos da aristocracia, da pequena nobreza, do clero, e da classe média alta, tendo cristalizado um *ethos* que absorveu o pensamento social de meados do século e o propagou; o ponto de partida para este fenómeno teve origem num grupo de sete antigas escolas (Westminster, Eton, Harrow, Winchester, Charterhouse, Rugby e Shrewsbury) que se distinguiram, durante o século XVIII, pelo facto de a aristocracia e a pequena nobreza mandarem para aí os seus filhos, onde podiam estudar Grego e Latim, e por nelas imperar o caos, do ponto de vista da disciplina.

A primeira metade do século XIX assistiu à reforma destes estabelecimentos de ensino, que tiveram papel de relevo na construção da Inglaterra vitoriana, reforma efectuada por influência de Thomas Arnold (1795-1842) que, enquanto director de Rugby, introduziu o estudo da matemática, da história moderna e das línguas modernas, bem como actividades físicas, aliadas a um sentido de auto-responsabilização e auto-disciplina dos rapazes.

A reforma do sistema educativo correspondeu às necessidades de respeitabilidade e de seriedade e às exigências da classe média alta, de meados do século que, ao enviar os filhos para essas escolas, à custa de grandes encargos financeiros, exigia uma educação correspondente aos seus sacrifícios.

As famílias da classe média industrial não mantinham os filhos no negócio familiar, fazendo-os, antes, entrar num processo educacional programado para as classes profissionais, de onde raramente voltavam para o negócio de família, encontrando no comércio uma outra área a explorar.

¹⁹ Em meados do século XIX existia já em Inglaterra uma classe média alta profissional, convivendo com a classe capitalista; aliás a cada vez maior 'aristocratização' das classes médias vitorianas esteve a par com a crescente influência das profissões modernas – advogados, médicos, jornalistas, professores e homens de letras começaram a emergir como um grupo importante durante o reinado de Victoria, tendo crescido em suficiente número e em distinção para serem considerados um grupo social importante na sociedade da época, com influência na opinião e na cultura.

Por sua vez, a classe média baixa era constituída, na sua maioria, por donos de pequenas lojas, que poderiam variar desde um estabelecimento comercial até a uma pequena divisão na parte da frente da casa. Eles constituíam, portanto, uma grande secção desta tela social, sendo provável que muitos deles fossem letrados, embora com modos rudes, longe do modelo masculino do cavalheiro; é igualmente provável que tivessem direito de voto, distinção rara na época. Tendo um papel secundário na política nacional, já que não podiam concorrer como candidatos ao Parlamento, tinham, todavia, uma palavra a dizer na formação da opinião pública e na construção dos hábitos religiosos e culturais.

Uma outra grande fatia da população inglesa no século XIX constituiu a classe trabalhadora, a população laboral.²⁰ Esta classe era composta pelos operários e pelos camponeses, trabalhadores sem qualificação, mas os quais não se podem deixar de ter em atenção, pois foi durante o século XIX que ela começou a tomar consciência social, isto é, a tomar consciência de que acima deles, e com outros direitos, havia uma outra classe social. A obscuridade em que tinham vivido durante os séculos anteriores começara a desvanecer-se para mostrar a miséria e a ignorância em que viviam, levando a que críticos como Carlyle em *Past and Present* (1843) escrevesse sobre as novas condições de vida e de trabalho do povo britânico durante a década de 40, definindo-as condição como ‘a questão da condição de Inglaterra’, ou seja uma Inglaterra profundamente industrializada, rica, com o poder económico provindo das grandes fábricas, das matérias-primas, do poder de desenvolvimento da máquina a vapor, mas profundamente desumanizada do ponto de vista das condições de vida e de trabalho da mão-de-obra não só masculina, como também feminina e infantil.

A força da Revolução Industrial alterou a estratificação da sociedade inglesa no século XIX, com um vasto número de trabalhadores semi-especializados que, com o decorrer do século, ganhavam cada vez melhores salários e tinham melhor posição para competir, enquanto classe, por um lugar na sociedade. Os trabalhadores começavam a reconhecer o seu papel na economia nacional, preparando, por meio dos sindicatos, a reivindicação de direitos.

O sentido crítico de muitos dos grandes pensadores vitorianos ajudou a formar o carácter social da Inglaterra, o seu sistema de comportamentos e de atitudes, o seu

²⁰ Embora a classe média e a aristocracia dessem o tom moral e político à era vitoriana, nos finais do século 75% da população pertencia à classe trabalhadora, sendo as suas prioridades diferentes das classes superiores, nomeadamente no que diz respeito à luta pela sobrevivência.

padrão de cultura, configurado na relação de interesses e de actividades que produziram todo um modo de vida (Williams 1961). Nesta breve resenha, deve atentar-se no papel de Thomas Carlyle (1795-1881), o qual, criticando, por um lado, a sociedade contemporânea, vazia de valores espirituais, necessitando de venerar um líder, um herói, que impusesse ordem e controlo social e governasse, contribuiu, por outro, para a formação do pensamento moderno sobre arte e cultura, tidas como um corpo de valores superiores aos da sociedade, criando, assim, a divisão e a separação entre cultura e sociedade. Para esta separação muito contribuíram, também, críticos como Augustus Pugin (1812-1852) John Ruskin (1819-1900) e William Morris (1834-1896), com os seus ideais de perfeição e de beleza na arte, como formas de atingir a perfeição do homem e da sociedade. Neste painel, é também de realçar as figuras de John Stuart Mill (1806-1873), no estudo crítico que efectuou sobre Bentham e Coleridge, para o desenvolvimento do pensamento sobre a sociedade e a cultura e a de Matthew Arnold (1822-1888), que propôs o termo cultura como alternativa ao que considerava ser o estado de anarquia reinante na era vitoriana. Nela a busca de perfeição humana não existia e a ideia central da vida e da política girava à volta da asserção de liberdade individual, de ‘fazer o que se gosta’, sendo a classe média a primeira responsável por esse estado de anarquia, ao defender a máxima ‘cada homem por si nos negócios e na religião’.

Matthew Arnold critica a excessiva liberdade que o Estado dá aos homens que fazem discursos inflamatórios e que se permitem criar distúrbios, como o caso de Hyde Park. Aproximando os conceitos de anarquia e cultura popular, Arnold refere-se aos perigos políticos, que ele considera inevitáveis, com a entrada da classe trabalhadora, urbana e masculina, para a política com o advento da Segunda Reforma Parlamentar em 1867. Na dicotomia ‘cultura e anarquia’ a primeira serve como forma de policiar, de vigiar a presença perturbadora desta nova classe no panorama político nacional. O problema reside na cultura vivida das classes trabalhadoras, no facto de estes homens afirmarem a sua liberdade pessoal, indo onde querem e reunindo-se onde querem (Arnold 1932: 80-81).

O século XIX viu o culminar da revolução do pensamento científico,²¹ com a astronomia, a geologia, a biologia evolucionista, a contribuírem decisivamente para o aprofundamento do conhecimento sobre o universo e o lugar da humanidade nele. O maior desafio à religião, aquele que atingiu maior relevo no plano cultural, surgiu pela mão de Charles Darwin (1809-1882) o qual, em 1859, publicou *On the Origins of Species*, dando, assim, origem, à teoria do evolucionismo, contraditando a explicação tradicional, criacionista, bíblica, da origem dos seres vivos: na origem das diferentes espécies existentes e conhecidas estava um processo de evolução da cadeia biológica, por meio de uma selecção natural.

A teoria de Darwin, concitando inimizades e apoios, abriu ao vitoriano novas portas do conhecimento científico, do espírito objectivo, positivista e materialista, mas também lhe suscitou dúvidas, sentindo a necessidade de acreditar em algo transcendente, fazendo com que se interessasse, de igual modo, e com a mesma intensidade, por questões teológicas. A dissolução da tradição do pensamento, aliada a novas concepções científicas do homem e da natureza, criaram na mente vitoriana ansiedades, receios e frustrações.

A ciência foi aliás, o cerne da ideologia secular do progresso (Hobsbawm 1975: 317), com a teoria de Darwin a encontrar apoios junto de pensadores livres das classes altas, bem como junto da classe média e dos intelectuais ateus; porém a nostalgia pela religião, mesmo num mundo cada vez mais anti-clerical, começava a instalar-se, com a cada vez maior ênfase nos códigos de conduta, ênfase que estava claramente relacionada com a religião. O século XIX conheceu um espectro religioso de muitas cores, com a Igreja de Inglaterra a assistir à crescente importância e pluralidade de práticas não-conformistas, a ser ladeada por Roma, de um lado, e pelos dissidentes, de outro. Ambas as facções eram forças activas na vida social inglesa, já que a Igreja Católica Romana crescia em importância, não só graças aos grupos irlandeses que se tinham estabelecido nas cidades industriais, mas também graças aos movimentos de alunos e de professores universitários. Por seu turno, os dissidentes dominavam largas secções das classes médias. A própria Igreja de Inglaterra, fortemente influente na vida

²¹ Furtado e Malafaia (1992) explicam que um dos traços mais marcantes da Inglaterra oitocentista e dos movimentos culturais foi o rápido desenvolvimento da ciência e o seu cada vez maior ascendente sobre a mentalidade e a vida quotidianas. A investigação científica teve no século XIX um incentivo grande por parte de instituições que contribuíram de forma decisiva para o prestígio e a divulgação da ciência; de entre estas podemos referir a antiga e conceituada **Royal Society**, cuja existência remonta a 1660, e a **British Association for the Advancement of Science**, criada em 1831.

social do país, era uma família dividida, com diferentes grupos lutando pela obtenção de posições de maior relevo: por um lado, o movimento *High Church*, que enfatizava o lado católico do anglicanismo, graças ao denominado Movimento de Oxford, ou tractarianismo, que crescera nos anos 30 como uma reacção contra a nova teologia liberal e, mais tarde, nos anos 50 e 60, devido ao movimento ritualista e, por outro lado, os evangélicos, herdeiros do grande movimento revivalista de espírito religioso do século XVIII (Chadwick 1966), suspeitavam tanto dos rituais como dos apelos a qualquer outra autoridade que não a da Bíblia; para os evangélicos a religião da palavra, a par da pregação e do sermão eram as práticas mais importantes para a conversão da alma. A preocupação evangélica com a conduta individual tornou-se um modelo de conformidade social em meados do século, ao contrário dos primeiros pregadores evangélicos do século XVIII, que preconizaram o aprofundamento da experiência religiosa individual.

Porém, apesar de toda a influência que quer a Igreja Anglicana, e as suas diferentes vertentes, quer as capelas dissidentes pudessem exercer no povo, milhares de pessoas, na Inglaterra vitoriana de meados do século, mostravam-se agnósticas e ateístas, como ficou provado pelo censo de 1851, o qual deu igualmente a conhecer que a aclamada hegemonia anglicana não existia, demonstrando que a vida religiosa inglesa era plural. Não podemos, porém, ignorar escritos como os de Matthew Arnold no que diz respeito à celebrada busca de perfeição, busca que passa pela aceitação ou pela rejeição do já anteriormente estabelecido, dos dogmas.²²

²² No prefácio a *Culture and Anarchy* lê-se: 'One may say that to be reared a member of a national Church is in itself a lesson of religious moderation, and a help towards culture and harmonious perfection. Instead of battling for his own private forms for expressing the inexpressible and defining the indefinable, a man takes those which have commended themselves most to the religious life of his nation; and while he may be sure that within those forms the religious side of his own nature may find satisfaction, he has leisure and composure to satisfy other sides of his nature as well. But with the member of a Nonconforming or self-made religious community how different! The sectary's *eigene grosse Erfindungen*, as Goethe calls them, - the precious discoveries of himself and his friends for expressing the inexpressible and defining the indefinable in peculiar forms of their own, cannot but, as he has voluntarily chosen them, and is personally responsible for them, fill his own mind. (...) Other sides of his being are thus neglected, because the religious side, always tending in every serious man to predominance over our other spiritual sides, is in him made quite absorbing and tyrannous by the condition of self-assertion and challenge which he has chosen for himself. (...) All this leaves him little leisure or inclination for culture; to which, besides, he has no great institutions of his own making, like the Universities connected with the national Church, to invite him; but only such institutions as, like the order and discipline of his religion, he may have invented for himself, and invented under the sway of the narrow and tyrannous notions of religion fostered in him as we have seen. Thus, while a national establishment of religion favours totality, *hole-and-corner* forms of religions ...inevitably favour provincialism.' (Arnold: [1869] 1932: 15-16)

As questões religiosas ajudaram, igualmente, a dividir o eleitorado, com os dissidentes a encorajarem o desenvolvimento do liberalismo e os homens da Igreja a apoiarem o partido conservador.

A reconstrução e a reforma da vida intelectual e cultural vitoriana passou pelo largo espectro social, composto pelos homens e mulheres que queriam reformar o velho estado aristocrata anglicano. Entre eles encontravam-se, provindos de vários grupos da classe média, os não-conformistas, radicais que ainda acreditavam nos ideais da Revolução Francesa; os novos filósofos radicais, que seguiram as orientações de Jeremy Bentham (1748-1832),²³ o qual preconizava a reforma das instituições por meio do movimento utilitarista; o escocês James Mill (1773-1836), e um conjunto de profissionais que não encontraram, na conjunção de Oxbridge, nem desafio intelectual, nem apoio institucional para levar a cabo as reformas políticas e educativas. Lembremos que desde o século XVI, Oxford e Cambridge constituíram um recurso estratégico dos Tudor e dos Stuart para a construção da nação inglesa (Pina 2000), para a hegemonia anglicana que até meados do século XIX conseguiu excluir do ensino universitário as confissões religiosas. Mas, ainda de acordo com Pina (2000), o que temos de ter em atenção no papel das universidades citadas foi a missão dada pelo Estado de hegemonizar, dentro de uma cultura nacional dominante, todas as práticas intelectuais e culturais dissidentes.

A estreiteza dos *curricula* quer em Oxford, mais virados para os estudos humanistas clássicos, quer em Cambridge, mais virados para os estudos matemáticos, a par de um nível científico e pedagógico claramente insatisfatório para os que queriam prosseguir a pesquisa científica, levou a que, em 1826, a Universidade de Londres fosse criada pelos filósofos radicais, com o objectivo de providenciar uma educação mais secular; embora as Academias científicas fundadas pelos dissidentes facultassem uma boa educação, não atribuíam o prestígio social de uma universidade. Ao contrário de Oxford e de Cambridge, que institucionalizaram a resistência vitoriana a um novo mundo industrial e que treinaram os líderes políticos, a Universidade de Londres (conhecida, a par de outras como *a red-brick university*) tinha um *curriculum* muito mais vasto, marcando a entrada de uma nova ideia no ensino universitário: a de

²³ Radicalismo filosófico, utilitarismo e benthamismo eram termos aplicados aleatoriamente para designar o credo dos membros benthamistas do Parlamento, referindo-se, de uma forma geral, à ideologia socio-económica e política e ao conjunto de valores da classe média vitoriana.

conceber a universidade como um local de formação para profissões específicas, como medicina, direito, engenharia, ensino, dando lugar à investigação científica.

Todas estas circunstâncias fizeram com que o debate intelectual na era vitoriana não se fechasse em círculos de especialistas, mas fizesse parte de um discurso mais vasto partilhado por todos os que liam os periódicos, cujo desenvolvimento, como se sabe, foi um fenómeno cultural do século XIX. Nestes periódicos o leitor podia encontrar críticas e ensaios sobre os mais variados assuntos, desde a literatura, à ciência, à filosofia, à religião, à astronomia, à teologia e à política, factor que ajudou à criação de práticas discursivas comuns.

5. A Romancista

Merryn Williams (1984) escreveu que poucos grandes romancistas foram quase totalmente esquecidos, mas este foi o destino de Margaret Oliphant, uma romancista que, embora não genial, demonstrou talento na representação de uma comunidade conhecível de meados do século XIX; uma escritora à frente do seu próprio tempo (Gray 1979), que trouxe, para o espaço de comunicação literária, estruturas de sensibilidade emergentes, baseadas nas experiências do dia-a-dia de uma comunidade.

A canonização literária do século XX excluiu o nome de Margaret Oliphant do panteão dos grandes.²⁴ Porém, apesar de durante a sua vida a romancista ter sido comparada a Jane Austen, George Eliot e Anthony Trollope e de nos anos 60 de 1800 os

²⁴ Sandra Gilbert e Susan Gubar, por exemplo, não incluem Margaret Oliphant na *Norton Anthology of Literature by Women* (1979), exclusão que faz de Margaret Oliphant, em meu entender, duplamente marginal: não faz parte da tradição masculina, nem da tradição feminina. Todavia, o nome da romancista surge no *Dictionary of British Women Writers* (1989), onde é traçada uma pequena biografia da autora e onde se considera as *Crónicas de Carlingford* como o seu melhor trabalho pelo enfoque nas lutas de temperamento e de ideologia.

seus romances terem estado entre os volumes mais populares da biblioteca Mudie²⁵, parecendo ter, imediatamente após a sua morte, lugar assegurado entre os grandes escritores do século, um século e meio depois Margaret Oliphant é quase desconhecida e os seus romances estão fora do circuito de publicação, sendo difíceis de encontrar até em antiquários. Com efeito, a par de Trollope com *Chronicles of Barsetshire* (1855-1867) e de George Eliot com *Scenes of Clerical Life* (1858), Margaret Oliphant é uma importante analista da vida de província na década de sessenta do séc. XIX. Contribuindo regularmente como crítica para a revista **Blackwood's**, a autora rapidamente desenvolveu um sentido das tendências de publicação comercialmente bem sucedidas. O sucesso de Anthony Trollope com a série de Barchester teve, sem dúvida, importância ao convencê-la das virtudes de criar para si mesma uma comunidade ficcional.

Para além de Trollope, com quem foi comparada, Margaret Oliphant foi, algumas vezes, confundida com George Eliot, a quem desagradou, por exemplo, o facto de as *Crónicas* lhe serem atribuídas, ao ponto de, em carta a Sarah Hennell, em Abril de 1862, ter escrito:

I am NOT the author of 'The Chronicles of Carlingford'. They are written by Mrs. Oliphant, author of 'Margaret Maitland' etc. I have not read 'The Chronicles of Carlingford' but from what Mr. Lewes tells me, they must represent the Dissenters in a very different spirit from anything that has appeared in my books. (Eliot [1862] 1956: 25)

²⁵ *Mudie's Select Library* foi um fenómeno único da história literária inglesa, por muitos considerada como uma instituição leviatã. Esta foi uma biblioteca que manteve, no século XIX, um público leitor que lia os livros por empréstimo e não porque comprasse as edições originais dos romances. As condições especiais do mercado literário de meados do século XIX foram criadas pelos preços artificialmente elevados dos romances e pelo domínio das bibliotecas de empréstimo. Por norma os romances eram publicados em 3 volumes (three deckers), mas o preço formal destes quase não importava, já que os leitores quase nunca os compravam, lendo-os por empréstimo nas referidas bibliotecas. Como Griest (1970) explica, os romances eram anunciados não como estando à venda, mas como estando disponíveis ao público em instituições de empréstimo que, por sua vez, negociavam grandes descontos com os editores, de tal forma que o preço médio do livro que circulava pelas mãos dos leitores, era, em regra, metade do valor do de venda ao público. A forma de publicação em 3 volumes e a disseminação dos livros por empréstimo é um fenómeno que está, aliás, intimamente ligado ao fenómeno cultural iniciado por Charles Edward Mudie, o qual desde 1842 começou a emprestar livros numa loja em Bloomsbury até 1894, altura em que, associada ao rival W.H. Smith, a então Library Establishment – Mudie's, Limited, destruiu o romance em 3 volumes, forma pela qual tinha sido largamente responsável, como principal artigo no mercado literário vitoriano. Convém não esquecer, porém, que a *Mudie's Select Library* foi um desenvolvimento quase previsível das bibliotecas de empréstimo e de práticas de publicação que se iniciaram em meados do século XVIII, resultantes de dois métodos de lidar com o público leitor crescente: por um lado, o hábito dos livreiros em cobrar uma pequena taxa por lerem os livros na loja, prática que se desenvolveu naturalmente e por outro, o empréstimo de obras para serem lidas fora da loja. De referir que o adjectivo 'select' foi cuidadosamente escolhido (Keating [1989] 1991), dando segurança aos leitores que o que estavam a ler estava dentro do controlo moral que a palavra prometia. Para o romancista, o número de romances que as bibliotecas reservavam era crucial, pois este indicador servia para estabelecer o seu valor de mercado e aumentava ou diminuía o seu poder negocial.

Este episódio foi entendido por Margaret Oliphant de uma forma mais ligeira, não deixando, contudo, como é visível na carta que escreveu ao editor em 1862, de ironizar sobre o mercado literário e o papel dos críticos:

Much exhilarated by your favourable argument. I had almost written you yesterday a note which you would have laughed, being a protestation called forth by an article in the 'Saturday Review'. That discriminating critic, as you will most likely have seen, announces that the 'Chronicles of Carlingford' can be written by nobody but George Eliot – a high compliment to me, no doubt; but women, you know, according to the best authorities, never admire each other, and I mean to protest that the faintest idea of imitating or attempting to rival the author of 'Adam Bede' never entered my mind. I hope you don't think so. This protest is made for my private satisfaction, and because I should not like you to think me guilty of imitation or of any intention that way. Critics as a race are donkeys, and may say what they please. (Oliphant [1899] 1974: 185-186)

Refutando qualquer hipótese de imitação ou de rivalidade, Margaret Oliphant assume-se como autora, referindo-se, de uma forma sarcástica, ao modo como os críticos faziam o mercado literário. Se é verdade que o sucesso, na década anterior, de Barchester e de Milby pode ter sugerido a Margaret Oliphant a representação de um cenário de uma comunidade inglesa de província, dando à romancista a oportunidade para satirizar as instituições sociais e religiosas suas contemporâneas, também é verdade que a perspicácia, a capacidade satírica e engenho romanesco são originais, não sendo copiados de nenhum dos seus contemporâneos (Leavis 1974).

Os obituários que se seguiram à morte da escritora em 1897 foram, regra geral, respeitosos no tom, tendo a autora sido aplaudida por um público vitoriano anglicano que apreciou o facto de ela ter sido capaz de lhes dar a conhecer um mundo totalmente desconhecido para eles: o mundo dos não-conformistas, mundo do qual romancistas contemporâneos de Margaret Oliphant, nomes tão populares como Dickens, Trollope e George Eliot (nos seus últimos romances), se alhearam. Mas a crítica posterior à publicação póstuma da *Autobiografia* foi, no entanto, mais consequente ao relegar Margaret Oliphant para o lugar de uma sobrevivente dos valores antiquados da época vitoriana, cuja mentalidade, como Furtado e Malafaia (1992) sugerem, constitui o mais completo repositório dos interesses, dos valores, das convenções, dos ideias, mas também dos fantasmas da burguesia europeia de então.

Em 1898, um ano após a sua morte ainda se podiam encontrar alguns títulos seus no catálogo anual da Biblioteca Mudie (Jay 2002), mas esta nunca mais contactou os

editores, nem tão pouco a subscrição pouco económica das obras de Margaret Oliphant atraía um universo e um mercado literário cada vez mais diverso e em expansão. Embora algumas edições mais baratas de alguns romances da autora tivessem continuado a circular nos primeiros anos do início do século XX, nem o formato, nem as preocupações ficcionais neles contidas apelavam à geração do pós-guerra.

Embora nunca tivesse sido uma escritora com vendas dignas do nível de um ‘best-seller’, Margaret Oliphant conheceu o sucesso, tendo como romancista ocupado um lugar indiscutível no meio artístico e intelectual vitoriano. Ela foi aplaudida como romancista, temida como crítica e respeitada como mulher de letras. Na época, a sua posição privilegiada, junto da casa editora Blackwood’s, como ‘mulher dos sete ofícios’, conferia-lhe algum poder e influência. A autora tinha plena consciência do poder da sua escrita, ensaística ou ficcional, para moldar a opinião pública, criando, deste modo, personagens que comandam o interesse dos leitores, representando por meio de uma comunidade conhecível o sentido subtil da mudança que é sempre prévio a qualquer alteração da ordem social (Oliphant 1870). As *Crónicas de Carlingford*, bem como a *Autobiografia*, constituíram para o leitor do século XIX e constituem para o leitor do século XXI um precioso contributo que constrói uma comunidade conhecível ao ajudar, activamente, a dar forma aos mundos de opinião, de discurso e de relações sociais (Wolff 1977:1).

Ao criar personagens como Artur Vincent, Tozer, Lucilla Marjoribanks e Phoebe Junior, e a própria personagem de Margaret Oliphant na *Autobiografia*, a romancista demonstra a sua capacidade criativa, no registo que foi capaz de realizar dos costumes sociais, da doutrina anglicana e dissidente, da luta pela afirmação da individualidade. De salientar, porém, que todas as representações são interpretações, nunca podendo ser consideradas como espelhos da realidade objectiva, pois estas representações resultam de um conjunto de processos de selecção.

Ao escolher representar personagens que desenvolvem uma identidade oposicional plausível, nas experiências de vida, nos modos de relacionamento com os outros, na potenciação de dissidência derivada do conflito e da contradição que a ordem social produz em si mesma, tanto as *Crónicas de Carlingford* como a *Autobiografia* criam histórias fissurantes, que compreendem em si mesmas os fantasmas das histórias que estão a tentar excluir (Sinfield 1992).

Quando não era colocada a par de George Eliot, Margaret Oliphant era a segunda escritora da época, depois da morte de Mrs. Gaskell²⁶; porém, todo o apreço não fez justiça ao seu talento e embora as críticas tendessem a ser positivas, muitas não conseguiram fazer a distinção entre as suas obras maiores e as de menor qualidade.

Apesar de Margaret Oliphant ter sido esquecida nos chamados estudos do período vitoriano, a capacidade da romancista para criar num conjunto de obras uma comunidade conhecível de relações, permite-me afirmar que a hora é de reapreciação da sua obra romanesca. Com efeito, este processo de reapreciação começou na década de 40 do século passado, com uma biografia incipiente da americana Lucy Poates Stebbins, e conheceu maior projecção nas palavras e no trabalho de Q. D. Leavis nos anos 60 do mesmo século. Até ao trabalho de Leavis a tradição de comparar George Eliot com Margaret Oliphant concentrava-se na qualidade inferior da última. George Eliot, enquanto uma das únicas mulheres romancistas, a par de Jane Austen, admitidas no que F. R. Leavis designou como 'a grande tradição', tornou-se o paradigma na discussão da experiência feminina da escrita, tornando-se, assim, a regra pela qual todas as outras escritoras foram julgadas.

Ao contrário, a carreira de Margaret Oliphant apresenta uma lição alternativa. Os primeiros artigos críticos, mais bem pagos do que a ficção, aconteceram devido ao seu sucesso como romancista e escritora de contos. É nesta medida que considero que o padrão da carreira de Margaret Oliphant faz mais sentido se colocado a par de um outro autor prolífico seu contemporâneo: Anthony Trollope.

Tal como Trollope, também Margaret Oliphant levou tempo a encontrar a sua característica própria como romancista: ambos começaram com romances regionais, ambos ensaiaram, ainda que brevemente, o romance histórico e ambas as carreiras conheceram o sucesso quando imaginativamente apropriaram uma comunidade inglesa e produziram uma série de obras, representando-a. Tal como Trollope, Margaret Oliphant admirava o humor aguçado de Jane Austen e rejeitava o sentimentalismo e o

²⁶ Cf. Meredith Townsend. Obituário de Mrs. Oliphant, (1897); 'Mrs. Oliphant and her Rivals' by One Who Knew Her, (Anónimo 1897) e a crítica americana, Harriet Water Preston que escreveu: 'In their manner of treatment, midway between the demure conventionalism and half-unconscious drolleries of Miss Austen and the labored intellectuality and excessive research of the more imposing George Eliot, *The Chronicles of Carlingford* seem to me among the soundest, sweetest, fairest fruits we have of the unforced feminine intelligence'. (Preston 1897)

‘pathos’ de Charles Dickens,²⁷ ambos produziram volumes de contos, ambos escreveram biografias, ambos reconheceram o apetite vitoriano por literatura de viagens; ambos sofreram por se concluir da sua obra que a produtividade sacrificava a qualidade à quantidade; à semelhança de Trollope a romancista ‘abriu’ a estrutura fechada do romance, questionando os estereótipos literários, afastando-o das origens tutelares e surpreendendo o leitor – por norma, são as personagens e não o enredo que triunfam: o temperamento e a força de vontade, frequentemente encontrados nas personagens femininas, são factores determinantes.

A fuga deliberada à convencionalidade levanta questões sobre as expectativas dos leitores em relação à ficção e à vida. Por meio desta estratégia, Margaret Oliphant relembra ao leitor que as estratégias narrativas e as escolhas da ficção reflectem ideologias aceites e interpretações aceitáveis da experiência. Para além de uma voz dissidente na acção dos romances, encontra-se uma voz dissidente na disposição autoral e na interpretação dos acontecimentos, constituindo-se como uma consciência de diferença, no ímpeto de encontrar uma voz distintiva (Jay 1995).

A reapreciação de Q.D. Leavis, a par do interesse de alguns sectores da crítica, nomeadamente feminista, demonstra que o desafio à tradição é um desafio fundamental no questionar das convenções vitorianas, pois, apesar do seu conservadorismo político, a sua visão do mundo é contrária ao espírito da época – no coro de escritores vitorianos a voz de Margaret Oliphant é original, ganhando para si um nome de uma escritora excepcionalmente prolífica e de sucesso no mercado competitivo da idade dourada da literatura vitoriana (Jay 1995: 1).

Apesar da divergência de opiniões mais antigas ou mais recentes quanto ao mérito das obras, não deve restar no espírito do leitor qualquer dúvida de que a contribuição de Margaret Oliphant para a literatura vitoriana é muito mais substancial e

²⁷ Apesar de assumir que não gostava do estilo de Dickens, Margaret Oliphant criou nas *Crónicas de Carlingford*, duas personagens tipicamente dickensianas – Mr. Wodehouse e Mr. Copperhead, que ecoam personagens como Bounderby e Gradgrind. Mr. Wodehouse é descrito da seguinte forma:

‘Mr. Wodehouse was a man who creaked universally. His boots were a heavy infliction upon the good-humour of his household; and like every other invariable quality of dress, the peculiarity became identified with him in every particular of his life. Everything belonging to him moved with a certain jar, except, indeed, his household, which went on noiseless wheels, thanks to Lucy and love. As he came along the garden path, the gravel started all round his unmusical foot.’ (R, 5) De igual modo, a frieza do olhar e a total ausência de sentimentos, justificam o nome de Mr. Copperhead. ‘Mr. Copperhead’s eye was as effectual in quenching emotion of any but the coarsest kind as water is against fire. People might be angry in his presence – it was the only passion he comprehended; but tenderness, sympathy, sorrow, all the more generous sentiments, fled and concealed themselves when this large, rich, costly man came by. People who were brought much in contact with him became ashamed of having any feelings at all; his eye upon them seemed to convict them of humbug. Those eyes were very light grey, prominent, with a jeer in them which was a very powerful, moral instrument. (PJ, 10)

significativa do que possa ser imaginado. É uma romancista que se afigura como interessante e original, pelo modo como oferece respostas para um número de questões tradicionalmente colocadas pelo chamado romance doméstico e pela coragem que demonstra em ir contra a corrente da época, ao mesmo tempo que, paradoxalmente, coloca as perspectivas individuais em conflito com uma visão conservadora, como, por exemplo, a afirmação da hierarquia social em contraponto ao desafio à hierarquia familiar e aos papéis típicos das mulheres e dos homens, aceitando, simultaneamente as barreiras de classe como ordenadas divinamente e questionando os conceitos de divina providência e de justiça.

Após uma análise cuidada da cena literária coeva, Margaret Oliphant escolheu criteriosamente os materiais que constituiriam a representação de uma comunidade fictícia. Em 1857, a autora publicava no **Blackwood's** uma série intitulada 'Modern Light Literature', escrevendo sobre a religião, a poesia e a sociedade. É num artigo sobre esta última que Margaret Oliphant lamenta que todos os romancistas procurem a sombra da sociedade em Mayfair ou Belgravia, argumentando contra esta tendência nos seguintes termos:

Yet our social artists might very well consider that the large portion of the world which they leave unaccounted for – the middle ground between the rich and the poor – is just as full of all the greater human qualities as any other, and might very well afford and repay illustration; not to say that it is in reality the society with which the greater majority of themselves are best acquainted, and most fully able to portray. This country, which is the most free, seems also one of the most oligarchical of nations; but the writers are by no means a fair example of the public; and notwithstanding the books, there are hundreds of families among us who, if they are curious about Belgravia, stop here, and aspire no further, and who profanely use the sacred word Society in their own right, meaning thereby their own humble dinner-parties and tea-parties, their next door neighbours and friends over the way. (Oliphant 1857: 436-437)

É na consideração da originalidade da obra de Margaret Oliphant, sobretudo nos textos que constituem as *Crônicas de Carlingford* e na *Autobiografia*, que esta tese se baseia, na leitura dos textos no seu conjunto como um projecto de criação de uma comunidade conhecível, na comunicabilidade de experiências, no espaço ficcional da obra literária, que ao fazer uso de determinadas práticas discursivas constitui e constrói uma identidade individual e social.

Carlingford pretende preencher o vazio literário que a romancista sentia na representação de uma comunidade conhecível, escolhendo para personagens dos seus romances grupos e indivíduos que estavam fora da sociedade londrina. A representação

das classes mais baixas e médias e das classes profissionais de província foi feita, não do ponto de vista dos romances industriais, como Gaskell optara por fazer, mas antes concentrando-se nas secções da sociedade que lhe eram familiares, não havendo quase nenhuma referência à aristocracia ou às classes trabalhadoras. Profundamente consciente da importância dos indicadores de classe, em Abril de 1855, num artigo do **Blackwood's**, escrevia:

We men and women of to-day are very limited people, with all our sciences and knowledges; and instead of standing on one broad common ground as human creatures, brothers and sisters to each other, we are all, more or less, inhabitants of such and such a street, keeping so many servants, and paying such a rent for our houses. (Oliphant 1855a: 451)

Durante todo o tempo que me empenhei na leitura e no estudo da obra de Margaret Oliphant perguntei-me, frequentemente, se valia a pena ler esta romancista e por onde deveria começar, já que não me interessava reduzir a escritora a um fenómeno de história cultural do período vitoriano, pois isso seria, em meu entender, rotulá-la como um talento menor, sem qualidade artística e originalidade, quando, na realidade a vida e a obra de Margaret Oliphant sugerem variações significativas ao mito vitoriano da romancista anónima, ou da romancista escrevendo sob pseudónimo, dependendo da aprovação masculina.

Para além disso, a longevidade e a variedade da carreira literária de Margaret Oliphant leva-me, necessariamente, à reconsideração dos termos pelos quais se pode conferir estatuto de maioridade ou de menoridade aos escritores. Como Jay (1995) afirma, a romancista não foi meramente um produto da sua cultura, tendo tido influência na formação dos padrões do mercado; Margaret Oliphant, enquanto mulher consciente das regras e das convenções sociais e culturais com as quais contactava, foi, simultaneamente, uma criação e criadora do meio social em que se movia e que representou na sua obra (Jay 1995: 4).

Sabe-se que os romancistas não escrevem no vácuo, sendo sujeitos a impressões externas, mas os romancistas maiores criam uma ficção que leva a literatura um passo mais adiante, para um nova dimensão, dimensão essa que influencia os contemporâneos – este foi o papel de Margaret Oliphant, ao oferecer a oportunidade ao seu público

leitor, anglicano e de classe média alta, classe a que a própria acabaria por pertencer na sua escalada social, de olhar para várias pessoas de ângulos e perspectivas diferentes.²⁸

A consideração de Margaret Oliphant como uma romancista maior passa, também, pela compreensão do que ela foi capaz de fazer em termos de representação de estruturas de sensibilidade emergentes numa comunidade conhecível de experiências de uma secção média da sociedade. É interessante notar que, apesar de não gostar do estilo dickensiano, foi capaz de reconhecer em Charles Dickens o cronista desta secção da sociedade inglesa, enfatizando tal facto do seguinte modo:

This middle class in itself is a realm of infinite gradations, and the term has perhaps a different meaning in the lips of every different individual who says the words; but we take it in its widest sense. From the squire whose acres are too few, or his family too recent, to rank among the aristocracy of his country – and from the merchant, who is not rich enough to be a millionaire, the scale fluctuates and descends to the poor curate, the poor clerk, the poor teacher, who have just enough to live honestly, to struggle through debts and incumbrances, and keep – if only by an arm's length – the wolf from the door. (Oliphant 1855: 452)

Dominando um leque variado de técnicas narrativas, onde se podem apontar exemplos como a selecção, o exagero, a repetição, a equivalência e a justaposição, estas constituem-se como características da romancista na representação da vida social em *Carlingford*: Margaret Oliphant foi capaz de seleccionar assuntos conhecidos e desconhecidos, exagerando, por vezes, tendo em vista alguma sátira, tendo sido capaz, igualmente, de, por meio de enfoques variados, descrever uma comunidade fechada como *Carlingford*, tratando as personagens de tal modo que estas se agrupam diferentemente, têm mais importância ou ficam mais na retaguarda, conforme a ocasião o exige, e interagem.

Descobrimo os membros da classe média baixa, como assunto pertinente para um tratamento ficcional mais extenso, e explorando as relações entre esta classe social e a classe média alta, Margaret Oliphant contribuiu para a expansão da literatura vitoriana para esferas sociais previamente negligenciadas e ignoradas. Descrevendo as esperanças, os medos, as perplexidades e as certezas das personagens, Margaret Oliphant tornou-se uma voz distintiva no debate cultural vitoriano, participando, assim,

²⁸ Pode-se dar como exemplo um par feminino que surge em *SC* e em *PC* as irmãs Hemming, as quais, do ponto de vista dos habitantes de Grove Street e frequentadores de Salem Chapel, os dissidentes, são consideradas parte integrante da sociedade bem educada e polida de Grange Lane, sendo, por isso, um conhecimento desejável no seio de algumas famílias de comerciantes, porém, por seu lado, Grange Lane 'olha' para as irmãs com alguma compaixão.

na luta para compreender a sociedade e dar um significado concebível ao mundo conhecido.

Em 1855, num artigo do **Blackwood's** intitulado 'Mr. Thackeray and his novels', Margaret Oliphant queixava-se da inexistência de novas perspectivas sobre a natureza humana na ficção inglesa dos últimos cem anos. Com as *Crónicas* e a *Autobiografia*, a autora contribuiu, em minha opinião, para uma nova perspetivação da natureza humana, ao explorar a interacção complexa entre personagens individuais e as instituições, ideias, formações, notações e convenções suas contemporâneas.

A ideia de criar uma série de romances interrelacionados entre si demonstra que Margaret Oliphant tinha consciência da diversidade e da complexidade da vida na Inglaterra oitocentista; a ideia, que algumas vezes enunciou, de que não há fins na vida real, tornou uma série como *Carlingford* particularmente interessante, pois o que parece ser o final num romance torna-se no início de um novo desenvolvimento no outro romance. Este método faz com que a romancista possa ter escolhido diferentes ênfases, de modo que diferentes partes da série se interpretem umas às outras: por exemplo, o modo como a autora representa a dissidência em **SC** tem de ser entendido no contexto da representação que faz dos diferentes grupos pertencentes à Igreja de Inglaterra, tanto em **PC** como em **MM**; os efeitos de um sistema de classe bastante rígido são entendidos de modo diferente por Lucilla, em **MM** e por Phoebe, em **PJ**. Este é também o tipo de pessoas que Margaret Oliphant representa na sua comunidade fictícia, onde chama a atenção para os processos pelos quais o significado cultural é construído.

Em 1978 Elaine Showalter referia-se a Margaret Oliphant como pertencendo à segunda geração de romancistas de entre as três gerações da fase feminina do romance.²⁹ Esta designação parece ter sido, igualmente, a de Margaret Oliphant que em 1855, num artigo para o **Blackwood's**, intitulado 'Modern Novelists – Great and Small', escrevia:

²⁹ Elaine Showalter definiu as categorias em que dividia a escrita das romancistas, em três fases: a fase feminina, (*feminine*) que definiu como o período desde o aparecimento dos pseudónimos masculinos em 1840 até à morte de George Eliot em 1880, altura em que as romancistas se preocupavam com o que a autora designa como um realismo feminino, uma exploração socialmente bem informada da vida diária e dos valores das mulheres dentro das famílias e da comunidade; a fase feminista, (*feminist*) de aquisição do direito de voto pelas mulheres, de 1880 a 1920, uma fase de confrontação com a sociedade masculina, que elevava os estereótipos vitorianos ao lugar de culto; foi uma fase de denúncia do espírito de auto-sacrifício, contra restrições à expressão das mulheres, de luta contra a atitude patriarcal da sociedade, num desvio cada vez maior do realismo, em direcção à emoção e à fantasia e, por último, a fase da feminidade (*female*), uma fase de auto-exploração corajosa, com um enfoque psicológico mais do que social, procurando refúgio da dura realidade exterior, do mundo masculino.

This, which is the age of so many things – of enlightenment, of science, of progress – is quite as distinctly the age of female novelists. (Oliphant 1855c: 555)

Se esta foi uma época de mulheres romancistas, qualquer trabalho que verse o estudo do século XIX, como é a presente dissertação, não pode deixar de conhecer e dar a conhecer o mundo de onde Margaret Oliphant proveio. O leitor do século XXI reflectirá sobre a experiência e o conhecimento das estruturas de sensibilidade, das convenções e das normas do meio social, político, cultural e histórico em que as personagens representadas nas *Crónicas de Carlingford* e na *Autobiografia* se moviam, já que se parte do pressuposto que a ficção ilumina todo um modo de vida, revela a vida contemporânea sentida, as opiniões e os preconceitos.

6. Estrutura da dissertação

Michael Green (1997) aconselha a que se ‘clarifique o palco’, contextualizando e clarificando as linhas da crítica sobre o objecto de estudo, sabendo quais os recursos utilizados, que estratégias foram adoptadas e quais os passos que a dissertação segue, explorando em detalhe, de uma forma exaustiva e cumulativa, a crítica já existente. Usando esta metodologia conseguiremos chegar a uma tópicos distintivo, um problema ou a um argumento que se evidencia como original de entre a panorâmica geral.

Assim, a Primeira Parte desta dissertação, traça a história da recepção de Margaret Oliphant, no que diz respeito às biografias, às narrativas, com especial incidência nas *Crónicas de Carlingford*, à *Autobiografia* e à consideração do papel da escritora como uma mulher de letras, tendo em especial atenção o estabelecimento da reputação da romancista como autora no período em que conheceu maior sucesso, a década de 60 de 1800. Mostra-se como a crítica, colectivamente, construiu a imagem do trabalho da romancista e como essa atitude influenciou, em décadas posteriores, a popularidade desta, nunca a colocando no panteão dos grandes. Foi realmente no século XX que o grande reconhecimento crítico da escritora aconteceu, pela voz de Q. D. Leavis. Optou-se por não fazer uso de toda a bibliografia crítica consultada, pois o objectivo aqui foi o de traçar as características mais substantivas da crítica oliphantiana, reflectindo sobre o que já foi feito, sobre os problemas levantados.

A Segunda Parte enceta a explicitação do quadro conceptual em que a presente dissertação se insere, com o contributo dado pela leitura das obras de Raymond

Williams, num estudo dos conceito de romance como comunidade conhecível, estrutura de sensibilidade e experiência.

Ter chegado a uma explicação satisfatória das teorias williamsianas, ter lutado com os anjos, na metáfora de Hall (1992), – que no contexto presente se pode definir como uma luta com a definição da teoria de comunidade conhecível e dos conceitos de estrutura de sensibilidade e de experiência – é ter conseguido ler uma história com um enredo (Inglis 1993) cuja personagem principal lutou contra a obscuridade, durante uma árdua jornada, por meio de um território de dificuldades e de escuridão, dos enigmas da teoria (Hall 1992), até ao momento em que a floresta se abriu e a personagem emergiu numa terra que se espera seja de luz e de claridade. Sem a compreensão da teoria williamsiana parte crucial deste trabalho intelectual não seria possível, já que o trabalho de análise é inseparável e indissociável de tal concepção teórica que identifica e articula as relações entre cultura e sociedade, interrogando a relação entre ambas.

Tendo como base a proposta de Raymond Williams, entende-se comunidade conhecível como a criação ficcional de uma comunidade, criação essa fruto da consciência da autora, da sua ideologia e posicionamento crítico, do que tem de ser explicitamente dito e do que deve ser dito implicitamente, nas margens da obra.

No que diz respeito aos conceitos de estrutura de sensibilidade e de experiência, entende-se a primeira enquanto cruzamento entre ideologia – conjunto de crenças e valores dominantes – e uma resposta inconsciente do colectivo a uma experiência comum; um conceito que articula e relaciona, na sua estrutura discursiva, a vida no seu todo – os valores, o sentir, as vivências e as experiências que podemos encontrar na prática material dos textos em análise, na sua impressão escrita, nas suas palavras. São os sentidos, os sentimentos e os valores vividos e partilhados pela experiência social do colectivo, que constituem a experiência entendida como a agência humana no processo imediato, autêntico e activo de produção de cultura.

Por fim, as Terceira e Quarta Partes examinam as *Crónicas de Carlingford* e a *Autobiografia* respectivamente, tendo em atenção o que anteriormente foi explorado e explicado sobre os modos como a experiência, os contextos de experiência e as estruturas de sensibilidade representadas ficcionalmente ao longo dos vários textos constroem uma comunidade conhecível. Nas Terceira e Quarta partes optei pela utilização de abreviaturas sempre que faço referência a um romance ou à *Autobiografia*. No que respeita à indicação de referências e notas bibliográficas, usei o manual de estilo

de Chicago de 1993,³⁰ referindo, no corpo do texto, o apelido do autor e data, sendo, quando julgado pertinente, indicada a página.

As notas de rodapé servem basicamente como apontamentos de leitura e de análise, que não cabendo no corpo do texto, são, no entanto relevantes para o mesmo, servindo igualmente como comentários mais alargados, sempre que se justificam. Em cada capítulo inicia-se uma nova secção de notas, numeradas a partir de 1.

³⁰ *The Chicago Manual of Style*. 14th Edition. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1993.

PRIMEIRA PARTE



Margaret Oliphant e a sua arte: uma apreciação

Our opinion is that every artist finds the natural conditions of his working, and that in doing what he has to do according to his natural lights he is doing the best which can be got from him. But it is hopeless to expect from the reader either the same attention or the same faith for twenty or thirty literary productions which he gives to four or five. The instinct of nature is against the prolific writer. In this way a short life, a limited period of activity, are much the best for art; and a long period of labour, occupied by an active mind and fertile faculties, tell against, and not for, the writer. It is a sort of forgone conclusion that the man who does little is likely to do that little better than the man who does much.

Margaret Oliphant 1883

Margaret e a sua arte: uma apreciação



Margaret Oliphant escreveu as palavras constantes na epígrafe no obituário de Anthony Trollope, publicado na revista *Good Words*, onde apreciava o feito que o romancista conseguira com as *Crônicas de Barchester*, sendo capaz de dar ao leitor o grande e o pequeno, o comum e o nobre, em subordinação às leis naturais, sendo capaz de criar uma paisagem geral, num equilíbrio da vida real; Barchester é a Inglaterra contemporânea. No mesmo obituário Margaret Oliphant afirma que depois da morte de Trollope o labor da composição se revelou contra este junto da opinião popular, a qual não reconhecia talento na chamada 'indústria' da arte do romancista, termo ao qual a própria Margaret Oliphant reage na *Autobiografia*, quando se refere ao modo como outros tratam aquilo que ela considera ser a sua arte (Oliphant [1899] 1974: 131).

Nesta breve apreciação da arte de Trollope, Margaret Oliphant parece estar a pensar nela própria, no valor que a sua produção ficcional e ensaística tinha no mercado literário vitoriano, mostrando-se irritada e relutante em aplicar os padrões da crítica coeva ao seu trabalho, crítica normalmente usada para julgar a escrita masculina.

Para que a leitura deste capítulo se torne clara, optei por dividi-lo em quatro partes, correspondentes às áreas da crítica oliphantiana: biografias, estudos autobiográficos, estudos sobre a obra romanesca e considerações sobre o papel da escritora como uma mulher das letras inglesas. No âmbito dos romances, ainda que com referências a outras obras quando julgado pertinente para o argumento, a minha atenção incide especialmente nos artigos que se reportam às *Crônicas de Carlingford*, desde meados do século XIX até 2001, com um hiato de tempo na primeira metade do século XX, altura em que, por razões que apontarei mais adiante, Margaret Oliphant foi esquecida. Com efeito foi nos anos 60 e no início dos anos 70 que Margaret Oliphant foi redescoberta pela crítica com os importantes estudos de Q.D.Leavis, (1969, 1974) autora que orientou os rumos da crítica oliphantiana.

Os estudos aqui apresentados ajudam a traçar uma história da recepção de

Margaret Oliphant e a sua arte: uma apreciação

Margaret Oliphant, já que são suficientemente clarificadores do papel desempenhado pela escritora na reprodução e consolidação da mentalidade crítica e literária da época, tornando-se no que Elizabeth Jay apelida de uma poderosa voz crítica da vida vitoriana (Jay 1995). Até ao trabalho pioneiro de Q.D.Leavis, o nome de Margaret Oliphant era mencionado *passim* em trabalhos de crítica, como uma autora de segunda ou de terceira categoria, graças, em grande parte, à influência da crítica coeva que nunca soube aceitar que, por exemplo, as personagens femininas fossem muitas vezes retratadas como demasiado auto-confiantes.

Mas é nos estudos autobiográficos e nos estudos da obra romanesca, de onde sobressaem estudos sobre *Miss Marjoribanks* (1866) e sobre os romances escoceses *Hester* (1883) e *Kirsteen* (1890), que se evidencia o tom da crítica depois da segunda metade do século XX, crítica que se inscreve essencialmente numa agenda feminista, apontando para a divergência entre a mensagem feminista dos romances e os enredos tradicionalmente masculinos aos quais mesmo as heroínas mais rebeldes se conformam¹.

Nos estudos autobiográficos é estudado o papel de Margaret Oliphant na asserção da individualidade feminina, na mistura que é capaz de fazer de posições culturais femininas e masculinas, sendo a sua escrita muitas vezes considerada como atípica e subversiva. Estes são adjectivos aplicados, de igual modo, ao estudo da obra romanesca de onde sobressaem questões como o papel da mulher na sociedade, a contraposição do papel mais forte da mulher em relação ao do homem, bem como a contraposição entre a esfera doméstica e a esfera pública, onde a mulher aparece intelectualmente superior ao homem, numa re-leitura dos papéis do género. Por meio de um estilo narrativo próprio, Margaret Oliphant oferece ao leitor a sua própria avaliação das personagens, nunca deixando, porém de fazer sentir a sua voz narratorial.

¹ Como se verá mais adiante, esta é uma tradição crítica na qual Margaret Oliphant merece reconhecimento como precursora, nomeadamente no retrato que constrói de personagens femininas, como Nettie Underwood, Lucilla Marjoribanks e Phoebe Beecham.

Margaret Oliphant e a sua arte: uma apreciação

1. Biografias

Isabel Constance Clarke (1935) inicia a tradição dos estudos biográficos oliphantianos, escrevendo uma biografia crítica resumida de Margaret Oliphant, deixando-nos a ideia de que a vida da escritora foi de trabalho incessante e árduo, com o único objectivo de ganhar o sustento da família. Para além disso, traça um retrato de amargura e desilusão no que respeita às relações familiares, em oposição ao carácter da obra literária da romancista, o qual Isabel Clarke considera ser agradável e de uma espontaneidade fluente.

Sensivelmente dez anos depois do trabalho de Isabel Constance Clarke surge um capítulo dedicado a Margaret Oliphant, em *A Victorian Album, Some Lady Novelists of the Period*, da americana Lucy Poate Stebbins. Aí a autora traça a biografia resumida de Margaret Oliphant, em nada diferente da de Isabel Constance Clarke, relatando a vida e a obra da romancista que considerou ser talvez a escritora mais prolífica que o mundo alguma vez produziu, afirmando que, nunca tendo sido uma mulher afortunada, Margaret Oliphant ‘falhou’ a felicidade por uma margem muito estreita (Stebbins 1946: 155).

Mas é a obra dos americanos Vineta e Robert Colby, *The Equivocal Virtue, Margaret Oliphant and the Victorian Literary Market*, publicada em 1966, que pode ser considerada a primeira biografia de Margaret Oliphant. Esta é uma obra que invoca em diferentes momentos as palavras da escritora na *Autobiografia*, lendo e entendendo a vida de Margaret Oliphant a partir das diferentes imagens que a própria criou no texto autobiográfico.

For Mrs. Oliphant literature was primarily a commodity – a product sold in the market place to provide the income she needed for her endless and overwhelming family responsibilities. It is not surprising, therefore, that she took little interest in claiming personal credit for her work. (Colby 1966: 3)

Tendo como objectivo primeiro dar uma ideia do contributo de Margaret Oliphant para a literatura vitoriana, relacionando o trabalho por ela desenvolvido com o dos seus contemporâneos e com a época em que viveu, *The Equivocal Virtue* lê a vida literária de Margaret Oliphant como resultado do mercado literário vitoriano, entendendo as produções literárias da escritora como comodidades, como um produto onde várias

Margaret Oliphant e a sua arte: uma apreciação

linhas de necessidade convergem, nas palavras de Macherey (1978: 42) e onde, ainda segundo o mesmo crítico, as condições que determinam a produção de um livro, também determinam as formas da sua comunicação (Macherey 1978: 70). Os Colby, que entendem a obra de Margaret Oliphant em referência a uma audiência burguesa, não foram capazes de entender o ressentimento com que a escritora se referiu à sua arte, que os críticos coevos apelidaram de 'indústria'. Afirmando que Margaret Oliphant deve ter sentido orgulho na sua indústria (Colby 1966: xiii), os autores justificam esta análise com o facto de a romancista ter conseguido para si e para a sua família um modo de vida confortável, atendendo à profissão precária, mas a única possível para uma mulher enérgica e com pouca educação formal. Foi graças à literatura que Margaret Oliphant conseguiu estatuto social.

Mas se com Carlingford, Vineta e Robert Colby consideram que Margaret Oliphant deu um modesto contributo para a comédia humana vitoriana (Colby 1966: 74), a série de contos sobre o fantástico e sobrenatural, *Stories of the Seen and the Unseen* (1885) é tida como reveladora das qualidades imaginativas da autora.

There is every evidence that Mrs. Oliphant's 'Stories of the Seen and the Unseen' engrossed her creative mind more deeply and thoroughly than did her more realistic fiction. Whereas the best of the Carlingford novels and her other domestic novels are penetrated with keen wit and shrewd intelligence, *A Beleaguered City* and its successors reveal new qualities of imagination. They reflect at once her most serious mood and her most delicate sensitivity. (Colby 1966: 86)

Considerando que foi nos contos que Margaret Oliphant revelou as suas qualidades de imaginação, é nos textos ensaísticos que os Colby lhe reconhecem mais capacidade e talento, reconhecendo-lhe versatilidade no tratamento de diversos assuntos, não havendo tema a que ela não consiga dedicar a sua atenção, enfrentando o desafio com sucesso (Colby 1966: 186).

As mesmas qualidades são reconhecidas por estes autores quando se referem ao trabalho da escritora como historiadora da literatura. Na opinião de Vineta e Robert Colby o que Margaret Oliphant escreveu nos vários periódicos da época não pode, segundo eles, ser esquecido, já que neles a escritora avaliou e reflectiu as suas próprias opiniões sobre uma grande parte da escrita imaginativa da era vitoriana. Na qualidade de

Margaret Oliphant e a sua arte: uma apreciação

crítica, Margaret Oliphant deu ênfase aos seus próprios valores literários, sendo, para os biógrafos, a representante do gosto cultivado da época.

Reconhecendo igualmente falhas na escrita oliphantiana, e reconhecendo que Margaret Oliphant escreveu tendo em vista o mercado, os Colby consideram que o trabalho ficcional da romancista revela uma certa atitude urbana em relação a valores sagrados da ficção popular vitoriana como o sentimentalismo, o amor, a corte, o casamento e a vida familiar. Fazendo repetidamente alusão ao carácter escocês de Margaret Oliphant, este parece ser, na opinião dos autores, uma marca indelével na vida e na obra oliphantianas, no seu rigor, na sua seriedade e na sua frieza. Para além disso, a viuvez precoce e as muitas viagens que realizou deram à romancista, na perspectiva dos Colby, não só uma atitude e uma mente rígidas, como também uma visão cosmopolita do mundo.

Em 1986, Merryn Williams publicou uma outra biografia de Margaret Oliphant, *Margaret Oliphant: A Critical Biography*. Poeta e crítica que editou igualmente *Kirsteen* (1984) *The Doctor's Family* (1986)² *A Beleaguered City and Other Stories* (1988)³ e *The Curate in Charge* (1987), Merryn Williams prestou um inestimável serviço aos investigadores de Oliphant, vindo demonstrar que valia a pena estudar e trabalhar sobre Margaret Oliphant, colocando-a na primeira linha das escritoras do século XIX.

O que acabou por ser, em seu entender, a primeira biografia completa (Williams 1986: xi) começou por ser um estudo dos romances maiores de Margaret Oliphant. Fazendo uso, nos títulos que dá aos capítulos, de muitas frases ou expressões usadas por Margaret Oliphant, quer na *Autobiografia*, quer em textos ensaísticos, como por exemplo: “general utility woman”, “the salt and bitter waves”, “on the ebb tide,” Merryn Williams segue de perto o texto autobiográfico, apesar de, como diz na introdução à biografia, o seu conhecimento da romancista ter sido complementado, para além da *Autobiografia* fragmentária, por uma colecção de documentos à guarda da família Oliphant, mas que, em meu entender, parecem não ter trazido nada de novo à versão autobiográfica.

Merryn Williams reconhece a grande importância de Margaret Oliphant no

² Edição da Oxford University Press, intitulada *The Doctor's Family and Other Stories*, onde se incluem *The Executor* e *The Rector*.

³ Inclui ‘A Beleaguered City’, ‘The Open Door’, ‘Old Lady Mary’, ‘The Land of Darkness’, ‘The Library Window’.

Margaret Oliphant e a sua arte: uma apreciação

panorama das letras inglesas, demonstrando, na introdução, a perspectiva feminista com que trata a autora, pois considera que apesar da quantidade de textos que a escritora produziu, conseguiu escrever alguns livros extraordinariamente bons, com os quais, escrevia Merryn Williams em 1986, as mulheres do século XX simpatizarão, já que a geração dos anos 80 estava mais consciente do que a da Margaret Oliphant dos problemas que a romancista foi capaz de representar na ficção.

Nesta categoria de grandes romances, que se constitui como um capítulo da biografia, a autora inclui textos como *The Lady Lindores* (1883), *A Country Gentleman and His Family* (1886), *Kirsteen* (1890) *The Marriage of Elinor* (1892). O argumento de Merryn Williams para considerar estes os grandes romances de Oliphant prende-se com o facto de neles a romancista se ter dedicado a expor o papel das mulheres na sociedade oitocentista. Esta leitura tem por base e argumento o artigo que Margaret Oliphant publicou e assinou em Maio de 1880, na *Fraser's Magazine*, sob o título "The Grievances of Women".

Margaret Oliphant advogou naquele artigo a igualdade dos sexos, defendendo que quando Deus coloca duas criaturas no mundo não é para uma ser serva da outra, mas sim porque há trabalho evidente e suficiente para cada uma delas fazer. Igualmente, no que dizia respeito ao direito de voto, a escritora afirmou que era absurdo e ridículo as mulheres serem as únicas não representadas no Parlamento e não terem direito de voto, quando são sujeitos participantes na vida e na economia da nação, com os seus impostos, adiantando:

To live for half a century, and not have an opinion on politics, as well as upon most other subjects, is next to an impossibility. (Oliphant 1880: 708)

É nesta posição política e ideológica de Margaret Oliphant que Merryn Williams se baseia para defender a grande qualidade dos trabalhos da década de 90, que versam a alienação entre os sexos e o lugar subserviente da mulher. Nos textos mencionados, a biógrafa reconhece um profundo e complexo estudo de emoções, considerando *Kirsteen* como a obra prima de Oliphant. Situada na Escócia de inícios do século XIX, o romance reconstrói uma comunidade primitiva, onde os habitantes nascem e morrem sem saírem do mesmo local.

Também no capítulo das narrativas breves Merryn Williams mostra-se

Margaret Oliphant e a sua arte: uma apreciação

apreciadora das capacidades de Margaret Oliphant, no que diz respeito, nomeadamente, ao tratamento do impacto da sexualidade masculina nas mulheres, facto que para Williams é uma ironia, já que:

... the woman who is best represented as a Victorian prude probably wrote better than any Englishwoman of her century about sex as an irresistible force, swamping the decencies and conventionalities, and apparently did so without offending anyone. (Williams 1986: 164)

Elizabeth Jay, cuja investigação se divide fundamentalmente por duas áreas – religião e literatura e estudos vitorianos, mais especificamente estudos feministas, editora da revista *Literature and Theology*, publicou, em 1995, a biografia de Margaret Oliphant, *Mrs. Oliphant, A Fiction to Herself – A Literary Life*, com uma perspectiva feminista e que se revela um estudo fundamental para a compreensão da *Autobiografia*. Elizabeth Jay retoma e aprofunda a tese (que enunciara em 1990, data em que editou a *Autobiografia* de Margaret Oliphant) de que esta nada mais é do que a ficcionalização de um eu. Para Jay, a escritora não relata a verdade literal dos factos e dos acontecimentos da sua vida, mas antes constrói-se como uma personagem, naquilo que a crítica designa como *a fiction to herself*.

In a very important sense Mrs. Oliphant's life became a fiction to herself. When she came to write the story of her own life she was very well aware that it was a story she was telling and that this required literary decisions and deliberate choices of telling moments and particular emphases. (Jay 1995: 25)

Fundamentando o argumento, Jay afirma que quando em 1855 Margaret Oliphant teve a noção de que necessitava dar forma às notas que guardara num diário, não foi a genealogia da família ou as memórias mais antigas que se lhe afiguraram como ponto de partida, mas antes a reflexão sobre o modo como ela própria se relacionava com o ser das páginas do diário.

... her monologue reflects a desire for self-justification and self-explanation rather than being predicted upon any serious expectation of dialogue. Part of its impulse sprang from the desire to anticipate or blot out the critical voices of her friends and relatives, potential biographers one and all, who might have wished to tell the story in a different way. Her wryly self-conscious narrative often makes the apparently naïve disclosure that the persona she has chosen to present is only one among many that others might have chosen to construct. (Jay 1995: 27)

Margaret Oliphant e a sua arte: uma apreciação

A tensão entre a vida e a obra é, na opinião de Elizabeth Jay, o tema subjacente à *Autobiografia* de Margaret Oliphant. Ela foi uma das primeiras escritoras a explorar a sua própria vida nos mesmos termos em que a crítica feminista se formou: condições de trabalho, necessidade de legitimação como escritora, a tendência para se comparar às suas contemporâneas e a noção de que o ponto de vista da mulher é necessariamente mais fragmentário. Todavia, a posição conservadora inequívoca de Margaret Oliphant não lhe possibilitou contribuir para a construção de uma agenda feminista (Jay 1995: 29).

Elizabeth Jay não trata só das questões levantadas pela *Autobiografia* já que traça um percurso biográfico que evidencia Margaret Oliphant enquanto mulher num mundo estruturado basicamente por noções masculinas. A crítica faz um estudo da vida pessoal e profissional da romancista, utilizando para isso nos capítulos, à semelhança de Merryn Williams, subtítulos que invocam textos escritos por Oliphant em periódicos, como seja a rubrica “Fancies of a Believer”, ou expressões retiradas da *Autobiografia*, como é o caso de “Far More Experience”, ou “A Fuller Conception of Life”.

Recusando a perspectiva cronológica que tanto os Colby como Merryn Williams tinham usado, Elizabeth Jay propõe uma leitura que trata do ritmo cíclico da vida das mulheres e não uma leitura linear, e explica:

Trying to make a woman's life conform to the implicit lines of increasing self-determination and pyramidal achievement in which a man's life is often conceived does a real disservice to the complexity of the network of sometimes conflicting goals to which a woman's life may tend. For a woman who takes motherhood and work equally seriously, the one may involve her in a process of self-subordination and learning to let go, while the other requires a degree of tenacious self-realisation. (Jay 1995: 3)

Justificando o estudo que propõe, Elizabeth Jay afirma que não se pode reduzir Margaret Oliphant a um fenómeno da história cultural do século passado, já que isso seria classificá-la como um talento menor, pois, como afirma, a variedade e a longevidade da carreira literária de Oliphant levam a reconsiderações dos termos pelos quais se atribui maior ou menor estatuto literário. O estudo de Margaret Oliphant sugere então variações ao mito vitoriano da mulher escritora, anónima ou sob pseudónimo, dependendo da aprovação do mundo masculino e das necessidades de mercado.

Contrariando a tese de Vineta e Robert Colby, Elizabeth Jay defende que a ficção

Margaret Oliphant e a sua arte: uma apreciação

oliphantiana não mudou por imposição das normas do mercado; esta foi uma mudança alimentada pela sua actividade de crítica literária, muitas vezes dando voz às leituras de outros romancistas (Jay 1995: 5).

A leitura voraz de outros romancistas ingleses e estrangeiros, especialmente o conhecimento que obteve da cena literária francesa por meio das relações que manteve com a família de Montalambert, e o estatuto de directora da séries dos Clássicos Estrangeiros no **Blackwood's**, a leitura dos textos de, por exemplo, Dante, Cervantes e Molière, deram-lhe uma visão mais cosmopolita dos assuntos ingleses⁴.

Na opinião de Elizabeth Jay, foi nas obras que escreveu sobre a história cultural da Europa, onde se incluem *The Makers of Florence: Dante, Giotto, Savonarola and Their City* (1876); *The Makers of Venice: Doges, Conquerors, Painters and Men of Letters* (1887) e *The Makers of Modern Rome* (1895) que Margaret Oliphant se aventurou a comentar, na sua própria voz, a ideologia vitoriana. Aventura que conjugada com a habilidade e experiência que adquiriu como crítica literária lhe deram a possibilidade de escrever textos como *The Victorian Age of English Literature* (1892) e *Annals of a Publishing House* (1897), que não pretendem fazer uma cobertura enciclopédica, como acontece, na opinião de Jay, com *The Literary History of England in the End of the Eighteenth Century and Beginning of the Nineteenth Century* (1882), mas antes confrontam o leitor com a visão pessoal da mulher de letras, confiante no seu direito de avaliar os seus pares.

No que diz respeito aos estudos biográficos, tanto o texto dos Colby em 1966, como o de Merryyn Williams em 1986 em nada contribuíram para mudar a reputação de Margaret Oliphant no que diz respeito à sua criatividade, já que ambos os estudos traçam linhas de leitura que dão conta de uma luta entre a vida e a obra da romancista, não havendo um consenso informado sobre quais as melhores obras que demonstram essa capacidade criativa.

É no texto de Jay (1995) que conseguimos perceber a força de Margaret Oliphant como escritora vitoriana, como uma voz resistente à divisão entre a vida e a ficção. Jay relata os grandes momentos biográficos de Margaret Oliphant numa relação, não de

⁴ Numa carta de 1876 enviada a Mr. Blackwood, Margaret Oliphant faz referência à edição de Camões. Contudo pela pesquisa que efectuei dos registos de tudo o que foi publicado pela autora no **Blackwood's**, não consegui confirmar aquela referência.

Margaret Oliphant e a sua arte: uma apreciação

conflito, mas de interpelação entre a arte e a vida, nos seus diferentes ritmos, não assumindo, todavia, uma relação directa e sincrónica entre ambas.

Recusando organizar a biografia de Margaret Oliphant justapondo cronologicamente capítulos sobre a vida e a escrita (Jay 1995: 3), Jay dá à percepção do leitor uma vida feita de objectivos em conflito entre si, em que as preocupações e opiniões expressas na sua arte nem sempre se coadunam com uma forma linear de desenvolvimento. É esta forma linear de desenvolvimento que encontramos nas biografias anteriores, do nascimento até à morte, e que nos pretendem dar uma imagem de crescimento e de progresso que ecoa as biografias e as *Autobiografias* masculinas que Jay recusa, baseando a sua escolha no próprio relato que Margaret Oliphant faz da sua vida na *Autobiografia*, onde desenha um outro ritmo, numa narrativa não sequencial, fragmentária, que caracteriza a natureza multi-facetada da vida de uma mulher, mãe, trabalhadora.

2. As Narrativas

Após a morte de Margaret Oliphant em Windsor, em 25 de Junho de 1897, a obra da escritora caiu no esquecimento. Na única bibliografia que encontrei sobre a ficção oliphantiana (Clarke 1986) verifiquei que até aos primeiros anos do século XX algumas das narrativas breves continuaram a ser publicadas, em colectâneas de contos de mistério e horror, como é o caso, por exemplo, de “The Library Window” e de “The Open Door”.

É só depois do estudo que Q.D.Leavis apresenta na introdução à re-edição do romance *Miss Marjoribanks*, em 1969, pela Zodiac Press, que encontramos re-edições de algumas obras de Margaret Oliphant, com especial destaque para as *Crónicas de Carlingford*, publicadas pela Virago Press, editora de cariz feminista, entre 1986 e 1989⁵, para a re-edição da *Autobiografia* em 1974, pela Leicester University Press, na série Victorian Library, de novo com introdução de Q.D.Leavis e em 1988 pela University of Chicago Press, com um prefácio de Laurie Langbauer.

Das *Crónicas*, *Miss Marjoribanks* surgiu no prelo em 1998, numa edição da

⁵ De todas as *Crónicas* só *Salem Chapel* foi considerada como representativa da série e publicado no Everyman's Classics, o que, de acordo com Jay (1995), encorajou muitos leitores do século XX a considerarem Margaret Oliphant na categoria de escritores melodramáticos, de romances sensacionalistas.

Margaret Oliphant e a sua arte: uma apreciação

Penguin, com introdução e notas de Elizabeth Jay. A mesma autora tinha editado em 1990, na Oxford University Press, o texto completo da *Autobiografia* de Margaret Oliphant, baseado no manuscrito, restaurando os fragmentos que foram eliminados na primeira edição de 1899, tendo, igualmente, publicado o mesmo texto em 2002, na série ‘Nineteenth-Century British Autobiographies’, uma série que visa publicar *Autobiografias* do século XIX, que estejam *out of print* há muito tempo, com especial incidência sobre trabalhos de mulheres e de escritores da classe trabalhadora.

Muitos dos periódicos oitocentistas, como por exemplo, **Atlantic Monthly, The Academy, The Athenaeum, Blackwood’s, British Weekly, Christian Remembrance, Cornhill Magazine, The Edinburgh Review, The Fortnightly Review, The Nonconformist, The Quarterly Review, The Saturday Review, The Spectator, The Scottish Review e The Westminster Review** são uma boa fonte de informação sobre o tom da crítica à obra de Margaret Oliphant. É neles que podemos encontrar os artigos, maioritariamente anónimos, que ao longo de quarenta anos se escreveram sobre a ficção de Margaret Oliphant. Em tais artigos sente-se o tom da crítica no que diz respeito, por um lado, às questões religiosas e, por outro, ao talento de Margaret Oliphant enquanto romancista que trouxe algo de inovador à composição das personagens femininas e à representação de segmentos de classes sociais mais baixas.

Considerando que as *Crónicas de Carlingford* são o exemplo máximo da mestria artística de Margaret Oliphant – estas narrativas constituem uma fonte valiosa para os sociólogos e os historiadores sociais procurarem documentos humanos – Skelton (1883) colocou-a na galeria de romancistas vitorianos de segunda fila, escrevendo, porém, que *The Literary History of England from 1790 to 1825*⁶ é o melhor trabalho da escritora, um dos livros mais agradáveis de ler sobre literatura inglesa (Skelton 1883: 73).

Num artigo de Dezembro de 1897, publicado em **The Westminster Review**, intitulado “Mrs. Oliphant as a Realist”, Gertrude Slater analisa a obra romanesca de Margaret Oliphant desde os anos sessenta do século XIX, década tida como o momento em que a romancista passou a ser um clássico da literatura inglesa. Como o título indica, Slater argumenta a favor da qualidade realista da ficção oliphantiana, definindo realismo

⁶ O título da obra é *The Literary History of England in the end of the Eighteenth-Century and Beginning of the Nineteenth-Century*, obra em 3 volumes, publicada em 1882, pela Macmillan.

Margaret Oliphant e a sua arte: uma apreciação

como a representação fidedigna de homens e de mulheres, fazendo claramente uso da definição mais simples de realismo em oposição ao romantismo e à idealização.

What a wonderfully full portrait-gallery hers is! If there are few portraits in it of very exceptional physiognomy, it embraces every variety of our every-day folk in their ordinary habit, and no artist has given these with more fidelity and minuteness. It might have been thought that this art, so unflinchingly truthful, yet so completely free from this spice of truth, satire, would not be sufficiently appreciated; but Mrs. Oliphant's early recognition by the reading public and her enduring popularity are happy tokens, and prove again, if further proof were necessary, that nothing in literature is so sure of success as honesty of workmanship. Mrs. Oliphant has followed the natural bent of her talent, making no concessions to the supposed demands of the public either on the point of sensation or of sentiment, and the result has shown her wisdom. Whether many generations will continue to hold her in remembrance, and, better still, to read her, is a matter on which it is idle to speculate (...) Mrs. Oliphant has steered very clear of these two dangers; and while people continue to be interested in reading about men and women there seems to be no reason why they should not continue to read the books in which her men and women are so well described. (Slater 1897: 689-690)

Já na segunda metade do século XX encontramos leituras críticas da ficção oliphantiana que visam sobretudo a análise dos modos como a escritora subverteu as convenções romanescas vitorianas, ao criar personagens femininas que aparentando conformidade a desafiam.

Nesta agenda crítica há que ressaltar o livro de Margarete Rubik *The Novels of Mrs. Oliphant: A Subversive View of Traditional Themes* (1994), que debruçando-se sobre o universo romanescos de Margaret Oliphant faz um estudo sobre a subversão de clichés e o novo tratamento de temas convencionais, apontando para a dicotomia entre as atitudes convencionais e as não convencionais, evidentes em muita da ficção de Margaret Oliphant.

Começando por estudar os aspectos formais respeitantes à técnica narrativa, ao estilo, ao enredo e ao tema, Margarete Rubik ilustra o modo como a romancista aderiu a padrões tradicionais, subvertendo e jogando com as convenções, projectando a sua personalidade para os romances, dando, desta forma, voz a valores e opiniões pouco usuais para a época.

Margarete Rubik analisa igualmente os temas que atraíram, em sua opinião, o interesse de Margaret Oliphant e que eram simultaneamente típicos do romance

Margaret Oliphant e a sua arte: uma apreciação

doméstico da época. Começando com a análise do papel do indivíduo na sociedade, aquela crítica defende que o contexto social e político da ficção de Oliphant está subjacente ao paradoxo entre a sua obra ficcional e a sua vida real, já que o que é excepcional na visão que Margaret Oliphant nos dá sobre a sociedade, na sua obra ficcional, tem de ser entendido em relação ao snobismo social da escritora, produto da sua ascensão social; o que é revolucionário, em muitas das opiniões enunciadas pelas suas protagonistas e nas posições por elas assumidas, tem de ser medido contra a posição política da escritora que é basicamente conservadora.

Her fiction is informed by the tension between traditionalism and subversion, between adhering to conventional values and radically challenging Victorian ideals. (...) In her novels about marriage she often turns Victorian stereotypes upside down and conveys an unromantic, prosaic impression of married life. Family hierarchy and the creed of the complete submission of children are questioned, although sentimentality and iconoclasm, maudlin identification with her mother figures and the uncompromising description of family conflicts tend to clash. (Rubik 1994: 2- 3)

A proposta de leitura de Margarete Rubik passa, assim, pela consideração do desafio fundamental que Margaret Oliphant colocou à tradição vitoriana: o questionar das convenções da época, pois, apesar do seu conservadorismo político, a sua visão do mundo é, em última análise, contrária à do espírito da época; no coro dos escritores vitorianos, Margaret Oliphant tem uma voz original (Rubik 1994: 308).

2.1. As *Crónicas de Carlingford*

Numa breve resenha da recepção das *Crónicas de Carlingford* durante o século XIX fica claro que as principais linhas de análise da série giram à volta da incapacidade e falta de conhecimentos em primeira mão da romancista para representar afiliações religiosas e estratos sociais que não conhece, sendo também claro que a composição das personagens femininas, naquilo que para o leitor do século XXI é um posicionamento cultural, político e ideológico importante, na asserção da individualidade feminina, por entre as diferentes práticas sociais dominantes, oferecia para os leitores do século XIX dificuldades de entendimento

Para os críticos, na sua maioria anónimos, a vasta galeria de personagens

Margaret Oliphant e a sua arte: uma apreciação

relacionadas com a religião e os conflitos desenhados nas *Crônicas*, conflitos que acontecem em todas as secções da Igreja Anglicana, desde a *High Church* passando pela *Broad Church* e *Low Church*, bem como no seio das congregações dissidentes, são produto da tolerância religiosa de Margaret Oliphant.

Se o desconhecimento das diferentes afiliações religiosas se constitui como uma linha da crítica oliphantiana, a produção excessiva também se tornou um mito da sua reputação, criando a convicção de que a romancista ‘mutilou’ o seu talento devido a essa sobre-produção. Os críticos parecem ter tomado como verdadeira e literal a afirmação que a própria autora faz na *Autobiografia* sobre a sua incapacidade para prosseguir os objectivos mais elevados da arte, não sendo capaz, por meras necessidades de subsistência, de se tornar uma artista mais verdadeira (Oliphant [1899] 1974: 130); os críticos coevos não souberam ou não quiseram perceber que esta forma de auto-humilhação é um modo de Margaret Oliphant mitigar as dúvidas, sobrevalorizando aquilo em que não acredita seriamente, pois também é capaz de afirmar que nem sempre pensa tão pouco de si mesma como parece fazer pensar (Oliphant [1899] 1974: 131).

Na biografia de Margaret Oliphant escrita pelos Colby (1966) entre capítulos como ‘Boiling the Pot’ e ‘Literary-Jack-of-All-Trades’, pode-se encontrar uma análise às *Crônicas de Carlingford*, num capítulo intitulado “Chronicler of Carlingford,” onde os autores advogam que as narrativas foram escritas tendo em vista o mercado. Nesse capítulo é apontada a menoridade artística da construção da comunidade fictícia de Carlingford, em relação a Bassetshire e Middlemarch.

It lacks the breadth and depth of Middlemarch and the minute particularity of Bassetshire. On the one hand it is not, as is George Eliot’s imagined community, a microcosm, a universalization of the whole pattern of Victorian provincial life. On the other, neither does it have a local habitation, as Trollope’s community had in Salisbury, nor its precise geographical detail. (Colby 1966: 42)

Esta é uma análise sobre a qual não posso deixar uma nota de desacordo, já que, em minha opinião, o que Margaret Oliphant faz na representação da comunidade fictícia de Carlingford revela um esforço de criação literária de uma comunidade conhecível, num mundo de meados de oitocentos, onde as relações sociais e pessoais reflectiam a mudança radical de atitudes. Sendo difícil, não é impossível ao leitor aperceber-se dos principais pontos geográficos da cidade, nem de os localizar com detalhe em um qualquer

Margaret Oliphant e a sua arte: uma apreciação

mapa. Para além disso, à representação de Carlingford não falta profundidade nem amplitude, uma vez que em Carlingford podemos encontrar pessoas de diferentes afiliações religiosas e de diferentes estratos sociais interagindo e construindo padrões de comportamento, que, sendo reduzidos a um nível microcósmico, alargam a leitura a um padrão geral da vida vitoriana de província.

Atribuindo um carácter de mediocridade ao conjunto das *Crónicas*, relegando para segundo plano textos como *Miss Marjoribanks* e *Phoebe Junior*, os Colby (1966) apontam, todavia, o facto de Margaret Oliphant ter conseguido, inovar, desenvolvendo um tema exclusivamente seu, ao representar o problema da vocação religiosa nos três romances de carácter religioso (*The Rector*, *Salem Chapel*, *The Perpetual Curate*)⁷, para além de ter conseguido criar três personagens originais: Tozer, Miss Marjoribanks e Phoebe Junior (Colby 1966: 45).

Um outro argumento que não posso deixar de referir e de discordar prende-se com o facto de estes autores considerarem que muito do comportamento de Lucilla Marjoribanks deriva da leitura de *Friends in Council*, obra que a directora do internato que Lucilla frequentou recomendava como leitura às melhores alunas: os Colby não foram capazes de ler a ironia implícita nesta referência.

Valentine Cunningham (1975) afirma que os romances de Margaret Oliphant sobre o não-conformismo escocês são diferentes no espírito e no tom dos romances sobre os dissidentes em Inglaterra, nomeadamente *Salem Chapel* e *Phoebe Junior*. Cunningham defende esta tese com exemplos de romances sobre o não conformismo escocês, patente naquele que ficou conhecido como o primeiro romance de Margaret Oliphant, *Passages in the Life of Margaret Maitland* (1849), relatando o cisma da Igreja Escocesa em 1843, ou ainda em *Magdalen Hepburn: A Story of the Scottish Reformation* (1855), exemplos esses resultantes do período em que Margaret Oliphant acreditava na Igreja Livre da Escócia e cujo mundo de experiências religiosas viveu.

⁷ Também aqui não posso concordar com os biógrafos de Oliphant, já que não considero que as três narrativas referidas sejam textos sobre questões religiosas, pois se bem que os romances se desenvolvam à volta da classe social e profissional do clero, é nos problemas de relacionamento social, na construção de padrões de comportamento conforme ou dissidente que as narrativas se constroem e não à volta de questões teológicas ou de fé.

Margaret Oliphant e a sua arte: uma apreciação

Saliente-se que esta era uma Igreja não conformista, dissidente e livre em relação ao *Establishment* escocês presbiteriano, cujos dogmas teológicos assentam no calvinismo. Os ministros ou presbíteros, são independentes dos bispos e têm a predestinação como principal doutrina e as escrituras como a única regra da fé.

Sendo presbiteriana, Margaret Oliphant frequentou, todavia, durante toda a vida serviços religiosos em igrejas católicas no Continente e em igrejas anglicanas em Inglaterra, o que é demonstrativo daquilo que muitos críticos designam como espírito livre e liberdade religiosa. Ela foi uma mulher que modificou não só a sua afiliação religiosa, como também o seu posicionamento político e social, na vontade que sempre demonstrou de pertencer à classe média alta ou mesmo à aristocracia.

As origens escocesas e a vivência de contextos de experiência ingleses constituem focos de interesse para os estudiosos de Margaret Oliphant. É o caso da tese de doutoramento⁸ apresentada à Universidade de Glasgow, em 1979, *The Fiction of Mrs. Oliphant*, onde Margaret Gray estabelece uma dicotomia entre romances maiores e menores, de origem escocesa ou sobre a sociedade inglesa, sendo Margaret Oliphant, nas palavras da autora, a representante das dicotomias e ambivalência da época em que viveu.

Her Scottish birth imbued her with a native dislike of all forms of sham and pretence and her position as a Scotswoman in England enabled her to examine objectively, expose and then completely rout, the false pretentiousness which she saw supported so many of the Victorian bourgeois attitudes. (Gray 1979: 196)

Margaret Gray chama a atenção para a notável falta de sentimentalismo na ficção da escritora, em comparação com as suas contemporâneas, enfatizando o lado satírico das *Crônicas de Carlingford* e, na linha de Q.D.Leavis (1969), defende a tese de que Margaret Oliphant influenciou a escrita de George Eliot.

Com Margaret Gray ficou clara a explicação para o título *Chronicles of Carlingford* (e que se institui como o ponto fundamental da sua tese): a consideração do conjunto da obra como a representação satírica de um mundo passado, imóvel e inconsciente das mudanças que se operavam à sua volta.

By calling her series of novels *Chronicles of Carlingford* it is possible that Mrs. Oliphant was further re-inforcing her satirical aims, for the word 'Chronicle' suggests not only something of the past but also something fixed and

⁸ À qual tive acesso, em microfilme, graças ao serviço de empréstimo entre bibliotecas da *British Library*.

Margaret Oliphant e a sua arte: uma apreciação

unchangeable. 'Carlingford' too, is in fact a name used to describe a megalithic tomb in the West of Scotland. (...) as a Carlingford tomb is a satiric representative of by-gone years, so too, the town of Carlingford represents the outmoded values and ideas of a group of people in the changing order of the times. (Gray 1979: 198).

Reginald Charles Terry (1983) dedica um capítulo ao estudo de Margaret Oliphant, mais especificamente às *Crônicas de Carlingford*, intitulado "Queen of Popular Fiction: Mrs. Oliphant and the *Chronicles of Carlingford*", sendo Oliphant, como o próprio título indicia, conotada com a galeria de escritores da denominada ficção popular, aquela que não é reconhecida pelo cânone construído histórica e ideologicamente, à qual não é reconhecida valor estético e artístico e que é normalmente remetida para as condições de produção das quais deriva.

Mas Terry reconhece que em muitos aspectos da representação social, religiosa e doméstica, Margaret Oliphant estava à frente do seu tempo, mostrando um cepticismo inquietante no que diz respeito tanto às consolações proporcionadas pela fé como à felicidade doméstica (Terry 1983: 73)

... she is a true representative of mid-Victorian minor fiction, commercial without pandering to the market; professional without being slipshod or cynical; morally straight without being gushy; stylish without being vulgar or affected. (...) she is not a lesser Trollope. She has her own voice and writes unique novels. (Terry 1983: 72)

A capacidade de Margaret Oliphant para escrever romances únicos e sem imitações atinge, para Terry, o auge com as *Crônicas de Carlingford*, nomeadamente na composição de personagens como Vincent, Tozer, Lucilla e Phoebe. A composição da personagem Tozer constitui-se como a composição de um tipo social fascinante, uma raridade na ficção do período vitoriano médio (Terry 1983: 80). Como diácono principal da comunidade procura impor as suas opiniões sobre a gestão dos assuntos da capela, imiscuindo-se, igualmente, na vida privada do ministro dissidente, sem nunca, no entanto, deixar de lhe ser leal.

Considerando a série *Chronicles of Carlingford* como uma verdadeira e notável produção e fruição de uma década de trabalho, surgindo assim como o ponto alto da maturidade artística de Margaret Oliphant, John Stock Clarke afirma em 1986:

Margaret Oliphant e a sua arte: uma apreciação

Carlingford is perceived in ways markedly different from Barchester, with a much sharper eye for the community as a whole and its relations with the individual, for the social gradations of the town (...) The clergy are as important on Carlingford as in Barchester, although there is no bishop, no dean, no archdeacon. Mrs. Oliphant's special interest is the relationship between a clergyman and his parish, the conflict between his personal religious values and ideals and the more conventional requirements of his congregation and the "elders" of his church. (Clarke 1986: 4)

Em 1991, Joseph O'Mealy publica um artigo intitulado "Scenes of Professional Life: Mrs. Oliphant and the New Victorian Clergyman", perspectivando *Salem Chapel* e *The Perpetual Curate* de um modo até então nunca tentado. O'Mealy defende que a romancista, ao estudar o mercado, não só sabia que os enredos sensacionalistas teriam êxito, como também percebeu o quanto era verdadeira e relevante para o mundo de meados do século XIX a redefinição do significado da escolha da profissão de clérigo num tempo de transição religiosa e mesmo profissional. Embora os clérigos da Igreja de Inglaterra se contassem, desde a Reforma, entre as classes cultas ou entre as profissões liberais, foi só no período vitoriano que estes, à semelhança dos advogados e dos médicos, começaram a desenvolver uma identidade profissional reconhecidamente moderna.

Em meados do século, até mesmo os valores e as convenções, o carácter cavalheiresco dos clérigos, nos quais o clero anglicano tinha estabelecido a sua identidade profissional, começaram a não fazer sentido, devido a um fenómeno sociológico que O'Mealy designa por *occupational professionalism* em desfavor do *status professionalism*. Em 1870 não era possível ao pastor religioso ser só um cavalheiro com uma educação clássica, um profissional por estatuto, ser um *gentleman*; o novo pastor teria de ter um sentido bem definido do chamamento de Deus e um sentido de separação dos outros homens, dada a natureza espiritual da sua profissão. O clérigo passou a ser um profissional devido ao que fazia, às suas capacidades, ao seu treino

Margaret Oliphant e a sua arte: uma apreciação

teológico e à sua vocação⁹.

Alongside this spiritual separateness Mrs. Oliphant noticed a professional self-awareness that advanced the claims of the Church to be not only an ancient calling but also a modern profession. Part of Mrs. Oliphant's talent was to be able to depict with humour and with sympathy the changing nature of the mid-Victorian clergyman's dual roles as spiritual guide and professional aspirant, *and to demonstrate that the two were not mutually exclusive and contradictory.* (O'Mealy 1991: 247)

Reconhecendo a modernidade de Margaret Oliphant, na representação que foi capaz de fazer da luta pela identidade profissional do clérigos, O'Mealy dirige a sua atenção para a questão da autonomia, traduzida em *Salem Chapel* e *The Perpetual Curate* na luta pela independência em relação a uma congregação dominadora ou pela luta pelo poder dentro da hierarquia anglicana.

The questions of professional autonomy that Mrs. Oliphant raises are neither epic in scale nor national in scope. Instead she takes a microcosmic view that gains in power because of its narrow intensity, its tempest in a teapot quality. She depicts two basic battlefields; first, the clergyman's struggle to assert his independence from a force external to his profession, whether it be in the form of individual patronage or community control, and second, the internecine struggle among clergymen to claim and defend spheres of autonomy within the hierarchy itself and to make sure that, if any of the lines between the spheres are breached, the greater power will flow their way. (O'Mealy 1991: 248-249)

Ainda relacionada com a questão da profissionalização o autor defende a tese de que é um erro relacionar o tratamento que Trollope e Margaret Oliphant fazem da classe religiosa, sem os diferenciar, pois que, em sua opinião, a romancista representa a vida espiritual que o romancista exclui propositadamente; é claro para O'Mealy que enquanto Margaret Oliphant apresenta a nova profissão ocupacional, Trollope, por sua vez, mantém-se fiel à antiga profissão de estatuto. Estes dois conceitos sociológicos são traduzidos para duas teorias do ministério religioso: a *gentleman theory* e a *pastoral*

⁹ O processo de profissionalização no século XIX foi um processo lento, cuja essência assenta na tentativa de algumas ocupações consolidarem o poder, com um controlo tripartido: definir o valor e a exclusividade dos seus conhecimentos e capacidades; limitar o acesso à profissão a alguns, poucos, profissionais qualificados e ganhar autonomia de regulação exterior (como teremos oportunidade de ver o primeiro e o último destes requisitos são bem visíveis nas *Crónicas de Carlingford*, com o médico Edward Rider, no primeiro caso e com os clérigos, anglicano e dissidente, Frank Wentworth e Arthur Vincent, respectivamente, no segundo caso). Estes requisitos para obtenção de estatuto profissional – especialização/qualificação, credenciais e autonomia, todos eles qualificações exclusivistas – demonstram a importância do controlo e do poder no processo de profissionalização.

Margaret Oliphant e a sua arte: uma apreciação

ministry theory; a primeira define o pastor primeiro como cavalheiro e só depois como líder espiritual, enquanto que a segunda dá ênfase aos talentos do pastor como líder espiritual e líder social.

The psychological power of her portraits of tormented clerics like Morley Proctor, Arthur Vincent, and Gerald Wentworth, her insights into the central issue of autonomy as professional badges for Frank Wentworth and Mr. Morgan, and her forward-looking sympathy for a new style of priesthood – the committed pastor of the spiritual flock – show Mrs. Oliphant to have been a sharp observer of Victorian society. (O’Mealy 1991: 263)

Em 1995 foi publicada a colectânea de ensaios críticos sobre a romancista, *Margaret Oliphant: Critical Essays on a Gentle Subversive*, a qual é o resultado de uma sessão especial de trabalho da Midwest Modern Language Association Conference, realizada em St. Louis em 1988, devotada a Margaret Oliphant, e contendo ensaios de vários intelectuais britânicos e americanos, divididos entre estudos das narrativas e da *Autobiografia*.¹⁰ No ensaio “The Female *Bildungsroman*” Peterson analisa quatro romances de Margaret Oliphant: *Miss Marjoribanks*, *Phoebe Junior*, *Hester* e *Kirsteen*, classificando os dois primeiros como a versão feminina e os dois últimos como a versão masculina do romance de educação.

The male version (...), uses a vocational crisis at its central dilemma, tracing the development of its hero as he seeks to find his place in the world, whether that be through accommodation, rebellion, or withdrawal; the female *bildungsroman* in contrast, traces a “voyage in”, substituting an intense self-consciousness or the psychological development of its heroine for the more active engagement with society of her male counterpart. The male *bildungsroman* locates its action in the public realm; the female, in the domestic. (Peterson 1995: 66)

Linda Peterson analisa os romances de Carlingford, argumentando que Margaret Oliphant usa versões masculinas e femininas de “Bildungsroman” não só em *Miss*

¹⁰ De todos os estudos aí contidos só referirei os que tratam das *Crônicas de Carlingford* e da *Autobiografia*, dado serem estes os textos de que se ocupa a presente dissertação. Da colectânea fazem parte os seguintes artigos: D.J.Trela, “Discovering the Gentle Subversive”, John Stock Clarke, “The Paradoxes of Oliphant’s Reputation”, Margarete Rubik, “The Subversion of Literary Clichés in Oliphant’s Fiction”, Linda Peterson, “The Female *Bildungsroman*: Tradition and Subversion in Oliphant’s Fiction”, Esther Schor, “The Haunted Interpreter in Oliphant’s Supernatural Fiction”, Joanne Shattock, “The Making of a Novelist: Oliphant and John Blackwood at Work on *The Perpetual Curate*”, Laurie Langbauer, “Absolute Commonplaces: Oliphant’s Theory of Autobiography”, Elizabeth Jay, “Freed by Necessity, Trapped by the Market: The Editing of Oliphant’s *Autobiography*”, Dale Kramer, “The Cry That Binds: Oliphant’s Theory of Domestic Tragedy” e Merryn Williams, “Feminist or Antifeminist? Oliphant and the Woman Question”).

Margaret Oliphant e a sua arte: uma apreciação

Marjoribanks e *Phoebe Junior*, mas em toda a série, por meio de enredos convencionais do romance de desenvolvimento ou de educação¹¹, não com a intenção de os valorizar ou aceitar, mas antes de os subverter, parodiando e ironizando. Do ponto de vista estrutural, Peterson considera ainda que o desenvolvimento da carreira de Lucilla em duas fases é típico do enredo do “Bildungsroman”: de uma primeira fase de confiança juvenil nos seus próprios recursos passa-se a uma segunda fase marcada pelo sentido de fracasso. Mas se a estrutura e os detalhes de *Miss Marjoribanks* são convencionais, o tratamento que Margaret Oliphant lhes dá não o é, pois, ao fazer uso da ironia, faz com que o leitor suspeite dos motivos da personagem (Peterson 1995: 69).

Quanto a *Phoebe Junior*, também aqui Peterson reconhece características do “Bildungsroman” feminino; dever doméstico que dá início à acção, nos dois amantes que representam tipos diferentes de valores (Ursula May e Horace Northcote) e na escolha acertada de um marido que epitomiza o progresso moral da heroína.

Igualmente de 1995 data a obra de Elizabeth Langland, com o título *Nobody's Angels – Middle-Class Women and Domestic Ideology in Victorian Culture*, onde, no capítulo intitulado “Margaret Oliphant's Parliamentary Angels,” se analisa a composição das personagens Lucilla Marjoribanks e Phoebe Junior. Langland afirma que a ficção de Oliphant, à semelhança da de Gaskell, privilegia a esfera da domesticidade como base para significados culturais, enfatizando a ideia da identidade como uma representação e chamando a atenção para os modos como os indivíduos se constituem, por meio de práticas discursivas, com o objectivo de distinguir o eu do outro. A ideia de que a identidade é continuamente construída, produzida por meio de signos, torna-a uma representação e não algo natural (Langland 1995: 148).

Langland considera que Margaret Oliphant desmistifica o ideal angélico por meio da representação irónica da filha devotada e ingénua, a par da focalização do trabalho da

¹¹ De acordo com Peterson, em *Miss Marjoribanks*, por exemplo, a romancista torna claro desde o início que a heroína preencherá os padrões socialmente aceites para o desenvolvimento feminino, padrões que aprendeu em livros de comportamento social e em romances e pautando a sua actuação pelos mesmos. Peterson lê o romance segundo um enredo convencional: Lucilla fica na escola para estudar gestão doméstica e Economia Política, regressando a casa para ser o conforto do lar e do papá, preenchendo, de igual modo, a sua responsabilidade para com a sociedade de Carlingford com muito sucesso; cortejada por vários pretendentes é abandonada por aquele que ela mais desejou, tendo de enfrentar a sociedade de acordo com os melhores princípios da filosofia feminina, acabando por casar e encontrar o seu lugar no mundo.

mulher que interpenetra o político e o doméstico e do modo como as acções dos homens são informadas pelas práticas discursivas das mulheres.

... in an even more striking ideological revisions, Oliphant dramatises the way in which women bond within local sociopolitical spheres to facilitate class agendas, and marriageable men function as pawns or tokens through which class allegiances are defined and solidified by women. (...) Challenging as they do, so many sacred Victorian cows – romance, angels, feminine duty, innocence, passivity, and the separation of home and state – we must ask if Oliphant’s novels have been consigned to obscurity, if not oblivion, for that very challenge, a position that reads canons as repositories of a culture’s professed values and self-representations. Oliphant’s vision of reality, however faithful to quotidian affairs, pierced the myths that were sedulously guarded in other depictions of Victorian life. (Langland 1995: 153)

O contributo de Langland marca um passo importante no estudo crítico de Margaret Oliphant, pois abre novas perspectivas sobre as relações entre a idealização vitoriana do comportamento feminino adequado e a consolidação da classe média.

Domestic women were engaged in a semiotics of status that yielded political power, which Oliphant’s protagonists often manipulate self-consciously. These heroines are “unpleasant” partly because the chaste sexual desire attributed to tender virgins by Victorian myth is exposed here as a pragmatic sociosexual desire that has more to do with consolidating middle-class control than with loving a man. That unpleasantness also derives from Oliphant’s representation of protagonists who are empowered by the social semiotics of bourgeois gentility and, further, capable of performing even their supposedly natural traits to achieve certain pragmatic ends. And Oliphant never arrests the play of the signifier. Thus, her novels “unpleasantly” disrupt conventional gender hierarchies based on difference and, equally unpleasantly, point to class as both produced and managed by a manipulating of signs. (Langland 1995: 182)

Aquilo que designa como a semiótica do estatuto, a representação social por meio de signos e de práticas, é visível ao longo das *Crónicas de Carlingford* com os diferentes marcadores de classe estejam a afiliação religiosa, as reuniões sociais, as visitas, os vestidos a constituírem uma identidade cultural. Os vários protagonistas com os quais o leitor se cruza ao longo dos romances criam um sentido de unidade a partir de elementos tão díspares como as diferentes práticas sociais e religiosas da sociedade da classe média alta e da congregação dissidente. Num emaranhamento de práticas sociais e políticas (Langland 1995: 166) Margaret Oliphant consolida a cultura da classe média alta

Margaret Oliphant e a sua arte: uma apreciação

vitoriana, implicando os próprios leitores nessas práticas.

O primeiro ano do século XXI viu ser publicado um novo trabalho sobre as *Crónicas de Carlingford*, fruto da dissertação de doutoramento apresentada à Universidade de Dortmund, em 2000, por Birgit Kämper, intitulado *Margaret Oliphant Carlingford Series, An Original Contribution to the Debate on Religion, Class and Gender in the 1860s and '70s*. Nele a autora faz uma leitura dos modos como as *Crónicas de Carlingford* retrataram temas como a religião, o género e a classe, constituindo-se como parte integrante de um mundo cultural mais vasto em que as ideologias, as convenções e os comportamentos eram construídos nos periódicos da segunda metade do século XIX. Fazendo um estudo inicial sobre o debate intelectual que percorria os periódicos mais importantes da época¹², a autora vai justapondo, por meio do estudo de intertextualidades, a análise das *Crónicas*, pois parte da tese de que qualquer romance serializado num periódico tem de ser analisado à luz dos conteúdos que o rodeiam nesse mesmo periódico. Numa abordagem intertextual, Kämper mostra as implicações que ecoam de texto para texto, ajudando a esbater as fronteiras entre ficção e não-ficção, ao mesmo tempo que constroem posições ideológicas (Kämper 2001: 22).

Olhar para a interacção entre ficção e não ficção que formou a escrita de Margaret Oliphant e as reacções do público leitor, a autora considera ser o método mais confiável para reconstruir o quadro de referência de leitores e escritores na segunda década do século XIX.

Este é, sem dúvida, um estudo impar na agenda crítica oliphantiana, pois nada do que até à presente data foi escrito perspectivou as *Crónicas de Carlingford* como um contributo para o debate contemporâneo, dentro das secções articuladas, ou pelo menos letradas da sociedade vitoriana.

Birgit Kämper inicia uma nova era nos estudos críticos de Margaret Oliphant, entendendo as *Crónicas de Carlingford* como produtos da cultura vitoriana, de todo um modo de vida, que por sua vez ajudam a criar. É nesta nova era dos estudos críticos

¹² O estudo baseia-se, para além do contexto mais imediato de publicação das *Crónicas*, a revista **Blackwood's**, nos periódicos que a autora considera como os mais populares e os mais conhecidos nos anos 60 e 70 de 1800: **Cornhill Magazine**, **The Edinburgh Review**, **Fraser's Magazine**, **Macmillan's Magazine**, **The Quarterly Review**, **Temple Bar** e **The Westminster Review**, periódicos que se estabeleceram como porta-vozes de diferentes movimentos do pensamento vitoriano.

oliphantianos que a presente dissertação quer ter um lugar com o seu contributo original para um estudo da comunidade conhecível nas *Crónicas de Carlingford* e na *Autobiografia*.

2.1.1. *The Executor, The Rector, The Doctor's Family*

The Executor parece não ter merecido por parte da crítica de então qualquer atenção, dado que não encontramos nada sobre esta primeira e ainda incipiente crónica de Carlingford¹³.

Quanto a *The Rector* e *The Doctor's Family*, foi publicado em Junho de 1863 um artigo em *The Saturday Review* que nos dá conta da frescura e originalidade dos textos, pela consistência de tom, num contexto social que é comum ao público leitor, com clérigos, médicos e jovens personagens femininas, retratados de uma forma que, embora nova, é provável e consistente, representando novas fases da vida inglesa (Anónimo 1863a:795). O seu autor apela à leitura desta segunda série de *Crónicas* pela originalidade na invenção de um novo tipo de personagem – Nettie Underwood, designada como uma heroína da qual ainda nunca se ouvira falar na ficção inglesa, uma heroína nova, original e admirável, uma personagem completa e interessante. Com efeito Nettie Underwood, personagem que protagoniza com Edward Rider, em *The Doctor's Family*, o primeiro par romântico da série, constitui-se como uma jovem personagem feminina atípica que subverte as normas do quotidiano de Carlingford com o seu código colonial de femininidade, privilegiando a actividade e a produtividade em vez de um modo de vida romanceado, com ênfase extrema na ideia de dever.

2.1.2. *Salem Chapel*

Em Fevereiro de 1863, numa crítica anónima a *Salem Chapel*, realça-se a sua originalidade, comparando-a à biografia que Margaret Oliphant escreveu sobre Edward

¹³ Igual posicionamento tiveram os críticos ao longo do século XX.

Margaret Oliphant e a sua arte: uma apreciação

Irving, e que tão boas críticas recebera O autor do artigo assemelha a carreira do herói de *Salem Chapel* à de Irving¹⁴ e considera que a composição das personagens denota vivacidade e humor, com um sentido tanto do ridículo como do patético. O autor afirma ainda que a romancista retirara a sua inspiração da vida, conseguindo combinar refinamento literário com conhecimento pessoal de uma classe social mais humilde (Anónimo 1863b: 210).

Na realidade, as *Crónicas de Carlingford* foram o culminar de uma já extensa carreira literária e crítica de uma mulher das letras inglesas que, escrevendo sobre vários assuntos nos artigos no *Blackwood's*, escrevendo vários géneros literários, desde biografias, a histórias da literatura e romances, foi refinando a sua pena artística. A verdade é que a originalidade que o autor atribui a Margaret Oliphant se deve ao conhecimento intrínseco da romancista de uma classe social mais baixa, da qual descende e da qual se separa, num processo de ascensão social.

Ainda em 1863 surge em *The Nonconformist* uma outra recensão que lê *Salem Chapel* como um romance sensacionalista onde impera a ignorância da romancista sobre as questões da religião. O autor argumenta que este tipo popular de romance não pertence à ordem da grande ficção. A inclusão de elementos do popular romance sensacional, os mistérios, as intrigas e os horrores, enfraquecem a qualidade do enredo, tornando-o cansativo (Anónimo 1863c: 157). Na opinião deste autor anónimo, o sub-enredo sensacionalista de *Salem Chapel* desenrola-se à margem do núcleo significativo do romance, em nada contribuindo para o desenvolvimento do seu enredo.

No que diz respeito ao tratamento dos aspectos religiosos, o autor do artigo é peremptório ao afirmar que o raio de observação da romancista é limitado, construindo retratos que representam unicamente uma ideia dos modos como a natureza humana se desenvolve em determinadas situações, uma vez que não teve contacto directo com pessoas que lhe servissem de fonte de inspiração (Anónimo 1863c: 158).

O pouco conhecimento das confissões religiosas, de que o autor acusa Margaret Oliphant, foi corroborado pela própria, quando na *Autobiografia* afirmou:

¹⁴ pastor presbiteriano (1792-1834), foi uma voz dissidente na Igreja Anglicana. Amigo dos Carlyle, tornou-se um pregador de profecias e do Apocalipse com imenso sucesso em Londres; foi fundador da Igreja Católica Apostólica e posteriormente excomungado do presbitério de Londres e da Igreja Nacional Escocesa.

Margaret Oliphant e a sua arte: uma apreciação

John Blackwood wrote to me pointing out how I had just missed doing something that would have been made worth the while; and I believe he was right, but the chapel atmosphere was new and pleased people. As a matter of fact I knew nothing about chapels, but took the sentiment and a few details from our old church in Liverpool, which was Free Church of Scotland, and where there were a few grocers and other such good folk whose ways with the minister were wonderful to behold. The saving grace of their Scotchness being withdrawn, they became still more wonderful as Dissenting deacons and the truth of the picture was applauded to all the echoes. I don't know that I cared for it much myself, though Tozer and the rest amused me well enough. (Oliphant [1899] 1974: 84)

2.1.3. *The Perpetual Curate*

Em 1864 *The Perpetual Curate* foi alvo de várias resenhas em *The Westminster Review*, *The Athenaeum*, *The Saturday Review* e em *The Spectator*, todas elas unânimes sobre a maior qualidade deste romance em relação ao antecessor, apesar de neste, como em *Salem Chapel*, serem apontados erros, por falta de conhecimento sobre as práticas sociais e religiosas da Igreja Anglicana. Os erros descritos referem-se, por exemplo, à composição do reitor de Carlingford, Mr. Morgan, personagem que não pode, na opinião do autor do artigo ser membro de All Souls, pelo autoritarismo excessivo que representa, e pelo tipo de conversas que alimenta.

The Perpetual Curate considerado por uns como uma história calma e soporífera, é, no entanto, visto por outros como um bom exemplo da mestria de Margaret Oliphant, como a apreciação que a seguir se transcreve de um autor anónimo da *Westminster Review*.

... the absence of some features of absolute and exceptional newness is abundantly compensated for by the perfect and masterly treatment of materials which feebler hands would have fashioned into a dull parochial story. (...) It is this wonderful dexterity with which these incongruous combinations are made, and the vigilant ever-present consciousness of their existence in every individual breast, that constitutes the special charm and originality of these chronicles. (Anónimo 1865: 332)

2.1.4. *Miss Marjoribanks*

Da pesquisa aprofundada sobre *Miss Marjoribanks* nos periódicos contemporâneos de Margaret Oliphant, só em *The Spectator* consegui encontrar um artigo referindo-se à grande capacidade de mimetismo da romancista e à sua falta de capacidade satírica¹⁵. O autor do artigo justifica esta opinião, comparando Margaret Oliphant a William Thackeray dizendo:

A satirist – like Thackeray, for example – loves to plunge his dissecting-knife into the very nerves and marrow of human nature and show its flaws, but he takes no special pleasure in laughing at the mere peculiarities and eccentricities of classes and individuals. (Anónimo 1866: 579)

A representação das peculiaridades e excentricidades das classes sociais e dos indivíduos denota a incapacidade de Margaret Oliphant na composição da sátira social, dada a sua inabilidade para representar sentimentos de modo intenso, limitando-se assim, a fotografar o efeito social das conversas, a delicadeza refinada das maneiras e das expressões.

Só no século XX é que o romance conheceu várias críticas, tendo 1969 revelado-se o ano de mudança na reconsideração de Margaret Oliphant como um nome a ter em conta na galeria de romancistas vitorianas, graças ao trabalho desenvolvido por Q. D. Leavis na introdução à reimpressão de *Miss Marjoribanks*. Crítica literária, na tradição intelectual de Cambridge e figura importante dos chamados estudos ingleses, Q.D.Leavis contribuiu inegavelmente para a reavaliação da importância cultural e literária de autores e obras. As suas introduções às reimpressões de *Miss Marjoribanks* e de *Autobiography and Letters*, em 1969 e 1974, respectivamente, marcam um momento fundamental na reapreciação de Margaret Oliphant.

No texto introdutório a *Miss Marjoribanks*, Q.D.Leavis começa precisamente por considerar Margaret Oliphant como o elo de ligação - *the missing link* - que faltava entre a romancista do virar do século, Jane Austen e George Eliot, admitindo que a

¹⁵ Sendo este romance um dos mais analisados durante o século XX, seria interessante, noutro espaço e noutro tempo, analisar as razões sociológicas e políticas que levaram aquele que é considerado pela crítica novecentista como o grande romance oliphantiano, ter sido quase ignorado, considerado como simplesmente um bom romance, mas não um grande romance (Anónimo 1899: 39).

Margaret Oliphant e a sua arte: uma apreciação

protagonista do romance homónimo, Lucilla, é a intermediária triunfante entre a austeniana Emma e a eliotiana Dorothea; incidentalmente mais divertida, mais impressionante e mais simpática do que qualquer uma das outras, Lucilla é, para Leavis, uma anti-heroína vitoriana, grande, forte, não sentimental, insubordinada para com os homens e com um apetite devorador.

Na representação de uma cidade de província, *Miss Marjoribanks* é testemunho da mesma mente crítica não sentimental e perspicaz com que *Emma* foi produzido no período da Regência. Contudo, e reconhecendo que Margaret Oliphant terá estudado Jane Austen e em particular *Emma*, Q.D.Leavis afirma que enquanto Emma é vítima de ilusões baseadas na vaidade, Lucilla é mais interessante, com maior profundidade e poder (Leavis 1969: 17); na sólida convicção de Lucilla da sua superioridade em relação aos homens a personagem é a porta-voz da escritora.

First-hand experience of the realities of human nature is always useful to a novelist, but no wonder that in her novels it is women who are generally the admirable or at worst the efficient characters, while the men, unsatisfactory in all sorts of ways, have to be managed for their own good and to avert domestic and social disaster. (Leavis 1969: 5)

E se a princípio é Lucilla que parece ser o objecto do exame irónico no romance que Leavis qualifica como comédia social, é, no entanto, a natureza da sociedade que se torna o principal objecto da ironia, pois um dos aspectos do valor do romance reside na história social: Margaret Oliphant mostra o que nenhum historiador nos poderia mostrar, isto é, como seria viver naquela época e naquele lugar (Leavis 1969: 9).

O romance revela-se, assim, uma preciosa crítica à sociedade de província de meados do século XIX, tendo a romancista sido capaz de enfrentar de uma forma corajosa a dificuldade que se lhe oferecia na composição de uma personagem atípica, criando uma jovem que no decurso das suas acções protagoniza um teste às suas próprias incapacidade (Leavis 1969: 19).

Em *Miss Marjoribanks*, que Leavis considera único na obra de Margaret Oliphant, a romancista conseguiu ser uma artista completa, pois este é um texto cheio de surpresas e de intrigas, sendo a sua heroína uma figura importante na galeria de personagens femininas cómicas da ficção inglesa (Leavis 1969: 23).

Esta comédia irónica de costumes, assim designada por Elizabeth Jay (1998) é um

Margaret Oliphant e a sua arte: uma apreciação

romance que, para Q.D. Leavis, traça a história social de Inglaterra no período vitoriano médio, ilustrando a capacidade crítica da romancista na representação da vida provinciana inglesa.

Adjectivando *Miss Marjoribanks* como o mais sensato e o mais perspicaz romance vitoriano (Leavis 1974:22), Leavis conclui a introdução ao o estudo afirmando que há uma marca distintiva em toda a obra da escritora. Há um modo, um atitude e um tom claramente oliphantianos na honestidade, no realismo e no reconhecimento, sem cinismo ou ressentimentos, da falta de idealismo na vida comum, constrangida por convenções e preconceitos, cuja análise constitui a questão central da presente tese, na busca de uma posição cultural que ao expor estruturas de sensibilidade residuais, por meio de notações e formações dominantes e hegemónicas, constrói, nas *Crónicas* e na *Autobiografia*, um história alternativa, por meio da representação ficcional de uma comunidade conhecível, alargando os horizontes de expectativa dos leitores, tornando plausíveis personagens e contextos de experiência.

Em 1981, a austríaca Margarete (Rubik) Holubetz introduz a tese da subversão das obras de Margaret Oliphant, tese que desenvolve em 1994 no livro intitulado *The Novels of Mrs. Oliphant – A Subversive View of Traditional Themes*.

No artigo de 1981, intitulado “The Triumph of the Gifted Woman: The Comic Manipulation of Cliché in Mrs. Oliphant’s «Miss Marjoribanks»,” Holubetz defende não haver outro romance do período vitoriano como *Miss Marjoribanks*, onde as convenções de sentimentos e comportamento são dissecadas, utilizando um método que, parecendo à superfície ser de conformidade e aprovação das normas, questiona muitos dos valores vitorianos e ridiculariza as estruturas sociais. Os argumentos que apresenta para defender esta tese têm a ver, por exemplo, com a forma como Lucilla é caracterizada fisicamente – na sua forte estatura, de tez morena – contrariando o ideal feminino da época: a mulher frágil e dada a desfalecimentos, o anjo submisso. Acrescenta, ainda, a forma fria como Lucilla encara o casamento, olhando para todos os possíveis pretendentes com algum desprezo, adiando o casamento para quando tiver trinta anos, ou ainda como quando se despede do enamorado Tom, mostrando-se mais interessada na decoração da sala de estar.

Lucilla planeia o futuro e o casamento, alienando o papel, então conferido aos

Margaret Oliphant e a sua arte: uma apreciação

homens, do poder de decisão, liderando inclusivamente uma campanha política nos bastidores. A heroína representa pois, nas palavras de Margarete Holubetz, uma ameaça potencial à ideologia da classe média; sendo uma personagem de qualidades superiores, recompensada pelas suas intervenções esclarecidas, Lucilla é uma raridade na ficção do século XIX (Holubetz 1981: 44).

Todavia, apesar de ser uma raridade na ficção do século XIX, Holubetz não a entende como uma revolucionária social, pois faz questão de salientar que Lucilla observa meticulosamente as convenções sociais, utilizando, porém, táticas subversivas, voltando as limitações a seu favor e construindo o seu sucesso na previsibilidade da resposta social que um tão rígido sistema de convenções inevitavelmente implicava.

Margarete Holubetz escreve ainda em 1982 um artigo sob o título “Mrs. Oliphant’s Unconventional Heroines”, onde, de novo, coloca a ênfase na não convencionalidade com que Margaret Oliphant compõe as personagens femininas; o conceito singular das heroínas e o desenvolvimento pouco usual do enredo, criam, no entender de Holubetz, um sub-texto que desmente a aparente conformidade à convenção.

Holubetz propõe assim dois níveis de leitura para as obras ficcionais de Margaret Oliphant: o que aparentemente, à superfície, é conforme à norma canónica, com o papel de uma jovem submissa que só quer ser o conforto do papá, que lidera a esfera doméstica, que faz visitas e recebe visitas, que promove reuniões sociais, onde se constitui como modelo de boas maneiras e de sociabilidade, no papel tradicional das mulheres – Lucilla é uma jovem que afirma abertamente não perceber nada de política; o nível que subverte, nos seus significados mais profundos, as convenções sociais e literárias da época: Lucilla, que estudou Economia Política e que fazendo crer que necessita de uma dama de companhia recusa aceitar tal figura junto de si; para além disso, a personagem lidera não só a esfera doméstica como a esfera pública, fazendo escolhas políticas.

Igualmente em 1982, Valentina Poggi Ghigh publicou “Mrs. Oliphant’s Unlikely Stereotypes”, onde também defende a tese de que Margaret Oliphant inverteu na ficção os estereótipos populares da época, não tendo tido, porém, a coragem de encarar os impulsos e necessidades mais profundas das personagens, dando às personagens femininas um tratamento insatisfatório.

Apparently, Mrs. Oliphant never thought of her characters as individuals, never

Margaret Oliphant e a sua arte: uma apreciação

felt puzzled as to the way they might behave, or baffled by their growing out of her hands. The reason, more than her hurry in composing, probably lay in her determination not to question those basic attitudes to her own self and to other people which she had assumed very early in her life. (Ghigh 1982: 65)

Elizabeth Jay (1995) define *Miss Marjoribanks* como um romance do género *mock-heroic*.¹⁶ Num estilo cómico-épico. Este estilo é o modo dominante e assinala o modo como Lucilla planeia a sua vida de uma forma calculada; há um tom cómico evidente na disparidade entre os acontecimentos domésticos triviais e a importância que assumem na mente da protagonista.

The level-headed pragmatism and messianic egoism with which Lucilla decides to convert a woman's constricted sphere into a field for heroic conquest suggest that Lucilla can only succeed because of her limited vision and sensibilities. (Jay 1995: 69)

Classificando *Miss Marjoribanks* como uma narrativa que dramatiza o processo pelo qual uma jovem controla a sociedade, por meio da manipulação hábil de práticas discursivas domésticas e da encenação inteligente da feminilidade, Elizabeth Langland (1995) explica esta leitura de interligação entre os assuntos domésticos, comunitários e nacionais, afirmando que a representação que Margaret Oliphant faz de Lucilla Marjoribanks, uma personagem cujos objectivos pessoais estão intimamente relacionados com ideais do bem geral da sociedade, sublinha não só a vaidade de Lucilla mas, primordialmente, o modo como as práticas discursivas estão implicadas na vida política

¹⁶ *Mock-epic* ou *mock-heroic* é uma forma satírica que adapta o estilo heróico, elevado, dos poemas épicos clássicos a assuntos triviais. A tradição, que teve origem na Antiguidade Clássica com uma sátira burlesca de Homero, 'A Batalha dos Sapos e dos Ratos', foi transformada, nos últimos anos do século XVII e nos primórdios do século XVIII, durante o período neoclássico. Sendo uma arma satírica de dois gumes, o termo *mock-heroic* era usado pelos 'modernos' deste período para ridicularizar os 'antigos' (clássicos); mas era também usado pelos 'antigos' para apontar o carácter pouco heróico da idade moderna, ao sujeitar acontecimentos contemporâneos menores a um tratamento heróico. O exemplo inglês típico desta forma narrativa é a obra de Alexander Pope, *The Rape of the Lock* (1712-1717). Esta é uma designação que se aplica a **MM**, no sentido em que a protagonista, uma jovem, são dados atributos e características heróicas. Há no texto referências a Lucilla como *king, dictator, statesman, conqueror, warrior e military genius*. Estas são formas de assinalar o modo como Lucilla planeia a campanha da sua vida, aplicando a forma calculista, assumida como distintamente masculina e encarando os obstáculos que se lhe colocam, muitas vezes vindos das personagens masculinas, como desafios que, uma vez derrotados, podem ser exibidos como troféus. Mas, tal como o texto de Pope, as simplificações do género *mock-heroic* são complexas: se em Pope o uso deste género sugere uma ironia mais profunda, na adopção, por parte de uma sociedade cristã, de valores e de costumes advogados pela literatura pagã, em **MM** há um tom de comédia óbvio entre a disparidade dos acontecimentos domésticos triviais e a importância que assumem na mente da protagonista. O pragmatismo e o egoísmo messiânico com que Lucilla decide converter a esfera restrita da mulher, num campo para a conquista heróica, sugere que Lucilla só consegue ter êxito devido à sua sensibilidade.

Margaret Oliphant e a sua arte: uma apreciação

da comunidade.

A mesma teoria se aplica, para Elizabeth Langland, a *Phoebe Junior*, um romance que demonstra a forma como o indivíduo negocia as suas relações de classe com outros.

2.1. 5. *Phoebe Junior*

Phoebe Junior, A Last Chronicle of Carlingford, à semelhança de *Miss Marjoribanks* foi praticamente ignorado pela crítica coeva, registando ainda assim três resenhas em *The Athenaeum*, *The Saturday Review* e *The Nonconformist*. Nelas comparam-se *Miss Marjoribanks* e *Phoebe Junior*, na representação de objectivos pessoais comuns às duas personagens femininas, bem como a total ausência de objectivos elevados (Anónimo 1876a: 112).

É no século XX que, de novo se desenvolve algum trabalho crítico sobre *Phoebe Junior*, com Elizabeth Langland (1995), que conclui que Margaret Oliphant não lamenta que uma mulher com os talentos de Phoebe seja desperdiçada na gestão de um estilo de vida de classe média.

That kind of regret is built upon conventional ideologies of the Angel in the House. It presupposes that, except in their roles as wives and mothers, middle-class women are idle, dependent, and ineffectual. It affords no recognition of their managerial positions, either at home or in the larger society. Oliphant is fully aware that women were limited in the society of her time, but she infuses the gendered plot with the bourgeois plot that details the social productivity of the signifiers controlled by women. Instead of focusing primarily on what women could not do, Oliphant kept her eye on what they could and did do, on their substantial contributions to the rise and consolidation of the middle classes. That focus enables her to tell a fascinating tale of class change and the sociosexual construction of identity. (Langland 1995:74)

2.2. Estudos comparativos

No que respeita a estudos comparativos da obra romanesca de Margaret Oliphant com a de romancistas rivais, encontra-se em 1897, no *Scottish Review*, um artigo assinado por um amigo pessoal de longa data (an old personal friend), com o título “Mrs.

Margaret Oliphant e a sua arte: uma apreciação

Oliphant and her Rivals”¹⁷, no qual o autor defende a tese de que Margaret Oliphant foi uma vítima do mercado e das circunstâncias da vida. Tivessem as circunstâncias permitido que Margaret Oliphant se devotasse exclusivamente à ficção ela poderia ter produzido o melhor romance das duas últimas gerações:

... who can say that she might not have produced what would have been to British life in the second half of the nineteenth century what *Middlemarch* aimed at being, but somehow is not? (Anónimo 1897h: 283)

Fazendo uma comparação entre *Scenes of Clerical Life*, de George Eliot e *The Chronicles of Carlingford*, semelhantes em variedade e alcance, o autor defende que a força da obra eliotiana no poder de comover os leitores até às lágrimas e de representar cenas onde as reflexões e o poder masculinos se fazem sentir, dando como exemplo os parágrafos iniciais de “The Sad Fortunes of the Rev. Amos Barton”.

Definindo o estilo de George Eliot como essencialmente masculino, ou, como afirma mais adiante, de uma mulher muito culta que joga basicamente com a cabeça e não com o coração, afirma:

... Mrs. Oliphant, though she too can indulge in reflection and even preach a very good Scotch sermon, was incapable of this style of literary reverie, as incapable as was George Eliot herself of what a competent critic has termed ‘the delicate monotone of Jane Austen’s novels with their smoothness of movement, their subtle delicacy of description, their avoidance of any touch of tragedy’. (Anónimo 1897h: 286)

Comparando a qualidade da descrição da vida rural inglesa no capítulo VI do Livro I de *Adam Bede* com o parágrafo introdutório do capítulo I de *The Perpetual Curate* o autor destaca no primeiro caso a liberdade e a força do lugar em contraste com a pequenez de Carlingford, a qual paralisa a imaginação e diminui a ambição.

Mas se em *The Perpetual Curate* o autor reconhece a pequenez do lugar e a inadequação deste aos horizontes de expectativa das personagens, reconhece em *Salem Chapel* a representação verdadeira do clero dissidente, a par da vitalidade do que designa como “sketch” social, na representação da simplicidade e bonomia que redime a vulgaridade dos Tozers (Anónimo 1897h: 288).

¹⁷ Apesar de nada sabermos sobre a autoria deste artigo, ele parece ser um desenvolvimento do artigo de 1883 escrito por John Skelton; o estilo e os argumentos, embora mais fundamentados, são semelhantes. Os rivais de Margaret Oliphant são George Eliot e Anthony Trollope.

Margaret Oliphant e a sua arte: uma apreciação

The time is not far distant, indeed it has not already arrived, when the historian of this country who takes a genuine and not a merely superficial interest in the sociological department of his subject, will seek in novels and in newspapers – and novels and newspapers between them constitute literature in the eyes of more than a moiety of the British population – for a picture of the times of which he treats. In the eyes of such a historian books like the *Chronicles of Carlingford* series are of greater value than those of Thomas Hardy and George Meredith. Both the world of Thomas Hardy and the world of George Meredith are brighter and fairer than Mrs. Oliphant's (...) But her world is peopled with real men and women, those folk whose hearts may be in Philistia, and who may be governed not by ideas but by traditions to which time has given a certain consecration, but who perform nine-tenths of the work of the world. Mrs. Oliphant's works will constitute a valuable mine to the sociologists in search of genuinely 'human documents', a mine to which nothing, not even the stories of Anthony Trollope, one of her earlier contemporaries, can be compared. (Anónimo 1897h: 292-293)

Sublinhando por um lado, o papel da heroína e, por outro, o valor histórico do romance, Q.D.Leavis (1969) faz um estudo comparativo entre *Miss Marjoribanks* e *Middlemarch* (1873) de George Eliot, demonstrando a possível influência do primeiro no último.

Tanto George Eliot como Margaret Oliphant tinham o mesmo editor, John Blackwood, e ambas escreviam para a revista *Blackwood's*, movimentando-se ambas em círculos coincidentes. As duas eram críticas e intelectuais, trabalhando nas mesmas áreas da criação literária; todavia, Margaret Oliphant já era conhecida como romancista antes de George Eliot. Enquanto o último fascículo de *Miss Marjoribanks* era publicado na revista acima citada, em Maio de 1866, o primeiro esboço do que viria a ser o romance *Middlemarch* não terá começado antes de Setembro de 1868, tendo o romance propriamente dito só sido publicado em fascículos a partir de Dezembro de 1871. Parece pois inverosímil que George Eliot não tenha lido alguns fascículos da obra de Margaret Oliphant.

Dando conta das notas de George Eliot sobre a composição do romance, Q.D.Leavis afirma que não fazia parte da concepção original qualquer tom menos usual na composição da heroína. Só em Dezembro de 1870 é que a romancista anotou no seu diário que estava a experimentar uma história "Miss Brooke", afirmando, subsequentemente, que estava insatisfeita com a outra história "Middlemarch", tendo-lhe ocorrido então combinar as duas, facto que para Q.D.Leavis não foi conseguido visto que

Margaret Oliphant e a sua arte: uma apreciação

ambas as histórias correm em paralelo e não em fusão.

The attempt to present her new heroine Dorothy ironically, with its new tone and attitude, does not come natural to George Eliot, and is uncertainly maintained till it breaks down and is abandoned after Dorothea's marriage. (Leavis 1969: 12)

George Eliot não adopta em nenhum outro texto anterior a "Miss Brooke" ou ao Livro I de *Middlemarch* a visão distante e irónica de uma heroína, convidando, simultaneamente, o leitor para entendê-la como uma personagem divertida, contrastando constantemente o modo como a personagem se vê a ela própria e o modo como ela aparece aos olhos dos outros. Este é, como Leavis afirma, o modo como Lucilla Marjoribanks nos é apresentada.

Dorothea and Lucilla are alike in suffering from lack of scope in a narrow, provincial society at a time when what a lady – young, married or widowed – might do, feel and say, was extremely restricted and indeed largely dictated by convention, though while Dorothea fights against this naively, Lucilla fights by cleverly making use of it. (Leavis 1969: 12)

Apesar da semelhança George Eliot não consegue manter atitudes e tons que não são seus, já que absorveu inconscientemente ou tentou igualar o que provinha do cerne de criatividade de Margaret Oliphant. Nas palavras de Leavis, George Eliot sofreu as consequências da desonestidade artística ao iludir o nosso sentido de probabilidade, criando uma personagem feminina que passa, por meio de um casamento infeliz, de uma jovem com um entendimento da natureza das coisas um tanto ridículo para uma mulher mais madura, nobre e patética. Ao contrário, Margaret Oliphant consegue, com grande habilidade, induzir, gradualmente, compreensão e admiração por Lucilla; libertando-se do sentido de *nonsense* e sem ilusões, consegue criar uma personagem com uma percepção eficaz da natureza da vida social, de modo a ser capaz de contornar a seu favor as limitações da sua posição, exercendo igualmente os privilégios que o estatuto de juventude lhe confere.

Pelos argumentos apresentados, Q.D.Leavis conclui que *Miss Marjoribanks* contribuiu substancialmente para *Middlemarch* (Leavis 1969: 13), afirmando que os escritores criativos, de um modo geral e George Eliot em particular, tendem a apropriar, mais ou menos conscientemente, aquilo que os impressiona, pois se a criação de uma personagem comum pode ser coincidência, tão grande semelhança entre *Miss*

Margaret Oliphant e a sua arte: uma apreciação

Marjoribanks e *Middlemarch* comprova que a autora do último romance usou a protagonista do primeiro como modelo (Leavis 1969: 20).

A crítica do século XX tende a comparar *Miss Marjoribanks*, um tesouro da literatura vitoriana (Holubetz 1981) a dois grandes romances da literatura inglesa – *Emma* de Jane Austen e *Middlemarch* de George Eliot – no seu carácter de comédia social, impregnado de ironia, satirizando a convencionalidade do papel da mulher e representando de uma forma perfeita as práticas sociais da época, numa sociedade pequena e fechada sobre si mesma.

Assim, no que diz respeito a estudos comparativos do trabalho de Margaret Oliphant com os seus contemporâneos, citam-se dois artigos que, com dez anos de diferença entre eles, perspectivam a obra de Margaret Oliphant à luz da de George Eliot: refiro-me especificamente ao artigo de Kathleen Watson, publicado em 1969 em *Essays in Criticism*, intitulado “George Eliot and Mrs. Oliphant: A Comparison in Social Attitudes” e ao artigo conjunto de Peter Widdowson, Paul Stignant e Peter Brooker, publicado em 1979 na revista *Literature and History*, com o título “History and Literary ‘Value’: The Case of *Adam Bede* and *Salem Chapel*”, posteriormente publicado em 1986 na colectânea de ensaios *Popular Fictions: Essays in Literature and History*.¹⁸

Veja-se então de que modo Kathleen Watson posiciona Margaret Oliphant neste estudo comparativo. A primeira linha de comparação entre as duas romancistas assenta na classificação de George Eliot como uma romancista maior e de Margaret Oliphant como uma romancista menor. Contudo, Watson reconhece que o modo como a classe dos dissidentes religiosos é tratada em *Salem Chapel* é algo de inovador já que esse era um assunto que habitualmente não interessava aos romancistas da época. Uma outra diferença no que respeita às duas romancistas prende-se com a atitude que cada uma delas demonstra sobre mudanças sociais. Assim, enquanto, George Eliot olha para trás com nostalgia dos velhos tempos, quando havia uma distinção clara entre classes, Margaret Oliphant trata o tema da luta entre as limitações impostas pela classe e o impulso para ascender socialmente.

In the Carlingford novels, this lofty idealism is often replaced by an acceptance of self-interested conduct which is somewhat cynical at times but is nevertheless

¹⁸ Colectânea editada por Peter Humm, Paul Stignant and Peter Widdowson. London and New York: Methuen, 1986.

Margaret Oliphant e a sua arte: uma apreciação

based on a shrewd assessment of human weakness. (Watson 1969: 416)

Em “History and Literary ‘Value’” os autores propõem-se analisar *Adam Bede* e *Salem Chapel* à luz das propostas de F. R. Leavis e de Q.D. Leavis, nomeadamente as relações entre literatura e ideologia e a definição da noção de valor literário, segundo o qual as obras de arte devem ou não ser lidas. O ensaio sugere, assim, uma resposta à questão de como se lêem e valorizam obras de arte, em particular os romances referidos, colocando-os no momento histórico e social da sua produção para propor critérios alternativos de valor.

O valor literário reside, nas palavras Peter Widdowson, Paul Stignant e Peter Brooker, nos trabalhos que abordam a dialéctica entre o mundo interno que estão a representar e as relações historicamente precisas e reais no qual esse mundo se constrói (Widdowson, et al 1979: 38).

Analisando o realismo de *Adam Bede*, os autores consideram que o romance expressa a firme convicção da cosmovisão que representa. George Eliot propõe-se representar um mundo real, colocando perante o leitor não uma narrativa linear da história, mas antes uma secção da vida, bem delimitada pelo tempo e pelo lugar – o mundo do romance é concebido como real, de acordo com a concepção particular de realidade de George Eliot. Estabelece-se, como os autores explicam, uma dialéctica entre texto e contexto, entre realismo como prática literária ideológica e as relações sociais reais.

It is this assumption of ‘truthfulness’ which enables a material world to be realised in specific and coherent structures. The ‘world’ of *Adam Bede* is realistic in this sense and contains, for the most part, a coherent positivist-humanist explanation of the actions and relations it proposes. (Widdowson et al 1979 : 7)

O significado histórico de *Adam Bede* prende-se com o modo como revela as tensões interiores dentro da classe média da Inglaterra de meados do século passado, por meio do uso que faz do Metodismo.

Na comparação realizada, *Salem Chapel* revela-se um fracasso artístico, pela combinação da vida da congregação dissidente com o enredo do romance sensacional. A tentativa de conjugar o melodrama do romance popular com o realismo artisticamente criado é de mau gosto, pois, ao contrário de *Adam Bede*, este não se empenha na

Margaret Oliphant e a sua arte: uma apreciação

representação das condições reais do seu tempo.

Salem Chapel's weakness, in fact, and where it differs from *Adam Bede* is that it does not engage 'internally' and even in spite of itself with the real conditions of its time. It is only 'externally' in the position it occupies in the market place that these are encountered. *Adam Bede* while it works to subserve liberal humanist ideology raises by its very self-conviction issues in mid-Victorian social relations, particularly concerning labour, class and the position of women which are potentially subversive of that ideology. (Widdowson et al 1979: 37)

Centrando a análise na fase da maturidade artística de Margaret Oliphant, Q.D.Leavis (1974) explica as razões emocionais e económicas por que a autora foi levada a dar início à série de *Crónicas sobre Carlingford*¹⁹. Q.D.Leavis defende que o sucesso de outras obras de outros autores sobre a mesma temática levou a romancista a pensar na ficcionalização de um contexto inglês de província, dando-lhe oportunidade de fazer incursões críticas sobre as instituições sociais e religiosas suas contemporâneas. Mas se a ideia de representar uma comunidade ficcional não era inovadora, a sua capacidade de análise e a sua perspicácia são inatas (Leavis 1974: 22).

3. A *Autobiografia*

A primeira edição da *Autobiografia* foi publicada em 1899, preparada pela prima de Margaret Oliphant, Mrs. Harry Coghill. O texto autobiográfico foi lido como um épico da domesticidade, essencialmente a história de uma mulher tipicamente inglesa de meados do século (Anónimo 1899a).

O tom de seriedade e franqueza deste volume notável (Anónimo 1899b: 895) é marca da mente e do coração da escritora. Como se pode ler em *The Quarterly Review*:

We have here the personal note in perfection, the element which, in spite of critics

¹⁹ Na *Autobiografia* (pp. 69-70) pode ler-se que após a morte do marido, Frank Oliphant, em Roma em 20 de Outubro de 1859, Margaret Oliphant, então com 31 anos, ficou sozinha com os filhos Margaret (Maggie) e Cyril (Tiddy) e grávida de outro, com uma dívida que ascendia a mil libras e com um seguro de vida de apenas 200 libras. Após ter regressado ao Reino Unido e de ter andado por vários locais de Inglaterra e Escócia, entre 1860/61, procurou ajuda junto dos Blackwood, a quem devia muito dinheiro e que estes lhe foram adiantando em troca de trabalhos que Margaret Oliphant iria escrever. Assim, propôs a John Blackwood um romance, proposta que não foi aceite e que provocou em Margaret Oliphant um turbilhão de emoções que a levaram a escrever a primeira história da série sobre Carlingford, (*The Executor*) série que em 1894 Margaret Oliphant afirma já ter sido esquecida, mas que à época fez dela quase uma das popularidades da literatura.

Margaret Oliphant e a sua arte: uma apreciação

old and new, we hold to be as essential to literature as to life. The gentler tone, the more intime voice of an original and high-minded character, in the exercise of the trade of reviewing, article-writing, and even – in a few cases – book-making, shows that professionalism in writing may be reduced to a minimum. Mrs. Oliphant's mental and mortal independence helped to free literature from conventionality, and her 'Autobiography' sets the seal on her *example*. (Anónimo 1899c: 255-256)

No mesmo ano, **The Edinburgh Review** publicava um artigo, a propósito da edição da *Autobiografia*, sobre a vida e obra de Margaret Oliphant. Aí definia-se o trabalho de Oliphant como nada mais do que bom jornalismo (Anónimo 1899b: 26), afirmando-se que a *Autobiografia* fragmentária, sendo um documento interessante, escreve uma história de falhanço, uma tragédia de felicidade (Anónimo 1899d: 27, 28).

Leslie Stephen e Virginia Woolf congregam, de modos diferentes, o tipo de comentário que segue a deixa de Margaret Oliphant sobre a sua incapacidade de ser uma artista melhor devido às necessidades de subsistência (Oliphant [1899] 1974: 130); Leslie Stephen num artigo que não é dedicado à romancista²⁰ usa a *Autobiografia* desta para ilustrar os problemas que se apresentam ao profissional das letras.

Mrs. Oliphant thought (and, as I believe, with some justice) that, if freed from pecuniary pressure, she could have rivalled some more successful authors, and possibly have written a novel fit to stand on the same self with *Adam Bede*. She resigned her chance of such fame because she wished to send her sons to Eton. It is of course clear enough that, if she had sent them to some humbler school, she might have come nearer to combining the two aims, and have kept her family without sacrificing her talents to over-production. But, granting the force of the dilemma, I confess that I honour rather than blame the choice. I take it to be better for a parent to do his (or her) duty than to sacrifice the duty to "art" or the demands of posterity. (Stephen 1899: 741)

O tom de um dos mais eminentes críticos da época vitoriana deriva de uma aceitação acrítica do que Margaret Oliphant escreveu na *Autobiografia*

Virginia Woolf, uns anos mais tarde (1938), repete o mesmo argumento. Apreciando a *Autobiografia*, classifica-a como um documento iluminador, um trabalho genuíno e comovente e, mau grado tudo o que escreveu sobre o papel de Margaret Oliphant nas letras inglesas, reconhece que a escolha da romancista tem de ser aplaudida e a sua coragem admirada (Woolf [1938] 1992: 126). Virginia Woolf convida o leitor a

²⁰ 'Studies of a Biographer – Southey's Letters', **National Review** 193, (1899).

Margaret Oliphant e a sua arte: uma apreciação

ler o enorme volume de trabalho de Margaret Oliphant, sugerindo que tal leitura deve deixar a mente e a imaginação dos leitores suja, levando-os a deplorar o facto de a romancista ter vendido o cérebro e prostituído a cultura, encarcerando a sua liberdade intelectual para poder subsistir e educar os filhos (Woolf [1938] 1992: 287).

A introdução à reedição da *Autobiografia* e das *Cartas* de Margaret Oliphant, em 1974, é um outro momento importante na reconsideração da romancista julgada como original, crítica literária inteligente e mulher de letras exemplar (Leavis 1974: 10).

Q. D. Leavis inclui Margaret Oliphant na mesma categoria que Charlotte Brontë, George Sand e George Eliot. Margaret Oliphant, tal como George Eliot, por exemplo, teve a possibilidade de se tornar numa profissional das letras devido ao facto de o período vitoriano ter proporcionado um vasto público leitor. No entanto, enquanto George Eliot se iniciou como tradutora, crítica e jornalista, tendo sido romancista depois de todas estas experiências, Margaret Oliphant, ao contrário, começou como romancista, actividade suplementada, por necessidade, com outros tipos de escrita.

Com efeito, a vida literária de Margaret Oliphant escreve uma outra lição a qual sugere uma variação significativa do mito vitoriano da escritora anónima, ou escrevendo sob pseudónimo, dependendo da aprovação masculina (Jay 1995). A variedade e a longevidade da carreira de Margaret Oliphant leva o leitor a reconsiderar os termos pelos quais se confere estatuto maior ou menor a um escritor, sobretudo quando comparada com a carreira de George Eliot, muitas vezes entendida como caso paradigmático da escrita feminina e interpretada como um mito de progresso (Jay 1995: 4), de uma primeira fase como crítica literária, actividade que se constitui como uma aprendizagem para uma outra fase de escrita criativa. Jay (1995) propõe que se coloque a carreira de Margaret Oliphant, não em contraste com a figura monolítica de George Eliot, que se recusava ler ficção contemporânea com medo de ser influenciada, mas sim na mesma linha de desenvolvimento de romancistas modernas como Anita Brookner e Penelope Fitzgerald entre outras, para quem a prática de crítica literária não é entendida como penalização financeira pelo facto de serem artistas menores, mas como parte integrante do material que alimenta o seu talento criativo.

No que respeita ao papel de analista e de crítica literária, Q.D.Leavis afirma que a extensão e a originalidade dos contributos de Margaret Oliphant registam certamente

Margaret Oliphant e a sua arte: uma apreciação

mais qualidade dos que os de George Eliot. Fundamentando esta sua afirmação, Q. D. Leavis dá alguns exemplos dos escritos ensaísticos da autora, mostrando-a uma crítica perspicaz, capaz de expressar as suas sugestivas ideias de uma forma vigorosa (Leavis 1974: 17). O grau de originalidade resulta da experiência da vida – Margaret Oliphant escrevia sobre a vida que conhecia, dramatizando as posições das mulheres numa sociedade dominada pelos homens, concebendo as heroínas como mulheres inteligentes, eficientes, articuladas, trabalhadoras, simultaneamente magnânimes e tolerantes.

Em 1990 surge a edição do texto completo da *Autobiografia* de Margaret Oliphant, *The Autobiography of Margaret Oliphant*, editado e com introdução de Elizabeth Jay, introduzindo a tese de que a *Autobiografia* é um artefacto literário, ou seja o “eu” que Oliphant nos apresenta na *Autobiografia* é uma criação deliberada. No prefácio a esta edição, Jay considera que as deslocações fragmentárias são uma experiência na estratégia narrativa, na medida em que os diferentes fragmentos dão conta de diferentes momentos, privados e públicos, da vida da romancista, numa ambiguidade propositada entre escrever o que queria ou reger-se pelos paradigmas masculinos do género autobiográfico, revelando na sua escrita as suas emoções e sentimentos e, simultaneamente, as convenções.

Por mais intensos que sejam os momentos íntimos de dor, após, por exemplo, a morte dos três filhos, Maggie, (1864, com 10 anos), Cyril (1890 com 33 anos) e Cecco (1894 com 34 anos), eles foram partilhados com recordações mais públicas da auto-consciência da escritora profissional a qual procurava a forma apropriada de se escrever autobiograficamente.

Jay demonstra que em cada momento da *Autobiografia* Margaret Oliphant se compara com o modo e os assuntos revelados na literatura autobiográfica que lia, julgando, deste modo, o seu trabalho como um artefacto literário de alguém que estava habituada a examinar a interioridade das suas personagens, nos seus aspectos mais íntimos e do seu mundo exterior,²¹ criando uma imagem de auto-marginalização

²¹ W. Evans Mosier, numa tese de doutoramento apresentada à Northwestern University em 1967 (à qual tive acesso, em microfilme, graças aos serviços diligentes da *British Library*, ao abrigo do protocolo Interbibliotecas), descreve a imagem que Margaret Oliphant cria de si mesma, de uma mulher cujo talento foi circunscrito pelas exigências familiares, como um desejo de disfarçar o facto de que era uma escritora profissional competente que conseguira atingir o limite máximo das suas capacidades.

Margaret Oliphant e a sua arte: uma apreciação

deliberada, ignorando a amizade e o conhecimento que travou com muitos dos gigantes literários da época²² (Jay 1990: xi).

Para Jay, tornar conscientes momentos de felicidade até aí não valorizados e recriar os impulsos e as necessidades que pautaram a sua vida era a única forma possível para a romancista se auto-definir. O privilegiar deliberado das memórias domésticas e das amizades íntimas, contra os mitos de progresso obtidos na arena pública, tom favorito das autobiografias masculinas coevas, constituem a originalidade do seu trabalho.

Tecendo duras críticas às pessoas que compilaram a primeira edição da *Autobiografia* (Denny Oliphant e Annie Coghill), por não terem sabido reconhecer a agonia de Margaret Oliphant pela continuação da existência física, privada de tudo o que para ela tinha tido interesse na vida, Elizabeth Jay considera que o re-arranjar da narrativa em moldes do texto convencional de memórias, deu uma imagem pouco adequada de Margaret Oliphant, visto que ao omitirem passagens mais íntimas dos manuscritos, pensando que não se coadunavam com a *persona* pública que consistentemente tinha desprezado a divulgação de segredos familiares, apresentaram Margaret Oliphant com a imagem que estimaram a romancista gostaria de ter tido. Deste modo, mostraram-se coniventes com as assunções culturais vitorianas sobre a posição da mulher, posição essa que o trabalho ficcional oliphantiano tantas vezes questionou.

O modo como as organizadoras da *Autobiografia* trataram os fragmentos autobiográficos encontrados, de acordo com a sua visão convencional, é um indicador, para Jay, da forma como facilmente o trabalho de Margaret Oliphant pode ter sido (mal) interpretado como menor, produzido em resposta às necessidades do mercado literário vitoriano²³. Restaurar o texto completo da *Autobiografia* proporciona ao leitor moderno uma melhor compreensão do timbre distinto da voz individual que percorre muito do trabalho de Margaret Oliphant (Jay 1990: xvii).

Também para Elaine Showalter (1978), a *Autobiografia* revela-se como uma experiência pouco usual dentro dos paradigmas formais da autobiografia, uma vez que

²² Margaret Oliphant privou com figuras como Thomas Carlyle, tendo, igualmente conhecido Tennyson e Matthew Arnold.

²³ Esta é também a leitura que os Colby fazem da vida e obra de Margaret Oliphant, não tendo sabido distinguir, como Jay e em menor escala Merryn Williams, a lição alternativa.

Margaret Oliphant e a sua arte: uma apreciação

ela se constitui como uma profunda revelação da própria Margaret Oliphant, indo contra os cânones masculinos que colocavam a ênfase nas conquistas da esfera pública. A independência moral e mental de Margaret Oliphant ajudou, assim, a libertar a literatura da convencionalidade.

Posição contrária tem Linda Peterson (1979) ao defender que como qualquer *Autobiografia* também a de Margaret Oliphant foi escrita tendo em vista um público leitor. O estudo de textos autobiográficos deverá ser perspectivado não só como processos de auto-conhecimento, de diálogo entre o eu presente e os eus passados, mas também como actos públicos.

In the first place, one of the work's primary concern is the audience's view of the autobiographer – that is, the public's estimate of Mrs. Oliphant's achievement as a literary artist. To most Victorians Mrs. Oliphant was known as a prolific but decidedly second-rate writer. But by showing another side of her life, the *Autobiography* attempts to question if not the validity at the least the completeness of that view. (Peterson 1979: 159)

Peterson defende a tese de que por ter como leitor alvo o filho, Cecco, Margaret Oliphant teve alguma dificuldade em se apresentar como uma escritora profissional. Enunciar-se como artista e sugerir que o papel lhe era natural, era para Margaret Oliphant uma traição ao seu próprio estilo de vida que privilegiava a esfera privada da família, pois o verdadeiro objectivo da *Autobiografia* era a definição da relação entre o papel de mãe e o de artista e não a separação dos dois (Peterson 1979: 167).

Gabriele Helms (1996) no estudo que nos propõe sobre a *Autobiografia* define o estilo da escritora como manipulador. O controlo e manipulação da escrita são óbvios no final da *Autobiografia* que Helms considera deslocado, como explica no seguinte excerto.

Cecco's death occurs and is acknowledged by Oliphant much earlier but does not result in her inability to write at that point; rather, this inability is displaced into the narrative chronology when her story has caught up with the present. Like her claims to inability throughout the autobiography which I have read as expressions of unwillingness, the way Oliphant constructs the end of her life story could similarly be read as a gesture of control. She can no longer write because she no longer *wants* to write autobiographically. Oliphant does not close with a resolution of her life, its tensions, and dilemmas; rather closure has only been achieved as far as her autobiographical self is concerned. The ending reminds the reader that the autobiographer is in control of her written life and that while an autobiography always presents a textual life, the writer still has one that exists or continues beyond the last line. (Helms 1996: 87)

Margaret Oliphant e a sua arte: uma apreciação

Contrariamente ao que a crítica tem afirmado sobre o final da *Autobiografia*, Gabrielle Helms argumenta que o final é o reflexo da perda das suas raízes familiares – os seus filhos e marido tinham morrido – e conseqüentemente o seu desinteresse em construir para o exterior um eu autobiográfico; criar um eu através da escrita implica sempre exposição. Escrever autobiograficamente implica assim, nas palavras de Helms, um risco pessoal no próprio momento da escrita e no momento da leitura. Daí que, ainda segundo a tese de Helms, terminar de escrever a *Autobiografia* fosse um acto de auto-preservação.

O processo de recordar, criticamente, combinando emoções e a reflexão sobre si mesma, é fazer uma escolha que é fruto da memória e os significados que são atribuídos a certos acontecimentos são-no *à posteriori*, mais propriamente no momento preciso em que são recordados. Há uma ligação íntima entre o passado, a história da sua vida como ela a narra e o presente da escrita. Disso são prova as constantes mudanças que ocorrem na *Autobiografia* entre o contar o passado e o momento presente, enfatizando que as memórias não são representações objectivas do passado.

Nas palavras de Gabrielle Helms:

Oliphant recognizes not only that the memories of her life, any life, are discontinuous but also that meaning is ascribed to them long after the actual events took place, actually not until the moment they are remembered. The consequence of this realization is that the past, the story of her life as she narrates it, and the present, the time of remembering/writing and of watching herself writing – and watching herself watching – cannot be separated because one cannot exist without the other. The frequent shifts between past and present emphasize that memories are not objective representations of past events that can easily be retrieved; the process of remembering the past constructs the past, which makes recalling those recollections into a ‘fictitious sort of thing’. (Helms 1996:82)

A asserção de que a construção do passado é feita pela activação das memórias e de que o sujeito do texto é hipotético e transcendente (Sturrock 1993), faz assim sentido na abordagem de Helms à *Autobiografia* de Margaret Oliphant, pois a relação que a romancista estabelece entre si própria e a sua memória é, em meu entender, a relação do criador e da criação, ao dar existência, por meio da escrita, a essas mesmas memórias fictícias.

Margaret Oliphant e a sua arte: uma apreciação

Esta posição parece coadunar-se com a de Philip Davis :

...the very thing which makes the life more accessible through the words - namely the skill of a practised writer even in dealing with himself - is just what prevents a reader being quite sure what it is that is being made accessible. The fact of these people being writers may have affected not only the way they lived their lives but also the way they remembered and wrote about them. The writing talent was indeed a part of their lives; what one cannot tell is how far it is being used in an autobiography, intentionally or unintentionally, to subordinate the other parts of the life to a style accepted as the writer's own. For the medium in which the life is written is the medium in which the work was done, and the writing of the life may be only another form of work. (Davis 1983:248)

A *Autobiografia* de Margaret Oliphant é um texto cheio de paradoxos, duplicidades, um discurso a duas vozes, constituindo-se como um testemunho na busca incessante dos processos que estiveram na sua origem (Helms 1996: 88).

A duplicidade de vozes e de níveis de narrativa encerra o modo como Margaret Oliphant entende a sua existência, pública e privada. Aparentando escrever com um propósito firme até sensivelmente metade da *Autobiografia* – deixar algo que os seus filhos possam recordar – ela está simultaneamente a procurar uma explicação de si própria, ao longo do processo de escrita. Recusando estabelecer-se como a autoridade última no que diz respeito a algo que ela não consegue efectivamente retratar por completo (Birrento 1999), Margaret Oliphant ‘denuncia’ a convenção masculina como estando errada, construindo-se como uma autora individual e original, mostrando a sua criatividade por meio de um discurso transgressivo (Foucault 1984e).

Negando os elementos canónicos do género autobiográfico – contar a história desde a infância até à idade adulta, colocando a vida profissional no centro da narrativa – Margaret Oliphant desmistifica a ordem estabelecida do eu, tentando contar uma história diferente. Sendo um texto que balança entre a realidade conflitual de ser mãe e escritora, entre a maternidade e a literatura, Margaret Oliphant, enquanto narradora da sua própria vida, procura uma estrutura que imite as hesitações e as mudanças de objectivo da sua vida.

I am particularly interested in Oliphant's role as a narrator of her own life, as I recognize that her self is largely a deliberate creation. Oliphant's frequent self-reflexive and metanarrative comments indicates her pronounced self-consciousness and further suggest that she not only writes with an audience in mind first her sons and later the public but that she is always her own first reader.

Margaret Oliphant e a sua arte: uma apreciação

(Helms 1996: 88)

Também Philip Davis, na obra já mencionada, se refere às relações da escrita romanesca com a escrita autobiográfica, dando como exemplo, entre outras, a *Autobiografia* de Margaret Oliphant. Explicando que a *Autobiografia* enquanto género muito apreciado no século XIX é essencialmente falsa, Philip Davis adianta, sobre a escritora:

... her professional command shows how she has been able to write her autobiography precisely by not using her life and memory as she could have used in writing fiction. With all the skill of a novelist herself, as well as with the prosaic ruefulness of a disappointed author, she writes autobiography as if it were an anti-novel (Davis 1983: 276).

O domínio da escrita e do estilo é uma questão que Valerie Sanders (1989) também defende com o argumento de que as romancistas são casos interessantes como autoras de *Autobiografias*. Em primeiro lugar, porque a vida profissional já lhes deu a oportunidade de experimentar modos de narrar experiências femininas dentro dos limites que lhes são impostos por normas da sociedade sobre o que é conveniente ser publicado. Em segundo lugar, as romancistas são experientes nas condições de onisciência, isto é, podem entrar na mente das personagens e manipulá-las.

Faced with her professional knowledge of fiction-writing, the autobiographer approached the construction of her own life-story with an acute awareness of its difficulties. The question of emphasis, of what to omit or include in the shaping of her tale, was perhaps the largest problem, closely followed by choice of style. Too much attention to her professional life (...) would make the author look conceited, while too much attention to her private life would violate the sacred notions of decency. (Sanders 1989: 76)

Baseando-se na teoria de oposição entre público e privado, onde um não se sobrepõe ao outro, onde *the little tale of events* e *the narrowest domestic record* (Oliphant [1899] 1974) são tão importantes quanto a história de uma nação, Laurie Langbauer (1995) afirma:

...by recognizing the importance of the commonplace in her own, and other's autobiographies, Oliphant has formed a theory of history to herself, one that adds to the most recent debate on the subject. Oliphant's emphasis that the everyday is exactly what we are unable to recognize or make out suggests that shifting our larger historical record to the subjects' relation to their daily lives will give us no

Margaret Oliphant e a sua arte: uma apreciação

more access to historical truth than our earlier attention to great events.
(Langbauer 1995:132)

A relação do banal, do trivial, com a História desenvolve-se em torno da questão da criação do sujeito, da relação íntima entre o quotidiano e o modo como os seres humanos se transformam naquilo que as instituições e as nações consideram ser sujeitos.

Para Laurie Langbauer a *Autobiografia* cria a imagem do indivíduo num acto que considera de *self-authorization* – para criar o seu eu – pois encontra uma voz própria para se escrever, para se dar existência autobiográfica ao criar e interpretar o relato familiar, quotidiano da sua vida.

4. A Mulher de Letras

O esquecimento²⁴ a que Margaret Oliphant foi votada e que por isso a deixou longe dos favores da crítica e das políticas editoriais, poderá ser explicado, por um lado, pela auto-depreciação e pela imagem da mulher comum que a escritora deixou na *Autobiografia* – a narração prosaica dos factos de uma vida simples (Oliphant [1899] 1974: 80). Por outro lado, a cena literária de finais do século XIX também proporcionou tal atitude. É preciso não esquecer que o formato habitual dos romances, o designado

²⁴ No ano do centenário da morte de Margaret Oliphant (1997) realizaram-se pelo menos 4 conferências internacionais, na América e em Inglaterra, dedicadas à sua vida e obra, aliadas a uma jornada comemorativa em Portugal organizada pelo Departamento de Linguística e Literaturas da Universidade de Évora. Acresce a estes eventos o descerramento de uma lápide, por Elizabeth Jay, na casa de Margaret Oliphant em Windsor. Resta agora esperar pela edição prometida da obra completa da escritora em microfilme a qual possibilite ao leitor e ao investigador obter uma impressão mais vasta da variedade da obra oliphantiana.

Margaret Oliphant e a sua arte: uma apreciação

three-decker, estava a cair em desuso²⁵, tendo sido rapidamente substituído pelos romances em um volume, o que agradava a um outro tipo de público, num mercado literário cada vez mais diverso, com preocupações estéticas e literárias diferentes. Os autores emergentes consideravam a época vitoriana como uma época de declínio literário, em que os grandes temas da estética romântica foram esquecidos, em favor, na opinião de autores como por exemplo Thomas Hardy (1840-1928), Joseph Conrad (1857-1924) e D.H.Lawrence (1885-1930), de uma cultura provinciana e sentimental.

Nomear Conrad não é acidental, pois este escritor representa a geração perdida entre Hardy e Lawrence (Williams [1970] 1984: 119), uma geração que retrata contextos de experiência diferentes, criando um romance em inglês, fazendo com que a especificidade inglesa da ficção oitocentista se perca, com a literatura inglesa a passar a ser uma literatura em inglês.

No primeiro período vitoriano, assistiu-se à necessidade de melhorar as condições de Inglaterra ou de desafiar a ciência. No período vitoriano tardio a classe média impôs os seus valores os quais se tornaram inimigos da arte. Com efeito, esta tinha agora como objectivo principal a representação de experiências pessoais e não a representação do espírito da época.

Este período vitoriano tardio foi de fraqueza nas ideias e na imaginação (Williams [1970] 1984:123), no decorrer do qual se perde a grandeza específica de algo identificável como inglês, um inglês caracterizado culturalmente depois da Revolução Industrial nos valores e na autoconfiança da classe média, nos quais a cultura intelectual dominante tinha sido fundada.

Neste novo período da cultura e da literatura emerge um novo elemento, outras nacionalidades, outras consciências nacionais, de cujo cerne nasce o trabalho imaginativo. Segundo Williams ([1970] 1984), este é um período que dura até à Segunda Guerra Mundial, onde pontificam nomes como William Butler Yeats (1865-1974),

²⁵ Para tal contribuiu a súbita demonstração de interesse por parte da biblioteca Mudie, em Junho de 1894, pelos romances em um volume a um preço menor, atitude que tendo, de início, encontrado algumas vozes discordantes como a Sociedade de Autores, que considerava esta medida uma ameaça para os romancistas, acabou, por, progressivamente, ser aceite. 1895 é o ano que marcou a mudança inevitável do romance em 3 para 1 volume e com ela o fim da 'era Mudie', uma era que revolucionou o mercado livreiro, mantendo uma forma artificial para a publicação de ficção (*three-decker*), estabelecendo um monopólio na distribuição de romances (Griest 1970: 213).

Margaret Oliphant e a sua arte: uma apreciação

Bernard Shaw (1856-1950), James Joyce (1882-1941), T.S.Eliot (1888-1965), Ezra Pound (1885-1972), expoentes de uma nova tendência literária dominada pelo sexo masculino, excluindo as mulheres que durante o século XIX estiveram no centro de um trabalho notável de construção cultural.

A transformação da cena literária operada com novos ideais artísticos como a perfeição da forma, a concentração, concisão e a elegância do estilo, a tensão entre a língua e a forma fez com que os autores da geração de Margaret Oliphant parecessem pouco sofisticados e demasiado prolíficos nas suas produções. Este foi, por isso, o período de divisão entre processos de representação artística sociais e pessoais, como esferas e contextos de experiência separados.

A própria Margaret Oliphant designou esse momento como “The Ebb Tide”, título do prefácio à obra autobiográfica *The Ways of Life*.

This (the going out of the wave) does not necessarily mean the decline of life, the approach of age - or any natural crisis, but something more poignant - the wonderful and overwhelming revelation which one time or other comes to most people, that their career, whatever it may have been has come to a stop; that such successes as they may have achieved are over, and that henceforward they must accustom themselves to the thought of going out with the tide. It is a very startling discovery to one who has perhaps been going with a tolerably full sail, without any consciousness of weakened energies or failing power.

(...) The moment when we first perceive that our individual tide has turned is one which few persons will find it possible to forget. We look on with a piteous surprise to see our little triumphs, our not-little hopes, the future we had still believed in, the past in which we thought our name and fame would still be to the good, whatever happened, all floating out to sea to be lost there, out of sight of men. (Oliphant 1897: 7-9)

Com efeito, o que aconteceu na ficção inglesa entre os anos de 1890 e 1914, não foi só um mudar da maré, foi, um período de crise, de separação dos caminhos da ficção: de uma ficção social ou sociológica, para uma ficção individualista ou psicológica (Williams [1970] 1984:119).

A noção de que não pertencia à maré que se começava a fazer sentir nas letras inglesas na última década do século XIX ficou, igualmente, registada num artigo que Margaret Oliphant escreveu para a rubrica “The Old Saloon” no *Blackwood's*, em Janeiro de 1896, intitulado “The Anti-Marriage League.” Nele tecia duras e ferozes críticas a *Jude, the Obscure* (1896), de Thomas Hardy, revelando-se chocada com o

Margaret Oliphant e a sua arte: uma apreciação

novo método de escrita de Hardy – vergonhoso, aterrador e perigoso. Não só a representação das personagens femininas, Arabella Donn e Sue Bridehead, como o tratamento do tema, a fizeram afirmar que nada tão indecente como a história das relações de Jude com Arabella fora alguma vez publicado na imprensa inglesa (Oliphant 1896: 138); a inclinação que reconhecia na ficção finesse secular para tratar temas até aí considerados imorais ou contrários às boas maneiras era uma ofensa aos leitores.

Margaret Oliphant mostrou-se ainda mais chocada porquanto admirara Hardy em *Tess of the D'Urbervilles* (1891) romance que comentou, ainda no mesmo artigo e sobre o qual já escrevera (Oliphant 1892), como a glorificação da mulher, reconhecendo em Hardy a capacidade de representar a existência real das pessoas e das paisagens com uma força e paixão notáveis.

Mas foi na sequência do que escreveu em 1896 que lhe valeu o epíteto de romancista rival de Hardy, assim designada pelo próprio romancista, como revela John Stock Clarke, num artigo publicado em *The Thomas Hardy Journal*, com o título “The ‘Rival Novelist’ – Hardy and Mrs. Oliphant” (Clarke 1989).

No período eduardiano publicaram-se duas Histórias da Literatura as quais são paradigmáticas daquilo a que se pode designar como um estudo ortodoxo de Margaret Oliphant :George Saintsbury *History of the Nineteenth-Century Literature* (1901) e Hugh Walker *Literature of the Victorian Age* (1910)²⁶. Saintsbury refere a pressa da composição de dois, três, quatro ou mesmo cinco livros num ano, a par de outros escritos menores, concluindo que nenhum ser humano, nem os mais geniais, como Shakespeare ou Scott, poderia criar algo de qualidade no curto espaço de tempo em que a romancista o fez. (Saintsbury 1901: 348). Por seu turno, Hugh Walker ignora Margaret Oliphant como romancista, só considerando o seu papel de biógrafa. Referindo-se ao excesso de produção, Walker conclui que a escritora não escreveu nada que tenha perdurado, ecoando, claramente, as palavras de Margaret Oliphant (Oliphant [1899] 1974: 130).

Em Julho de 1897, imediatamente após a morte de Margaret Oliphant, publicava-se no **Blackwood's**, um elogio intitulado “Mrs. Oliphant”, escrito pelo director, William Blackwood, sobrinho do fundador da casa editora, John Blackwood. Aqui William

²⁶ Carregando o prestígio da Cambridge University Press, esta História da Literatura foi publicada até aos anos 40 criando, assim, um paradigma para a crítica oliphantiana.

Margaret Oliphant e a sua arte: uma apreciação

Blackwood reconhecia o papel de inestimável valor que Margaret Oliphant representara na longa colaboração que mantivera com a revista e com a casa editora, acrescentando que Margaret Oliphant pertencia à raça dos gigantes literários para quem a literatura é uma paixão absorvente. Classificando-a entre as primeiras na categoria de romancistas da esfera doméstica, o tom do artigo não passa tanto pela apreciação de Margaret Oliphant como romancista, mas antes, como ensaísta e crítica. De referir que Margaret Oliphant sempre foi considerada pela crítica coeva como a porta-voz das posições conservadoras defendidas pelos editores da revista, facto que na opinião de alguns críticos do século XX lhe valeu ser esquecida.

William Blackwood definiu-a também como a escritora de periódicos mais completa e comparou-a à rainha Victoria, dizendo que a romancista foi para o mundo das letras o que a soberana foi para a sociedade (Blackwood 1897b:162). Esta ideia não é, todavia nova, já que em Janeiro de 1883, na mesma revista, um artigo sobre Margaret Oliphant, escrito por John Skelton e intitulado “A Little Chat About Mrs. Oliphant – In a Letter from an Island”, o autor já estabelecera o mesmo paralelo (Skelton 1883: 77), explicando que esta mulher das letras vitorianas nunca deixou de ser comedida na asserção da sua femininidade, nem nunca violou o código de honra.

John Skelton refere-se a Margaret Oliphant como a maior romancista escocesa desde Sir Walter Scott, pelo que representou da variedade da vida e do carácter escoceses. Na verdade, a variedade de assuntos, a realidade das personagens, a lealdade artística às ideias subjacentes às fraquezas morais de homens e mulheres, a invenção fértil e a qualidade inegável de contar histórias breves, das quais destaca *A Rose in June*, *The Beleaguerd City* e *The Curate in Charge*, tornaram-na uma figura única.

Em sua opinião a razão por que Margaret Oliphant era tantas vezes criticada por escrever em quantidade, descuidando um pouco a qualidade artística deveu-se ao que classifica como superstição monstruosa e degradante do sistema de publicação vitoriano: o romance em 3 volumes (*three-decker*).

Porém este tipo de publicação, exigida pelas bibliotecas de empréstimo, era comercialmente seguro, criando um estado geral de estabilidade para a produção de ficção, para além de ser um sistema hegemónico determinante que criava e controlava o mercado. A estreita cooperação entre editores e bibliotecas que, embora com

Margaret Oliphant e a sua arte: uma apreciação

ramificações na província, tendiam a centralizar os seus serviços em Londres e em menor grau em Edimburgo, assegurava não só o sucesso comercial dos *three-decker*, como também um sistema de controlo de mercado, do formato, do preço e do tom moral.

Em 1885 a reputação de Margaret Oliphant chega à América. Num artigo escrito por Harriet Waters Preston, publicado na revista *Atlantic Monthly*, Margaret Oliphant era classificada como uma das mais capazes escritoras do século XIX ou de qualquer outra época.

The very fact that Margaret Oliphant has shown herself capable, in mature age, of taking an entirely fresh departure, and staring anew the discussion of a question so intensely and everlastingly interesting to all her readers that her views must needs be met by every variety of opposition as well as every degree of assent, is proof in itself that the resources of her mental vitality are greater than even her most faithful admirers have imagined. (Preston 1885: 744)

No entender de Preston, a grande fama de Margaret Oliphant enquanto romancista poderá ter eclipsado uma outra sua faceta enquanto escritora de um outro género literário: a biografia. Um género literário se não mais elevado, pelo menos mais difícil.

Reconhecendo, todavia, que Margaret Oliphant não era uma biógrafa perfeita, Harriet Preston salienta que a escritora soubera contar, de um modo cândido e discreto, a história de duas ou três vidas memoráveis, utilizando um método intimamente relacionado com a escrita da ficção, nomeadamente da ficção que Margaret Oliphant escreveu na última fase da sua carreira literária sobre o desconhecido, o místico e o espiritual. Na base do sucesso como biógrafa e romancista residia a capacidade de Margaret Oliphant para estudar a interioridade do carácter humano, aliada a um sentido de humor inexecedível (Preston 1885: 739).

O sentido de humor refinado, jovial e incisivo seria o traço de união, ainda na opinião de Preston, entre Margaret Oliphant e Jane Austen; ambas se divertem, de um modo suavemente malicioso, com as incongruidades óbvias da vida, tendo a mesma atenção para com o humor de situação. Esta é uma linha de leitura temática óbvia entre as duas romancistas, no que diz respeito, por exemplo, à composição das personagens Emma Woodhouse e Lucilla Marjoribanks, nas expectativas criadas, nos enganos, na forma de amor filial tendo em vista o bem próprio.

No paralelo que traça em relação a Anthony Trollope, a mesma autora refere que

Margaret Oliphant e a sua arte: uma apreciação

Margaret Oliphant consegue tudo o que aquele consegue, pois se Trollope representa de uma forma realista a vida social de uma geração – os costumes, as formas discursivas, os adereços e a moda, Margaret Oliphant deixou obra na delineação da vida interior, das perplexidades e dificuldades dessa mesma geração. Esta é uma análise que não pode deixar de ser comentada, na medida em que, à semelhança de Trollope, Margaret Oliphant foi também capaz de representar, no retrato que faz da comunidade conhecível de Carlingford, os costumes, as práticas discursivas, as diferentes afiliações religiosas e diferentes estatutos sociais, que lidos em conjunto nos dão a imagem da geração contemporânea da autora.

“Mrs. Oliphant as a Novelist”, publicado anonimamente no **Blackwood’s** em 1897, revela-se um texto importante da crítica oliphantiana pois ajuda a clarificar o papel de Margaret Oliphant nas letras inglesas não como mais uma escritora, de entre as muitas mulheres escritoras que povoaram as letras inglesas durante o século XIX, mas atribuindo-lhe um estatuto de romancista. O autor do artigo define Margaret Oliphant como uma crítica arguta e sagaz, com o dom particular de assimilar informação histórica e de ser capaz de a transmitir aos outros de uma forma agradável, sendo na ficção, todavia, que o génio da autora encontrou a sua expressão mais verdadeira e mais adequada (Anónimo 1897e: 306). Se na delineação das relações domésticas e na representação de emoções, Margaret Oliphant se distinguiu mais do que qualquer romancista seu contemporâneo, a romancista mostrou, simultaneamente, um gosto especial por temas que transcendiam os limites da experiência humana (Anónimo 1897c: 315).

Também na comparação com Trollope, fica clara uma das maiores qualidades de Margaret Oliphant: afirmando que Anthony Trollope denotava muito mais pressa na construção das histórias, com evidente descuido da redacção, contrariamente a Margaret Oliphant que, mesmo em momentos de grande produção nunca a descuroou (Anónimo 1897e: 318).

Igual argumento defende outro autor de um artigo em **The Edinburgh Review**:

Mrs. Oliphant had gifts denied to Trollope, she had eloquence, charm and style, grace and ease where he is clumsy and heavy. Above all she had the power to construct a story full of high-strung situations, yet in no way sinning against common sense, and her insight into feminine character and skill to depict it at

Margaret Oliphant e a sua arte: uma apreciação

least rival his mastery over men. (Anónimo 1899b: 36)

Na realidade, a boa cotação da autora junto dos críticos da época, relativamente aos grandes nomes do romance inglês, é óbvia. Meredith Townsend publica na **Cornhill Magazine** um artigo onde afirma:

She had two powers in marked degree: one was that of telling a story in a way which in her best novels makes the only just comparison one with Scott; the other was of describing character so well that her personages live (...) Compare any of her heroine's with any of Scott's (...) and you see at once Mrs. Oliphant's immenser superiority both in insight and in power of description. We compare her with Scott, because she had so much of Scott's special power in descriptions of nature in strong situations and curiously enough, in depicting individuals of the lower kind. (Townsend 1899: 778)

Este constituiu o paradoxo da crítica oliphantiana, pois se há críticos que reputam as qualidades de Margaret Oliphant como estando ao nível de escritores como George Eliot e Anthony Trollope, reconhecendo-lhe capacidades artísticas na representação da sociedade coeva, a versatilidade da mente, a variedade e extensão do trabalho valer-lhe-ão, nas palavras de um autor anónimo (Anónimo 1899d), um lugar nos dicionários, mas não manterão a sua memória viva, pois, ainda segundo este autor, Margaret Oliphant nunca foi capaz de viver a vida das personagens que criou²⁷.

Em *A Discourse on Modern Sybils* (1913), Anne Isabel Thackeray escrevia precisamente sobre esta ideia, afirmando:

I have sometimes tried to define to myself the differences between the great women-writers of my youth. George Eliot and Mrs. Oliphant seem to be Rulers in their different kingdoms of fancy; George Eliot watching her characters from afar, Mrs. Oliphant in a like way describing, but never seeming subject to, the thronging companies she evokes. (Thackeray 1913: 313)

Anne Isabel Thackeray (Ladie Ritchie), grande amiga de Margaret Oliphant, e Henry James são duas figuras que marcam o tom da crítica oliphantiana na passagem do século XIX para o século XX.

²⁷ Na *Autobiografia* Margaret Oliphant produz uma afirmação importante que clarifica esta ideia: "...my life has been too full of personal interest to leave me at leisure to talk of the creatures of my imagination, as some people do, or to make believe that they were more to me in writing than they might have been in reading". (Oliphant [1899] 1974: 107)

Margaret Oliphant e a sua arte: uma apreciação

Henry James escrevia em 1914, em *London Notes*:

...the world of letters has suffered no small shrinkage by the recent death of Mrs. Oliphant (...) Her success had been in its day as great as her activity, yet it was always present to me that her singular gift was less recognized, or at any rate less reflected, less reported upon, than it deserved; unless indeed she may have been one of those difficult cases for criticism, an energy of which the spirit and the form, straggling apart, never join hands with that effect of union which in literature more than anywhere else is strength. (James 1914: 357-358)

Criticando o facto de a Margaret Oliphant ter sido, tantas vezes, dada a oportunidade de expressar a sua opinião publicamente, por vezes de uma forma irresponsável, Henry James reconhece, contudo, que Margaret Oliphant merece atenção, já que a extraordinária produção era fruto de uma coragem imperturbável, de uma saúde e mente fortes. Chamou-lhe:

...a great improvisatrice, a night-working spinner of long, loose, vivid yarns, numberless, pauseless, admirable, repeatedly, for their full, pleasant, reckless rustle over depths and difficulties. (James 1914: 359)

Os esforços em reabilitar a figura literária de Margaret Oliphant parecem dar razão a Henry James quando afirma que a romancista é um caso difícil para a crítica. Em meu entender não só é difícil como interessante, pela multiplicidade de posições ideológicas, políticas e culturais que encena durante a sua vida, escrevendo histórias subversivas nas margens da cultura dominante, ficcionalizando a sua vida e as vidas das suas personagens femininas com uma conformidade aparente e uma subversão implícita, escrevendo e re-escrevendo os papéis tradicionais das mulheres na sociedade.

Como que em resposta à necessidade sentida por James de estudar e traçar o retrato desta mulher vitoriana, Isabel Constance Clarke refere-se à obra de Margaret Oliphant, num capítulo publicado em 1935 em *Six Portraits*, nos seguintes termos:

Her novels always began with a kind of spirited elan fated sometimes to flag a little. But they were invariably interesting and wholesome, and eminently readable from that spontaneous dexterity of manner with which they were presented, the shrewd but kindly worldly wisdom that characterized them. I think people will turn to them again as already they have returned to Trollope. (Clarke 1935: 226)

Com efeito, depois de ter sido praticamente ignorada nos últimos anos de 1800 e

Margaret Oliphant e a sua arte: uma apreciação

nas primeiras décadas do século XX, por razões já analisadas, a crítica parece ter voltado a interessar-se por Margaret Oliphant, sobretudo a crítica feminista, interesse que contradiz a afirmação de John Stock Clarke o qual em “Mrs. Oliphant: a case for reconsideration” (1989) qualifica Margaret Oliphant como a romancista mais negligenciada de todos os tempos (Clarke 1989: 133).

Tendo tido a oportunidade de se posicionar, adoptando uma voz masculina, no centro da cultura e não nas suas margens, Margaret Oliphant lutou contra o que considerava ser um agravo à condição feminina. Na verdade, enquanto os editores impunham um tipo de censura mais ou menos subtil sobre as questões que uma mulher podia ou não discutir, introduzindo fórmulas de *best-selling*, Margaret Oliphant habituou-se a subverter os estereótipos apropriando uma voz masculina para discutir assuntos da esfera feminina ou fazendo uso de temas e enredos cliché para apresentar uma visão totalmente distinta da vida.

Enfrentando corajosamente as adversidades da vida, Margaret Oliphant conseguiu manter a sua posição no mundo das letras, aproveitando frequentemente a oportunidade que lhe era dada como crítica para rebater as representações falseadas do género feminino, próprias dos romances femininos da época. Margaret Oliphant usava a ficção para re-escrever representações masculinas – os homens do universo romanesco oliphantiano não surgem como cavaleiros, mas como companheiros (maridos, pais, filhos) capazes de demonstrar as suas fraquezas²⁸, ao contrário das representações que se baseavam no mito dos heróis que respondiam às necessidades emocionais das mulheres.

Ao mudar-se para Windsor a autora passou a ser vizinha da rainha que apreciava bastante os seus escritos, tendo-lhe mesmo atribuída uma pensão de subsistência vitalícia. Margaret Oliphant teve, inclusivamente, uma entrevista com a soberana, como é relatado na correspondência que mantém com Mr. Blackwood, em Fevereiro e Março de

1886. A mudança dos Oliphant para Windsor deveu-se ao facto de Margaret querer dar

²⁸ Elaine Showalter (1978) esclarece que é normal vermos heróis na escrita feminina vitoriana como amantes, pretendentes românticos, personagens que preenchem o imaginário feminino que projecta nestes heróis os seus egos. Os heróis modelo são o produto da fantasia feminina, mais preocupada com o poder e a autoridade do que com o romance, são heróis muitas vezes agressivos, com sucesso, produto da ascensão social vitoriana (1978:136).

Margaret Oliphant e a sua arte: uma apreciação

uma educação de superior qualidade aos filhos, enviando-os primeiro para Eton e posteriormente para Oxford. Eton e Oxford representavam o sistema educacional inglês anglicano, preparando os alunos na arte de autodomínio e renunciando a qualquer treino profissionalizante; Eton, recorde-se, era considerada como a mais aristocrática das escolas. Sendo Oxford, dirigida por Benjamin Balliol, conhecida como a instituição que formava os destinados a integrarem a classe dirigente do Império.

A mudança de afiliação religiosa aliada ao desejo concretizado de ascensão social retrata o padrão de vida de Margaret Oliphant, padrão esse que ela articula nas *Crônicas de Carlingford*, onde jovens mulheres e clérigos pertencentes às camadas mais baixas da classe média aspiram a um círculo mais alargado de experiência, a um contexto mais refinado e educado, reproduzindo as práticas sociais e religiosas da classe mais alta.

Sobre o papel de Margaret Oliphant como crítica literária veja-se o excerto de um artigo de Josephine Haythornthwaite, datado de 1988, em **The Bibliotek**, sob o título “A Victorian Novelist and her Publisher”, onde a autora nos dá conta do que entende como a posição contraditória de Margaret Oliphant enquanto romancista e enquanto crítica literária:

In her published statements she expressed acceptance of, and approval for, the status and role of women in Victorian society, and opposition to any change in this. However, her novels consistently display a very different view based on her own experience of life, a view totally at odds with what she believed she ought to think, and perhaps, what she thought was congenial to her readers. (Haythornthwaite 1988: 37)

Esta ideia é desenvolvida pela autora que, em 1990, num artigo intitulado “Friendly Encounters: A Study of the Relationship Between the House of Blackwood and Margaret Oliphant in her Role as Literary Critic”, publicado no **Publishing History**, explica:

John Blackwood’s attitude to women often led to lively disagreements which shed light on the duality of personality in much of Margaret Oliphant’s work. While she frequently expressed conventional opinions and saw **Jude the Obscure** as an attack on marriage, she consistently portrayed women in her own novels as being the stronger vessels who made the decisions, held their families together and shouldered the burdens. (Haythornthwaite 1990: 87)

Nesse mesmo artigo, Haythornthwaite traça o desenvolvimento de Margaret

Margaret Oliphant e a sua arte: uma apreciação

Oliphant enquanto crítica literária, o qual se prende com as colaborações que teve nas diferentes revistas literárias da época. Se em **Blackwood's** Margaret Oliphant fazia eco da tendência conservadora dos editores, tentando transmitir, por meio de uma *persona*, a ideia de que era um homem a escrever, ao colaborar com o **Edinburgh Review** Margaret Oliphant revelou-se mulher e matriarca, aquilo a que Haythornthwaite chama o equivalente literário da rainha Victoria, tornando-se no que um outro crítico (Knoepfmacher 1967: 266) designou como o barómetro infalível dos gostos e interesses dos seus contemporâneos. No papel de crítica literária, Margaret Oliphant assume-se, de acordo com Haythornthwaite, como representante da classe média letrada, cultivada e bem informada, mas conservadora.

Em 1986, Valerie Sanders, uma outra voz crítica importante nos estudos feministas, desenvolve um estudo sobre a evolução destes, nomeadamente na época vitoriana, distinguindo entre posições a favor do feminismo e posições de mulheres contra os direitos e liberdades que lhes eram garantidos. Com a inclusão de Margaret Oliphant neste estudo, Sanders considerara a escritora como uma figura respeitada nas letras inglesas a qual, por meio de ensaios críticos ou por meio dos romances, orientou as opiniões das mulheres nas grandes polémicas da época: o papel particular da mulher na vida pública e na religião, e a relação entre a realização profissional, a vocação e o valor pessoal.

Pelo que ficou escrito neste traçar de uma história da recepção de Margaret Oliphant, da sua vida e obra, esta tem assentado em três agendas críticas fundamentais: estudos biográficos, autobiográficos e estudos do género; este são estudos que apontam, sobretudo no século XIX, para um paradoxo na avaliação da escrita e da vida da romancista, pois se Margaret Oliphant se apresentava a alguns críticos como um talento comparável aos grandes romancistas vitorianos, outros críticos desvalorizaram consistentemente o seu trabalho criando alguns mitos, como seja o da excessiva produção romanesca.

Algumas posições críticas dos anos 80 e 90 de 1800 não deixavam adivinhar um abalo na reputação de Margaret Oliphant observado nas primeiras décadas do século XX.

Margaret Oliphant e a sua arte: uma apreciação

Com efeito, muitas das recensões críticas realizadas, embora apontando as deficiências de certos romances, não indicavam a anulação do seu noção talento. Reconhece-se até em alguns textos dos periódicos da época um tributo à força e originalidade da romancista, aplaudindo-se as observações minuciosas que foi capaz de fazer, a atenção dada aos detalhes, a criação de personagens comuns que se tornam reais por meio de um esforço imaginativo de as trazer aos leitores em contextos de experiência simplesmente humanos, aplaudindo, igualmente, uma qualidade intelectual distinta e uma percepção profunda da vida.

Mas foi a década de 90, um período de transição, que se tornou num período sensível para a construção da reputação literária e cultural de Margaret Oliphant, com a emergência de um novo clima literário, com novas estruturas de sensibilidade a considerarem-na antiquada e convencional, uma rainha das bibliotecas de empréstimo (Wallbank 1950), então consideradas como porto de abrigo de escritores mediocres. Para além disso, o facto de os seus livros terem desaparecido do circuito de publicação contribuiu, sem dúvida, para uma maior dificuldade dos leitores em acederem ao grande volume de obras de Margaret Oliphant.

No século XX, a lenta redescoberta em finais da década de 30, com Isabel Clarke e depois com Lucy Stebbins, deu lugar a estudos vários sobre a sua vida e obra. Relembrem-se os estudos dos Colby em 1966 e os de Q. D. Leavis em 1969 e em 1974, os quais deram aso a várias agendas críticas sobre a escritora.

O objectivo que norteou a apresentação deste capítulo foi essencialmente o dar a conhecer as condições do processo da crítica (Macherey 1978: 10) oliphantiana. Ele corresponde ao verdadeiro programa de investigação de que agora se dá conta. Com efeito, só traçando os rumos da crítica pode esta dissertação constituir-se como um contributo original para o desenvolvimento do estudo crítico de Margaret Oliphant. Como Macherey (1978) também eu defendo que qualquer trabalho crítico nunca se satisfará com o que lhe é dado. E preciso ser-se dissidente aspirando a indicar uma possível alternativa possível ao já estabelecido.

SEGUNDA PARTE



O Contributo de Raymond Williams

Culture is one of the two or three most complicated words in the English language.

Experience - The old association between **experience** and *experiment* can seem, in some of the most modern uses, merely obsolete (...) The problem now is to consider the relations between two main senses which have been important since 1C18.

Literature is a difficult word, in part because its conventional contemporary meaning appears, at first sight, so simple.

Changes of presence (...) such changes can be defined as changes in *structures of feeling*. The term is difficult, but 'feeling' is chosen to emphasize a distinction from more formal concepts of 'world-view' or 'ideology'.

The problem of the knowable community, that is to say, is not only a matter of physical expansion and complication. It is also and primarily a problem of viewpoint and of consciousness.

Raymond Williams

(Os sublinhados são meus)

CAPÍTULO I

O romance como comunidade conhecível



Em 1970, no importante contributo que dá para o estudo do romance inglês, em *The English Novel from Dickens to Lawrence*, Raymond Williams escreve que a maior parte dos romances são, de alguma forma, uma comunidade conhecível, proposição que retoma em 1973 em *The Country and the City*.

O aspecto fundamental da relação dinâmica entre texto, autor e leitor assume, deste modo, uma importância central na comunicação literária. Com o projecto de leitura e de entendimento do romance como uma comunidade conhecível Raymond Williams permite um espaço de liberdade para um trabalho a desenvolver no campo da crítica literária e dos estudos culturais, reavaliando e recontextualizando a forma do romance como a representação ficcional e a construção cultural de uma comunidade.

Entender ‘o romance como comunidade conhecível’ implica a leitura do mesmo como uma forma que inventa na representação ficcional uma comunidade que não existe a não ser nesse espaço comum de partilha do texto literário. A invenção de um espaço ficcionado é produto da consciência e da capacidade do escritor que desencadeia processos de investimento afectivo, os quais, por sua vez, permitem ao leitor ‘sentir’ esse espaço como uma comunidade reconhecível de relações.

Analisando as formas e os modos como os romancistas das primeiras décadas do século XIX lidaram com o que designou como a ‘crise da experiência’, Williams explica o modo novo como se fez o romance nos meses de viragem entre 1847 e 1848, modo esse que o autor designa como exploração da substância e do significado de comunidade. A criação de romances como comunidades conhecíveis, como representações ficcionais de sentido, responde a questões como: o que é a comunidade? o que foi e o que será? como é que esta se relaciona com os indivíduos e as relações? como é que os homens e as mulheres directamente envolvidos nessas relações constroem a forma de uma sociedade? (Williams [1970] 1984: 12).¹ Como Pina (2000) explica, sem uma tradição filosófica capaz de construir uma comunidade cultural imaginada, a nação inglesa confiou na tradição do

¹ Nas *Crónicas de Carlingford* ver-se-á como esta teoria se aplica à representação ficcional que Margaret Oliphant construiu. Os diferentes elementos da sociedade de Carlingford, os homens e as mulheres da classe média alta e baixa directamente envolvidos em relações várias constituem o retrato de uma sociedade.

contar romanesco para produzir uma ideologia nacional e uma comunidade conhecível. Limitada pelo conflito entre ciência e religião, esta nação não foi capaz de instituir estas duas visões antagónicas como uma fonte de identidade nacional, instituindo, em vez delas, a literatura como o lugar para a cultura nacional (Pina 2000:20).

Não esquecendo os grandes nomes que fazem parte integrante da história do romance inglês no século XVIII - Defoe, Fielding, Richardson, Austen e Scott - Williams faz a apologia da nova geração de escritores que floresceu na década de 40 do século XIX. Romancistas que fizeram do romance a forma maior da expressão artística e cultural da literatura inglesa durante quase um século, trazendo para o universo romanesco uma nova consciência derivada das mudanças que ocorriam na sociedade de então, produto de um longo processo de transformação iniciado com a Revolução Industrial, passando pela luta pela democracia e pelo crescimento urbano..

Este foi um processo que também atingiu, nos meses que medeiam entre 1847 e 1848, um ponto de viragem decisivo para o novo tipo de consciência: 1848 conheceu o que restava do cartismo, em crise desde há muito. Por seu turno, a sociedade, a primeira a poder ser considerada como produto de uma civilização industrial, chegou nestes meses a um ponto crítico de definição. Na realidade, assistiu-se nesse período a um urbanismo crescente e com ele ao aparecimento de instituições inerentes a uma sociedade e a uma cultura urbanas: os *music-halls* – uma das formas mais populares de entretenimento para ricos e pobres e onde se podiam apreciar cantores, dançarinos, acrobatas, mágicos etc.; a imprensa popular de domingo, os parques públicos, onde as famílias que não se podiam deslocar de comboio a estâncias de veraneio ou até ao campo, passeavam; os museus e as bibliotecas, abertos a um maior número de pessoas de outros estratos sociais que não a aristocracia e a classe média alta.

Acrescente-se a estes aspectos a nova legislação referente à saúde pública e às horas de trabalho nas fábricas que, conjuntamente com decisões económicas importantes sobre o comércio livre e as leis do milho, deram início a um re-alinhamento da política.

Foi exactamente nestes anos finais da década de 40 que o romance conheceu uma nova vida, representando as experiências comuns de gente comum, conferindo uma nova importância a um género vastamente lido mas pouco considerado nas esferas intelectuais e artísticas. Para esta alteração Williams aponta várias razões, entre as quais se pode destacar o elevado número de livros publicados a partir dos anos 20 que, graças a um novo sistema de encadernação e impressão, viram os seus preços reduzidos, deixando de ser um produto

exclusivo das classes com poder económico. O romance como sintoma de uma era em que membros de todas as classes com uma educação mediana eram leitores assíduos triunfou, democratizou-se, passando a alimentar a vontade voraz de leitura de um público cada vez mais vasto, de encontro a cujos desejos e a cujos gostos os escritores da época aprenderam a dirigir-se. Este fenómeno, aliado a uma imprensa periódica em desenvolvimento, com a publicação seriada em revistas ou em fascículos, ajudou a desenvolver um mercado para o romance, com a subsequente profissionalização dos escritores, como é o caso paradigmático de Charles Dickens.

A expansão das condições de produção e de leitura do romance estiveram intimamente relacionadas com a crise nas condições sociais, pois os modos habituais da representação da experiência estavam a desaparecer, levando a que os autores – homens e mulheres, no centro do mercado literário e formadores da opinião pública – retirassem desta crise um ímpeto criativo, que Williams ([1970] 1984) denomina de ‘crise de experiência’, traduzida num trabalho criativo, numa descoberta, numa transformação e numa inovação. Este impulso criativo, resultante da crise da experiência social e individual, deu origem à descoberta e à articulação de novos sentimentos, de novas pessoas, de novas relações; em suma, de novos ritmos desconhecidos até então (Williams [1970] 1984: 11). Os romancistas foram, assim capazes de criar mapas de sentido² para os leitores, definindo a sociedade em modos conhecíveis, por meio da representação de relações sociais particulares e significativas que constroem os romances como comunidades conhecíveis, explorando a substância e o significado das mesmas.

A proposta de Williams de entender quase todos os romances como comunidades conhecíveis assenta na construção de mapas de sentido, onde os leitores, em relação dinâmica com os textos, apreendem formas e relações activadas e valorizadas por meio de pessoas. A sociedade deixa de ser uma forma de definição e de enquadramento de indivíduos e de acontecimentos, para passar a ser a agência de mudança, entendida como um processo que entra nas vidas quotidianas das pessoas. O romance passa então a fazer parte da história contemporânea – uma história de substância, de processo, de interacção da vida pública e privada,³ numa continuidade da história coeva, aprendida com Sir Walter

² Pina, s.d.

³ Em todas as *Crónicas* encontramos um pedaço da história de Inglaterra de meados do século XIX, quer na representação da sociedade de Grange Lane, com os seus valores e as suas práticas sociais e culturais, quer na aspiração dos membros das classes médias baixas em ascender socialmente, imitando os padrões de comportamento da primeira.

Scott.

Com Scott, os novos romancistas ingleses aprenderam a ir às origens da sua própria época: às crises da Revolução Industrial, às reformas democráticas e aos fluxos migratórios do campo para a cidade. Fazendo uso da imaginação histórica (Williams [1970] 1984: 14), para melhor entenderem as convulsões do seu tempo, os romancistas ajudaram o romance a crescer. A par deste desenvolvimento, da continuidade da história, Williams reconhece um outro método tradicional de representar pessoas e relações por meio de modos essencialmente conhecíveis e comunicáveis ([1970] 1984: 14), onde as relações conhecíveis e conhecidas compõem uma parte da estrutura social. Por meio de um código moral e social mutuamente aplicável os indivíduos e as sociedades tornam-se conhecíveis.

Na aproximação ao estudo do romance inglês, desde Dickens a Lawrence, Williams traz para o palco da teoria cultural o problema da comunidade conhecível como parte integrante da história social de inícios do século XIX, redefinindo, simultaneamente o conceito, que passa de um problema de objecto para um problema com uma vertente subjectiva: comunidade conhecível não é definida só em termos dos objectos que podem ser conhecíveis, pois o que é conhecível não é só uma função dos objectos – do que existe para ser conhecido – mas é também uma função dos sujeitos, dos observadores – daquilo que estes desejam e necessitam que seja conhecido ([1970] 1984: 17).⁴

Conhecer uma comunidade e encontrar uma posição convincentemente experiente a partir da qual a comunidade pode ser conhecida constitui uma das grandes fases de desenvolvimento do romance inglês no século XIX, com a dupla articulação entre o conhecido e o conhecível, conceitos que estão, por um lado, em tensão (em oposição) e, por outro, contrapostos numa relação dialéctica em que o conhecível vai para além dos limites do conhecido, criando novas realidades sociais e pessoais.

Construindo uma comunidade como um epítome de relações directas, de contactos cara-a-cara, o romancista encontra a substância para construir uma ficção de relações pessoais ([1970] 1984: 17). O projecto da comunidade conhecível pretende ir para além da descrição e interpretação de experiências tidas como absolutas e que, por vezes, ocasionam

⁴ No caso das *Crónicas* e da *Autobiografia* a realidade da comunidade conhecível, como um projecto narrativo e um projecto político é produzida pela posição do sujeito enunciador, Margaret Oliphant que, a partir de um ponto de vista seleccionado e marcado social e culturalmente pelos valores da classe media alta, torna conhecíveis situações, experiências e pessoas.

uma tensão entre a experiência imediata e a descrição da mesma. Nele procuram-se novas formas de descrição, tendo em vista a comunicabilidade da experiência.

A ênfase colocada no estudo e exploração do significado e da substância da comunidade justifica-se, na opinião de Williams, dado que, nas décadas iniciais da Revolução Industrial o significado de viver em comunidade er incerto, crítico e perturbador. Na civilização industrial e urbana, poderosa e transformadora, a mudança social acontece de uma forma rápida e inexorável, em que a experiência como processo imediato de relações sociais e pessoais teve, necessariamente, um significado diferente. Esta é uma diferença não só nas formas exteriores das paisagens e das instituições, como também nas formas interiores das experiências e dos sentimentos.

Explicando que no período referido (1847-1848) há uma crise no sentir e na experiência, como um processo imediato que implica mudanças significativas em diversas estruturas dominantes da Inglaterra de então, as quais eram detentoras de um novo tipo de consciência, Williams explica igualmente que, devido a esta crise, as relações entre elementos em todo um modo de vida sofrem também uma alteração. Por isso, o argumento de que a sociedade já não é uma forma de enquadrar o indivíduo, mas uma forma de agência cultural, comparável a um actor ou a uma personagem (Williams [1970] 1984: 13) é válido para explicar um projecto que tem por base o sentido social e político da representação, a qual deriva sempre de uma posição, de uma escolha individual do autor, pois o conhecível é também uma questão de sujeito e de consciência, tornando o escritor participante activo no processo de representação. O mesmo é dizer que a exploração do significado e do sentido de comunidade mudou radicalmente devido a processos históricos, económicos e culturais sem precedentes. Houve durante a longa revolução uma expansão inigualável em todos os domínios da vida humana que afectaram e transformaram a vida e o pensamento dos indivíduos envolvidos nessa mudança. Como Hobsbawm ([1968] 1999: xi) afirma, a Revolução Industrial marcou uma das transformações mais fundamentais da vida humana na história da Grã-Bretanha e do mundo.

Esta transformação e esta expansão, ao afectarem a vida prática das pessoas, implicou, igualmente, um novo entendimento de certos conceitos e expressões que, no entender de Williams, são fundamentais para uma melhor compreensão da longa revolução. As mudanças no entendimento do que é a indústria, a arte a democracia, a

classe e a cultura ⁵ são testemunho de uma transformação geral nos modos de pensar sobre a vida comum, sobre as instituições políticas, económicas e sociais e sobre o modo como instituições se relacionam com a educação e artes: o que Williams aponta é para que consideremos o que tradicionalmente foi separado, a sociedade e a cultura.

A reconciliação entre estes dois elementos passa pela articulação do conhecido e do conhecível, na medida em que a capacidade criativa inerente a uma consciência de mudança implica o reconhecimento de formas de expressão aceites e conhecidas. Ela obriga igualmente à construção de condições de possibilidade conhecíveis, plausíveis, trazendo para o âmbito da comunicação outras experiências, outras histórias que demonstram a verdadeira extensão da capacidade do indivíduo em compreender a relação íntima entre cultura e sociedade, a qual muito deve ao legado da tradição, do passado, do conhecido, do familiar, mas que depende em larga medida do que não é planeável, pois como Williams afirma:

...the emphasis of the idea of culture is right when it reminds us that a culture, essentially, is unplannable. We have to ensure the means of life, and the means of community. But what will then, by these means, be lived, we cannot know or say. (Williams [1958] 1961: 320)

A cultura entendida essencialmente como todo um modo de vida e não só como o conjunto de obras intelectuais e imaginativas (Williams [1958] 1961: 311), a cultura que não é planeável, contém em si a característica do conhecível: é a cultura que está a ser vivida e que por isso não pode ser reduzida a artefactos literários ou outros, pois é ainda desconhecida. Não há fórmula para a experiência desconhecida (Williams [1958] 1961:

⁵ **Indústria:** de um atributo humano particular (engenho, diligência, perseverança) a palavra passou a significar, nas últimas décadas do século XVIII, as instituições produtoras de manufactura.

Democracia: do tremo grego 'governo do povo', entrou no vocabulário inglês por volta de 1776, com a Revolução Americana e, posteriormente, a Francesa, passando a designar uma fase crucial de luta.

Classe: de uma divisão ou agrupamento em escolas e colégios, no final do século XVIII começou a desenhar-se a estrutura moderna do termo, com classes baixas, classes altas, classes médias; os termos 'classes trabalhadoras e classes elevadas, só apareceram por volta de 1815 r 1820, respectivamente. Esta foi uma mudança originada na mudança de sensibilidade e de estruturas que ocorreu durante a Revolução Industrial e que encontraram definição no século XIX.

Arte: de um atributo humano (semelhante a indústria) passou a ser uma instituição, um conjunto de actividades de um determinado tipo; de termo usado para designar todas as capacidades humanas, a palavra passou a designar um grupo particular de capacidades imaginativas ou criativas, que o distingue de outras capacidades humanas.

Cultura: do cuidado com o crescimento natural, desenvolveu-se em dois sentidos: um estado geral da mente, intimamente relacionado com a perfeição humana. Cultura passa a ser entendido como um estado geral de desenvolvimento intelectual na sociedade com um todo – todo um modo de vida material, intelectual e espiritual. Houve no desenvolvimento da palavra uma mudança nas estruturas de significado que implicou uma mudança mais vasta no pensamento e na sensibilidade; de conjunto de actividades morais e intelectuais, separadas da sociedade, a palavra passou a significar todo um modo de vida.

320) é no próprio acto criador e exploratório de ideias alternativas sobre a natureza da organização social e do seu complexo de relações que a consciência de mudança se produz.

Williams parece defender que o caminho para o conhecível tem de ser aberto pela experiência imediata das acções e das relações, isto é, por uma participação activa e democrática em todo um modo de vida. A abertura a novas relações que Williams denomina de conhecíveis, passa, necessariamente, pelo duplo entendimento do conceito de língua: forma de abertura de e para o mundo e forma de desenvolvimento e mudança da consciência prática dos indivíduos. É essa alteração na consciência e no posicionamento crítico que permite entender o que Williams designa como comunidade conhecível – um esforço criativo e inovador ao nível da escrita, tendo como origem uma consciência de mudança, assente na experiência imediata das acções e das relações.

The making of a community is always an exploration, for consciousness cannot precede creation, and there is no formula for unknown experience. A good community, a living culture, will, because of this, not only make room for but actively encourage all and any who can contribute to the advance in consciousness which is the common need. Wherever we have started from, we need to listen to others who started from a different position. We need to consider every attachment, every value, with our whole attention; for we do not know the future, we can never be certain of what may enrich it; we can only, now, listen to and consider whatever may be offered and take up what we can. (Williams [1958] 1961: 320)

Na metáfora do crescimento, cultura é um processo humano constitutivo da mudança, o qual deve ser necessariamente articulado com o de língua. Elemento constitutivo do ser humano, contendo em si a herança de uma tradição cultural, intelectual e literária, ela tem, à semelhança de cultura, a capacidade de se renovar e reavaliar à luz de uma consciência de mudança originada na experiência (Williams [1958] 1961: 308).

A partilha de uma língua e de uma cultura comuns, encerra em si mesma a dupla característica do conhecido e do conhecível, na medida em que tudo o que é baseado na herança social e cultural adquirida ao longo de todo um processo de relações e interacções sociais é conhecido. No entanto, tudo o que depende da experiência do momento e das expectativas de experiência do futuro só pode ser conhecível, porque planeável em condições de possibilidade e de plausibilidade.

A faculdade biológica da fala, enquanto elemento constitutivo do ser humano conferindo-lhe familiaridade, é um elemento adquirido e conhecido que permite produzir significados e ideias comumente partilhados, no próprio processo material de significação a que Williams chama ideologia (Williams 1977).

Mas, tal como cultura, também o conceito de língua tem um carácter duplo. Se a língua é, por um lado, um elemento constitutivo do ser humano, ela é também um elemento histórico e socialmente constituinte, num processo em que a consciência prática dos seres humanos conhece uma mudança. A língua é, assim, simultaneamente uma actividade e um processo histórico e dialéctico

A língua é uma presença social e dinâmica no mundo (Williams 1977: 38), pois sendo uma faculdade constitutiva de abertura de e para o mundo, é um elemento indissociável da auto-criação humana em processo regenerativo constante. Este carácter dinâmico e regenerativo da língua, assente numa capacidade de mudança da consciência prática dos seres humanos, na sua capacidade de abertura a novas realidades e relações não familiares e conhecidas, confere-lhe a capacidade de tornar conhecível outro quadro ideológico, isto é, outra forma e consciência de encarar o mundo.

Ao considerar-se a relação entre cultura e língua e ao aceitarem-se as definições williamsianas da dupla articulação dos aspectos que compõem estes conceitos – o de processo humano constitutivo, familiar e conhecido, e o de crescimento, mudança e criatividade representadas no conhecível – facilmente se aceitará que nesta dissertação estejam abertas as possibilidades de entendimento do conhecido e do conhecível, dado que é por meio da língua que novas experiências e mudanças são expressas. Como Williams afirma ([1958] 1961: 309), é de vital importância para a cultura que a língua comum não conheça o declínio, não perca riqueza nem flexibilidade, e que seja capaz de expressar novas experiências e de clarificar mudanças.

A articulação dos conceitos de língua e de cultura no seu duplo carácter constitutivo e constituinte permite-me defender, portanto, que o romance enquanto comunidade conhecível, forma maior da representação cultural e linguística de uma nação, constitui a realidade. É esta a ideia que preside à análise da comunidade conhecível em Margaret Oliphant, empenhada nas vertentes objectiva e subjectiva do conceito, passando pela compreensão dos modos como as *Crónicas* e a *Autobiografia* se constituem como objectos conhecíveis e também como matéria da consciência social e política da romancista.

No conhecível reside, assim, não só o assunto – o tema que ainda não é conhecido – realizável e planeável, porque a consciência do momento nunca precede o acto da criação, como reside, igualmente, a capacidade que o indivíduo tem de comunicar, de tornar conhecível a outro ou a outros essa mesma experiência, trazendo-a para o processo

da comunicação, tornando-a, desse modo, uma experiência comum, partilhada pela língua e partilhável pela cultura. Em 1961, Williams afirma que a capacidade de viver de um determinado modo depende da aceitação que os outros fazem dessa experiência particular, de tal modo que as descrições das nossas experiências compõem uma rede de relações e todo um sistema de comunicação, visíveis na arte, e que fazem parte integrante da organização social. É neste pressuposto que se baseia a relação tripartida entre autor, texto e leitor, ou seja na capacidade que o autor tem de comunicar experiências conhecíveis ao leitor.

A rede de relações e os sistemas de comunicação são, com efeito, parte integrante do complexo da organização social e são tanto mais importantes quanto os indivíduos envolvidos nas relações partilham a mesma comunidade de processo. O conhecível e a comunidade conhecível têm por base a interactividade da comunicação, sendo o acto criador do artista o processo de comunicar uma experiência organizada aos outros.

To succeed in art is to convey an experience to others in such a form that the experience is actively re-created. - not 'contemplated', not 'examined', not 'passively' received, but by response to the means, actually lived through, by those to whom it is offered. (Williams [1961] 1965: 51)

Se é verdade que a arte retrata a sociedade representando um carácter social na realidade da experiência, ela também cria novas percepções e respostas, por meio dos quais a comunidade conhecível se desenvolve, realiza e gera a consciência de estruturas de sensibilidade novas e diferentes na sociedade (Williams [1961] 1965: 86). Como Williams afirma, cada geração cria as suas próprias estruturas de sensibilidade:

One generation may train its successor, with reasonable success, in the social character or the general cultural patterns, but the new generation will have its own structure of feeling, which will not appear to have come 'from' anywhere. For here, most distinctly, the changing organization is enacted in the organism: the new generation responds in its own way to the unique world it is inheriting, taking up many continuities, that can be traced, and reproducing many aspects of the organization, which can be separately described, yet feeling its whole life in certain ways differently, and shaping its creative response into a new structure of feeling. (Williams [1961] 1965: 65)

A reprodução de muitos aspectos da organização social adquiridos e transmitidos de geração para geração reproduz o processo hegemónico de criação de significados, valores e ideias – a ideologia, pela incorporação prática das percepções de nós próprios e do mundo num sistema de valores e de significados que fazem parte de uma tradição, das

instituições e dos movimentos e tendências efectivos e conscientes que por vezes influenciam o desenvolvimento da cultura – das formações (Williams, 1977).

Ao realizar e ao dar forma, por meio de uma resposta criativa, a uma nova estrutura de sensibilidade, a arte articula simultaneamente a expressão das pressões dominantes e hegemónicas, isto é os valores residuais da geração anterior, com os valores, as instituições e as formações emergentes.

The residual, by definition, has been effectively formed in the past, but it is still active in the cultural process, not only and often not at all, as an element of the past, but as effective element of the present. Thus, certain experiences, meanings, and values which cannot be expressed or substantially verified in terms of the dominant culture, are nevertheless lived and practised on the basis of the residue – cultural as well as social – of some previous social and cultural institution or formation. (Williams 1977: 122)

As estruturas de sensibilidade contêm assim, necessariamente, não só o dominante, o que é passado, mas o que ficou desse passado e continua no presente como um elemento residual. Cada nova geração, cada novo presente, cada nova experiência contém em si também um carácter emergente; por outras palavras ela compreende os novos significados, valores e práticas, as novas relações e tipos de relação continuamente criadas (Williams 1977). A busca de novas formas ou adaptações de forma que consigam articular o que ainda não está totalmente articulado, que ainda é pre-emergente, traduz-se no projecto da comunidade conhecível.

Na opinião de Williams, a proposta de uma teoria cultural tem de se submeter à análise das práticas culturais, as quais entende como as obras de arte que registam o que foi vivido e experienciado num determinado contexto de espaço e de tempo.

O projecto de definição dos romances como comunidades conhecíveis é assim uma proposta cultural que defende a consideração simultânea da cultura e da sociedade como modo de interpretação da experiência comum dos seres humanos:

If we study real relations, in any actual analysis, we reach the point where we see that we are studying a general organization in a particular example, and in this general organization there is no element that we can abstract and separate from the rest. It was certainly an error to suppose that values or art-work could be adequately studied without reference to the particular society within which they were expressed, but it is equally an error to suppose that the social explanation is determining, or that the values and works are mere by-products. We have got into the habit, since we realized how deeply works or values could be determined by the whole situation in which they are expressed, of asking about these relationships in a standard form: 'what is the relation of this art to this society?' But 'society', in this question is a specious whole. If the art is part of the society, there is no solid whole,

outside it, to which, by the form of our question, we concede priority. To study the relations adequately we must study them actively, seeing all the activities as particular and contemporary forms of human energy. (...) It is then not a question of relating the art to the society, but of studying all the activities and their interrelations without any concession of priority to any one of them we may choose to abstract. (Williams [1961] 1965: 61-62)

A não concessão de qualquer prioridade ao estudo da cultura ou da sociedade *per se* permite ao crítico analisar por meio de formas e práticas textuais ou documentais os contextos materiais vividos como organizações de poder. É possível reconstituir as operações de poder contidas na realidade vivida dos seres humanos, por meio do estudo do comportamento e das ideias partilhadas pelos indivíduos que produzem e consomem as práticas culturais da sociedade, enfatizando, assim, a produção activa da cultura, ou seja a agência humana.

Em 1958, no ensaio 'Culture is Ordinary', definindo a natureza da cultura comum como simultaneamente tradicional e criativa, Williams estabelecia uma estreita relação entre aquela e os processos normais de desenvolvimento das sociedades e das mentes humanas, numa clara aproximação entre cultura e sociedade. Ao aspecto conhecido de partilha de significados e valores por parte dos membros da sociedade, o autor junta o aspecto inovador de significados, valores e observações desconhecidos, tornados conhecíveis pelo esforço criador originado no debate e nas pressões da experiência e da descoberta. Para Williams (1958) a cultura tem dois aspectos: os significados e direcções conhecidos, no qual os membros de uma sociedade são formados, e as novas observações e significados que são oferecidos aos membros da sociedade e por eles testados. Concluindo que estes são os processos normais das sociedades e das mentes humanas, afirma que por meio deles podemos entender a natureza da cultura: ela é simultaneamente tradicional e criativa, produto dos significados mais comuns e dos mais refinados – é a cultura como todo um modo de vida e a cultura das artes, dos processos especiais de descoberta e de esforço criativo (Williams [1958] 1993: 6).

Por outras palavras, o que resulta do encontro dos significados comuns, do processo de aprendizagem social, (que constitui todo um modo de vida), assente nos significados e direcções conhecidas, (nos elementos residuais da sociedade), é tradicional e conseqüentemente passado e conhecido; o testar dos novos significados e propósitos, baseados em observações do real e dependentes dos significados individuais que cada ser

humano lhes confere, passa por um processo criativo assente na vivência da experiência do momento, do presente das acções do agora e do futuro.

Se se entender 'residual' como Williams propõe, como algo que se forma no passado mas que continua activo no processo cultural como um elemento efectivo do presente, entenderemos o conceito de conhecido. De igual modo, se se entender o termo 'emergente' como os novos significados, valores, práticas e relações continuamente a ser criados, entender-se-á o conceito de conhecível como a procura de novas formas ou adaptações de forma. Com efeito, o que está a ser vivido não pode ser ainda conhecido e realizado, ele faz parte do desconhecido e do não realizável – do tempo futuro – comportando, contudo, em si o conhecível e o realizável por meio da observação directa e da experiência imediata.

A cultura, enquanto está a ser vivida, é sempre em parte desconhecida, não realizada (Williams [1958] 1961: 320). O desconhecido, o ainda não realizado, aponta, em minha opinião, para o conhecível e o realizável, por meio da consciência de mudança dos valores residuais adquiridos. É na articulação do que é vivido no momento presente e na consciência de mudança que se pode entender o que Williams escreveu em 1977 sobre cultura, definindo-a como um processo humano constitutivo, como algo que está em mudança, algo dinâmico.

Definindo cultura como uma das duas ou três palavras mais complicadas da língua inglesa (Williams 1976: 87) Williams explica que, dada a história complexa do desenvolvimento daquele conceito, é difícil seleccionar o significado, em detrimento de vários outros.

Em *Culture and Society 1780-1950* (1958), Williams justifica que a dificuldade na definição do conceito de cultura se deve ao facto de este ser aglutinador de todas as mudanças operadas nas últimas décadas do século XVIII e na primeira metade do século XIX, as quais como já foi referido, afectaram o significado de algumas palavras.

The development of culture is perhaps the most striking among all the words named. It might be said, indeed, that the questions now concentrated in the meanings of the word *culture* are questions directly raised by the great historical changes which the changes in *industry*, *democracy*, and *class*, in their own way represent, and to which the changes in *art* are a closely related response. The development of the word *culture* is a record of a number of important and continuing reactions to these changes in our social, economic, and political life, and may be seen, in itself, as a special kind of map by means of which the nature of the changes can be explored. (Williams [1958] 1961: 16)

A metáfora do crescimento é crucial para o entendimento dos modos como o conceito de cultura se desenvolveu. Efectivamente, ele passou a ser usado para designar sistemas de pensamento e de disciplinas distintos e incompatíveis, assentando a sua proposta sobre o projecto da comunidade conhecível numa questão fundamental: a da consciência do/a escritor/a sobre o modo como e o que é que deve representar na obra ficcional. Esta é uma questão de método epistemológica que assenta no pressuposto de saber quem é a entidade que detém o conhecimento para seleccionar e criar construções culturais conhecíveis e que tipo de assunto podem ou devem constar dessas mesmas construções. Dito de um outro modo, a comunidade conhecível é uma estratégia usada para justificar crenças, valores e significados que se querem ou não dar a conhecer, ou valores, crenças e significados que, sendo silenciados, se dizem na ausência.

Como Pierre Macherey (1978: 85) defende, o discurso de uma obra de arte provém de um determinado silêncio, acompanhado de uma certa ausência, sem a qual a obra não existiria, parecendo, por isso legítimo perguntar a qualquer produção literária o que é que nela está tacitamente implícito – o não dito – já que o explícito implica o implícito, pois no dizer algo, há coisas que não podem ser ditas.

Este é um padrão de criação literária e cultural que se pode encontrar quer nas *Crónicas* quer na *Autobiografia*: representando explicitamente discursos e códigos de conduta convencionais, normalizados pela cultura dominante e hegemónica, Margaret Oliphant escreve nas margens do texto uma outra ficção que, pela ausência, se configura como elemento importante na construção da comunidade conhecível.

Fruto da consciência dos autores, da sua ideologia e posicionamento crítico a comunidade conhecível assenta, em meu entender, na selecção do que tem de ser explicitamente dito e do que deve ser dito implicitamente, nas margens da obra. É um dizer e deixar dito sem dizer, é um silêncio necessário dado que é a justaposição e o conflito de vários significados que produz a alteridade radical que dá forma à obra de arte (Macherey 1978: 84).

A construção de uma comunidade conhecível é desta forma a criação de um espaço de comunicação imaginado pelo sujeitos envolvidos, operando a diferentes níveis da realidade e da experiência. Por outras palavras, é a realidade da comunidade, construída e representada por todos os elementos em solução – imagens da sociedade, de relações sociais e individuais, de formações e instituições dominantes emergentes e residuais, de convenções e de ideologias, em suma, de um modo de vida total. A realidade do leitor, na

medida em que aspira a fazer sentido do que é dito e a criar um contexto interpretativo no qual a informação diante dos nossos olhos possa ser colocada, e também a realidade do escritor no acto poético da escrita.

For what is knowable is not only a function of objects – of what is there to be known. It is also a function of subjects, of observers – of what is desired and what needs to be known. And what we have then to see, as throughout, in the country writing, is not only the reality of the rural community; it is the observer's position in and towards it; a position which is part of the community being known. (Williams [1973] 1993: 165)

O problema da comunidade conhecível é então uma questão de objecto, de facto evidente, uma questão de expansão física, como é uma questão de consciência e de ponto de vista; ou seja a representação do novo sentido da sociedade como sendo não só o portador, mas também o criador e o destruidor activo dos valores das pessoas e das relações (Williams [1970] 1984: 26).

Nas entrevistas à “New Left Review”, publicadas em 1979, Raymond Williams afirmava que os romances que conseguem atingir um grau efectivo de experiência social ao manifestarem relações imediatas possuem o que designou como comunidade conhecível. Este conceito (que em 1987 Williams usou numa conferência comemorativa), ilustrava uma forma particular de narrativa completa no tempo, a qual não é uma ilusão ideológica, mas antes uma forma de experiência e de percepção que se relaciona com uma situação comum. As novas formas de experiência e de percepção podem definir comunidade conhecível e permitem entender a articulação entre o que é conhecido, a familiaridade e a excelência e o conhecível.

Em 1969, Williams tentou clarificar a articulação dos conceitos de conhecido e conhecível, numa conferência proferida em Manchester, intitulada ‘Hundred Years of Culture and Anarchy’. Aí Williams recontextualizou Matthew Arnold, comparando a década de 60 do século XIX com os anos 60 do século XX. Analisando as controvérsias à volta de questões como educação, justiça, sindicalismo, manifestações sociais e políticas, a participação democrática dos indivíduos na sociedade, lida à luz da concentração que o movimento de trabalhadores organizou em 1866 em Hyde Park, Williams apontava para a distinção entre os conceitos de familiaridade e de excelência, qualificando esta distinção, respectivamente, como os hábitos e privilégios existentes, e as relações novas e não familiares ou desconhecidas. De salientar, no entanto, que ‘excelência’ aponta, no quadro do pensamento arnoldiano, para tudo o que de melhor se disse e pensou no mundo e

‘familiaridade’ pressupõe um processo de aprendizagem de todo esse conjunto de melhores obras, tornando-as, assim, familiares e parte integrante de um quadro ideológico conhecido, barrando o caminho ao conhecível

Não criando um discurso de abandono e rejeição do que é passado e conhecido, familiar e vivido, aprendido na tradição humanista arnoldiana de uma teoria cultural como a busca interior da perfeição, como tudo o que de melhor se pensou e se disse no mundo, Williams parecia assim não banir do seu discurso e posicionamento críticos a articulação entre a familiaridade e a excelência.

It then matters very much that those who believe in reason and in informed argument are able within the noise of confrontation, to go on making the necessary distinctions. It matters also whether, in the inevitable tensions of new kinds of argument and new kinds of claim, the defenders of reason and education become open to new and unfamiliar relationships, or instead relapse to their existing habits and privileges and then –as is now happening, but as significantly didn’t happen in Arnold – manoeuvre and combine to restrict, to purge, to impoverish education itself. For the culture which is then being defended is not excellence but familiarity, not the knowable but only the known values. (Williams [1969] 1980: 8)

Mas o apego à razão, ao argumento informado, à familiaridade de tudo o que de melhor se pensou e escreveu, tudo o que Williams designou como valores conhecidos, requer na opinião deste algo mais: especificamente uma capacidade de abertura ao que não é familiar, mas ainda emergente – o conhecível. Williams abria a possibilidade do conhecível ser compreendido como a capacidade nova de entendimento das acções e das práticas do dia a dia.

A este entendimento do conhecível subjaz a teoria cultural de Williams que questiona a tradição inaugurada no pensamento inglês, por Coleridge e depois por Carlyle e continuada por Matthew Arnold. O grande contributo de Raymond Williams no desenvolvimento de uma teoria de cultura assenta, ao contrário de Arnold, não no que de melhor se pensou e escreveu na chamada alta cultura, uma cultura de elite, formalizada, abstracta, absoluta, criadora de um sentido hegemónico das classes médias dominantes, mas antes numa teoria de relações entre elementos em todo um modo de vida, defendendo a reinserção da vida prática do quotidiano das pessoas na totalidade desse modo de vida.

Williams procura juntar o que os desenvolvimentos históricos separaram na relação entre cultura e sociedade no pensamento moderno e, ao invés do que Lawrence Grossberg afirma, (Grossberg 1997a) foi capaz, em minha opinião, de escapar a esta separação ao propor o projecto de leitura do romance como comunidade conhecível. Aliás, o estudo da

literatura como objecto de análise das estruturas de sensibilidade, da cultura de um período, é recorrente em toda a obra williamsiana. O argumento de Grossberg parece basear-se no facto de Raymond Williams fazer uso de textos literários para exemplificar não só o que entende como comunidade conhecível como para neles e por meio deles exemplificar um conceito recorrente em todo o seu pensamento: o de estrutura de sensibilidade.

Estrutura de sensibilidade – *structure of feeling* – é um conceito por meio do qual Williams procura a forma conceptual de examinar a inter-relação entre áreas da experiência individual e social, ou como escrevem John e Lizzie Eldridge (1994), entre processos públicos e privados e entre estruturas sociais e formações históricas, tornando-os, deste modo, activos e comunicáveis.

Se se consider, ainda de acordo com John e Lizzie Eldridge (1994), que a comunidade conhecível diz respeito às percepções do eu e dos outros, a consecução da comunidade conhecível no romance, como um projecto cultural, tem a ver com a capacidade dos escritores encontrarem modos de compreender o lugar de cada um no contexto social. Criando modos válidos e comunicáveis de expressar experiências por meio de convenções e de notações artísticas, o escritor está a comprometer o leitor, como crítico cooperante, na tarefa de criar uma comunidade conhecível.

O estudo da comunidade conhecível terá de passar, assim, por um estudo dos modos como os autores e os leitores criam estratégias discursivas, capazes de articular, nas palavras de Grossberg (1997a), configurações de práticas construídas para definir as relações culturais efectivas. Com efeito, o projecto da comunidade conhecível passa pela compreensão dos modos como essas alianças definem não só o onde e o como os indivíduos vivem práticas específicas, mas também os modos como possibilitam igualmente a compreensão da vivência do quotidiano.

A construção cultural de uma comunidade encontra-se quer seja na selecção, exposição e interpretação autoral de acontecimentos, quer seja na sua representação. As experiências apresentadas são uma representação forjada, pois são estruturadas pelas condições de possibilidade. A centralidade das experiências produz uma rearticulação da relação de texto, escritor e leitor, num processo dinâmico de alianças discursivas. Os discursos são interactivos, só fazem sentido quando partilhados (Sinfield 1992: 288).

Colocado a questão nestes termos, o romance abre possibilidades à comunidade imaginativa, colocadas no processo e nas estratégias de comunicação e observadas para

além delas mesmo pelos modos como os leitores lêem, trazendo os seus horizontes de expectativas para a esfera da comunicabilidade das experiências.

Deste ponto de vista, a construção literária e cultural da comunidade é também um problema de recepção, onde os leitores tentam encontrar uma estrutura comum de significado e de valores, procurando as condições de plausibilidade (Sinfield 1992) dos textos para uma melhor compreensão deles mesmos e dos outros. Os escritores e os leitores participam da mesma produção ideológica de interpretar experiências que se lhes afiguram como plausíveis, envolvendo-se num negociar e renegociar contínuo do processo da realidade social. A comunidade conhecível passa a poder ser entendida igualmente como uma comunidade de processo, baseada na partilha da cultura e da língua comuns. Na realidade, como Williams afirmou em 1983, a confiança num mundo conhecível baseia-se não só na comunidade existente entre escritor e tema, mas também na relação entre escritor e leitor, comunidades e relações que se estabelecem por meio de uma prosa directamente relacionada com a linguagem comum do mundo.

Human community grows by the discovery of common meanings and common meanings of communication. Over an active range, the patterns created by the brain and the patterns materialized by a community continually interact. The individual creative description is part of the general process which creates conventions and institutions, through which the meanings that are valued by the community are shared and made active. This is the true significance of our modern definition of culture, which insists on this community of process. (...) The ability to live in a particular way depends, ultimately on acceptance of this experience by others, in successful communication. Thus our descriptions of our experience come to compose a network of relationships, and all or communication systems, including the arts, are literally parts of our social organization. The selection and interpretation involved in our descriptions embody our attitudes, needs and interests, which we seek to validate by making them clear to others. (...) Since our way of seeing things is literally our way of living, the process of communication is in fact the process of community: the sharing of common meanings and thence common activities and purposes; the offering, reception and comparison of new meanings, leading to the tensions and achievements of growth and change. (Williams [1961] 1965: 54-55)

Afigura-se-me, assim, possível afirmar que o projecto de leitura do romance como comunidade conhecível, encerra em si mesmo um projecto de construção cultural baseada na recusa que Williams enuncia da separação da cultura e da sociedade. Entender quase todos os romances como comunidades conhecíveis é uma teoria cultural aplicada ao estudo literário, numa tentativa de descobrir a natureza da organização que constitui o complexo das relações entre elementos em todo um modo de vida (Williams [1961] 1980: 68).

A modernidade é em parte constituída pela separação entre cultura e sociedade, como Williams explica na introdução a *Culture and Society, from 1780-1950*, com o conceito de cultura a emergir em resposta e em alternativa a uma nova realidade social, como uma actividade separada desta. Surgiu como consequência de novos métodos de produção, e de novos tipos de relações pessoais e sociais originados nos novos conceitos de indústria, classe, arte e democracia da história moderna e pretendia criar em separado um corpo de actividades morais e intelectuais que se posicionam acima das relações sociais e da experiência do quotidiano. É a cultura entendida como divorciada da vida⁶ que Williams desautoriza – a tradição iniciada por Coleridge, por Carlyle e posteriormente, por Matthew Arnold.

Concluindo, em minha opinião, só desaprendendo o modo dominante, hegemónico da cultura, na acepção arnoldiana, deslocando constelações antigas (Hall 1985) se pode aprender a ler romances como comunidades conhecíveis, onde se podem encontrar representações de códigos morais e de conduta comuns a todos os elementos da sociedade a qual é, por sua vez, representada como uma organização social que faz parte integrante da cultura, entendida como todo um modo de vida.

⁶ Esta forma de abordar o conceito de cultura inaugura-se no pensamento inglês com Samuel Taylor Coleridge e Thomas Carlyle e depois deles Matthew Arnold. Coleridge introduz no pensamento social inglês a ideia de cultura, como uma cultura humanista, culta, que expressa valores independentes da civilização/sociedade, como um padrão de perfeição; por seu turno, Carlyle, contemporâneo da segunda geração dos chamados poetas românticos, participa com estes na formação da ideia de artista, combinando-a com a ideia de cultura como um corpo das artes e das letras, de valores superiores aos da sociedade que, no seu entender e nas críticas que escreveu sobre a sua época, era uma sociedade de horizontes estreitos.

CAPÍTULO II

Estrutura de Sensibilidade



Considerado por Michael Pickering (1997) como um dos conceitos mais opacos, mas mais valiosos dos tempos fundadores dos estudos culturais, a expressão ‘estrutura de sensibilidade’ – *structure of feeling* – tem para qualquer crítico cultural um valor inestimável do ponto de vista conceptual e teórico, bem como do ponto de vista analítico e prático. O conceito é um elemento específico que Raymond Williams indubitavelmente legou ao vocabulário e à gramática dos estudos culturais, elemento que se refere, nas suas várias definições ao longo da carreira de Williams, às relações entre o pessoal e o social ou o histórico.

Há, indubitavelmente, no pensamento de Williams uma nítida ênfase e preocupação no estudo das inter-relações do passado e com o presente, bem como na análise das conexões entre textos e práticas culturais e as estruturas de interação e organização social naquilo que ele designa como uma articulação de presença, dando especial relevo ao estudo da inovação nas formas e nas práticas culturais que desenvolvem experiências, estruturas de sensibilidade e de significado alternativas aos modos estabelecidos e socialmente dominantes de representar a ordem social.

‘Estrutura de sensibilidade’ refere-se à alteração do carácter e do padrão social e cultural de um determinado período, permitindo, igualmente, identificar e definir o campo de contradições entre a consciência que cada indivíduo tem da ideologia dominante e a contínua criação de uma experiência, ou de uma nova prática discursiva, com novos significados e valores, prática que Williams classifica de emergente (Williams 1977: 132).

O conceito encerra uma outra forma de Raymond Williams aproximar o que tradicionalmente fora separado: cultura e sociedade. Por meio deste conceito, Williams tenta aproximar a literatura e a cultura da sociedade, tentando, igualmente, aproximar as práticas individuais de expressão dessa literatura e cultura das estruturas sociais, económicas e políticas.

‘Estrutura de sensibilidade’ é uma formulação chave para a compreensão dos conflitos entre as aspirações pessoais, emergentes ou pre-emergentes, e as estruturas,

instituições, formações e tradições hegemónicas e ideologicamente marcadas¹; é um termo fundamental para a compreensão de questões de emergência cultural, descontinuidade e inovação (Pickering 1997: 14), questões que os textos de Margaret Oliphant bem demonstram.

Nas *Crónicas de Carlingford* e na *Autobiografia*, encontram-se representações de experiências comuns: na representação que a romancista faz de estruturas sociais, residuais e dominantes, de um discurso e de um modo de ser e de estar convencionais, ela cria uma comunidade conhecível de experiências, criando um padrão comum de práticas sociais e discursivas. O que é socialmente aceite, a consciência prática do que está a ser vivido, a qualidade da experiência e das relações sociais é representado, sobretudo, pelas jovens personagens femininas e pelos clérigos que, tornando-se uma consciência social, se constituem como mudanças de presença (Williams 1977: 132).

A *Autobiografia* é um bom exemplo da descontinuidade e da inovação pelo modo como, recusando a forma tipicamente masculina de contar o eu, desde a infância até à idade adulta, Margaret Oliphant opta por negar estes mesmos parâmetros, revelando outras realidades, optando por criar uma personagem – Margaret Oliphant – que recusa recordar o passado de uma forma linear, seleccionando e interpretando o que lhe interessa para construir a imagem de uma mãe lutadora e sofredora. Essa imagem será subitamente abandonada, quando o primeiro público alvo – os filhos – deixa de existir. Oliphant cria então a ficção de uma figura feminina mediana, uma figura que sabia ter boa aceitação junto do público leitor em geral. Atravessando continuamente a fronteira entre o eu e o outro, Oliphant esbate a esfera do público e do privado, desafiando e não se conformando com a representação de completude do cânone masculino.

Do mesmo modo nas *Crónicas*, a representação da experiência do feminino é inovadora pela criação de figuras femininas lutadoras, fisicamente fortes, capazes de, ainda que subliminarmente, entrar no mundo masculino e tomar-lhe o poder. O domínio, o poder, o controlo das situações por parte das personagens femininas é, aliás, uma estrutura de

¹ Para Williams, a tradição é a expressão mais evidente das pressões hegemónicas, é o mais poderoso meio de incorporação das novas estruturas de sensibilidade que, no caso da literatura, se manifesta claramente naquilo que designa como 'tradição selectiva': uma versão intencionalmente selectiva de um passado formado e de um presente pre-formado, versão essa que opera no processo de definição e identificação culturais. (Williams 1997: 115). A tradição selectiva é um processo marcado ideologicamente no tempo e no espaço, construindo cânones e valores no presente sobre o passado. É uma versão do passado que tenciona relacionar e ratificar o presente (Williams 1997: 116).

sensibilidade emergente na ficção oliphantiana, com as mulheres a assumirem um papel crucial na produção activa de cultura, enfatizando a sua agência humana.

Orgulhosa da sua condição de mulher, Margaret Oliphant (como as suas personagens femininas) triunfa sobre a ideologia repressiva da época, minando a imagem convencional, estandardizada, da mulher, camuflando-a em roupagens convencionais para esconder a sua originalidade e conseguir alcançar os seus objectivos. Consciente do seu papel na construção de estruturas de sensibilidade novas e alternativas, Margaret Oliphant tenta avaliar o papel por vezes conflituoso no qual as circunstâncias envolvem as personagens. A originalidade, a inovação e a descontinuidade dos seus textos ficcionais reside na contribuição inovadora das personagens femininas para a construção de outras estruturas de sensibilidade emergentes. Na verdade, a imagem que constrói das mulheres é tanto original como inovadora no que respeita à caracterização, à avaliação e à concepção do papel feminino; este feito é tanto mais notável porquanto estas figuras são criação de uma autora que até aos anos sessenta do século passado era considerada uma matrona vitoriana conservadora (Rubik 1994: 151).

‘Estrutura de sensibilidade’ é uma expressão que varia de significado à medida que Williams reflecte, escrevendo e re-escrevendo, sobre a natureza da cultura e das relações sociais. Uma vez não definida, aparecendo um pouco por acaso no discurso, sendo, outras, sujeita a uma maior definição e rigor de análise, Williams não clarificou as suas ambiguidades de sentido e amplitudes de significado que dificilmente algum dia serão resolvidas. Todavia, apesar da dificuldade sentida numa definição precisa do conceito, não posso concordar com Alan O’Connor quando afirma que as tentativas de Williams para clarificar o termo não foram bem sucedidas (O’Connor 1989: 83) dado que, em minha opinião, as diferentes formas que Williams ensaiou para chegar a uma nova definição, servem para perceber os modos como e o que é que um texto expressa sobre uma cultura, sendo um instrumento fundamental para analisar os processos activos envolvidos nas mudanças sociais e culturais e para melhor esclarecer as texturas da experiência histórica. O conceito instituiu-se como uma ferramenta de análise crucial à conexão entre processos históricos e culturais, uma estrutura discursiva que é o cruzamento entre o inconsciente colectivo cultural e a ideologia (Storey 1993: 56).

‘Estrutura de sensibilidade, enquanto cruzamento entre ideologia – conjunto de crenças e valores dominantes – e resposta inconsciente do colectivo a uma experiência comum, articula e relaciona na sua estrutura discursiva a vida no seu todo - os valores, o

sentir, as vivências e as experiências – num determinado momento histórico, com a representação que dela é feita nos textos literários. Podemos encontrar na prática material de um texto, na sua impressão escrita, nas suas palavras, os sentidos, os sentimentos e os valores vividos e partilhados pela experiência social do colectivo.

As Crónicas de Carlingford, no retrato que constroem de uma franja social abrangente, desde a classe média alta até à classe média baixa, aos artistas, às classes profissionais, ao clero, representam o sentir de uma comunidade e os seus valores comuns no que toca, por exemplo, à respeitabilidade, à religião, à importância das reuniões sociais, os quais reflectem a mesma sensibilidade ainda que de formas diferentes.

'Estrutura de sensibilidade' articula a relação entre a literatura e a totalidade da experiência social ao ligar os valores, os significados e as formas de expressão inerentes à estrutura interna de qualquer texto literário com a experiência dos seres humanos num determinado tempo e local. É na arte, mais propriamente na arte literária, que podemos encontrar a estrutura de sensibilidade em solução relacionando-se com a emergência de movimentos e tendências efectivos, na vida intelectual e artística, que têm influência decisiva e significativa no desenvolvimento activo da cultura.

Raymond Williams usa o conceito com variantes de significado em várias das suas obras: *Preface to Film* (1954), *Culture and Society* (1958), *The Long Revolution* (1961), *Drama from Ibsen to Brecht* (1968), *Marxism and Literature* (1977) e as entrevistas à 'New Left Review' (1979) publicadas em *Politics and Letters*, onde defende a validade e a utilidade da expressão, usando-a com variantes de significado que, contudo, giram sempre em torno de uma mesma ideia: a da experiência, seja ela entendida como o fruto do passado, a experiência já vivida e constituída, seja ela a experiência do momento presente. Há no pensamento de Williams um nítida preocupação com a interligação do presente e do passado, pois como o teórico reitera e reconhece, pelo facto de o conceito que propõe estar localizado na relação entre textos literários e momentos geracionais específicos – cada geração cria as suas próprias estruturas de sensibilidade – é difícil adequar o mesmo conceito ao estudo do presente.

A expressão surge pela primeira vez em *Preface to Film* para descrever as relações entre as convenções da comunicação artística e a experiência vivida de uma época. Aí Raymond Williams argumentava que as convenções mudam porque as gerações também mudam, havendo assim uma conexão íntima entre estrutura de sensibilidade e a noção de

mudança nas convenções operadas pelas novas gerações, originando-se assim uma ruptura com o estabelecido e o dominante.

O conceito reaparece naquele que é tido como o texto fundador do pensamento de Williams, *Culture and Society*, como sintoma da resposta positiva que Thomas Carlyle, nomeadamente no ensaio *Signs of the Times* (1829), deu à condição da Inglaterra vitoriana. Williams aprecia o modo como Carlyle respondeu não só à qualidade das reacções gerais dos homens, ao sentimento, à estrutura de sensibilidade contemporânea, só possível naquele espaço e tempo de ser directamente apreendida, mas também ao conflito e ao carácter dos sistemas formais e dos pontos de vista (Williams [1958] 1961: 86).

Raymond Williams estabelece aqui um contraste entre o sentir, as reacções e a qualidade de vida dos seres humanos em relação e os sistemas formais, institucionais e ideológicos da sociedade. Na mesma obra, e referindo-se aos chamados romances industriais da década de 40 de 1800, a expressão surge agora com uma conotação avaliativa diferente; 'estrutura de sensibilidade' parece ser semelhante à ideologia do período (Williams [1958] 1961: 119). Dando como exemplo a obra de George Eliot, *Felix Holt*, quando a autora escolhe, selecciona para representar as vidas e os problemas da classe trabalhadora, as suas observações e conclusões pessoais, inquestionadas e inquestionáveis, rendem-se à estrutura de sensibilidade geral, comum à sua geração, a qual, de acordo com Williams, a romancista hesita em transcender (Williams [1958] 1961: 119). Este é um padrão reconhecível em Margaret Oliphant, na representação de uma classe social média baixa, os comerciantes, cujas vidas são retratadas e perspectivadas a partir do ponto de vista seleccionado da romancista, culturalmente marcado pelas estruturas de sensibilidade de uma classe média alta; porém, ao contrário do que Williams afirma em relação a George Eliot, Margaret Oliphant, em meu entender, submetendo-se à convencionalidade, não hesitou em transcendê-la na representação das várias figuras femininas e dela própria na *Autobiografia*.

Escritores como George Eliot reconheceram os malefícios que a estrutura de sensibilidade da época industrial, caracterizada pela filosofia dominante do industrialismo, pela mecanicidade nas relações, pela frieza dos números e das máquinas, e por uma economia política agressiva. Este reconhecimento está patente nas obras que produzem, mas há simultaneamente, na opinião de Williams ([1958] 1961: 119), um distanciamento, traduzido na inexistência de uma vontade de mudar essa estrutura de sensibilidade. São romances que, lidos em conjunto, parecem ilustrar não só uma crítica ao industrialismo que

se estava a instalar, como também uma crítica à estrutura de sensibilidade geral, igualmente determinante. Mas o reconhecimento dos malefícios da industrialização, é equilibrado por um receio de envolvimento em movimentos sociais de rejeição das estruturas de sensibilidade vigentes. Assiste-se à compreensão que os escritores foram capazes de ter dos problemas sociais e culturais seus contemporâneos, mas simultaneamente ao distanciamento deles (Williams [1958] 1961: 119).

Assim, a expressão 'estrutura de sensibilidade' aparece-nos como a qualidade e o sentir da vida e da experiência, que só se consegue apreender directamente, em contraposição aos sistemas formais e às doutrinas, mas, ao mesmo tempo, estrutura de sensibilidade parece querer significar, na análise que Raymond Williams faz dos romances de 1840, essa mesma doutrina e esses mesmos sistemas formais. Mas, simultaneamente, 'estrutura de sensibilidade' parece significar, como Pickering explica (1997: 35), ideologia antes de ser ideologia, tendo, porém, sempre de ser definida em relação a esta como uma formação fixa e auto-defensiva, dado que aquilo a que se refere vem antes ou depois da criação e da manutenção de uma posição ideológica. Ainda de acordo com Pickering, as estruturas de sensibilidade que na sua concepção inicial se distinguem das formações ideológicas com as quais se relacionam, tornam-se ideológicas.

Nesta formulação, 'estrutura de sensibilidade' parece querer significar aquilo que Williams viria a substituir por 'hegemonia cultural', em contraposição a 'ideologia'. Este conceito, que Williams herdou de Gramsci, constitui um sentido da realidade, um sentido de absoluto (Williams 1977: 110), uma cultura entendida como o domínio vivido e a subordinação de classes; é um processo complexo de experiências, de relações e de actividades com pressões e limites específicos (Williams 1977: 112), que incorpora significados, valores e práticas. É um conceito muito mais globalizante do que 'ideologia', já que não se refere unicamente ao sistema consciente de ideias e crenças, mas refere-se igualmente ao processo social total vivido e organizado por práticas e significados dominantes. A hegemonia cultural constitui-se, então, como um conjunto de práticas e de expectativas sobre todo um modo de vida: sobre os nossos sentidos, os nossos sistemas de valores e de significados, constitutivos e constituintes (Williams 1977: 110).

Em *The Long Revolution*, obra que Williams classifica como tentativa de alcançar novos horizontes e territórios, onde trata de questões de teoria da cultura, da análise histórica de certas instituições e formas culturais e de problemas de significado e de acção na situação cultural sua contemporânea, Williams desenvolve em mais pormenor o

conceito 'estrutura de sensibilidade', alargando-o da esfera meramente artística para a esfera social e passando da definição do conceito como algo mais ou menos estático, ligado ao passado, fixo e explícito, em textos que articulam a experiência social num espaço e num tempo definidos, o espaço e o tempo da história, para uma definição mais abrangente que recusa a homogeneização de práticas sociais e discursivas.

A obra acima referida, que tem como principal objectivo reflectir sobre a inter-relação dos processos históricos contidos na revolução industrial, democrática e cultural, é de fulcral importância para o entendimento do pensamento williamsiano, no que respeita às relações entre indivíduos e entre estes e a sociedade, representada pelas instituições e formações, no significado das diferentes imagens da sociedade, bem como no entendimento de conceitos fundamentais como 'estrutura de sensibilidade', comunidade e comunidade conhecível.

No capítulo 'The Analysis of Culture', Williams explica de uma forma clara o cerne da sua proposta de teoria cultural e de metodologia de análise cultural. A definição de cultura na categoria do social inclui como metodologia de análise não só a crítica histórica das obras intelectuais e imaginativas, mas também todos os elementos num modo de vida, os quais para os defensores das outras duas definições de cultura (ideal e documental) não são cultura, nomeadamente a organização da produção, a estrutura da família e das instituições que expressam ou governam relações sociais, bem como as formas características por meio das quais os membros da sociedade comunicam.

Esta metodologia cultural aglutina, assim, as categorias 'ideal' e 'documental' pois propõe uma análise que vai desde uma ênfase ideal, na descoberta de certos valores e significados universais e absolutos, passando por uma ênfase documental, a qual tem como principal objectivo a clarificação de um modo de vida particular até a uma ênfase que, pelo facto de estudar valores e significados particulares, não procura compará-los entre si, estabelecendo uma escala de qualidade e ou de prioridade.

É no estudo dos modos como significados e valores mudam que o crítico descobre e compreende as regras e tendências gerais do desenvolvimento social e cultural. Defendendo que a análise e o estudo culturais têm de passar pela consideração das três categorias, e não pela mútua exclusão, Raymond Williams ([1961] 1965) refuta a identificação do processo de perfeição humana com a descoberta de valores universais aplicados a toda a humanidade. As variações de significado e de referência representam uma complexidade genuína que corresponde aos elementos reais da experiência. Havendo

uma referência significativa entre os três tipos de categoria, Williams ([1961] 1965: 59) propõe que se considere as relações entre estas, pois em sua opinião, qualquer teoria da cultura deve incluir as áreas para as quais estas categorias apontam.

Williams propõe, assim, a análise do processo cultural como um todo, na medida em que ao estudarmos as relações reais estudamos a organização geral onde não há nenhum elemento que se possa abstrair ou separar. Na análise das obras de arte não podemos e não devemos dissociar essa mesma arte da sociedade a que se refere, já que ela não é uma entidade exterior à sociedade, é antes uma actividade intrínseca da sociedade, tal como por exemplo a actividade comercial. A teoria cultural williamsiana passa então não pelo estudo de uma relação da arte com a sociedade, naquilo que pode ter de redutor e excludor, mas pelo estudo de todas as actividades e as suas inter-relações, sem concessões de prioridade a nenhuma delas que se escolha abstrair (Williams ([1961] 1965: 62).

A conhecida formulação de Williams referente à definição de teoria da cultura como o estudo de relações entre elementos em todo um modo de vida é uma formulação vital para qualquer investigador que queira, abstraindo de entre todas as actividades sociais a literatura como objecto de estudo, analisar as formas de organização social, a natureza da organização e o seu complexo de relações, isto é, usando a palavra-chave de Williams ([1961] 1965: 62), analisar o padrão de comportamento social e afectivo.

O estudo e a descoberta de padrões característicos de um determinado tipo e a consideração de relações entre esses padrões revelam identidades e correspondências de actividades que até ao início da análise cultural estavam separadas, mas revelam, igualmente, descontinuidades e dissidências. São estes padrões de comportamento social e de afectividades que configuram os interesses e as actividades, produzindo um modo de vida.

A história da cultura só poderá então ser escrita quando o crítico tiver a capacidade de, no seu trabalho de análise, restaurar todas as relações activas, dando-lhes, nas palavras de Williams, paridade genuína, estudando as interacções entre padrões aprendidos e criados na mente e os padrões comunicados e tornados activos em relações, convenções e instituições.

Dito ainda de um outro modo, nas palavras de E.P.Thompson na crítica que escreveu sobre *The Long Revolution* (Thompson [1961] 1995), a cultura é experiência usada de modos especificamente humanos; o mesmo é dizer que qualquer teoria da cultura tem de incluir uma interacção dialéctica entre cultura e algo que não é cultura (Thompson

[1961] 1995: 185). Temos de ter em atenção, quando estudamos processos e práticas culturais, o processo activo pelo qual os homens fazem a sua história.

We must suppose the raw material of life-experience to be at one pole, and all the infinitely complex human disciplines and systems, articulate and inarticulate, formalised in institutions or dispersed in the least formal ways, which 'handle', transmit, or distort this raw material to be at the other. (Thompson [1961] 1995: 185)

Não desprezando ou sequer negando a proposta de teoria cultural de Williams, parece-me, porém, que na análise que faço das obras de Margaret Oliphant não posso deixar de ter em atenção igualmente a proposta de Thompson que ao redefinir cultura não só como um modo de vida, mas antes como um modo de luta, enfatiza a actividade e a agência dos seres humanos que em relação criam as suas próprias estruturas de sensibilidade. É um crescimento que não tem tanto a ver com progresso, mas um crescimento que tem a ver com luta, esforço e porfia por alcançar a mudança. Cultura será então entendida como o estudo de relações entre elementos num modo total de conflito (Thompson [1961] 1995: 185).

É este conflito, esta porfia por alcançar a mudança que emerge dos textos literários de Margaret Oliphant que, por meio das estruturas de sensibilidade aí presentes a instituem como uma importante figura no panorama da cultura vitoriana.

Aliás, a agência do sujeito na transformação das práticas culturais é aquilo a que se refere o termo 'estrutura de sensibilidade'; o próprio Williams em *Resources of Hope* (1989) queixava-se que a análise literária tinha perdido, ao reduzir o texto ao estudo de mero objecto, a agência social e historicamente específica da sua criação.

Mas como fazer esta análise, sobretudo se, como é o caso da presente dissertação, esta se debruçar sobre o estudo de épocas passadas, as quais não se pode apreender directamente e das quais não se pode ter a experiência imediata? A forma como Williams expõe tal dificuldade, recorrendo ao léxico das ciências, usando nomeadamente uma analogia da precipitação química, é, em minha opinião, eficaz para a compreensão da mesma, como se verá mais adiante.

Com efeito, a análise cultural de uma época passada só pode ser feita por meio de um nível de cultura designada como cultura da tradição selectiva - tradição selectiva que se institui como factor de ligação entre o nível de cultura vivido num determinado tempo e

espaço e só acessível aos que nele viveram e o nível de cultura registada, a cultura de um período.

Se na cultura vivida as experiências e o sentir das gerações fica irremediavelmente perdido, o que resta ao analista cultural é a cultura registada, a cultura do período, que analisa os elementos precipitados de um processo em solução, em que todos os elementos eram vividos e experienciados na imediatez do presente. Este processo de transformação de elementos em solução para elementos precipitados pode causar, por vezes, dificuldades ao crítico cultural que, ao estudar a cultura de um período, por via de um nível documental, poderá não ter a ideia clara do carácter social, dos padrões gerais das actividades e das relações, das instituições, dos conflitos, da economia, dos grandes debates intelectuais, políticos e religiosos.

Nesse registo, na recuperação possível da cultura, lidamos com matérias que nos chegam como cultura ideal, registada ou selectiva. Esses elementos precipitados não nos surgem de uma forma orgânica, eles são sujeitos a uma organização e representação que denota uma preferência como uma versão e uma visão do passado (Pickering 1997: 32). As experiências e os elementos precipitados estão contidos nas notações e nas convenções da arte e da literatura, que constituem elementos inalienáveis do processo material social (Williams 1997: 133); estas são formas e convenções que Williams designa como figuras semânticas (1977: 133).

A associação entre literatura e todo um modo de vida, a totalidade da sociedade, é evidente na articulação que faz, por meio do conceito 'estrutura de sensibilidade', entre as formações sociais e as experiências subjectivas. A literatura é a única forma encontrada por Williams para representar os precipitados das experiências sociais em solução; na sua composição o conceito 'estrutura de sensibilidade' aponta para a consciência colectiva, as normas, as convenções e para os modos de sentir, para os elementos afectivos da consciência e das relações – para o pensamento sentido e para a sensibilidade pensada; nesta dicotomia reside o significado básico do conceito williamsiano.

A tradição selectiva é assim uma escolha, uma criação, é a produção de formas e de valores que fazem parte da ordem interna de um texto literário que, ao tornarem-se fixos e explícitos como representações de práticas culturais, excluem e escondem outros. Daí se poder afirmar que a análise cultural, por ser muito difícil de realizar sobre o momento presente, é na sua essência subjectiva porque inerente ao sujeito que procede a essa análise,

por mais que este tente distanciar-se do objecto e olhar para além dos limites impostos pelas escolhas.

Por meio da tradição selectiva podemos, então, aprender sobre a vida de outros lugares e tempos, havendo elementos que serão sempre irrecuperáveis, e mesmo que sejam recuperados sê-lo-ão em abstracto e nunca por meio da experiência feita, pois cada elemento que abstraímos para analisar é um elemento precipitado – elemento insolúvel residual, que se isola para análise – perdendo a totalidade da experiência, que só é possível obter pela vivência do momento em que todos os elementos estão em solução.

It is only in our time and place that we can expect to know, in any substantial way, the general organization. We can learn a great deal of the life of other places and times, but certain elements, it seems to me, will always be irrecoverable. Even those that can be recovered are recovered in abstraction, and this is of crucial importance. We learn each element as a precipitate, but in the living experience of the time every element was in solution, an inseparable part of a complex whole. The most difficult thing to get hold of, in studying any past period, is this felt sense of the quality of life at a particular place and time: a sense of the ways in which the particular activities combined into a way of thinking and living. (Williams [1961] 1965: 63)

A dificuldade apresenta-se, assim, na impossibilidade de obter o sentido da qualidade de vida, os modos pelos quais as actividades particulares se combinaram num modo de pensar e de viver, pois só no seu presente é que os elementos culturais estão em solução, fugindo a qualquer forma de institucionalização, apreensão ou reprodução, embora, como Pickering afirma (1997: 37-38), se interliguem com a formação estrutural, desafiando o estabelecido. Os únicos elementos que podemos conseguir no processo cultural contemporâneo sobre a cultura do passado são os residuais, que Williams distingue do arcaico, pois este refere-se a algo que não tem expressão nem forma no presente; é reconhecidamente um elemento do passado que se nos oferece para ser observado e examinado tendo em vista um objectivo específico. Por seu lado, o residual, que foi efectivamente formado no passado, continua activo no processo cultural, não só como elemento do passado, mas como um elemento efectivo do presente (Williams 1997: 122).

Sendo o carácter social de uma época (o sistema de valores e de atitudes) só possível de recuperar porque é ensinado, formal e informalmente, por meio de uma análise cultural ideal, que descobre e descreve em obras de arte os valores que compõem uma ordem temporal ou que têm referência permanente à condição humana universal, definindo cultura como o estado ou processo de definição humana (Williams [1961] 1965: 56, 63),

Williams propõe uma forma de conseguirmos esse sentir de épocas passadas, pelo reconhecimento de um elemento comum ao passado dos textos e dos contextos e ao presente do leitor, do crítico, do visitante desse mesmo passado. A articulação entre a experiência efectiva do passado e do presente verifica-se na estrutura de sensibilidade, onde se encontra um sentido particular da vida, um sentido particular da experiência (Williams [1961] (1965): 64).

A literatura institui-se como matéria essencial para encontrarmos o conceito de estrutura de sensibilidade, que é tão firme e definido como o termo 'estrutura' sugere, mas opera igualmente nas áreas mais delicadas e menos tangíveis da nossa actividade, porque sendo a literatura uma forma de comunicação ela representa por excelência, quando as testemunhas vivas se calam, o sentir real, criando um sentido de comunidade entre os diferentes elementos presentes no texto e entre este e o leitor, sentido esse que torna a comunicação possível. E não é pelo facto de nem todos os indivíduos na comunidade partilharem da mesma estrutura de sensibilidade que ela não existe.

O conceito 'estrutura de sensibilidade' centra-se na relacionalidade da experiência, ou seja, na continuidade, no reconhecimento de uma experiência partilhada pelos vários elementos em relação, num período passado, que se torna activa na análise cultural. 'Estrutura de sensibilidade' é, assim, uma ferramenta de análise cultural que permite estabelecer a comunicação entre o objecto a estudar e o sujeito, sendo simultaneamente uma proposta teórica de entendimento da cultura de um período.

Em 1968, na introdução a *Drama from Ibsen to Brecht*, Raymond Williams avançou mais um pouco na definição do conceito ao designá-lo como um termo crítico que descreve a continuidade da experiência de uma obra de arte particular até ao seu reconhecimento como forma geral; isto é, podemos entender uma estrutura de sensibilidade, não como um fluxo de respostas sem forma, mas antes a formação desta num novo modo de nos entendermos a nós e ao mundo, como uma experiência comunicada de formas particulares, por meio de convenções artísticas particulares, à qual respondemos directamente.

'Estrutura de sensibilidade' parece, assim, querer significar o conjunto estruturado de respostas que um autor encontra para uma visão de si e do mundo. Conjunto esse que tem sempre por base a experiência.

There is indeed always a critical relation between the form and the experience: an identity, a tension, at times, in effect, disintegration. It is not at all a question of applying an external form, and its rules, to particular play; it is how the experience

and its means of communication relate, by a primarily internal criterion. (Williams [1968] 1973: 19)

O conceito 'estrutura de sensibilidade' é entendido como um instrumento de análise cultural, que visa não só o estudo da cosmovisão do eu e dos outros em relação, mas também dos meios como essa cosmovisão é comunicada: que uso da linguagem é feito, que métodos e que convenções? A estrutura de sensibilidade é definida por estes parâmetros de análise como um problema de forma e também de experiência, é o modo prático de descrever as mudanças nos contextos de experiência – as respostas e o modo como estas se comunicam; os sujeitos e as formas (Williams [1968] 1973:20).

Esta última formulação é importante para a definição de 'estrutura de sensibilidade' na dupla articulação de significado que Raymond Williams lhe atribui: a experiência dos sujeitos em relação. O conceito inclui uma forma e um significado, um sentimento e um ritmo (Williams [1968] 1973: 18), descrevendo um processo e um produto, o individual e o geral (John and Lizzie Eldridge 1994: 140).

Como podemos constatar o conceito de experiência percorre todo o pensamento williamsiano nas várias formulações com que vai reescrevendo, repensando e redefinindo o termo 'estrutura de sensibilidade'

Aliás, em *Marxism and Literature* (1977), onde dedica um capítulo inteiro à explicação do conceito, Raymond Williams afirma que não fora o facto de experiência conter em si mesma a ideia de passado, ele teria preferido a expressão 'estruturas de experiência' a 'estruturas de sensibilidade', no seu entender uma palavra melhor e mais vasta, mas difícil de usar porquanto um dos seus sentidos tem nele mesmo o sentido do passado, sentido esse que se constitui como o obstáculo mais importante ao reconhecimento da área da experiência social que está a definir

A conversão da experiência em produto acabado é, na opinião de Williams (1977: 128), a grande barreira ao reconhecimento da actividade cultural, já que este procedimento torna as instituições, as relações e as formações em elementos formados e não toma em atenção os processos formativos e em formação.

Uma vez que a área da experiência social está ligada a um sentido de passado, a algo que já está formado, há que encontrar uma outra expressão para descrever a experiência inegável do presente (Williams 1977: 128); não só o presente temporal, mas o presente físico. Há que encontrar um termo que articule a relação entre o social, fixo, explícito e conhecido, e o pessoal – tudo o que está em mudança, que é presente, tudo o

que escapa ao conhecido, fixo e explícito, tudo o que é vivo, subjectivo e activo. É um termo que também tem de articular uma outra relação, a do pensamento, normalmente associado a algo que já passou e ao acto de pensar. Esse termo é 'estrutura de sensibilidade' que articula, assim, a área da experiência social e do pensamento como elementos passados, fixos e estruturados e a área da experiência pessoal, que é temporal e fisicamente presente, activa e em mudança.

We are concerned with meanings and values as they are actively lived and felt, and the relations between these and formal or systematic beliefs are in practice variable (including historically variable), over a range from formal assent with private dissent to the more nuance interaction between selected and interpreted beliefs and acted and justified experiences. (Williams 1977: 132)

Enfatizando a distinção entre 'estruturas de sensibilidade' e ideologia, que entende como a aceitação de um processo de significados e de ideias das estruturas dominantes, Williams define a primeira não só no âmbito dos sentidos, dos sentimentos, dos afectos, das crenças, mas também do pensamento, da cognição, do intelecto.

We are talking about characteristic elements of impulse, restraint, and tone; specifically affective elements of consciousness and relationships: not feeling against thought, but thought as felt and feeling as thought: practical consciousness of a present kind, in a living and interrelating continuity. (Williams 1977: 132)

O conceito aparece então como um recurso analítico, uma hipótese de análise cultural com especial relevo nos textos literários; é por meio dos e nos textos literários que o crítico cultural encontra formas e convenções que indicam o nascimento de uma nova estrutura de sensibilidade, a qual não pode ser reduzida, como já vimos, à ideologia, a instituições e a relações dominantes. É nos textos literários, que são igualmente formas fixas e explícitas, que o conceito 'estruturas de sensibilidade' se re-articula com o presente e está em constante mudança. A característica de afectividade impressa no conceito leva-nos a entendê-lo como um elemento emergente ou pre-emergente que se articula com os fluxos da cultura dominante.

Para analisarmos as estruturas de sensibilidade nessas formas e convenções temos de ter em conta que elas se referem a um presente em que todas as experiências sociais estão em solução, e se precipitarmos uma delas, ficaremos com uma visão mais restrita das relações sociais e da cultura a que essas formas e convenções se reportam.

A escrita e reescrita, o apuramento do conceito colocam-nos o problema de perceber os modos como Williams compreendeu e tentou definir 'estruturas de sensibilidade' como simultaneamente um problema teórico e uma questão prática. O conceito é uma mudança de presença (Williams 1977: 132)²: as ideias, os valores vividos, baseados na experiência individual e na consciência prática, contra os quais podemos medir os processos de mudança social. É um conceito que estabelece a articulação entre o indivíduo e o grande arco da história., estabelecendo-se ele próprio como uma unidade de análise dos modos como uma qualidade particular da experiência pessoal se combina com os modos de pensar e de viver de um determinado espaço e tempo.

A particular quality of social experience and relationship, historically distinct from other particular qualities, which gives the sense of a generation or of a period. (Williams 1977: 131)

As estruturas de sensibilidade são geradas por um grupo social que na sua experiência e participação social sente necessidade de dar forma e identidade à natureza das experiências sociais, articulando a cosmovisão do eu e do mundo de tal modo que as experiências significativas sejam estruturadas.

Emerging from the urge to understand what is experientially new and different for a generation or group, and to express a sense of identity which crystallises in differentiation from what has been inherited from the past, structures of feeling come to mediate the group's collective understanding of social experiences and of relations between the social world and a group's place within it. (Pickering 1997: 33)

Se a estrutura de sensibilidade medeia entre o entendimento colectivo das experiências sociais e o lugar desse colectivo nesse mundo, então posso afirmar que a estrutura de sensibilidade é um processo activo que reconcilia esferas opostas, relacionando um determinado momento da vida cultural e social, o qual é necessariamente um momento de conflito e de tensão, com os processos e formas culturais existentes e dominantes que constituem a ideologia vigente. É, como Pickering explica, (1997: 36) um meio de referir o que se passa culturalmente em momentos de ruptura, um processo que se

² *Change of presence*, que significa uma mudança nas atitudes, na consciência prática dos indivíduos em relação. Uma consciência, por vezes, ainda emergente, mas que por isso mesmo não é obrigada a qualquer classificação ou definição antes de exercer uma pressão palpável, impondo limites à experiência e à acção. Nos textos de Margaret Oliphant é notório como a experiência feminina impõe limites e exerce pressões palpáveis no quotidiano da comunidade de Carlingford, ou mesmo no quotidiano representado na *Autobiografia*, onde o modo de representação do eu é uma forma de exercer pressão e de tentar modificar as estruturas de sensibilidade vigentes.

refere a práticas culturais inovadoras, em formação activa, impelidas pela dinâmica da própria cultura e que na sua condição emergente ou pre-emergente se estabelece como um desafio criativo às convenções e formas estabelecidas e aceites. Tal desafio é uma contradição (Pickering 1997: 36) ao que já não consegue articular a sensibilidade que luta por se impor como nova.

‘Estrutura de sensibilidade’ inscreve-se então simultaneamente como uma categoria e uma ferramenta de análise referindo-se a formas de mudança e de desenvolvimento aplicadas a formas liminares de experiência. Pickering (1997), aliás, considera importante que se traga novamente para a discussão dos estudos culturais a noção de ‘estrutura de sensibilidade’ como um termo aplicável não só a fórmulas liminares de experiência, formas essas que se referem a uma mudança no carácter social e nas formações artísticas e culturais, mas também como um termo que se refira à formação social e cultural residual, não pre-emergente ou emergente, que se pode classificar como o modo normal, habitual, dominante e pre-estabelecido de sentir e de pensar o mundo e as estruturas de experiência.

Identificar formas ideológicas, ou na acepção de Williams, formas hegemonicamente dominantes e residuais do ponto de vista cultural, e as experiências, os discursos ou as práticas sociais emergentes, é a forma de identificar estruturas de sensibilidade.

Há, no entanto, um aspecto que não posso deixar de considerar no estudo do conceito. Se entendermos ‘estruturas de sensibilidade’ como os elementos que nas figuras semânticas tornam concreta uma experiência histórica e cultural específica, partimos do pressuposto que é nas obras de arte literária que encontramos a articulação entre formas dominantes, residuais e emergentes da sociedade. Porém, temos de ter em atenção que há certas obras de arte que não configuram esta articulação, regressando assim, a uma das formulações iniciais do conceito, em que Williams defendia que há certos autores que hesitam em criar novas formações discursivas a partir de estruturas de sensibilidade emergentes. Margaret Oliphant, ao contrário, foi capaz de descrever e de retratar estruturas de sensibilidade hegemonicamente dominantes, nas formações sociais da sociedade de Grange Lane, mas foi também capaz de, na criação e na representação das personagens femininas, articular valores determinados e determinantes de uma cultura com valores emergentes.

Creio, assim, ser possível argumentar que, assente numa perspectiva mais prática do que teórica, podemos reconhecer nas narrativas e na *Autobiografia* uma mudança de

sensibilidade, ainda que não completamente reconhecida como tal pelas personagens femininas.

CAPÍTULO III

Experiência



Nos capítulos anteriores vimos como o termo ‘experiência’ é recorrente quer quando nos referimos ao estudo das estruturas de sensibilidade de um período, quer quando nos referimos ao estudo do romance como um projecto de comunidade conhecível. É assim óbvio que o passo seguinte seja a consideração da categoria de experiência, categoria de difícil definição mas essencial para a compreensão dos modos como Margaret Oliphant se representou e representou ficcionalmente uma comunidade, bem como para o entendimento do conceito ‘estruturas de sensibilidade’, as quais, como Pickering (1997) afirma, são geradas na tentativa de fazer sentido da experiência social e histórica, tentativa essa que desafia as posições e discursos ideológicos existentes (Pickering 1997: 54).

Definir a categoria da ‘experiência’ é um passo fundamental para este projecto de investigação sobre a comunidade conhecível pois, no movimento da experiência vivida para a articulação de uma forma emergente, a consciência cristaliza-se numa figura social semântica que se posiciona como a resposta colectiva a uma experiência colectiva. A experiência institui-se, então, neste movimento como o lugar da emergência de novas estruturas de sensibilidade, consubstanciando o processo estruturado desde a cristalização de soluções vividas a formas precipitadas.

Enquanto categoria fundamental e preciosa unidade de análise nos estudos culturais, que encerra em si as condições de possibilidade de construção do sujeito e do objecto, torna-se necessário traçar uma breve história da mesma para melhor entendermos o modo como temos de articular entre si os conceitos de ‘experiência’ e de ‘estruturas de sensibilidade’. Perceberemos, assim, como, recentemente, o interesse da academia pelos estudos culturais feministas tem vindo a recair sobre as várias e diferentes teorizações de ‘experiência’, recorrendo e inspirando-se sempre na obra de Williams, apesar de, como Terry Eagleton (1989) afirmou, o empenhamento total da crítica feminista no trabalho de Williams ainda estar para acontecer.

Penso, no entanto, poder afirmar que tem havido, nos últimos anos, um esforço da crítica de estudos do género, estudos das mulheres, para estabelecer a autoridade da experiência como forma de legitimar discursos e géneros, criando novas formas para a

investigação académica, como é o caso de Elspeth Probyn e Ann Gray, como veremos mais adiante. Este é um esforço centrado na busca de resposta para a questão de saber se há algo que torna a escrita feminina diferente da masculina, resposta essa que parece centrar-se na evidência das diferenças de representação da experiência e da consciência, que produzem estilos e estruturas diferentes. Os estudos femininos têm tido uma intervenção e uma questionação em disciplinas como a sociologia, os estudos literários, a linguística e os estudos culturais (Gray 1997).

Raymond Williams é o nome recorrente em qualquer autor que se debruce sobre questões da experiência. Prova disso são os trabalhos de Fred Inglis (1993) e de Michael Pickering (1997), autores que explicam a importância do conceito de experiência e os modos de o conceber nos primórdios dos estudos culturais, particularmente quando emergiram e se dissociaram da disciplina denominada *English*¹. Qualquer que seja o significado que se lhe atribua, desde o acumular de conhecimentos dos quais se podem retirar lições e exemplos, passando pelo entendimento de experiência como um mero acontecimento partilhado ou privado, o conceito de ‘experiência’ é uma consequência da história intelectual dos estudos culturais. Nas revisões ao conceito que Williams foi fazendo ao longo de toda a sua obra, este surge com uma variedade de significados que vão do simples acto empírico inerente à experiência que antecede o acto de escrita, até à

¹ Depois da II Guerra Mundial, o estudo do Inglês (língua, cultura, literatura,) foi o modelo encontrado pelo governo britânico para fazer face aos horrores da guerra e devolver a auto-estima às classes sociais envolvidas, como forma de reconstruir o mundo conhecido devastado, de restaurar o que restara e responder ao apelo de refazer a nação. Por isso, considerou-se que o estudo das humanidades seria a forma de unir as pessoas. De entre os homens e as mulheres que fizeram este bocado da história, os arquitectos de um novo currículo nacional, sobressai o nome de Frank Raymond Leavis, que tornou a cultura e a literatura inglesas em disciplinas de pensamento, trazendo para o estudo crítico das mesmas uma esfera de valorações definidoras da criação e da individualidade, do fazer dos significados históricos e pessoais. A carreira de Leavis e a sua importância nas letras inglesas e na grande tradição do pensamento inglês assenta em três pressupostos fundamentais:

‘First is that understanding culture demands an utter seriousness of purpose, a capacity to surrender oneself to the transformative power of the work of art, and a complete sincerity, the same thing as a perfect truthfulness. The second lesson teaches that *everything* signifies value and meaning (some horrible, some bountiful, none assumable in advance) and that making true judgements is an inescapable human responsibility. The third and last lesson is that while individuals are of necessity the realm and fount of value, they ‘do not belong to themselves’; in the English prayer book phrase ‘they are members of another’ (Inglis 1993: 46)

Estes pressupostos epistemológicos, bem como a identidade do seu objecto de estudo tradicional – o texto literário, foram postos em causa pelos precursores dos estudos culturais. Há, assim, uma crise do paradigma do ‘Inglês’ (Pickering 1997: 69), porque academicamente esta disciplina ficou fora de moda e filosófica e politicamente deixou de ter base que justificasse as suas credenciais de valor transcendente e melhoramento individual, devido à intersecção de uma série de experiências e circunstâncias históricas, onde podemos incluir o surgimento de uma cultura de massas, tornada possível por meio da racionalização e capitalização dos meios de comunicação e a emergência da nova esquerda, à qual muitos dos ideólogos dos estudos culturais pertenceram.

noção de 'experiência' como uma forma de viver qualquer mudança histórica colectiva, bem como à ligação estreita entre 'experiência' e 'estruturas de sensibilidade'.

Nos anos 50 do século passado, Raymond Williams, Richard Hoggart, Edward Thompson e posteriormente Stuart Hall reagiram contra um discurso dominante nas instituições académicas que subordinava grupos, ignorando-os e silenciando-os, impondo discursos normativos e rígidos às disciplinas leccionadas. Estes autores defenderam, assim, que se devia considerar em qualquer estudo cultural a experiência pessoal e social que muitas vezes não encontra articulação nos modos e nas práticas dominantes.

Fazendo uso de um discurso autobiográfico, Raymond Williams, Richard Hoggart e E.P. Thompson constituem o cerne do problema dos estudos culturais – a noção de experiência que, embora explicada de diferentes modos, gera relatos alternativos da realidade tendo em vista questionar os já existentes, perturbando, assim, as certezas da prática intelectual (Gray 1997:89). Williams narra a sua experiência de passar de um mundo rural para um mundo urbano, bem como a experiência com as aulas fora dos muros² da Universidade de Cambridge, com alunos das classes trabalhadoras que trouxeram para essas aulas as suas próprias experiências sociais e culturais. Experiências estudadas e analisadas por Hoggart em *The Uses of Literacy* (1957), onde narra a sua experiência infantil em Leeds no seio de uma família pertencente àquela classe. Esta foi uma obra que operou, na opinião de Inglis (1993: 50), a ruptura fundamental com o estudo canónico da literatura e da cultura³, estabelecendo uma série de correspondências entre cultura, ideologia, comunicação, comunidade, experiência e inter-subjectividade.

² Cursos ministrados não propriamente para obter um diploma universitário, mas mais pelo prazer de ensinar e aprender. Os alunos eram adultos que se decidiram tardiamente por uma educação que anteriormente tinham considerado irrelevante. Pessoas provenientes de classes desprivilegiadas, particularmente mulheres e indivíduos da classe trabalhadora que tentavam nessas aulas de extensão extramural relacionar as representações ficcionais e o conhecimento intelectual, com a sua própria situação e experiência.

³ Nesta obra, Richard Hoggart, fundador do Centro de Estudos Culturais Contemporâneos da Universidade de Birmingham, aplicou os princípios da crítica preconizados por Richards, uma crítica literária assente no estudo do valor literário dos sentimentos, das atitudes, da chamada alta cultura e literatura, e estudou a humanidade partilhada, presente nas canções populares que as classes trabalhadoras entoavam nos anos 50 nos bares e clubes. Este texto, bem como *Culture and Society* e posteriormente *The Long Revolution* de Williams e *The Making of the English Working Class* de E.P. Thompson, instituem-se como os textos fundadores dos estudos culturais em Inglaterra, (ou como Richard Johnson (1983) os designou – do culturalismo), fruto da experiência dos autores na educação para adultos. Estes textos, seminais e formativos dos estudos culturais, constituem momentos de quebra e de ruptura com as linhas de pensamento anteriores, com a recolocação de novas e velhas premissas. (Hall: 1980)

Por sua vez, Thompson em *The Making of the English Working Class* (1963) livro que para Scott (1991) revolucionou a história social e laboral, contou a História numa perspectiva de baixo para cima, insistindo no agente humano activo na construção da classe trabalhadora; a sua noção de experiência conjuga ideias relacionadas com a influência externa e o sentimento subjectivo – o estrutural e o psicológico (Scott 1991). Para Thompson, ‘experiência’ significa o ser social, as realidades vividas da vida social, com especial incidência nos domínios afectivos da família e da religião; ‘experiência’ é o começo de um processo que culmina na realização e na articulação da consciência social, definida como uma identidade comum de classe.

‘Experiência’ institui-se então como uma referência chave nos primeiros tempos dos estudos culturais, dirigida contra o idealismo estético, o elitismo cultural, por um lado e, por outro, contra o economicismo marxista com a sua aplicação da fórmula rígida de base/superestruturas, que entendia cultura como um efeito directo da organização económica.⁴ ‘Experiência’ é, de acordo com Inglis (1993: 52), o termo conceptual que une o indivíduo e o grande arco da história; na recuperação dos valores da experiência constrói-se uma imagem de uma comunidade, com estruturas de sensibilidade comuns a muitas pessoas. Analisar as *Crónicas de Carlingford* e a *Autobiografia* permite-me verificar como a cultura é vivida pelas diferentes personagens, constituindo uma estrutura para a articulação da experiência (McRobbie 1997). Esta é uma análise que se propõe olhar para os modos de representação de pessoas e de práticas sociais, culturais e discursivas e para os sentimentos ligados a estas práticas (Gray 1997: 99).

O projecto dos estudos culturais, naquilo que teve de diferenciação e de identificação, de assimilação e de exclusão, teve a sua origem no momento chave da ruptura com as propostas encerradas na disciplina pomposamente denominada de *English*, como um esforço para abrir novas perspectivas e horizontes aos seus limites e limitações, os quais excluíram qualquer prática cultural, social ou política fora dos contextos académicos.

Em 1958 Williams foi muito claro quanto a esta questão. Mostrando concordar com Coleridge, Arnold, e Leavis quanto ao facto de a sociedade ser pobre se não

⁴ Para o marxismo a formação social é representada como a dialéctica entre base e superestruturas. A primeira é caracterizada pelo modo particular de produção, definido pela dialéctica entre as forças e as relações de produção, consistindo a segunda nas várias instituições políticas e culturais da formação social.

contiver em si mais nada do que a experiência contemporânea e imediata, afirma que há outros tipos de experiência, para além da registada na literatura e dá como exemplo a história, a arquitectura, a pintura, a música, a filosofia, a teologia, a teoria social e política, as ciências naturais e físicas e a antropologia.

Literature has a vital importance because it is at once a formal record of experience, and also, in every work, a point of intersection with the common language that is, in its major bearings, differently perpetuated. The recognition of culture as the body of all these activities, and of the ways in which they are perpetuated and enter into our common living, was valuable and timely. But there was also the danger that this recognition would become not only an abstraction but in fact an isolation. To put upon literature, or more accurately upon criticism, the responsibility of controlling the quality of the whole range of personal and social experience, is to expose a vital case to damaging misunderstanding. (Williams [1958] 1961: 248-249)

Considerar a literatura como a responsável pelo controlo da qualidade da experiência social e pessoal é, para Williams, um erro crítico que leva ao isolamento da literatura das outras manifestações culturais, políticas, sociais, religiosas e económicas, que, no entender deste, se constituem como todo um modo de vida. A literatura, como qualquer outra forma de expressão artística, tem de exprimir a experiência de tal forma que esta não seja recebida passivamente, mas possa ser recriada pelos sujeitos como resposta aos meios efectivamente vividos (Williams [1961] 1965: 51). Nos textos literários que exprimem dessa forma a experiência podemos reconhecer a construção de uma comunidade conhecível. Esta é uma experiência que encerra em si todo uma aprendizagem pessoal e social que tem origem não só nas instituições, nos modos e nos costumes, mas também na história, na arquitectura, na teologia, na música etc.

São estas premissas culturais, sociais e económicas que fazem com que o uso do termo ‘experiência’ se tenha voltado mais para a representação do que é comum, colocando especial ênfase na cultura enraizada na experiência vivida do mundo. Este voltar para o comum envolve a análise dos modos como uma grande variedade de formas de produção cultural são construídas, em vez de focar única e exclusivamente a atenção na categoria da literatura. Estas variadas formas de produção cultural são assim entendidas como inseparáveis das relações sociais. Toda a experiência estética e cultural é vista como social (Pickering 1997: 68), como fazendo parte integrante das formas da sociabilidade e necessariamente relacionada com interesses e identidades diferentes, historicamente condicionados, conjunturais e localizados no movimento para trás e para a frente do presente histórico.

À semelhança de estruturas de sensibilidade, que simultaneamente recebem e dão forma à experiência, o termo ‘experiência’ permanece no centro da gramática e do vocabulário dos estudos culturais graças fundamentalmente à obra de Raymond Williams, o qual faz um uso variado do conceito como um elemento da autoconsciência, ou como uma estrutura circumambiental dentro da qual os sujeitos vivem e à qual respondem de acordo com o que aprendem e sentem.

Ao lermos grande parte da obra de Raymond Williams facilmente percebemos, à semelhança do que faz com o conceito de ‘estruturas de sensibilidade’, os modos diferentes e variados, a escrita e a re-escrita, o pensar e o repensar do conceito de ‘experiência’. Conceito que em 1983, na edição revista de *Keywords*, Williams explica como tendo tido dois sentidos fundamentais a partir do século XVIII: i) conhecimento adquirido a partir de acontecimentos passados, por observação consciente ou por consideração e reflexão; ii) uma consciência particular, subjectiva, autêntica e verdadeira, que pode em alguns contextos ser distinguida da razão ou do conhecimento. Ainda na mesma obra, Williams explica que o novo termo conceptual e linguístico – experiência – passou a ser, a partir do século XX, duplamente articulado, com significados e sentidos alternativos, entre passado e presente e por isso controverso em si mesmo, entre as experiências feitas, os processos de consideração, reflexão e análise que, por sua vez, a experiência no presente necessariamente exclui, pela sua autenticidade e imediatez.⁵

Esta característica de autenticidade⁶ e de imediatez faz com que a definição de experiência no presente seja difícil, à semelhança da definição de ‘estruturas de sensibilidade’ na sua relação com o presente. O imediato e directo interrelaciona-se com o resíduo durável que adquire ressonância, peso e significado sobre os elementos

⁵ ‘Experiência’, enquanto conceito teórico e crítico articula-se duplamente, segundo o filósofo alemão Wilhelm Dilthey (1833-1911, num movimento dual de retrospecção e prospecção. Para Dilthey existe uma dupla articulação entre experiência como *Erlebnis* – processo de vivência, de imediato, directo e actual e a noção de um resíduo mais durável que adquire importância sobre os elementos da experiência quotidiana. Experiência é então entendida como processo e produto. O conceito de Dilthey engloba, assim, a mera experiência, passageira, efémera, num fluxo e refluxo quotidiano e a experiência dentro da qual ou em relação à qual significados e valores significativos são condensados. Esta distinção fá-la, de igual modo, Williams ao se referir à experiência como um mero fluxo e como estruturas de sensibilidade – uma pre-formação cuja emergência se estrutura no esforço de se caracterizar contra o que é adquirido, constituído e fixo dentro de uma ordem social. Para Dilthey a experiência é representada substancialmente nas formas que constituem o processo de vivência histórico e cultural (Pickering, 1997: 104), formas que prefiguram estruturas de experiência que emergem da experiência quotidiana, mas que são claramente diferentes desta. Consistem num movimento dinâmico, da percepção e evocam experiências passadas até ao relacionamento do passado e do presente no pensamento sentido e na sensibilidade pensada.

transitórios da experiência quotidiana. O sentido de participação directa e empenhada contrasta com a ideia de experiência como produto de condições sociais, sistemas de pensamento ou sistemas fundamentais de percepção, não como material que possibilite analisar a verdade, mas antes como prova de condições ou sistemas que, por definição, não consegue explicar. (Williams [1976] 1983: 128).

O que Williams traz para discussão é a difícil relação entre o conceito de 'experiência', que na cultura ocidental é valorizada como algo inerente ao passado, ao saber constituído, ao que o poder e as estruturas dominantes autorizam e a experiência individual, pessoal, discordante da estabelecida e organizada, só comunicável por meio das estruturas de sensibilidade.

A dupla articulação do significado de 'experiência' enquanto experiência histórica, do já conhecido e acontecido na humanidade, uma fonte de conhecimento, e a experiência individual, só possível de ser enunciada pelo próprio, cria à volta do conceito ambiguidades de sentido difíceis de resolver. Focando a atenção nesta dupla articulação, facilmente percebemos que o conceito de 'experiência' é de fulcral importância para os estudos culturais, na sua dupla vertente: a área intersubjectiva de envolvimento em actividades e práticas particulares, os denominados momentos vividos da experiência, e o espaço de relações entre representações públicas e a consciência vivida dos sujeitos; é nesta área de inter-subjectividade e neste espaço de relações que podemos colocar a 'experiência' enquanto processo, do qual o conhecimento experiencial emana, e enquanto objecto, como corpo de conhecimento cumulativo; é a experiência vivida do passado, as chamadas lições do passado, o conhecimento individual e colectivo que deriva dessa experiência. Como Pickering propõe (1997) devemos considerar 'experiência' não só como elemento fundamental para o estudo do presente, mas também, como categoria de análise histórica e cultural. Baseando o seu argumento em Williams, Pickering sugere que toda a análise cultural deve contextualizar historicamente as experiências sociais, vividas no concreto da experiência.

A maior ou menor ênfase em qualquer análise cultural de qualquer uma das partes em oposição leva a modos diferentes de entender 'experiência' e leva a distinções entre cultura e ideologia, indivíduo e sociedade. Esta oposição aplica-se aos dois paradigmas dominantes nos estudos culturais, identificados por Stuart Hall no início dos

⁶ De acordo com Nicolas Tredell (1990) a ênfase que Williams coloca na autenticidade aponta para as correntes existencialistas, tão em voga nos anos 50.

anos 80 do século passado, no ensaio “Cultural studies: two paradigms”: o paradigma culturalista e o paradigma estruturalista, cimentando estas duas propostas de trabalho num espaço teórico consistente, localizado entre o culturalismo de Raymond Williams e o estruturalismo de Louis Althusser, posições que discutem entre si o estatuto da experiência como ponto de partida para qualquer análise. Esta é uma discussão que no entender de Grossberg (1997b) não se pode reduzir ao argumento simplista da primazia do individual sobre o social, já que, ainda na opinião do mesmo crítico, a verdadeira questão prende-se com a consideração de uma teoria de realidade (experiência) ou, pelo contrário, com uma teoria da significação e produção de experiência.

Na distinção enunciada por Stuart Hall, nas divergências intelectuais e conceptuais em torno dos dois paradigmas, é no conceito de ‘experiência’ que podemos identificar as maiores contraposições.

Whereas, in ‘culturalism’, experience was the ground – the terrain of the ‘lived’ – where consciousness and conditions intersected, structuralism insisted that ‘experience’ could not, by definition, be the ground of anything, since one could only ‘live’ and experience one’s conditions *in and through* the categories, classifications and frameworks of the culture. (Hall [1980] 1995: 201)

As divergências entre os dois paradigmas assentam no entendimento dos seres humanos como criadores das estruturas que os identificam enquanto sujeitos e lhes atribuem um lugar na sociedade, no caso dos estruturalistas, explicando o conceito de ‘experiência’ como um produto da ideologia, e no entendimento dos homens como agentes activos na fazer da sua própria história, no caso dos culturalistas, sendo a experiência um elemento separado da ideologia.

A agência humana é o ponto fundamental do paradigma culturalista, a produção activa e não o consumo passivo da cultura, que defende a possibilidade de reconstituir em textos e práticas culturais o comportamento e a constelação de ideias partilhadas por homens e mulheres que produzem e consomem esses mesmos textos e práticas. É uma ênfase deliberadamente antropológica que une elementos normalmente separados, numa relação activa e indissolúvel entre todas as práticas sociais. De acordo com Hall ([1980] 1995: 38), os elementos chave deste paradigma são o que designa como ‘impulso experiencial’ (*experiential pull*) e a ênfase na agência criativa e histórica. O foco da análise culturalista recai no sujeito social que faz a história por meio da *praxis*, forma essencial da actividade criativa humana (Grossberg 1997b: 151).

Este paradigma entende o indivíduo como o agente activo na construção da sua própria história, dando significado às estruturas de sensibilidade como as capacidades

criativas da vida, isto é, a construção da história de cada um de nós em condições não da nossa escolha, produzindo, porém, possibilidade de mudança. As estruturas das práticas materiais humanas determinam as estruturas e os contornos da consciência humana (Grossberg, 1997b: 151).

A cultura é entendida como as práticas pelas quais os indivíduos constroem e reconstróem expressões e formas significativas que são, de algum modo, articuladas com as condições materiais e estruturais da ordem social, dando forma às inter-relações sociais. Deste ponto de vista, a cultura institui-se como a junção de recursos simbólicos e ideológicos usados e configurados no processo de fazer sentido da ordem social (Pickering 1997: 162).

A experiência social é o ponto de partida para o culturalismo, tendo em vista a análise das relações interactivas entre essa mesma experiência e as suas práticas significativas. Embora desta perspectiva as estruturas possam ser reproduzidas pela experiência, não podemos tomar este facto como adquirido, pois a experiência funciona a este nível como algo que pode transformar essas mesmas estruturas sociais, culturais, económicas e políticas em formas alternativas de produção cultural, provocando uma mudança nas condições de possibilidade dos seres humanos. Há assim uma preocupação em mostrar o fazer activo da cultura na interacção social quotidiana, por meio de formas e práticas da experiência diária.

O papel activo e mediador que é atribuído à agência humana no paradigma culturalista é, por sua vez, atribuído, no paradigma estruturalista, à ideologia, isto é, às estruturas significativas que constituem os processos e relações sociais.⁷ O que interessa neste paradigma são as regras subjacentes aos textos e práticas culturais. É a estrutura que torna possível o significado; como Storey explica (1993: 72), a tarefa do estruturalismo é tornar explícito as regras e convenções – as estruturas – que governam a produção de significado. A experiência não é entendida como uma fonte de autenticidade, mas antes como um efeito, não como uma reflexão do real, mas como uma relação imaginária (Hall [1980] 1995: 201). É aliás, na opinião de Hall ([1980]

⁷ O estruturalismo utiliza como metodologia de análise aquilo que o seu precursor, o linguista suíço Ferdinand de Saussure, deixou como ideias básicas: as relações subjacentes aos textos e às práticas culturais – a gramática que torna o significado possível e o entendimento de que o significado é o resultado da junção das relações de selecção e combinação, tornadas possível pela estruturas que lhes subjaz. A teoria estruturalista é construída com base em distinções de *langue* e *parole*, sincronia e diacronia, paradigma e sintagma, onde a língua estrutura o espaço conceptual, não deixando lugar à agência do sujeito.

1995), a ênfase colocada na autenticidade e na referência ao conceito de experiência que cria uma barreira entre os culturalistas e o conceito de ideologia.

No paradigma estruturalista a cultura é entendida como as diferentes estruturas de práticas significativas que modelam os processos e relações da interação cultural. Os seres humanos são, assim, produzidos dentro de uma ideologia, como resultado de regras e lógicas inconscientes das categorias e classificações que funcionam nas estruturas subjacentes às formas culturais⁸, não havendo realidade fora da ideologia.

É precisamente contra este posicionamento crítico que a voz e a escrita de Thompson se levantam em 1978, na obra *The Poverty of Theory or an Orrery of Errors*, posicionado-se contra o sistema filosófico fechado de Louis Althusser; Thompson considera neste ensaio polémico que a teoria política, cultural e filosófica de Althusser é um 'reino de erros', pretendendo com ele alertar contra a visão marxista de Althusser, não só no plano académico e intelectual, mas sobretudo no plano político de defesa do estalinismo.

O grande ponto de partida para as divergências que Thompson enuncia naquele, de acordo com Dorothy Thompson na introdução ao mesmo ([1978] 1995: xi), é exactamente a experiência de cada um dos intelectuais envolvidos na contenda. Acusando Althusser de defender um conceito de estruturalismo estático, que não contém em si categorias que expliquem a contradição e a mudança ou a luta de classes, Thompson considera que aquele conceito é incapaz de lidar com questões de valor, cultura e teoria política, pois o estruturalismo althusseriano reduz-se a ideologia, esquecendo, deste modo, a prática, a formação e as tensões da consciência social que dão lugar à experiência, categoria que compreende a resposta mental e emocional de um indivíduo ou de um grupo social aos múltiplos acontecimentos (Thompson ([1978] 1995: 9).

A posição anti-humanista do marxismo estrutural (Grossberg 1997b: 201) expressa-se no desafio colocado por Althusser de não considerar nem o sujeito nem a experiência como fontes ou medidas para a história, já que nenhum existe fora dos processos de determinação histórica e ideológica. A ideologia é o processo pelo qual a

⁸ Podemos atribuir a paternidade deste conceito de experiência a Althusser que defendia a imergência de toda a experiência social na ideologia, a qual considerava idêntica à experiência vivida da própria existência humana. Este é um conceito que constrói sujeitos incapazes de criar e aprender com a experiência, negando o sentido activo tanto de cultura como de experiência, na forma definida pelos culturalistas. Enquanto os culturalistas definiam o social em termos da experiência de classe e da estruturas, os estruturalistas definiam o social primeiramente pelo modo de produção, que se estrutura em três níveis, o político, o económico e o ideológico.

experiência é produzida, é o sistema inconsciente de representação da relação imaginária entre as pessoas e as suas condições reais de existência (Grossberg 1997b: 153). A ideologia é uma estrutura dentro da qual o indivíduo e a realidade são produzidos em relação, como sujeito e experiência respectivamente.

Ao contrário, para Thompson, a experiência acontece espontaneamente dentro do ser social, embora não aconteça de uma forma irracional, pois, como afirma ([1978] 1995), os seres humanos são racionais e, por isso, pensam no que lhes acontece a si e ao mundo em seu redor. A experiência é então produto da consciência e do pensamento do ser humano.

If we are to employ the (difficult) notion that social being determines social consciousness, how are we to suppose that this is so? It will surely not be supposed that 'being' is here, as gross materiality from which all ideality has been abstracted, and that 'consciousness' (as abstract ideality) is there? For we cannot conceive of any form of social being independently of its organising concepts and expectations, nor could social being reproduce itself for a day without thought. What we mean is that changes take place within social being, which give rise to changed *experience*: and this experience is *determining*, in the sense that it exerts pressures upon existent social consciousness, proposes new questions, and affords much of the material which the more elaborated intellectual exercises are about. (Thompson [1978] 1995: 10)

As mudanças que ocorrem em cada ser social, o qual é a combinação de pensamento, conceitos e expectativas, composto por matéria e ideia, dão origem a uma experiência de mudança de tal modo determinante que produz pressões sobre a consciência social vigente e propõe novas questões. Em suma, estas mudanças originam alterações nas estruturas de sensibilidade e na cultura que, na opinião de Thompson [1961] 1997: 185), é o estudo de relações entre elementos em todo um modo de conflito, de luta.

É desta luta, deste conflito que surgem as novas estruturas de sensibilidade que respondem à interação dialéctica entre cultura e algo que não é cultura, como é proposto por Thompson.

We must suppose the raw material of life-experience to be at one pole, and all the infinitely complex human disciplines and systems, articulate and inarticulate, formalised in institutions or dispersed in the least formal ways, which 'handle', transmit, or distort this raw material to be at the other. It is the active *process* – which is at the same time *the process through which men make their history* – that I am insisting upon. (Thompson [1961] 1995: 185)

Apesar de criticar Williams pela falta de ênfase na questão da luta e do conflito como formas de crescimento, pela negligência na consideração de públicos e formas

culturais alternativas e oposicionais e por um uso que considera pouco claro sobre o conceito de ‘todo um modo de vida’ (*a whole way of life*), Thompson propõe, à semelhança de Williams, uma dicotomia entre o material bruto da vida – a experiência (sensibilidade) – e os sistemas e disciplinas humanos complexos, articulados e formalizados ou dispersos em instituições (estruturas). O que Williams designa por ‘estruturas de sensibilidade’, Thompson designa por processo activo por meio do qual os seres humanos fazem a sua própria história.

As posições críticas antagónicas que ambos os paradigmas assumem não têm tanto a ver com diferentes interpretações do conceito de ‘experiência’, mas antes com o sistema de representação que constrói a experiência. Colocada perante formas diferentes de entender a análise cultural e as respectivas tensões, penso que, tal como Hall propõe no ensaio de 1980 e tal como Pickering propõe no estudo de 1997, devemos construir um projecto de estudo cultural tendo em vista não só o estudo da produção cultural e a exploração da experiência vivida no dia-a-dia, expressa em textos e práticas culturais, como também o estudo do modo como essa experiência se tece em teias de significado e como os significados ideológicos são produzidos em compreensões experienciais (Pickering 1997: 190).

This two-way analysis involves coming to terms not only with how people connect their social experience to cultural and political representations, but also with how that experience is mediated by representations which become integrated into the meanings that attain legitimate currency in everyday life. (Pickering 1997: 190)

O presente projecto busca, assim, construir uma síntese entre os dois paradigmas, aproveitando o melhor de cada um deles, pois considero, à luz da explicação de Hall (1980), que nenhum deles *per se* é auto-suficiente como paradigma de estudo, na medida em que defendendo posições tão antagónicas, cada um deles reduz cultura e ideologia a concepções estanques entre si, negando qualquer possibilidade de interacção entre ambas. Em meu entender, os indivíduos e a sociedade, as experiências sociais e individuais resultam da inter-relação de todos os elementos em conjunto e em solução.

Nas divergências e nas convergências dos dois paradigmas reside o cerne do problema dos estudos culturais, pois quer o paradigma culturalista, quer o paradigma estruturalista remetem-nos constantemente para os conceitos de cultura e de ideologia (Hall [1980] 1995: 204).

Se o indivíduo é fundamental para a construção de práticas e textos culturais, a ideologia não o deve ser menos, já que ela dá sentido à vida dos indivíduos; a ideologia precede o ser humano e cria o sentido da realidade.

Ideology makes sense for us – of us – because it is already proceeding when we arrive in the world, and we come to consciousness in these terms. As the world shapes around and through us, certain interpretations of experience strike us as plausible.

Este pressuposto não significa, como Sinfield realça (1992: 32), que a consideração da construção ideológica negue a agência humana; a mesma estrutura informa os indivíduos e a sociedade.

Considerar em simultâneo a agência humana, social e individual, na criação de condições de possibilidade do sujeito, bem como as estruturas sociais dominantes, permite-me analisar os modos e as formas como Margaret Oliphant se tornou, por um lado, porta-voz das estruturas dominantes, hegemónicas de uma Inglaterra vitoriana, anglicana e de classe média alta e, por outro, numa agente activa de mudança das estruturas de sensibilidade vigentes na época, por meio da sua escrita ficcional, enfrentando, desafiando e resistindo à hegemonia das estruturas ideológicas e culturais de meados do século XIX, redescobrimo formas e conteúdos, confrontando a dialéctica entre condições e consciência. A prática cultural e literária de Margaret Oliphant desempenha um papel crucial na construção de contextos de experiência da vida humana (Grossberg 1997b).

Nenhuma prática existe para além das forças do contexto de experiência que a constituem, e se se entender contexto como as relações que se criam pela operação de poder, no interesse de certas posições de poder, entende-se que a luta para mudar o contexto envolve a luta para compreender essas relações, desarticulando-as para posteriormente as articular (Grossberg 1997b: 261). É nesta medida que incluo o estudo das obras oliphantianas num projecto de estudos culturais que tem por objectivo analisar e definir a especificidade da luta cultural e simultaneamente compreender a especificidade do contexto histórico; um projecto que procura definir os modos como os textos e os discursos são produzidos na vida quotidiana e os modos como eles operam nessa mesma vida dos seres humanos e das formações sociais, para reproduzir a luta contra as estruturas de poder, tentando, se possível, transformá-las (Grossberg 1977b: 205).

O conflito e a contradição têm origem no facto de a ideologia utilizar estratégias que contêm as expectativas que ela própria gera; é nesta circunstância que ocorre a incapacidade ou a recusa para identificar os interesses de cada ser humano com o modo dominante, surgindo assim aquilo que Sinfield (1992) designa como dissidência.

Entendendo por 'experiência' um processo de aprendizagem que cria as condições de possibilidade para a construção de um sujeito e de uma comunidade, bem como uma prática enunciativa, não posso aceitar a proposta de Joan Scott de que não são os indivíduos que têm experiência, mas sim os sujeitos que são constituídos por meio da experiência (Scott 1991: 779). O que Scott propõe parece-me implicar uma concepção de experiência e de sujeito como elementos determinantes de uma estrutura da qual não estão conscientes.

It operates within an ideological construction that not only makes individuals the starting point of knowledge, but that also naturalizes categories such as man, woman, black, white, heterosexual, and homosexual by treating them as given characteristics of individuals. (Scott 1991: 782)

A minha posição crítica em relação a tal proposta assenta no convencimento de que as obras ficcionais de Margaret Oliphant contribuem para o carácter constitutivo da experiência em relação aos seres humanos, como local de agência humana. Tanto as *Crónicas* como a *Autobiografia* são locais de encontro físico e mental (Inglis 1993) com os acontecimentos que são interpretados. Aliás, a interpretação de acontecimentos está intimamente ligada à tradição narrativa da qual o sujeito faz parte e a qual constitui quem e o que cada um de nós é; é uma narrativa que existe num espaço discursivo circunscrito, dentro de um limite de possibilidade de expressão e modos de representação, constituídos pelo mundo e pelas formações sociais.

O projecto ficcional de comunidade conhecível nas obras de Margaret Oliphant só tem validade porquanto a autora propõe representar as experiências interpretadas nas histórias que constrói, quer sobre si mesma, quer sobre as suas personagens, interpretações de experiência que o leitor considera plausíveis, adequando-se ao que já experienciou e confirmadas por outros à sua volta. As condições de possibilidade ou de plausibilidade, na expressão proposta por Sinfield (1992) são de relevância maior, pois organizam e governam a forma como entendemos o mundo e como vivemos nele.

Não posso deixar de referir a relação que, de acordo com Ann Gray (1997), temos de estabelecer entre género e experiência, pois o género é um elemento constitutivo da experiência. Ser mulher, mãe e romancista num quadro cultural vitoriano

é com certeza diferente de ser homem e romancista. Não negando esta premissa, não posso, igualmente, deixar de tomar em atenção a proposta de Sinfield (1992) de que a consciência política não surge de uma autoconsciência, individual e essencial, de classe, raça, nação ou género, mas de um envolvimento num determinado grupo social ou cultural, cujos elementos partilham o mesmo modo de pensar e de agir e a mesma concepção do mundo.

No caso de Margaret Oliphant há toda uma carga política trazida para a escrita, onde a autora valida a experiência pessoal, rompendo com a distinção tradicionalmente aceite entre objectivo e subjectivo, pessoal e profissional (Gray 1997). Como Williams escreve em *The Long Revolution*, para qualquer sujeito a descrição da sua própria experiência é uma questão de importância pessoal urgente, pois ela é um refazer de si mesmo, uma mudança criativa na sua organização pessoal, para incluir e controlar a experiência (Williams [1961] 1965: 42). Quando parte da nossa cosmovisão ameaça ruir porque não consegue alinhar-se com o resto da sociedade, tendemos a reorganizar e a recontar a história, tentando dar-lhe alguma forma. A história de uma vida em vez de ser um relato natural do eu é, ao invés, enredado numa forma única e específica de discurso.

Em vez de ser a fonte de verdade e de unidade, aspectos tradicionalmente ligados à representação do eu na escrita autobiográfica, (especialmente quando consideramos a autobiografia masculina, como se verá na Quarta Parte) o uso crítico do eu, à luz da teoria da articulação, deixa de ter uma lógica representacional para dar ênfase às condições históricas envolvidas no acto enunciativo.

Não é de mais referir que em qualquer análise cultural é necessário ter em atenção as condições históricas específicas em que as instituições e as formações organizam e são organizadas por textualidades e actos enunciativos. Quando o eu adquire consciência de si próprio no mundo começa a pertencer a uma comunidade que partilha de todos os elementos sociais, do mesmo modo de pensar e de agir; é nesta partilha que o eu percebe formas e preocupações oposicionais plausíveis, desenvolvendo, desse modo, um eu oposicional plausível (Sinfield 1992: 37).

Tendo em atenção que a prática enunciativa autobiográfica não contempla a experiência simplesmente como a posse de uma entidade (Probyn 1993: 28), esta prática deve, de acordo com de Probyn (1993), funcionar como uma articulação entre o ontológico e o epistemológico, distinção analítica que é fundamental para a construção do eu como prática e como posição enunciativa. A imagem do eu que se cria está

intimamente ligada com a interacção do individual e do social, servindo posteriormente como uma forma crítica de analisar a especificidade da formação social.

Enquanto articulação dos níveis ontológico e epistemológico, a experiência permite uma posição enunciativa que evidencia um dos níveis do ser, ao mesmo tempo que as condições de possibilidade desse ser estão a ser problematizadas. Nesta posição enunciativa o eu é evidenciado não como garantia de um referencial verdadeiro, mas para criar um efeito de *mise-en-abyme*⁹ no discurso (Probyn 1993: 29).

Torna-se, assim, essencial, como McRobbie afirma (1997), compreendermos a experiência social da cultura, o modo como esta é vivida e como é usada para a articulação de uma experiência, pois é a experiência de cada um dos sujeitos que permite construir uma determinada estrutura de sensibilidade, que, qual foco analítico, expressa e desenha a articulação dos momentos do ser dentro de determinações estruturais (Probyn 1993: 23).

Esta articulação resulta dos dois registos da experiência (Probyn 1993): um nível ontológico, da existência do ser, do eu experiencial imediato, por outras palavras e ecoando Williams, da sensibilidade e um nível epistemológico onde o eu se revela nas suas condições de possibilidade, com carga política e ideológica, por meio de um conhecimento, que, de novo ecoando Williams, estrutura o eu e as relações sociais. Estes dois níveis são necessários como condições de possibilidade para posições discursivas alternativas na teoria cultural. Criar representações alternativas da realidade permite questionar muitas das representações existentes, facto que em si mesmo, na opinião de Ann Gray (1997), traz problemas às muitas certezas da prática intelectual.

As representações de realidades alternativas constituem-se como processos de conhecimento e de produção de sentido por meio da exploração de modos de ser pouco visíveis até ao momento da sua construção. Dar visibilidade à experiência de um grupo diferente expõe a existência de mecanismos repressivos (Scott 1991: 779). O potencial

⁹ De acordo com vários dicionários consultados esta expressão não tem tradução em português. É um conceito usado pela primeira vez por André Gide e que podemos entender como a auto-referencialidade do texto. É um procedimento que consiste em incluir na obra um enclave que reproduz certas propriedades ou similitudes estruturais desta. Lucien Dällenbach em *Le récit spéculaire, essai sur la mise en abyme*, (Paris: Éditions du Seuil, 1977), define *mise en abyme* como toda a obra que tem uma relação de similitude com a obra que a contém; a obra dentro da obra, dando como exemplo a peça de William Shakespeare, *Hamlet*. Ainda de acordo com Dällenbach, a mesma expressão também pode significar uma modalidade de reflexão entendida como um enunciado que remete para o sujeito enunciado, para a enunciação e para o código do discurso. Deste modo, a reflexão constitui-se como um elemento metasignificativo permitindo que o discurso se institua como tema. Este é um conceito que compreende todo o espelho que reflecte o conjunto da narrativa por reduplicação simples ou repetida.

dissidente deriva do conflito dos indivíduos com essa repressão e da contradição que a ordem social produz. De acordo com Sinfield (1992) a dissidência ocorre não porque haja por parte de algumas personagens ou mesmo autores uma posição privilegiada fora das estruturas dominantes, mas antes por a ordem social não conseguir ir mais além do que a produção de fissuras, por meios das quais os próprios critérios de plausibilidade dessa ordem social são contestados.

Those faultline stories are the ones that require most assiduous and continuous reworking; they address the awkward, unresolved issues, the ones in which the conditions of plausibility are in dispute. For authors and readers, after all, want writing to be interesting. The task for a political criticism, then, is to observe how stories negotiate the faultlines that distress the prevailing conditions of plausibility. (Sinfield 1992: 47)

Enquanto no nível ontológico a experiência se refere a uma disjunção entre os aspectos sociais vividos e articulados, no nível epistemológico a experiência obriga a uma análise das relações formuladas entre o vivido e o articulado. Há entre o ontológico e o epistemológico uma tensão produtiva, isto é, enquanto a experiência descreve o modo de vida, o quotidiano, ela é também fundamental para analisar as relações que constroem essa realidade. Para além disso, há, na opinião de Probyn (1993), um terceiro elemento colocado nesta tensão entre o ontológico e o epistemológico, que é a experiência do crítico – a experiência vivida e as suas conexões com o objectivo de análise. É fundamental que haja um equilíbrio entre o que significa expressar a experiência do eu, na sua componente física, mental e de sentidos, e a forma como essa experiência é verbalizada, dada aos outros nas suas condições de possibilidade e nos contextos de experiência social. Nas obras em análise percebe-se o modo como a romancista tanto representa o observado, como o vivido, rearticulando as experiências dos sujeitos envolvidos nos contextos de produção e consumo da cultura, procedendo à articulação da diferença entre o conhecido e o que está no momento da escrita a ser projectado como possibilidade futura.

Para um melhor entendimento desta relação tripartida é necessário que se encontre uma teoria da experiência, como Probyn propõe (1993), que nos permita, enquanto sujeitos activos no processo de comunicação e de construção cultural, participar nos textos, de os interpretar segundo as nossas próprias estruturas de sensibilidade, de sermos nós mesmos dentro de uma teoria cultural, pois o eu é um conjunto de práticas realizadas numa base diária e contém a problematização necessária dessas mesmas práticas.

O eu que nos surge como a entidade enunciativa de experiências não é simplesmente colocado à nossa frente; ele é retrabalhado na sua enunciação, tal como a experiência enunciada é uma representação forjada, estruturada pelas condições de possibilidade, tendo em vista um objectivo, pois a identidade cria-se e desenvolve-se no processo de significação (Sinfield 1992: 38). A escrita autobiográfica é um acto de interpretação onde a experiência vivida é enformada, revista e transformada pela representação. A romancista cria para os leitores, numa multiplicidade de vozes, uma identidade ficcional permitindo a enunciação de uma dualidade de experiências: quem sou eu e quem é ela (Probyn 1992). Ao cruzar a fronteira entre o eu e o outro, Margaret Oliphant esbate as barreiras entre o público e o privado, desafiando, e não se conformando à ideia geral de completude do cânone autobiográfico masculino. A autobiografia feminina tende a ser menos linear, menos una e menos cronológica, havendo mesmo a teoria de que os romances escritos por mulheres são autobiográficos e que as autobiografias femininas são romances (Gardiner 1981: 355).

O modo como Margaret Oliphant se representa na *Autobiografia*, a consciência que tem do que deve dizer, como e a quem, coloca a questão, como Sandra Harding refere (1987), de saber quem está a falar para quem. Mas este modo de representação coloca, igualmente, o mesmo problema ficcional das *Crónicas*, o de encontrar uma posição convincentemente experiente a partir da qual o eu ficcional e todas as outras personagens possam ser conhecidas, revelando ao leitor as condições de possibilidade e plausibilidade no contexto cultural vitoriano.

Tanto a obra autobiográfica de Margaret Oliphant como as *Crónicas* procedem a uma interpretação e construção ficcional de personagens que não seguem o modelo masculino do indivíduo integrado, pois é um modelo inapropriado para a representação das respectivas experiências individuais femininas e para a construção de contextos sociais de experiência; a *Autobiografia* e as *Crónicas* são um espaço ficcionado, onde autora e leitores investem em processos afectivos que lhes permitem senti-lo como uma comunidade reconhecível de relações; na relação do eu enunciativo, da representação da experiência nos seus vários níveis com o outro, o leitor ou o crítico, constrói-se um romance como uma comunidade conhecível, a invenção de um espaço de experiências partilhado e partilhável, produto da consciência e da capacidade criadora da autora, que permite ao leitor imaginá-lo como uma comunidade conhecível de relações e de experiências.

A comunidade conhecível, enquanto interpretação e fruto da imaginação criativa da autora, é uma ficção sobre a qual o leitor tem de fazer sentido; é um processo de criação de um contexto interpretativo (Freeman 1993: 229) dentro do qual é colocada a informação relevante. A construção de uma comunidade e de um eu é a criação de um espaço de comunicação de experiências: a experiência da composição da formação social e as experiências dos sujeitos envolvidos nessa comunicação. É nesta medida que se pode relacionar comunidade conhecível com o conceito de experiência e perceber como esta opera neste projecto de construção cultural.

A proposta de Williams, já analisada noutro capítulo, de que a maioria dos romances são de alguma forma comunidades conhecíveis, conjuga diferentes níveis de experiência, do objecto e do sujeito ou sujeitos. São as experiências da própria comunidade ou do eu, são as experiências dos leitores, na medida em que estes tentam dar sentido ao que lêem, tentando criar o contexto interpretativo, e são as experiências do autor no acto poético da escrita. Acto poético que não é exclusivo da pessoa que reflecte sobre e constrói uma realidade ficcionada, ele é também um acto poético do leitor, dado que este aspira a mais do que meramente transcrever os textos que tem perante si; o leitor envolve-se na tarefa de fazer sentido do que lê.

However successfully an artist may have embodied his experience in a form capable of transmission, it can be received by no other person without the further 'creative activity' of all perception: the information transmitted by the work has to be interpreted, described and taken into the organization of the spectator. It is not a question of 'inspired' or 'uninspired' transmission to a passive audience. It is, at every level, an offering of experience, which may then be accepted, rejected, or ignored. (Williams [1961] 1965: 46)

É no acto criativo de activar um sentido, de comunicar uma experiência organizada aos outros que, em meu entender, podemos ler a *Autobiografia* e as *Crónicas de Carlingford* como comunidades conhecíveis. A centralidade das experiências produz uma articulação do texto, entre o escritor e entre o leitor, num processo dinâmico de alianças discursivas, como configurações de práticas que definem onde e como as pessoas vivem relações práticas específicas, no contexto do espaço social (Grossberg 1997b: 270). Os discursos, como escreveu Sinfield (1992: 288), são interactivos; só fazem sentido porque são partilhados. Escritores e leitores participam na mesma produção ideológica subjacente à interpretação de experiências que consideram plausíveis. A validação de modos comunicáveis de expressar a experiência obriga os leitores, enquanto críticos colaborantes, a empenhar-se na tarefa de criar uma

comunidade conhecível, numa atitude auto-reflexiva de reconhecimento de que enquanto crítico é também participante nas práticas, formações e contextos que está a analisar.

Nas obras em análise, pode-se ver como Margaret Oliphant testou e definiu vários aspectos da identidade e da experiência escolhidos a partir de várias possibilidades imaginativas. Esta escolha, este imaginar de textos e de contextos, o tornar visível vidas e realidades escondidas, chamando a atenção para dimensões da vida humana julgadas pouco dignas de mencionar nos textos estruturados pelo cânone e pela ideologia dominante, funcionam, em minha opinião, como respostas à ordem e aos paradigmas tradicionais, dominantes e convencionais, dando ao leitor a noção exacta de que a experiência representada, na sua subjectividade e diferença intensas, são a única medida válida, aceitando, deste modo, o que Sinfield (1992) designa como subjectividades dissidentes, isto é, as que criam condições de plausibilidade parcialmente distintas e posições alternativas.

O contributo de Margaret Oliphant para o desenvolvimento do romance do século XIX foi precisamente o reconhecimento de que havia outras realidades que mereciam ser exploradas e realizadas, gerando, deste modo, por meio do que Scott define como metáfora da visibilidade (1991), uma representação alternativa da realidade, pondo em causa o dominante convencional já existente. Isto significa que para além de ser sujeito, no sentido de estar sujeita ao poder determinante da cultura, Margaret Oliphant elevou-se à categoria de sujeito com poder para recriar cultura e o lugar de cada um de nós nela. Tendo consciência dos modos como o ser humano é determinado e ao apresentar formas alternativas de representar a vida, Margaret Oliphant conseguiu desmistificar a ordem estabelecida, abrindo caminhos para a

representação de outras histórias, gerando, igualmente, possibilidades de refazer os contextos de experiência, sabendo, porém, que os contextos são uma estrutura de poder (Grossberg 1997b: 261).

A matriarca escocesa (Haythornwaite 1988) publicamente convencional, que expressa na sua obra ensaística aprovação e aceitação da ideologia dominante¹⁰, representa na obra ficcional experiências totalmente diferentes, em desacordo com aquilo que pensava ser conforme ao horizonte de expectativas dos leitores. Trabalhando dentro das convenções e estruturas sociais, Margaret Oliphant testou os limites dessas mesmas convenções e estruturass, representando as experiências escondidas, propositadamente tornadas invisíveis pela hegemonia ideológica. Parecendo sancionar os ideais, as normas de conduta e os sentimentos dominantes, Margaret Oliphant minou essas premissas, que aparentava seguir, criando personagens que, ao nível do sub-texto, desmentiam a conformidade da superfície.

A text does not have to mean what it seems to mean to 90 percent of the people who read it, But in fact it does mean that 90 percent of the people who read it because the relationship between those words and that meaning has been produced. Those words, that text, have been articulated to that meaning. (Grossberg 1997b: 259)

Se se considerar, com John e Lizzie Eldridge (1994), que a comunidade conhecível diz respeito à percepção do eu e dos outros e que na estrutura do seu tecido de ficções (Macherey 1978) Margaret Oliphant torna visíveis as experiências de personagens femininas, nas quais ela se inclui, aceitar-se-á que o romance oliphantiano como projecto de comunidade conhecível cria figuras semânticas de mudança num novo mapa de relações e de sentido, conferindo às personagens femininas uma articulação de

¹⁰ Em ensaios publicados em muitos dos periódicos vitorianos, uns mais conservadores que outros, como é o exemplo de *Blackwood's Magazine* e *Westminster Review*, Margaret Oliphant dava voz às posições conservadoras da autoridade e da cultura do *Establishment* vitoriano, aprovando o estatuto e o papel que a mulher era suposta desempenhar na sociedade vitoriana, opondo-se a qualquer mudança a esses estatuto, como é o caso do ensaio 'The Anti-Marriage League' (1896) condenatório da representação da mulher feita por Thomas Hardy, em *Jude, The Obscure*, obra que considera um escândalo, onde a questão do sexo é tratada de forma imoral e indecente, contrária às boas maneiras, numa nitida atitude contra a instituição do casamento. Este ensaio é um marco na carreira de Margaret Oliphant enquanto porta voz das posições vitorianas dominantes, facto que obscureceu durante anos a contribuição da autora para a construção de uma agenda feminista. Embora tenha repetidamente afirmado que provinha de uma família política e filosoficamente radical, e apesar de se mostrar um pouco mais liberal do que o seu amigo editor da *Blackwood's*, Margaret Oliphant mostrou, sobretudo, nos últimos anos da sua vida, uma grande afinidade com os Tories, apoiando o *status quo*. Esta aproximação ao poder prende-se directamente com a ascensão social que Margaret Oliphant sempre buscou e que, embora com muitas dificuldade económicas, foi conseguindo ao longo da vida. É exemplo disso o facto de ter conseguido dar aos filhos uma educação de classe média alta, quase aristocrática, ao mandá-los para Eton e depois para Oxford, bem como a casa que adquiriu em Oxford.

presença, como elementos afectivos de consciência e de relações, que exercem pressões palpáveis e criam limites efectivos à experiência e à acção (Williams 1977).

Para se perceber, assim, os modos como podemos relacionar experiência com comunidade conhecível deve-se, à luz do que ficou escrito, tomar em consideração não só a proposta de Gray (1997) e de Sinfield (1992) – de relacionar representações da experiência com o género e com as condições históricas e contextuais, que definem o papel feminino na construção cultural, por meio de novas estruturas de sensibilidade e de experiências – mas também as formas e as estruturas exteriores ao indivíduo que, quando problematizadas e questionadas, operam mudanças fundamentais nas estruturas de sensibilidade vigentes e hegemonicamente dominantes, pois a experiência é o termo mediador na localização das estruturas de sensibilidade e na construção de uma comunidade ficcional partilhável. As estruturas de sensibilidade articulam a determinação das estruturas com o modo como elas mesmas englobam a experiência vivida dos seres humanos.

TERCEIRA PARTE



AS CRÓNICAS DE CARLINGFORD

A series pretty well forgotten now, which made a considerable stir at the time, and *almost* made me one of the popularities of literature.

Margaret Oliphant 1899

Introdução



Como Ellis Baker (1950) afirma, a diversidade e o carácter eclético das abordagens à literatura vitoriana é sempre uma lufada de ar fresco, pois as diferentes leituras seguem o próprio espírito diversificado da literatura inglesa oitocentista. A construção ficcional de uma comunidade como Carlingford, oferece a possibilidade de explorar o comportamento humano em toda a sua diversidade e inconsistência e ao contrário do que Cunningham (1975) afirma, o facto de Margaret Oliphant tratar do mesmo assunto em artigos de revista, em biografias e em romance não demonstra falta de ideias, mas antes uma natureza desassosegada que embora parecendo aceitar o pre-estabelecido, o questiona de várias formas e por vários meios.

Sendo a literatura vitoriana socialmente activa e parte importante do processo social, a esfera romanesca da representação de Carlingford tem de ser entendida como parte do debate contemporâneo, polifónico e múltiplo das convenções literárias e sociais, escrito para uma secção letrada e articulada da sociedade, reconstruindo no espaço de comunicabilidade de experiências o enquadramento referencial de leitores e autores de meados do século XIX.

No inverno de 1860-61, Margaret Oliphant deu início à série *Chronicles of Carlingford*, composta por sete trabalhos de ficção¹ que, em conjunto, constroem um romance da comunidade conhecível de Carlingford; o primeiro título desta série de crónicas foi 'The Executor', uma *short story* da qual duas personagens masculinas figuram brevemente nas crónicas posteriores: o advogado John Brown e o médico

¹ Com um espaço de publicação entre si de cerca de 15 anos, a cronologia da publicação das obras não é coincidente com a cronologia da comunidade. *Miss Marjoribanks* é o primeiro romance no tempo cronológico da comunidade. A primeira chegada de Lucilla a Carlingford, aos 15 anos, antecede a primeira história da série, 'The Executor'; os dez anos que passam no decurso de *Miss Marjoribanks*, englobam o período coberto por *The Doctor's Family*, mas não nos trazem os acontecimentos de *The Rector* ou de *The Perpetual Curate*. Para além disso, a relação cronológica com os acontecimentos de *Salem Chapel* e de *Phoebe Junior*, é ainda mais complicada, apesar do facto de os acontecimentos do primeiro parecerem ter lugar pouco antes dos de *The Perpetual Curate*. Por exemplo, num primeiro período da história de *The Perpetual Curate*, Mr. Tufton ainda é o ministro de Salem Chapel e mesmo no final do romance o leitor fica a saber que o reverendo Arthur Vincent, o qual vai precipitar os acontecimentos em *Salem Chapel* ainda não está no seu cargo. Parece haver aqui um erro de cronologia da comunidade, já que se torna, igualmente, difícil de explicar como, no último romance *Phoebe Junior*, datado de 1876, a heroína, filha do substituto de Arthur Vincent, esteja já na adolescência se os pais só terão casado em 1867, 1868. Para além deste exemplo, acresce ainda o facto de em *Salem Chapel*, apesar de Mr. Tufton já se ter retirado e de Mr. Bury ter sido substituído por Mr. Proctor e depois por Mr. Morgan, no cargo de reitor, o Dr. Marjoribanks ainda estar vivo e assistir ao cursos ministrados por Arthur Vincent.

Edward Rider. Quanto aos outros, *The Rector*, *The Doctor's Family*, *Salem Chapel*, *The Perpetual Curate*, *Miss Marjoribanks* e *Phoebe Junior*² desenvolvem-se à volta de temas e de controvérsias religiosas, bem como em torno de estruturas sociais residuais e emergentes, demonstrando o talento da autora para representar a natureza dinâmica e transformadora do período histórico em que viveu. Tal como todos os escritores, também Margaret Oliphant foi um produto do seu tempo, reflectindo na sua obra literária muitas das principais preocupações dos seus contemporâneos.

Em todas as *Crônicas de Carlingford* a caracterização da comunidade é construída ficcionalmente a partir da representação de estruturas sociais baseadas nas regras e convenções de uma classe social média alta, que 'olha' para si mesma e para as outras a partir de um ponto de vista pré-estabelecido, a partir de estruturas e formações sociais convencionais.

O sucesso, na década anterior, de Barchester e de Milby parece ter sugerido a Margaret Oliphant a representação de um cenário de uma comunidade inglesa de província, dando-lhe a oportunidade para satirizar as instituições sociais e religiosas suas contemporâneas (Q.D.Leavis 1974).

Nos meses que antecederam o inverno de 1860-61 Margaret Oliphant produzira vários textos que foram recusados pela editora Blackwood's³. Regressada de Roma, onde perdera o marido, endividada e com uma família para sustentar, Margaret Oliphant dirigiu-se aos escritórios da casa editorial em Edimburgo e sugeriu a publicação de um romance, o que lhe foi recusado. Numa atitude de desespero, por um lado, e de afirmação da sua identidade como autora, por outro. Margaret Oliphant, num ímpeto criativo e na paixão da composição, escreveu nessa noite aquele que viria a constituir o primeiro texto das *Crônicas*, 'The Executor', publicado em Maio de 1861 no **Blackwood's** e que a ajudou a encontrar o seu lugar como romancista no panorama literário inglês; foi um ponto de viragem que se constituiu como o culminar de um desenvolvimento gradual de maturação do seu talento.

It was a very severe winter, 1860-61, and it was severe on me too. I have told the story of one incident in it in my other book, but I may repeat it here. I had not been doing very well with my writing. I had sent several articles, though of what nature I don't remember, to 'Blackwood', and they had been rejected. Why, this being the case, I should have gone to them (John Blackwood and the Major were the firm at that moment) to offer them, or rather suggest to them that they should

² A partir deste momento todas as obras serão referidas com as abreviatura indicadas na página vii.

³ Há, com efeito, um lapso de tempo, no registo de publicações de Margaret Oliphant no **Blackwood's** entre Dezembro de 1859 e Maio de 1860.

take a novel from me for serial publication, I can't tell, – they so jealous of the Magazine, and inclined to think nothing was good enough for it, and I just then so little successful. But I was in their debt, and had very little to go on with. They shook their heads of course, and thought it would not be possible to take such a story, - both very kind and truly sorry for me, I have no doubt. I think I see their figures now against the light, standing up, John with his shoulders hunched up, the Major with his soldierly air, and myself all blackness and whiteness in my widow's dress, taking leave of them as if it didn't matter, and oh! So much afraid that they would see the tears in my eyes. I went home to my little ones, running to the door to meet me with "flichterin' noise and glee"; and that night, as soon as I had got them all to bed, I sat down and wrote a story which I think was something about a lawyer, John Brownlow, and which formed the first of the Carlingford series, – a series pretty well forgotten now, which made a considerable stir at the time, and *almost* made me one of the popularities if literature. *Almost*, never quite, though 'Salem Chapel' really went very near it, I believe. I sat up nearly all night in a passion of compassion, stirred me to the very bottom of my mind. The story was successful, and my fortune, comparatively speaking, was made. (Oliphant, [1899] 1974: 69-70)

Este é o relato que Margaret Oliphant faz na *Autobiografia*⁴ do episódio que a fez conhecer o sucesso e a tornou 'quase a figura mais popular da época', construindo a sua carreira literária com uma consciência de diferença, um desassossego criativo, com obras cujo ponto de vista nunca é estático ou complacente. Esta parece-me ser a faceta mais interessante de Margaret Oliphant e um dos factores que ajudaram à criação da sua imagem como autora de talento, pois se em muitas ocasiões a romancista parece resistir às formações e às convenções, exactamente pela sua origem, mais distanciada do *Establishment* inglês,⁵ também é verdade que a sua mobilidade social, aberta às classes médias vitorianas, desde a humilde casa paterna até à escolha de Windsor para viver, demonstra a sua aspiração em pertencer à aristocracia, denotada pela educação aristocrática que deu aos filhos, a qual, por sua vez, gerou expectativas de vida aristocrática. A distância social que Margaret Oliphant percorreu deveu-a em muito aos seus esforços literários, cujo sucesso, ajudou a desenvolver um estilo de vida que exigia

⁴ A outra vez que Margaret Oliphant se refere a este mesmo episódio de viragem da sua carreira é na história da casa editora Blackwood: *Annals of a Publishing House* (1897).

⁵ Margaret Oliphant sempre se mostrou muito orgulhosa da sua ancestralidade escocesa e que, mesmo, quando foi transplantada aos 10 anos para uma comunidade escocesa em Liverpool, manteve acesa a consciência dos valores da nação escocesa, diferente e diversa da inglesa. Várias vezes na *Autobiografia* a romancista dá-nos conta deste seu carácter diferente, orgulhoso, mas tímido, como um impulso para tomar o lado da oposição. Com um forte sentido escocês do sentido absurdo do apreço excessivo (Oliphant [1899] 1974: 5) a personalidade da autora é feita de contradições, devido, como a própria reconhece às diferentes origens diversas da sua família, a qual nunca perdeu um forte sentimento aristocrático. Referindo-se à mãe, escreve: '...was radical and democratic and the highest of aristocrats all in one. She had a very high idea, founded on I have never quite known what, of the importance of the Oliphant family, so that I was brought up with the sense of belonging (by her side) to an old, chivalrous, impoverished race. I have never got rid of the prejudice...' (Oliphant [1899] 1974:13).

não só uma criatividade contínua, mas também um mercado onde colocar o seu trabalho.

A par do seu realismo fotográfico (Anónimo 1883a), a maturação do talento artístico de Margaret Oliphant passa, para além do desenvolvimento de uma habilidade de registo documental, pela capacidade imaginativa de representar a vida humana, registada no grau, longevidade e variedade do sucesso da sua carreira profissional (Jay 1995).

Uma tão longa carreira inclui muitos textos que não podem ser considerados obras de arte. Como Merryn Williams (1986) argumenta, as condições de mercado também não eram favoráveis à autora, na medida em que esta se sentia obrigada a escrever ficção que não apreciava, mas que preenchia as necessidades ou os gostos de um público leitor cada vez mais numeroso – histórias de entretenimento e histórias de amor que não estavam na sua índole, tendo usado em muitas das narrativas os ingredientes da ficção popular e mesmo sensacional da época: herdeiros perdidos, testamentos injustos, mistério e crime. A abrangência dos temas que percorrem a ficção oliphantiana é vasta, levando-a a escrever sobre segmentos variados da experiência humana, que são aprofundados e trabalhados nas *Crónicas de Carlingford*. Desde cedo que o interesse da autora pelo papel desempenhado pela mulher na sociedade se revelou: o seu primeiro romance, escrito aos dezasseis anos, *Christian Melville*,⁶ dá-nos conta de uma jovem escocesa cujo destino não era o de ser noiva, mas o de uma tia solteira; por sua vez, a personagem homónima de *Margaret Maitland* (1849) é uma solteirona de meia-idade, mais interessada na vida amorosa dos mais jovens do que propriamente em arranjar casamento para si. Nos romances baseados na Escócia ou nas comunidades celtas⁷ há uma noção pouco clara de estratificação social, facto do qual começa a tomar consciência, à medida que ela própria avança na escada social inglesa, começa a tomar consciência, criando em Carlingford uma sociedade estratificada.

Aproveitando a oportunidade que lhe era dada pela sua posição de crítica na casa editora Blackwood's, Margaret Oliphant usava a sua influência para rebater e redesenhar convenções e mitos, nomeadamente sobre o papel das mulheres e dos homens na sociedade sua contemporânea.

⁶ Romance só publicado em 1856, atribuído ao irmão de Margaret Oliphant, William Wilson, mas que os biógrafos de Oliphant (Merryn Williams, Vineta e Robert Colby e Elizabeth Jay) reconhecem ter sido escrito por esta nos seus tempos de juventude.

⁷ e.g. *Katie Stewart* (1853); *Magdalen Hepburn* (1854)

A seguir à primeira história, **E**, surgem dois romances breves, **R** (Setembro de 1861) e **DF** (Outubro 1861), ambas publicados em forma de livro em 1863)⁸, seguidas de imediato dos romances **SC**, (1863) – que começara a ser publicada em série na **Blackwood's** em Fevereiro de 1862, **PC** (1864) e **MM** (1866) – com o seu início no **Blackwood's** em Fevereiro de 1865.⁹ Doze anos depois, em 1876, a autora põe fim à série com a publicação de **PJ**, uma sequência de **SC**.

Os primeiros textos, escritos em 1861, introduzem a maior parte das personagens principais; Carlingford constitui-se como uma comunidade imaginada e evolui ao longo das várias narrativas com uma identidade própria. Fazendo uso do romance como forma

⁸ Como era hábito no mercado literário vitoriano os autores escreviam os romances publicando cada capítulo semanalmente. Veja-se como Margaret Oliphant seguia essa norma do mercado, quando propôs aos **Blackwood** o título da série. Atente-se na carta enviada a Mr. **Blackwood**, em Novembro de 1861:

'I send you with this the third part of the 'Doctor's Family'. One number more will conclude it. But I should like to go on with a succession of others under the main title of 'Chronicles of Carlingford', if it so pleases you... My cares, as you can easily understand, came up by express before me, and were waiting my arrival. However, they were not such as appalled me, only the certainty of having a little reserve on which I could draw would be a comfort. If you will think this over and let me know I shall be very glad. I should continue to send you the said stories part by part only; for I think it seems to succeed better that what is read bit by bit should be written in the same way. One looks more carefully to one's points, and by dint of requiring to keep up one's own interest, has a better chance of keeping up one's reader's. Your approbation lately has given me great encouragement: a person in my position feels afraid to say much on the subject of her own case and prospects, lest it should look like an appeal for sympathy; but at the same time it was cheerless work last winter, when necessity and failure came in such forlorn conjunction. Notwithstanding, fortunately, I could not help being hopeful if I tried; and indeed I suppose the over-exuberance of that quality must have wanted all the heavy weight I have had to keep me steady. However, this has nothing to do with the matter in hand ...I should like to send you perhaps three more stories of equal length with the Doctor's Family, and fill up with shorter ones if you approve'. (Oliphant [1899] 1974: 179)

Em Maio de 1863, quando da publicação de **PC**, Margaret Oliphant corroborava a facilidade de escrita serializada, escrevendo: 'I think it is for the advantage of the work to be written just as it is published; and I see my way, and am not afraid that you will tread too closely upon my heels'. (Oliphant [1899] 1974: 191)

Margaret Oliphant parece deter a técnica de escrever em partes e saber onde concluir, dado que é notório na versão em livro a divisão por volumes, tendo em vista a publicação num romance em três volumes. A romancista parece ter sido bem sucedida e parece ter sabido lidar bem com as pressões da publicação em série; parece, igualmente, demonstrar preferência para deixar as histórias ficarem a amadurecer até ser necessário passá-las para o papel, pois considerava preferível que o que era lido pedaço a pedaço, fosse escrito da mesma forma. A serialização dos romances em três volumes favorecia uma estrutura mais solta e um desequilíbrio entre compressão e extensão. No romance vitoriano a publicação em série levava frequentemente a uma estrutura episódica, com cenas relativamente contidas e uma riqueza de incidentes de modo a tornar cada número mais excitante e a motivar os leitores a lerem o próximo fascículo. De igual modo, o hábito de publicação de romances em três volumes, obrigava os escritores vitorianos a encher capítulos inteiros com sub-enredos e com explicações e descrições muitas vezes claras para o leitor.

⁹ No mesmo ano de publicação de **MM**, Margaret Oliphant publicou *Agnes* e *A Son of the Soil*, ambos sobre mulheres deixadas subitamente sem dinheiro e sem protecção, prefigurando os problemas da autora quando Frank morreu sete anos antes. Também Lucilla é deixada sozinha, quando o pai morre, sem meios de subsistência, tendo de, como todas as heroínas vitorianas, procurar fonte de rendimento por meio do casamento.

de experiência e existência social, Margaret Oliphant dá ao leitor uma visão do sistema complicado de significantes sociais, por meio do olhar de diferentes personagens. Uma sociedade que se encontra num estado de fluxo social, intelectual, cultural e científico oferece material suficiente para a romancista, em termos de tensões, conflitos e de aspirações conseguidas e falhadas.

A vida de Margaret Oliphant durou quase tanto tempo quanto o período vitoriano, tendo assim podido partilhar da auto-consciência da época sobre a velocidade com que as mudanças eram efectuadas e revelar, simultaneamente, uma paixão em determinar se a mudança podia ser equacionada com progresso (Jay 1995). Essa é uma das razões pela qual não posso deixar de considerar Margaret Oliphant como uma figura importante no panorama da literatura vitoriana, na medida em que o seu contributo para o desenvolvimento do romance no século XIX passa pelo reconhecimento que foi capaz de fazer da existência de outras realidades merecedoras de ser representadas ficcionalmente, gerando representações alternativas da realidade e questionando as já existentes.

Consciente de que havia factores de mudança da sociedade coeva, os quais permitiam novos rumos literários, a romancista deu voz a outras personagens e a outros pontos de vista, permitindo aos homens e às mulheres do seu mundo ficcional construir uma imagem de si mesmos e da sociedade. Margaret Oliphant pôde assim, imaginativamente, questionar as histórias conhecidas, escrevendo novas histórias, criando condições de plausibilidade na construção de uma comunidade conhecível, constituída por selecções pessoais e construções culturais (Williams 1970).

Cada um dos romances e das histórias mais breves que compõem as *Crónicas de Carlingford* leva o leitor a conhecer as diferentes partes da cidade, centrando nelas a sua acção e representando as personagens de acordo com o estatuto social que corresponde a cada uma das áreas. Aliás, é a diferenciação social entre as personagens que ajuda a caracterizar os espaços físicos. Carlingford constrói-se aos olhos do leitor como uma comunidade conhecível em que a autora, mediante os seus valores, visão subjectiva e ponto de vista seleccionado, escolhe o que quer dar a conhecer (Williams 1970, 1973).

Carlingford é uma comunidade cuja realidade é construída pela posição política e cultural que a autora assume na sua representação – Margaret Oliphant faz uso de uma perspectiva de classe média alta para representar não só essa mesma classe, mas também a população de comerciantes que constitui a outra metade da cidade de Carlingford. Consciente do modo como ela própria e a sociedade eram determinados

por factores culturais, religiosos, políticos, ideológicos e económicos, e ao pensar em formas alternativas de representar esses diferentes aspectos Margaret Oliphant trouxe para a comunicação literária histórias diferentes, desmistificando, desse modo, a ordem estabelecida.

Num processo de descoberta e de esforço criativo (Williams 1958), Margaret Oliphant constrói a imagem de uma sociedade (encontrando nela os seus significados e direcções comuns), fazendo-a e refazendo-a por meio das diferentes personagens que habitam em Carlingford e dos diferentes pontos de vista, num processo de aprendizagem de formas, propósitos e significados. Aqui pode-se encontrar indivíduos em situações concretas, acontecimentos e relacionamentos perceptivelmente reais e inteligíveis. A comunidade conhecível de Carlingford constrói-se num espaço de comunicação da experiência da composição da formação social e das experiências dos sujeitos nela envolvidos: autor, texto/personagens e leitor, uma vez que o problema da comunidade conhecível, nas palavras de Williams (1970, 1973) não é só uma questão de facto, é também uma questão de consciência; é um problema de objecto, mas também de sujeito, um problema que opera a diversos níveis da experiência e da realidade da própria comunidade construída e representada por todos os elementos em solução – imagens da sociedade, do indivíduo, das relações sociais, das formações e instituições dominantes, emergentes e residuais, das convenções e das ideologias – de todo um modo de vida.

A realidade da comunidade conhecível não passa, no entanto, só pela realidade do objecto, já que a realidade dos leitores é, igualmente, um factor a tomar em consideração, na medida em que cada um de nós aspira a compreender e a criar um contexto interpretativo onde possa colocar a informação veiculada pela obra de arte literária que se constitui como o produto da realidade do escritor no acto poético, imaginativo e criativo da escrita.

A romancista não se limita a comunicar ou a representar as experiências sociais e as inter-relações que se estabelecem entre os diferentes níveis sociais: Margaret Oliphant revela ao leitor anglicano novas pessoas, novas relações e novos ritmos; força a consciência do seu público leitor (Williams 1973) a tomar conhecimento de um estrato social que este considerava invisível e dá a conhecer aos seus leitores prováveis personagens e modos de vida diferentes, tornando conhecíveis novas formas de representação social, influenciando a construção das estruturas de sensibilidade suas contemporâneas. Carlingford apresenta a vida de uma comunidade com divisões de

trabalho, com posições sociais contrastantes e com credos religiosos diferentes; a cidade é um epítome de relações sociais directas, de contactos que valorizam a substância das relações pessoais (Williams 1973); a comunidade conhecível de Carlingford é uma abstracção ficcional, produto da capacidade criadora e imaginativa de Margaret Oliphant, é um espaço imaginado onde identidades, relações e histórias se intersectam e colidem; é uma comunidade que se constrói ao longo dos romances e que se relaciona com o mundo actual, imediatamente presente, da Inglaterra vitoriana. Em Carlingford, Margaret Oliphant cria um espaço de relações que constitui uma tradição alternativa ou uma contra-memória (O'Connor 1989) à crise da comunidade conhecível, uma crise que, como Williams (1970) explicou, foi uma crise de experiência onde todas as estruturas de sensibilidade conhecidas, onde a cultura de um período, foram contrastadas com formações sociais emergentes, na década de 40 do século XIX, isto é, com movimentos e tendências que continuamente criaram novos significados, novos valores, novas práticas e relações sociais; esta foi uma crise devida às profundas mudanças que alteraram não só as formas exteriores – a paisagem natural e social, mas também as formas interiores de sensibilidade e de experiência.

A experiência desta profunda transformação, a compreensão da necessidade de criar formas que se adequassem ao novo estágio que a experiência de mudança atingira, fez com que Margaret Oliphant fosse uma das mulheres, de entre aqueles homens e mulheres, capaz de encontrar um outro ímpeto criativo.

The men and women who were writing – some at the centre of opinion-making and the market, some distant and isolated – took from the disturbance of these years another impetus; a crisis of experience, often quite personally felt and endured, which when it emerged in novels was much more than a reaction to existing and acknowledged public features. It was a creative working, a discovery, often alone at the table; a transformation and innovation which composed a generation out of what seemed separate work and experience. It brought in new feelings, people, relationships; rhythms newly known, discovered, articulated; defining the society, rather than merely reflecting it; defining it in novels, which had each its own significant and particular life. It was not the society or its crisis which produced the novels. The society and the novels – our general names for those myriad and related primary activities – came from a pressing and varied experience which was not yet history; which had no new forms, no significant moments, until these were made and given by direct human actions. (Williams [1970] 1984:11)

Margaret Oliphant foi capaz de responder criativamente a esta crise e complexidade ao construir um local imaginado, organizando as experiências para os leitores, transformando esse local numa experiência comum de vida. O ponto de vista e

a consciência da romancista, interrelacionados com a nova situação histórica, permitiram-lhe construir um novo sentido de sociedade, de valores e de pessoas em relação.

As *Crônicas de Carlingford* constroem-se com base no que é conhecido, objectivo, nas realidades sociais e culturais existentes, mas constroem-se, simultaneamente, de modos semelhantes, na percepção subjectiva da sua autora, na sua consciência observadora que conhece ou escolhe conhecer as realidades que decide comunicar; este processo de construção da comunidade conhecível é o que Williams designou como a sociedade seleccionada a partir de um ponto de vista seleccionado (Williams 1970). A capacidade crítica criadora da romancista serve de mediação entre a comunidade como um facto e a comunidade como consciência, uma mediação entre a realidade externa e os ideais imaginados, trazendo para a ficção vitoriana novas estruturas de experiência e de sensibilidade e criando nos leitores novas percepções que levam à mudança e à transformação.

Como artista, Margaret Oliphant tentou alargar a experiência dos seus leitores, alterando as suas percepções, criando personagens que experienciam aquilo que a escritora gostaria que os leitores experienciassem, permitindo-lhes, dessa forma, uma melhor compreensão das condições sociais, das produções culturais e práticas significativas diferentes, que se constituem como todo um modo de vida.

Ao construir o que imaginava ser uma comunidade inglesa com membros de confissões religiosas diversas (anglicana e dissidente) Margaret Oliphant revelou um estrato social desconhecido e inexplorado na ficção coeva, mas que existia e vivia no meio da classe burguesa, normalmente com maior visibilidade, e ensinou os leitores a verem para além da realidade social imediata e conhecida; a romancista tornou visíveis vidas escondidas e experiências não reconhecidas (Gray 1997), sendo capaz de representar a partir de um microcosmo, o pequeno mundo de Carlingford, tudo o que acontecia na sociedade vitoriana.

Margaret Oliphant traz para a tradição do romance vitoriano uma classe social que, por norma, era excluída, ou 'apagada', do universo ficcional oitocentista: os dissidentes. As práticas sociais e discursivas da comunidade dissidente sempre existiram na sociedade vitoriana, mas sempre estiveram ocultas nas representações sociais que romancistas como Jane Austen, por exemplo, fizeram da história social das grandes famílias aristocratas e da *gentry*, cujas relações sociais, valores e comportamentos foram centrais e estruturantes da cultura dominante na sociedade vitoriana; Margaret Oliphant

foi capaz de levar a acção para lá dos muros dos jardins das grandes propriedades, representando experiências sociais diferentes. Margaret Oliphant constrói a paisagem natural e humana nas *Crónicas de Carlingford*, no reconhecimento da existência de outro tipo de pessoas, de outro tipo de país e de acções que não se confinam a um só estrato social. Às semelhança do que Q.D.Leavis escreveu da personagem oliphantiana Lucilla Marjoribanks, pode-se afirmar que Margaret Oliphant é a mediadora, no seu contributo vital para o fazer e o refazer do romance vitoriano, entre a tradição austeniana e a inovação eliotiana, (George Eliot ficcionou outros tipos de pessoas, outras acções e outro país).¹⁰

A construção deliberada de uma comunidade leva a que as narrativas dêem origem a uma colaboração entre autora e leitores, numa comunhão de sentimentos e de preocupações com o mundo real, partindo das representações culturais contidas na ficção; o esforço de Margaret Oliphant para alargar as estruturas de sensibilidade dos leitores e os seus horizontes de expectativa, inclui, por vezes, uma crítica aos modos convencionais de pensar, de agir e de encontrar respostas.¹¹ As escolhas que fez, a comunidade que imaginou e os contextos que criou fizeram com que Margaret Oliphant tivesse encontrado possíveis respostas para o conhecido, o estabelecido, o convencional, para a ordem e para os paradigmas tradicionais. Os textos narrativos que compõem as *Crónicas de Carlingford* centralizam experiências que produzem uma rearticulação, num processo dinâmico, da relação entre texto, autor e leitor.

As *Crónicas de Carlingford* criam uma comunidade ficcional que me possibilita entender a forma de uma sociedade, o significado de uma comunidade como um grupo de pessoas que têm algo significativo em comum – família, vizinhança, ideias, sentimentos; a partilha de realidades concretas em contextos e formas, permite-nos entender os modos de vida de um grupo de pessoas que vivem durante gerações, num mesmo lugar e que regulam as suas vidas de acordo com determinados costumes e credos, bem como as maneiras como a comunidade se relaciona com os seus membros e como estes, diferentemente, perspectivam a comunidade.

Pode-se afirmar que há uma relação unívoca entre a classe média alta e os comerciantes, pois as personagens que circulam por Grange Lane fazem-no, ainda que

¹⁰ Cf. *Adam Bede*, *Silas Marner*, e *Felix Holt*, por exemplo.

¹¹ Ao contrário do que George Eliot escreveu em 'Silly Novels by Lady Novelists' (1856), as *Crónicas de Carlingford* não se inserem naquilo que definiu como uma espécie oracular – romances cujo principal objectivo era expor as teorias religiosas, filosóficas e morais da escritora.

em menor escala, por Grove Street e George Street, ao passo que as personagens que vivem em Grove Street (os dissidentes) não passam por Grange Lane; de igual modo, há evangélicos a frequentar, por motivos analisados mais adiante, a capela congregacionalista de Salem Chapel, mas não vemos nenhum membro da congregação dissidente a frequentar a Igreja de St. Roque. De notar, todavia, que o último romance da série, **PJ**, enceta uma mudança nestas estruturas de sensibilidade ao levar a uma maior aproximação entre personagens de classes sociais e confissões religiosas diferentes.

Sinopses



Dos textos que compõem as crônicas de Carlingford¹, **E**, **R** e **DF** constituem-se como um prelúdio à apresentação de Carlingford. Em 1863, num artigo publicado no **Saturday Review**, **R** e **DF** eram aclamados como originais, levando o leitor para o terreno conhecido de uma cidade comum inglesa de meados do século, com uma acção a decorrer entre gente comum – clérigos, dissidentes e médicos, introduzindo personagens femininas jovens capazes de agitar os corações de qualquer médico ou clérigo de província – tudo nestes textos parece plausível e consistente; porém, muito do material apresentado pela romancista era novo, com novas personagens e novas fases da vida inglesa, nomeadamente, no que respeita à representação da comunidade dissidente e de jovens mulheres voluntariosas e intervenientes.

As novas personagens e a representação de novas fases da vida inglesa surgem ao longo do esquema de apresentação de Carlingford, constituído, para além de **DF**, por dois romances mais longos, **SC** e **PC**, e de uma história mais breve, **R**, que se centram sobretudo na vida clerical, e por dois outros romances, igualmente longos, **MM** e **PJ** que se centram, principalmente, na vida social da comunidade, apresentando duas jovens mulheres como personagens principais.

Os diferentes textos narrativos representam e caracterizam várias partes da cidade, onde vivem diferentes classes sociais. Se **R** e **DF** nos dão imagens de pequenas secções da sociedade de Carlingford, **SC** convida o leitor a explorar George Street e Grove Street, a primeira sendo o local das melhores lojas de Carlingford, onde se pode encontrar uma livraria e uma loja de tecidos, para além da loja de queijos, manteigas e bacon, propriedade do membro mais influente da congregação dissidente; em Grove Street situa-se Salem Chapel, o local de culto dos dissidentes, é aqui que vivem os

¹ *The Executor*, (1861) *The Doctor's Family*), *The Rector*, serializados na **Blackwood's** entre Setembro de 1861 e Janeiro de 1862, publicados em versão de livro, em 3 volumes, em 1863; *Salem Chapel*, serializado na **Blackwood's** entre Fevereiro de 1862 e Janeiro de 1863, publicado em versão de livro, em dois volumes, em 1863; *The Perpetual Curate*, serializado na **Blackwood's** entre Junho de 1863 e Setembro de 1864, publicado em versão de livro em 1864, *Miss Marjoribanks*, serializado na **Blackwood's** entre Fevereiro de 1865 e Maio de 1866, publicado em versão de livro em 1866 e *Phoebe Junior*, três volumes, (1876) – deste romance não há registo que tenha sido serializado, tendo, aliás a sua publicação estado a cargo da Hurst and Blackett .

dissidentes, todos eles comerciantes, bem como algumas famílias mais pobres. PC tem Grange Lane e a reitoria como o seu centro de actividade, porém o 'district', Wharfside, a área mais degradada, junto ao canal, também tem um papel neste romance, dado que é aí que o cura perpétuo leva a cabo os seus esforços missionários. Grange Lane institui-se como o 'coração' da sociedade de Carlingford em MM, enquanto PJ oferece uma visão mais abrangente da comunidade, indo desde George Street, que neste romance muda a toponímia para High Street, a Grove Street e Grange Lane, focando os vários factores que determinam a classe social. Este último romance da série também nos dá um olhar sobre uma certa sociedade londrina.

The Executor

Margaret Oliphant não considerou que 'The Executor'² valesse a pena ser reimpresso para publicação em versão de livro. Esta é uma história convencional sobre uma herdeira perdida e um testamento injusto, apresentando, de forma incipiente, na sua estrutura, a indecisão masculina quanto à melhor decisão a tomar, profissional e pessoalmente. É a história de uma jovem, suporte económico da família, e de um jovem médico que não tem coragem para a pedir em casamento, dada a débil situação financeira de ambos.³ As personagens principais são a jovem Bessie Christian, o advogado John Brown e o médico Edward Rider, este últimos reaparecendo nas crónicas posteriores, mas com papéis menores.

Embora tecnicamente esta história seja a primeira da série, 'The Executor' só foi reimpresso em 1986, numa edição de Merryn Williams (Oxford: World's Classic).⁴ Carlingford é aqui, esquematicamente, apresentada pela primeira vez aos leitores, como uma cidade pequena, calma (E, 7), uma cidade próspera, com muita gente a instalar-se de novo (E, 13), mas com zonas pobres como Grove Street e Back Grove Street – onde se situa a casa da falecida Mrs. Thomson e a casa da família Christian. Esta rua é paralela a uma outra, cujo nome não é revelado, mas cujas casas constituem uma marca de diferenciação social:

² Margaret Oliphant re-escreveu a história como um romance a que deu o nome *The Brownlows*, publicado em 1868.

³ A leitura de E ajuda a perceber melhor a história posterior DF, no que diz respeito ao medo do jovem Edward Rider em assumir responsabilidades.

⁴ E foi incluído numa edição americana de um volume de *Chronicles of Carlingford*, publicada pela Harper em 1863.

It was a very quiet street in the outskirts of a very little quiet town. The back of the house which they had just left was on a line with the road – a blank wall, broken only by one long stair-case window. The front was to the garden, entering by a little side gate, through which the indignant executor had just hurried, crunching the gravel under his rapid steps. A line of such houses, doleful and monotonous, with all the living part of them concealed in their gardens, formed one side of the street along which he passed so rapidly. The other side consisted of humbler habitations, meekly contented to look at their neighbours' back-windows. (E, 7)

A história inicia-se quando a velha senhora, Mrs. Thomson, morre, deixando um testamento que surpreende toda a comunidade – incluindo o seu próprio advogado, John Brown. Mrs. Thomson deixa a casa e uma quantia considerável em dinheiro – vinte mil libras – à filha, Phoebe Thomson, de cuja existência ninguém sabia. Este testamento revela-se como uma grande desilusão para os Christian, parentes pobres afastados da falecida, que têm de sobreviver com o que a sua única filha, Bessie, ganha como professora. Bessie Christian é duplamente afectada com esta surpresa, porque não só perde a maior parte dos alunos, pois a mãe considerara que a filha não teria de trabalhar mais na assunção de que a família herdaria a fortuna da tia afastada, mas também porque perde um marido potencial, o jovem médico Rider, que perante o dilema que se lhe coloca entre o que fantasiara sobre a sua nova vida com Bessie e a dura desilusão da realidade, opta por desistir do casamento (E, 14-15).

‘Few men have courage enough to take up such loads of their own will’ he said, with a little heat – ‘I have burdens of my own. (E, 5)

Fica-se a saber mais tarde, na leitura de DF que o fardo a que Rider se refere é o seu irmão Fred, alcoólico e preguiçoso compulsivo. A todas estas circunstâncias acresce o total empenhamento de Bessie na sua relação com os pais, a qual, nas palavras de Rider, transporta o pai aos ombros e arrasta a mãe para onde quer que vá (E, 5), uma

metáfora da grande responsabilidade que a jovem tem a seu cargo, esquecendo-se de si mesma e dos seus desejos e sentimentos, esquecendo a possibilidade de ser feliz.⁵

Em Londres, onde Bessie procura emprego como preceptora, a jovem encontra, casualmente, John Brown, que a pede em casamento; embora o advogado, já de meia idade e de modos rudes, não seja um herói romântico, Bessie aceita o pedido, entendendo o casamento como uma conveniência para ambos, sacrificando-se, mais uma vez, pelo bem estar dos progenitores.

The Rector

The Rector olha de uma forma realista para a fraqueza humana, representando a vergonha da inaptidão e inadequação do ser humano, explorando a tensão entre a vida diária e a vida intelectual nas hesitações e nas interrogações do reitor Morley Proctor, um homem de meia idade, solteiro e a viver há quinze anos em All-Souls, fechado, alheado do mundo exterior. Esta história introduz algumas das principais personagens da série: o cura, Frank Wentworth, jovem, elegante e nos pináculos do anglicanismo, à volta de quem o romance **PC** irá ser construído; aliás, **R** lança as linhas do enredo para **PC**, que só começou a ser publicado quase dois anos depois. Neste primeiro episódio das *Crónicas* encontramos ainda o irascível Mr. Wodehouse, o pilar da comunidade, viúvo, advogado, *churchwarden*⁶ e as duas filhas: a já apagada solteirona, Miss Wodehouse e a jovem de olhos azuis Lucy Wodehouse.

R começa com a chegada de Mr. Morley Proctor, o qual após a morte de Mr.

⁵ Há nesta personagem um espírito de sacrifício pela família que deixa em aberto futuros desenvolvimentos nos romances posteriores, uma linha temática importante, na representação das relações familiares: em **DF**, uma outra jovem, Nettie Underwood, sacrifica as condições de possibilidade de ser feliz a favor do bem-estar da família (também ela é não só o suporte emocional da família, como o suporte económico); em **MM** e em **PJ** retratam-se jovens mulheres, Lucilla Marjoribanks e Phoebe Junior, de estratos sociais diferentes de qualquer uma das atrás referidas e diferentes entre si, mas que também se sacrificam pela família, entendendo este sacrifício como um dever moral. Note-se como este desenvolvimento temático tem apontamentos autobiográficos – Margaret Oliphant desde cedo sacrificou a sua vida para tomar conta da família: primeiro, enquanto solteira, foi para Londres para tomar conta do irmão e depois de ficar viúva teve de enfrentar as dificuldades e sacrificar-se pelos filhos e pelos sobrinhos; o padrão de vida oliphantiano é muito parecido com o das jovens protagonistas.

⁶ Era o responsável por cobrar os rendimentos da igreja e de guardar as alfaias e paramentos.

Bury, o anterior reitor, evangélico,⁷ *Low Church*,⁸ assume o seu posto em Carlingford; Mr. Proctor é aguardado com muita expectativa pelos habitantes de Carlingford, já que ninguém sabe qual a tendência religiosa que segue.

...nobody could predict what the character of the new administration was to be. The obscurity in which the new rector had buried his views was the most extraordinary thing about him. He had taken high honours at college, and was 'highly spoken of'; but whether he was High, or Low, or Broad, muscular or

⁷ Evangélico é um termo que significa literalmente pertencente ao Evangelho; foi um termo empregue a partir do século XVIII para designar uma escola de teologia à qual aderiam os protestantes que acreditavam que a essência do Evangelho assentava na doutrina da salvação pela fé na morte de Cristo, a qual redimia os pecados do homem. O evangelismo acentuava a realidade da vida interior, insistindo na depravação da humanidade e na importância da relação pessoal do indivíduo com Deus. Esta doutrina colocava especial ênfase na fé, afirmando que nem as boas acções, nem os sacramentos podiam salvar as almas; os evangélicos negavam que a ordenação fosse imbuída de qualquer dom especial, tendo a Bíblia como única autoridade em questões de doutrina. O termo evangélico passou a ser usado de uma forma mais generalizada em Inglaterra na época do Metodismo, sob a influência de Wesley e Withfield, com raízes no calvinismo. A ênfase na emoção e no misticismo na esfera espiritual era uma reacção ao deísmo racional de princípios do século XVIII. Nos primórdios do século XIX os termos evangélico e metodista eram usados indiscriminadamente pelos seus opositores, que acusavam este grupo de fanatismo e desaprovação puritana pelos prazeres sociais. Em termos de dogma havia muito pouca diferença entre um bom clérigo de uma casta evangélica e um bom ministro dissidente, embora socialmente, devido à educação universitária e as suas relações com a *gentry*, o clero anglicano fosse uma classe à parte, tendo pouco em comum, neste aspecto, com o ministro que pregava numa pequena congregação (Young 1936). A conversão de Newman, que se revelou um choque, dada a conhecida antipatia inglesa pelo Papismo, confirmou o isolamento dos evangélicos dentro do *Establishment*, enquanto cimentava a cooperação íntima, a um nível prático, destes com os dissidentes. A aproximação aos dissidentes expôs os evangélicos a ataques dos que se consideravam bons amigos da Igreja Estabelecida. Aliás, as defesas evangélicas tornaram-se particularmente vulneráveis depois do censo religioso de 1851 que deu aos dissidentes uma nova autoconfiança, tentando, deste modo, persuadir os seus aliados para deixar a Igreja que já não podia arrogar-se o direito de representar a vasta maioria dos ingleses. No último terço do século XIX o termo evangélico podia ser usado com igual validade para descrever um clérigo firmemente empenhado com o *Establishment*, ou um cooperante próximo dos dissidentes, ou, mesmo, um anti-ritualista. Como Jay (1979) refere, por muito perto que ambas as confissões estivessem do não-conformismo, havia uma barreira social entre ambas: os princípios sobre os quais a igreja ou uma secção se decidiam eram teológicos em origem, mas tornavam-se socialmente divisíveis na aplicação, na medida em que reflectiam um desejo para se aliar ao *Establishment* ou para se dissociar dele.

⁸ *Low Church* é a designação aplicada aos evangélicos, pelos seus adversários. No seu uso original designava os latitudinários, cujas opiniões, do ponto de vista doutrinário, não podiam ser mais diferentes das dos evangélicos; contudo, as reacções dos latitudinários a questões como a emancipação católica e o movimento de Oxford aproximaram-nos dos evangélicos nas questões de política religiosa, de tal modo que os seguidores da corrente *High Church* maliciosamente os confundiam. E se o evangelismo preconizava alguma forma de fanatismo, os seguidores da *Low Church* preconizavam uma oposição ao pensamento progressista em questões de doutrina e disciplina da Igreja (Jay 1979).

sentimental, sermonising or decorative, nobody in the world seemed able to tell. (R, 2)⁹

Convidado bem recebido nas confortáveis casas e jardins murados de Carlingford, Proctor encara a saída de All Souls como um sacrifício, pelo bem estar de sua mãe, Mrs. Proctor; enfrentando uma crise espiritual e confrontado com as exigências práticas da congregação cedo coloca em dúvida a sua capacidade para o ofício religioso. Sendo uma pessoa por natureza estranha e acanhada, quando é chamado a ministrar a extrema-unção a uma paroquiana sente-se incapaz de tomar qualquer atitude e de articular uma única palavra. Sentindo-se desconfortável na nova posição e incapaz de lidar com emergências é obrigado a reconhecer, na certeza da sua inadequação, a superioridade do jovem colega Frank Wentworth na assistência aos doentes e moribundos. Mr. Proctor partilha o sentimento de incapacidade com Miss Wodehouse que, aos quarenta anos, só consegue admirar a capacidade da sua jovem irmã, Lucy, para fazer caridade.

Após pregar uns sermões cultos e sóbrios a uma audiência pouco interessada e derrotado pela sua própria consciência, demite-se do seu posto e regressa à vida académica em Oxford. Com o retorno aos claustros de All Souls, Mr. Proctor anseia pelo trabalho que rejeitou, numa recordação da simpatia que não procurou entre os seus fiéis, sendo-lhe deixada a possibilidade, num último parágrafo, de se casar com Miss Wodehouse, facto que se verifica no romance PC, com um conseqüente retorno ao mundo e à vida.

The Doctor's Family

Na história seguinte, *The Doctor's Family* (a primeira a ter como sub-título *Chronicles of Carlingford*), considerada por Merryn Williams (1986) como uma das melhores novelas em inglês,¹⁰ Margaret Oliphant escolheu seguir o rasto do jovem médico Edward Rider, que conhecemos em E, lutando para sobreviver com a sua

⁹ Birgit Kämper (2001) explica que os adjectivos usados neste passo referem-se aos diferentes grupos dentro da Igreja de Inglaterra: os leitores contemporâneos classificavam os membros da *Broad Church* como 'muscular', os evangélicos como 'sentimental' e 'sermonising' e os ritualistas como 'decorative'.

¹⁰ A mesma opinião foi emitida numa recensão crítica, quando da publicação em livro de DF, em 1863, no *Saturday Review* – a melhor história oferecida aos leitores de romances nos anos mais recentes.

profissão numa zona mais modesta da parte nova de Carlingford, caracterizada como um campo de tijolo (DF, 39). Rider, que se desloca num pequeno carro puxado por quatro cavalos, anseia por alcançar boa reputação na sociedade que, do seu ponto de vista, é aristocrata e que habita retirada entre os muros dos jardins em Grange Lane (DF, 39). Este jovem médico tem como sombra a figura do médico sénior de Carlingford: Dr. Marjoribanks.

Rider é-nos apresentado como um ser sem coragem para enfrentar a sociedade e os outros, sem carácter de herói ou de mártir.

Some people said he had a vulgar mind when he subsided into that house; other people declared him a shabby fellow when they found out, after the hardest night thought he ever went through in his life, that he durst not ask Bessie Christian to marry him. You don't suppose that he did not know in his secret heart, and feel tingling through every vein, those words which nobody ever said to his face? But he could not help it. He could only make an indignant gulp of his resentment and shame, which were shame and resentment at himself for wanting the courage to dare everything, as well as at other people for finding him out, and go on with his works as he best could. He was not a hero nor a martyr (...) he was an ordinary individual, with no sublimity in him, and no compensation to speak of for his sufferings – no consciousness of lofty right-doing, or of course of action superior to the world. (DF, 40)

Com Rider habita o 'esqueleto' Fred, de quem tivemos ecos em E, que se espreguiça pelo sofá, fumando e lendo o mesmo livro meia dúzia de vezes (DF, 41). Mau carácter, Fred fizera com que Edward Rider abandonasse o primeiro local onde exercera a sua profissão para começar de novo no mundo pequeno e particular de Carlingford (DF, 48).

Toda a acção se desenrola entre a zona nova, onde se situa a casa de Rider, e a zona mais elegante de Carlingford, onde Nettie Underwood, a irmã Susan, Fred e os filhos destes alugam uma casa, St. Roque's Cottage, junto à capela de St. Roque.

A família de Fred, totalmente desconhecida de Edward Rider, chega da Austrália para se instalar em Carlingford. Com a introdução desta família na história, a dificuldade de Rider em enfrentar as responsabilidades acentua-se, havendo uma alusão recorrente ao que fizera ao abandonar Bessie, (DF, 53) cujo casamento com Brown no decorrer do processo narrativo deixa marcas na personagem. Os casamentos planeados na mente desta e a sua não concretização são uma marca da insegurança e da fraqueza de Rider: o jovem médico pondera, em determinada altura, casar com Miss Marjoribanks, não só para afrontar Nettie mas também como forma de ascensão social, facto que lhe é vedado.

Nettie, que acaba por aceitar casar com Edward Rider, constitui-se como o pilar da família de Fred Rider, sustentando-a com o seu próprio rendimento anual de duzentas libras. É a partir dela e das relações que estabelece com os habitantes de Grange Lane, basicamente com a família Wodehouse, mais precisamente com Miss Wodehouse, que Margaret Oliphant inaugura uma nova galeria de personagens femininas, plausível e completa, construída a partir de nenhum modelo reconhecível.

Salem Chapel

Sobre *Salem Chapel*, Margaret Oliphant escreveu na *Autobiografia* ([1899] 1974: 84), que provocou uma comoção, a maior que alguma vez alcançou, confessando que a atmosfera das capelas dissidentes lhe era desconhecido. No entanto, não se deve esquecer que o *background* religioso de onde provinha (Igreja Livre da Escócia) lhe dera uma boa preparação para representar a dissidência religiosa.¹¹

Nos cinquenta anos posteriores à primeira edição, *SC* foi publicado várias vezes, conseguindo ser, provavelmente, a par dos contos do sobrenatural,¹² o romance mais conhecido da autora. Na opinião de Wolff (1977) este é um romance que merece ser revisitado pela exploração sociológica que encerra, apresentando-se aos olhos dos leitores oitocentistas como uma obra única, na delineação gráfica desta esfera particular da vida da classe média inglesa, a qual, apesar da importância crescente foi muito pouco compreendida pelos que lhe eram estranhos (Anónimo, *Blackwood's* 1863c: 272).¹³

SC leva-nos a conhecer a parte da cidade de Carlingford onde vivem os dissidentes, mostrando as relações de igualdade e de hierarquia que se estabelecem entre

¹¹ Aquilo que Margaret Oliphant não aprendeu sobre a confissão dissidente por experiência em primeira mão, aprendeu-o pela pesquisa: ao mesmo tempo que escrevia *SC*, a autora completava a biografia do controverso clérigo escocês, Edward Irving, tendo para o efeito estudado teologia; para além disso, Margaret Oliphant estudou francês para traduzir a *História do Cristianismo* de Montalambert.

¹² e.g. *A Beleaguered City* (1880), 'The Open Door' (1882), 'The Land of Darkness' (1886), 'The Library Window' (1895); em todos estes textos Margaret Oliphant demonstra a sua capacidade para discutir e avaliar a distância que existe entre a realidade e o que vai para além dela, mostrando consciência de que o universo opera de acordo com certas normas que não são normalmente alteradas (Williams 1986: 126)

¹³ Margaret Oliphant expandiu o horizonte de expectativas dos leitores ao representar uma classe social existente, mas invisível aos olhos dos leitores anglicanos. Anthony Trollope conseguira dar uma perspectiva de um estrato social mais elevado, pintando uma tela social e religiosa mais abrangente, desde o bispo ao padre, da *High Church* à *Low Church*, falando também da *gentry* e da pequena nobreza, mas nunca centrando a sua atenção nas comunidades dissidentes.

eles e os modos diferentes como eles se vêem e são vistos pela sociedade que vive em Grange Lane. Com SC conhecemos, igualmente, o universo religioso dos dissidentes, bem como as diferentes práticas sociais e discursivas da comunidade.

Este é um romance interessante pela criação da personagem de Tozer, o fazedor de manteiga, uma raridade no romance vitoriano, pela sua composição convincente de negociante, sem necessidade de recorrer à caricatura (Terry 1983). Tozer domina a congregação¹⁴ e, tal como outros membros da comunidade, pensa que o ministro a quem pagam é para ser servo dessa comunidade. O enraizamento concreto numa classe social, que dá forma e condiciona o seu comportamento e convicções, contribui, sem dúvida, para esta caracterização de sucesso.

Para além de Tozer, o romance gira à volta de Arthur Vincent, o ministro não-conformista, educado em Homerton, um colégio não-conformista, o qual tem ideais elevados quanto ao trabalho a desenvolver na congregação; ideais que se desmoronam quando conhece a comunidade composta por comerciantes prósperos, mas cheirando a bacon, queijo e manteiga.

Arthur Vincent, o herói intelectual, não-conformista em temperamento e em religião, serve a congregação só por seis meses, rebelando-se, com o seu espírito orgulhoso, contra a ditadura burguesa dos comerciantes. Quando Arthur Vincent chega

¹⁴ Apesar de, durante todo o desenrolar do processo narrativo, não haver uma indicação clara de qual o grupo não conformista a que esta comunidade pertence, o uso recorrente da designação 'congregação', bem como alguns hábitos e preceitos, que mais tarde analisarei, levam-me a concluir que esta comunidade dissidente era congregacionalista, pois enquadra-se na moldura que a seguir se descreve: os congregacionalistas tinham como doutrina distintiva o direito e a responsabilidade de cada congregação organizada para tomar as suas próprias decisões, sobre os seus próprios assuntos, sem ter de as submeter ao julgamento de nenhuma autoridade humana superior. Na primeira metade do século XIX, o congregacionalismo desenvolveu-se e consolidou-se, tendo muitas das capelas partilhado da prosperidade eclesiástica da época vitoriana. Muitos edifícios foram construídos, num estilo gótico ambicioso, tendo o culto pelo pregador popular conhecido um grande desenvolvimento. Com efeito, o congregacionalismo sempre deu muita importância à pregação, entendendo que a palavra de Deus, como é declarada nas escrituras, é constitutiva da Igreja. Quanto à sua organização, o principal dogma do congregacionalismo é a autonomia espiritual da congregação, congregação que não é tida como um encontro casual de cristãos, mas antes como uma entidade, com uma constituição bem definida: uma Bíblia, os sacramentos, um ministro devidamente nomeado, diáconos e membros; deste modo, de acordo com os congregacionalistas, não há nenhuma entidade terrestre que possa reclamar autoridade sobre si. Para além deste aspecto dogmático, há um total respeito pelos direitos da consciência individual, considerando que todos os membros têm direitos iguais e que se espera que os exerçam nos encontros na capela que, por sua vez, tem o direito de lidar com todos os assuntos referentes à vida dessa capela em particular. Quanto à ordenação do ministro congregacionalista, esta faz-se pela ratificação do chamamento do indivíduo – o conjunto das várias capelas aceita a responsabilidade da sua educação, sendo, posteriormente, escolhido por uma congregação em particular para agir como seu ministro.

a Carlingford como o novo ministro da congregação, ele é um jovem cheio de esperanças e de ambições que depressa se desvanecem. Vincent sente-se superior à congregação de comerciantes, não aprecia as belezas dos encontros sociais e dos chás, não visita os membros mais importantes da comunidade com regularidade, não gosta dos ‘bons conselhos’ que o seu antecessor, Mr. Tufton, faz questão de lhe dar, nem da atitude paternalista dos diáconos, especialmente da interferência bem intencionada do fazedor de manteiga, Mr. Tozer.

Quando Vincent procura a companhia da jovem e bela viúva aristocrata, Lady Western, por quem se apaixona, a popularidade do ministro fica afectada, ofendendo a congregação, que fica ainda mais ofendida quando Arthur deixa tudo para ir em busca da irmã desaparecida e acusada de crime. Em SC a autora misturou o enredo principal (a relação do ministro com a congregação e a caracterização da comunidade) com um sub-enredo melodramático, à semelhança dos romances de sensação, tão em voga no mercado literário da época.¹⁵

À semelhança do que acontecera com Mr. Proctor, (R), Vincent, embora mais jovem e mais dotado para a vida religiosa do que aquele, tem o mesmo problema. Também ele coloca em causa a sua aptidão para o ofício ou pelo menos para o modo como este é administrado na capela, pedindo no final do romance a demissão do cargo para o qual fora nomeado, com um sentimento de falhanço.

¹⁵ Margaret Oliphant parece ter encontrado no romance de Wilkie Collins, *The Woman in White* (1860) o exemplo ideal do género. É unanimemente aceite pela crítica que a intriga de SC foi retirada de *The Woman in White*, pois até a vilania e as ameaças se tornam em nada – não há mortes, embora haja uma tentativa de assassinio, há um rapto, com ameaças de sedução, identidades falsas e duas jovens mulheres vitimizadas. O sub-enredo de SC está muito próximo de Arthur Vincent, o qual conhece entre os seus paroquianos uma mulher misteriosa, Mrs. Hilyard, - Rachel Hilyard - obviamente uma mulher de classe social elevada, mas que vive na miséria e na obscuridade. É a partir deste conhecimento que toda a acção melodramática se desenrola. Em Maio de 1862, enquanto SC estava a ser serializado, Margaret Oliphant escreveu um artigo na *Blackwood's* sobre este fenómeno do mercado literário vitoriano – o romance sensacionalista. Observando que as histórias domésticas suas contemporâneas, por mais virtuosas e encantadoras, já não atingem o mesmo resultado das antigas histórias, em que os leitores ficavam toda a noite a pé a ler um romance (Oliphant 1862: 565), a autora traça o desenvolvimento dos romances sensacionalistas, na ficção americana, com autores como Hawthorne e na ficção inglesa com Sir E.B. Lytton e Wilkie Collins. Revelando-se contra os horrores gratuitos e contra a fantasia grotesca, Margaret Oliphant definiu este género romanesco como um esforço original e individual em que os efeitos de horror são produzidos por actos humanos e não por uma qualquer entidade e agência oculta. ‘His effects are produced by common human acts, performed by recognisable human agents whose motives are never incrustable, and whose line of conduct is always more or less consistent. (...) a writer who boldly takes in hand the common mechanism of life, and by means of persons who might all be living in society for anything we can tell to the contrary, thrills us into wonder, terror, and breathless interest, with positive personal shocks of surprise and excitement, has accomplished a far greater success than he who effects the same result through supernatural agencies, or by means of the fantastic creations of lawless genius or violent horrors of crime. (Oliphant 1862: 566)

Arthur é substituído no cargo pelo bem mais flexível jovem Beecher, que casa com Phoebe Tozer, casal que reaparecerá no último romance da série, **PJ**.

The Perpetual Curate

*The Perpetual Curate*¹⁶ começou a ser publicado no **Blackwood's** uns meses depois de **SC** ter terminado, embora o seu título tenha sido pela primeira vez mencionado em Dezembro de 1862, quando faltava ainda um número para **SC** terminar.

O sucesso que conheceu com **SC** permitiu a Margaret Oliphant exigir à casa Blackwood um adiantamento de mil libras, por conta de **PC**, facto que deixou estupefactos os editores e o gestor da casa;¹⁷ porém esta exigência é bem demonstrativa da confiança que a autora sentia na sua capacidade clara de se assumir como alguém com autoridade no mundo das letras. Todavia, este romance não conheceu a fama do seu antecessor; Margaret Gray (1979) explica a descida nas vendas de **PC**, ao afirmar que embora o público vitoriano estivesse preparado para acolher um exame satírico dos dissidentes, não estava tão inclinado a divertir-se quando a romancista atacava a Igreja Anglicana. O outro factor a ter em consideração no abaixamento das vendas foi o facto de os clérigos anglicanos e os seus paroquianos serem, de certeza, conhecidos e familiares aos leitores – tanto na vida real como na ficção, enquanto as congregações dissidentes, pelo contrário, eram uma novidade.

Parte do enredo da obra já tinha sido estabelecido em **R**, onde o caso amoroso entre a jovem Lucy Wodehouse e o jovem cura Frank Wentworth bem como o romance abortado entre Mr. Proctor e Miss Wodehouse ficaram indiciados. Mais uma vez o protagonista é um membro do clero, Frank Wentworth, mas, desta feita, pertencente à *High Church*. O jovem clérigo tem ideias grandiosas sobre a sua missão, à semelhança de Arthur Vincent, mas distrai-se pelos acontecimentos do sub-enredo, onde, à

¹⁶ Cura é um clérigo assistente de um reitor numa paróquia. *Perpetual Curate* é um cura nomeado e autorizado directamente por um bispo para officiar numa paróquia ou num distrito eclesiástico. O vicariato é perpétuo, na medida em que só pode ser retirado pela revogação da autorização. No século XIX foram criados muitos distritos eclesiásticos em áreas de desenvolvimento populacional, muitas vezes atribuídos a curas perpétuos. (*The Oxford Dictionary of the Christian Church* ed., F.L. Cross and E.A. Livingstone, 1974). A igreja de St. Roque, onde o cura perpétuo, Frank Wentworth, officia é anómala, no sentido em que não pertence a nenhum distrito, sendo o trabalho pastoral que realiza em Wharfside tecnicamente irregular, porque Wharfside faz parte da paróquia de Carlingford, ao cuidado do reitor.

¹⁷ Com este romance Margaret Oliphant arrecadou 1.500 libras, o valor mais alto que alguma vez ganhou por um romance em 3 volumes.

semelhança de SC, desaparece uma adolescente, a sobrinha do comerciante Elsworthy, que, ao contrário dos outros comerciantes das *Crônicas de Carlingford*, não é dissidente, mas anglicano, sendo o sacristão de St. Roque.

Este romance permite a Margaret Oliphant abordar temas doutrinários melindrosos das *High Church*, *Low Church* e *Broad Church* (todas elas suspeitando das congregações não-conformistas), bem como antagonismos de classe e a preocupação vitoriana com o bom nome. Em carta ao editor, datada de Maio de 1863, Margaret Oliphant escrevia sobre o romance que tinha em mãos:

I think I have materials in my hands for a little exhibition of all the three parties in the Church. I mean my curate's brother to go over to Rome, and we will not be neglectful of the claims of Exeter Hall. As to his own positions, a perpetual curacy *is* independent, but it is because Mr. Wentworth is working *in the parish* with which he has nothing to do, and which it is in reality high treason for any one, even the bishop, to interfere with, that he comes under the rector's displeasure. (Oliphant 1899]1974: 191-192)

O plano ambicioso que traça nesta carta esmorece no processo de escrita, tendo Margaret Oliphant reduzido o alcance do que se propunha: as exigências de Exeter Hall¹⁸ são representadas de uma forma leve e bem humorada pela tia de Frank, Leonora Wentworth, que prefere o serviço religioso da capela dissidente de Salem ao serviço muito *High Church* do sobrinho em St. Roque.¹⁹

Evitando o melodrama e o sensacionalismo, PC trata da luta de um jovem clérigo, *High Church* nas suas convicções, para assegurar uma forma de vida na qual não tivesse de comprometer os seus princípios. É um padre dedicado, está apaixonado e continua, tal como na história anterior, R, demasiado pobre para casar com Lucy

¹⁸ Exeter Hall, situado em Londres, era considerado o 'coração' do movimento evangélico e o local dos chamados Encontros de Maio, encontros entre anglicanos, não-conformistas e sociedades sem denominação. Como Gilmour (1993: 76) explica: 'Evangelicals were the founders of the modern pressure group, and when from 1831 their various 'societies' came together for their annual May rallies at Exeter Hall in the Strand, 'Exeter Hall' became synonymous with an interfering sanctimoniousness. The Societies did much good – the work of the Anti-Slavery Society, the Royal Society for the Prevention of Cruelty to Animals, the Ragged School Union, the sacred harmonic society, which made Exeter Hall the musical centre of London – and much harm: and no society did more harm to the evangelical cause than the Lord's Day Observance Society.'

¹⁹ Este era, aliás um procedimento comum entre os evangélicos, que preferiam fazer as suas orações numa capela dissidente do que frequentar o serviço religioso da confissão *High Church* ou mesmo *Broad Church*. A este respeito, Bowen (1968) esclarece que a distância entre os dissidentes e a Igreja de Inglaterra não era assim tão grande como muitos romances faziam crer, dado que a confissão evangélica estabeleceu a ponte entre os dois.

Wodehouse.²⁰ Ser cura perpétuo nos anos 60 significava ter a cargo uma igreja construída, em primeiro lugar, para aliviar a pressão do trabalho da paróquia. Mas para conseguir ir mais longe, para ascender na hierarquia da Igreja, teria de ser escolhido pela família ou recomendado, pelo reitor, a um bispo. Se fosse visionário, isto é, se tivesse perspectivas e opiniões que os seus superiores não aceitassem, o resultado seria um confronto com o reitor, confronto esse que impediria a recomendação.

No seu caminho Frank Wentworth tem como obstáculos a própria comunidade, cheia de falatórios e de desentendimentos, a inimizade do reitor, Dr. Morgan, que substitui Morley Proctor, bem como a sua família, bastante dividida e confusa. Frank é visionário e ritualista²¹ – na igreja de St. Roque, construída em estilo gótico por Gilbert Scott,²² abundam velas, flores e sinos, bem como um coro vestido de branco.

Frank vai muito além dos seus deveres na igreja ao tomar conta do bairro de Wharfside, missão que lhe fora incumbida pelo anterior reitor, Mr. Bury, mas que vai contra as decisões do novo reitor, Dr. Morgan. Frank Wentworth dedicara-se, durante anos, ao trabalho de caridade e de escolaridade na zona mais pobre de Carlingford, Wharfside. O cura cria, inclusivamente, uma irmandade, da qual fazem parte as irmãs Wodehouse.²³

O romance desenvolve-se no mundo fechado e confortável de Grange Lane e no da Igreja Estabelecida, bem como no da fidalguia rural, introduzindo a romancista, nesta atmosfera calma e agradável, uma temática bastante séria – um clérigo anglicano que se converte ao catolicismo,²⁴ assunto que dá ao romance maior profundidade e interesse,

²⁰ Embora não seja referido em lado algum do romance, a verba anual de um cura era de cerca de 130 libras.

²¹ Esta facção do movimento tractariano, ou de Oxford, estabelecia o uso de cerimónias e rituais na celebração eucarística, tendo, igualmente, nos anos de 1860, desenvolvido missões nos bairros industriais ingleses; não é, por isso, de estranhar, que Frank não se confine a St. Roque e desenvolva um trabalho de caridade no bairro pobre de Wharfside.

²² Sir George Gilbert Scott (1811-1878), arquitecto inglês, um dos expoentes do revivalismo gótico no período vitoriano, avô do também arquitecto Sir Giles Gilbert Scott, (1880-1960), responsável pela construção da catedral anglicana de Liverpool, uma estrutura gótica maciça, em grés vermelho, começada a construir em 1904 e só terminada em 1980. Sir George adquiriu educação artística com o estudo das obras de Augustus Pugin sobre arquitectura medieval. O *Martyr's Memorial* em Oxford, o *Albert Memorial* em Londres, bem como a restauração da abadia de Westminster, são monumentos emblemáticos deste estilo arquitectónico, fonte de muita controvérsia no século XIX, que retirava a sua inspiração da arquitectura medieval, competindo com o revivalismo neoclássico nos Estados Unidos da América e na Grã-Bretanha.

²³ Estas irmãs de caridade não pertenciam a nenhuma comunidade monástica; envergando uma capa cinzenta, dedicavam-se a tarefas de caridade em Carlingford.

²⁴ com as conversas que Frank mantém com Gerald, Margaret Oliphant introduz no romance questões à volta do movimento de Oxford, um movimento centrado na universidade de Oxford

que procurava uma renovação do pensamento e prática católicas dentro da Igreja de Inglaterra, em oposição às tendências protestantes, de uma nova teologia liberal dessa mesma igreja. Os líderes deste movimento foram John Henry Newman (1801-1890), clérigo, membro do Oriel College em Oxford e vigário de St. Mary, a igreja da Universidade; Newman convertido ao catolicismo romano e, subsequentemente, ordenado cardeal, foi o autor de *Apologia pro Vita Sua* (1864); Richard Hurrell Froude (1803-1836), clérigo; John Keble (1792-1866), clérigo e poeta, cujo sermão 'National Apostasy' é tido como o início do movimento e Edward Pusey (1800-1882), clérigo e professor em Oxford. O sermão de Keble de 1833 atacava o plano do Parlamento em desestabilizar, ou antes abolir o estatuto oficial da Igreja Anglicana da Irlanda, um país basicamente católico. Muitos liberais argumentavam que, devido ao facto de muitos irlandeses serem católicos, os seus impostos não deviam reverter para a Igreja Anglicana; ao contrário, Keble e Pusey, para além de outros tractarianos, consideravam que, dado que a religião cristã era superior a qualquer governo, os poderes seculares não tinham o direito de interferir em questões espirituais. As ideias do movimento foram publicadas nos 90 artigos que compõem *Tracts for the Times* (1833-1841), tendo vinte e quatro desses artigos sido escritos por Newman que também editou a série. Este era um movimento que acreditava na igreja una, reconhecendo a autoridade doutrinária católica como absoluta, criando uma autoconsciência anglicana, paralela à autoconsciência das denominações protestantes, argumentando, igualmente, que a verdade das doutrinas da Igreja de Inglaterra assentava na posição da igreja moderna como descendente directa da Igreja Estabelecida pelos apóstolos. Este era um argumento, obviamente, conservador, como resposta aos vários desafios contemporâneos à autoridade da religião. Muito devido ao trabalho de Keble e Pusey o movimento estendeu-se e disseminou a sua influência pela Igreja de Inglaterra, tendo como resultado, por exemplo, o crescente uso de rituais nos serviços religiosos, facto que nos anos 50 e 60 de 1800 suscitou muita controvérsia, da qual Young (1936) nos dá conta nos seguintes modos: 'Churches were swept, churchyards tidied; church windows cleaned. High pews behind which generations of the comfortable had dozed the sermon out, red velvet cushions on which the preacher had pounded the divisions of his text, the village band in the gallery, the clerk under the pulpit, gradually disappeared: very cautiously, crosses were introduced, and flowers and lights. Liturgical science became a passion with younger clergy, and the wave of restoration and church building brought it a keen, sometimes a ludicrous, preoccupation with symbolism. The great ritualist controversy belongs to later years: its originating issue was the fashion of the preacher's garment. The custom at the end of the morning prayers had been for the minister to retire and reissue from the vestry in the black gown of a learned man. As the practice spread of reading the Ante-Communion service after the sermon, the double change from white to black and back into white was felt to be unseemly. But preaching in his whites – his vestments as a minister – the parson might be thought to claim for his utterances an authority more than his own, the authority of a priest, and so surplice riots became a popular diversion of the forties'. (Young 1936 1960: 64) Este movimento eclesiástico, que queria mais rituais e decoração religiosa nas igrejas, estava intimamente relacionado com o revivalismo gótico (não é de estranhar que Frank Wentworth, ritualista, seja cura na igreja arquitectada pelo precursor deste estilo em Inglaterra). Este estilo arquitectónico era um parceiro natural do tractarianismo já que ambos os movimentos olhavam para a Idade Média como o tempo em que a Igreja ia ao encontro das necessidades dos paroquianos, tanto religiosa como esteticamente. Estes movimentos tiveram, igualmente, influência na irmandade pré-rafaelita que também olhava para trás para Rafael e para os seus percursores medievais como fonte de inspiração artística. O movimento de Oxford deu uma opção mais conservadora à atmosfera animada do debate religioso na época vitoriana. Para os vitorianos que odiavam o ateísmo dos utilitaristas e o agnosticismo dos cientistas, que se foram afastando do entusiasmo dos evangélicos, que consideravam a *Broad Church* demasiado latitudinária para ter qualquer significado importante na doutrina que professava e que não punham a hipótese de se converterem a Roma, os anglicanos *High Church* surgiram como a solução conservadora ideal.

pelo debate de ideias entre os dois irmãos. Este confronto teológico entre Frank e Gerald, embora em termos simplificados, sobre o movimento de Oxford, com Gerald a ‘agarrar-se à rocha da autoridade’ e Frank aceitando os mistérios da existência, as suas próprias dúvidas e perplexidades como parte da sua fé: uma dessas perplexidade tem a ver com o mistério do sofrimento humano.²⁵ Embora Frank não se sinta chocado com o lado doutrinário da questão, reconhece as consequências desastrosas da decisão de Gerald para a família. Partilhando as convicções dos tractarianos, Frank está preparado para olhar para a Igreja de Roma como a ‘Mãe’, ao mesmo tempo que está convencido de que a Igreja de Inglaterra é o ramo legítimo dessa Igreja.

Frank também se envolve nos assuntos familiares dos Wodehouse, tentando salvar da desgraça o único filho varão da família, Tom Wodehouse. Ao fazê-lo, Frank arrisca a sua própria reputação, não conseguindo, porém, poupar o velho senhor Wodehouse ao choque de saber que Tom forjara a sua assinatura. Mr. Wodehouse nunca superou o choque e ao morrer sem testamento, toda a sua fortuna passa para o filho, o qual, embora sob pressão, deixa a casa da família para as irmãs, que ficaram sem meios de sustento. A mais velha, Miss Wodehouse casa com Mr. Proctor (R), que aceitara outro lugar de clérigo, abandonando, definitivamente o colégio de All-Souls. Quanto a Frank, ele consegue finalmente casar com Lucy, dado que Mr. Morgan decide aceitar o lugar que fora anteriormente de seu pai, garantindo que Frank Wentworth seria o seu sucessor em Carlingford.

Miss Marjoribanks

Para que qualquer leitor possa entender a construção da comunidade conhecível de Carlingford, o seu desenvolvimento, a teia de relações sociais, os espaços e as personagens, em suma, para que entenda a cronologia da construção da comunidade, tem de obrigatoriamente de começar por ler *MM*, dado que este romance, apesar de ser a quarta história a ser escrita, é a primeira crónica de Carlingford.

²⁵ A conversa entre os dois irmãos (*PC*, 436) foi escrita pouco tempo depois de Margaret Oliphant ter perdido a filha de dez anos. Merryn Williams (1986) aponta para o facto de esta experiência ter informado o tratamento que a escritora fez da religião em *PC*, para além de sugerir que desde o início da série Margaret Oliphant tenha defendido uma forma não dogmática do cristianismo, dado que, na opinião da crítica, as diferenças entre Igrejas já não pareciam importantes. Margaret Oliphant tentou descrever, nesta conversa, o desejo do homem por ideais e certezas e o seu inevitável desapontamento (Jay 1995)

Nele Margaret Oliphant lança grande parte da galeria de personagens que constituem aquela comunidade: aqui conhecemos Mr. Bury, o reitor evangélico de que ouvimos falar em **R**, conhecemos o interior do mundo fechado, privado, confortável de Grange Lane, que tinha sido aludido em **E** e **DF** e do qual tínhamos tido uma visão muito parcial em **R** e **PC** e conhecemos um pouco de Grove Street, onde Lucilla se aventura e cujo conhecimento mais profundo foi possível com a leitura de **SC**.

Em Janeiro de 1864, durante o processo de escrita da segunda metade do romance **PC**, Margaret Oliphant perde a filha, Maggie, pelo que houve um período de relativa inactividade, só interrompida pelo trabalho com que se tinha comprometido: completar **PC**, para o **Blackwood's** e *A Son of the Soil*, para a **Macmillan's Magazine**.²⁶

Planeado originalmente como um romance breve, a obra começou a crescer de tal modo no processo de escrita que Margaret Oliphant ao escrever ao editor, no início de 1865, afirmava:

I send you this second number of 'Miss Marjoribanks', which I hope you will like. I am not quite sure myself that there is enough progress made, and I am afraid I am getting into a habit of over-minuteness. (...) indeed I have myself very little idea as yet how long this story may be: I meant it to be only four or five numbers, but I have already put in too many details to make that possible, and it seems to suit my demon best to let it have its own way. (Oliphant [1899] 1974: 197)

Redescoberto nos anos 60 de 1900 por Q. D. Leavis, a qual considerou o romance único na vasta obra de Margaret Oliphant, **MM** foi considerado por Rubik (1981) como um tesouro da literatura vitoriana, muitas vezes lido como um épico satírico.

Em **MM** passamos de um cenário de questões religiosas, encontrado nas crónicas anteriores, para um cenário de problemas domésticos e sociais, com Lucilla Marjoribanks a impor-se como uma heroína feminina forte. O foco temático não é aqui

²⁶ Após a morte da filha, Margaret Oliphant passou o inverno de 1864 em Paris, onde alugou um apartamento nos Campos Elísios; aliás, a autora, demasiado abalada pela fatalidade, passara esse inverno deambulando por Itália e Suíça com os dois filhos. Tais circunstâncias dificultavam o retorno ao terreno comercialmente rentável das crónicas de Carlingford. Recorde-se que foi este o terreno que lhe serviu de salvação quando quatro anos antes perdera o marido e se lançou numa febre de produção, demonstrando a sua capacidade para ultrapassar todos os problemas com que se deparava. Após sofrer mais uma adversidade é difícil acreditar que o grande romance de sátira social, **MM** tenha sido concebido nesta altura. Com efeito, como Jay (1998) defende, se há na história da literatura algum romance que contrarie a noção de que a ficção é uma janela transparente para as emoções do autor, esse romance é **MM**.

o das diferentes práticas religiosas e os problemas destas com questões de classe, mas sim o do relacionamento social.

O tom de ironia com que o romance abre alarmou de tal modo os editores, que Margaret Oliphant, em Setembro de 1865, lhes respondeu nos seguintes termos:

As far what you say of hardness of tone, I am afraid it was scarcely to be avoided. I hate myself the cold-blooded school of novel-writing, in which one works out a character without the slightest regard to whether it is good or bad, or whether it touches or revolts one's sympathies. But at the same time I have a weakness for Lucilla, and to bring a sudden change upon her character and break her down into tenderness would be like one of Dickens's maudlin repentances, when he makes Mr. Dombey *trinquar* with captain Cuttle. Miss M. must be one and indivisible, and I feel pretty sure that my plan is right. (Oliphant [1899]1974: 204-205)

Lucilla Marjoribanks surge aos olhos do leitor como uma jovem determinada, saudável, forte, que após a morte da mãe pretende fazer da sua casa o centro de Carlingford, regressando a casa depois de três anos numa escola na Suíça, onde aprende economia política, com o intuito de ser o conforto do papá, o médico sénior de Carlingford – Dr. Marjoribanks.

Lucilla surge determinada a ser a líder da sociedade de Carlingford, organizando-a e harmonizando-a, fazendo uso de uma estratégia para conseguir o seu ambicionado plano: a de oferecer jantares e festas como eventos sociais. MM expõe de forma notável a importância do fazer da comunidade, dos jantares, das festas e das conversas e encontros menos formais, apresentando um estudo sistemático da comunidade de Carlingford, enfatizando a estreiteza e a esterilidade da sociedade de província (sobretudo para as mulheres), no poder que tem para frustrar talentos individuais, com as suas pressões, mais ou menos subtis, para o respeito à conformidade.

O romance desenrola-se em duas fases – a primeira de grande esplendor, durante a juventude de Lucilla, período em que é desafiada por uma jovem (Barbara Lake) de classe social inferior, com poucos recursos financeiros, mas educada para a arte; a segunda, de declínio, não só porque Lucilla já tem vinte e nove anos, mas porque a sua situação financeira muda radicalmente com a morte do pai, tendo como única saída o casamento. Parecendo sucumbir e aceitar a única forma de escapar ao destino de viver e morrer solteira e sem dinheiro, Lucilla pondera a hipótese de casar com o advogado Ashburton, agora membro do Parlamento, figura que a própria Lucilla ‘lançara’ para a cena política como candidato pelo círculo eleitoral de Carlingford, quando, no exacto e

último momento, o primo Tom surge para lhe propor casamento, oferecendo-lhe, assim, um desfecho romântico e um futuro brilhante – a organização do círculo social de Marchbanks. A protagonista, já não tendo a frescura da juventude, apercebe-se de que este é um novo começo.

Phoebe Junior

Em 1872, em parte para se divertir e em parte fruto de um impulso súbito (Oliphant 1872), Margaret Oliphant escreve **PJ**, publicada em 1876, com o subtítulo *A Last Chronicle of Carlingford*, como uma sequela de **SC**. Este romance é considerado pelos Colby (1966) como tecnicamente o melhor de toda a série, com um enredo que, embora não original, é bem construído, com uma acção fluída e personagens activas e interessantes.

Os conflitos entre a Igreja e os não-conformistas estão aqui retratados; para além das questões de ascensão social e de mudança: nele conhecemos uma certa sociedade londrina, nomeadamente a do rico Copperhead²⁷, industrial que se mistura, por laços de casamento, com uma família aristocrata. Mrs. Copperhead, a segunda esposa do industrial, é, significativamente, de condição social superior à marido,²⁸ e embora não seja aristocrata de berço foi educada como uma dama, com modos gentis.

Esta mesma ascensão social verifica-se em Carlingford, onde o progresso começa a afectar a comunidade; os Wentworth, os Wodehouse e os Marjoribanks já não existem e os Tozer mudaram-se para a casa de Lady Western, em Grange Lane. Durante todo o desenrolar da história nota-se o peso que as personagens sentem em manter as aparências, lutando para manter a superioridade. Mrs. Tozer lamenta secretamente a

²⁷ Margaret Oliphant cria uma personagem que em tudo se assemelha às personagens dickensianas, caracterizando-a física, cultural, psicológica e socialmente por meio do nome: Mr. Copperhead ecoa várias figuras de Dickens em *Hard Times* – o nome Copperhead, como Gradgrind, define-o fisicamente – cabeça de cobre, definição que consequentemente o define psicologicamente como alguém frio, distante, de olhar metálico e desafiador; mas Mr. Copperhead também se assemelha nos modos, na cultura e na ascensão social de um *self-made man* a Mr. Bounderby, que tanto gosta de se vangloriar do dinheiro que tem, dos modos pouco refinados e que se dilata, enche o espaço onde se encontra; estas características fazem com Copperhead abafe, sufoque, os que lhe são próximos, nomeadamente a mulher e o filho, à semelhança de Mr. M^oChoakumchild.

²⁸ Langland explica (1995) que o casamento de um homem de negócios com uma dama era uma estratégia de ascensão social. 'This pattern confirms the inviolable status of women at the same time that it accommodates the popular rags-to-riches plot of emergent capitalism. In fact, it conveniently links the hero's monetary quest to a corollary social rise.' (Langland 1995: 29)

vida que tinha na loja e muita da irascibilidade de Mr. Tozer parece derivar do seu desconforto com a nova posição social.

Entre as classes religiosas sentimos, de igual modo, o desconforto que sentíamos em SC, sobretudo na relação do ministro dissidente com as classes socialmente aceites como suas superiores, como é o caso do confronto entre Reginald May, anglicano, e Horace Northcote, um ministro dissidente com modos de cavalheiro, vindo do norte de Inglaterra, bem instalado na vida do ponto de vista económico e bem educado. À semelhança de Arthur Vincent, Horace Northcote considera os horizontes da congregação dissidente muito limitados para os seus desígnios.

Com um intervalo de cerca de vinte anos, Margaret Oliphant continua neste romance a representação do não conformismo, apresentando, todavia, as diferenças entre congregações dissidentes em diferentes áreas do país; de Carlingford, a província, a Londres, a urbe cosmopolita, a romancista retrata, logo de início, a subida meteórica do sucessor de Arthur Vincent em Carlingford, via as grandes cidades do norte de Inglaterra. Se em SC Margaret Oliphant representara a vida dos dissidentes numa pequena cidade, em PJ, ao representar a congregação dissidente da grande cidade, a autora retrata aspectos bem diferentes, nomeadamente nas convicções dos dissidentes de Carlingford e dos que vivem numa zona em moda em Londres; se em Carlingford encontráramos comerciantes como diáconos, aqui encontramos industriais.

Phoebe Beecham é neta de Tozer (responsável pela alcunha ‘Phoebe Junior’) e filha de Phoebe Beecham (nascida Tozer) e de Henry Beecham²⁹ que, apesar de se terem mantido dissidentes, se tornaram muito respeitáveis, convivendo com as grandes famílias burguesas de Londres. Henry Beecham é o ministro congregacionista de uma comunidade urbana, bem instalada economicamente.

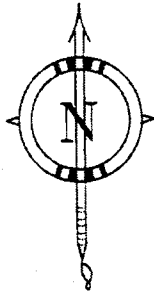
Munida do melhor guarda-roupa para se encontrar com a sociedade de Grange Lane e apesar do choque de reconhecimento que Phoebe tem ao visitar os avós que agora aí vivem,³⁰ esta personagem é apresentada como uma jovem mulher forte, assemelhando-se nesse aspecto a Lucilla Marjoribanks, na vontade férrea e aparência

²⁹ Atente-se como, por vezes, e como tantas vezes tem sido apontado, Margaret Oliphant se esquecia do nome das personagens e lhes chamava nomes ligeiramente diferentes; falta de atenção, escreve a crítica, devida à pressa com que escrevia, sem tempo para revisão. Em SC, o ministro que substitui Arthur e que viria a casar com Phoebe Tozer chamava-se Beecher; agora a família chama-se Beecham.

³⁰ As linhas rígidas de divisão social de meados do século, ainda visíveis nos romances nos anos 60, estão agora esbatidas em 1876.

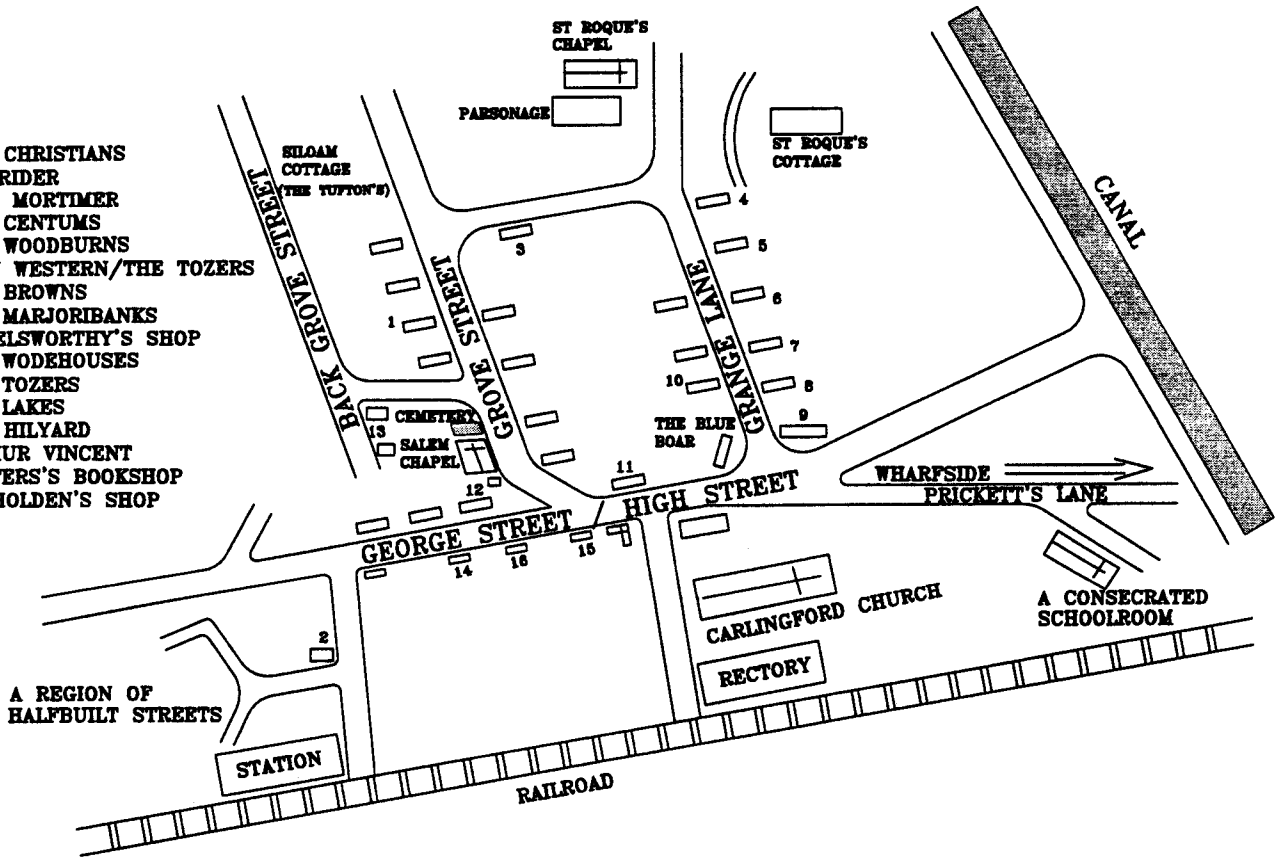
sempre própria, pois apesar de não gostar de morar com os avós contrapõe, para si mesma, que a afeição deve sobrepor-se às diferenças sociais.

O papel de Phoebe é, habilmente, contraposto para atingir maior profundidade e equilíbrio em termos de enredo com o de Ursula May; tanto Phoebe como Ursula são inteligentes e superiores aos jovens à sua volta e ambas são afectadas, de diferentes modos, por pressões sociais. Ursula, filha do pároco, faz parte dos pobres mais cultos, olhando, num primeiro momento, para a jovem graciosa e vestida segundo os padrões da moda – Phoebe – como um modelo. Por seu lado, Phoebe, que adquiriu o ar gentil por meio da educação e do estudo, continua a ser a neta do fazedor de manteiga; mesmo a mãe, que ascendeu socialmente, tem plena consciência do seu passado e o leitor que se recorda de Phoebe Tozer em SC aprecia a ironia da transformação. O facto de mandar a filha de volta a Carlingford, para reviver a experiência social da mãe, permite ao leitor perceber a oportunidade que Margaret Oliphant encontrou para fazer comentário e crítica social.



CARLINGFORD

- 1- THE CHRISTIANS
- 2- DR. RIDER
- 3- MRS. MORTIMER
- 4- THE CENTUMS
- 5- THE WOODBURNS
- 6- LADY WESTERN/THE TOZERS
- 7- THE BROWNS
- 8- THE MARJORIBANKS
- 9- MR ELSWORTHY'S SHOP
- 10- THE WODEHOUSES
- 11- THE TOZERS
- 12- THE LAKES
- 13- MRS HILYARD
- 14- ARTHUR VINCENT
- 15- MASTERS'S BOOKSHOP
- 16- MR HOLDEN'S SHOP



CARLINGFORD
◇
A Cidade e os Habitantes

Carlingford

A Cidade e os Habitantes



Carlingford é um círculo eleitoral que apoia a Igreja Estabelecida e a rainha (PJ, 6), apoio que define o carácter social desta cidade de província: o de uma comunidade tradicional, conservadora, que se rege pelas normas e convenções visíveis da sociedade vitoriana de classe média alta. Esta é uma cidade do sul de Inglaterra, sem qualquer ponto de interesse arquitectónico ou geográfico, onde nem sequer há uma escola privada, nem cinema, nem museus (PJ, 190), mas que é composta por uma classe superior de pessoas, facto que justifica, na perspectiva elitista da narradora, a crescente importância do local, justificando, igualmente, a narração da comunidade.

Embora seja difícil a qualquer topógrafo desenhar um mapa exacto da geografia da cidade, sabemos que Carlingford está dividida em cinco áreas distintas: Grange Lane, Grove Street, George Street, 'the new district', que delimita a cidade a sueste, uma zona ignorada pela sociedade e Wharfside,¹ a sudoeste, local que só o cura anglicano Frank Wentworth e Lucy Wodehouse frequentam²; a norte ergue-se a igreja anglicana de St. Roque e a sul a reitoria e a Igreja paroquial de Carlingford, um edifício do século XVIII, com galerias sufocantes e bancos muito altos, cujo púlpito é uma massa de três níveis, com a mesa de leituras por baixo, um celeiro, nas palavras críticas e satíricas de Frank Wentworth (PC, 8); junto à reitoria corre a linha de caminho de ferro, com a estação a distar meia milha da cidade.

It is a considerable town, it is true, nowadays, but then there are no alien activities to disturb the place – no manufacturers, and not much trade. And there is a very respectable amount of every good society at Carlingford. To begin with, it is a pretty place – mild, sheltered, not far from town; and naturally its very reputation for good society increases the amount of that much-prized article. The advantages of the town in this respect have already put five per cent upon the house-rents; but this, of course, only refers to the *real* town, where you can go through an entire street of high garden-walls, with houses inside full of the retired exclusive comforts, the dainty economical refinement peculiar to such

¹ Note-se como o nome da zona geográfica tem a ver com os que aí trabalham e representa a actividade que aí se desenvolve – wharf significa molhe, cais, desembarcadouro e os moradores desta zona da cidade são, na sua maioria, barqueiros.

² De acordo com Young (1936) os pobres estavam cada vez mais afastados das outras classes sociais, nomeadamente das classes médias que se tornavam progressivamente mais sóbrias, limpas e delicadas no falar. as classes sociais mais baixas, são, aliás, usualmente, banidas para a periferia dos romances, onde têm um papel totalmente subordinado.

places; and where good people consider their own society as a warrant of gentility less splendid, but not less assured, than the favour of Majesty itself. Naturally there are no dissenters in Carlingford – that is to say, none above the rank of a greengrocer or milkman. (R, 1)

O primeiro contacto que o leitor tem com Carlingford acontece em E, onde se fica a saber que é uma cidade próspera, onde todas as pessoas sabem tudo de todos (E, 5), onde o conhecimento que cada um tem com os vizinhos dá um sentido da pequena comunidade (E, 14), do mundo pequeno e particular de Carlingford (DF, 46). A cidade é composta por uma população observadora e atenta (DF, 192), onde se pode encontrar a chamada ‘boa sociedade’, gentil e respeitável. A narradora constrói e estigmatiza, desde início, a composição social desta cidade de província ao fazer referência à cidade verdadeira, centrando a atenção do leitor numa rua específica que tem muros altos, os quais escondem confortos exclusivos de uma sociedade gentil.

Carlingford is, as is well known, essentially a quiet place. There is no trade in the town properly so called. To be sure, there are two or three small counting-houses at the other end of George Street, in that ambitious pile called Gresham Chambers; but the owners of these places of business live, as a general rule, in villas, either detached or semi-detached, in the North-end, the new quarter, which as everybody knows, is a region totally unrepresented in society. In Carlingford proper there is no trade, no manufactures, no anything in particular, except very pleasant parties and a superior class of people - a very superior class of people, indeed to anything one expects to meet with in a country town, which is not even a county town, nor the seat of any particular interest. It is the boast of the place that it has no particular interest – not even a public school: for no reason in the world but because they like it, have so many nice people collected together in those pretty houses in Grange Lane – which is, of course, a very much higher tribute to the town than if any special inducement had led them there. (PC, 1)

A cada uma das zonas referidas corresponde uma classe social diferente: em Grange Lane, zona de elite, vivem os mais abastados e os socialmente bem instalados na vida, a classe média alta, composta por famílias de profissionais reconhecidos e a *gentry*, classes que se deslocam quando necessário a George Street para fazer compras ou, mais esporadicamente, até Grove Street, no final da qual se ergue o local de culto dissidente, Salem Chapel; em George Street situam-se as habitações e as lojas dos comerciantes dissidentes (talhantes, merceiros, leiteiros), a par de algumas das melhores lojas de Carlingford; por seu turno, ‘the new district’ é um bairro limítrofe da cidade, onde prolifera a urbanização e abundam as más condições de salubridade, zona onde habitam jovens profissionais que aspiram a uma carreira reconhecida. Em Wharfside encontramos a classe mais pobre de Carlingford, cujos membros têm uma

profissão, mas não têm nome: são quase invisíveis do ponto de vista da autora, servindo exclusivamente como foco de interesse à representação dos actos caritativos de algumas personagens.

Carlingford é uma cidade burguesa de província, um lugar agradável, saudável, suficientemente afastado de Londres para não sofrer as pressões da grande cidade, contudo, suficientemente perto desta para que os seus habitantes aí se desloquem facilmente. É uma pequena cidade, onde as mudanças sociais causadas pela Revolução Industrial ainda não foram sentidas;³ o desenvolvimento urbano, o mundo dos trabalhadores e dos industriais é largamente omitido, embora a autora consiga pintar um retrato abrangente das diferentes classes sociais e profissionais da Inglaterra de meados do século XIX.

Grange Lane

Grange Lane é habitada pelas melhores famílias de Carlingford (médicos, advogados, banqueiros, militares reformados e clérigos anglicanos; a zona é uma área residencial, cujas casas são circundadas por muros altos e jardins, os quais sugerem a ideia de protecção ciosa de privacidade (R, 3); os jardins são, convencionalmente, um espelho dos proprietários e estes espelham os seus jardins (Waters 1988: 305). Os jardins de Grange Lane são murados e cheios de vegetação, expressando a exclusividade⁴ e bem estar económico dos seus proprietários; muitas das personagens femininas que habitam Grange Lane são descritas em comparação e em contraposição aos jardins.

She [Miss Wodehouse] was seated on a green garden-bench which surrounded the great May-tree in that large, warm, well-furnished garden. The high brick walls, all clothed with fruit-trees, shut in an enclosure of which not a morsel except this velvet grass, with its nests of daisies, was not under the highest and most careful cultivation. It was such a scene as is only to be found in an old country town; the walls jealous of intrusion, yet thrusting tall plumes of lilac and stray branches of apple-blossom, like friendly salutations to the world without; within, the blossoms drooping over the light bright head of Lucy Wodehouse underneath the apple-trees, and impertinently flecking the Rev. Frank Wentworth's Anglican coat. (...) She was twenty, pretty, blue-eyed, and full of

³ Em MM ficamos, no entanto, a saber que há planos para instalar em Carlingford algumas fábricas, facto que justifica aliás a presença na cidade do general Travers, que vem avaliar se o local serve tal intuito (MM, 246).

⁴ Este carácter de exclusividade que se encontra no primeiro texto da série e que se prolonga em SC, PC e MM, perde-se alguns anos depois, quando em PJ, a família Tozer vive em Grange Lane, na antiga casa de Lady Western (PJ, 81), embora com o desagrado de Mrs. Tozer, que não tem nenhuma familiaridade com a vida da sociedade.

dimples, with a broad Leghorn hat thrown carelessly on her head, untied with broad strings of blue ribbon falling among her fair curls – a blue which was ‘repeated’, according to painter jargon, in ribbons at her throat and waist. She had great gardening gloves on, and a basket and huge pair of scissors on the grass at her feet, which grass besides, was strewn with a profusion of all the sweetest spring blossoms – the sweet narcissus, most exquisite of flowers, lilies of the valley, white and blue hyacinths, golden ranunculus globes – worlds of sober, deep-breathing wall flower. (R, 3)

Nesta cena convencional, pode-se observar a irmã mais velha, já nos quarenta, solteira, calmamente sentada, ao passo que a irmã mais nova, com vinte anos, está ocupada com as flores. Atente-se no modo como a narradora faz corresponder a vitalidade da natureza, o desabrochar das flores, à vitalidade e juventude de Lucy, também ela a desabrochar para o amor, tal como Frank, a quem os ramos da macieira em flor também tocam, num nítido sinal de aproximação das duas personagens jovens.

A capela de St. Roque situa-se à distância de um agradável passeio (R, 2) do melhor bairro de Carlingford, na zona norte da cidade; St Roque foi construída pelo arquitecto Gilbert Scott, num estilo gótico revivalista, tendo como elemento primordial na sua arquitectura o altar, local que era considerado pelos ritualistas como o coração da igreja, local que poderia ser enfeitado com flores e velas.

É para lá de St. Roque, na direcção norte, que se encontra na última crónica (estamos em 1876) a primeira referência à classe trabalhadora que aí tem pequenas porções de terra cedida para a cultura de couves e batatas, havendo ainda mais além um campo de nabos (PJ, 99).

Grove Street

Grove Street é a rua onde vivem os dissidentes de Carlingford, uma rua estreita, com pequenas casas separadas, que se assemelham a caixas, com dois andares, em contraste com as grandes casas da classe média alta e da *gentry*, cujas traseiras dão para Grove Street.

...humble houses – little detached boxes, each two storeys high, each fronted by a little flower-plot – clean, respectable, meagre, little habitations, which contributed most largely to the ranks of the congregation in the chapel. The big houses opposite, which turned their backs and staircase windows to the street, took little notice of the humble Dissenting community. (SC, 1)

É aqui que se situa a casa dos Christian, a família deserdada de E, bem como a dos Lake. O local de culto dissidente, Salem Chapel, também se localiza nesta rua, junto

ao pequeno cemitério. Salem Chapel, à semelhança das capelas dissidentes construídas ao longo do século XIX, é um edifício de tijolo vermelho, situado na zona mais lúgubre de Grove Street; aliás, enquanto as igrejas paroquiais estavam inevitavelmente relacionadas com a ideia de riqueza e de privilégios hereditários, a capela dissidente era algo mais do que o símbolo de uma autoridade renunciada.

Towards the end of Grove street, in Carlingford, on the shabby side of the street, stood a red brick building, presenting a principal gable terminated by a curious little belfry, not intended for any bell, and looking not unlike a handle to lift up the edifice by to the public observation. This was Salem Chapel, the only Dissenting place of worship in Carlingford. It stood in a narrow strip of ground, just as the little houses which flanked it on either side stood in their gardens, except that the enclosure of the chapel was flowerless and sombre, and showed at the farther end of a few sparsely-scattered tombstones – unmeaning slabs, such as the English mourner loves to inscribe his sorrow on (...) Twice in the winter, perhaps the Miss Hemmings, mild Evangelical women, on whom the late rector – the Low-Church rector, who reigned before the brief and exceptional incumbency of the Rev. Mr. Proctor – had bestowed much of his confidence, would cross the street, when other profitable occupations failed them, to hear a special sermon on a Sunday evening. But the Miss Hemmings were the only representatives of anything which could, by the utmost stretch, be called Society, who ever patronised the Dissenting interest in the town of Carlingford. Nobody from Grange Lane had ever been seen so much as u«in Grove street on a Sunday, far less in the chapel (...) It is not to be supposed, however, on this account, that a prevailing aspect of shabbiness was upon this little community; on the contrary, the grim pews of Salem Chapel blushed with bright colours, and contained both dresses and faces on the summer Sundays which the Church itself could scarcely have surpassed. Nor did those unadorned walls form the centre of asceticism and gloomy religiousness in the cheerful little town. (SC, 1-2)

Tendo um exterior desagradável à vista, sombria e sem flores à volta, contrastando com as casas humildes mas limpas e com um pequeno jardim à frente, o interior da capela apresenta, igualmente, uma imagem despojada, sem ornamentos nas paredes, como é normal nas capelas dissidentes, mas com bancos coloridos, à medida da alegria e da exuberância das roupas e das personalidades dos seus membros.

George Street

Esta é a zona das melhores lojas de Carlingford; aqui o leitor encontra uma livraria – a Master's (livraria de tendência *High Church*) – e uma loja de tecidos e cortinados, bem como um antiquário de mobílias, local favorito das classes mais altas de Carlingford, onde periodicamente se realizam leilões (PJ, 245). É também na esquina desta com Grange Lane que fica o hotel Blue Boar.

It was the principal street of Carlingford; George Street, where all the best shops, and indeed some of the best houses were. From the corner window of the hotel you could see down into the bowery seclusion of Grange Lane, and Mr. Whodehouse's famous apple-trees holding tempting clusters over the high wall. (DF, 58-59)

Na esquina oposta ao hotel, na direcção de Grove Street situa-se a casa dos Tozer, centro de muitas reuniões, jantares informais e chás; Tozer é o diácono da comunidade, passando por ele muita da acção de SC.

Esta é a única casa da congregação dissidente que o leitor conhece por dentro, onde os cheiros dos produtos que vendem se misturam na atmosfera da casa, numa associação metonímica, por vezes exagerada, em que os cheiros, a gordura, o bacon e a manteiga representam a família Tozer.⁵

Com esta família o leitor entra na atmosfera privada e íntima, facto que ajuda a definir o modo de vida deste estrato social, sem a encenação social a que também se tem a oportunidade de assistir e que se constitui como contraponto à encenação social das reuniões em Grange Lane, como se verá mais adiante.

This time it was the butterman's unadorned domestic hearth to which Mr. Vincent was introduced. This happy privacy was in a little parlour, which, being on the same floor with the butter-shop, naturally was not without a reminiscence of the near vicinity of all those hams and cheeses – a room nearly blocked up by the large family-table, at which, to the disgust of Phoebe, the apprentices sat at meal-times along with the family. (SC, 36)

A casa dos Tozer, à semelhança da capela, é uma casa desprovida de ornamentos onde a mesa das refeições familiares toma conta do espaço e é objecto de convívio entre patrões e empregados, para desgosto de Phoebe Tozer, que tem ambições de ascensão social as quais não se compadecem com esta familiaridade.

'The new district'

É uma zona limítrofe da cidade, uma zona nova e horrível (R,2) ainda inacabada, sendo nesta direcção que se perspectiva o desenvolvimento urbano da cidade.

... a region of half-built streets – for Carlingford was a prosperous town – where successive colonies were settling, where houses were damp and drainage incomplete (...) a whole half-finished district. (E, 13)

⁵ Esta associação é recorrente e mesmo passados quase vinte anos, a casa de Tom Tozer, que fora a de seus pais, mantém a mesma atmosfera de bacon e queijo (PJ, 95).

Wharfside

Wharfside é, igualmente, uma zona limítrofe, junto ao canal, uma área degradada, um bairro pobre onde pontificam os pobres de Carlingford, os mais desfavorecidos, cuja ocupação principal é a de barqueiro; é uma zona com alguns privilégios, como, por exemplo, o facto de não pagar impostos (PC,96) e é uma área sobre a qual a classe média, confortavelmente instalada, pouco sabe, um local escuro que contribui para o aumento das taxas de pobreza e foco de doenças.

...down George Street (...) turn off at the first narrow turning which led down behind the shops and traffic, behind the comfort and beauty of the little town, to that inevitable land of shadow which always dogs the sunshine. Carlingford proper knew little about it, except that it increases the poor-rates, and now and then produced a fever. The minister of Salem Chapel was in a state of complete ignorance on the subject. The late Rector had been equally uninformed. Mr. Bury, who was Evangelical, had the credit of disinterring the buried creatures there about thirty years ago. It was an office to be expected of that much-preaching man; but what was a great deal more extraordinary, was to find that the only people now in Carlingford who knew anything about Wharfside, except overseers of the poor and guardians of the public peace, were the Perpetual Curate of St. Roque's – who had nothing particular to do with it, and who was regarded by many sober-minded persons with suspicion as a dilettante Anglican, given over to floral ornaments and ecclesiastical upholstery – and some half-dozen people of the very *elite* of society, principally ladies residing in Grange Lane. (PC, 10)

Dos habitantes de Wharfside não se sabe os nomes, como se fossem uma não entidade, cujas vidas podem ser consoladas, elevadas (PC, 93), mas que não têm rosto.

CAPÍTULO I

Questões de Classe



Nas *Crônicas de Carlingford* Margaret Oliphant dissecou as convenções vitorianas dos sentimentos e dos comportamentos sociais, criando um retrato de uma comunidade que, quer seja pelo olhar dos religiosos, anglicanos ou dissidentes, ou pelo olhar das jovens personagens femininas, da classe média alta ou baixa, re-escreve, nas margens das convenções, uma outra narrativa que contém os fantasmas das histórias que está a contar, ao mesmo tempo que se constitui como uma alternativa plausível às estruturas de sensibilidade e aos padrões de comportamento, consolidando, porém, os interesses da classe média. Todos os romances se narram pela visão da classe média, ora representando o horror das classes médias altas pela vulgaridade das classes mais baixas, ora representando as classes médias altas por meio de admiração e de emulação das classes mais baixas.

Carlingford tem dois núcleos socialmente significativos, separados por uma grande distância no que diz respeito ao seu estatuto social, mas aproximados nas práticas culturais e sociais, com diferentes sensibilidades mas com estruturas iguais.

To name the two communities, however, in the same breath, would have been accounted little short of sacrilege in Carlingford. The names which figured highest in the benevolent lists of Salem Chapel were known to society only as appearing, in gold letters, upon the backs of those mystic tradesmen's books which were deposited every Monday in little heaps at every house in Grange Lane. The Dissenters, on their part, aspired to no conquests in the unattainable territory of high life, as it existed in Carlingford. They were content to keep their privileges among themselves, and to enjoy their superior preaching and purity with a compassionate complacency. (SC, 2-3)

A comunidade dissidente de Carlingford é socialmente homogénea, composta basicamente por comerciantes. Durante o século XIX estas comunidades podiam ser ou muito homogéneas ou heterogéneas na sua composição social, facto que dependia de vários factores: a antiguidade, a tradição local e a localização, e também por razões sociológicas, como, por exemplo, o caso de pequenas e isoladas comunidades mineiras ou piscatórias. As comunidades dissidentes podiam ser encontradas nas franjas da aristocracia ou nas margens das classes mais baixas, com um espectro social que variava

desde os comerciantes bem instalados e as classes profissionais até aos pequenos mestres e artesãos respeitáveis (Best 1979).

Em Carlingford há uma nítida relação e uma conexão muito forte entre várias dicotomias: a afiliação religiosa e o estatuto social; a profissão e o estatuto social; o género feminino e o estatuto social, dicotomias que se prefiguram nas *Crónicas* como elementos estruturantes da comunidade conhecível: em (R), podemos ler que em Carlingford não há dissidentes acima da posição social de um merceeiro ou de um leiteiro.

Greengrocers, dealers in cheese and bacon, milkmen, with some dress-makers of inferior pretensions, and teachers of day schools of similar humble character, formed the *elite* of the congregation. (SC, 2)

1. Os comportamentos sociais

No topo da hierarquia social temos os habitantes de Grange Lane, na sua maioria de classe média alta e alguns membros da *gentry*: uma classe que povoa a ficção inglesa oitocentista – pessoas de boas famílias, fidalgos, clérigos, advogados, banqueiros, militares, médicos; de acordo com o pensamento vitoriano estas pessoas (*gentlefolk*) distinguem-se não só pelo berço, mas pelas maneiras refinadas e moral superior. Tal como muitos vitorianos, também Margaret Oliphant funde os conceitos de berço, profissão e conduta, fazendo de cada um deles o mais importante, conforme as circunstâncias o decretem. Naquilo que se entende como sendo a sociedade de Carlingford, encontram-se o próspero médico Marjoribanks e a sua filha Lucilla, a família Wodehouse, o coronel Chiley e a mulher, a família do major Brown, os Woodburn, os Centum, Mr. Cavendish e os clérigos do *Establishment* que servem esta zona da cidade, onde se situa a igreja paroquial, dirigida pelos diferentes reitores¹.

Para além destas personagens há ainda um conjunto de outras personagens que pertencem a uma classe média intermédia – *middling class* – constituída por profissionais que aspiram ainda a uma carreira no seio da sociedade, que se movem nas franjas desta, mas cujos clientes pertencem, por norma, às classes mais baixas – é o caso do médico Edward Rider (DF), do advogado John Brown (E) e da empobrecida família

¹ Clérigos da igreja episcopal protestante, ordenados por um bispo e que são incumbentes de um benefício da Igreja de Inglaterra, na completa posse de todos os seus direitos e detentores de benefícios episcopais.

de artistas, os Lake.²

Carlingford não tem uma classe trabalhadora composta por proletários industriais e por trabalhadores rurais, nem uma classe aristocrática de proprietários de modos exclusivos e autoritários.

Com pouco relevo no desenrolar das *Crônicas* encontra-se a bela Lady Western, (cujo título lhe adveio por casamento) que surge em SC, mas que depois desaparece da série e Lady Richmond que aparece em festas, mas que não tem qualquer função para além dessa (estas personagens, a par dos Dorsets (PJ) são as únicas aristocratas na série).³

O enredo, a caracterização de personagens e as conversas fazem com que, de toda a série, seja MM a explorar os parâmetros da reprodução e estatuto social das classes mais altas, expondo a importância da construção social no fazer da comunidade, dos jantares,⁴ das festas e nas conversas e encontros menos formais. Este é um romance que se apresenta como um estudo sistemático da comunidade de Carlingford, enfatizando a estreiteza e esterilidade da sociedade de província (especialmente para as mulheres) e o poder que esta sociedade tem para frustrar o talento individual, com pressões mais ou menos subtis, para o respeito da conformidade.

Na véspera da chegada de Lucilla Marjoribanks a Carlingford, a narradora assegura que a cidade estava num completo caos, do ponto de vista da organização social, com Mr. Bury a confraternizar com Mr. Tufton e Arthur Vincent a ser convidado por Lady Western.

² É normal que os autores utilizem figuras de artistas como figuras de identificação (Rubik: 1994). Na ficção oliphantiana a representação dos 'backgrounds' familiares, os problemas e as emoções dos artistas dão aso a muitos paralelos com o modo como a romancista se vê a si mesma como escritora, avaliando o seu trabalho. À semelhança de Barbara Lake, também Margaret Oliphant viveu, depois de casada, no meio artístico empobrecido, mas sempre com vontade de subir socialmente, sempre com um desejo de ascensão que é nítido também na personagem ao se deixar utilizar por Lucilla, pois esta é uma forma de estar em contacto com a *gentry*. Para além, disso, o círculo cultural e artístico em que Margaret Oliphant se moveu durante a vida de Frank era de pintores e restauradores na linha do movimento pré-rafaelita, movimento artístico que Rose Lake segue e em cuja figura Margaret Oliphant coloca as convenções da época, fazendo com que a jovem sacrifique as esperanças de auto-realização artística em favor do dever para com a família. Margaret Oliphant também soube por experiência própria as verdadeiras razões que levavam à frustração das ambições femininas num meio social restritivo.

³ Lucilla Marjoribanks regista o auge do seu sucesso nas festas de quinta-feira, quando recebe a família Richmond – *fully entitled to be called county people* (MM, 125)].

⁴ Os jantares e os bailes eram uma função na qual se cimentava o estatuto social; é o caso dos jantares de quinta-feira que Lucilla Marjoribanks oferece, conquistando a sociedade local à mesa: esta é uma função social que institui a personagem como um poder cultural e social em Carlingford, dando-lhe inclusivamente a hipótese de patrocinar um candidato para a eleição ao Parlamento. O mesmo acontece com o baile que os Copperhead (PJ) oferecem em Londres, o qual serve de entrada para o círculo da sociedade mais gentil.

...to explain the state of affairs in Carlingford before this distinguished revolutionary began her labours (...) is something like going back into the prehistoric period (...) to recall the social condition of the town before Miss Marjoribanks began her Thursday evenings, before St. Roque's Chapel was built or thought of, while Mr. Bury, the Evangelical rector, was still in full activity and before old Mr. Tufton, at Salem Chapel (who sometimes drank tea at the Rectory, and thus had a kind of clandestine entrance into the dim outskirts of that chaos which was then called society), has his first stroke. From this latter circumstance alone the entirely disorganised condition of affairs will be visible at a glance. It is true, Mr. Vincent, which succeeded Mr. Tufton, was received by Lady Western, in days when public opinion had made great advances; but then Lady Western was the most good-natured creature in the world, and gave an invitation, when it happened to come into her head, without the least regard for the consequences, and after all, Mr. Vincent was very nice-looking and clever, and quite presentable. Fortunately, however, the period which we allude was prior to the entrance of Lady Western into Grange Lane. She was a pretty woman, and knew how to look like a lady of fashion, which is always of importance; but she was terribly inconsequent, as Miss Marjoribanks said, and her introductions were not in the least to be dependent upon. She was indeed quite capable of inventing a family of retired drapers to meet the best people in Grange Lane, for no better reason than to gratify her protégés, which, of course, was proceeding calculated to strike at the roots of all society. Fortunately for Carlingford, its reorganisation was in abler hands. Affairs were in an utterly chaotic state at the period when this record commences. (MM, 41)

Embora Grange Lane fosse habitada pelas melhores famílias, a narradora interroga-se (MM, 42) sobre o que vale ter um número de pessoas juntas, se ninguém é capaz de construir um todo harmonioso a partir de fragmentos da sociedade (MM, 43), num processo de construção de uma comunidade conhecível.

O leitor é informado que a sociedade⁵ de Grange Lane era constituída pelos seguintes elementos: Mr. Bury, o Dr. Marjoribanks, que promovia umas reuniões ao jantar, só com elementos masculinos, dado que sendo viúvo não podia convidar as senhoras, os Centum, banqueiros, com uma família numerosa, os Woodburn, sendo Mrs. Woodburn a caricaturista social, Mr. Cavendish, irmão desta, um jovem bem-humorado e na moda, os Chiley, família de militares, os Brown, para além de jovens damas que cantavam e desenhavam e de jovens rapazes que saíam para a caça com os cães, quando os negócios o permitiam e os diferentes curas e outros pessoas que chegavam à cidade por ocasião de corridas.

As for Mrs. Chiley, she was old, and had not energy enough for such an undertaking (...) you might have gone over Grange Lane, house by house, finding a great deal of capital material, but without encountering a single

⁵ O termo 'sociedade' acarreta com ele uma marca ideológica e social; nas *Crónicas* este refere-se à parte mais culta da comunidade nas suas relações sociais e círculos de influência.

individual capable of making anything out of it. Such was the lamentable condition, at the moment this history commences, of society in Carlingford. And yet nobody could say that there were not very good elements to make society with. When you add to a man capable of giving excellent dinners, like Dr. Marjoribanks, another man like Mr. Cavendish, Mrs. Woodburn brother, who was a wit and a man of fashion, and belonged to one of the best clubs in town, and brought gossip with the bloom on it to Grange lane; and when you join to Mrs. Centum, who was always so good and so much out of temper that it was safe to calculate on something amusing from her, the languid but trenchant humour of Mrs. Woodburn – not to speak of their husbands, who were perfectly available from the background, and all the nephews and cousins and grandchildren, who constantly paid visits to old Mr. Western and Colonel Chiley; and the Browns, when they were at home, with their floating suite of admirers; and the young ladies who sang, and the young ladies who sketched, and the men who went out with the hounds, when business permitted them; and the people who came about the town when there was an election; and the barristers who made the circuit; and the gay people who came to the races; not to speak of the varying chances of curates, who could talk or play the piano, with which Mr. Bury favoured his parishioners – for he changed his curates very often; and the occasional visits of the lesser county people, and the country clergymen; - it will be plainly apparent that all that was wanting to Carlingford was a masterhand to blend these different elements. (MM, 43)

Caracterizando a situação como lamentável, a narradora reconhece que apesar de todos estes bons elementos para constituir a sociedade de Carlingford esta apresentava-se fragmentada, sem uma mão de mestre que misturasse todos os diferentes elementos e os tornasse num todo harmonioso, construindo uma comunidade conhecível; é claro que esta mão de mestre pertence a Lucilla Marjoribanks que possui, por natureza, algumas das qualidades de uma líder, compreendendo e apreciando, instintivamente, os instrumentos que lhe vinham parar às mãos. As metáforas de liderança (*ruler, young king, sovereign, adventurous general, accomplished warrior*) são uma importante forma de caracterização da campanha encetada por Lucilla, qual revolução, uma mudança nas práticas sociais significativas,⁶ definindo a personagem como a agente real da mudança, enfatizando o facto de ser uma mulher (MM, 44). Lucilla é representada como o comandante de campo das actividades sociais, cuja teoria assenta na ideia de que tem de

⁶ Uma dessas práticas sociais inclui as visitas que as damas fazem durante o período da manhã, um mecanismo que consolida e forma os grupos sociais (Langland 1995). As sucessivas visitas que Lucilla recebe dos diferentes vizinhos de Grange Lane e as visitas que ela mesma efectua são uma forma de manter os conhecimentos sociais, de se manter dentro das fronteiras sociais a que pertence e como garantia de uma hegemonia social.

haver um pouco de tudo na sociedade (MM, 165).

É na representação destas actividades sociais, nos jantares de quinta-feira que promove, que Lucilla mistura os elementos heterogéneos que constituem a sociedade de Carlingford (MM, 104). Lucilla começa por introduzir Barbara Lake naquele círculo restrito, facto que causa alguma surpresa, mas que se revela um sucesso, fazendo com que estes jantares se tornem uma instituição na cidade (MM, 125); mas Lucilla consegue estender a sua influência para além dos limites do círculo mágico de Grange Lane (MM, 125), atingindo o ponto máximo do seu sucesso, estabelecendo e confirmando o seu reinado, quando consegue trazer para Grange Lane, para além de Barbara, os representantes da aristocracia e os mais cépticos quanto ao valor de tais reuniões, como é o caso de John Brown (MM, 123).

No outro lado da escala social temos uma comunidade constituída basicamente por comerciantes⁷ e respectivas famílias: os Tozer, comerciantes de bacon, manteiga e queijos, os Brown, leiteiros, e os Pigeon,⁸ comerciantes de aves (estes dissidentes têm local de culto em Salem Chapel) como é dito em PJ (6), numa perspectiva autoral marcadamente ideológica, os dissidentes são gente de mente pouco cultivada, são o produto das circunstâncias em que vivem.

Na representação deste grupo a atitude de Margaret Oliphant é marcada por um sentimento de superioridade cultural, da *gentry* em relação a estes e destes em relação às classes abaixo.

... we never have had nobody in our connection worth speaking of in Carlingford but's been in trade (...) For there is one thing I can't abear in a chapel, it's one set setting up above the rest. But bein' all in the way of business, except just the poor folks, as is all very well in their place, and never interferes with nothing, and don't count, there's nothing but brotherly love here... (SC, 12)

A descrição que Mrs. Brown faz da composição social da congregação é bastante reveladora e precisa quanto a este estrato social, bem como ao comportamento esperado de cada um dos membros.

⁷ No grupo dos comerciantes existe em Carlingford uma divisão entre os que são dissidentes e os que pertencem à Igreja Anglicana, como é o caso de Mr. Eslworthy, que vende jornais e tecidos, sacristão de St. Roque (PC), Mr. Holden, o decorador na moda em Carlingford (MM) e Mr. Cotsdean (PJ).

⁸ O sentido crítico de Margaret Oliphant fica patente na escolha de alguns nomes: é caso dos Pigeon, família que negocia em aves; para além da palavra significar pombo, também significa simplório, característica que define o carácter dos membros da congregação dissidente de Carlingford.

Embora a representação inovadora que faz da classe social mais baixa, não-conformista,⁹ lhe tenha valido a admiração dos contemporâneos, tendo sido reconhecido como bom material romanesco e, embora tenha sido capaz de representar nos diálogos o registo linguístico característico deste estrato social (por exemplo o uso de duplas negativas),¹⁰ Margaret Oliphant parece mostrar pouca compreensão sobre essa mesma classe, dando ao leitor uma imagem negativa, criando uma atmosfera confinada, intolerante e preconceituosa.¹¹ A sociedade vitoriana era caracterizada por uma fluidez de estatuto social, devido ao vigor, à riqueza e à força numérica das classes médias, as

⁹ O termo 'não-conformista' é geralmente aplicado em Inglaterra e no País de Gales a todos os protestantes que divergiram do anglicanismo – os Baptistas, os Congregacionalistas, os Presbiterianos, os Metodistas e os Unitários e também a grupos independentes como os Quakers e o Exército de Salvação. Na Escócia, cuja Igreja é presbiteriana, os membros de outras Igrejas, incluindo os anglicanos, são considerados não-conformistas. Os não-conformistas também são chamados dissidentes, ou homens da Igreja Livre. Esta é uma designação atribuída a qualquer protestante inglês que não se conforme às doutrinas ou práticas da Igreja de Inglaterra. A palavra 'não conformista' foi usada nos actos penais que se seguiram à restauração da monarquia em 1660 e ao *Act of Uniformity* de 1662, para descrever os conventículos (lugares de oração) das congregações que se tinham separado da Igreja de Inglaterra (os separatistas). Os não-conformistas também são chamados dissidentes, palavra que foi aplicada, pela primeira vez, a cinco irmãos da Assembleia de Divinos de Westminster entre 1643 e 1647.

¹⁰ À semelhança de George Eliot, Margaret Oliphant soube usar a língua como marcador social definidor da posição do locutor; por meio de processos de enunciação discursiva Margaret Oliphant estabelece uma diferença entre os habitantes de Salem Chapel e os de Grange Lane, deixando que os actos locutórios específicos dos primeiros se deixem ouvir nos romances, criando aquilo que Williams (1970) definiu como uma quebra na textura do romance entre o idioma narrativo da romancista e a linguagem usada pelas personagens, fazendo com que a congregação dissidente adquira vida e se torna conhecível para os leitores. Mas não é só entre Salem Chapel e Grange Lane que esta diferença é estabelecida, pois quando Phoebe Tozer manda a filha para Carlingford avisa-a que os habitantes pensam de modo diferente e falam de modo diferente (PJ, 37).

¹¹ Tal como Matthew Arnold, Margaret Oliphant representa esta classe pequeno-burguesa como filistina, ironizando sobre a falta de sofisticação, em personagens que tentam sempre emular os seus superiores, os seus 'melhores' (betters), com roupas ostensivas e modos pouco naturais. O espírito arnoldiano imbui o espírito oliphantiano no que respeita ao modo de tratamento dos comerciantes de bacon e queijo. Em *Culture and Anarchy*, Matthew Arnold escrevia: 'For the middle class, for that great body, which, as we know, "has done all the great things that have been done in all departments", and which is to be conceived as moving between its two cardinal points of Mr. Bazley, our commercial member of Parliament, and the Rev. W. Cattle, our fanatical protestant Dissenter, – for this class we have a designation which has become pretty well known, and which we may well still keep for them, the designation of Philistines (...) being, as is well known, the enemy of the children of light or servants of the idea. (...) For *Philistine* gives the notion of something particularly stiff-necked and perverse in the resistance to light and its children; and therein it specially suits our middle class, who not only do not pursue sweetness and light, but who even prefer to them that sort of machinery of business, chapels, tea-meetings, and addresses from Mr. Murphy and the Rev. W. Cattle, which makes up the dismal and illiberal life on which I have so often touched. (Arnold 1932: 101-102). A representação que a romancista faz deste grupo dissidente é, em minha opinião, uma questão de preconceito social de alguém que provindo desse mesmo grupo e tendo ambições de ascensão social se demarca claramente dele, pois os seus contextos de experiência e de prática discursiva tendiam para uma progressiva mobilidade social no sentido da pequena aristocracia. Não havendo uma data precisa quanto à transição da afiliação religiosa de Margaret Oliphant do dogma da Igreja Livre da Escócia (dissidente) para a Igreja Anglicana, percebemos que este abraçar do anglicanismo é, de alguma forma, semelhante, como Jay (1995) argumenta, ao espírito *Broad Church* de Arnold. 'The wide umbrella of England's Established Church guaranteed a haven for her idiosyncratic mixture of lay dogmatism and unorthodoxy'. (Jay 1995: 151) As mudanças de afiliação e o seu cepticismo quanto à autoridade absoluta dos líderes da Igreja, combinados com um sentido instintivo da privacidade, desenvolveram em Margaret Oliphant um sentido muito pessoal da vida religiosa interior.

quais, em vez de se ressentirem dos seus superiores, tentavam avidamente imitá-los, aspirando ao estatuto de *gentility*, copiando a educação, os modos e os comportamentos da *gentry*. Deste modo, apesar de as classes médias não imitarem as práticas económicas da classe social superior, imitavam as suas práticas culturais significativas.

Margaret Oliphant representa em *SC* o quotidiano dos dissidentes, as suas festividades religiosas e o tratamento ditatorial dado ao clérigo, de quem esperam não só sermões cativantes e arrebatadores, como também o preenchimento de bancos reservados, para além de uma conduta exemplar, tentando, inclusivamente, controlar a sua vida privada.¹² Os comerciantes e os artesãos, que à época formavam o maior núcleo de dissidentes em pequenas cidades como Carlingford, orgulhavam-se do direito da comunidade não-conformista de escolher o seu ministro, a quem pagavam do seu próprio bolso, e de o despedir caso não cumprisse os dogmas estabelecidos.

A representação, verdadeira e original, da congregação dissidente de Salem Chapel constitui-se como a grande atracção para o público leitor vitoriano; na visão por dentro de uma congregação independente, apresentada simultaneamente com humor, com alguma candura e com um tom condescendente, o romance faz apelo a um público leitor predominantemente da Igreja de Inglaterra, para quem a imagem popular dos dissidentes é ainda uma imagem de vulgaridade.

Exemplo disto é o que se pode ler num artigo do periódico conservador *Saturday Review*, em 1863, após a publicação do romance:

We prize these **Chronicles of Carlingford** because they open to us new ground, and take us among people who have every appearance of being life-like but who are just new to us. (210)

¹² A percepção do não-conformismo na época vitoriana estava muito relacionada com o impacto que a obra de Charles Dickens teve, no retrato que este romancista fez dos dissidentes: os dissidentes da ficção dickensiana são estereótipos, como é o caso de Stiggins em *Pickwick Papers* (1836/37), personificando a hipocrisia e de Chadband em *Bleak House* (1852/53), que também não é uma personagem muito agradável. Este modelo literário não foi adoptado por Margaret Oliphant, pois os comentários que tece à representação dickensiana não sugerem que tivesse criado as suas próprias personagens a partir de tais modelos.

‘We have another quarrel with Mr. Dickens – one of the long standing, dating back to the period of his first work: the “shepherd” of Mr. Willer’s widow, the little Bethel of Mr. Nubbles, have effloresced in *Bleak House* into a detestable Mr. Chadband, an often-repeated libel upon the preachers of the poor. This is very vulgar and common piece do slander, quite unworthy of a true artist (...) Not very long since, we ourselves, who are no great admirers of English dissent, happened to go into a very humble little meeting-house –perhaps a Bethel – where the preacher, at his beginning, we are ashamed to say, tempted our unaccustomed faculties almost to laughter. Here was quite an opportunity for finding a Chadband, for the little man was round and ruddy, and had a shining face – his grammar was not perfect, moreover, and having occasion to mention a certain Scripture town, he called it Canar or Galilee, but when we had listened for half an hour, we had no longer the slightest inclination to laugh at the humble preacher. This unpretending man reached to the heart of his subject in less time than we have taken to tell of it; gave a bright, clear, individual view of the doctrine he was considering, and urged it on his hearers with homely arguments which were as little ridiculous as can be supposed. (Oliphant 1855:463-464)

As reuniões sociais da congregação dissidente passam pelos encontros na capela à hora do chá, com distribuição de bolos e fruta e com aulas de canto para os mais novos, tendo, à semelhança do que acontece com a capela de St. Roque, nos pináculos do anglicanismo, sociedades de caridade e acções missionárias.

Tea-meetings were not uncommon occurrences in Salem – tea-meetings which made the little tabernacle festive, in which cakes and oranges were diffused among the pews, and funny speeches made from the little platform underneath the pulpit, which woke the unconsecrated echoes with hearty outbreaks of laughter. Then the young people had their singing class, at which they practised hymns, and did not despise a little flirtation, and charitable societies and missionary auxiliaries diversified the congregational routine, and kept up a brisk succession of “Chapel business”, mightily like the Church business which occupied Mr. Wentworth and his Sisters of Mercy at St. Roque’s. (SC, 2)

Este grupo é dominado por Mr. Tozer, o diácono¹³ sénior da capela, por muitos críticos considerado como uma das melhores criações de Margaret Oliphant, possuidor de um charme invulgar; não sendo um homem letrado, a sua simplicidade e honestidade (SC, 385) fazem dele um homem determinado a desempenhar bem a sua função; Tozer é uma pessoa que embora rude se apresenta como um ser sensível e cuja loja de queijos e manteiga abastece as melhores famílias de Grange Lane (SC, 45).¹⁴ A comida estabelece um elo de ligação entre os dois grupos sociais e as diferentes afiliações religiosas, pois não é pelo uso da manteiga e do bacon que se podem estabelecer diferenças entre a Igreja e os dissidentes (PJ, 97).

Deste núcleo, para além de outros comerciantes e respectivas famílias, sobressai a filha de Tozer, Phoebe, e a mulher, Mrs. Tozer; sabe-se, para além disso, que a família tem um filho a estudar para o ofício religioso e um outro na Austrália.¹⁵

É a partir da visão da família Tozer que o leitor ‘entra’ na congregação dissidente, no seu modo de vida, nas suas aspirações e limitações. É precisamente em

¹³ Um oficial leigo eleito ou nomeado por uma congregação para servir, prestando cuidados pastorais e sendo responsável pelos assuntos financeiros e administrativos.

¹⁴ Tozer tem tanto orgulho na sua loja de queijos, manteigas e bacon como os fidalgos nas suas terras e os marinheiros nos seus barcos (PJ, 93); é este mesmo orgulho que o vai enfurecer quando do episódio da assinatura forjada por Mr. May para a prorrogação do prazo de uma letra bancária. O que desagrade a Mr. Tozer não é tanto a questão do dinheiro mas a implicação do seu nome numa falsificação. “Once I get him, see if I let him go,” he cried, his voice thick with fast-coming words and the foam of fury. “Let the bank do as it likes; I’ll have him, I will. I’ll see justice on the man as he dared to make free with my name. It ain’t nothing to you, my name; but I’ve kept it honest, and out of folk’s mouths, and see if I’ll stand disgrace thrown on it now. A bill on me as never had such a thing, not when I was struggling to get on! Dash him! Damn him!” cried the old man, transported with rage. (PJ, 293)

¹⁵ Quando em PJ encontramos Tom Tozer a tomar conta do negócio do pai não sabemos qual dos dois filhos se trata, já que não há referência a mais nenhum filho, ao longo do romance.

casa dos Tozer que a primeira reunião com a congregação acontece. Arthur Vincent encontra os membros da congregação de onde sobressaem os anfitriões vestidos com o seu fato domingueiro, com Tozer a brilhar num fato escuro e gravata branca e Mrs. Tozer com um vestido e chapéu que rivaliza com os das damas de Grange Lane (SC, 7).

Tozer himself, who awaited the minister at the door, was fully habited in the overwhelming black suit and white tie, which produced so solemnising an effect every Sunday at the chapel; and the other men of the party were, with a few varieties, similarly attired. But the brilliancy of the female portion of the company overpowered Mr. Vincent. Mrs. Tozer herself sat at the end of her hospitable table, with all her best china tea-service set out before her, in a gown and cap which Grange Lane could not have furnished any rivals to. The brilliant hue of the one, and the flowers and feathers of the other, would require a more elaborate description than this chronicle has space for. Nor indeed in the particular of dress did Mrs. Tozer do more than hold her own among the guests who surrounded her. It was scarcely dark, and the twilight softened down the splendours of the company, and saved the dazzled eye of the young pastor. He felt the grandeur vaguely as he came in with a sense of reproof, seeing that he had evidently been waited for. He said grace devoutly when the tea arrived and the gas was lighted, and with dumb amaze gazed around him. Could these be the veritable womankind of Salem Chapel? Mr. Vincent saw bare shoulders and flower-wreathed heads bending over the laden tea-table. He saw pretty faces and figures not inelegant, remarkable among which was Miss Phoebe's, who had written him that pink note, and who herself was pink all over – dress, shoulders, elbows, cheeks, and all. Pink – not red – a softened youthful flush, which had not an age anywhere. As for the men, the lawful owners of all the feminine display, they huddled all together, indisputable cheese-mongers as they were quite transcended and extinguished by their wives and daughters. The pastor was young and totally inexperienced. In his heart he asserted his own claim to an entirely different sphere; but, suddenly cast into this little crowd, Mr. Vincent's inclination was to join the dark group of husbands and fathers whom he knew, and who had made no false pretences. He was shy of venturing upon those fine women who surely never could be Mrs. Brown of the Devonshire dairy, and Mrs. Pigeon, the poulterer's wife; whereas Pigeon and Brown themselves were exactly like what they always were on Sundays, if not perhaps a trifle graver and more depressed in their minds. (SC, 8)

Entre a simplicidade dos homens, na sua total falta de pretensões sociais, e a exuberância dos vestidos das mulheres, factor que denota a vontade destas em imitarem as damas de Grange Lane,¹⁶ Arthur Vincent sente-se mais confortável junto do sector masculino. De ressaltar o facto que, à semelhança das reuniões sociais promovidas por Lucilla Marjoribanks em Grange Lane, nas quais a própria Lucilla, acompanhada de Barbara, canta, também em Grove Street, Phoebe canta como forma de entretenimento

¹⁶ A cena onde se desenrola esta reunião social dos dissidentes, com os vestidos coloridos, as penas e flores parece a cena de uma baile de máscaras, imagem que a narradora constrói, igualmente, com o vestuário das damas de Grange Lane, quando saem dos jantares de Lucilla (MM, 136)

dos convidados, numa clara linha de imitação dos padrões de comportamento social da classe mais alta. Tal como Lucila e Phoebe Junior, Phoebe Tozer tem lições de piano (SC, 172), frequentou um internato (SC, 12), onde lhe foi dada uma camada superficial de verniz (SC, 19), não usa negativas duplas no seu discurso e aspira os h's; mesmo as classes médias baixas sentiam a necessidade de dar às jovens uma educação considerada indispensável para se ser uma dama.

Mas retomemos a análise das reuniões sociais para aí identificar as estruturas de sensibilidade presentes nos comportamentos; estas reuniões sociais da congregação dissidente realizam-se em locais privados, nas casas dos membros da congregação, e também em locais públicos, como a capela ou o teatro, dispondo a congregação de todo o aparato necessário a um chá, sem necessidade de recorrer a empréstimos para realizar tão grande função, um momento popular (SC, 97), contra o qual Arthur Vincent se manifesta, duvidando da sua utilidade.

O primeiro grande acontecimento popular público ocorre por ocasião de uma conferência sobre o Estado e a Igreja, proferida pelo Reverendo Mr. Raffles de Shoebury, que ao contrário de Arthur, garantia o sucesso de um encontro social, já que superintendia todos os preparativos (SC, 99), os quais se revestiam de um carácter importante no desenhar de um padrão comum entre o que se passava na realização de um evento importante para a congregação dissidente e a realização de um outro acontecimento no calendário cristão, a Páscoa, no sector *High Church*, superintendido por Frank Wentworth (PC, 27,29): quer num, quer noutro dá-se conta da acção das jovens empenhadas na decoração dos respectivos locais.

Thither for two or three days all the 'young ladies' of the chapel had streamed to and fro, engaged in decorations. Some manufactured festoons of evergreens, some concocted pink and white roses in paper to embellish the same. The printed texts of the Sunday school were framed, and in some cases obliterated, in Christmas garlands. Christmas, indeed, was past, but there were still holly and red berries and green smooth laurel leaves. The Pigeon girls, Phoebe Tozer, Mrs. Brown's niece from the country, and the other young people in Salem who were of sufficiently advanced position, enjoyed the preparations greatly – entering into them with even greater heartiness than Lucy Wodehouse exhibited in the adornment of St. Roque's. (SC, 98)

Uma outra perspectiva da vida da congregação dissidente é apresentada ao leitor por meio da insistência de Tozer junto de Arthur para ministrar 'cursos' que exponham as anomalias da Igreja Estabelecida ou que falem sobre uma doutrina particular,

explicando de forma sumária o que entende serem as fraquezas da Igreja de Inglaterra e os méritos dos dissidentes.

“Give us a course upon the anomalies, and that sort of thing – the bishops in their palaces, and the fishermen as was the start of it all; there’s a deal to be done in that way. It always tells; and my opinion is as you might secure the most part of the young men and thinkers, and them as can see what’s what, if you lay it on pretty strong. Not,” added the deacon, remembering in time to add that necessary salve to the conscience – “not as I would have you neglect what’s more important; but, after all, what *is* more important, Mr Vincent, than freedom of opinion and choosing your own religious teacher? You can’t put gospel truth in a man’s mind till you’ve freed him out of them bonds. It stands to reason – as long as he believes just what he’s told, and has it all made out for him the very words he’s to pray, there may be feelin’, sir, but there can’t be no spiritual understandin’ in that man. (SC, 38-39)

A este pedido Arthur Vincent responde que há homens iluminados na Igreja Estabelecida, advogando, de igual modo, caridade para os que ainda não atingiram a atmosfera desanuviada e liberal dos dissidentes, acrescentando que não quer ferir os sentimentos de ninguém, ao que Tozer, surpreendido, responde com total aprovação pela forma superior como o seu ministro pretende levar a cabo esses ‘cursos’ (SC, 39).

Aquilo que Arthur e, depois dele, Beecham ensaiam, nos diferentes modos de aproximação à Igreja Estabelecida e às classes sociais superiores, é conseguido com Horace Northcote e Reginald May, por intermédio de Phoebe Beecham, a qual também consegue diluir as diferenças sociais entre si própria e Ursula May, fazendo com que no final das *Crónicas* os serões agradáveis que estes quatro jovens protagonizam fique na memória do leitor (PJ, caps. XXX, XXXI). Estes criam um círculo de intimidade e de conversas que mais ninguém percebe (PJ, 220)¹⁷ num esbater de barreiras sociais e consequentemente afiliações religiosas. Phoebe articula a necessidade de ambas a facções se conhecerem melhor, pois tal faz bem a ambas e alarga a mentalidade (PJ, 183).

Mas se para a nova geração as diferentes posições religiosas e sociais são ultrapassáveis, para Tozer estas ainda são questões fundamentais de diferenciação social.

“We have mutual friends, and you know how kind Miss Mary has been”, said Phoebe, trembling with sudden fright, while Reginald, pale with rage and embarrassment, stood up in his corner. Tozer was embarrassed too. He cleared his throat and rubbed his hands, with a terrible inclination to raise one of them to

¹⁷ Uma das formas de manter Arthur Vincent fora do círculo restrito de Grange Lane era através de conversas de tal modo privadas e pessoais que eram ininteligíveis para o jovem; passados vinte anos assistimos à mesma forma de marcador social, mas agora num círculo social mais alargado.

his forehead. It was all that he could do to get over this class instinct. Young May, though he had been delighted to hear him assailed in the Meeting, was a totally different visitor from the clever young pastor whom he received with a certain consciousness of patronage. Tozer did not know that the Northcotes were infinitely richer, and quite as well-born and well-bred in their ways as the Mays, and that his young Dissenting brother was a more costly production, as well as more wealthy man, than the young chaplain in his long coat; but if he had known this it would have made no difference. His relation to the one was semi-servile, to the other condescending and superior. In Reginald's presence, he was but a buttermilk who supplied the family; but to Horace Northcote he was an influential member of society, with power over a minister's individual fate. (PJ, 180-181)

A velha geração de dissidentes não consegue ultrapassar as diferenças sociais, sentindo-se intimidada na presença do cura anglicano, perante o qual tem uma atitude servil, pois ser visitado pela *gentry*, de forma tão amigável, é uma honra que Tozer nunca pensou ter. (PJ,181); no que respeita a Northcote a atitude é bem diferente, é uma atitude de patrono em relação ao jovem ministro dissidente, sobre cujo destino Tozer sente ter poder.

2. A ascensão social

De todas as personagens e famílias que o leitor vai encontrando ao longo das *Crónicas* há alguns elementos que protagonizam a ascensão social: Barbara Lake, como se verá mais adiante e a família Tozer, que protagoniza uma transformação geracional: dos avós, Mr. e Mrs. Tozer, comerciantes, dissidentes, da classe média baixa, com uma dicção incorrecta, vulgar, aos pais, Mr. e Mrs. Beecham, que ao saírem do círculo de Carlingford abrem horizontes sociais, religiosos e culturais, representando um modo de vida urbano até os filhos, nomeadamente Phoebe Beecham, que protagoniza a maior ascensão social até à classe média alta.

Phoebe Tozer é o elo de ligação entre avós e neta, conseguindo a elevação social para a qual tinha sido educada (PJ, 1) e a que sempre aspirara (PJ, 37). A necessidade de imitação das estruturas sociais, com as reuniões e os chás passa também pela imitação de comportamentos. Assim, quando Phoebe Tozer casa com o novo ministro dissidente de Salem Chapel atinge 'aquele algo' relacionado com a posição da casta clerical (PJ,1), permitindo-lhe afrontar os seus anteriores amigos, pois agora é-lhes superior nas honras e nas glórias inalienáveis da mulher de um clérigo(PJ, 3); nas palavras de Mrs. Tozer ninguém melhor do que Phoebe poderia ter casado num esfera

tão gentil, a qual, embora não realizando tanto dinheiro como a esfera dos negócios, possibilita uma maior ascensão social (PJ, 120).

Passeando-se por Carlingford, ironicamente trazendo a caixa dos cartões de visita na mão, Phoebe tenta encontrar uma forma de entrar na sociedade, consolidando o seu prestígio, por meio dos conhecimentos que sabe lhe podem trazer algum benefício: visita as irmãs Hemming que, embora por vezes frequentassem a capela dissidente, vivem nas franjas da sociedade de Grange Lane e cumprimenta Mrs. Rider que, apesar de ainda viver no subúrbio e das perspectivas profissionais do marido ainda serem pouco brilhantes, tem a possibilidade de melhorar a sua posição social.

The sight of young Mrs. Beecham walking about with her card-case in her hand, calling on the Miss Hemmingeses, shaking hands with Mrs. Rider the doctor's wife, caused unmitigated disgust through all the back streets of Carlingford. (PJ, 2)

A ascensão social de Phoebe Tozer – de filha do comerciante de queijo e manteiga,¹⁸ a mulher do ministro da congregação – ilustra não só a coragem e o poder de iniciativa que revelou a partir do momento em que se casou (PJ, 2), como também a possibilidade de mobilidade social da sociedade vitoriana que dava oportunidade de se subir na escala social. Esta escalada causa, contudo, algum desconforto aos Beecham, que tentam esconder as origens sociais e ignorar Carlingford onde os Tozer se mantêm estacionários, facto que se lhes apresenta como um problema.

Esta dificuldade de classe é inteligentemente resolvida pelo casal, conseguindo escapar a visitas a Carlingford, onde a vulgaridade da loja dos Tozer seria inevitável; voltar a Carlingford é entendido por Phoebe Tozer como uma morte (PJ, 33) e assim, os Beecham combinam encontros em alturas específicas, à beira-mar, onde os avós aparecem aos olhos dos netos como alguém que efectivamente não são; a criação de uma identidade por meio de imagens, embora falsas, possibilita às crianças desenvolverem uma afeição pelos avós. Esta é uma forma de Phoebe Tozer se redimir do isolamento de afeição familiar que se impusera a si mesma, na vertigem da ascensão social. Os significantes sociais que os Beecham tanto prezam e que prescrevem uma série de valores, comportamentos e relações eclipsam os laços consanguíneos (Langland 1995:175).

¹⁸ Também Tozer ascende socialmente no decurso das *Crónicas*, passando de George Street para a zona mais fina de Carlingford, Grange Lane, onde compra a casa de Lady Western. (PJ, 69); mas esta é uma ascensão do ponto de vista meramente dos marcadores sociais, já que nas práticas discursivas e culturais os Tozer continuam a ter os mesmos modos e as mesmas preocupações.

She was as conscious as he was of the great elevation in the social scale that had occurred to both of them since they left Carlingford, and knew as well as he did that the old people had remained stationary, while the younger ones had made such advances; (...) They had been very careful not to bring their children into contact since they were children, with the homelier circumstances of the life in which they themselves had both taken their origins. They had managed this really with great skill and discretion. Instead of visiting the Tozers at Carlingford, they had appointed meetings at the sea-side, by means of which the children were trained in affectionate acquaintance with their grandparents, without any knowledge of the shop. And Mr. Tozer, who was only a buttermilk at Carlingford, presented all the appearance of an old Dissenting minister out of it – old-fashioned, not very refined perhaps, as Mrs. Beecham allowed, but very kind, and the most dotting of fathers. The wisp of white neck-cloth round his neck, and his black coat, and a certain unction of manner all favoured the idea. Theoretically, the young people knew it was not so, but the impression on their imagination was to this effect. Mrs. Tozer was only “grandmamma”. She was kind too, and if rather gorgeous in the way of ribbons, and dressing generally in a manner which Phoebe’s taste condemned, yet she came quite within the range of that affectionate contempt with which youth tolerates the disadvantages of its seniors. (PJ, 34-35)

O desconforto das origens sociais é também sentido pelos Tozer quando depois de reformados se mudam para Grange Lane, comprando a casa que outrora fora de Lady Western (que em PJ surge designada como Lady Weston). Num enquadramento social diferente, os Tozer têm comportamentos divergentes quanto ao local onde agora habitam: Mrs. Tozer sente-se fechada, embora numa casa maior, excluída do mundo conhecido dos comerciantes de George Street (agora High Street), tornado-se numa mulher mais amarga, zangada com a vida, ao contrário do que acontecia em SC onde encontramos Mrs. Tozer com um carácter alegre; Mr. Tozer, ao invés, adapta-se à nova situação, cultivando um gosto pela jardinagem, obedecendo embora, na sua ignorância por tais assuntos, às ordens do jardineiro.

A mudança dos Tozer para a zona de Grange Lane tipifica não tanto uma ascensão social porque foram capazes de se cultivar e ter modos mais refinados, mas porque a verdadeira sociedade de Carlingford, que conhecemos em R, PC, MM, já não existe com o desaparecimento de famílias tão importantes como os Wodehouse, os Wentworth e os Marjoribanks, deixando as casas disponíveis para serem compradas por pessoas de estrato social mais baixo.

Society at that time, as may be presumed, was in a poor way in Carlingford. The Wentworths and Wodehouses were gone, and many other nice people; the houses in Grange Lane were getting deserted, or falling into inferior hands, as was apparent by the fact that the Tozers – old Tozer, the buttermilk – had got one of them. The other people were mostly relics of a bygone state of things: retired

old couples, old ladies, spinsters and widows – excellent people, but not lively to speak to. (PJ, 211).

Este é com efeito o retrato final que fica na memória do leitor: o de uma cidade próspera, com a boa sociedade composta agora pela heterogeneidade de elementos. Nela as barreiras sociais esbatem-se no relacionamento entre comerciantes e clero, dissidentes e anglicanos, constituindo-se os seus padrões de vida como uma comunidade conhecível.

A nova residência dos Tozer manteve a mesma aparência exterior que a antiga dona lhe tinha dado, levando o leitor a concluir que a construção da ideia de ascensão social passa pela construção de uma imagem exterior de gentileza, pelo aroma de uma aristocrata. Mas no interior a casa não tem marcas do refinamento de uma sociedade culta, como Phoebe Beecham verifica: ali não há livros, só alguns números de uma revista congregacionista e alguns volumes de sermões; não há jornais, para além da Gazeta Semanal de Carlingford e também não há o hábito de receber visitas, que como já se viu é um importante significante social (PJ, 88).

Mr. and Mrs. Tozer had retired from business several years before. They had given up the shop with its long established connection, and all its advantages to Tom, their son, finding themselves to have enough to live upon in ease, and indeed luxury; and though Mrs. Tozer found the house in Grange Lane shut in by the garden walls to be much duller than her rooms over the shop in High Street, where she saw everything that was going on, yet the increase in gentility was unquestionable. The house which they were fortunate enough to secure in this desirable locality had been once in the occupation of Lady Weston, and there was accordingly an aroma of high life about it, although somebody less important had lived in it in the mean time, and it had fallen into a state of considerable dilapidation, which naturally made it cheaper. Mr. Tozer had solidly repaired all that was necessary for comfort, but he had not done anything in those external points of paint and decoration, which tells so much in the aspect of a house. Lady Weston's taste had been florid, and the walls continued as she had left them, painted and papered with faded wreaths, which were apt to look dissipated, as they ought to have been refreshed and renewed years before. But outside, where the wreaths do not fade, there was a delightful garden charmingly laid out, in which Lady Weston had once held her garden parties, and where the crocuses and other spring bulbs, which had been put with in a lavish hand, during Lady Weston's extravagant reign, had already begun to blow. The violets were peeping out from among their leaves on a sheltered bank, and Christmas roses, overblown, making a great show with their great white stars, in a corner. Tozer himself soon took a great interest in this little domain out of doors, and was for ever pottering about the flowers, obeying with the servility of ignorance, the gardener's injunctions. Mrs. Tozer, however, who was in weak health, and consequently permitted to be somewhat cross and contradictory, regretted the High Street.

“Talk of a garden,” she said, “a thing as never changes except according to the seasons! Up in the town there was never a day the same, something always happening – Soldiers marching through, or Punch and Judy, or a row at the least. It is the cheerfulest place in the whole world, I do believe: shut up here may do for the gentry, but I likes the street and what’s going on. You may call me vulgar if you please, but so I do. (PJ, 81-82)

O mesmo desconforto pressentido na diferença entre os modos dos avós e os dela própria é partilhado por Phoebe Beecham, havendo um choque de reconhecimento quando chega a Carlingford e é identificada como neta de Tozer, que se apresenta numa indumentária adequada à sua condição social, mas à qual a jovem não estava habituada.

For it is certain that when Phoebe saw an old man in a shabby coat, with a wisp of a large neckcloth round his throat, watching anxiously for the arrival of the train as it came up, she sustained a shock which she had not anticipated. It was about five years since he had seen her grandfather, an interval due to hazard rather than purpose, though, on the whole, the elder Beechams had not been sorry to keep their parents and their children apart. Phoebe, however, knew her grandfather perfectly well as soon as she saw him, though he had not perceived her, and was wandering anxiously up and down in search of her. (...) He was not even like an old Dissenting minister, which had been her childish notion of him. He looked neither more nor less than what he was, an old shopkeeper, very decent and respectable, but a little shabby and greasy, like the men whose weekly bills she had been accustomed to pay for her mother. (PJ, 83)

A atitude do avô e da neta, no reconhecimento mútuo que fazem, inscreve-se no parâmetro de atitudes e comportamentos sociais definidos e definidores de classe – enquanto Phoebe sente uma certa aversão pela aparência de Mr. Tozer, este, por seu turno, sente-se amedrontado com a visão de uma dama (PJ, 84).

No choque de reconhecimento, Phoebe acaba por encetar um processo de auto-convencimento sobre o valor de cada classe social, tentando articular um discurso que coloque os afectos acima das diferenças sociais, argumento que a personagem tem dificuldade em aceitar, mas no qual fora educada, aprendendo a amar uma imagem dos avós que não corresponde à realidade, mas que ela não ousa desmistificar.

She had to keep on a perpetual argument with herself as she went along slowly, holding up her poor grandmother’s tottering steps. “If this is what we have really sprung from, this is my own class, and I ought to like it; if I don’t like it, it must be my fault. I have no right to feel myself better than they are. It is not position that makes any difference, but individual character,” Phoebe said to herself. She got as much consolation out of this as is to be extracted from such rueful arguments in general. (PJ, 92)

Este processo de auto-convencimento enuncia uma posição putativa com aquela em que Phoebe verdadeiramente acredita, pois ela aprendeu que não é o carácter

individual que faz a diferença mas sim as práticas e significantes culturais. Phoebe aceita o desafio explícito de negociar entre os deveres familiares e as aspirações sociais.

O mesmo choque de reconhecimento acontece quando Phoebe encontra a avó que também se sente assustada com a aparência da jovem (PJ, 86). O gosto refinado de Phoebe é contraposto não só ao da mãe, como também ao da avó, pois enquanto a jovem não gosta de dar nas vistas com os vestidos que usa, a avó gosta de ostentação. As práticas significativas por meio das quais Phoebe constrói a sua identidade são completamente ininteligíveis para os avós (PJ, 87).

“I never see you out o’ that brown thing, Phoebe,” she said; “Ain’t you got a silk dress, child, or something that looks a bit younger-looking? I’d have thought your mother would have took more pride in you. Surely you’ve got a silk dress.”
 “Oh, yes, more than one,” said Phoebe, “but this is considered in better taste.”
 “Taste, whose taste?” cried the old lady; “my Phoebe didn’t ought to care for them dingy things, for I’m sure she never got no such example from me. I’ve always liked what was bright-looking, if it was only a print. A nice blue silk now, or a bright green, is what you’d look pretty in with your complexion (...) run, there’s a darling, and put on something bright, and a nice lace collar (...) I’ll do up my hair a bit higher if I was you; why, Phoebe, I declare! You haven’t got a single pad. (...)”

“Pads are going out of fashion, grandmamma,” said Phoebe gravely, “so are bright colours for dresses. You can’t think what funny shade we wear in town”.

“Take a little more pains with your hair, Phoebe, mount it up a bit higher, and if you want anything like a bit of lace or a brooch or that, just you come to me.” It is unnecessary to say that her disinterestedness about her grandmother’s brooch was not perhaps so noble as it appeared on the outside. The article in question was a kind of a small warming-pan in a very fine solid gold mount, set with large pink topazes, and enclosing little wavy curls of hair, one from the head of each young Tozer of the last generation. It was a piece of jewellery very well known in Carlingford, and the panic which rose in Phoebe’s bosom when it was offered to for her personal adornment is more easily imagined than described. (PJ, 119-121)

O conceito de dama, a definição do indivíduo pela inserção em determinada categoria social, é enunciado por Phoebe como sendo algo que não é intrínseco ao indivíduo, não é o como uma essência metafísica mas algo que se constrói por meio de marcas e práticas sociais, como, por exemplo, o vestir, os modos e o discurso, construindo uma dicotomia entre o ser natural e o ser socialmente construído (Langland 1995).

“Their ways of thinking, perhaps, and their ways of living, are not those which I have been used to,” she said, “but how does that affect me? I am myself whatever happens; even if poor dear grandmamma habits are not refined, which I suppose is what you mean, mamma, that does not make me unrefined. A lady must always be a lady wherever she is – Una,” she continued, using strangely

enough the same argument which has occurred to her historian, “is not less a princess when she is living among the satyrs. Of course, I am not like Una – and neither are they like the wild people in the wood.” (PJ, 75)

O conceito de que uma dama é sempre uma dama onde quer que esteja é o enunciar de uma prerrogativa social dada pela aparência que mesmo as senhoras da sociedade de Carlingford sabem reconhecer, como no caso de Mrs. Sam Hurst, uma das coscuvilheiras da cidade, a qual sabe apreciar a perfeição da roupa de Phoebe, insistindo embora na sua inferioridade social.

When I was in Tozer’s’ shop to-day – I always go there, though they are Dissenters; after all, you know, most tradespeople are Dissenters; as some are sorry for it, some think it quite natural that gentle-people and tradespeople should think differently in religious matters; however, what I say is, you can’t tell the difference in butter and bacon between church and dissent, can you now? And Tozer’s is the best shop in the town, certainly the best shop. So as I was in Tozer’s as I tell you, who should come in but old Mrs. Tozer, who once kept it herself -a and by her side, figure my astonishment, a young lady! Yes, my dear, actually a young lady, in appearance, of course, - I mean in appearance –for, as you shall hear, it could be no more than that. So nicely dressed, nothing vulgar or showy, a gown that Elise might have made, and everything to correspond in perfect taste. (PJ, 97)

O caminho que as três gerações percorreram faz de Phoebe Beecham a personagem feminina mais consciente da importância da educação, dos modos e do gosto refinados: a saída dos pais para contextos de experiência mais alargados, a experiência urbana da personagem e o retorno a Carlingford perfazem um ciclo de vida que a consciencializa do quão difícil é ser-se educado numa outra esfera social e cultural e depois ser trazida de volta a um mundo fechado, pequeno e limitador (PJ, 115): Phoebe re-encena os passos da mãe, visitando os espaços onde esta viveu, nomeadamente a casa por cima da loja (PJ, 95). Ela aprendeu que as boas maneiras, a educação e a indumentária fazem a diferença, na influência social (PJ, 75).

A ascensão social que Phoebe Tozer procura, e que teve origem na educação que os pais lhe proporcionaram num colégio interno, passa pela procura de uma esfera mais alargada de experiências, de inserção numa classe diferente, (PJ, 3) para si mesma e para os talentos oratórios do marido, para quem os Pigeon e os Brown não são uma boa companhia (PJ, 3)

...an invitation from a chapel in the North, where indeed Mrs. Phoebe found herself in much finer society, and grew rapidly in importance and ideas. After this favourable start, the process went on for many years by which a young man from Homerton was then developed into the influential and highly esteemed

pastor of an important flock. Things may be, and probably are, differently managed now-a-days. (PJ, 3)

A família Beecham, composta por Henry Beecham (Beecher em SC) e Phoebe Tozer, subiu a escada social por meio do alargamento de horizontes que lhe possibilitou sair dos limites convencionais e fechados de Carlingford e fazer um percurso pelo norte do país, onde encontraram outras formas de ser dissidente, em comunidades mais liberais e com uma posição social mais elevada.

They began life, feeling themselves to be of a hopelessly low social caste, and believing themselves to be superior to their superiors in that enlightenment which they had been brought up to believe distinguished the connection. The first thing which opened their minds to a dawning doubt whether their enlightenment was, in reality, so much greater than that of their neighbours, was the social change worked in their position by their removal from Carlingford. In the great towns of the North, dissent attains its highest social elevation, and Chapel people are no longer to be distinguished from church people except by the fact that they go to Chapel instead of Church, a definition so simple as to be quite overwhelming to the unprepared dissenting intelligence, brought up in a little Tory borough, still holding for Church and Queen. (PJ, 6)

A riqueza retórica de Beecham e as capacidades sociais demonstradas por Phoebe possibilitam-lhes um alargamento de horizontes, em congregações de maior prestígio e mais ricas, até chegarem à apoteose final da soberba capela perto de Regent's Park; o círculo mais alargado de experiência tem repercussões especialmente na ascensão rápida da família a outro estatuto social, o qual lhe possibilita conhecer um mundo a que nunca teve acesso em Carlingford, (PJ, 7). Phoebe Tozer fica um pouco perdida, mas suficientemente auto-controlada para prosseguir a sua carreira no novo mundo, sem trair as suas origens sociais e simultaneamente domina as práticas sociais daquele. As novas experiências fazem com o que o casal passe de um sentimento de oposição à Igreja e a tudo o que com esta estivesse relacionado, uma oposição instintiva, nas palavras da narradora, das classes mais baixas em relação às mais altas (PJ, 6), a um sentimento menos radical e mais liberal.

Note-se, porém, que a ascensão social dos Beecham eleva a filha acima deles próprios, pois a educação que recebera torna-a superior nos gostos e nos modos, superior sobretudo em relação à mãe, no que diz respeito, por exemplo, à escolha de roupa, já que o gosto de Phoebe Tozer por cores claras se mantém, não tendo a noção de que fica muito mais cor-de-rosa e gorda do que o necessário, nas palavras da filha (PJ, 337); recorde-se que rosa é a cor com que Phoebe fora identificada em Carlingford. Mas não é só nos vestidos que mãe e filha diferem pois Phoebe Tozer não escapa à

vulgaridade de querer mostrar aos seus conhecidos em Carlingford a distância social que percorreu, querendo mostrar a filha como um trunfo desse percurso.

“That’s very nice of you, my dear; but you ain’t going to hide yourself up in a corner,” said Tozer. And “Never fear, I’ll take her wherever it’s fit for her to go,” his wife added, looking at her with pride. Phoebe felt, in addition to all the rest, that she was to be made a show of to all the connection, as a specimen of what the Tozer blood could come to, and she did not even feel sure that something of the same feeling had not been in her mother’s bosom when she fitted her out so perfectly. Phoebe Tozer had left contemporaries and rivals in Carlingford, and the thought of dazzling and surpassing them in her offspring as in her good fortune had still some sweetness for her mind. “Mamma meant it too!” Phoebe Junior said to herself with a sigh. (PJ, 91)

Phoebe Beecham representa o culminar de um processo de ascensão social iniciado há três gerações – da vulgaridade da classe média baixa dos avós até à gentileza da classe média alta – pondo, no entanto, em causa essa ascensão.

Which is best: for everybody to continue in the position he was born in, or for an honest shopkeeper to educate his children and push them up higher until they come to feel themselves members of a different class, and to be ashamed of him? Either way, you know it is hard. (PJ, 116).

Phoebe articula as dificuldades de ascensão social, equacionando qual o melhor percurso a seguir, se o de se manter na classe social onde nasceu ou se proporcionar uma educação aos filhos que os empurre para cima na escada social, facto que cria os desconfortos já referidos, pois ver pessoas educadas fora da sua esfera é algo que lhe causa mais mal do que bem (PJ, 97); Phoebe traduz aquilo que Margaret Oliphant tantas vezes equacionou na *Autobiografia*, no que diz respeito ao enorme esforço que fez para subir na escada social e proporcionar aos filhos uma educação aristocrática, tendo ela própria também ascendido socialmente à custa de trabalho incessante, o qual lhe foi possibilitando adquirir rendimentos que lhe deram a possibilidade de, por exemplo, ter casa própria, facto que não era muito habitual na época vitoriana no estrato médio da sociedade.

Mas não é só a família Tozer que protagoniza a ascensão social; também a família Copperhead ascende socialmente pela força do dinheiro, sendo sobretudo em Mrs. Copperhead que tal se faz sentir com mais intensidade: Clara Copperhead, uma figura pequena e sensível, era preceptora da filha de Copperhead, fruto do primeiro casamento; Clara é parente afastada dos aristocratas Dorsets e ascende socialmente quando casa com Copperhead. Criatura tímida, Clara Copperhead é refinada por

natureza e não por educação, orgulhando-se de ser filha de um oficial, o que, de alguma forma, lhe traz um sentido de gentileza maior do que os modos rudes do marido.

Everybody who had known her in her youth thought her the most fortunate of women. Her old school companions told her story for the encouragement of their daughters, as they might have told a fairy tale. To see her rolling in her gorgeous carriage, or bowed out of a shop, where all the daintiest devices of fashion had been placed at her feet, filled passers-by with awe and envy. She could buy whatever she liked, festoon herself with finery, surround herself with the costliest knick-knacks; the more there were of them, and the costlier they were, the better was Mr. Copperhead pleased. she had everything that heart could desire. Poor little woman! What a change from the governess-chrysalis who was snubbed by her pupil and neglected by everybody. (PJ, 11)

A sua história, qual história de fadas, é contada como exemplo às jovens, mas toda a facilidade económica, as compras, a carruagem, parecem não ser fonte de muita felicidade; a própria narradora tem consciência disso, ao invocá-la como 'pequena, pobre mulher', num trocadilho semântico importante pela ironia que comporta.

3. O industrial

Embora fora do círculo de Carlingford, mas a ele ligada pelo filho, encontra-se a família Copperhead, sobretudo Mr. Copperhead, um *self-made man* que nos surge como uma caricatura, com um discurso exagerado, mas cujas opiniões funcionam como um contraponto às das personagens enraizadas em Carlingford.

Mr. Copperhead é um construtor de estradas e canais¹⁹, há muito estabelecido no negócio que herdou do pai; tem modos rudes e dá voz a muitas das teorias políticas e económicas da época, sendo a favor do comércio livre e considerando que a *Poor Law* então existente era demasiado generosa (PJ, 263). A personagem pode ser entendida como um representante de muitas das atitudes e padrões de comportamento que muitos críticos vitorianos apontaram como negativos no vitorianismo.

Mr. Copperhead é o típico filistino²⁰ que Arnold descreve em *Culture and Anarchy* como o inimigo dos filhos da luz, como alguém (Arnold 1932: 101) que só entende a grandiosidade da cultura e das obras de arte em termos da quantidade e da

¹⁹ Em *Dr. Thorne*, de Trollope existe o mesmo tipo de personagem, Sir Roger Scatcherd, um construtor de caminhos de ferro, talvez ainda mais rude e sem maneiras do que Mr. Copperhead.

²⁰ Os membros de SC também são vistos, pelos olhos da narradora, como representantes desta categoria em que Arnold divide a sociedade inglesa. Também o filho de Copperhead, Clarence Copperhead, é descrito como um filistino na sua aparência física, com umas patilhas, umas suíças, ofensivas, que são, como a narradora afirma, a herança especial dos filistinos britânicos (PJ, 11).

capacidade financeira para as adquirir, e não em termos da sua qualidade estética e artística, preferindo observar estações de caminho-de-ferro em vez de capelas medievais (PJ, 256); vangloriando-se de que o maior luxo é comprar coisas inúteis mas muito caras (PJ, 25), Copperhead compara o filho ao quadro de Turner: ambos lhe custaram muito dinheiro e ambos são inúteis, pois Clarence, estudante em Oxford não tem qualquer actividade e quanto ao quadro não o sabe apreciar (PJ, 12, 24); para além disso, o industrial vangloria-se de não saber nada sobre livros (PJ, 9), mas sente-se intimidado na sua presença, sentindo que são maiores do que ele (PJ, 264). Copperhead atribui mais importância à liberdade individual do que ao Estado e à vida em comunidade; tem uma visão estreita e sectária da sociedade, para quem o conceito de valor se torna uma utilidade no sentido mais restrito, pois o que conta são os resultados tangíveis, os lucros, empresas maiores e desenvolvimento pessoal e social (Houghton 1957:111).

Mr. Copperhead went all over Carlingford. He inspected the town-hall, the infirmary and the church, with the business-like air of a man who was doing his duty.

“Poor little place, but well enough for the country,” he said. “A country-town’s a mistake in my opinion. If I had it in my power I’d raze them all to the ground and have one London and the rest green fields. That’s your sort Mr. May. Now you don’t produce anything here, what’s the good of you? All unproductive communities sir ought to be swept off the face of the earth. I’d let Manchester and those sort of places go till they burst; but a bit of a little piggery like this, where there’s nothing doing, no trade, no production of any kind. (PJ, 254)

Uma cidade como Carlingford sem negócios à escala de Mr. Copperhead, sem qualquer tipo de movimento comercial ou industrial, é um local que, segundo este milionário, deveria ser banido da face da terra, pois não passa de um ninho de mexericos onde as pessoas perdem tempo (PJ, 263). Esta visão exterior da comunidade de Carlingford contrabalança a complacência da própria sociedade de Carlingford.

Mas esta é uma visão que o próprio Copperhead contradiz, deixando implícito no seu discurso a vontade de pertencer à classe aristocrática; Houghton (1957) define este paradoxo como o sonho burguês, no qual o industrial ambicioso que exalta o trabalho valoriza de igual modo a ‘inactividade’ como uma marca de estatuto. Copperhead, ao mesmo tempo que considera que os que não trabalham e produzem são inúteis, glorifica o facto de o filho, Clarence, ser um inútil, podendo dar-se ao luxo de viver uma vida inactiva.

Mr. Copperhead desafia todas as regras de etiqueta social e considerando que o dinheiro é a única via de aceitação social vangloria-se da sua riqueza (PJ, 12, 253), não conseguindo escapar por isso a uma descrição de vulgaridade.

He was one of the greatest contractors for railways and other public works in England, and by consequence, in the world. He had no more than a very ordinary education, and no manner to speak of; but at the same time he had that kind of faculty which is in practical work what genius is in literature, and, indeed, in its kind is genius too, though it neither refines nor even (oddly enough) enlarges the mind to which it belongs. (...) Mr. Copperhead's eye was as effectual in quenching emotion of any but the coarsest kind as water is against fire. People might be angry in his presence – it was the only passion he comprehended; but tenderness, sympathy, sorrow, all the more generous sentiments, fled and concealed themselves when this large, rich, costly man came by. People who were brought much in contact with him became ashamed of having any feelings at all; his eye upon them seemed to convict them of humbug. Those eyes were very light grey, prominent, with a jeer in them which was a very powerful moral instrument. His own belief was that he could “spot” humbug wherever he saw it, and that nothing could escape him. (PJ, 9-10)

É na esfera social dos Copperhead que Phoebe Junior se vai movimentar enquanto vive em Londres, já que Mr. Copperhead é um dos diáconos de Mr. Beecher. A referência a este círculo familiar e social só se justifica, aliás, porquanto também aqui se pode ver Margaret Oliphant trabalhar os traços de continuidade na construção da comunidade conhecível no que diz respeito a reuniões sociais: de chás em casa dos dissidentes, a jantares em casa de uma das melhores famílias de Carlingford, o leitor é introduzido num outro tipo de reunião social – um baile – uma ocasião formal, em regra um acontecimento característico da aristocracia, onde as relações entre as pessoas se estabelecem por laços de conhecimento social e não afectivo. O baile, que se tornou num acontecimento não só na casa dos Copperhead, mas em toda a congregação, já que é algo completamente novo (PJ, 16) nesse estrato social, é a ocasião escolhida para tentar entrar na sociedade, convidando-se os parentes aristocratas, e também uma forma de mostrar a riqueza.

The hunger of wealth for that something above wealth which the bewildered rich man only discovers the existence of when he has struggled to the highest pinnacle of advancement in his own way, began to seize this wealthy neophyte. To be sure, in this first essay, the company which he assembled in his fine rooms in Portland Place, to see all his fine things and celebrate his glory, was not a fine company, but they afforded more gratification to Mr. Copperhead than if they had been ever so fine. They were people of his own class, his old friends. Invited to be dazzled, though standing out to the utmost of their power, and refusing, so far as in them lay, to admit how much dazzled they were. It was a more reasonable sort of vanity than the commoner kind, which aims at displaying its

riches to great personages, people who are not dazzled by any extent of grandeur, and in whose bosoms no jealous is excited towards the give of the feats. (...) The lord and ladies who might have been tempted to his great house would not have had a thought to spare for Mr. Copperhead; but the unwilling applause of his own class afforded him a true triumph. (...) The Dorsets were the only people who had any pretensions to belong to "society" in all those crowded rooms. They were distantly related to Mrs. Copperhead... (PJ, 21)

Se os amigos de Copperhead o invejam, ainda que secretamente, especulando sobre o custo de tal festa, para os Dorsets este é um espectáculo inédito, com o esplendor dos fatos das senhoras a deixar estupefactas as jovens aristocratas (PJ, 22) para quem este círculo social é totalmente desconhecido, qual tribo de selvagens (PJ, 22).

Este é um baile de aparências, pois de acordo com a lista de convidados, (mais de cento e trinta) a maior parte deles eram não só desconhecidos dos Dorsets, por não fazerem parte do seu círculo social, como também, igualmente, desconhecidos da família Copperhead; convidados para figurantes da encenação da entrada do milionário na sociedade, na sua existência social (PJ, 20) que quer ver alargada para além do núcleo de vinte pessoas que normalmente partilham com Copperhead os jantares, mas nos quais, na acepção do industrial, as melhores porcelanas se perdem pois estes convivas não têm refinamento para as apreciar. (PJ, 20).

Up to this moment he had not shown any signs of being smitten with that craze for "Society", which so often and so sorely affects the millionaire. He had contented himself hitherto with heavy and showy dinners, costing Heaven knows how much a head. (Mr. Copperhead knew, and swelled visibly in pride and pleasure as the cost increased), which he consumed in company with twenty people or so of kindred tastes to himself, who appreciated the cost and understood his feelings. On such people, however, his Dresden china was thrown away. Therefore the fact had been forced upon Mr. Copperhead that his circle must be widened and advanced, if his crowning glories were to be appreciated as they deserved. (PJ, 20-21)

4. O 'Gentleman'²¹

Para que se possa compreender o conceito de 'gentleman', durante o período vitoriano, importa defini-lo. O *Oxford English Dictionary* define-o como um homem de posição superior na sociedade, ou como um homem com hábitos de vida indicadores

²¹ Optou-se por não traduzir o termo inglês, dado este ser sobejamente conhecido e ser mesmo universalmente aceite.

de tal posição. Se a expressão ‘posição superior’ implica estatuto social, isto é, ser membro da aristocracia, a expressão ‘hábitos de vida indicadores de tal posição’ implica uma mudança de atitude, na qual o ‘gentleman’ não tem obrigatoriamente que ser um membro da ‘gentry’. O ‘gentleman’ vitoriano tem de aparecer como um todo perfeito, composto pela amálgama de estatuto social, educação liberal, familiaridade com os modos da melhor sociedade, comportamento gentil e polido, boas maneiras, experiência de leituras, de povos e de países, um homem viajado, com um carácter pouco tímido.

Em Carlingford encontramos várias formas de ser ‘gentleman’, com diferentes características: Jack Wentworth, o filho mais velho de Mr. Wentworth, o qual, apesar de levar uma vida depravada e poder mesmo estar envolvido num crime, (PC, 228-230) não perde nunca o estatuto de cavalheiro dada a sua origem social e será o futuro *squire* de Wentworth; Jack Wentworth tem modos refinados e sabe estar em sociedade, para além de respeitar um código de honra; por seu turno, Tom Wodehouse, o filho renegado de Mr. Wodehouse, não sabe ter os modos refinados de Jack, fazendo valer o poder económico que obtém depois da morte do pai para colmatar todas as deficiências que o impedem de ser reconhecido como um ‘gentleman’,²² de maneira a desprezar os que os ajudaram e que lhe são superiores; aliás, Tom Wodehouse, mais do que um ‘gentleman’ é apelidado de snob por Jack Wentworth (PC, 290).

Para além destas duas personagens, sabemos ainda que o coronel Mildmay apesar de ter raptado a filha e Susan, irmã de Arthur Vincent, parece não perder a ideia de honra (SC, 322) ao passo que Mr. Leeson, o cura do reitor Mr. Morgan, não é considerado por Mrs. Morgan como um cavalheiro (PC, 270), acusação grave, dado que na época vitoriana era aceite que todos os clérigos eram cavalheiros.

Mas é Cavendish que personifica o estereótipo de ‘gentleman’ – ele é um jovem aparentemente elegível não só como marido de Lucilla Marjoribanks, mas também como candidato ao Parlamento,²³ ideologicamente posicionado próximo do Dr. Marjoribanks (MM,359); a sociedade de Carlingford orgulha-se de ter alguém como

²² É com Tom Wodehouse que Rosa Elsworthy (PC) foge, re-encenando o que Cavendish e Barbara Lake fazem: ambas as jovens têm ambições de melhorar a sua posição social por meio do casamento com um homem de outro estrato social; porém, ao contrário de Barbara que é punida pela sociedade de Grange Lane, Rosa parece não ter nenhum castigo, não se sabendo o que lhe acontece no final, já que é uma personagem que simplesmente desaparece da trama.

²³ Uma das maiores ambições sociais dos jovens vitorianos era representar um círculo eleitoral no Parlamento.

Cavendish, que tinha o hábito de se descrever como ‘um dos Cavendishes’ (MM, 44)²⁴, expressão de superioridade, cultural e socialmente marcada, quando com efeito é filho de um mestre-escola (MM, 169).

No desenrolar do processo narrativo de MM, torna-se cada vez mais claro que Cavendish não é um ‘gentleman’ por nascimento, de boas famílias, nem possui propriedades; é, pelo contrário, um jovem provindo de uma família de classe média baixa, sendo desmascarado pelo arcediágo Beverley, clérigo pertencente à *Broad Church*, revelação que deixa Cavendish consciente de que o seu embuste social não será facilmente aceite pela sociedade de Carlingford.

But there are actual crimes that would be sooner forgiven to a man than the folly of having permitted himself to be considered one of the Cavendishes, and having set his heart on making a figure in that mild provincial world: Mr. Cavendish knew enough of human nature to know that a duchess or a lord-chamberlain would forgive more readily than Mr. and Mrs. Centum any such imposition upon them, and intrusion into their exclusive circle. (...) Perhaps a man who has always been used to be recognised as one of the members of the local aristocracy, would not have been half so precious as Mr. Cavendish saw in the fact of being everywhere known and acknowledged as a constituent part of Grange Lane; – recognised by the county people, and by the poor people, and pointed out as he passed by one and another to any stranger who might happen to be so ignorant as not to know Mr. Cavendish. To people who are not used to it, there is a charm in this universal acknowledgment. And then he had more need of it than most men have; and, when Carlingford signed his patent of gentility, and acknowledged and prized him, it did an infinite deal more than it had any intention doing. To keep its regard and recognition he would have done anything, given up the half or three parts, or even, on emergency, all he had. Perhaps he had an undue confidence in the magnanimity of society, and was too sure that in such a case it would behave with a grandeur worthy of the occasion, but still he was quite right in thinking that it could forgive the loss of his fortune sooner than his real offence. (MM, 285-286)

Como Altick (1973) esclarece, o estatuto social e os rendimentos provindos das propriedades ainda interferiam, na época vitoriana, com a assimilação completa da noção de ‘gentleman’; a propriedade era não só a medida visível do valor social do indivíduo, como também o critério para a sua cidadania (Altick 1973: 134). Tal é bem visível no grande romance de crítica social das *Crónicas de Carlingford*, MM – quando Tom Marjoribanks, regressado da Índia, adquire a propriedade de Marchbanks dá um passo na direcção da respeitada e respeitável *gentry*,

²⁴ Esta formulação irónica é desmontada por Lucilla Marjoribanks que a determinada altura, com o carácter prático que lhe é conhecido, afirma que ele só pode ser um dos Cavendishes, dado que esse é o seu nome (MM, 256), desmistificando, assim, como é seu hábito, mais um mito.

Ter escondido as suas origens sociais não faz de Cavendish (ou de Kavan, como Beverley o conhece)²⁵ um vilão clássico, à semelhança de Barbara Lake, a qual também não comete nenhuma vilania ao deixar-se deslumbrar pelo mundo de Grange Lane e ao se apaixonar por um homem de outra classe social.²⁶ Mas, com efeito, Carlingford castra as aspirações destas duas personagens de um modo tão eficiente que no final do romance só lhes é permitido re-encenar os encontros anteriores, sendo-lhes dada, ainda que numa escala diminuta, a possibilidade de uma vida boémia, num obscuro exílio continental.²⁷

Cavendish passa a ser uma não identidade social, visto que a manutenção de um estatuto social no mundo exterior alargado é uma forma de identidade bem mais importante do que a família. Quanto a Barbara, as convenções morais vitorianas não aceitavam bem a exposição pública daquilo que consideravam ser o padrão de vida de uma mulher sem valores, proibindo-a de entrar nos círculos respeitadores da moral, acrescido do facto de que àqueles que se expunham publicamente sem qualquer pudor, chegando mesmo a desafiar a moralidade estabelecida, serem automaticamente retirados os direitos e o reconhecimento social.

A Cavendish e a Barbara é-lhes retirado o direito de cidadania, pois que os cidadãos respeitáveis de Carlingford, onde se incluem os dissidentes que também têm uma palavra a dizer sobre este acontecimento, não aceitam, à luz do seu código de conduta e de respeitabilidade, que Cavendish seja um digno representante da cidade no Parlamento. Os eleitores consideram que a associação de Cavendish com Barbara é um sinal da sua incapacidade para representar dignamente a cidade, manchando a reputação

²⁵ A exposição social do embuste de Cavendish acontece com Mr. Beverley a explicar que este era o nome do milionário a quem Kavan dera assistência, beneficiando da fortuna deste e apropriando-se do nome, depois da sua morte.

²⁶ Langland (1995) considera que ao mostrar atracção por Barbara, Cavendish trai as suas origens sociais de classe média baixa pois, como explica, os manuais de etiqueta aconselhavam os homens a não se casarem com jovens abaixo do seu nível social.

²⁷ Margaret Oliphant respeita a convenção em relação aos códigos morais e à noção de respeitabilidade do período médio da época vitoriana, exilando as personagens que não mostraram virtude ou valor social, dando uma ideia clara da importância da noção de respeitabilidade como pedra de toque da cultura vitoriana, a qual nos permite entender melhor a razão da autora em ter banido Cavendish e Barbara do círculo de Carlingford:

‘So we come to the great Victorian shibboleth and criterion, respectability. Here was the sharpest of all lines of social division. between those who were and those who were not respectable: a sharper line by far than that between rich and poor, employer and employee, or capitalist or proletarian. To be respectable in mid-Victorian Britain had the same cachet as being a good party man in a communist state. It signified at one and the same time intrinsic virtue and social value. The respectable man was a good man and a pillar to society’. (Best 1979: 282)

e a respeitabilidade do círculo eleitoral com um caso amoroso fora da lei e imprudente (MM, 455).²⁸

Cavendish caracteriza-se como aquilo que Best (1979) designa ‘um cavalheiro por natureza’, aquele que não detém nem posição social, nem rendimentos, mas cujos modos o marcam como admirável e civilizado. Na realidade, não tendo relações familiares gentis, Cavendish soube apropriar-se das práticas culturais significativas que lhe possibilitaram mover-se no círculo de Grange Lane.

Antes do período vitoriano, a ideia de ‘gentleman’ estava associada sobretudo aos membros da aristocracia e aos padrões de cavalaria e de cavalheirismo.²⁹ No século XIX, a ascensão da classe média teve consequências a vários níveis, incluindo a redefinição daquele conceito. Nesta altura o seu significado alargou-se a passou a incluir aspectos morais e cristãos de comportamento.

Na realidade, em meados do século XIX, o conceito³⁰ era tão importante como problemático, visto que era algo elástico e relativo, podendo ter significados diferentes consoante o estatuto social. Tornou-se assim vital saber se se era ou não um ‘gentleman’ e, em caso afirmativo, se se era o tipo certo, pois desta clarificação dependia a aceitação ou não na sociedade por um grupo social particular, a denominada elite. O uso variado do conceito não tinha tanto a ver, na opinião de Best (1979), com a mobilidade social, mas antes com a aceitação social.

Cavendish tipifica esta convenção, na medida em que o seu destino ficou marcado a partir do momento em que em Grange Lane e mesmo em Grove Street (SC, 449-450) se soube das suas origens humildes, O comentário da líder da sociedade, a que ditava os comportamentos, resume as consequências do embuste.

²⁸ Apesar da primeira Reforma Parlamentar de 1832 e da proximidade de uma outra lei, os eleitores das classes mais baixas ainda eram influenciadas pelo estatuto social e pela riqueza dos candidatos, considerando que se estes eram melhores do que eles nos aspectos referidos também eram superiores em qualidades como o conhecimento e o bom-senso, sendo, por isso, os representantes mais adequados.

²⁹ Com efeito, a ideia de ‘gentleman’ tem as suas raízes no conceito de cavaleiro/cavalheiro da época medieval, o qual incluía um laço de lealdade entre o cavaleiro e o seu amo ou ama. Do conceito medieval o termo passa a incluir, durante o Renascimento, atributos de cortesia, sabedoria e educação – um cortesão. Gilmour (1993) aponta para os primeiros sinais de mudança desde os séculos XV e XVI até ao período da Restauração. Na era vitoriana, esta imagem ideal criou o conceito universal de ‘gentleman’ como o epítome do comportamento civilizado.

³⁰ No capítulo final de *Self Help*, (1859), intitulado ‘Character: the True Gentleman’ o autor escocês Samuel Smiles dá-nos a definição concisa: ‘For Englishmen a real ‘gentleman’ is a truly noble man, a man worthy to command, a disinterested man of integrity, capable of exposing, even sacrificing himself for those he leads; not only a man of honour, but a contentious man, in whom generous instincts have been confirmed by right thinking and who, acting rightly by nature, acts even more rightly from good principles.’ É uma definição vitoriana do carácter de um ‘gentleman’, do ponto de vista moral e ideal.

“Could it be possible that mystery, and perhaps imposture, of one kind or another, had crossed the sacred threshold of Grange Lane; and that the people might find out and cast in Lucilla’s face the dreadful discovery that a man had been received in *her* house who was not what he appeared to be? (MM, 176)

Note-se, porém, que esta reacção não tem somente a ver com a posição e o carácter de Cavendish, por quem Lucilla facilmente se apaixonaria; ela reflecte igualmente um receio também com a reputação de Lucilla (símbolo de poder social em Carlingford) a cuja mão Cavendish não tem mais o direito de aspirar (MM, 323). A autoridade de Lucilla, representante da elite, bane Cavendish e Barbara para fora dos limites de Carlingford e do país.

Cavendish, que sente mais do que ninguém necessidade de reconhecimento social, deixa de ser conhecido e reconhecido como elemento constituinte de Grange Lane pelas diferentes classes sociais que assinavam a sua patente de gentileza, que até aí o tinham estimado e que se gabavam de não se deixar enganar, como é o caso de Mr. Woodburn que afirma saber distinguir um ‘gentleman’ quando o vê (MM, 170).

As consequências do embuste de Cavendish ultrapassam-no. Com efeito, a sua irmã, Mrs. Woodburn, que entrara na sociedade de Carlingford graças a ser mais um dos membros dos Cavendishes, corre agora o risco, qual Andromeda (MM, 305), de ser aniquilada pelo poder que o marido exerce sobre ela, no que significa perda de estatuto e de identidade.

5. Os artistas

A família Lake, responsável por uma *School of Design*,³¹ é composta pelo pai, professor de desenho, viúvo na mesma altura que o Dr. Marjoribanks, pelas filhas, Rosa, uma pintora pré-rafaelita³² e Barbara, uma cantora, e pelos filhos mais pequenos. Mr. Lake, retratista e mestre de desenho, é um dos poucos homens a usar barba em

³¹ Durante o século XIX, na Europa Continental desenvolveram-se duas tradições rivais, no que respeita a educação nas artes: o método francês que treinava os alunos como se eles se fossem tornar artistas e o método alemão que providenciava *workshops* de formação, tendo em vista as necessidades da indústria. Em 1837, a Comissão Britânica de Comércio estabeleceu as *Schools of Design* segundo o modelo alemão.

³² O movimento pré-rafaelita, estabelecido em 1848, compreendia pintores, poetas e críticos que reagiram contra o materialismo vitoriano e contra as convenções neoclássicas da arte académica. Esta irmandade foi influenciada pela arte, escrupulosamente detalhada, dos pintores medievais e dos princípios do Renascimento. Este era um mundo familiar a Margaret Oliphant já que Frank Oliphant, que demonstrava gostar da ideologia pré-rafaelita, trabalhou com o arquitecto de igrejas góticas, Augustus Pugin (1812-1852), o qual encorajou a re-introdução de vestimentas eclesiásticas bordadas a partir de desenhos medievais.

Carlingford, hábito que não era comum na cidade; esta aparência fisionómica é aceite ao representante dos seguidores erráticos e sem lei da Arte (DF, 142), o que lhe concede uma posição excepcional na cidade, que, no entanto, não deixa de o estigmatizar, do ponto de vista de Mrs. Chiley, como um aventureiro (MM, 301).

Esta representação de um núcleo familiar composto por artistas, espelha a própria experiência de Margaret Oliphant, não só no contacto que teve com o mundo de artistas, (artesãos) durante o tempo em que esteve casada com Frank, como também da sua própria família, em que tanto ela como o marido pertenciam efectivamente à classe artística.

Os Lake vivem em Grove Street, mas a casa onde habitam destaca-se das outras, como se tivesse alma de artista, facto que não escapa ao olho educado de Lucilla.

The house was not exactly like the other humble houses in Grove Street. Two little blank squares hung in the centre of each of the lower windows, revealed to Lucilla's educated eye the existence of so much 'feeling' for art as can be satisfied with a transparent porcelain version of a famous Madonna; and she could even catch a glimpse, though the curtains of the best room – which, contrary to the wont of humble gentility in Carlingford, were well drawn back, and allowed the light to enter full – of the glimmer of gilt picture-frames. And in the little garden in front, half buried among the mignonette, were some remains of palter-casts, originally placed there for ornament, but long since cast down by rain and neglect. (MM, 54)

No desenrolar do enredo de MM sobressaem Barbara e Rosa, cada uma delas representando um papel diferente no seu desempenho enquanto filhas e enquanto artistas. Com este par de personagens, Margaret Oliphant re-escreve o que tinha ensaiado com Nettie e Susan Underwood (DF): em ambos os casos a irmã mais velha é egoísta, centrada em si mesmo, exploradora da natureza boa da irmã mais nova, acabando por ser recompensada com um bom casamento, que no caso de Barbara Lake tem um valor de excelência. Parece não haver na escrita oliphantiana o valor da justiça poética, pois, especialmente no caso de Rosa Lake, a misantropa não é recompensada.

No que diz respeito à esfera artística, a forma quase arrogante como Barbara se insinua nos círculos de Grange Lane distingue-a da irmã, cuja integridade artística é intocável, mesmo perante a necessidade de ganhar dinheiro para sobreviver. O seu mote é 'somos iguais a todos e não somos iguais a ninguém, temos um estatuto próprio' (MM, 117, 166).

Barbara Lake é uma jovem sem modos refinados (MM, 55) e revoltada com o nível de vida que o pai lhe pode proporcionar, já que é ambiciosa e não quer permanecer

a tomar conta da casa, e dos irmãos, culpando mesmo a mãe por ter morrido tão cedo. O seu principal objectivo é fazer um bom casamento para obter estabilidade económica e reconhecimento social (MM, 58-59). É detentora de uma voz de contralto (contrabalançando a voz de soprano de Lucilla), bem constituída (tanto quanto Lucilla, dois anos mais nova), alta, morena, elegante, olhos pretos, olhar desafiador (MM, 58).

É neste desafio que consiste o interesse da personagem secundária, já que ousa, vinda de um outro círculo social, provocar Lucilla Marjoribanks e as normas de conduta da classe média alta. Ao conhecer Cavendish, Barbara reconhece nele o objecto proibido que lhe daria muito prazer ter (MM, 106-107). De jovem assustada, desenquadrada, sentimento que Arthur Vincent também experimenta quando entra no 'mundo dourado' de Grange Lane pela mão de Lady Western, Barbara começa a desenhar o seu plano futuro de ascensão social, por meio da conquista de Cavendish.

Barbara was the soldier of fortune who had to open the oyster with her sword, and she was feeling the point of it metaphorically while she pulled out the breadths of her white dress, and tried to think that they would not look limp at night; and what her sentiments lost in the breadth, as compared with Lucilla's, they gained in intensity, for – for anything she could tell – her life might change colour by means of this Thursday Evening; and such, indeed, was her hope. Barbara prepared for her first appearance in Grange Lane, with a mind wound up to any degree of daring. (MM, 103)

Barbara serve de contraponto a Lucilla na forma como negligencia os seus deveres para com o pai (MM, 269) e nas suas aspirações pessoais, que passam, convencionalmente, por um casamento que lhe permita subir na hierarquia social, facto de que Lucilla não necessita pois já pertence a um estrato social elevado. Para além disso Barbara é educada na leitura de muitos romances, os quais lhe dão a perspectiva de vida e a ajudam a construir mentalmente a imagem do seu herói (MM 106); Barbara é tudo aquilo que Margaret Oliphant recusa na composição de Lucilla.

Rosa Lake é, por sua vez, em tudo diferente da irmã: mais jovem do que esta, é também mais afável, com modos mais agradáveis e gentis (MM, 117), mais activa e mais prestável, é uma ajuda preciosa para os parcos rendimentos da família, ensinando as meninas na escola que o pai dirige. Rosa é pintora, com tendências pré-rafaelitas, com uma forte consciência da importância e do valor da arte, afirmando com orgulho que os Lake são uma família de artistas, expressão que ela e Mr. Lake repetem várias vezes, como forma de afirmação social - uma família igual a toda a gente e diferente de todas as outras - sendo a honra um valor sempre precioso quer se viva em Grange Lane

ou em Grove Street (MM, 250). Rosa sabe, no entanto, que nas classes mais baixas há um número muito limitado de pessoas que têm gosto pela arte (MM, 115).

Enquanto Barbara está determinada a elevar-se socialmente pelo casamento, Rosa está determinada a prosseguir uma carreira de artista (MM, 139), chegando mesmo a conhecer o sucesso e o reconhecimento pedagógico na escola feminina que mais tarde dirige (MM, 333)³³, mas da qual tem de abdicar pela família.

Tendo frequentado a mesma escola que Lucilla, Mount Pleasant, por recomendação do Dr. Marjoribanks, onde dava aulas aos mais pequenos, como forma de retribuir a educação a que de outra forma não teria acesso (MM, 39), Rosa era o orgulho da mesma.

...she did not know much else, poor child, except novels, but her copies 'from the round' filled her father with admiration, and her design for a Honiton-lace flounce, a spirited composition of dragon's tails and the striking plant called teasel, which flourishes in the neighbourhoods of Carlingford (for Mr. Lake had leanings towards Preraphaelitism), was thought by the best judges to show a wonderful amount of feeling for art, and just missed being selected for the prize. (MM, 40)

Rosa, embora personagem secundária, desempenha um papel importante em MM ao representar a posição dos artistas na sociedade e a mulher que tem de escolher entre uma carreira independente e a família; ao contrário da irmã, não se deixa deslumbrar pelo mundo de Grange Lane para onde é convidada por Lucilla e onde é cortejada pelo General Travers (MM, 253)

³³ De todas as personagens femininas das *Crónicas de Carlingford*, Rosa Lake é a única que perspectiva uma carreira profissional, facto que na época não era assim tão ilusório, pois a carreira no campo das artes, nomeadamente do desenho, estava a abrir-se para as mulheres; porém há que ressaltar o facto de Rosa ter de sacrificar a sua carreira pela família (MM, 162), pois quando Barbara parte de Carlingford é nos seus ombros que recaem todas as responsabilidades domésticas, não lhe deixando espaço para a arte; em contrapartida o irmão, Willie, acabará, eventualmente, por ter o reconhecimento que Rosa sempre almejava (MM, 117); este episódio epitomiza a real situação das mulheres e dos homens no que diz respeito ao mundo do trabalho. Os adjectivos diminutivos com que Rosa é muitas vezes caracterizada, (little, poor) são uma forma da narradora construir a personagem, nas suas expectativas e dignidade em confronto com o estatuto ainda menor que as mulheres tinham no mundo do trabalho. A representação do mundo artístico, serve, na opinião de Jay (1995) como metáfora à própria carreira de Margaret Oliphant; o tratamento que a romancista dá ao sacrificio de Rosa ecoa as crises da existência de Margaret Oliphant, nas escolhas que teve de fazer entre as suas aspirações para se colocar a par dos grandes romancistas coevos e as suas responsabilidades perante a extensa família.

day, who had rusted and grown old among the soft diseases of Carlingford, where sharp practice was so seldom necessary; and no opening appeared for young Rider except in the new district, in the snug corner house, with the surgery and the red lamp, and M.R.C.S. on a brass plate on his door. (DF, 39/40)

Note-se que Rider só consegue 'entrar' na sociedade de Carlingford quando o Dr. Marjoribanks morre e Lucilla parte para Marchbanks: Edward Rider fica não só com a casa e o consultório como com os pacientes daquele (MM, 416), construindo um novo mundo sobre as bases do velho (MM 403), num ciclo de renovação.

O jovem médico tem a noção exacta do seu lugar na escala social, pois o mero facto de ter de atravessar Grange Lane, no seu carro puxado a quatro cavalos, para levar a família do irmão, entretanto chegada da Austrália, para uma pequena casa junto a St. Roque, é entendido por Rider como uma invasão do território do Dr. Marjoribanks (DF, 62), o seu distrito especial (DF, 79).

Edward Rider é estigmatizado pelos seus vizinhos, apontado pelo facto de ter sido incapaz de enfrentar as suas responsabilidades quando Bessie Christian (E) ficara sem nenhum meio de subsistência. Rider considera-se, pela voz narrativa, um indivíduo comum, sem nada de sublime. Este é, aliás, o padrão do carácter da maior parte dos homens na ficção oliphantiana: são seres sem vontade própria, sem capacidade de iniciativa e que falham em muitos dos aspectos importantes da vida pessoal e social.

That was a step the doctor was not prepared for. Some people are compelled to take the prose concerns of life into full consideration even when they are in love, and Edward Rider was one of these unfortunate individual. The boldness which puts everything to the touch to gain or lose was not in this young man. (...) he did not possess the boldness which disarms an adverse fate, nor that confidence in his own powers which smoothes down wounded pride, and accounts even for failure. He was perhaps it is only right to say, not very capable of heroism: but he was capable of seeing the lack of the heroic in his own composition, and of feeling bitterly his own self-reproaches, and the remarks of the world, which is always so ready to taunt the very cowardice it creates. After that moment in which he could have dared anything for her and with her, it is sad to be obliged to admit that perhaps Dr. Edward Rider too, like Nettie, withdrew a little from that climax of feeling. Not that this heart grew colder or his sentiments changed; but only that, in sight of the inevitable result, the poor young fellow paused and pondered, obeying the necessity of his nature. (DF, 97)

A sua vida sem heroísmo, banal, monótona, é pautada pelas responsabilidades morais para com o irmão mais velho, um 'esqueleto', inactivo e preguiçoso, o qual Rider aceita sem uma palavra de queixa, vendo o irmão arruinar a sua própria vida e a imagem profissional que tanto anseia construir (DF, 44-45).

À semelhança do reitor Morley Proctor, também Edward Rider tem uma natureza que o limita a ver mais além, a arriscar, a ultrapassar os seus próprios limites, recuando perante o precipício (DF, 97).

É interessante notar o pouco que se sabe da esfera profissional pública deste jovem médico – o que vem, aliás, a acontecer mais tarde com o Dr. Marjoribanks. Para além de se saber onde vive, dos seus anseios profissionais, dos doentes de um estrato social mais baixo, o aspecto estritamente profissional é tornado invisível, por detrás daquilo que parece ser mais importante: os padrões de relações pessoais.³⁵ Neste caso concreto, acontece com Rider o que acontecera com Proctor, traduzido numa descoberta de si mesmo, dos seus sentimentos, das suas afectividades: Rider, constitui-se como uma ‘mudança de presença’ no modo de estar e de pensar o eu e os outros.

Esta ‘mudança de presença’, o reconhecimento da necessidade de elementos de impulso, de restrição, elementos afectivos de consciência e de relação (Williams 1977:132) ocorre com a chegada de Nettie Underwood, cunhada de Fred. Este é o momento de viragem na consciência de Rider, que passa de uma vida monótona, fria de sentimentos, numa casa descrita como tendo quatro paredes com umas mesas e umas cadeiras (DF, 43-44), para a qual se volta sem grandes expectativas, a contragosto, à excitação e à alegria, à comoção de regressar a casa, pressentida como um lar.

O Dr. Marjoribanks

O Dr. Marjoribanks é um homem de cinquenta anos, de origem escocesa, com respeito pelo talento (MM, 67), pouco dado a afectos e demonstrações de carinho (MM, 30), parecendo ter os restos de um coração num canto secreto do seu ser.

O médico da sociedade de Carlingford, com poucos doentes em Grove Street (MM, 66) é uma figura tutelar dessa sociedade, um ser respeitável, respeitado e conservador, muito rígido nas suas atitudes e comportamentos – traço visível, por exemplo, quando a mulher morre.

The widower was tearless, indeed, but not from excess of emotion. On the contrary, a painful heaviness possessed him when he became aware how little

³⁵ Em *Middlemarch*, o jovem Dr. Tertius Lydgate é apresentado como alguém orgulhoso da sua capacidade de inovação nos métodos de praticar a medicina, facto que lhe vale muitas críticas por parte da classe estabelecida. Entre Rider e o Dr. Marjoribanks não são conhecidas rivalidades; ao contrário, os médicos de Carlingford têm uma relação de cordialidade que passa pelos conselhos do mais velho ao mais novo e pelo convite para o acompanhar numa visita a um doente, para o tratamento do qual o Dr. Marjoribanks pede o conselho de Rider. (DF, 98).

real sorrow in his mind, and how small an actual loss was this loss of his wife, which bulked before the world as an event of just as much magnitude as the loss, for example, which poor Mr. Lake, the drawing-master, was at the same moment suffering. (MM, 28)

Perfilando-se em casa e na sociedade como um homem conservador e influente nas decisões eleitorais, o Dr. Marjoribanks é incapaz de articular sentimentos. No entanto, esse modo de ser altera-se quando pressente que vai morrer. Consequentemente, num gesto ímpar de demonstração de carinho paternal e de preocupação inefável para com a filha, Lucilla, ele acaricia-a (MM, 400).

A morte do médico paralisa Carlingford. A figura que vira nascer grande parte dos habitantes e impedira que muitos deles morressem desaparece, desaparecendo com ele uma parte da história da comunidade, um dos pilares, dos suportes desta.

Thus the dark days before the funeral passed by – and everybody was very kind. Dr. Marjoribanks was one of the props of the place, and all the Carlingford bestirred itself to do him the final honours; and all her friends conspired how to save Lucilla from all possible trouble, and help her overcome the trial; and to see how much he was respected was the greatest of all possible comforts to her, as she said. Thus it was that among the changes that everybody looked for, there occurred all at once this change which was entirely unexpected and put everything else out of mind for the moment. (...) He was just a man and a good man in his way, and had been kind to many people in his lifetime – but still he did not seem to have that need of another rectifying, completer existence which most men have. (...) And they buried him with the greatest signs of respect. People from twenty miles off sent their carriages, and all the George Street people shut their shops, and there were very little business done all day. (MM, 407)

Nesta sequência, a morte do Dr. Marjoribanks simboliza não só a morte de muitos dos valores da esfera pública profissional dos homens da classe média, como também a possibilidade de renovação na pessoa do jovem médico, Edward Rider que traz consigo novas formas de estar e novas estruturas de sensibilidade.

6.2. Os advogados

Na posição social dos advogados de Carlingford observa-se a mesma diferenciação estabelecida para os médicos.

Mr. Wodehouse was the leading attorney in Carlingford, the chief family solicitor in the county, and looked upon with favourable eyes even by the great people as being himself a cadet of a county family. His partner, Mr. Waters, was altogether a different description of man. He was much more clever, and a good deal more like a gentleman, but he had not a connection in the world, and had

fought his way up to prosperity through many a narrow, and perhaps, if people spoke true, many a dirty avenue to fortune. (PC, 221)

De entre aquela classe profissional destaca-se Mr. Wodehouse, figura tutelar dos comportamentos de Carlingford, um dos outros pilares da sociedade e homem que se rege pelos mais rígidos valores e convenções (à semelhança do Dr. Marjoribanks).

John Brown, um outro advogado de Carlingford, trabalha com as classes mais baixas, à semelhança do médico Edward Rider. Homem de meia-idade, vive no centro da cidade, numa casa velha, grande, desconfortável, desumana e solitária (E, 15), à imagem do seu proprietário (em MM há uma referência a John Brown como vivendo afastado, isolado da comunidade, como acontece ao longo de E, e um pouco céptico das reuniões sociais organizados por Lucilla Marjoribanks (MM, 123). Graças ao papel de Bessie Christian, John Brown transfigura-se, (como Rider se transfigura com a presença de Nettie) passando de um ser taciturno e não comunicativo (E, 9) a um homem de meia-idade mais empenhado nas suas responsabilidades familiares e mais aberto a si mesmo e aos outros (Birrento 1994).

Do jovem Tom Marjoribanks sabe-se que tem de procurar a sorte fora da sua pátria, emigrando para a Índia onde faz fortuna e nome. Mais tarde regressa a Carlingford para propor casamento a Lucilla, qual herói romântico.

É no entanto, com Mr. Ashburton que o leitor apreende as formas pelas quais se acolhe no seio da sociedade de Carlingford um elemento que não lhe pertence (MM, 342). Por ser parente da aristocrática família Richmond é bem recebido e mesmo escolhido, por Lucilla, secundada por outras figuras importantes da comunidade, (Dr. Marjoribanks, Coronel Chiley, Lord Richmond, Major Brown) como candidato ao Parlamento pelo círculo de Carlingford.

He had been at the bar, and even begun to distinguish himself, before old Miss Penrhyn died and left him the Firs. He began to distinguish himself, but he had not, it appeared, gone so far as to prevent him from coming down to his new property, and settling upon it, and taking his place as a local nobility. (...) Everybody knew everything about him, which was ease to the public mind. The Firs was as well known as Carlingford steeple, and how much it was worth a year, and everything about it; and so the proprietor's pedigree, which could be traced to a semi-mythical personage known as old Penrhyn, whose daughter was Sir John Richmond's grandmother. (MM, 342-343)

O berço, as credenciais familiares³⁶ (mais do que qualquer outra pessoa em Carlingford, Mr. Ashburton, proprietário de ‘The Firs’, pode vangloriar-se por pertencer a uma das melhores famílias) e não a ideologia política parecem ser factores determinantes na sua escolha. À semelhança de Mr. Proctor, no espectro religioso, o leitor também não sabe quais as tendências políticas do candidato, nem a sua opinião sobre questões sociais tão importantes como a Reforma Parlamentar que se adivinhava³⁷, os rendimentos sobre os impostos e a importante questão da Emancipação Católica da Irlanda (MM, 344, 377).

As for Mr. Ashburton, though it is true nobody knew what he thought about Reform or the Income-tax, everybody knew that he lived at the Firs, and was supplied in a creditable way by George Street tradesmen. There was no mystery whatever about him. People knew how much he had a year, and how much he paid for everything and the way in which his accounts were kept, and all about him. (...) And then, “he was a gentleman as was always ready to give his advice,” as some of the people said. All this furnishes an immense body of evidence in his favour, and made Sir John’s remark eloquent. And then, Carlingford, as a general rule, did not care the least in the world about Reform. There were some people who had once done so, and it was remarked in Grove Street that Mr. Tozer had once been in a dreadful sate of mind about it. But he was quite tranquil on the subject now, and so was the community in general. (M, 377)

Mr. Ashburton tem, assim, o perfil ideal para assumir ser candidato de uma comunidade sem opinião formada sobre as questões da representação parlamentar, à excepção de Tozer a quem fora dado o direito de voto e que, portanto já não se agita com tais questões.

Conclusão

Ao leitor atento não passa despercebido o facto de nas *Crónicas de Carlingford* os romances MM e PC se constituírem como modelo para a representação social que é feita em SC e em PJ. Com efeito, embora MM seja o quarto romance da série e PC

³⁶ Em Carlingford, as boas relações familiares podem colmatar algumas deficiências, como é o caso de Mrs. Hadwin, a senhoria de Frank Wentworth, viúva de um antigo cura, de quem é dito que pode hospedar pessoas sem perder a posição social, pois é filha de Sir Jasper Skelton (PC, 19-20), de uma família aristocrática empobrecida e relacionada com Lord Western, marido de Lady Western. O próprio Frank Wentworth, embora um cura perpétuo, é aceite como um elemento importante da sociedade de Carlingford devido às suas origens fidalgas, como Mrs. Morgan faz questão de ressaltar (PC, 4). De igual modo, a aceitação do arcediogo Beverley em Carlingford passa pelo facto de descender de boas famílias (MM, 216).

³⁷ MM é escrito em 1866, um ano antes da segunda Reforma Parlamentar.

venha depois de SC, neles se constrói a comunidade dissidente à imagem e semelhança das práticas sociais da sociedade de Carlingford representadas nos outros dois.

Tratando de diferentes indicadores sociais: dinheiro, educação, habitação, locais de culto, religião, Margaret Oliphant demonstra a importância das práticas sociais significativas para a construção da comunidade. A romancista chama a atenção para os processos por meio dos quais se constrói um significado cultural: as *Crônicas* não só reflectem como ajudam a criar e a moldar a sociedade, pois se as classes dissidentes têm a sua quota parte de ridículo, as classe mais altas também são ridicularizadas na autoconfiança que demonstram.

No que diz respeito a questões de classe, o leitor percebe e presente a construção de padrões de comportamento com sensibilidades iguais mas estruturas diferentes: os chás dos dissidentes, embora com uma estrutura diferente, têm a mesma função dos jantares de Lucilla - o estabelecimento de regras de convivência que embora diferindo no modo, são iguais nas formas exteriores.

Ao longo das *Crônicas* repetem-se personagens de círculos sociais diferentes como contraponto umas das outras, nas experiências que vivem e nos contextos sociais em que se inserem. Não se pode, assim, deixar de reconhecer padrões de vida iguais em diferentes personagens masculinas, como é o caso do Dr. Marjoribanks, de Mr. Lake e de Mr. May, todos viúvos, e os dois últimos com uma família numerosa. Embora com poucos recursos financeiros, eles não deixam de pertencer à sociedade mais culta e educada de Carlingford.

Atenção deve dar-se, igualmente, às caricaturistas sociais, nas personagens de Adelaide Tufton (SC), Mrs. Woodburn (MM) e Mrs. Sam Hurst (PJ), que apesar de serem personagens secundárias são porta-vozes de uma certa moralidade dissidente ou anglicana, que desvenda para o leitor muitos dos valores da convenção, servindo, também, como uma peça de comédia social.

Também no que respeita às práticas sociais e culturais referira-se o papel da comunidade dissidente em contraposição ao da sociedade de Grange Lane, sobretudo nas reuniões sociais que promovem. Em casa dos Marjoribanks os jantares e os serões de quinta-feira têm lugar em compartimentos diferentes da casa; os jantares e os chás

dos dissidentes, onde também as jovens entretêm os convidados, realizam-se no mesmo espaço cujo aroma se confunde com o da loja³⁸.

Nas *Crônicas*, como na cena cultural vitoriana, a afiliação religiosa impunha uma imagem reflectida nos modos, no vestir e no gosto e adoptada pelas classes mais baixas na sua luta pela respeitabilidade.

Por último refira-se que, nos modos gentis, na educação mais refinada, na aproximação às práticas sociais e religiosas da classe mais alta, Phoebe Beecham congrega tudo o que a mãe antes ansiara ter, num desejo de ascensão social também protagonizado pelos clérigos dissidentes.

³⁸ Como se verá na análise da *Autobiografia*, Margaret Oliphant conhecia bem, dada a sua origem social, as práticas deste estrato social. Na casa de seus pais, tal como na dos Tozer, as reuniões sociais ocorriam à volta da mesa, que ocupa lugar de destaque na sala pouco ornamentada.

CAPÍTULO II

Classe e Religião



Durante o século XIX, os campos científico e teológico foram os que maior impacto tiveram na vida religiosa inglesa. A publicação em 1859 de *Origins of Species* de Darwin e em 1860 de *Essays and Reviews* (questionando algumas doutrinas ortodoxas)¹ são apenas um exemplo dos vários desenvolvimentos do pensamento vitoriano. Nessa época, os conflitos entre várias denominações cristãs continuava na ordem do dia. O Acto de Emancipação Católica de 1829 deveria ter contribuído para uma melhor compreensão do catolicismo romano em Inglaterra, o que não se verificou. As suspeitas entre denominações exacerbaram-se com a conversão ao catolicismo de alguns anglicanos conhecidos, tendo sido o restabelecimento da hierarquia católica em 1850 entendido por muitos como uma agressão papal. O censo religioso de 1851 revelou que 3.5 por cento dos praticantes religiosos em Inglaterra eram católicos, número que aumentava progressivamente não só devido às conversões, mas, sobretudo, devido à imigração irlandesa. Saliente-se que os dissidentes começavam a ser um grupo importante no panorama social e religioso da primeira metade do século XIX.

A desintegração da Igreja da Irlanda em 1869 fazia prever a desintegração da Igreja de Inglaterra, então em crise, com diferentes sectores a tentar responder aos desafios da sociedade moderna.

Em 1853 Conybeare publicou um artigo no *Edinburgh Review* intitulado 'Church Parties', onde analisou as diferentes facções na Igreja de Inglaterra, esclarecendo muita da polémica reflectida em textos ficcionais e não ficcionais das décadas posteriores. Concretamente, Conybeare reflectia sobre os diferentes partidos da Igreja de Inglaterra: a *Low Church*, a *High Church* e *Broad Church*, cada uma dos quais contendo três secções diferentes que exemplificavam, respectivamente, o exagero, a estagnação e desenvolvimento normal dos princípios que severamente afirmavam representar (Conybeare 1853: 273). Analisando em primeiro lugar a *Low Church*, ou os

¹ *Essays and Reviews* foi uma publicação do movimento Broad Church, escrito por sete autores, auto-definidos como 'oponentes ortodoxos', que passavam em revista, de uma forma crítica as tendências do pensamento religioso em Inglaterra desde o século XVII até meados do século XVIII. Não sendo um manifesto, ou uma tomada de posição colectiva, como o movimento tractariano o fora, os artigos contidos nesta colectânea causaram alguma sensação e perturbação.

autodenominados evangélicos, o autor identificou três conceitos chave: a necessidade universal de conversão, a justificação pela fé e a autoridade única das Escrituras como regra de fé.

Quanto à *High Church*, Conybeare admitia ter mais dificuldade em a caracterizar, já que este era um grupo que remontava ao período Carolino, tendo sofrido desde então algumas mudanças, nomeadamente devido ao Movimento de Oxford; os religiosos pertencentes a este grupo, os chamados anglicanos, não rejeitavam as doutrinas que os evangélicos tanto prezavam, tentando, contudo, ser mais moderados na sua abordagem. Por outras palavras, os anglicanos aceitavam a doutrina da justificação pela fé, mas davam igual importância à verdade adicional da justificação pelo trabalho; reconheciam que os homens têm de ser convertidos pela graça, mas os cristãos tinham de ser regenerados pelo baptismo; aceitavam a supremacia única das Escrituras, mas acrescentavam que a Igreja tinha autoridade em questões de controvérsias de fé.

Os elementos de estagnação dentro da *Low* e *High Church*, usualmente chamados de *Slow and Low* e *High and Dry*, respectivamente, eram bastante semelhantes e notáveis pela completa falta de fervor religioso.

O terceiro grupo, *Broad Church*, caracterizava-se por um desejo de abrangência, cujas pedras de toque eram a caridade e a tolerância. Designado pelos seus admiradores de Moderado ou Católico e pelos seus detractores de Latitudinário ou Indiferente, incluía também elementos de estagnação e de extremismo. Em meados do século XIX detinha uma influência considerável, comparada à fase inicial da *Low Church*, enquanto catalisadora de reformas eclesásticas e pioneira do progresso moral.

É uma verdade incontornável que a religião é um dos grandes temas do romance vitoriano. Robert Lee Wolff (1977) vai mesmo mais longe, ao afirmar que de todos os temas que preocupavam e interessavam os vitorianos e, por consequência, os romancistas, nenhum deles (amor, crime, guerra, desporto ou até dinheiro) era tão apreciado como o religioso.

Os debates públicos e as angústias privadas (Mermin 1993) incluíam questões fulcrais como o movimento evangélico, o movimento anglo-católico ou ritualista, dentro da Igreja Estabelecida, a par da progressiva aceitação dos dissidentes na vida pública e do papel da religião no desenvolvimento da educação. De salientar ainda neste contexto a contínua e progressiva questionação da ciência sobre a autoridade literal da Bíblia.

Toda esta problemática teve consequências políticas e sociais, não sendo, por isso, de estranhar que muitos romancistas vitorianos a tratassem nas suas obras. No caso particular de Margaret Oliphant, o interesse pelas polémicas religiosas sempre foi notório, oferecendo-lhe a oportunidade de explorar princípios abstractos e convicções e experiências pessoais. No entanto, ao contrário de muitos dos romances de temática religiosa da época vitoriana, a escolha de Margaret Oliphant de um clérigo como herói não se resume a um instrumento essencial da participação da mulher no monopólio do debate teológico masculino (Showalter 1978: 144). Margaret Oliphant, ao contrário de romancistas contemporâneas como Charlotte Yonge, Felicia Skene e Elizabeth Sewell, não tinha como objectivo fazer parte da classe clerical, nem era facilmente identificável com uma determinada afiliação religiosa; os motivos que a levaram a escrever sobre clérigos prendiam-se com o facto de saber que este era um tema importante na representação de práticas sociais. Efectivamente, a romancista vê os clérigos em termos da suas relações de poder na sociedade.

A cena literária vitoriana foi, assim, dominada, em larga medida, pela preocupação com as controvérsias religiosas que grassavam no país desde o início do século XIX, altura em que as igrejas não-conformistas floresciam, enquanto a Igreja de Inglaterra entrava em declínio, com o rápido crescimento das cidades industriais; sabemos também que em qualquer representação de comunidades vitorianas a vida girava à volta do clero, que se constituía como o centro da vida comunitária, podendo-se, mesmo, afirmar que o clero foi um dos grupos profissionais mais visíveis no romance do século XIX

...in every community some centre of life is necessary. This point, round which everything circles, is, in Carlingford, found in the clergy. They are the administrators of the commonwealth, the only people who have defined and compulsory duties to give a sharp outline to life. Somehow this touch of necessity and business seems needful even in the most refined society: a man who is obliged to be somewhere at a certain hour, to do something at a certain time, and whose public duties are not volunteer proceedings, but indispensable work, has a certain position of command among a leisurely and unoccupied community, not to say that it is a public boon to have some one whom everybody knows and talks and can talk of. The minister of Salem Chapel was everything in his little world. That respectable connection would not have hung together half so closely but for this perpetual subject of discuss, society in Carlingford recognised in some degree that same human want. An enterprising or non-enterprising rector made all the difference in the world in Grange Lane. (PC, 1-2)

O papel do religioso anglicano ou dissidente na época era um elemento fundamental de união e de diálogo entre os diferentes membros da sociedade. O mesmo acontece em *Carlingford*, com um estatuto superior pelas obrigações inerentes à profissão, o clérigo assume uma posição de autoridade, de centro aglutinador de estruturas da comunidade, quer esta seja a melhor sociedade ou o pequeno mundo da congregação dissidente; seja em Grange Lane ou entre os dissidentes, a capacidade de iniciativa do clérigo é uma peça fundamental na coesão social.

Margaret Oliphant nunca perde de vista o estatuto social de cada um daqueles grupos, localizando as diferentes personagens em diferentes situações. Nas *Crônicas de Carlingford* a percepção espiritual é colorida pela consciência do estatuto social e vice-versa, facto que se torna central para a compreensão da identidade e dos padrões de comportamento das personagens: a representação dos espaços físicos, das relações familiares, da riqueza, do estatuto, da educação, e das atitudes revelam as possíveis relações entre as personagens e a organização social.

No que diz respeito especificamente ao duplo papel dos religiosos como guias espirituais e como aspirantes a profissionais², a romancista demonstra que ambos os papéis não são mutuamente exclusivos ou contraditórios. Numa visão microcós mica, ela é capaz de representar dois campos fundamentais: em primeiro lugar, a luta do religioso para assegurar a sua independência em relação a uma força exterior à sua profissão, o patrocínio individual ou comunitário (é o caso de Frank Wentworth em relação à família e de Arthur Vincent em relação à comunidade); em segundo lugar, a luta entre religiosos de modo a assegurar e defender as suas esferas de autonomia em relação à hierarquia (é o caso de Frank Wentworth no conflito que o opõe ao reitor, Mr. Morgan).

Em *PC* o leitor é confrontado com um caso de patrocínio privado: Frank Wentworth gostaria de se tornar reitor de Skelmersdale, que está sob a alçada das tias evangélicas (as quais levam o seu dever a sério e investigam as preferências religiosas de Frank); por seu turno, Frank não está disposto a abdicar das suas tendências ritualistas, ma é capaz, apesar disso, de ter um sentido crítico deste sistema, considerando uma anomalia que sejam as tias a decidir o seu destino em vez de um bispo ou do seu colégio (*PC*, 22). Irredutível na mudança de princípios, opostos ao da

² Embora os clérigos da Igreja de Inglaterra se contassem entre os membros das profissões cultas e liberais desde o período da Reforma, só no período vitoriano é que estes, tal como os médicos e os advogados, começaram a desenvolver uma identidade profissional reconhecidamente moderna. Passou-se de um profissionalismo de *status quo*, onde se é profissional porque se é um *gentleman* para uma ideia de profissionalismo ocupacional (O'Mealy, 1991), onde se é profissional pela profissão que se exerce.

tia Leonora, Frank admite que se Skelmersdale fosse o caminho preferencial para tudo o que é desejável na Igreja, ele nunca o aceitaria (PC, 445), afirmando que poderá permanecer um cura, mas não tolerará qualquer sombra sobre a sua honra (PC, 448).

...”to give away from you at this moment, just as you had been doing well – doing – your duty,” said Miss Leonora, with unusual hesitation, “was certainly very uncomfortable to say the least, to us.”

“Don’t let that have the slightest influence on you, I beg,” cried the Perpetual Curate, with all the pride of his years. “I hope I have been doing my duty all along,” the young man added, more softly, a moment after; (...)

“Yes, I suppose so – with the flowers at Easter, for example,” said Miss Leonora with a slight sneer. “I consider that I have stood by you through all this business, Frank – but, of course, in so important a matter as a cure of souls, neither relationship, nor, to a certain extent, approval”, said Miss Leonora, with again some hesitation, “can be allowed to stand against public duty. We have the responsibility of providing a good gospel minister –“ (PC, 443)

O fidalgo Wentworth também tem uma palavra a dizer, estabelecendo um outro paradigma no entendimento do sistema de patrocínio na sua forma feudal.

I think it is a man’s bounden duty, when there is a living in the family, to educate one of his son for it. In my opinion, it’s one of the duties of property. You have no right to live of your estate, and spend your money elsewhere; and no more have you any right to give less than – than your own flesh and blood to the people you have the charge of. You’ve got the charge of them – to a certain extent – soul and body, sir,” said the Squire, growing warm, as he put down his ‘Times’, and forgetting that he addressed a lady, “I’d never have any peace of mind if I filled up a family living with a stranger – unless, of course,” Mr. Wentworth added in a parenthesis – as unlikely sort of contingency which had not occurred to him at first – “you should happen to have no second son. – The eldest the squire, the second the rector. That’s my idea, Leonora, of Church and State. (PC, 443-444)³

Como já ficou referido atrás, Margaret Oliphant estava consciente dos indicadores sociais como forma de estabelecer pontos de contacto e de diferença entre as personagens. Tome-se como exemplo o convite de Lady Western ao ministro dissidente Arthur Vincent para uma das suas festas: totalmente inconsciente do seu estatuto social mais baixo, Arthur Vincent aceita-o de bom grado, para verificar no final que é completamente ignorado pelos outros convidados. A este propósito, a narradora estabelece uma diferença na posição social dos dois clérigos presentes na festa: Arthur Vincent e Frank Wentworth:

³ A Igreja ou o exército eram considerados como escolhas naturais para os filhos mais novos dos fidalgos.

They looked at each other, in fact, being much of an age, and not unsimilar in worldly means just at the present moment. There were various points of resemblance between them. Mr. Vincent too wore an Anglican coat, and assumed a high clerical aspect – sumptuary laws forbidding such presumption being clearly impracticable in England; and the Dissenter was as fully endowed with natural good looks as the young priest. How was it then, that so vast a world of difference and separation lay between them? For one compensating moment Mr. Vincent decided that it was because of his more enlightened faith, and felt himself persecuted. But even that pretence did not serve the purpose. He began to divine faintly, and with a certain soreness, that external circumstances do stand for something, if not in great realities of a man's career, at least in the comforts of his life. A poor widow's son, educated at Homerton, and an English squire's son, public school and university bred, cannot begin on the same level. To compensate that disadvantage requires more than a talent for preaching. (SC, 18-19)

Este exemplo particular mostra como os diferentes indicadores sociais são muitas vezes interdependentes. Frank Wentworth tem uma posição social superior a Arthur Vincent não só devido às suas origens familiares, mas também, devido à sua educação e afiliação religiosa. Esta é uma lição que Arthur aprende lentamente: não há qualquer laço de relacionamento entre ele e o pequeno mundo da sociedade de Grange Lane, povoado de gente desconhecida (SC, 73).

Sendo ambos jovens e bem parecidos, os dois clérigos têm uma aparência semelhante no vestir, facto que relaciona o dissidente Arthur Vincent com o anglicano ritualista Frank Wentworth, numa clara aproximação dos ideais do primeiro ao da confissão *High Church* do segundo. A aproximação que a narradora cria entre a aparência física do dois clérigos explica a insatisfação de Arthur com as expectativas e os horizontes limitados da comunidade dissidente. Na verdade, ao trajar de forma semelhante à do cura, o ministro dissidente apropria as práticas sociais desse estatuto social, que passa também pela atitude de Arthur não gostar que o tratem por ministro, preferindo clérigo.

Arthur, porém, tem consciência de que se na aparência pode ser comparado a Frank, a afiliação religiosa define as suas origens sociais e a educação que teve; nestas reside um mundo de separação que não é facilmente ultrapassável pelo talento que demonstra ter para a pregação. Sabe-se que Arthur é mais dotado de talentos oratórios do que Frank, mas o facto de este ser filho de um fidalgo, de ter estudado numa escola privada e de ter frequentado a universidade confere-lhe superioridade social.

O modo como ambas as personagens encaram o convite para a festa demonstra, igualmente, a diferença entre os dois jovens clérigos: se Arthur Vincent encara a entrada

no mundo de Grange Lane como a entrada no paraíso, para Frank Wentworth este é um acto banal, já que os jardins das casas de Grange Lane são-lhe familiares, bem como os convivas aí presentes.

As Vincent issued from his door and took his way along George Street to Grange Lane, he saw the curate of St. Roque's walking before him in the same direction; but Mr. Wentworth himself was not more orthodoxly clerical in every detail of his costume than was the young Nonconformist, who was going, not to Lady Western's breakfast party, but into the Bower of Bliss, the fool's paradise of his youth. Mr. Wentworth, it is true, was to see Lucy Wodehouse there, and was a true lover, but he walked without excitement to the green gate which concealed from him no enchanted world of delights, but only a familiar garden, with every turn of which he was perfectly acquainted, and which, even when Lucy was by his side, contained nothing ineffable or ecstatic. It was, to tell the truth, an autumnal garden, bright enough still with scarlet gleams of geranium and verbena, with a lawn of velvet smoothness, and no great diminution as yet in the shade of the acacias and lime trees, and everything in the most perfect order in the trim shrubberies, through the skilful mazes of which some bright groups were already wandering, when Vincent passed through to the sunny open door. At the open window within he could see other figures in a pleasant flutter of gay colour and light drapery, as he advanced breathless to take his own place in the unknown world. He heard his name announced, and went in, with a chill of momentary doubt upon his high expectation into that airy sunshiny room, with its gay, brilliant, rustling crowd, the ladies all bright and fresh in their pretty morning dresses, and the din of talk and laughter confusing his unaccustomed ears. For a moment the stranger stood embarrassed, looking round, eagerly investigating the crowd for that one face, which was not only the sole face of woman in the world so far as he was concerned, but in reality the only face he knew in the gay party, where everybody except himself knew everybody else. (SC, 70)

O contraste entre a ansiedade de Arthur e a naturalidade de Frank é notório. Frank entende a festa como mais uma prática da sociedade que bem conhece, um mundo que não esconde nenhum prazer encantado, mas que para Arthur Vincent é o abrir de um novo mundo, uma visão feérica, totalmente diferente nos modos, no brilho e no comportamento, daquele a que está habituado nas reuniões sociais de Salem Chapel.

A entrada na sociedade de Carlingford é uma experiência frustrante para as expectativas de Arthur pois, embora ninguém o impeça de entrar nesse mundo, o acesso é-lhe vedado pelos mecanismos que a classe média alta usa para proteger a sua esfera social das incursões de membros da classe média mais baixa; o facto de Arthur ser completamente ignorado, olhado à distância com curiosidade pelos membros da sociedade (SC, 71-72), o facto de não ser integrado nas conversas próprias de uma esfera limitada, cheia de alusões pessoais que nenhum estranho poderia entender,

desenvolvem no jovem ministro um sentimento de total solidão e isolamento, levando-o a perceber a grande diferença que separa o seu mundo do da sociedade de Grange Lane. Qual estátua silenciosa de desilusão e desânimo, Arthur abandona a festa com um sentimento de ridículo, de uma posição falsa nas suas esperanças absurdas.

Estabelecendo diferenças na posição social dos clérigos, Margaret Oliphant não põe em causa nem ridiculariza as convicções religiosas destes pois como, Merry Williams (1986) afirma, uma das grandes qualidades da romancista é a capacidade de escrever ironicamente sobre assuntos sérios sem os desvalorizar. Recorde-se que a escritora fez um percurso religioso, na sua ascensão social, de filha de um funcionário público humilde a proprietária da sua própria casa e assídua frequentadora de chás e encontros com a rainha, graças à posição que ganhou na sociedade distinta de Windsor. Este foi um percurso que a leva da Igreja Livre da Escócia⁴ para a Igreja de Inglaterra – um passo correspondente ao estatuto social das diferentes denominações na época.⁵

⁴ Igreja organizada em 1843 por membros dissidentes da Igreja da Escócia, como resultado das tensões que existiam dentro de própria Igreja Escocesa, devido ao desenvolvimento, nos primórdios do século XVIII, de dois grupos – os moderados, interessados em actividades sociais, na cultura e na sua posição dentro da Igreja Estabelecida e os evangélicos, calvinistas, que acreditavam na adesão à confissão de Westminster. Os ministros das igrejas locais eram nomeados, desde 1712, por proprietários ricos, sendo, assim, a Igreja controlada pelos moderados; o século XIX conheceu o fortalecimento dos evangélicos que insistiam numa maior liberdade do Estado e no direito das congregações em elegerem os seus próprios ministros. Quando os tribunais e o Parlamento reconheceram o direito aos patronos para nomearem os ministros muitos evangélicos saíram da Igreja Estabelecida, criando em 18 de Maio de 1843 a primeira assembleia geral da Igreja Livre da Escócia.

⁵ É notável que uma autora que demonstra alguma tolerância religiosa, não demonstre qualquer tipo de compreensão pelas dúvidas teológicas que afligiam muitas pessoas no século XIX; em obras como *The Athelings or the Three Brothers*. (1856-1857) *John, A Love Story* (1870) e *The Primrose Path, A Chapter in the Annals of the Kingdom of Fife* (1878) as pessoas que têm dúvidas são representadas como intelectuais diletantes ou hipócritas; não se encontra na sua vasta obra referências às descobertas científicas revolucionárias da época, que tanto perturbaram muitos dos seus contemporâneos. Só no prefácio a *The Ways of Life*, (1897), intitulado 'On the Ebb Tide', é mencionado o nome de Darwin, como um leitor ávido da ficção de Margaret Oliphant, embora seja desconcertante verificar que tudo o que Darwin pretendia com essas leituras era uma história com um final feliz. Aliás, ciência e filosofia eram duas áreas da prosa do século XIX identificada pela autora e pelo filho, Cecco, em *The Victorian Age of English Literature* (1892) que esta evitava, pois sentia que, espiritual e educacionalmente, pertencia a uma era pré-científica, não compreendendo como a loucura em manter aquários ou assistir a conferências sobre as origens do universo pudesse ser encarado como passatempo superior ao dos bordados (Oliphant 1855, 1892). Mas não era só em relação à ciência e à filosofia que Margaret Oliphant tinha grandes dúvidas. Também em relação à arte lhe faltava capacidade de apreciação, embora, como refere na *Autobiografia*, Frank a tenha iniciado no mundo das galerias, dos teatros, dos museus e da pintura. Não se pode esquecer que a educação que Margaret Oliphant teve em casa de uma família humilde, apesar de a ter iniciado no mundo das letras, não lhe deu uma preparação básica nem sequer em aguarelas, formação que fazia parte de muitas das capacidades das jovens da classe média. A falta de compreensão sobre as dúvidas teológicas é bem reveladora do lado conservador da personalidade da escritora; porém, não se pode deixar de ter em linha de conta que no tratamento de questões religiosas, Margaret Oliphant problematiza muitas áreas da fé, mostrando perspicácia e uma mente crítica e independente. Torna-se claro que a escolha de Windsor como o seu lar tipifica a complexidade de dilemas que teve de enfrentar e os compromissos que assumiu. Detestava a arrogância intelectual de Matthew Arnold e do meio em que este se movia, o qual lhe estava barrado como mulher.

As origens presbiterianas⁶ da sua ascendência escocesa possibilitaram-lhe perceber que em Inglaterra a Igreja Estabelecida estava intimamente ligada ao *status quo* e que os dissidentes eram considerados socialmente inferiores. Acresce que, na apreciação que fez das gradações sociais numa pequena comunidade como Carlingford, a romancista utiliza as afiliações religiosas para as representar. Veja-se, por exemplo, o caso de SC, PC e PJ, as representações mais conhecidas e mais controversas de clérigos e de congregações de diferentes confissões.

Retratando uma comunidade não-conformista, Margaret Oliphant trata de um assunto novo e abre à percepção dos seus leitores, torna conhecível à maioria do seu público, maioritariamente anglicano, um meio social de que este sempre se alheara. A autora revela um estrato social que sempre vivera no meio da *gentry*, mas que lhe era desconhecido e fora inexplorado pelos romancistas seus contemporâneos. Não tendo, como ela própria refere na *Autobiografia* ([1899] 1974: 84), conhecimento directo de

⁶ O termo presbiteriano pertence a uma igreja de origem calvinista: na Inglaterra e na Escócia o presbiterianismo envolveu um sistema de governo da Igreja por presbitérios de ministros e anciãos, não havendo ordem mais elevada do que a de presbítero ou a de ancião, detendo o mesmo estatuto eclesiástico. Cada congregação presbiteriana era governada por uma sessão de anciãos, sendo cada sessão subordinada a presbitérios de província que, por sua vez, estavam subordinados à Assembleia Geral da Igreja. O Episcopado, abolido na Escócia depois do Tratado de 1638, foi restabelecido após a Restauração de 1662, tendo tido como resultado um estado de guerra entre os partidários da Tratado Calvinista e o governo, da qual resultou a vitória dos primeiros, depois da Revolução Gloriosa de 1688. A Igreja da Escócia (the kirk) adoptou um sistema de governo eclesiástico presbiteriano em 1690, tendo o governo, contudo, conseguido evitar a imposição da teocracia presbiteriana. Durante o século XVIII, a igreja, cada vez menos calvinista, foi desafiada, por um lado, pelos episcopalianos e, por outro pelos remanescentes extremistas do presbeterianismo, o qual foi também um dos ramos mais influentes do não-conformismo inglês ou do movimento dissidente, antes do unitarismo o ter enfraquecido no século XVIII. Tendo sido educada na ala calvinista evangélica da Igreja Escocesa não há uma data clara quando Margaret Oliphant muda de afiliação religiosa para a Igreja de Inglaterra. Porém, como Jay (1995) elucida, não se deve estigmatizar a romancista por ter feito a mudança usual naquilo que em Inglaterra acompanharia a mobilidade na escada social e que se designaria por uma mudança de ala, da dissidência para o *Establishment*, já que a família Wilson não equacionava o movimento escocês da Igreja Livre com a dissidência inglesa, facto que poderá explicar o preconceito que a autora demonstrava contra esta última e provavelmente um dos motivos que a levou, já em Inglaterra, a mudar de afiliação.

comunidades não-conformistas,⁷ retirou as suas próprias conclusões do contacto que teve com as congregações escocesas que conheceu em Liverpool, cidade onde viveu com os pais, numa pequena igreja pertencente à Igreja Livre da Escócia – St. Peter's Scotch Church.

A romancista demonstra, contudo, uma outra atitude para com os membros da Igreja Estabelecida, parecendo entender o anglicanismo como a jóia das igrejas reformadas, preservando o povo inglês, graças à liturgia incomparável, dos excessos das orações livres e da grande predominância de sermões.

⁷ Dando, assim, razão a críticos do século XX, como é o caso de Valentine Cunningham (1975), que lhe apontam a falha da experiência em primeira mão na representação dos dissidentes ingleses..

1. Os anglicanos⁸

Membro da Igreja do Estado, submetida ao poder político, beneficiário de uma sociedade que lhe dá prestígio e estatuto, o pastor anglicano obtém, todavia, muitos destes privilégios à custa de alguma dependência que não se limita só ao patrocínio político e eclesiástico, mas também ao patrocínio privado dos laicos. Se é verdade que na hierarquia da Igreja existem clérigos ricos, com fortuna pessoal, com lugares garantidos por sucessão ou por um carácter demasiado ambicioso, também é verdade que há no espectro religioso anglicano outro tipo de clérigos que Margaret Oliphant foi

⁸ Nesta designação só se consideram os clérigos que pertencem a Carlingford. No entanto, não se pode deixar de tomar em consideração o problema (já brevemente analisado nas sinopses) levantado por Gerald Wentworth na sua conversão ao catolicismo, nas dúvidas que suscita e no problema familiar e social que cria, pois Roma só aceita o celibato e Gerald é casado e tem filhos. Os diálogos entre os dois irmãos, em Gerald dá conta da sua vontade, são enquadrados pelo local onde este habita – a reitoria que se encontra nas propriedades do pai, Mr. Wentworth. Esta é uma casa antiga, murada e com um cedro que se torna, de uma forma recorrente, o símbolo daquele local, representando não só a solidez, a estabilidade, como também a tradição e a continuação de um certo modo de vida, como algo demasiado seguro para ser mexido, como se o conflito nunca lhe tocasse (PC, 138). É olhando para este símbolo que Frank encontra Gerald, num acto de interrogação sobre si mesmo e de tudo o que a árvore representa.

‘The cedar stood immovable, like a verdant monument, sweeping its long level branches over the lawn, passive under the light, and indifferent, except at its very tops and edges, to the breeze. If there had been any human sentiment in that spectator of the ways of man, how it must have groaned and trembled under the pitiless weight of thoughts, the sad lines of discussion and argument and doubt, which were entangled in its branches! Gerald Wentworth went to his window to refer to it, as if it were a book in which all his contests had been recorded’ (PC, 149)

Neste processo de conversão coloca-se em causa a Igreja Anglicana, na falta de autoridade que Gerald lhe reconhece e no carácter demasiado humano e pouco transcendente que tem (PC, 434-435). Recusando a latitude das ideias religiosas e o debate de doutrinas conflituosas, Gerald procura uma Igreja perfeita, mas onde, na opinião de Frank, se perde o direito à existência individual. A discussão do dogma religioso, católico e anglicano, resume-se à aceitação da explicação da Igreja Católica no que respeita a doutrinas, consentindo na sua autoridade dogmática; porém, há todo um mundo exterior no qual todos os acontecimentos são um enigma, sem qualquer explicação e onde Deus por vezes se mostra terrível e não misericordioso. Frank enuncia a separação existente entre todo um sistema doutrinário virado para si mesmo e um sistema que, do seu ponto de vista, interpreta a vida (PC, 436). Mas não é só por meio de Frank que a romancista perspectiva questões como a conversão e o catolicismo romano, representando, pela voz do velho fidalgo Wentworth e da tia Leonora, as diferentes reacções, que iam desde a mais profunda antipatia e suspeição até à simpatia benevolente. Exemplo disso são as referências da tia Leonora à conversão de Gerald como uma perversão (PC, 286), um termo normalmente usado pelos protestantes para descrever aquilo que consideravam ser um acto de traição, e a afirmação de Mr. Elsworthy, que acreditava que toda a família que produza um convertido é moralmente suspeita e capaz de tudo (PC, 308). Também as conversas de Gerald como o pai demonstram a incompreensão do velho senhor perante a emergência de novos valores e formas de pensar. Julgando, também, a atitude do filho como uma forma de traição, pensa que só a insanidade pode justificar tais atitudes e comportamentos. O fidalgo, porta-voz das convenções mais conservadoras e reacçãoárias da mentalidade vitoriana, sente-se desgostoso e ofendido por estar rodeado de ‘extremistas teológicos’. Enfatizando o facto de Gerald acreditar que a Igreja de Roma é a única Igreja verdadeira, Frank tenta explicar ao pai as razões por que Gerald não pode permanecer como clérigo anglicano. Esta explicação, baseada na conclusão de Gerald sobre o seu sentir em relação à Igreja Anglicana, é basicamente a mesma a que Newman chegara em 1845: uma das tias dos Wentworth, Dora, chega, inclusivamente, a atribuir as opiniões pouco desejáveis de Gerald às deficiências do sistema universitário. De facto, muitos pais mostravam preocupação sobre se deveriam mandar ou não os filhos para Oxford, depois da conversão de Newman.

capaz de representar; as personagens dos reitores que têm de esperar por uma boa colocação para poderem casar e a personagem do cura. Na Igreja Anglicana o cura é uma figura humilde e desprovida de meios financeiros, integrando o baixo clero, que devido à sua situação social, está dependente de um bispo ou de um titular da paróquia..

Frank Wentworth foge um pouco a esta regra pois, na realidade, ele tem meios financeiros assegurados por nascimento. O problema é que sendo o segundo filho de uma família de fidalgos deverá resignar-se com o que lhe quiserem dar, facto que vai contra o seu carácter individualista e independente.

1.1. Os reitores

Nas *Crónicas* Margaret Oliphant retrata três reitores: Mr. Bury, evangélico, *Low Church*; Mr. Proctor, o sucessor por breves meses de Mr. Bury e o Dr. Morgan, membro da *High Church*.

Mr. Bury

Mr. Bury é o primeiro reitor de Carlingford, tão evangélico e *Low-Church* que conseguiu esvaziar a capela dissidente de Salem Chapel e encher a igreja e St. Roque. Por um lado, ele agradava aos membros da congregação dissidente e, por outro, provocava o desagrado entre os paroquianos com os seus sermões aos barqueiros em Wharfside e com o convite a alguns membros da congregação dissidente para chás e conversas na reitoria (R, 1-2). Ajudado pela irmã, o reitor promove reuniões que aos olhos da sociedade de Grange Lane são comparáveis a reuniões metodistas (MM, 42), onde se pode encontrar não só o ministro de Salem Chapel, Mr. Tufton, como outros dissidentes; esta é uma atitude que Mr. Bury, no seu carácter evangélico, estima poder ajudar o próximo. (MM, 42).

Rodeado de um grupo de paroquianas que partilham totalmente as convicções religiosas do reitor (MM, 85), Mr. Bury é uma alma boa, sincera e totalmente devotada a espalhar o Evangelho.

Morley Proctor

Margaret Oliphant acreditava que a Igreja Estabelecida se estava a corromper espiritualmente ao colocar o saber erudito acima das preocupações pastorais. É o caso de Mr. Proctor, o reitor de **R**, que depois de estar enclausurado em All-Souls⁹ durante 15 anos, parte para o ministério paroquial sem preparação para o fazer, com o único objectivo de proporcionar um lar para a mãe¹⁰. Neste romance breve Margaret Oliphant estabelece uma versão do paradigma falhado da vida clerical, por falta de vocação, criando com o cura Frank Wentworth a versão do paradigma de sucesso.

Morley Proctor é aguardado ansiosamente pela sociedade de Grange Lane como substituto do anterior reitor, Mr. Bury. De Proctor, ao contrário de Bury, não se conhecem as tendências religiosas, embora a sua fama de homem sabedor, conhecedor e letrado o tenha precedido. Mas o primeiro encontro com a família Wodehouse prenuncia a sua incapacidade para estar socialmente e, sobretudo, para lidar com o sexo feminino, que se lhe afigura como uma espécie desconhecida da vida natural.

It was his first living; and cloistered in All-Souls for fifteen years of his life, how is a man to know all at once how to accost his parishioners? especially when these curious unknown specimens of natural life happen to be female creatures, doubtless accustomed to compliment and civility. If ever anyone was thankful to hear the sound of another man's voice, that person was the new Rector of Carlingford, standing in the bewildering garden-scene into which the green door had so suddenly admitted him, all but treading on the dazzling bundle of narcissus, and turning with embarrassed politeness from the perpetual curate, whose salutation was less cordial than it might have been, to those indefinite flutters of blue ribbon from which Mr. Proctor's tall figure divided the ungracious young man. (**R**, 6)

⁹ Definido por Proctor como o solo sagrado, alcione, paraíso e o mitológico Alísio (**R**, 19,27,32), morada das almas dos heróis e dos homens virtuosos.

¹⁰ Mrs. Proctor é a mãe de Morley Proctor, ironicamente retratada como tendo menos cem anos do que o filho, como alguém que parecendo ter chegado ao fim de uma caminhada longa, tem forças para recomeçar, uma natureza energética que lhe possibilita reacender a vida (**R**, 11), na frescura de um segundo tempo para viver (**R**, 34). Foi por ela que Mr. Proctor fizera o sacrifício de abandonar All-Souls, (**R**, 10) para lhe proporcionar uma casa e uma vida condigna da sua muita idade; Mrs. Proctor, fraca e inválida, revela argúcia nas relações sociais e no descortinar de sentimentos, com uma mente activa e instintiva. 'There she sat, the lively old lady; very deaf, as you could almost divine by that vivid inquiring twinkle in her eyes; feeble too, for she had a silver-headed cane beside her chair, and even with that assistance seldom moved across the room when she could help it. Feeble in body, but alert in mind, ready to read anything, to hear anything, to deliver her opinions freely, resting in her big chair in the complete repose of age, gratified with her son's attentions, and overjoyed in his company; interested about everything, and as ready to enter into all the domestic concerns of the new people as if she had lived all her life among them'. (**R**, 11)

O tom ligeiro que **R** parece prometer no início, com as dúvidas de Proctor sobre com qual das duas irmãs Wodehouse – inimigas da sua paz de espírito (**R**, 21) – poderia colocar a hipótese do casamento, fazendo com que a personagem nos surja desconcertada, intimidada e envergonhada perante tal possibilidade (**R**, 19-20), toma contornos mais sérios, quando o reitor, confrontado com uma alma que procura o consolo da Igreja no seu leito de morte, uma senhora que habita em Grove Street, se revela incapaz de ministrar a extrema unção, por falta de hábito espiritual e por falta de experiência prática. Todavia, o que tem de se ter em conta nesta inaptidão de Proctor é de âmbito mais vasto, pois prende-se com as qualificações pessoais para a vida clerical, uma vez que, como é sabido, para muitos pais a Igreja significava uma oportunidade de carreira para os filhos, sem valorizar a vocação.

The Rector stood uncertain and perplexed, perhaps in a more serious personal difficulty than had ever happened to him all his life before. For what did he know about deathbeds? or what had he to say to any one on that dread verge? He grew pale with real vexation and distress. (**R**, 21)

O trovão (**R**, 20) que se abate sobre a sua cabeça não se apresenta na forma de casamento, nem nas expectativas criadas pela comunidade e pela mãe quanto ao 'assentar na vida', mas antes na forma de total incapacidade de saber o que fazer num tal situação. O enclausuramento retirou-lhe a experiência da vida, sendo a morte uma região desconhecida para Proctor (**R**, 22), não sabendo usar as palavras certas¹¹ para alívio de uma alma em sofrimento, Proctor fica em silêncio, petrificado, com um sentimento de desânimo e de ineficácia (**R**, 23), perante a acção imediata e esclarecida de Lucy Wodehouse e de Frank Wentworth.

Todo o trabalho intelectual credível desenvolvido ao longo da sua vida não lhe dá experiência para a vida prática e para as obrigações profissionais do seu novo estatuto, falhando precisamente naqueles que são os deveres cristãos.

For the first time in his life he set himself to inquire what was his supposed business in this world. His treatise on the Greek verb, and his new edition of Sophocles, were highly creditable to the Fellow of All-Souls; but how about the Rector of Carlingford? What was he doing here, among that little world of human creatures who were dying, being born, perishing, suffering, falling into misfortune and anguish, and all manner of human vicissitudes, every day? Young Wentworth knew what to say to that woman in her distress; and so might the Rector, had her distress concerned a disputed translation, or a disused idiom.

¹¹ Depois deste acontecimento, Proctor é chamado, de novo, (**R**, 29) a ministrar palavras de conforto a um pobre homem moribundo, executando tal tarefa como se de um dever profissional estrito se tratasse, sem espontaneidade e afecto nas palavras de consolo e de encorajamento; Proctor encara esta tarefa como um assassinio da sua pessoa, um forçar de algo que não lhe é natural.

The good man was startled in his composure and calm. To-day he had visibly failed in a duty which even in All-Souls was certainly known to be one of the duties of a Christian priest. Was he a Christian priest, or what was he? He was troubled to the very depths of his souls. To hold an office the duties of which he could not perform, was clearly impossible. The only question, and that a hard one, was, whether he could learn to discharge those duties, or whether he must cease to be Rector of Carlingford. He laboured over this problem in his solitude, and could find no answer. "Things were different when we were young," was the only thought that was any comfort to him, and that was poor consolation.

For one thing, it is hard upon the most magnanimous of men to confess that he has undertaken an office for which he has not found himself capable. Magnanimity was perhaps too lofty a word to apply to the Rector; but he was honest to the bottom of his soul. As soon as he became aware of what was included in the duties of his office, he must perform them, or quit his post. But how to perform them? Can one *learn* to convey consolation to the dying, to teach the ignorant, to comfort the sorrowful? Are these matters to be acquired by study, like Greek verbs or intricate measures? The Rector's heart said No. The Rector's imagination unfolded before him, in all its halcyon blessedness, that ancient paradise of All-Souls, where no such confounding demands ever disturbed over the mortification, that labour, the sorrow, which this living was bringing upon him. "If I had but let it pass to Morgan, who wanted to marry," he said with self-reproach; and then suddenly bethought himself of his own most innocent filial romance, and the pleasure his mother had taken in her new house and new beginning of life. (R, 26-27)

Equacionando o ministério religioso como um exercício ditado por obrigação profissional e por vocação, Mr. Proctor conclui que o trabalho que se espera dele na paróquia não pode ser aprendido como qualquer outra matéria de estudo académico pois tem de brotar da vocação de cada um.

A total incapacidade para responder a uma situação inesperada aproxima Mr. Proctor de Miss Wodehouse, também ela testemunha ineficiente da cena de sofrimento. Nota-se que a narradora cria semelhanças e diferenças de comportamento entre as quatro personagens (Frank, Lucy, Proctor e Miss Wodehouse) e com elas condições de possibilidade para uma vida futura.

The Rector rose abruptly, waving his hand and went to join Miss Wodehouse in her corner. There the two elderly spectators looked on silent at ministrations of which both were incapable; one watching with wondering yet affectionate envy how Lucy laid down the weakened but relieved patient upon her pillows; and one beholding with a surprise he could nor conceal, how a young man, not half his age, went softly, with all the confidence yet awe of nature, into those mysteries which he dared not touch upon. The two young creatures by the deathbed acknowledged that their patient was dying; the woman stood by her watchful and affectionate – the man held up before her that cross, not of wood or metal, but of truth and everlasting verity, which is the only hope of man. The spectators looked on, and did not interrupt – looked on, awed and wondering – unaware of how it was, but watching, as if it were a miracle wrought before their

eyes. Perhaps all the years of his life had not taught the Rector so much as did that half-hour in an unknown poor bed-chamber, where, honest and humble, he stood aside, and, kneeling down, responded to his young brother's prayer. His young brother – young enough to have been his son – not half nor a quarter part so learned as he; but a world further on in that profession which they shared – the art of winning souls. (R, 25)

A Proctor é dada uma segunda oportunidade (e, por consequência, ao anglicanismo), de se abrir ao mundo e à sociedade, permitindo-lhe que saia uma segunda vez do mundo elitista e fechado de All-Souls, depois de uma primeira viagem desastrosa ao mundo exterior (R, 34), fazendo-o reaparecer em PC e dando-lhe a possibilidade de casar com Miss Wodehouse, depois de lhe ensinar que a vida não são só livros, nem verbos gregos: a vida também se aprende com os espinhos e as roseiras-bravas.

Carlingford passed away like a dream from the lively old mother's memory, and how could any reminiscences of that uncongenial locality disturb the recovered beatitude of the Fellow of All-Souls?

Yet all was not so satisfactory as it appeared. Mr. Proctor paid for his temporary absence. All-Souls was not the Elysium it had been before that brief disastrous voyage into the world. The good man felt the stings of failure; he felt the mild jokes of his brethren in those Elysian fields. He could not help conjuring up to himself visions of Morgan with his wife in that pretty Rectory. Life, after all, did not consist of books, nor were Greek verbs essential to happiness. The strong emotion into which his own failure had roused him; the wondering silence in which he stood looking at the ministrations of Lucy Wodehouse and the young curate; the tearful sympathetic woman as helpless as himself, who had stood beside him in that sick chamber, came upon his recollection strangely, amidst the repose, not so blessed as heretofore, of All-Souls. The good man had found out that secret of discontent which most men find out a great deal earlier than he. Something better though it might be sadder, harder, more calamitous, was in this world. Was there ever human creature yet that had not something in him more congenial to the thorns and briars outside to be conquered, than to that mild paradise for which our primeval mother disqualified all her children? When he went back to his dear cloisters, good Mr. Proctor felt that sting: a longing for the work he had rejected stirred in him – a wistful recollection of the sympathy he had not sought.

And if in future any traveller, if travellers still fall upon adventure, should light upon a remote parsonage in which an elderly embarrassed Rector, with a mild wife in dove-coloured dresses, toils painfully after his duty, more and more giving his heart to it, more and more finding difficult expression for the unused faculty, let him be sure that it is the late Rector of Carlingford, self-expelled out of the uneasy paradise, setting forth untimely, yet not too late, into the laborious world. (R, 35)

A lição parece ser a de que nunca é tarde para se deixar para trás um mundo de sonho, um paraíso artificial, para entrar no mundo do trabalho, no mundo terreno e real.

Esta é uma tarefa que tem de ser encetada por cada um de nós, como uma procura e uma conquista das dificuldades e adversidades da vida.

Dr. Morgan

O reitor William Morgan, também ele membro de All-Souls, um padre de gostos estéticos e de cultura elevada (PC, 8), surge em PC como o rival do cura Frank Wentworth, criando dificuldades, hostilizando o jovem e tomando uma atitude de total intolerância e demasiado apego ao poder que lhe estava investido. Tendo como hábito desgostar das coisas em geral (PC, 5) e tendo como principal ponto de discórdia o trabalho encetado por Frank Wentworth junto dos barqueiros de Wharfside, o reitor passa a considerar como sua essa zona, estimando assim, haver intromissão por parte do cura nas tarefas escritas da reitoria, na autoridade constituída (PC, 4).¹²

O conflito de autoridade entre Morgan e Wentworth, passa pela desautorização do último, com a construção, por exemplo de uma igreja de ferro em Wharfside, negligenciando por completo a sala de aula consagrada, onde Frank reza as missas, já que Morgan sabe que não pode proceder de outro modo contra o cura, devido ao efeito de perseguição de ‘caça às bruxas’ que tal atitude poderia ter na imprensa, facto que o reitor receia (PC, 7).¹³

“Of me! They’d say them of St. Paul, if he had ever been in the circumstances”, said the rector, “ and I should just like to know what he would have done in a parish like this, with the Dissenters on one side, and a Perpetual Curate without a district meddling on the other. Ah, my dear,” continued Mr. Morgan, “ I daresay they had their troubles in those days; but facing a governor or so now and then, or even passing a night in the stocks, is a very different thing from a showing up in ‘The Times’... (PC, 7)

O conflito entre o reitor e o cura não acontece só devido às divergências quanto ao trabalho em Wharfside. Com efeito, ele agudiza-se quando Mr. Morgan dá ouvidos a

¹² Em PJ assiste-se a um outro problema de autoridade, com Reginald May a desafiar as ordens do reitor que o aconselha a não ser visto com o dissidente Northcote, um demagogo, na acepção do líder espiritual de Carlingford (PJ. 198). Como Frank resiste a Morgan, também Reginald enfrenta o reitor, negando-se a perder o direito à livre escolha de amigos, impondo a sua vontade de crescente independência em relação à autoridade estabelecida.

¹³ Na segunda metade do século XIX ‘The Times’ era um jornal temido pela sua vontade em expor abusos reais ou implícitos por parte da Igreja (cf. *The Warden* de Trollope dá-nos igualmente conta deste poder).

rumores que acusam Wentworth do possível rapto de uma jovem, encetando uma investigação oficial (a qual se constitui como uma peça de comédia no romance).¹⁴

1. 2. Os Curas

Frank Wentworth em **PC**, Reginald May e Mr. May em **PJ** são os representantes dos curas nas *Crônicas de Carlingford*. O primeiro é o cura da capela de St. Roque, fazendo a sua primeira aparição em **R** e visto aos olhos da comunidade como o par ideal para a jovem Lucy Wodehouse, mas ansiando por um lugar melhor dentro da hierarquia anglicana de modo a poder casar; o segundo, Reginald May, é o cura nominal de seu pai, o pároco, cura perpétuo de Carlingford no último romance da série, oriundo de uma família com muitas dificuldades financeiras a quem é oferecida uma capelania num lar de idosos, lugar que o jovem clérigo tem alguma reticência em aceitar uma vez que esta função de capelão seria rentável e sem muito trabalho, reduzido a duas orações diárias com alguns idosos (**PJ**,124-125).

Frank Wentworth

Proveniente de uma 'grande família', (**R**, 7), nas palavras de Mr. Wodehouse, tem o primeiro papel de relevo na cena da extrema união, onde associado a Lucy serve de contraponto à incapacidade de Proctor e de Mary Wodehouse.

A Frank, que é um ritualista, colocam-se três obstáculos no reconhecimento da sua posição de influência junto da sociedade (**PC** 2): a sua posição como membro da Igreja em Carlingford; a sua situação na própria família e a impossibilidade de casar com Lucy, enquanto não tiver uma situação financeira mais estável. Estes aspectos estão intimamente relacionados, visto que a oposição do reitor de Carlingford ao trabalho desenvolvido por Frank Wentworth (com a criação, por exemplo da Sociedade de Providência e das irmandades), por um lado e a recusa de Frank em se reverenciar perante as tias, por outro, são dois factores que controlam e detêm o poder absoluto da

¹⁴ Joanne Shattock (1995) dá conta do facto de Margaret Oliphant ter sido informada pelo editor Blackwood, após leitura das provas do fascículo, de que um seu cunhado fora testemunha de uma investigação similar, considerando, assim, que o relato feito pela romancista é o mais próximo possível da realidade. Esta investigação e julgamento público não é um método aplicável só aos representantes da Igreja do Estado, já que na congregação dissidente de Salem Chapel o ministro, Arthur Vincent, também é exposto a um julgamento público sobre o seu comportamento.

vida do cura, determinando se esta será doce, com esperança e amor, ou austera, contraída e empobrecida, sem Lucy (PC, 22).

...to be looked upon as an unauthorised workman, a kind of meddling, Dissenterish, missionising individual, was rather hard upon the young man. And then he thought of his aunts. The connection, imperceptible to an ignorant observer, which existed between the Miss Wentworths and Mr. Morgan, and Lucy, and many other matters interesting to their nephew, was a sufficiently real connection when you came to know it.

That parish of his own which Miss Wodehouse had wished him – which would free the young clergyman from all trammels so far as his work was concerned; and would enable him to marry, and do everything for him – it was in the power of the Miss Wentworths to bestow; but they were Evangelical women, very public-spirited, and thinking nothing of their nephew in comparison with their duty; and he was at that time of life, and of that disposition, which, for fear of being supposed to wish to deceive them, would rather exaggerate and make a display of the difference of his own views. Not for freedom, not for Lucy, would the perpetual curate temporise and manage the matter; so the fact was that he stood at the present moment in a very perilous predicament. But for this family living, which was, with their mother's property, in the hands of the co-heiresses, the three Miss Wentworths, young Frank Wentworth had not a chance of preferment in the world; for the respectable Squire his father had indulged in three wives and three families, and such a regiment of sons that all his influence had been fully taxed to provide for them. Gerald, the clergyman of the first lot, held the family living – not a very large one – which belonged to the Wentworths; and Frank, who was of the second, had been educated expressly with an eye to Skelmersdale, which belonged to his aunts. (PC, 21)

Frank, que nasceu numa família de fidalgos rurais, chega a Carlingford por alturas do desenrolar dos acontecimentos em MM. A convite do reitor Mr. Bury, amigo da família, aceitou o seu lugar na capela de St. Roque, tendo-lhe sido incumbido o trabalho junto dos paroquianos de Wharfside. Frank Wentworth sente, todavia, para o gosto *Low Church* de Mr. Bury e a afiliação evangélica¹⁵ das tias (Leonora, Dora e Cecília) uma perigosa proximidade com Roma, traduzida na forte convicção da superioridade católica da Igreja Anglicana (PC, 3). A sua vida complica-se quando o reitor Morgan chega a Carlingford para substituir Mr. Proctor, inaugurando um novo regime (PC, 3), fazendo de Carlingford um lugar demasiado pequeno para duas

¹⁵ Por exemplo, ao contrário dos evangélicos que pregavam longos sermões, os de Frank são breves, não emotivos dando muito relevo às excelências da Igreja.

It was a curious little sermon (...) Though he had heart and mind enough to conceive something of those natural depths of divine significance and human interest, which are the very essence of the Easter festival, it was not into these that Mr. Wentworth entered in his sermons. He spoke, in very choice little sentences, of the beneficences of the Church in appointing such a feast, and of all the beautiful arrangements she had made for the keeping of it. (PC, 34)

personalidades tão fortes: dois clérigos intelectuais, activos, energéticos e jovens (PC, 3). Frank é um trabalhador energético, substituindo eficazmente o reitor, ao ponto de assumir o encargo de uma zona que não lhe pertence, tonando-se, assim, o verdadeiro pastor espiritual de Carlingford.

Os May

A família May é composta pelo viúvo Mr. May e pelos seus nove filhos, dos quais se destaca Reginald e Ursula. É uma família de baixos rendimentos, factor que não a impede, todavia, de pertencer à sociedade de Carlingford.¹⁶ Dado a variações de humor, Mr. May é conhecido como sendo um dos homens superiores da diocese, admirado pelas suas capacidades intelectuais e pelo seu saber (PJ, 30), é o incumbente¹⁷ de St. Roque, já que a capela e a sua cura perpétua fora diluída numa igreja de distrito (PJ, 31). Escreve para revistas da Igreja e impõe o silêncio quando trabalha (PJ, 67), pois não sendo tirano, nem severo, tem a convicção de que os seus assuntos vêm em primeiro lugar (PJ, 68).¹⁸ Mr. May é a voz do conservadorismo, acusando Ursula e Reginald de não seguirem aquilo que considera ser o modo de vida apropriado para os jovens. Acusa Ursula por esta exigir algum reconhecimento feminino e Reginald por este querer exercer o seu ministério num espírito mais evangélico, baseado num radicalismo que desafia as ortodoxias vitorianas.

O facto de ter enviuvado prematuramente e de arcar com as responsabilidades para com os filhos, faz dele um homem amargo e irritado, sempre com dívidas e necessidades (PJ, 68)¹⁹.

¹⁶ Os baixos rendimentos não parecem retirar a marca de gentileza aos membros da sociedade; recorde-se que Lucilla, perante a perspectiva de um futuro sem os rendimentos a que estava habituada, compara-se às Miss Ravenwood, que vivem por cima da loja de Eslworthy e que, com duzentas libras por ano de rendimento, não deixaram de convidar para tomar chá as melhores famílias de Carlingford (MM, 415-416), enunciando, deste modo, que o mais importante neste círculo social não é o dinheiro, mas a esfera de influência em que as personagens se movem. Exemplo contrário, encontramos-lo na composição de Mr. Copperhead, que não tendo maneiras gentis, força a entrada na sociedade por meio da ostentação económica.

¹⁷ Detentor de um benefício eclesiástico; mesmo que cura.

¹⁸ O Dr. Marjoribanks tinha a mesma filosofia

¹⁹ É o constante estado de dívida que precipita o sub-enredo de PJ, com Mr. May a falsificar a assinatura de Tozer, acto que Tom Wodehouse praticara em PC ao falsificar a assinatura do pai, Mr. Wodehouse, acontecimento que leva à morte deste; em PJ, este acto leva ao desequilíbrio mental de Mr. May, do qual nunca recupera, bem como á ira d Tozer, só aplacada pela mão de Phoebe Beecham e pela sua astúcia.

He was a man with an imposing person, good-looking, and of very bland and delightful manners, when he chose. But yet he had never made friends, and was now at fifty-five the incumbent of St. Roque, with a small income and a humble position in the church hierarchy of Carlingford. He preached better than any other of the Carlingford clergymen, looked better, had more reputation out of the place; and was of sufficiently good family, and tolerable well connected. Yet he never got on, never made any real advance in life. Nobody could tell what was the cause of this, for his opinions were moderate and did not stand in his way – indeed within the limits of moderation he had been known to modify his principles, now inclining towards the high, then towards the low, according to the circumstances required, though never going too far in either direction. (PJ, 67-68)

Reginald May

Reginald é um jovem inteligente, que frequentou Oxford e que gosta de discutir assuntos de natureza intelectual com o pai, nomeadamente poesia e filosofia gregas (PJ, 30), estando, contudo em permanente conflito com este pelas opiniões diferentes que mantém em relação ao exercício do ministério religioso. Reginald está a iniciar uma carreira e a procurar a sua independência filial e económica, não querendo aceitar a capelania, que o pai se orgulha de ter conseguido arranjar graças ao seu prestígio, facto que origina uma crise doméstica (PJ, 106-111).

Tal como Arthur Vincent e Frank Wentworth foram comparados, por semelhança e contraste, no seu modo de vestir, nos seus modos e nas suas expectativas, também Reginald May e Horace Northcote protagonizam uma outra situação que permite à narradora estabelecer pontos de contacto e de divergência: embora pertencendo a diferentes afiliações religiosas e representantes de classes sociais diversas, são ambos jovens (tal como Arthur e Frank o eram), e ambos perseguem objectivos nobres (PJ, 195).

They meant everything that was fine and great, these two young men, standing upon the threshold of their life, knowing little more than they were fiercely opposed to each other, and meant to reform the world each in his own way; one by careful services and visits to the poor, the other by the Liberation society an overthrow of the State Church; both foolish, wrong and right, to the utmost bounds of human possibility. How differently they felt themselves standing there, and yet how much at one they were without knowing it! (PJ, 195)

À semelhança de Frank e de Arthur, a autora cria uma barreira social entre Reginald e Horace baseada no peso da herança cultural do anglicanismo, revelada, por exemplo, na beleza arquitectónica da capela, herança que os dissidentes não têm.

1.3 . O representante da *Broad Church*: O arcebispo Charles Beverly

Mr. Charles Beverly, arcebispo *Broad Church*, visita Carlingford em MM por ocasião da proposta de se elevar a cidade ao estatuto de um bispado, perfilando-se como candidato elegível como primeiro bispo de Carlingford (MM, 157).

...there could be no doubt that he was Broad Church, even though his antecedents had not proclaimed the fact. He had a way of talking on many subjects which alarmed his hostess. (...) Mr Bury had not the least regard for respectability, nor that respect for religion which consists in keeping as clear of it as possible; and the way in which he spoke of Mr. Bury's views wounded some people's feelings. Altogether, he was, as Mrs. Chiley said, an anxious person to have in the house; for he just as often agreed with the gentlemen in their loose ways of thinking, as with more correct opinions by which the wives and mothers, who had charge of Their morality strove hard to keep them in the right way; and that was the reverse of what one expected from a clergyman. (MM, 158)

Charles Beverley é um homem temido pelos clérigos, a quem se dirige como se se tratasse de um regimento de cavalaria e pelo bispo (MM, 312); homem influente, o arcebispo horroriza tanto Mrs. Chiley como o reitor Mr. Bury ao afirmar que todo o rapaz e rapariga tem direito a opinião e a ser consultado (MM, 158), estando mesmo disposto a discutir as teorias absurdas dos jovens e a discutir a Bíblia (MM, 207). Esta posição conciliatória que Beverley procura dar de si mesmo como homem da *Broad-Church*, não é a verdadeira pois na realidade ele é um homem retrógrado que considera, por exemplo, a educação feminina um erro monstruoso e que torna as mulheres idiotas (MM, 313). Recorde-se igualmente a proposta de duelo que faz a Cavendish (para reparação do mal que fizera a Mrs. Mortimer (MM, 317)), ilustrativa da mesma atitude retrógrada na opção por uma forma de luta entre cavalheiros, há muito caída em desuso.

2. Os ministros dissidentes

No decurso do processo narrativo das *Crónicas* a congregação dissidente de Carlingford conhece quatro ministros: Mr. Tufton, Arthur Vincent, Mr. Beecher (Beecham) e Horace Northcote.

Mr. Tufton

Mr. Tufton é o primeiro ministro dissidente da capela de Salem que o leitor conhece, afastado do seu ministério por velhice, por incapacidade para ocupar um posto importante (SC, 3) e por ter ficado parálítico. Casado e com uma filha inválida, ele é o modelo a que a congregação recorre na comparação com Arthur e a quem este também recorre para esclarecer as suas dúvidas, recebendo do antigo clérigo conselho sobre a forma como deve lidar com a congregação e em especial com o diácono Tozer - um homem, excepcional, no seu entender, que não deve ser afrontado devido ao seu poder (SC, 31).

Do círculo dos Tufton sobressai a filha Adelaide Tufton, inválida, mas uma observadora social eficaz, de língua afiada e olhar astuto, (SC,26), a qual conta com pormenor, sem lá ter estado, a última reunião social da congregação e o que cada membro fez, nomeadamente a protecção pedida por Mrs. Brown para uma mulher que vive em Back Grove Street e cuja história Adelaide parece conhecer melhor do que o próprio Arthur.²⁰ Adelaide Tufton tem um sentido muito claro da pressão desenvolvida pelos membros da congregação sobre os ministros (SC, 31), pressão que Arthur Vincent está firmemente disposto a não permitir, querendo estabelecer a diferença entre o seu reinado e o antigo regime (SC, 32), reduzindo Tozer a um lugar de subordinado; a sordidez e o constrangimento do pequeno mundo de Salem Chapel criam um sentimento de repulsa em Arthur que o leva a constituir-se como uma ‘mudança de presença’, trazendo para a vida da congregação um novo estilo de vida, inteligente e esclarecido.

Arthur Vincent

A chegada a Salem Chapel do jovem ministro, uma figura interessante, com vestes clericais brancas (SC, 3) cria expectativas na congregação, dado que o primeiro sermão que proferiu impressionou todos os seus membros não tanto pelo seu conteúdo mas pela eloquência, tida por Tozer como ‘comida para os seres humanos’ (SC,4).

²⁰ O papel de Mrs. Hilyard é irrelevante para o contar da comunidade de Carlingford, como Adelaide Tufton diz, ela não pertence a Carlingford (SC, 28) e portanto esta personagem não consta da presente análise da configuração da comunidade conhecível de Carlingford, já que esta é uma personagem que só faz sentido dentro da trama do sub-enredo sensacionalista do romance.

Arthur Vincent vive em George Street e no primeiro contacto que o leitor tem com a personagem percebe que esta tem gostos refinados e anseia entrar na sociedade de Grange Lane, onde tenciona exercer a sua influência sobre as mentes anglicanas adormecidas. Arthur Vincent é conhecedor das principais causas que opõem a Igreja Estabelecida aos não-conformistas. À semelhança de Proctor, Arthur Vincent não tem experiência prática da vida religiosa numa comunidade, é um jovem educado em Homerton, esclarecido (dentro dos parâmetros da dissidência, diz, ironicamente, a narradora (SC, 5), mas com total desconhecimento do mundo, sem preparação para as práticas sociais que o obrigam a visitar o seu rebanho, frequentar os chás e *soirées* da congregação. À semelhança de Proctor, Arthur Vincent é um intelectual sem vocação para o sacerdócio, nos termos sociais em que este era entendido pela congregação.

Mr. Vincent arrived at Carlingford in the beginning of the winter, when society in that town was reassembling, or at least appearing, after the temporary summer seclusion. The young man knew very little of the community which he had assumed the spiritual charge of. He was almost as particular as Rev. Mr. Wentworth of St. Roque's about the cut of his coat and the precision of his costume, and decidedly preferred the word clergyman to the word minister; which later was universally used by his flock; but notwithstanding these trifling predilections, Mr. Vincent, who had been brought up upon the 'Nonconformist' and the 'Eclectic Review' was strongly impressed with the idea that the Church Establishment, though outwardly prosperous, was in reality a profoundly rotten institution; that the Nonconforming portion of English public was the party of progress that the eyes of the world were turned upon the Dissenting interest; and that his own youthful eloquence and the Voluntary principle were quite enough to counterbalance all the ecclesiastical advantages on the other side, and make for himself a position of the highest influence in his new sphere. As he walked about Carlingford making acquaintance with the place, it occurred to the young man, with a thrill of not ungenerous ambition, that the time might shortly come when Salem Chapel would be all too insignificant for the Nonconformists of this hitherto torpid place. He pictured to himself how, by-and-by, those jealous doors of Grange Lane would fly open at his touch, and how the dormant minds within would awake under his influence. It was blissful dream to the young pastor. (SC, 5)

As primeiras experiências da vida social em Carlingford, os sucessivos convites para chás e jantares, assemelham-se à experiência vivida por Proctor e à incapacidade por este revelada para corresponder cabalmente às expectativas que os respectivos paroquianos tinham no seu desempenho religioso e social. Igualmente, espera-se que Arthur Vincent escolha para esposa uma das jovens da congregação, sendo Phoebe Tozer a candidata natural, filha do diácono mais importante.

O sonho de entrar na sociedade de Grange Lane, nos prazeres dos grandes jantares, projecta-o para uma vida na alta esfera social, pois Arthur Vincent convence-se de que é aí o seu lugar natural (SC, 6). O insucesso de Arthur junto da congregação dissidente deve-se ao facto de não apreciar as regras de etiqueta impostas; porém, a personagem também não está familiarizada com as regras que governam as relações sociais nas classes mais altas, o que o leva a interpretar mal a gentileza social de Lady Western para com ele, entendendo-a como uma marca de estima pessoal e a sentir-se afrontado quando os Tozer lhe oferecem os restos de um jantar, prática que o seu antecessor muito apreciara, pois esta é uma forma de cortesia dos dissidentes para com os seus ministros (SC, 17-18). Desde o início esta personagem fica, assim, marcada pelo desejo que demonstra em subir na escala social (que Phoebe Tozer também representa) e pelo pouco à vontade que sente em se mover no estrato social de onde provém (facto que os Beecham, quando sobem a escada social também têm dificuldade em fazer). Perante a crescente pressão da comunidade dissidente, dos conselhos de Tozer e o reclamar de gratidão por parte dos paroquianos, Arthur Vincent interroga-se sobre o valor de uma educação que tem de estar à mercê dos horizontes limitados da congregação (SC, 47).

He went home with a bitterness of disgust in his mind far more intense and tragical than appeared to be at all necessary in the circumstances, and which only the fact that this was his first beginning in real life, and that his imagination had never contemplated the prominent position of the buttershop and the Devonshire Dairy, in what he fondly called his new sphere, could have justified. Perhaps no new sphere ever came up to the expectations of the neophyte; but to come, if not with too much gospel, yet with an intellectual Christian mission, an evangelist of refined Nonconformity, an apostle of thought and religious opinion, and to sink suddenly into 'coorses' of sermons and statistics of seat-letting in Salem – into tea-parties of deacons' wives, and singing classes – into the complacent society of these good people who were conscious of doing so much for the chapel and supporting the minister – that was a downfall not be lightly thought of. Salem itself, and the new pulpit, which had a short time ago represented for poor Vincent that tribune from which he was to influence the world, that point of vantage which was all a true man needed for the making of his career, dwindled into a miserable scene of trade before his disenchanted eyes – a preaching shop, where his success was to be measured by the seat-letting, and his soul decanted out in periodical issue under the seal of Tozer & Co. (SC, 47-48)

O mundo nunca se lhe afigurara restringido à posição proeminente de uma loja de manteiga ou uma leitaria. Nas suas expectativas, Arthur encenou o seu papel numa missão cristã como um evangélico refinado do não-conformismo; um apóstolo do pensamento e da opinião religiosa. Quando chega ao palco da vida real é confrontado

com necessidades bem mais restritas e prosaicas como sejam os ‘cursos’ e as estatísticas sobre o número de lugares alugados na capela, a sua desilusão é grande. Das expectativas à realidade Arthur vê-se caído não numa tribuna de influência sobre o mundo a qual lhe poderia ser vantajosa para a sua carreira, mas, sim numa cena miserável de comércio, comparando a capela a uma loja cujo sucesso é medido pelo número de lugares alugados.

Tal como em PC também em SC se assiste ao modo como o sistema de patrocínio pode constringer as acções dos clérigos. Desde o início do seu ministério, Arthur Vincent, escolhido e pago pela congregação (SC, 362), é confrontado com a ideia de que tem de viver de acordo com as necessidades e as possibilidades daquela. Sofrendo com o que considera ser a tirania dos diáconos,²¹ que cada vez mais o pressionam quando se mostra indiferente aos seus desejos e expectativas, Arthur procura a companhia da sociedade de Grange Lane, negligenciando os seus deveres e preocupando-se mais com os problemas familiares, sugerindo que não é nem criado nem escravo da congregação, argumento que Tozer não aceita. No entender do diácono, na congregação dissidente, contrariamente à Igreja do Estado, os clérigos não podem colher dividendos pessoais do ofício religioso. O seu objectivo prioritário é o de ter em atenção os prazeres e os desejos da comunidade. De novo é dada ao leitor a ideia de que, segundo os padrões não-conformistas, o modo de convivência social de Arthur aproxima-se do dos anglicanos.

“I will not submit to any inquisition”, cried the young man. “I have done nothing I am ashamed of. If I dine with a friend, I will suffer no questioning on the subject. What do you mean? What right has any man in any connection to interfere with my actions? Why, you would not venture to attack your servant so! Am I the servant of this congregation? Am I their slave? Must I account for them for every accident of my life? Nobody in the world has a right to make such a demand upon me.”

“If a minister ain’t a servant, we pays him his salary, at the least, and expects him to please us.” Said Tozer, sulkily. “If it weren’t for that, I don’t give a sixpence for the Dissenting connection. Them as likes to please themselves would be far better in a Sate Church, where it wouldn’t disappoint nobody; not meaning to be hard on you as has given great satisfaction, them’s my views; but if the Chapel folks is a little particular, it’s no more nor a pastor’s duty to bear with them, and return a soft answer. (SC, 174)

²¹ Phoebe Beecham afirma inclusivamente que os dissidentes não são bons ‘patrões’, chegando a ser insolentes (PJ, 117).

A desilusão de Arthur é dupla. Efectivamente ele tem de saber estabelecer a diferença entre o ideal e a realidade, uma vez que a vida quotidiana de uma congregação dissidente não se enquadra nos valores de luta contra a pobreza e a inércia espiritual que aprendera em Homerton (SC, 15-16), como também tem de aprender a lidar com a parte mais obscura do ser humano, a sua maldade, quando tem de enfrentar o rapto da irmã, aprendendo neste confronto com o sofrimento humano a ser mais humilde.

Saving souls! What did it mean? He was not writing a sermon. Out of the depths of his troubled heart poured all, the chaos of thought and wonder, which leapt into fiery life under the quickening touch of personal misery and unrest. He forgot the bounds of orthodox speculation (...) He set forth the dark secrets of life with exaggerated touches of his own passion and anguish (...) A wild confusion of sin and sorrow, of dreadful human complications, misconceptions, of all the incomprehensible, intolerable thoughts, surged round and round him as he wrote (...) Could words help it – vain syllables of exhortation or appeal? God knows. The need of it all was a confused recognition of the One half-known, half-identified, who, if any hope were to be had, held that hope in His hands... (SC, 305-306)

Este processo de interrogação sobre a razão do sofrimento humano e a procura de respostas para tal é comparável ao diálogo entre Frank e Gerald Wentworth (PC, 436).

A humildade que adquiriu e o processo de amadurecimento por que passou levam Arthur a abandonar Salem Chapel,²² aproximando-se da doutrina da Igreja Estabelecida; vangloriando-se no início por ter sido ordenado pelas mãos do povo e não por um bispo ou por uma igreja, reconhece agora que a voz do povo não é a voz de Deus, rejeitando, assim, o poder secular sobre as opções religiosas e doutrinárias dos dissidentes. Colocando em causa as suas próprias opções e afirmando não poder ser simultaneamente servo do povo e de Deus (SC, 453), ao leitor resta a impressão de que o conflito entre Arthur e os diáconos não se resume a uma perspectiva diferente sobre um sistema particular de organização da igreja; ele passa também pela pouca vontade que ambos os lados têm de se comprometer em devido tempo com as respectivas responsabilidade e deveres.

²² A decisão de abandono da congregação acontece depois de um processo complicado de julgamento das suas acções na praça pública, com duas facções distintas em conflito: se por um lado, Arthur tem em Tozer um defensor verdadeiro. (SC, 387-389), tem, por outro, como opositora a facção liderada por Pigeon que advoga a secessão (SC, 419). George Eliot em *Scenes of Clerical Life*, 'Mr. Gilfil's Love-Story', cap. 1, dá conta de um movimento semelhante.

Mr. Beecher (Beecham)

Henry Beecher surge em Carlingford para substituir Arthur Vincent, revelando-se muito mais adaptável às exigências da congregação do que Arthur alguma vez o fora. Beecher frequenta as reuniões sociais, acabando por se casar com Phoebe Tozer.

Beecher descende de uma família de comerciantes e tem o dom da palavra, qualidade que lhe vale convites para diferentes lugares, desenvolvendo uma carreira de ministro modesto da congregação de Carlingford a pastor influente numa congregação importante perto de Regent's Park em Londres.

Mr. Beecham had unbounded fluency and an unctuous manner of treating his subjects. It was eloquence of a kind, though not of an elevated kind. Never to be at a loss for what you have to say is a prodigious advantage to all men in all positions, but doubly so to a popular minister. He had an unbounded wealth of phraseology. Sentences seemed to melt out of his mouth without any apparent effort, all set in a certain cadence. He had not, perhaps, much power of thought, but it is easy to make up for such a secondary want when the gift of expression is so strong. Mr. Beecham rose, like an actor, from a long and successful career in the provinces to what might be called the Surrey side of congregational eminence in London; and from thence attained his final apotheosis in a handsome chapel near Regent's Park, built of the whitest stone, and cushioned with the reddest damask, where a very large congregation sat in great comfort and listened to his sermons with a satisfaction no doubt increased by the fact that the cushions were soft as their own easy-chairs, and that carpets and hot-water pipes kept everything snug under foot. (PJ, 3-4)

O contexto religioso da capital inglesa alarga as experiências da família Beecham levando o leitor por breves instantes para uma zona totalmente diferente de Carlingford: em Londres, Beecham é ministro de uma congregação dissidente composta por membros bem instalados na vida que na aparência cuidada e no luxo com que decoram a capela, revelam um fosso de diferença cultural e social com os congregacionalistas de Carlingford e o proletariado citadino (que teria gostado de procurar algum conforto e aquecimento nas carpetes e almofadas com que a capela estava decorada).

It was the most comfortable chapel in the whole connection. The seats were arranged like those of an amphitheatre, each line on a slightly higher level than the one in front of it, so that everybody saw everything that was going on. No dimness or mystery was wanted there; everything was bright day-light, bright paint, red cushions, comfort and respectability. (...) All the arrangements were such that you could hear in the greatest comfort, not to say luxury. I wonder, for my own part, that the poor folk about did not seize upon the Crescent Chapel on the cold Sunday mornings, and make themselves happy in those warm and ruddy pews. (...) it would have been extremely embarrassing to the managing

committee and all the office-bearers, and would have, I fear, deeply exasperated and offended the occupants of those family pews, but fortunately this difficulty did not occur. The proletariat of Marylebone had not the sense nor the courage, or the profanity, which you will, to hit upon this mode of warming themselves. The real congregation embraced none of the unwashed multitude. Its value in mere velvet, silk, lace, trinkets, and furs was something amazing, and the amount these comfortable people represented in the way of income would have amounted to most princely revenue. (...) the pew-holders in the Crescent Chapel were universally well-off; they subscribed liberally to missionary societies, far more liberally than the people in St. Paul's close by did to the S.P.G. They had everything of the best in the chapel, as they had in their houses. (PJ, 4)

O contexto social para onde os Beecham se mudam é radicalmente diferente do de Carlingford, não só na aparência dos Congregacionalistas, pessoas bem vestidas, bem informadas e prósperas, de tendências liberais (PJ,5). Também o local de culto, Crescent Chapel, na sua aparência exterior e interior, é diferente de Salem Chapel: qual santuário brilhante, é construído com a mais branca pedra, em contraste com o tijolo vermelho de Salem Chapel;²³ o aspecto arquitectónico tem maior sofisticação do que a capela de Carlingford, bem como os materiais usados na decoração interior, criando um local luxuoso, onde as pessoas mal vestidas se sentiam deslocadas (PJ, 5). Mas não é só o contexto religioso que muda, já que com o convite da congregação de Crescent Chapel a família Beecham passa a viver numa casa elegante sobre Regent's Park, um significativo social importante que marca a diferença entre o então jovem ministro de Salem Chapel e o reverendo Mr. Beecham. Esta mudança não é visível só no exterior, como sinal de desenvolvimento e de subida na escala social; ela corresponde também a um desenvolvimento no interior da personagem (PJ, 5). De opositores à Igreja Estabelecida o percurso realizado na escala social também significou um percurso a caminho da Igreja do *Establishment*: Mr. Beecham fez amigos nos círculos da *Low-Church* e da *Broad-Church*, desejando ter sempre boas relações com a Igreja, estreitando cada vez mais os laços de amizade com esta (PJ, 114).²⁴

He appeared on platforms, to promote various public movements, along with clergymen of the Church. He spoke of "our brethren within the pale of the Establishment" always with respect, sometimes even with enthusiasm. "depend

²³ material característico das construções durante o período da industrialização, como é o caso de algumas universidades, uma marca cultural de uma determinada camada da sociedade.

²⁴ Ao longo da série de *Crónicas*, assiste-se a uma relação próxima entre os clérigos anglicanos *Low-Church*, os evangélicos e os ministros dissidentes, como é o caso já analisado de Mr. Bury e Mr. Tufton; o mesmo acontece com a tia de Frank Wentworth, Leonora, que prefere assistir aos serviços religiosos em Salem Chapel do que em St. Roque, dado que considera o ritualismo de Frank pouco melhor do que o catolicismo romano (PC, 90).

upon it, my dear Sir," he would even say sometimes to a liberal brother, "the Establishment is not such an unmitigated evil as some people consider it. What should we do in country parishes where the people are not awakened? They do the dirty work for us, my dear brother – the dirty work" These sentiments were shared, but perhaps not warmly, by Mr. Beecham congregation, some of them were hot Voluntaries, and gave their ministers a little trouble. But the most part took their Nonconformity very quietly, and were satisfied to know that their chapel was the first in the connection, and their minister justly esteemed as one of the most eloquent. (...) both minister and people were Liberal, that was the creed they professed" (PJ, 7)²⁵

Horace Northcote

Horace Northcote é um jovem ministro originário de uma família rica dissidente do norte de Inglaterra²⁶, tendo estudado filosofia e frequentado uma universidade germânica (PJ, 154); é um não-conformista político, com um discurso agressivo e ideias bem definidas quanto ao papel inibidor da Igreja no desenvolvimento do país, representando uma nova geração de não-conformistas.

Northcote aparece em Carlingford como orador numa sessão pública organizada pelos dissidentes, onde, num discurso inflamado, exorta à igualdade social, criticando ferozmente a situação anômala criada pela escolha do jovem Reginald May para capelão da fundação para idosos. Northcote acaba por ficar em Carlingford como substituto temporário do ministro de Salem Chapel (Mr. Thorpe).

Horace Northcote was not of Mr. Beecham's class. He was not well-to-do and genial, bent upon keeping up his congregation and his popularity, and trying to ignore as much as he could the social superiority of the Church without making himself in any way offensive to her. He was a political Non-conformist, a vigorous champion of the Dis-establishment Society, more successful on the platform than in the pulpit, and strenuously of opinion in his heart of hearts that the Church was the great drawback to all progress in England, and incubus of which the nation would gladly be rid. His dress was one of the signs of his character and meaning. Strong in a sense of his own clerical position, he believed in uniform as devoutly as any Ritualist, but he would not plagiarise the Anglican livery and walk about in a modified soutane and round hat like "our brethren in the Established Church", as Mr. Beecham kindly called them. To young Northcote they were nor brethren, but enemies, and though he smiled superior at the folly which stigmatised an M.B. waistcoat, yet he scorned to copy.

²⁵ A aproximação dos Beecham à Igreja Anglicana, ligada à sua ascensão social configura o percurso de Margaret Oliphant que de uma família de radicais para a convivência com os membros do círculo de Windsor.

²⁶ Na descrição da carreira de Mr. Beecham, Margaret Oliphant sugere que a posição do não-conformismo nas grandes cidades do norte de Inglaterra é bem diferente da dos dissidentes rurais do sul.

Accordingly his frock coat was not long, but of the extremest solemnity of cut and hue, his white tie was of the stiffest, his tall hat of the most uncompromising character. (...) He was the Church's avowed enemy, and upon this he stood as his claim to the honour of those who thought with him. (PJ, 113-114)

Orientando o seu discurso para uma questão concreta da vida da sociedade de Carlingford, Northcote é um opositor forte à Igreja Estabelecida e aos seus membros. Durante um dos encontros dos dissidentes, num discurso virado para os problemas sociais e não para a religião, o ministro faz uma invectiva contra aquilo a que chama 'College' - uma instituição que mantém seis velhos senhores e um capelão - o que significa um ónus que poderia ser aplicado num abrigo para crianças pobres (PJ, 125). O maior agravo, em seu entender, é que essa capelania vai ser dada um jovem cura, acabado de sair de Oxford, Reginald May, facto inédito já que por norma esses lugares são dados a clérigos mais velhos e com mais experiência.

Horace Northcote não se enquadra na imagem que os anglicanos têm dos dissidentes (PJ, 180), revelando-se uma surpresa para Reginald May, o qual 'obrigado' a confraternizar com os Tozer e Northcote, por iniciativa de Phoebe, se sente inibido, mas ao mesmo tempo com um sentimento de superioridade, afinal ele é superior, por qualquer regra social (PJ, 178).²⁷

A empatia crescente entre os dois jovens clérigos leva Horace Northcote a protagonizar aquilo que Arthur Vincent sonhara, mas que a sociedade então muito fechada e conservadora não lhe permitira: Northcote, consciente de que é um estranho naquele círculo, "pertencente a uma classe obscura" (PJ, 242), entra na esfera anglicana e na sociedade de Carlingford. Tal como Arthur, Horace Northcote não gosta de confraternizar com a sua congregação, tendo em Tozer, também como acontecera com Arthur, o único apoio, dado que todos os outros membros, de onde se destaca as já idosas Mrs. Pigeon e Mrs. Brown, continuam a considerá-lo como servo da congregação (PJ, 229, 339).

The Church people were shocked with the Mays for harbouring Dissenters under any circumstances whatever, and there had not been a Minister at Salem Chapel for a long time so unpopular as Horace Northcote, who was always "engaged" when any of the connection asked him to teat, and preached sermons which went over their street. Tozer was about the only one of the congregation who stood up for the young man. The others thanked Heaven that "he was but temporary", and

²⁷ Este momento, relatado pela narradora como a visão mais estranha no mundo, ver Reginald May a caminhar no jardim de Tozer (PJ, 179), constitui-se como o único momento em toda a série em que podemos ver um clérigo anglicano a confraternizar com os dissidentes, já que dos encontros de Mr. Bury com o esta congregação só temos ecos.

on the whole they were right, for certainly he was out of place in his present post. (PJ, 220)

A incapacidade revelada por Horace Northcote para o ministério religioso na congregação dissidente repete as diferentes formas de inaptidão e vocação para o ofício clerical a que se pode assistir ao longo das *Crônicas de Carlingford*. Northcote, à semelhança de Arthur Vincent e mesmo de Mr. Proctor, abandona a vida religiosa, acabando por ver que o não-conformismo, do qual fora acérrimo defensor, é mais uma panaceia entre tantas para os males da nação britânica (PJ, 340). Margaret Oliphant termina a construção da comunidade de Carlingford com uma perspectiva de classe média alta que descarta a importância da dissidência no quadro cultural e social da Inglaterra de então.

CONCLUSÃO

Utilizando a religião como classe profissional e retratando os diferentes grupos religiosos como um todo, Margaret Oliphant olha-a de vários pontos de vista: o seu estatuto social; a interação dos diferentes clérigos com a comunidade; as dificuldades que estes têm de enfrentar para se autonomizarem em relação a esta e em menor escala os seus problemas pessoais e amorosos.

Entre Proctor, o reitor anglicano, e Arthur Vincent, o ministro dissidente, há uma linha de continuidade temática que se prende com a vocação para o ofício religioso. Margaret Oliphant não se prende com aspectos teológicos das diferentes afiliações religiosas, embora, no decurso das *Crônicas*, o leitor fique com uma ideia clara de quais os grandes dogmas de cada uma delas; é nas relações sociais que a atenção da romancista incide, sobretudo no que diz respeito ao lugar de cada um dos clérigos na escada social bem como as aspirações pessoais e sociais destes.

Assim, no traçar de linhas de comunidade e de comunhão de interesses e de experiências, Margaret Oliphant constrói a comunidade conhecível de Carlingford: Arthur Vincent e Frank Wentworth, dissidente e anglicano, respectivamente, trajam de forma idêntica; ambos têm noção da força da comunidade sobre as suas vidas e os seus destinos, bem como sobre os seus desejos mais íntimos: de todos os clérigos apresentados nas *Crônicas* espera-se que, quando chegam a Carlingford solteiros, escolham a futura esposa de entre as jovens disponíveis; todos os clérigos sentem a

pressão da comunidade que os 'obriga' a comportarem-se segundo as normas e os padrões socialmente aceites nos respectivos estratos sociais.

Também Reginald May, anglicano, e Horace Northcote, dissidente, são contrapostos nos seus gostos e nos seus anseios políticos e religiosos, mas à semelhança do que acontece entre Frank e Arthur, todas as estruturas de sensibilidade emergentes que os dissidentes possam significar, são rapidamente absorvidas pelas estruturas de sensibilidade dominantes: Arthur, ao deixar-se desvanecer pelo mundo de Grange Lane e por Lady Western traça um destino irreversível de aproximação a este estrato social e por isso sai de Carlingford, em ruptura com os membros da congregação dissidente, optando por um caminho mais solitário e independente. O mesmo acontece a Henery Beecham, que ao sair de Carlingford, ao alargar os seus contextos de experiência, se aproxima das práticas sociais dos anglicanos, atitude tomada, igualmente por Horace Northcote que, de elemento exacerbado do não conformismo, de activista político com um discurso inflamado, que quer trazer para o debate religioso novas estruturas de sensibilidade baseadas na moralidade e na justiça, acaba por se conformar a um papel tradicional, optando pelo casamento com uma jovem anglicana que embora pobre pertence à classe alta de Carlingford.

Nos diferentes clérigos há padrões de comportamento idênticos, estruturas de sensibilidade que na sua diferença são idênticas e que ajudam a construir uma posição cultural, que nunca perde de vista a hegemonia.

Neste traçar de comportamentos idênticos, de estruturas diferentes e de sensibilidades iguais, configuram-se as personagens femininas.

CAPÍTULO III

Classe e Género



Em *Women in the English Novel, 1800-1900*, Merry Williams (1984) assegura que a leitura da obra de Margaret Oliphant é indispensável para quem se interesse pelo estudo das mulheres no século XIX. Na verdade se nos ensaios que escreveu, maioritariamente para a revista *Blackwood's*,¹ a escritora deu voz a algumas das mais retrógradas e conservadoras posições quanto ao papel da mulher na sociedade, ela concebeu nas *Crónicas* uma posição e um discurso diferentes, representando mulheres fortes, assertivas e articuladas, não se confinando às regras da lógica social.

Como Q.D.Leavis (1974:28) afirma, as mulheres oliphantianas são admiráveis, inteligentes, eficientes, vitais, articuladas, práticas, superiores e simultaneamente generosas e tolerantes para com as fraquezas dos homens. À semelhança do que faz na representação de si mesma no texto autobiográfico, Margaret Oliphant representa, nas *Crónicas de Carlingford*, as figuras femininas como elementos fortes e com poder de intervenção social e cultural na vida da comunidade. Por meio de um comportamento aparentemente convencional, Margaret Oliphant cria novos padrões críticos de intervenção social e novos padrões de beleza opostos aos ideais da época, regidos pela imagem de mulheres delicadas e pequenas, com ar frágil e dependente. As protagonistas das *Crónicas* são, pelo contrário, jovens fortes, bem constituídas e morenas, para além de serem jovens instruídas: Lucilla estudou Economia Política e Phoebe Beecham teve uma preceptora alemã que a iniciou na música e no estudo da língua alemã; Phoebe é

¹ Em 'The Laws Concerning Women' (1856), adopta uma voz masculina, afirmando que embora as leis respeitantes às mulheres não pareçam à primeira vista justas, o legislador não é um opressor voluntário; 'The Condition of Women' (1858), revela a autora contra a ideia da igualdade entre sexos, mostrando-se contra a nova lei do divórcio, no caso especial de casais com filhos; 'The Great Unrepresented' (1866), dá voz à posição de Margaret Oliphant contra os esforços de John Stuart Mill a favor do voto das mulheres, defendendo que em Inglaterra elas não estão mal representadas; reconhecendo que a Constituição britânica não contempla as mulheres, adianta, porém, que elas não estão mal pelo facto de não terem direito de voto; em 1866 no *Edinburgh Review* a autora voltava a atacar Mill, no ensaio 'The Subjection of Women', defendendo que homens e mulheres são unos pelo casamento, são duas metades de um ser completo, rejeita a ideia de dar o voto às mulheres casadas, condescendendo, contudo que às solteiras poderia ser dado esse direito; só em 1880 Margaret Oliphant reconhece e expressa explicitamente o apoio ao movimento sufragista em 'The Grievances of Women' (*Fraser's Magazine*), ensaio onde analisa as razões que levam muitas mulheres, incluindo ela própria, a afastar-se das fronteiras do movimento, justificando algumas por pobreza de espírito e outras como receio de exposição ao ridículo. Pela primeira vez Margaret Oliphant aceita que as mulheres contribuintes e independentes deveriam votar.

uma jovem interessada pelos assuntos da educação das mulheres.

Lucilla Marjoribanks, Phoebe Beecham e Nettie Underwood são jovens mulheres determinadas nas suas escolhas, desempenhando um papel social activo na comunidade em que estão inseridas; nenhuma delas é tímida ou dependente, mostrando grande confiança nas suas capacidades individuais e segurança nos seus ideais; não são emotivas, mas antes e frequentemente mostram-se calculistas, demonstrando capacidade de resolução de problemas de uma forma racional.

Lucilla, Nettie e Phoebe Beecham reinventam, respectivamente, o papel de filha, de mãe e de esposa. Ao invocar o dever filial como uma espécie de cortina de fumo, Lucilla consegue perseguir as suas ambições, trabalhando para o bem da comunidade de Carlingford como um todo; Nettie adopta a família da irmã, tomando conta desta como a chefe de família indiscutível, mas pouco convencional, na sua independência e responsabilidade; Phoebe Beecham redefine o papel de esposa ao procurar, de uma forma consciente, um marido que lhe sirva de instrumento de poder.

Margaret Oliphant desmistifica o papel feminino tradicional, ao representar ironicamente esse mesmo papel, participando na ideologia da trivialidade (Langland 1995) que está a criticar. Tanto **MM** como **PJ** são textos dissidentes que, ao recusarem um aspecto do dominante, derivam da implicação parcial que mantêm com este, apropriando os seus conceitos e imagens, pois ‘.. *to misrepresent, one must present*’ (Sinfield 1992: 48). Ao se inscreverem nos códigos de conduta do dever filial, nas normas, convenções e comportamentos sociais e nas práticas discursivas e culturais vigentes no século XIX, os romances acima referidos operam em referência às estruturas dominantes, compreendendo dentro deles mesmos os ‘fantasmas das histórias alternativas que tentam excluir’ (Sinfield 1992: 47).

Ao violar o código de conduta (Ghighi 1982) prescrito às jovens submissas, aspirando ao casamento como a grande oportunidade da sua vida, Margaret Oliphant cria personagens femininas inversamente proporcionais aos estereótipos populares do período; isto é, anti-tipos, com uma auto-consciência manipuladora, capazes de explorar o poder que lhes é conferido pelo domínio da semiótica da vida social (Langland 1995). O casamento não é um fim em si mesmo, mas um meio para atingir um objectivo, o que nos casos de Lucilla e Phoebe se traduz por alcançar e participar do poder social e político, conseguindo um novo palco para as suas acções: Lucilla encontra um outro local para reorganizar e Phoebe consegue que o marido obtenha um lugar de deputado.

1. Lucilla Marjoribanks

Lucilla Marjoribanks, a protagonista do romance homónimo, é filha do médico da cidade e originária da classe média alta. De mente activa e educada num dos melhores internatos (Mount Pleasant) ela é o produto perfeito desse tipo de instituição: é uma jovem instruída na leitura de romances e filosofia popular (MM, 25).² Tem um apetite devorador (MM, 60), mãos e pés grandes, um cabelo indomável, sem qualquer possibilidade de o enrolar em caracóis, tão na moda.

She was not to be described as a tall girl – which conveys an altogether different idea – but she was large in all particulars, full and well-developed, with somewhat large features, not at all pretty as yet, though it was known in Mount Pleasant that somebody had said that such a face might ripen into beauty, and become ‘grandiose’, for anything anybody could tell. Miss Marjoribanks was not vain; but the word had taken possession of her imagination, as was natural, and solaced her much when she made the painful discovery that her gloves were half a number larger, and her shoes a hairbreadth broader, than those of any of her companions; but the hands and feet were both perfectly well shaped; and being at the same time well clothed and plump, were much more presentable and pleasant to look upon than the lean rudimentary schoolgirl hands with which they were surrounded. To add to these excellences, Lucilla had a mass of hair which, if it could but have been cleared a little in its tint, would have been golden, though at present it was nothing more than tawny, and curly to exasperation. She wore it in large thick curls, which did not, however, float or wave, or do any of the graceful things which curls ought to do; for it had this aggravating quality, that it would not grow long, but would grow ridiculously, unmanageably thick, to the admiration of her companions, but to her own despair, for there was no knowing what to do with those short but ponderous locks. (MM, 26-27)

Lucilla apresenta-se pela primeira em DF como possível candidata ao casamento com o médico Edward Rider. Nesta altura Lucilla tem 29 anos, é uma mulher elegante e sensata (DF, 128) – está já na segunda etapa da sua vida.

² A directora do internato tinha como modelo de leitura para as suas alunas o livro *Friends in Council* de Arthur Help e o facto de Margaret Oliphant lhe fazer referência não é um sinal de admiração, mas antes uma crítica ao teor da educação das jovens nas selectivas escolas privadas; esta mesma obra surge num artigo que a romancista escreveu em 1858 no *Blackwood's*, intitulado ‘The Condition of Women’, onde se pode ler: ‘There is that wise book, for instance, *Friends in Council*, which all proper people quote and admire. Wise books, we are ashamed to confess, inspire us with an instinctive aversion.’ Colocar Lucilla a ler este tipo de literatura parece não augurar nada de bom para a personagem, na medida em que na ficção oitocentista inglesa qualquer heroína que obtivesse o seu conhecimento do mundo e os seus princípios morais a partir deste material de leitura encontrava, invariavelmente, muitas dificuldades para enfrentar o mundo real. Mas tal não acontece com Lucilla que destrói este mito, por meio do senso comum que a leva a enfrentar todos os desafios que se lhe colocam, confrontando a ideia instalada de que as mulheres são facilmente mal guiadas pela leitura de ficção popular.

Quando comparada com outras heroínas Lucilla Marjoribanks é a intermediária triunfante entre Emma Woodhouse e Dorothea Brooke, mas com maior capacidade de entretenimento, mais impressionante e de quem se gosta mais facilmente (Leavis 1969). O olhar crítico que Jane Austen lança sobre uma fatia da classe média alta rural e da aristocracia, o olhar irónico sobre as estruturas de sensibilidade residuais, as formações e convenções do período da Regência, é alargado por Margaret Oliphant a um estudo, igualmente irónico, de um estrato amplo da sociedade vitoriana, num tom de comédia social, sem o registo do romance sentimental. Lucilla parece-se com Emma no gosto de se imiscuir na vida das outras pessoas e na consciência que tem das vantagens concedidas a uma jovem em ser a 'gestora' da casa do pai, podendo assim gozar desses prazeres, sem ter de se casar. Contudo, Lucilla é mais clarividente e eficaz nas suas intervenções,³ do que aquela, não levantando problemas devido à sua tendência em interferir na vida de outras pessoas. Ela é uma personagem produtiva e positiva, facto que Emma não consegue ser, devido às confusões e aos mal-entendidos a que as suas acções e os seus gestos dão origem.

Lucilla, à semelhança de Dorothea Brooke, sofre com os horizontes limitados da vida de Carlingford, e anseia, tal como Dorothea (qual Santa Teresa), dedicar-se a uma grande causa. Porém enquanto Dorothea, figura consentânea com os padrões de beleza da época, cede aos padrões convencionais de comportamento, aceitando um casamento por conveniência, Lucilla, aparentando ceder às práticas sociais vitorianas, subverte-as, trilhando o seu próprio caminho. Fazendo as suas próprias escolhas – regra geral acertadas – numa enunciação narrativa que vai para além do sentimental, aproxima-se do registo do romance de crítica social, onde se assiste à representação de uma teia de relações sociais que assegura a interdependência essencial à comunidade conhecível, numa sociedade integrada.

Embora Lucilla possa ser considerada como a precursora cómica de Dorothea, na visão irónica que constrói sobre o mundo que a cria, estas duas figuras femininas diferem entre si na medida em que Dorothea carrega o fardo de um sentido de falhanço e Lucilla não.

³ É o caso do gesto filantrópico bem sucedido para com a viúva Mrs. Mortimer a quem Lucilla conseguiu arranjar uma casa e uma ocupação: tomar conta de uma escola (MM, 209, 211). É também por meio do conhecimento com Lucilla que Mrs. Mortimer reencontra um primo afastado, o arcediogo Beverley, com quem acaba por casar.

Na opinião de Jay (1998) o que faz de *MM* um grande romance cómico é a ideia simples, mas brilhante, de criar um mundo que seja o reverso ou o espelho do próprio mundo da autora.⁴ Este espelho ficcional tem, todavia, dois lados: um que reflecte a realidade e outro que a deixa transparecer, ou seja, enquanto Lucilla Marjoribanks, a heroína eponímica, se vangloria perante o espelho, o leitor, com a autora, está por detrás do espelho. Lucilla mostra-se, simultaneamente, como a mais e a menos auto-consciente das heroínas, sempre inconsciente do papel dos leitores, prontos para observar o palco onde ela ensaia os seus pequenos dramas, mas que se institui, também, como uma ‘prisão’.⁵

Lucilla é representada como uma mulher não convencional, uma anti-heroína vitoriana (Leavis 1969), que faz uso das formações e convenções sociais para obter o que quer⁶, mas sempre no âmbito da privacidade do lar e do provincianismo da comunidade. Lucilla encena desde cedo a resposta apropriada e convencional às diferentes etapas da sua vida; exemplo disso é a forma como reage à morte da mãe e

⁴ A morte de Maggie fez com que Margaret Oliphant percebesse que estava, de novo, num ponto de viragem na sua vida. Depois de passar algum tempo no Continente, e após consultar alguns amigos, Margaret Oliphant resolve educar os filhos em Inglaterra, mais precisamente em Eton, colégio que frequentaram como alunos externos. Depois de ter alugado uma casa em Bayswater Terrace, em Londres, muda-se para Windsor, onde comprou uma casa e onde viveu durante 30 anos. O momento de viragem prende-se com as escolhas que se apresentavam a Margaret Oliphant: ou escolhia manter a sua família numa vida mais boémia de uma escritora expatriada, ou, então, escolhia estabelecer-se no meio quintessencial de Windsor, onde teria de se reger por todas as convenções, decoro e boas maneiras da classe média alta da sociedade inglesa. Em *MM*, a romancista apresenta um outro ângulo: em vez da vida inquieta, depressiva, feita de fluxos e refluxos, de viagens e de uma aplicação profissional constante, que definia o ritmo da sua própria existência, optou pela segurança, pelo enraizamento e pelos horizontes limitados de Grange Lane, em Carlingford.

⁵ Sabe-se quão importante era o paradigma da casa vitoriana. O lar tornou-se no teatro físico de encenação do estatuto social das personagens.

⁶ Pouco tempo depois da sua chegada a Carlingford Lucilla dá conta, em conversa com o pai, da necessidade de ter uma dama de companhia, atitude que demonstra o modo como ela quer corresponder às expectativas que a sociedade tem para com uma jovem solteira, indo, deste modo, ao encontro dos preconceitos e convenções. “I must have a chaperone, you know,” she said. “I don’t say it is not quite absurd; but then, at first, I always make it a point to give in to the prejudices of society. That is how I have always been so successful,” said the experienced Lucilla. “I never went in the face of anybody’s prejudices”. (*MM*, 72) Mas, quando confrontada com tal possibilidade, sugestão feita pelo reitor, Mr. Bury, Lucilla descarta-a de forma frontal (*MM*, 86-88). Ao contrário de Barbara Lake, a quem falta capacidade e graça para se mover nos círculos sociais de Grange Lane, tem conhecimento das obrigações da vivência em sociedade, articula muitos dos valores e realidades convencionais, como, por exemplo, a repetida afirmação de que não tem direito de voto, que não percebe nada de política, a qual é uma actividade do âmbito público exclusiva dos cavalheiros, (*MM*, 373). Por seu turno, Phoebe Beecham, também tem noção da conveniência social, interrogando-se se se deveria passear com Reginald May, sem uma dama de companhia, chegando à conclusão que tal convenção é desconhecida do meio social onde se encontra em Carlingford. (*PJ*, 177); para os avós a ideia de uma dama de companhia nunca se lhes colocara. Ter uma dama de companhia, sinal de gentileza e um signifiante das classes mais altas, era entendido como um artigo desnecessário nos estratos mais baixos da sociedade (*PJ*, 224).

como perspectiva o seu controlo da cena doméstica, dentro dos parâmetros convencionais do anjo da casa. Numa clara leitura das normas socialmente aceites, Lucilla resume no seu plano todo o romance *MM*, no que este tem de convencional, como uma *mise-en-scène* feita de *clichés*.

She made up her mind on her journey to a great many virtuous resolutions; for, in such a case as hers, it was evidently the duty of an only child to devote herself to her father's comfort, and become the sunshine of his life, as so many young persons of her age have been known to become in literature. Miss Marjoribanks had a lively mind, and was capable of grasping all the circumstances of the situation at a glance. Thus, between the outbreaks of her tears for her mother, it became apparent to her that she must sacrifice her own feelings, and make a cheerful home for papa, and that a great many changes would be necessary in the household – changes which went so far as even to extend to the furniture. Miss Marjoribanks sketched to herself, as she lay back in the corner of the railway carriage, with her veil down, How she would wind herself up to the duty of presiding at her papa's dinner parties, and charming everybody by her good humour, and brightness, and devotion to his comfort; and how, when it was all over, she would withdraw and cry her eyes out in her room, and be found in the morning languid and worn-out, but always heroic, ready to go downstairs and assist to her papa's breakfast, and keep up her smile for him till he had gone out to his patients. Altogether the picture was a very pretty one; and, considering that a great many young ladies in deep mourning put force upon their feelings in novels, and maintain a smile for the benefit of the unobservant male creatures of whom they have the charge, the idea was not at all extravagant, considering that Miss Marjoribanks was but fifteen. (PJ, 26)

Aparentando à superfície conformar-se com as normas estabelecidas, Lucilla, de facto, questiona muitos dos valores vitorianos, gracejando com as estruturas sociais e com as normas tidas por padrão. A aparência irónica do seu papel como filha devotada e ingénua revela a íntima relação entre o romance da esfera doméstica e o acto político de afirmação da individualidade feminina, uma vez que as ambições pessoais têm de ser escondidas por detrás de uma capa de sacrifício, racionalizando os desejos de acordo com o dever (Jay 1995).

Exemplo desta atitude é a revisão que Lucilla protagoniza do enredo do casamento que dominou o romance do século XIX; Lucilla rejeita a proposta de casamento que Tom Marjoribanks está para lhe fazer, desviando a sua atenção para actos mais prosaicos como seja a colocação da mobília nova na sala de estar, preferindo, assim, dirigir o seu talento e a sua feminilidade para a esfera social, deixando a esfera íntima e privada para futuros desenvolvimentos. Este é, aliás, um padrão da escrita oliphantiana; não rejeitando a convenção do casamento, já que todas as heroínas se casam, a forma de chegar a esse final convencional leva-as primeiro por percursos de

afirmação da sua identidade feminina: Lucilla só protagoniza um casamento romântico, depois de ter construído um sentido de comunidade em Carlingford, por meio da sua vincada personalidade individual. Também Nettie Underwood só casa depois de resolver os problemas com a família, despontando como um eu feminino e Phoebe rejeita um casamento por amor, optando por um casamento que dê espaço à sua criatividade individual. Ao casar com Clarence Copperhead, um jovem pouco esperto e sem energia, ((PJ, 11), um espécimen perfeitamente inútil da humanidade (PJ, 12), mas que consegue ser eleito membro do Parlamento, Phoebe protagoniza o que Lucilla não consegue ao rejeitar o casamento com Ashburton; Phoebe rejeita o verdadeiro amor (PJ, 272), escolhendo um homem que não é muito inteligente, mas que significa uma carreira para ela (PJ, 234); educar Clarence, escrever-lhe os discurso é encarado como mais do que uma profissão, é uma posição de poder da esfera feminina; Clarence significa carreira e não paixão (PJ, 236).

Lucilla demonstra que o que pode ser considerado como hipocrisia é simplesmente o resultado dos múltiplos papéis que as mulheres têm de aprender a assumir. A apropriação que Lucilla faz das formas sociais e da linguagem doméstica não é uma presunção, é antes uma incorporação desses ideais na construção do seu eu. No esbatimento das esferas pública e privada a heroína doméstica transforma-se numa identidade política. A reconstrução de estereótipos do género feminino permite a Lucilla Marjoribanks quebrar as práticas discursivas controladas e construídas pelos homens.

Tanto Lucilla como a sua criadora, Margaret Oliphant, não se revoltaram abertamente contra o sistema; porém deixam nas acções e na escrita, respectivamente, a noção de uma estrutura de sensibilidade emergente, baseada na experiência e nos ritmos diferentes do ser feminino. Nenhuma delas se apresenta como revolucionária, fazendo questão de observar meticulosamente as convenções sociais, usando, todavia, táticas subversivas (Holubetz 1981) que transformam as limitações da esfera feminina em vantagens, construindo o seu sucesso na previsibilidade da resposta social. Como Reginald Brimley Johnson defendeu, em 1918, é improvável que a ficção inglesa tenha alguma vez produzido ou venha, mais alguma vez, a produzir uma heroína tão completamente convencida de ter uma missão na vida e de a levar de uma forma tão competente até ao fim.

Num mundo em que a imaginação feminina não tem visibilidade e em que a habilidade feminina não tem direito a imiscuir-se em questões de poder, Lucilla faz uso dos poucos recursos que tem à sua disposição, tomando, por exemplo, nas suas mãos as

rédeas do mundo familiar e doméstico, por excelência o reino feminino privado, e torna-o num espaço mais aberto à comunidade, ao domínio público, mas restrito de Carlingford.

MM e a sua protagonista buscam o equilíbrio entre as ambições pessoais da jovem mulher e os compromissos que esta tem de assumir, pois se Lucilla não consegue fazer parte da vida pública, imperial,⁷ ela cria o seu próprio império privado em Carlingford. Dele fazem parte não só uma galeria de figuras convencionais, pertencentes à *gentry* (famílias de coronéis, banqueiros, proprietários) e à classe média alta, como também a família de artistas, os Lake.

Lucilla introduz na sociedade de Carlingford um novo tipo de reunião social: as noites de quinta-feira. A sociedade de Grange Lane estava saturada de jantares, cada um a reprodução do outro, nos pratos servidos, nos vestidos usados, nas conversas havidas (R, 11). O esquema social de Lucilla inclui jantar seguido de *evening* – esta reunião social não é uma festa, tem lugar na sala de estar, pelo que a indumentária apropriada para as senhoras é um longo vestido branco, sem decote. O traje era sinónimo na época vitoriana de uma prática cultural significativa: os detalhes do traje, associados ao estatuto, impunham-se, na época, como indicadores do nível social entre as classes médias (Langland 1995).⁸

O ritual das noites de quinta-feira posiciona a casa dos Marjoribanks como o centro social de Carlingford. Na época, os jantares representavam uma forma de estatuto (Langland 1995). Nesta tarefa a jovem tem como aliada a velha senhora Chiley, que toma muito a sério as perspectivas matrimónias falhadas de Lucilla, facto que a própria Lucilla encara com notável equanimidade.⁹

When a woman is a great beauty, or is very brilliant and graceful, or even is only agreeable and amusing, the ordinary idea is that the floating men of society, in number less or more according to the lady's merits, propose to her, though she may not perhaps accept any of them. In proportion as her qualities rise towards the sublime, these victims are supposed to increase; and perhaps, to tell the truth, no woman feels herself set at her true value until some poor man, or set of men,

⁷ Por exemplo o seu primo Tom, à semelhança dos jovens da época, tem perspectivas de vida no domínio público, interno ou imperial, que estão proibidas às jovens; Tom vai para a Índia, facto que está vedado a Lucilla.

⁸ Também George Eliot destaca esta prática cultural: o primeiro capítulo de *Middlemarch*, abre com considerações sobre vestuário como um significante de classe e de nível social.

⁹ No romance prefiguram-se como pretendentes de Lucilla homens com diferentes estatutos dentro da classe média alta: para além de Cavendish – um *gentleman*, de Ashburton – advogado, de Tom, também advogado, surge um arceidiago, o qual, pela sua atitude *Broad Church* e carácter demasiado apaixonado, bem como um certo desdém pelo papel feminino na sociedade, é claramente colocado de lado; há também um general, meramente apresentado como um representante ilustre de uma força masculina que temporariamente se instala em Carlingford, ameaçando perturbar a harmonia doméstica.

have put, as people say, their happiness into her hands. It is, as we have said, a delicate subject to discuss; for the truth is, that this well-known and thoroughly established reward of female excellence had not fallen to Miss Marjoribanks's lot. There was Tom to be sure, but Tom did not count. And as for the other men who had been presented to Lucilla as eligible candidates for her regard, none of them had given her this proof of their admiration. (MM, 339)

Não guardando ressentimentos, Lucilla gosta de organizar a vida das outras pessoas e o convite a Barbara Lake, jovem com voz de contralto, não pertencente aquele estrato social, origina o que podemos designar como uma confusão social, quando esta tem um romance com o *gentleman* Mr. Cavendish, que recentemente chegara à cidade.

Desejando consolidar a sua posição e porque, como repetidamente é afirmado, quer ser o conforto do lar, Lucilla não encoraja os afectos do primo Tom, dando-se a si mesma dez anos antes de pensar em compromissos matrimoniais; nessa altura terá vinte e nove anos. Lucilla tem uma missão na vida e não pode ser distraída dela pelo amor ou pelo casamento.

Numa primeira fase do romance assistimos à planificação de uma liderança social: Lucilla Marjoribanks perde a mãe aos quinze anos,¹⁰ (na mesma altura em que Barbara Lake e os irmãos perdem a deles) (MM, 28), sendo enviada de volta para a escola imediatamente a seguir ao funeral, durante mais três anos. Findo aquele período é mandada pelo pai, para uma viagem, de longa duração ao Continente, experiência que é

¹⁰ O romance abre, aliás, com a morte de Mrs. Marjoribanks, mãe de Lucilla; mas esta não é entendida como uma tragédia, antes como uma oportunidade de reorganizar a vida social da comunidade. A vida de Mrs. Marjoribanks como mãe e como mulher não tem qualquer importância na vida dos seus familiares, como atesta o seguinte passo:

'Mrs. Marjoribanks, poor lady, had been an invalid for many years; as she had grown a little peevish in her loneliness, not feeling herself of much account in this world. There are some rare natures that are content to acquiesce in the general neglect, and forget themselves when they find themselves forgotten; but it is unfortunately much more usual to take the plan adopted by Mrs. Marjoribanks, who devoted all her powers, during the last ten years of her life, to the solacemenet and care of that poor self which other people neglected. The consequence was that when she disappeared from her sofa – except for the mere physical fact that she was no longer there – no one, except her maid, whose occupation was gone, could have found out much difference. Her husband, it is true, who had, somewhere, hidden deep in some secret corner of his physical organisation, the remains of a heart, experienced a certain sentiment of sadness when he re-entered the house from which she had gone away for ever. But Dr. Marjoribanks was too busy a man to waste his feelings on a mere sentiment. His daughter, however, was only fifteen, and had floods of tears at her command, as was natural at that age'. (MM, 25) É interessante notar que todas as jovens, à excepção de Phoebe Beecham, são orfãs de mãe, facto que pode ser interpretado como uma forma de Margaret Oliphant libertar as jovens de figuras tutelares maternas, dado que já contém nelas os traços fortes e maternas que a escritora reconhece a qualquer personagem feminina que cria. Ao contrário, os homens não fogem ao amparo da figura maternal, nomeadamente Morley Proctor e Arthur Vincent. Estas duas personagens, na sua indecisão e vulnerabilidade, são contrapostas ao carácter decidido e activo das respectivas mães que, não tendo um papel de relevo no enredo, se constroem como figuras importantes, conselheiras dos filhos.

entendida como um instrumento fundamental para alguém que ambiciona um papel de líder da sociedade, dando-lhe grandes vantagens em futuras conversas (MM, 37).

Embora este *Grand Tour* ofereça à protagonista uma visão dos prazeres emancipatórios de Roma e dos Alpes, Lucilla nunca pondera a hipótese de deixar o seu pequeno reino. A viagem não arrefece a sua vontade de regressar a casa para ser ‘o conforto do papá’ e para reformar a sociedade em Carlingford (MM, 36); Lucilla tenciona dedicar dez anos a estas tarefas, estando só depois disso preparada para casar (MM, 69). Detentora da mesma energia do que a sua criadora, a personagem, contudo, usa-a num mundo rigidamente circunscrito, no qual usurpar o lugar do pai parece ser um acto de audácia sem paralelo.

De regresso a Carlingford, Lucilla toma de imediato as rédeas da casa nas suas mãos, retirando todo o controlo ao pai, ocupando o lugar deste à mesa (MM, 50) e decidindo redecorar a sala de estar (local onde uma dama tem de passar a sua vida (MM, 65)¹¹ para aí realizar o evento social dos serões das quintas-feiras, onde reúne todos os representantes da sociedade de Carlingford.

When she had walked from one end to the other, and verified all the plans she had already long ago conceived for the embellishment of this inner court and centre of her kingdom, Lucilla walked with her unhesitating step to the fire, and took a match and lighted all the candles in the large old-fashioned candlesticks, which had been flickering in grotesque shadow all over the roof (...) Miss Marjoribanks had succeeded in effecting another fundamental duty of woman – she had, as she herself expressed it, harmonised the rooms, by the simple method of rearranging half the chairs and covering the tables with trifles of her own – a proceeding which converted the apartment from an abstract English drawing-room of the old school into Miss Marjoribanks’s drawing-room, an individual spot of ground revealing something of the character of its mistress. (MM, 48-50)

A mudança que Lucilla se propõe operar na sociedade de Carlingford começa de dentro de sua casa para fora, num movimento da esfera privada, doméstica, para a esfera pública, política e social, numa personalização do seu processo de agência cultural. Construindo-se como uma ‘mudança de presença’, no estado caótico da sociedade de Carlingford, assumindo o seu papel cultural de mulher de talento, Lucilla leva a sociedade filistina de um estado de caos para um estado de ordem (Birrento 1995), trazendo consigo luz e progresso (MM, 499). A personagem articula as características

¹¹ Hobsbawm (1975) explica que a casa era o elemento quintessencial do mundo burguês, na medida em que era aí que os problemas e as contradições da sociedade eram esquecidos ou eliminados artificialmente. Neste espaço, a burguesia conseguia manter a ilusão de uma felicidade harmoniosa e hierarquizada, rodeada de artefactos materiais que demonstravam e tornavam possível uma vida de sonho.

hebraicas e helénicas (Arnold 1932) que correspondem, respectivamente, ao sentido de obrigação, de dever e de auto-controlo, como também ao sentido ardente de levar por diante as ideias em combinações novas e mutantes. A ficcionalização da organização social que Lucilla efectua, ao combinar estas duas características, tem como objectivo principal o atingir da perfeição da arte oliphantiana, na criação da comunidade conhecível. Pode-se, assim, considerar Lucilla Marjoribanks como a grande figura semântica (Williams 1977) da ficção oliphantiana.

Lucilla é, de acordo com os padrões arnoldianos, uma figura de cultura no impulso que demonstra para a acção, para a ajuda e beneficência, no amor pelos vizinhos, na vontade de remover o erro e a confusão humanas, bem como na vontade de diminuir a miséria humana, na aspiração nobre de tornar o mundo melhor e mais feliz do que o encontrou (Arnold 1932: 44). Sendo uma jovem determinada, corajosa e bem-humorada, Lucilla dispõe de todos os elementos prontos para serem misturados e articula uma consciência ainda embrionária entre a ideologia dominante e os valores alternativos, oposicionais, sugerindo que a resposta alternativa para o residual e fixo não é o silêncio, antes a iniciativa de mudança de uma sociedade primitiva, estagnada e presa ao passado

Lucilla Marjoribanks expõe para o leitor a percepção irónica da discrepância entre uma visão idealizada, ficcionalizada da vida e os compromissos e as falhas que caracterizam a realidade (Jay 1995). Num enquadramento social feito de convenções e de atitudes consideradas pré-históricas, Lucilla enuncia a vontade de as subverter e de as mudar, ilustrando, com a sua acção a necessidade de mudança nos padrões das relações humanas, numa organização social independente que cria os valores das pessoas e das relações, descobrindo que o complexo das relações são a própria natureza da organização social, criando, de igual modo, um sentido de unidade na comunidade, em termos de códigos morais e sociais mutuamente aplicáveis e recebidos (Williams 1970).

Para que possa ter um total controlo e conhecimento da sociedade, Lucilla passeia-se pelas ruas de Carlingford num reconhecimento dos diferentes espaços e pessoas. Vemo-la a passear por George Street e Grove Street (Lucilla é a única personagem de Grange Lane que se passeia por Grove Street) construindo-se culturalmente como o elemento congregador das diferentes classes num todo harmonioso, determinada a acabar com a ideia ridícula, nas suas palavras, de que ninguém que não viva em Grange Lane pode ser convidado para esse círculo (MM, 56);

é o próprio pai que a aconselha a procurar uma voz compatível com a sua noutra bairro que não o de Grove Street (MM, 66).

When she had made a careful supervision of the house, and shifted her own quarters into the pleasantest of the two best bedrooms, and concluded that the little bare dimity chamber she had occupied the previous night was quite good enough for Tom Marjoribanks, Lucilla put on her hat and went out to make a little reconaissance. She walked down to the spot where St. Roque's now stands, on her own side of Grange lane, and up on the other side into George Street surveying all the capabilities of the place with a rapid but penetrating glance. Dr. Marjoribanks's house could not have been better placed as a strategic position commanding as it did all Grange Lane, of which it was, so to speak, the key, and yet affording a base communication with the profaner public, which Miss Marjoribanks was wise enough to know a leader of society should never ignore completely; for indeed, one of the great advantages of that brilliant position is, that it gives a woman a right to be arbitrary, and to select her materials according to her judgement. It was more from a disinclination to repeat herself than any other motive that Lucilla, when she had concluded this preliminary survey, went up into Grove Street, meaning to return home that way. At that hour in the morning the sun was shining on the little gardens on the north side of the street, which was the plebeian side. (MM, 53)

Os marcadores sociais estão bem patentes no excerto transcrito, com a casa dos Marjoribanks a construir-se como o centro da vida social, facto que até à chegada de Lucilla não acontecera, pois não havia na cidade um centro congregador das diferentes estruturas de sensibilidade (MM, 42) e com Lucilla a construir-se como o elemento com capacidade, com o seu arbítrio, para seleccionar os materiais humanos que podem constituir a comunidade conhecível de Carlingford.

A segunda parte do romance – que tem início no capítulo XXXVI – abre revendo a posição de Lucilla Marjoribanks, num misto de desencorajamento e de ausência de tudo o que fora calculado para estimular: passaram-se dez anos, Lucilla continua solteira e ainda é a líder da sociedade de Carlingford, mas não perspectiva novas possibilidades para a sua imaginação; depois de dez anos de reinado supremo em Carlingford, os prazeres das festas e a organização da vida dos outros perdem o sabor da novidade. A mente activa de Lucilla, porém, rapidamente encontra um outro campo de acção, vendo em Mr. Ashburton o melhor representante de Carlingford nas futuras eleições parlamentares.¹² Este advogado de província e Cavendish (reaparecido na

¹² O momento eleitoral em Carlingford não é explorado pela romancista, sendo-nos apenas dado o enquadramento legal em que tal acto deveria ocorrer, com as mulheres a não terem, como se sabe, direito de voto e com um apontamento que enquadra o momento na política da época: Thomas, o criado dos Marjoribanks não tem direito a voto porquanto ainda não é proprietário da estalagem que tenciona abrir. (MM, 426).

cidade, depois do escândalo da sua ligação com Barbara) são rivais; ambos são pretendentes à mão de Lucilla e candidatos ao Parlamento; contudo, Cavendish ainda interessado na sua antiga paixão, perde as eleições. Deste modo, Ashburton com o lugar assegurado para o Parlamento mostra a intenção de propor casamento a Lucilla que, entretanto, ficara pobre devido ao colapso da Companhia das Índias na qual o seu pai investira todo o dinheiro (MM, 409).¹³

Lucilla tem, todavia, de se retirar do bulício eleitoral com a morte de pai, cuja saúde não resiste à notícia de falência. Apesar da nova situação económica, Lucilla decide manter a casa em Grange Lane, já que estava determinada a não viver fora do seu ambiente, sem os amigos que conquistara ao longo dos anos (MM, 416). Deixando de ter a liberdade de rejeitar pretendentes chega a pensar que o casamento seria a única solução para o seu problema. Não gostando de Ashburton, parecendo sucumbir e aceitar a única forma de escapar ao destino de viver e morrer solteira e sem dinheiro, Lucilla quase aceita a proposta deste, quando surge Tom, no exacto e último momento, para lhe propor casamento. Depois do arcediogo, do médico, do general, do membro do Parlamento, só Tom poderia ser o pretendente ideal, aquele que sempre estivera na mente e no coração de Lucilla (MM, 332, 476). Tom, regressado da Índia, é agora um advogado bem sucedido e herdeiro de algumas propriedades. Os dois últimos capítulos do romance, oferecem o desfecho romântico, com o casal a comprar a propriedade de Marchbanks, perto de Carlingford, num condado que necessita de melhoria. Lucilla tem a exacta noção de que este é um novo começo mesmo não tendo já a frescura da juventude. Lucilla reinterpreta os dez anos que passaram como um período de espera pelo herói que teve de fazer a sua fortuna nas colónias.

Por último, não posso deixar de referir o facto de Lucilla não precisar de mudar de nome, no seu novo estado civil,¹⁴ mantendo a identidade que construiu ao longo de dez anos; também no final de MM o leitor fica a saber que o apelido 'Marjoribanks' se lê 'Marchbanks', nome que na sua composição tem um sentido literal de 'marchar' revelando, assim, numa última vez, o papel de líder social de Lucilla, que qual general comanda as suas tropas.

¹³ De acordo com Jay (1995), retirar o rendimento a Lucilla foi o modo encontrado por Margaret Oliphant para reduzir a 'rainha virgem' ao estatuto de mulher mortal; a ideologia vitoriana representada na ficção não dá espaço às heroínas que escolham o estado civil de solteiras. Assim, o credo autoral de Margaret Oliphant faz com que Lucilla tenha de abandonar a ideia de permanecer solteira, com a perda súbita do pai e do rendimento.

¹⁴ Também Margaret Oliphant protagoniza um casamento com um primo, Frank Oliphant, facto que faz com que a escritora ostente o estranho nome de Margaret Oliphant Wilson Oliphant.

2. Phoebe Beecham

Na opinião dos biógrafos de Margaret Oliphant, Vineta e Robert Colby (1966), Phoebe Beecham, auto-confiante e bem educada, é Lucilla Marjoribanks reduzida à dimensão humana que faltava a Lucilla, apesar da sua originalidade, sentido de humor e frescura. Com Phoebe, Margaret Oliphant resolve a questão deixada na representação de Lucilla: a rigidez de tom; Phoebe, ao contrário de Lucilla, não perde tempo a racionalizar os seus desejos de acordo com o seu dever – é uma jovem que aceita de bom grado a missão doméstica que lhe é pedida, encarando-a, à semelhança de Lucilla, como um dever (PJ, 85) o qual não abandona quando se torna mais desagradável (PJ, 87-88), com medo de magoar os avós, de vexar os pais e de colocar em perigo os interesses do irmão, qual Joana d’Arc entre os bárbaros (PJ, 38). Ao contrário de Lucilla, é uma jovem fisicamente melhor adaptada ao papel:

Phoebe Junior possessed in perfection the hair of the period. She had, too, the complexion which goes naturally with those sunny locks – a warm pink and white, which, had the boundaries between the pink and the white a little more distinct, would have approached perfection too. (PJ, 18)

Phoebe, contrariamente a Lucilla não tem uma educação dentro dos padrões convencionais, já que é o produto de dois sistemas educacionais fruto das várias reformas, que se opunham à rigidez de formas e de conteúdos da educação do *satus quo*. Ilustrativo desse aspecto é o caso das conferências a que assiste sobre questões femininas, uma medida que tentava assegurar uma educação mais alargada para as mulheres. O relato que é feito da educação de Phoebe revela que esta é um produto do pensamento confuso de uma geração que encorajava as filhas a perseguirem qualquer oportunidade educacional que lhes surgisse (Jay 1995).

Phoebe tanto é educada segundo um modelo mais moderno, com temas da actualidade, como é educada segundo os melhores padrões vitorianos, aclamados por Ruskin, assentes nas três tarefas principais: dançar, desenhar e cozinhar. De todo este aparato educacional Phoebe retira o que os pais lhe permitem, revelando uma mentalidade ainda fortemente condicionada do ponto de vista social e cultural – o pai não lhe permite frequentar Cambridge pois isso daria um sinal de que a encaminhava para uma profissão como fonte de rendimento, facto considerado como descida nas perspectivas de riqueza que ambiciona para a filha. A mãe, de entre as tarefas adstritas às jovens, não permite que aprenda a cozinhar, pois isso é um desprestígio na classe

social onde quer estar inserida; cozinhar é igual a ser escravo, tem uma conotação com as classes mais baixas no estrato social.

A educação feminina eclética a que Phoebe é sujeita condiciona-a mentalmente para se dedicar a uma carreira que, contudo, está condicionada socialmente pelo casamento, pois só por meio deste é que Phoebe consegue aceder à política.

Phoebe had, as her parents were happy to think, had ever advantage in her education. She had possessed a German governess all to herself, by which means, even Mr. Beecham himself supposed, a certain amount of philosophy which Germans communicate by their very touch must have got into her, besides her music and the language which was her primary study. And she had attended lectures at the ladies' college close by, and heard a great many eminent men on a great many different subjects. She had read, too, a great deal. She was very well got up in the subject of education for women, and lamented often and pathetically the difficulty they lay under of acquiring the highest instruction; but at the same time she patronized Mr. Ruskin's theory that dancing, drawing, and cooking were three of the higher arts which ought to be studied by girls. It is not necessary for me to account for the discrepancies between those two systems, in the first place because I cannot, and in the second place, because there is in the mind of the age some ineffable way of harmonising them which makes their conjunction common. Phoebe was restrained from carrying out either to its full extent. She was not allowed to go in for the Cambridge examinations because Mr. Beecham felt the connection might think it strange to see his daughter's name in the papers, and, probably, would imagine he meant to make a schoolmistress of her, which he thanked Providence he had no need to do. And she was not allowed to educate herself in the department of cooking, to which Mrs. Beecham objected, saying likewise, thank heaven, they had no need of such messings; that she did not wish her daughter to make a slave of herself, and that Cook would not put up with it. Between these two limits Phoebe's noble ambition was confined, which was a "trial" to her. But she did what she could, bating neither heart nor hope. She read Virgil at least, if not Sophocles, and she danced and dressed though she was not allowed to cook. (PJ, 17-18)

A identidade de Phoebe é construída por meio de significantes e práticas sociais contrastivas entre a personagem, os pais e os avós. De entre esses significantes sociais sobressai a roupa, cuja variedade e complexidade marca o estatuto e a idade das jovens. A indumentária com que se apresenta em Carlingford é uma marca de tal distinção e diferenciação social ao ponto de se afirmar a estranheza que é ver Phoebe, com as suas mãos elegantes enluvadas, de braço dado com o avô, cuja posição social é inconfundível, com o seu casaco gorduroso (PJ, 118).

3. Nettie Underwood

Nettie Underwood é o elemento perturbador da vida pacata e monótona de Edward Rider, o elemento catalisador da mudança deste e cuja construção é o embrião para a construção de Lucilla Marjoribanks. Ambas são do ponto de vista físico atípicas, na sua compleição mais morena do que o modelo de beleza vitoriano e ambas determinadas a exercer o poder doméstico que lhes é conferido por razões diversas; Nettie, tal como Lucilla, é descrita como uma rainha, uma monarca do reino doméstico (DF, 179).

Nettie surge em DF, reaparecendo fugazmente em MM como a esposa do Dr. Rider a quem Lucilla vende a casa quando parte para Marchbanks, integrando, por fim, a família do jovem médico na sociedade de Grange Lane. Temos porém de notar que muito antes desta ascensão social, houve, por mérito de Nettie, uma legitimação do seu modo de vida colonial na sociedade de Carlingford entrando na rotina desta; o seu código colonial de femininidade privilegia a actividade e a produtividade em vez de um conceito de modo de vida romanceado, com extrema ênfase na ideia de dever.

“You may say it is not natural, or it is not right, or anything you please, but what else can one do? That is the practical question”, said Nettie triumphantly. “If you will answer that, then I shall know what to say to you”.

Miss Wodehouse gazed at her with a certain mild exasperation, shook her head, wrung her hands, but could find nothing to answer.

“ I thought so,” said Nettie, with a little outburst of jubilee; “that is how it always happens to abstract people. Put the practical question before them, and they have not a word to say to you. (...) if I were to say it was my duty and all that sort of stuff, you would understand me, Miss Wodehouse; but one only says it is one’s duty when one has something disagreeable to do; I am not doing anything disagreeable,” added the little heroine. (DF, 73-74)

A princípio a sociedade de Carlingford não sabe como lidar com Nettie, já que esta não age em conformidade com o que se considera ser desejável numa jovem solteira (DF, 76). Com o passar do tempo Miss Wodehouse, grande admiradora das qualidades de Nettie passa a ser visita frequente de sua casa; o cura Wentworth já não se admira com o modo de vida no lar que Nettie construiu para os sobrinhos, para a irmã, para Fred e para si própria; o mesmo acontecendo com a senhoria, Mrs. Smith, que apesar de estranhar que seja Nettie a arcar com todas as despesas, aceita tal prática (DF, 79).

The winter went on calmly day by day, and Nettie and her dependents became legitimate portions of Carlingford society. People ceased to wonder by degrees.

Gradually the eyes of Carlingford grew accustomed to that dainty tiny figure sweeping along, by mere impulse of cheerful will and ceaseless activity, the three open-eyed staring children, the faded mother. (DF, 77)

Nettie, que se enuncia como não sendo uma dama da sociedade londrina (DF, 51), é uma lufada de ar fresco, na vida de Rider e de Carlingford. Até à chegada de Nettie, nada nem ninguém aparecera na cidade que se lhe comparasse (DF,49); a espantosa, corajosa e pequena heroína, a rainha do conto de fadas, atributos que a narradora confere à personagem ao longo da narrativa, (DF, 48,49, 56) não tem nada de notável na sua magra, morena, impetuosa e ardente figura, com lábios vermelhos e olhos escuros cintilantes (DF, 48-49).

Embora com traços psicológicos totalmente distintos de Edward Rider, na acção e na pressa que a caracteriza, também a Nettie é recusado um papel de heroína, sendo representada como um ser comum que possibilita um reconhecimento apropriável pelos leitores, mas, ao contrário de Rider, Nettie tem um sentido de responsabilidade moral que este não foi capaz de assumir com Bessie Christian: Nettie assume a responsabilidade total, a nível económico e a nível de afectos, da família que Fred deixara na Austrália, representando aquilo que Margaret Oliphant considerava que a maternidade deveria ser (Jay 1995). Se a fragilidade, a aparência de um ser de um conto de fadas pode levar o leitor a criar um padrão convencional da imagem feminina, a força de vontade titânica, a firmeza e decisão fazem de Nettie uma entidade oposicional plausível (Sinfield 1992), integrando-se no grupo das personagens femininas jovens que em Carlingford partilham o mesmo modo de pensar e de agir, recusando a auto-imolação e não perdendo a sua identidade.

To look at the creature thus flushing those shining eyes not without a smile lurking in their depths, upon him to see the triumphant, undaunted, undoubting youthfulness which never dreamt of failure – to note that pretty anxiety, the look which might have become a bride in her first troubles playing at housekeeping”, and think how desperate was the position she had assumed, how dreary the burden she had taken upon her – was almost too much for the doctor’s self-control. He did not know whether to admire the little heroine as half-divine, or to turn from her as half-crazy. Probably, had the strange little spirit possessed a different frame, the latter was the sentiment which would have influenced the unimaginative mind of Edward Rider. But there was no resisting that little brown Titania, with her little head overladen with its beautiful hair, her red, delicate mouth closing firm and sweet above that little decided chin, her eyes which seemed to concentrate the light. She seemed only a featherweight when the bewildered doctor helped her alight – an undoubted sprite and creature of romance. But to hear her arranging about all the domestic necessities within, and disclosing her future plans for the children, and all the order of that life of which

she took the charge so unhesitatingly, bewildered the mistress of the house as much as it did the wondering doctor. The two together stood gazing at her as she moved about the room, pouring forth floods of eager talk. Her words were almost as rapid as her step, - her foot, light as it was, almost as decided and firm as her resolutions. (DF, 68-69)

Quando chega a Carlingford Nettie Underwood é uma jovem solteira que conseguiu trazer da Austrália a irmã, Susan, e os três sobrinhos, em busca de Fred Rider, o qual na inércia e na preguiça contrasta claramente com a energia e coragem da jovem.¹⁵

Nettie é também, das personagens femininas oliphantianas, a que mais verbaliza os seus sentimentos e lhe reconhece uma mudança, acabando, depois de desencontros e mal-entendidos, por aceitar o amor e o casamento com Rider.

No extenso passo que a seguir se transcreve percebe-se como Nettie se constitui de um modo diferente de Lucilla, Phoebe e mesmo Lucy, fugindo para o romance sentimental, no sofrimento em silêncio, no esconder das emoções, na solidão do auto-reconhecimento na mudança que o amor operou.

Another life and a changed world! What small matters sometimes bring about that sudden disenchantment! Two or three words exchanged without much thought – one figure disappearing out of the landscape – and, lo!, all the prismatic colours have faded from the horizon, and blank daylight glares upon startled eyes! Nettie had not, up to this time, entertained a suspicion of how distinct a place the doctor held in her limited firmament – she was totally unaware how much exhilaration and support there was in his troubled, exasperated, impatient admiration. Now, all at once, she found it. It was the same life, yet it was different. Her occupations were unchanged, her surroundings just what they used to be. She had still to tolerate Fred, to manage Susan, to superintend with steady economy all the expenditure of the strange little household. The very rooms and aspect of everything was the same; yet had she been suddenly transported back again to the Antipodes, life could not have been more completely changed to Nettie. She recognised it at once with some surprise, but without any struggle. The fact was too clearly apparent to leave her in any doubt. Nobody but herself had the slightest insight into the great event which had happened – nobody could know of it, or offer Nettie any sympathy in that unforeseen personal trial. In her youth and buoyant freshness, all contemptuous of the outside troubles which were no match for her indomitable heart, Nettie had been fighting against hard external circumstances for a great part of her valorous little life, and had not hesitated to take upon herself the

¹⁵ A ideia de sacrifício e de afirmação de individualidade, de energia renovada a cada dia e a responsabilidade de uma família acrescida e o sentido prático da vida cria uma linha de continuidade entre a vida da própria romancista e a da personagem, na preocupação primordial que ambas revelam com o bem-estar das crianças, foco de atenção para as duas mulheres. O padrão de vida de Margaret Oliphant é ficcionalmente representado por meio do de Nettie Underwood, constituindo, deste modo, um palco para a construção de uma comunidade conhecível entre a *Autobiografia* e os romances.

heaviest burdens of outside existence. Such struggles are not hard when one's heart is light and sound. With a certain splendid youthful scorn of all these labours and drudgeries. Nettie had gone on her triumphant way, wearing her bonds as if they were ornaments. Suddenly without any premonition, the heart had died out of her existence. A personal blow, striking with subtle force into that unseen centre of courage and hope, had suddenly disabled Nettie. She said not a word on the subject to any living creature – if she shed any tears over it, they were dropped in the darkness, and left no witness behind: but she silently recognised and understood what had happened to her. It was not that she had lost her loves – it was not that the romance of youth she had glimmered and disappeared before her eyes. It was not that she had ever entered, even in thought, as Edward Rider had one, into that life, glorified out of common existence, which the two could have lived together. Such was not the form which this extraordinary loss took to Nettie. It was her personal happiness, wonderful wine of life, which had suddenly failed to the brave little girl. Ah, the difference it made! Labours, disgusts, endurances of all kinds: what cannot one undertake so long as one has that cordial at one's heart? When the endurance and the labour remains, and the cordial is gone, it is a changed world into which the surprised soul enters. This is what had happened to Nettie. Nobody suspected the sudden change which had passed upon everything. The only individual in the world who could have divined it, had persuaded himself in a flush of anger and mortification that she did not care. (DF, 104-105)

A convencionalidade expressa neste excerto sugere a interrogação da personagem sobre o destino que escolheu para si, pois sendo responsável por uma família Nettie não pode casar com Edward Rider. Mas se o casamento parece ser a única forma de assegurar a autoridade doméstica, ele não consegue conter o retrato desestabilizador do poder feminino.

4. Lucy Wodehouse

O primeiro contacto que o leitor tem com esta personagem ocorre em **R**, onde Lucy, uma jovem de 20 anos, acaba por ter um papel de relevo na desmistificação das capacidades e na vocação comunitária do reitor, Mr. Proctor.

Lucy, à semelhança do que acontece com Nettie Underwood, é uma personagem jovem dinâmica e marca uma posição de diferença, em relação à irmã mais velha, incapaz de tomar qualquer decisão. Também Lucy detém o poder da esfera doméstica e embora, numa das primeiras *Crónicas* (**R**) não lhe seja dada a possibilidade de casar, tal facto acontece em **PC**, romance onde a personagem ganha outra dimensão no relacionamento com Frank Wentworth, pois o que se adivinha em **R**, é clarificado no romance posterior, que tem como perspectiva final o casamento de Lucy e Frank.

Das jovens apresentadas nas *Crónicas* Lucy é a mais tradicional. Com efeito, ao contrário de Lucilla e de Phoebe, ela é marcada de uma forma convencional: é bonita, tem olhos azuis, covinhas no rosto e cabelo claro; usa chapéu com fitas azuis, cor que repete no vestuário (R, 3). À personagem corresponde uma cor – o azul, havendo várias alusões a esta por meio dessa imagem.¹⁶

Lucy Wodehouse faz parte de uma Irmandade criada pelo cura Frank Wentworth e desenvolve um trabalho de caridade, única tarefa que a leva para fora do conforto dos jardins murados da esfera doméstica que superintende e que constitui um contraponto à rotina da existência feminina, de casa para a igreja e vice-versa.

5. Ursula May

Ursula May é a filha mais velha do núcleo familiar dos May, assumindo os deveres para com os irmãos e as responsabilidades domésticas. Esta jovem, como quase todas as personagens femininas das *Crónicas*, (a exceção são Lucy Wodehouse e Phoebe Tozer) não segue o modelo de beleza vitoriano,¹⁷ pois tem olhos e cabelos castanho escuros. À semelhança do que acontecera com Barbara Lake, Ursula ressentese do fardo que tem de carregar e sente-se fascinada pelas classes mais altas.

She did what she was obliged to do as well as time and opportunity permitted; but she did not throw herself with any enthusiasm into her duties. To keep seven children in good condition and discipline in a small house, on a small income, is more, it must be allowed, than most girls of twenty are equal to; only enthusiasm and self-devotion could make such a task possible, and these qualities poor little Ursula did not possess. (PJ,31)

O primeiro contacto que o leitor tem com a jovem acontece em Londres por ocasião do baile dos Copperhead, evento que, para a sua experiência limitada, assume grande importância; aliás toda a vida urbana e cosmopolita de Londres se constitui

¹⁶ Também em SC se encontra uma jovem conotada com uma cor: Phoebe Tozer é ‘toda cor-de-rosa’, na tez e na indumentária.

¹⁷ As personagens femininas oliphantianas assemelham-se muito aos modelos pré-rafaelitas, onde podemos encontrar normalmente mulheres ruivas ou morenas, com cabelos soltos e olhos grandes. Como já se viu as mudanças rápidas, a nível social e económico, durante o século XIX, tiveram repercussões culturais, nomeadamente na mudança dos padrões de trabalho e de vida familiar com a grande expansão das classes médias profissionais. Estas foram os principais patronos da arte pré-rafaelita e estabeleceram novas estruturas de sensibilidade e de representação, indo contra a tendência das imagens de mulheres idealizadas, cujos retratos se encontravam nas galerias de arte e nas casas burguesas, como uma metáfora da posição das mulheres na sociedade vitoriana (Marsh 1987).

como fonte de espanto e de excitação para Ursula, preferindo este modo de vida ao do lar de Carlingford, onde as questões intelectuais estão na ordem do dia.

Conclusão

Os romances oliphantianos geram tensões produtivas entre leituras convencionais do género feminino, das vidas limitadas das mulheres e histórias alternativas da sua produtividade social. É o caso de Lucilla. A desmistificação da ideologia doméstica depende de dois factores simultâneos que se lêem em contraposição a eles mesmos: em **MM** apresentam-se os paradigmas patriarcal e burguês a gerar as suas próprias contradições. Em termos convencionais de leitura do género, Lucilla surge no papel paradigmático da boa filha, do anjo do lar, superintendendo todas as tarefas e sendo o conforto para o pai, manipulando, simultaneamente, as práticas sociais, como por exemplo jantares que oferece, os quais ela sabe serem uma boa base para a conquista da sociedade de Carlingford. Quando Mrs. Chiley a elogia pelo feito, Lucilla modestamente afirma que estudou Economia Política no colégio e se preparou para todos os deveres sociais inerentes à sua posição, atribuindo, assim, o seu sucesso ao conhecimento da política, estudo que adicionou ao curriculum normal dos internatos femininos. Desta forma ela converte o papel da mulher vitoriana na esfera doméstica de mero ornamento a elemento funcional responsável. No que diz respeito aos códigos sociais definidores de classe, Lucilla, enquanto elemento funcional e responsável pela gestão doméstica e social demonstra um sentido crítico nas práticas significativas que vai realizando: os jantares, as visitas, a decoração, o vestuário, tornando-os peças importantes no xadrez social.

Margaret Oliphant, como Jane Austen antes dela e George Eliot posteriormente mantém-se fiel aos fechos tradicionais e convencionais das narrativas, casando as heroínas com um homem obviamente inferior – do ponto de vista da força interior, da capacidade de intervenção e mesmo da inteligência – protagonizando, desse modo, casamentos pouco românticos; à excepção de Nettie, a Lucilla e a Phoebe estão destinados futuros que não se adivinham como sendo os de tomar conta dos filhos, pois Lucilla tem uma nova comunidade para organizar (**MM**, 498-499) e Phoebe tem de uma carreira política pela frente, escrevendo os discursos do marido no Parlamento (**PJ**, 339).

Lucilla, Nettie e Phoebe são jovens mulheres mais maduras do que os seus companheiros, sendo capazes de assumir responsabilidade pelos outros e observar os acontecimentos e as pessoas de uma forma realista. Convém talvez lembrar que nenhuma destas personagens tem origem cultural na atmosfera de Carlingford: Nettie vem da Austrália, Lucilla tem ascendência escocesa e só aos dezanove anos tem contacto com a sociedade e Phoebe cresceu em Londres. Os finais felizes que as personagens protagonizam não consistem em encontrar um marido que as proteja, mas antes em encontrar uma esfera de utilidade.

Adoptando a máscara da convencionalidade nos papéis de filha, mãe e esposa, as personagens femininas oliphantianas das *Crónicas de Carlingford* asseguram para si mesmas um caminho independente. Como se entrassem numa peça de teatro, apropriam e aprendem de cor o papel que lhes está destinado, sem o afrontarem, e entram em cena como figuras centrais, com autoconfiança, não se queixando das limitações que lhes são impostas, mas antes tirando partido delas, conseguindo reconciliar as aspirações pessoais com as expectativas sociais.

Esta estrutura e estratégia narrativas de construção de personagens que tentam reconciliar as aspirações pessoais e as expectativas sociais é a estrutura que constitui a *Autobiografia* de Margaret Oliphant e a estratégia de enunciação do eu.

QUARTA PARTE



A AUTOBIOGRAFIA

A autobiografia é um acto enraizado na vida diária.

John Sturrock 1993



Introdução



1. PRESSUPOSTOS TEÓRICOS

1.1. A autobiografia ou a enunciação da experiência

Perante o labirinto e a proliferação de teorias e de definições sobre a autobiografia em geral e a autobiografia feminina em particular, enredada em articulações de teleologias e epistemologias, na tensão entre a poética e a historiografia e no posicionamento do eu, vi-me confrontada com a questão: por onde começar e que posição crítica adoptar no estudo da *Autobiografia* de Margaret Oliphant?

Chegada à conclusão que qualquer que seja a agenda crítica há duas linhas básicas de orientação que motivam a abordagem da autobiografia – a referencialidade da língua e a autenticidade do eu –, optei por me posicionar criticamente numa outra perspectiva dentro dos estudos femininos, devendo esta decisão à leitura da obra de Elspeth Probyn *Sexing the Self: Gendered Positions in Cultural Studies* (1993), a qual me possibilitou encontrar uma ferramenta de análise crítica que procura na *Autobiografia* de Margaret Oliphant uma afectividade ontológica do ser feminino e uma facticidade material do ser social, privilegiando, assim, a positividade do experiencial dentro de um projecto epistemológico de articulação.

Proponho assim, articular os conceitos de Williams (1961, 1970, 1973 e 1977) no que diz respeito à experiência, à estrutura de sensibilidade e à comunidade conhecível (que permitem à crítica trabalhar dentro da facticidade do ser material que encontra a sua expressão máxima no cuidado dos outros e na comunidade tornada conhecível na materialidade do discurso) com a proposta de Michel Foucault (1988) quanto ao cuidado de si, que envolve práticas e tecnologias que constroem o eu (onde a subjectificação como modo de rearticular o interior e o exterior é fundamental para a definição do eu como elemento que designa os modos como o experiencial se vira sobre si mesmo) e as propostas de Stuart Hall (1990) no que diz respeito às questões de identidade e de representação do eu (representação que nos constitui como novos tipos de sujeito, dando-nos, assim, a possibilidade de descobrir lugares a partir dos quais

possamos falar). Finalmente, considerarei a proposta de Elspeth Probyn para compreender o eu e a subjectividade fora do aparato crítico da verdade e da individualidade. Defendendo um feminismo com atitude, na medida em que coloca a questão da duplicidade de ser e de se tornar, Probyn propõe que se articule em tantos modos quantos os possíveis a questão: quem sou eu e quem é ela. Só dando corpo a uma crítica construída e corporizada no cuidado de si, no discurso e na fala, construídos entre o eu e o meu outro, se pode chegar a um entendimento do eu para além do que sou ou de quem sou.

Como Probyn argumenta, embora tenhamos sempre que construir modos de pensar marcados pelo eu, estes não apagam os modos diferentes como o outro vê.

But we cannot pretend that this is an easy thing to do, that there is an unmediated innocence to the self. The possibility of the self rests within a filigree of institutional, material, discursive lines that either erase or can be used to enable spaces in which 'we' can be differently spoken. (Probyn 1993: 4)

Para se entender o eu autobiográfico há que posicioná-lo em relação à ausência e à presença de conceitos tão opostos como: verdade, confissão, experiência, imanência, privado e público, individual e universal, masculino e feminino (Probyn 1993: 13), bem como em relação à problemática de que o autor de uma autobiografia se vê a si mesmo a ser sujeito e a ser olhado enquanto sujeito; um sujeito que fala de si e que sabe que o presente é diferente do passado e não é repetido no futuro; o eixo horizontal do passado, que não pode ser recuperado, e o do futuro, pelo qual se anseia, é atravessado pelo eixo vertical do presente (Gilmore 1994: 47) que contém em si o imediato e o real.

Os obstáculos para uma reconstrução, sem falhas, do passado põem em evidência e tornam inevitável que haja a criação de um novo passado, reconhecida e obviamente semelhante àquele, mas também diferente, apesar de todo o esforço de veracidade e verosimilhança naquilo que esconde e na coerência criada, que nada tem a ver com a vida propriamente dita.

A prática da representação implica sempre, nas palavras de Hall (1990), as posições a partir das quais se escreve ou se fala – as posições de enunciação – pois embora falemos sobre nós mesmos, em nosso nome e sobre a nossa experiência, quem fala ou escreve, quem determina a identidade do narrador e o sujeito sobre quem se fala ou se escreve não são idênticos e não estão no mesmo lugar. Escrevemos e falamos a partir de um lugar e tempo particulares, de uma história e de uma cultura que é específica; o que dizemos é sempre contextualizado e posicionado. Na opinião de

Gilmore (1993) o sujeito autobiográfico é uma representação, sendo esta representação a sua construção. Para Hall (1990), a identidade não é tão transparente e não tão problemática como pensamos. Assim, o autor propõe que se pense em identidade não como um facto preexistente, que as novas práticas culturais representam, mas como um processo, uma produção, nunca completa e sempre constituída dentro da representação.

Partindo da proposta de Probyn em considerar o eu como uma entidade dupla, procuro ler a *Autobiografia* de Margaret Oliphant como a representação de uma mulher envolvida nos modos como se vive o quotidiano, ao mesmo tempo que produz um modo de problematizar as condições materiais das práticas desse quotidiano. Aliás, a cultura da vida quotidiana, nas palavras de Fiske (1992), só funciona se estiver imbricada no contexto social e histórico em que se considera o eu como uma combinação de acetatos (Probyn 1993), isto é, como a combinação de camadas de linhas e de direcções, na tentativa de responder às questões: quem fala para quem, porquê, como e quando. Nesta sequência, analisarei, à luz da filosofia de Foucault, não só as formulações teóricas sobre o eu, mas também o estudo do eu na relação com um conjunto de práticas.

A posição que se ocupa no espaço social, as práticas e as identidades não são categorias separadas numa relação determinista ou hierárquica; elas informam-se mutuamente, criando uma textura de narrativas, densa e detalhada, de relações e de experiências. Esta dupla articulação, o conhecimento de si mesmo e o cuidado de si, os constrangimentos da vida quotidiana, compensados e contraditos pela densidade das experiências individuais (Fiske 1992), permite realizar uma análise crítica baseada nas tecnologias epistemológicas e ontológicas do eu.

Ler a *Autobiografia* de Margaret Oliphant partindo deste pressuposto de análise faz sentido, pois o eu feminino representado na narrativa é prova do ser flutuante (Probyn 1993) que se auto-representa em vários níveis de significado, num arranjo discursivo que aglutina em tensão as diferentes linhas de sentido do eu, e que levanta uma questão epistemológica fundamental: a de saber como se organiza a experiência e o conhecimento do eu e o conhecimento que reside na relação entre experiência e conhecimento.

É uma análise que investiga os modos como o discurso da auto-representação é produzido e opera nas relações familiares e sociais que a autora escolhe representar, e entre estas e as estruturas da formação social, reproduzindo, resistindo e transformando as estruturas de poder (Grossberg 1988). O eu, como Probyn (1993) sugere, é um

conjunto de técnicas e de práticas baseadas no quotidiano que problematiza essas mesmas práticas e se reconfigura na sua enunciação.

A escrita autobiográfica opera uma conversão neste re-trabalhar, neste reconfigurar do eu na enunciação,¹ já que o autor converte o passado transformando-o em história, história que para o leitor não existe fora do texto² autobiográfico, dado que só o eu enunciador tem pleno conhecimento das experiências; só ele domina as suas memórias e converte-as, criando no espaço de comunicação entre autor, texto e leitor um hipotexto (Sturrock 1993: 24), ou uma comunidade conhecível, pois o que é dado ler ao leitor é toda uma realidade pre-textual, uma potencial nebulosa de pensamentos e sensações (Sturrock 1993).

Ao textualizar essa vida pre-textual, ao converter uma experiência de vida numa ordem partilhada e simbólica que é a língua, o autor torna conhecível, verbaliza a reavaliação das suas experiências de vida. O artista partilha com outros homens e mulheres aquilo que usualmente se designa como imaginação criativa, isto é a capacidade de encontrar e organizar novas descrições da experiência. A técnica, cujo

¹ Segundo Sturrock (1993), o autor procede a uma conversão, na medida em que ao longo do desenrolar do processo narrativo ele transforma um determinado estado de coisas noutra. Tal é característico da autobiografia como um processo de singularização do sujeito que se converte, passando de um estado de anonimato para a distinção social e literária.

É nesta medida que Sturrock defende que se a autobiografia pode ser definida só o pode ser em termos da relação criada entre o texto autobiográfico e o seu leitor, em vez de entre o texto e a vida que surge perante o nosso olhar como um relato inverificável de acontecimentos e sensações; o que o leitor tem ao seu dispor não é a vida propriamente dita, mas um texto da vida, um artefacto literário (Freeman 1993: 7) ou verbal (Fleishman 1983: 13), que conta como essa vida foi.

² O conceito de texto usado nesta dissertação deriva da definição de M.A.K.Halliday e R. Hasan (*Cohesion in English*. London: Longman, 1976): texto como uma unidade semântica que se relaciona com as frases pela realização – a codificação de um sistema simbólico noutra – dado que o texto não consiste em frases, mas antes realiza-se ou codifica-se nelas. Um texto é também criado por componentes textuais, definidas por Halliday como o conjunto de recursos na língua, cuja função semântica é a de expressar relações com o meio social e cultural.

Esta definição é importante para o estudo e análise da *Autobiografia* de Margaret Oliphant porquanto entendo o texto autobiográfico não como uma unidade de forma mas de sentido que se realiza ao longo do texto, nas diferentes modalidades enunciativas que a autora utiliza para se construir por meio de uma textura que, ainda de acordo com Halliday, é proporcionada por uma relação coesa que existe entre os vários elementos do discurso. A leitura da *Autobiografia* de Margaret Oliphant dá ao leitor a noção de coesão semântica que ocorre pela interpretação de alguns elementos do discurso, dependentes de outros, na representação ontológica e epistemológica que a autora faz da experiência. O texto é uma manifestação material resultante do acto de comunicação que testemunha a escolha consciente que o sujeito falante faz das categorias da língua – da modalização – e dos modos de organização do discurso que, no caso específico do género autobiográfico, se traduz no modo enunciativo. O texto tem como função essencial dar conta da posição do locutor em relação ao interlocutor, em relação ao que diz e em relação a outros discursos (Patrick Charaudeau. *Grammaire du Sens et de l'Expression*. Paris: Hachette Éducation, 1992). A *Autobiografia* de Margaret Oliphant procura, deste ponto de vista, uma posição enunciativa que a coloque no panorama das letras inglesas em relação ao mundo que a rodeia, em relação à audiência que tem em mente quando a escreve e em relação a si mesma, na construção que de si elabora.

propósito é a transmissão de uma experiência vivida e valorizada, constitui para Williams ([1961] 1965) a natureza especial do trabalho do artista.

Qualquer ser humano sente a necessidade de descrever a sua experiência, pois neste processo ele refaz-se a si mesmo, encetando uma mudança criativa na sua organização pessoal, mudança essa que inclui e controla a experiência (Williams [1961] 1965).

Comunicar as experiências vividas permite ao autor elucidar o seu passado e perceber a sua estrutura enquanto ser ao longo do tempo, estrutura essa implícita nas condições de possibilidade que cria para si enquanto sujeito e para quem o lê. Dar ordem narrativa à experiência, implica produzir, no espaço de comunicação que é a comunidade conhecível, condições de possibilidade ou de plausibilidade da história que se conta, em que o texto, enquanto construção de possibilidade limitada, tem de incluir e excluir determinados modos de expressar sentido.

As escolhas subjectivas que o autor faz, são também influenciadas por vários factores exteriores, como, por exemplo, as estruturas de poder e de cultura. Na produção do texto todos estes aspectos concorrem para que uma determinada perspectiva se coadune com o horizonte de expectativas do leitor, criando processos de significação que, de acordo com Sinfield (1992) desenvolvem a identidade e a ideologia. Neles, autor e leitor, são ambos partes integrantes do processo de significação, atribuindo-lhe o estatuto de experiência. Quer o sujeito, quer as experiências não estão inequivocamente e sem ambiguidades presentes no texto; elas são construídas pelo leitor durante o processo de leitura e compreendidas como o contexto que permite ao leitor negociar a sua compreensão e leitura do texto. Sendo de vital importância para o ser humano descrever a sua experiência, como forma de a incluir e controlar, é também importante que haja da parte do receptor uma capacidade de percepção, uma actividade criativa, que a interprete e a descreva. Este processo de comunicação de experiências não pode ser, como Williams [1961] 1965) sugere, transmitido a uma audiência passiva; este tem de ser entendido como uma oferta que pode ser aceite, rejeitada ou ignorada.

Cabe ao leitor, perante o acto de escrita autobiográfico, produzir a narrativa e a consciência histórica desta, pois ele é um elemento culturalmente poderoso na construção das estruturas de significado presentes na história contada, sendo, igualmente, capaz de construir uma narrativa linear a partir das formas complexas de representação do eu e das experiências. As condições de possibilidade ou de plausibilidade dependem tanto do seu criador como de quem as lê num determinado

contexto interpretativo; nesta medida, Sinfield (1992) propõe que em qualquer análise textual não se deve só produzir diferentes leituras de acordo com os diferentes sujeitos envolvidos; deve-se, igualmente, mudar os critérios de plausibilidade com que se lêem os textos.

Nem só os narradores estão circunscritos ao mundo social. Também os leitores, ao trazerem os seus horizontes de expectativa para a sua leitura, estão a construir socialmente uma narrativa. Com efeito, os diferentes horizontes de expectativas, as diferentes leituras e interpretações de cada leitor são determinados por efeitos de diferenças sociais já constituídas (Grossberg 1988), as quais constroem o contexto experiencial no qual os leitores apropriam o texto.

Neste espaço dialógico ambas as partes constroem uma comunidade conhecível, numa tentativa de unir a subjectividade dos diferentes eus no processo, os quais, simultaneamente, reconhecem a alteridade dos outros. A construção de uma comunidade conhecível é realizada na produção de contextos interpretativos plausíveis e apropriados, os quais podem conter o que é escrito e lido (Freeman 1993). Ao considerar histórias de vidas, especialmente ao entendê-las como processos de reescrita do eu, o leitor confronta-se, de imediato, não com um, mas com dois actos poéticos: o da pessoa que reflecte e transmite uma história de vida e o do próprio leitor ao querer dar sentido ao que lê, criando um contexto interpretativo para a informação que lhes é dada.

A *Autobiografia*, entendida como uma comunidade conhecível de experiências, revê-se na proposta básica de Williams: a de entender comunidade conhecível como uma questão de consciência do autor em saber o modo como e o que é que deve representar no texto, deixando ao leitor a tarefa de conhecer a entidade que detém o conhecimento sobre si mesma e assim selecciona e cria autobiograficamente uma construção cultural.

O mundo e o pensamento interiores representados pelo eu autobiográfico têm uma audiência social que compreende o meio ambiente, os valores e as estruturas de sensibilidade vigentes, os quais se impõem limites que esta pode ultrapassar. Tendo em

atenção que a enunciação³ é um acto dialógico determinado por quem fala e para quem se fala, por um sujeito enunciador e por um sujeito receptor, produto de uma relação recíproca entre falante e ouvinte, o texto autobiográfico expressa a relação do eu com o outro. O conceito de audiência descreve uma relação, que é simultaneamente produzida e produtiva, ela própria constitutiva da existência da comunicação como uma prática social (Grossberg 1997).

Acresce que, nas palavras de Benveniste (1966), o escritor enuncia-se ao escrever e no interior da sua escrita faz os indivíduos enunciar-se. No caso da autobiografia, o escritor apropria o discurso para o seu outro eu ou eus, como é o caso específico da *Autobiografia*.

Tendo consciência de que há histórias que são sancionadas enquanto outras são proibidas, o autor do texto autobiográfico coaduna a sua narrativa à construção social. Ele tenta, contudo, passar de objecto do poder constrangedor da cultura a agente, que questiona as histórias existentes e escreve outras histórias, transformando, igualmente, a paisagem social (Freeman 1993) e tornando-se numa subjectividade dissidente (Sinfield 1992), onde se jogam as operações de poder e as possibilidades de resistência.

Como Sinfield observa (1992), todas as histórias compreendem nelas mesmas os fantasmas das histórias que tentam excluir, isto é, qualquer posição pressupõe a sua oposição; as dissidências têm de invocar as estruturas a que se opõem, pois, ainda na

³ O conceito de 'enunciação' deve a sua origem ao linguista francês Émile Benveniste, na obra *Problèmes de Linguistique Générale*. Paris: Gallimard, 1966, que a definiu como o acto individual de utilização da língua, o qual introduz o locutor como parâmetro nas condições necessárias à enunciação; este acto individual introduz o falante na sua própria língua, pois a presença do locutor na sua própria enunciação faz com que cada instância do discurso constitua um centro de referência interna. Enquanto realização individual, a enunciação pode ser definida como uma apropriação da língua: o locutor apropria-se do aparelho formal da língua e enuncia a sua posição de locutor. Porém, logo que o indivíduo se declara locutor e assume a língua, ele está a implantar o outro, qualquer que seja o grau de presença que lhe atribua, pois toda a enunciação, explícita ou implícita, é uma alocução, postulando um alocutário. Aquilo que Benveniste designa como os índices de pessoa – a relação eu/tu – só se produzem na enunciação, sendo *eu* o indivíduo que profere a enunciação e *tu* o que está presente na enunciação como alocutário. Assim, o que caracteriza a enunciação é a acentuação da relação discursiva com o outro, no quadro figurativo da enunciação. Como forma de discurso, a enunciação apresenta duas figuras igualmente necessárias à estrutura do diálogo: a fonte da enunciação e o objectivo da enunciação; estas duas figuras são parceiras e alternativamente protagonistas da enunciação.

A situação de enunciação, à luz da teoria de Benveniste, pressupõe um enunciador, um destinatário, um momento e um lugar; é o colocar a língua em funcionamento, por meio de um acto individual de utilização, acto que é oposto ao enunciado, definido como o objecto linguístico que daí resulta. Porém, como Maingueneau (1986) argumenta, a enunciação literária é uma pseudo-enunciação, pois esta não assimila uma troca linguística normal, dado que exclui o carácter imediato e simétrico da interlocução. O leitor de uma obra literária não tem contacto com o sujeito que escreve o texto, a pessoa do autor, não só por razões de ordem material e física, mas porque, na sua essência, a relação entre autor e público constitui-se por meio da instituição literária.

opinião de Sinfield, o inter-envolvimento entre resistência e controle é sistêmico, derivando do modo como língua e cultura são articulados.

É o caso da *Autobiografia* de Margaret Oliphant que, ao invocar as estruturas de sensibilidade vigentes, como a dependência econômica das mulheres, a forte influência da domesticidade, a maternidade, os paradigmas autobiográficos masculinos e o mercado literário, se opõe a todas elas como formas únicas de vida, optando por articular todos os elementos em todo um modo de vida.

Ao escolher e ao seleccionar os momentos e os factos a partir dos quais cria, o eu autobiográfico está não só a representar a sua experiência, como está também a trazer para o espaço ficcionado da comunicação aquilo que deseja e que quer que seja conhecido, criando, assim, a autobiografia como uma comunidade conhecível, a partir da qual o passado é revelado pelas formas como o autor escolheu projectá-lo.

As escolhas determinam o tipo de história que se quer contar. Na verdade, o autor participa desse espaço antes do leitor, uma vez que o que dá a ler é a sua interpretação, como um agente activo na escolha do que é ficcionalmente criado. A ilusão (Gusdorf 1980) inicia-se a partir do momento em que a narrativa atribui um significado ao acontecimento o qual, quando ocorreu, pode ter tido vários significados ou mesmo nenhum. Este postular de um significado (Gusdorf 1980) a um acontecimento passado dita a escolha dos factos que se retêm e dos detalhes que se querem preservar ou esquecer de acordo com uma inteligibilidade preconcebida. É exactamente nesta escolha que, de acordo com Gusdorf (1980), tem origem as falhas, os lapsos e as deformações da memória, que não sendo produto de uma causa física ou do mero acaso, resultam de uma opção consciente do escritor que se recorda, que quer ganhar reconhecimento de uma versão revista e corrigida do passado, da sua realidade privada.

Na *Autobiografia*, em vez da verdade, da unidade ou do sentido de pertença, com ênfase na unicidade pessoal do indivíduo (características da autobiografia masculina) o uso crítico do eu realça as condições históricas envolvidas na enunciação, tendo a escritora criado imagens de si que resultam da interacção vivida e experienciada entre o individual e o social, constituindo essas imagens uma ferramenta crítica que analisa as especificidades da formação social.

Nesta medida, não posso deixar de apontar como errada a definição de Peterson (1986: 130) de que Margaret Oliphant é a melhor escritora vitoriana de memórias, pois a *Autobiografia* surge-me como um texto dividido entre duas tradições: entre o relato

profissional sobre as aspirações e reconhecimento públicos e uma memória doméstica como filha, irmã, mãe e pilar da família, demonstrando a tensão da vida de uma escritora vitoriana explicada biográfica e culturalmente.

De um ponto de vista biográfico, a *Autobiografia* mostra as marcas da sua composição pouco usual, dado que Margaret Oliphant começou a escrever a narrativa para os filhos, em particular para o mais novo e aparentemente o favorito, Francis (Cecco). Mas antes de estar completa tanto este como o filho mais velho, Cyril, morrem, o que implica uma mudança de público alvo; o trabalho autobiográfico ainda estava a meio quando a audiência muda; q que tinha sido concebido para um círculo doméstico e íntimo teve de ser reconcebido como uma memória profissional para o público em geral. De um ponto de vista cultural, a *Autobiografia* representa um conjunto de outras tensões: ao longo da obra Margaret Oliphant narra incidentes de crise familiar que levaram a compromissos artísticos. Na formulação de Mermin (1993) enquanto a força maternal de Margaret Oliphant lhe deu poder como mulher, enfraqueceu-a como escritora.

Não querendo negar estas tensões, a análise que proponho tem como objectivo entender a *Autobiografia* não como um relato de tensões entre maternidade e autoridade autoral, mas antes como um modo de as resolver. As diferentes imagens ou pontos de vista enunciativos que Margaret Oliphant produz ao longo do texto, como mãe, escritora, filha, esposa não se excluem entre si, pelo contrário, são usados em conjunto tendo em vista provocar modos de pensar e formas de produzir conhecimento sobre o que realizar (Probyn 1993).

Enquanto testemunho de uma vida, a *Autobiografia* torna visíveis as experiências e a ordem das afectividades, constituindo-se como um documento conjuntural do eu e dos tempos, isto é, posicionando versões do eu num tempo e num lugar (Probyn 1993). Assim, o que emerge da articulação entre um ponto de referência e a realidade é o modo como a autora usa o eu, trabalhando-o para que este se torne real, o qual é, simultaneamente, o objecto da interrogação e o meio de analisar onde e como o eu se representa dentro da formação social (Probyn 1993: 105-106). O eu oliphantiano articula uma crítica epistemológica à ordem discursiva do social, afirmando o reconhecimento ontológico da afectividade e das emoções e comentando os discursos do quotidiano e do comum.

A *Autobiografia* é o grão de um projecto político de cuidado de si e de esperança na mudança das estruturas de sensibilidade que representam a experiência da mulher no

século XIX. É um projecto que fala de transformação e que alojado no terreno do social dá uma geografia do possível (Probyn 1993). Margaret Oliphant percebeu que o seu discurso, fazendo uso de formações, notações e convenções residuais e dominantes, se gerava na necessidade de afirmar o seu género (*gender*), de abrir novas perspectivas, inscrevendo as imagens do ser num novo projecto político do ser em transformação (*becoming*).

Tendo em vista que a *Autobiografia* não tem como objectivo único a construção de uma ontologia de origens (Probyn 1993), nem uma genealogia que tem como intenção voltar atrás no tempo e restaurar uma continuidade não quebrada, que opera para além da dispersão das coisas esquecidas (Foucault 1972), nem garantir a autenticidade do discurso, as imagens do eu são articuladas com projectos epistemológicos de conhecimento do ser, na vivência da interacção do individual com o social, do familiar com o profissional. São estes efeitos diferentes, criados por uma prática enunciativa autobiográfica que esta dissertação se propõe analisar na *Autobiografia* de Margaret Oliphant.

O uso epistemológico da categoria da experiência prova a inter-relação existente entre a determinação estrutural e as relações individuais que compõem a formação social, para além de permitir localizar e problematizar as condições que articulam experiências individuadas. Se a nível ontológico a experiência pressupõe uma esfera separada da existência, que testemunha a factualidade racial e sexual do ser no social, uma instância do ser em locais e posições determinadas (entre amigos, em espaços marcados pelo género, em práticas de crítica ou mesmo em contextos teóricos) e que Probyn (1993) designa como eu experiencial imediato, a nível epistemológico o eu revela-se nas suas condições de possibilidade, sendo aqui a experiência reconhecida como discursiva, politizando o ontológico. O eu experiencial e a politização da experiência são elementos necessários e fundamentais como condições de possibilidade para encontrar posições enunciativas alternativas numa teoria cultural.

Ao reconsiderar-se a experiência como forma de articulação e o modo como é usada em práticas críticas, é forçoso levar a análise para além do entendimento que os paradigmas culturalista e estruturalista fazem da experiência, no entendimento dos homens como agentes activos na construção da sua própria história e de criadores de estruturas que os identificam enquanto sujeitos. Isto significa que temos de ir para além do sentido romântico de autenticidade e de produto epifenomenal (Probyn 1993) que considerava o conceito de experiência como um elemento separado da ideologia e como

produto da ideologia, nos respectivos paradigmas, não podendo, assim, compreender a enunciação da experiência como uma condição fixa, já que, concebida como um elemento de uma prática enunciativa, a experiência, sob determinadas condições, une dois elementos diferentes.

São as experiências representadas autobiograficamente que possibilitam construir no texto uma estrutura de sensibilidade alternativa que expressa e permite a Margaret Oliphant delinear a articulação de momentos do ser dentro das determinações sociais. Considerar os níveis ontológico e epistemológico na análise da *Autobiografia* é tomar em atenção como os momentos do eu feminino trabalham na elaboração da experiência não só pessoal, mas do outro eu; é um modo de alcançar o entendimento das experiências e dos eus femininos (Probyn 1993).

Assumindo que os textos autobiográficos realizam um tipo de trabalho cultural, ao mesmo tempo que procuram representar o eu,⁴ discute-se nesta dissertação os modos como o sujeito, o discurso⁵ e a história se articulam para a construção ficcional de um eu, que não tem origem anterior ao texto e que não coalesce com o seu criador, procurando, na análise das experiências representadas, condições de possibilidade de uma enunciação crítica que, por meio de processos de subjectificação, cria subjectividades que não aglutinam, de igual modo, o sujeito.

Ter em atenção a representação da experiência como forma de compreender-se a si mesma e ao mundo, e como *uma* experiência que ajuda à criação de significados retrospectiva e prospectivamente (Pickering 1997), implica que a análise se centre nos processos de produção de uma subjectividade, de uma identidade e de uma agência.

Entender a experiência como o tipo mais aberto, activo e compreensivo de consciência que inclui sentimento e pensamento (Williams 1976: 127), este ponto de partida implica, igualmente, a questionação sobre as formações sociais e históricas que

⁴ Dado que, de acordo com Emile Benveniste (1966) as formas pronominais não remetem para a realidade, nem para posições objectivas no espaço e no tempo, mas sim para a enunciação, importa definir o eu neste contexto interpretativo da *Autobiografia*. Segundo Benveniste (1966), o eu refere-se a uma realidade do discurso, é o indivíduo que enuncia a instância presente do discurso que contém a instância linguística eu; cada eu tem uma referência própria e corresponde de cada vez a um ser único, colocado como tal. Esta é uma definição importante no estudo da *Autobiografia*, já que os diferentes eus enunciados ao longo do texto, a duplicação do eu narrador e do eu narrado e a fragmentação do eu narrado em múltiplas posições enunciativas marca o processo autobiográfico como um artefacto retórico.

⁵ De um modo geral, o termo discurso é usado como um conceito linguístico, significando um acto de comunicação, um dispositivo, em cujo centro se encontra o sujeito falante (Charaudeau 1992: 633). Porém, a designação do termo 'discurso', é neste contexto, usada tendo por base a definição de Foucault (1970) como uma forma de poder e de conhecimento, como um jogo de escrita, de leitura e de comunicação.

dão forma e estruturam o material autobiográfico – as identidades por meio das quais o sujeito vive e que lhe permitem tornar-se agente de mudança.

Ao recusar, na estrutura do texto, o discurso masculino centrado exclusivamente no mito do progresso, no trabalho e na produtividade, nos acontecimentos e nas acções, Margaret Oliphant faz uso desse mesmo discurso, ideológica e hegemonicamente marcado, contando, simultaneamente, uma experiência de diferença – a história de uma mulher – com uma concepção mais vasta e completa da vida,⁶ não omitindo da narrativa os lugares comuns e não deixando de fora os aspectos banais e quotidianos, que também fazem parte da sua vida e que se constituem como o espaço comum da comunicabilidade de experiências com outras vidas.

Margaret Oliphant não produz a impressão de que a sua vida difere da dos seus leitores, construindo-se não como heroína, mas simplesmente como mulher que expressa, por meio das suas condições de possibilidade, a experiência de diferença de ser mulher

Tomar a experiência como conceito chave neste estudo é focar o nosso olhar na tensão entre o ontológico e o epistemológico, entre a consideração da experiência como descrição de um modo de vida e a consideração da experiência como chave para analisar as relações que constroem a realidade diária desse modo de vida. Só assim se pode entender as práticas e as políticas, produzidas por uma posição enunciativa, como ligadas à vida quotidiana, na medida em que as estratégias enunciativas usadas são estratégias de referência que se reportam às convenções do quotidiano.

Ao criar imagens do eu no discurso, recusando considerar o eu como um simples reflexo de mim (Probyn 1993), Margaret Oliphant articula posições alternativas de se enunciar, inscrevendo-se numa agenda de estudos culturais que debate as questões de identidade e de diferença e as questões de saber quem fala, de onde e para quem.

⁶ Esta é uma expressão usada por Margaret Oliphant na *Autobiografia*, quando se compara a escritoras como Charlotte Brontë ou George Eliot: 'a fuller conception of life'. Ao traduzir a expressão como uma concepção mais vasta, tive, de igual modo, em atenção, o facto de 'full' significar cheio, preenchido, completo, adjectivos que, em minha opinião, qualificam não só a vida de Margaret Oliphant, mas também a sua arte; recordemos que a autora teve uma vida sempre muito preenchida pelos filhos, os quais lhe deram uma vida sempre cheia de preocupações e de desgosto; por uma família numerosa que sempre lhe trouxe ansiedades económicas; por viagens e por trabalho, – os Colby (1960) qualificaram a escritora como 'a literary Jack-of-all-trades', e Merryn Williams (186), define-a, ecoando os termos da *Autobiografia*, 'a general utility woman' que escreveu ensaios, romances, biografias, relatos de viagens, histórias do fantástico – formas de escrita que lhe dão uma visão mais vasta e completa da vida e da arte. É esta diversidade de géneros e de formas, corroborada por frases como 'I had always a lightly flowing stream of magazine articles &c., and refused no work that was offered to me' (Oliphant [1899] 1974: 126), que tem levado a crítica a considerar a autora como um produto das leis do mercado literário e das necessidades deste.

É nesta medida que não se pode descurar neste estudo, o trabalho de reconstrução do eu oliphantiano que se efectua, simultaneamente, na relação com um discurso dominante e adquirido e permite funcionalmente modos de experienciar o eu, numa articulação activa entre o discursivo e o vivido. Como Hall (1996a) defende, as identidades constroem-se dentro do discurso, havendo, por isso, a necessidade de as compreender como sendo produzidas por estratégias enunciativas específicas, em localizações históricas e institucionais específicas em práticas e formações discursivas específicas. As várias modalidades enunciativas (Foucault 1972), em vez de se referirem a uma síntese ou a uma função unificadora do sujeito, manifestam a sua dispersão, revelando os diferentes estados, lugares e posições que o sujeito enunciador ocupa ou que lhe é dado no momento de produzir um discurso. Este é um processo que Foucault (1972) designa por descontinuidade dos planos a partir dos quais se fala, planos esses que, se estiverem ligados a um sistema de relações, se estabelecem pela especificidade da uma prática discursiva.

Emergindo dentro de modalidades de poder, as identidades marcam a diferença e a exclusão, podendo ser entendidas, fazendo uso da metáfora de Hall (1996a), como pontos de sutura, de junção entre os discursos e as práticas que nos tentam colocar como sujeitos de discursos particulares e com os processos que produzem subjectividades e que nos constróem como sujeitos enunciativos.

A *Autobiografia* de Margaret Oliphant articula-se com a teoria de identidade assente na representação, não como um espelho que reflecte o que já existe, mas como uma representação que nos constituiu como novos tipos de sujeito, dando-nos, assim, a possibilidade de descobrir lugares a partir dos quais possamos falar (Hall 1990).

Nesta dissertação, parte-se do pressuposto, aceitando uma das definições propostas por Hall (1990), que a identidade cultural se constitui na diferença,⁷ no que somos e no que nos tornamos, pois uma experiência e uma identidade comportam em si o seu outro, as rupturas e as descontinuidades. A identidade cultural é tanto uma questão de *becoming* como de *being* e pertence tanto ao futuro como ao passado, pois não é algo que já exista, transcendendo o lugar, o tempo, a história e a cultura: as

⁷ No mesmo artigo Hall define claramente dois modelos de produção de identidade: a primeira em termos de uma cultura partilhada, uma espécie de eu colectivo que as pessoas com uma história e ancestralidade partilhadas têm em comum. Nos termos desta definição as identidades culturais reflectem as experiências históricas comuns e os códigos culturais partilhados que proporcionam enquadramentos estáveis e contínuos de referência e de significado; a segunda definição reconhece pontos fundamentais de diferença que constituem o que somos e o que nos tornamos: os sujeitos não podem falar sobre uma experiência, uma identidade, sem reconhecerem o outro lado, as rupturas e descontinuidades. É desta perspectiva que me posiciono no estudo de uma identidade de diferença na autobiografia de Margaret Oliphant.

identidades culturais para Hall (1990) têm uma origem, têm uma história, sendo, por isso, sujeitas a uma constante transformação. As identidades, em vez de ficarem presas a um passado, constroem-se como processos sujeitos ao 'jogo da história', da cultura e do poder.

Aprendi com Hall (1990) e com ele mais facilmente percebi a posição de Margaret Oliphant que não entendeu a construção da sua identidade como uma mera recuperação do passado, que aguarda ser descoberto ao longo do processo de escrita e que poderá servir como dando um sentido de eternidade ao eu (sentido esse frequente nas autobiografias masculinas vitorianas), construindo, pelo contrário a sua identidade pelos diferentes contextos de experiência em que se representou, as diferentes posições em que se politizou dentro das narrativas do passado.

A identidade construída na representação, pelo discurso autobiográfico feminino na narrativização do eu, não assinala o núcleo estável do eu que, passando pelas vicissitudes da história, não conhece mudanças, mas antes, como Hall argumenta (1996a), aponta para uma identidade não unificada, fragmentada e fracturada, construída por meio de discursos, práticas e posições múltiplas, definindo as funções que o sujeito ocupa na diversidade do discurso. A imagem que o leitor obtém na leitura da *Autobiografia* não é uma imagem singular, mas múltipla, construída por meio de discursos, práticas e posições diferentes, muitas vezes antagónicas e intersectivos

O discurso, a prática e a posição enunciativa autobiográfica de Margaret Oliphant, parecendo invocar como origem um passado histórico (lembre-se que faz algumas referências à sua infância e adolescência, mas sempre salvaguardando o facto de que essas memórias e essas imagens são reminiscências vagas), constrói uma identidade que questiona o uso da história, da língua e da cultura no processo de se tornar. É uma questão de saber no que se poderá tornar, de que modos e em que paradigmas assentaram as representações do eu feminino e do eu masculino durante a época vitoriana e de que modo essas representações influenciam ou não a representação que ela própria faz do seu eu. Para Hall (1990) não é uma questão de saber quem somos ou de onde vimos, já que as identidades se constroem dentro e não fora das representações

They arise from the narrativization of the self, but the necessarily fictional nature of this process in no way undermines its discursive, material or political effectivity, even if the belongingness, the 'suturing into the story' through which identities arise is, partly, in the imaginary (as well as the symbolic) and

therefore, always, partly constructed in fantasy, or at least within a fantasmatic field. (Hall 1996a: 4)

O trabalho de Elspeth Probyn (1992, 1993) possibilitou a descoberta de um lugar a partir do qual me posso posicionar criticamente na análise cultural e literária que faço da *Autobiografia* de Margaret Oliphant, uma nova posição perante a voz autobiográfica, posição que, não rejeitando alguns dos paradigmas formais dos movimentos críticos no estudo da autobiografia, como por exemplo o papel da memória e a ficcionalização do eu autobiográfico, os problematiza.

Esta é uma posição crítica não transcendente, pois não tem como objectivo construir uma metafísica do ser autobiográfico (Foucault 1984b); ela é antes, fazendo uso da terminologia de Foucault (1984b), genealógica na sua concepção e arqueológica no seu método. Arqueológica porque não procura identificar as estruturas universais de todo o conhecimento, de toda a acção moral possível, mas porque procura lidar com as instâncias do discurso que articulam o que se pensa, o que se diz e se faz, à semelhança de muitos acontecimentos históricos. Nesta perspectiva esta análise é arqueológica, no sentido em que se inscreve numa agenda que procura conhecer as condições da história que possibilitam a produção de um discurso autobiográfico inclusivo e exclusivo das suas condições de produção; mas ela é uma investigação genealógica no sentido em que não deduz da forma do que somos o que é para nós impossível fazer ou saber, porém, procura separar da contingência que fez o que somos, da nossa história, da nossa cultura, das nossas origens sociais, a possibilidade de já não fazermos ou pensarmos o que somos.

Analisando os contextos de experiência, as contingências históricas, culturais e sociais em que se enquadra a escritora, procuro perceber os modos como Margaret Oliphant torna possível não ser mais o que era, inscrevendo a *Autobiografia*, num discurso sobre a relação do eu e do outro que inclui, não só os paradigmas formais, mas também uma nova forma de se representar autobiograficamente.

1.2. O lugar, o tempo e a memória

A memória,⁸ de acordo com Foucault (1988)⁹ é uma tecnologia de poder, na medida em que, por meio da memória, o sujeito selecciona as imagens que quer transmitir consoante o lugar e o tempo da enunciação. A memória de uma narrativa autobiográfica é uma história ou um discurso sobre uma experiência original e parece ser a solução para a preocupação humana de ser capaz de traduzir o saber em contar, isto é, o problema de conseguir dar forma à experiência.

Ser conhecido, ser construído, descoberto, criado ou revelado é um dilema que, segundo Freeman (1993) todo o ser humano enfrenta. Mas é um dilema que não pode ser resolvido, pois ao mesmo tempo que temos de ser capazes de confessar a nossa participação interpretativa na reescrita do eu, temos também de ter a humildade de saber reconhecer que o passado que culminou nessa reescrita é excluído.

Por meio de um processo de escolha e selecção, o autor cria as suas condições de possibilidade, os nós de coerência e a inserção no real. Neste processo dinâmico de escolha e selecção, presente no acto autobiográfico, o autor desvenda para o leitor aspectos da personalidade e da experiência que normalmente estão escondidos.

As escolhas efectuadas por Margaret Oliphant funcionam como uma resposta à ordem e aos paradigmas conhecidos e convencionais, que pertencem à categoria cultural da excelência e mostram como a experiência do feminino, na sua subjectividade e diferença, é a única medida com valor, pois não há nenhuma experiência que não seja uma forma de pensar (Foucault 1984).

O passado não tem qualquer outra existência para além da representação não dos factos que retiramos da memória, mas de palavras que se baseiam nas imagens residuais da memória, pois só elas são o único meio apropriado de comunicação, a configuração verbal das reminiscências. Por muito inclusivo que um autor de um autobiografia queira ser, ele é forçado, no final, a fazer uma escolha, sendo muitas das reminiscências tornadas irrelevantes por essa mesma escolha, ao mesmo tempo que as memórias

⁸ De acordo com a teoria psicanalítica, a memória torna-se discurso, isto é, os significados passados só são conhecidos em termos do que se tornam: Freud (1955) pensava que as memórias nunca eram memórias de acontecimentos reais, mas antes fantasias, construídas a partir de desejos; a história contada a partir de memórias não tem existência prévia ao discurso, tendo de ser construída.

⁹ Na tentativa de compreender formas de produção de subjectividade, Foucault definiu-as como tecnologias: a tecnologia do poder que determina a conduta dos indivíduos e os submete a determinado domínio - é a objectificação do sujeito, e a tecnologia do eu que permite aos indivíduos, pelos seus próprios meios ou com a ajuda de outros, efectuar operações e mudanças no corpo e na mente de molde a transformá-los e a permitir-lhes atingir a felicidade.

compreendem em si mesmas uma pequena parte do passado histórico (Shumaker 1953). Escrever uma vida é representar o que já não existe, é um modo de lidar com a irrecuperabilidade passada do passado (Eakin 1992), é uma representação que necessariamente se estende no tempo, como uma sucessão de signos, e que tem um passado, um presente e um futuro que interagem.

A representação de um ser fragmentado constitui-se, no processo narrativo da *Autobiografia*, como a experiência subjectiva de continuidade e de descontinuidade (Robins 1995), ou como Smith (1987) o designou, como o paradoxo da continuidade na descontinuidade. A recordação e as memórias não nos trazem o próprio passado mas só a presença em espírito de um mundo já totalmente acabado (Gusdorf 1980), projectando ontologicamente a configuração da esfera de existência do ser, a qual o leitor só conhece por meio da auto-descrição.

As memórias e as diferentes vozes com que se enuncia permitem ao autor autobiográfico convencer o leitor da existência de um outro nível de abstracção, a do seu ser individual. Esta projecção ontológica é articulada com um projecto epistemológico, na medida em que ao mesmo tempo que uma esfera do ser é proposta, ela baseia-se numa conjuntura histórica.

As memórias do passado consubstanciam-se enquanto obra literária no presente, efectuando uma criação do eu pelo próprio eu (Gusdorf 1980). Sob o disfarce de se apresentar tal como era, o autor exerce o direito de recuperar a posse da sua existência então e no momento presente. Representar uma experiência passada significa refractá-la no presente. Porém, a reprodução presente do passado só tem significado na sua relação estrutural com a experiência anterior (Pickering 1997).

It cannot recall the past in the past and for the past – a vain and fruitless endeavour – for no one can revive the dead; it calls up the past for the present and in the present, and it brings back from earlier times that which preserves a meaning and a value today; it asserts a kind of tradition between myself and me that establishes an ancient and new fidelity, for the past drawn up into the present is also a pledge and a prophecy of the future. (Gusdorf 1980: 44)

A autobiografia nunca se constitui como a imagem final ou fixa de uma vida, dado que a imagem do ser é sempre construída, pois as memórias buscam a essência para além da existência e, ao fazê-lo, criam essa essência (Gusdorf 1980).

A recapitulação de uma vida só revela uma imagem dessa mesma vida, que é, sem dúvida, distante e incompleta, distorcida pelo facto de o sujeito que a recorda não ser o mesmo ser que em criança, adolescente ou jovem adulto viveu o passado,

demonstrando, assim, que a mudança é a metáfora operativa do discurso autobiográfico (Barros 1998). A imagem da infância e da adolescência a que o leitor tem acesso é uma imaginação dessas fases da vida.

A memória produz uma subjectividade narrativa, trabalhando sobre a consciência, dissolvendo-a e fragmentando-a, esbatendo as fronteiras entre passado e presente, onde as memórias são reminiscências e recordações. A passagem, na memória, da experiência efectiva para a consciência, efectua uma espécie de repetição dessa experiência e serve para lhe modificar o significado. O passado recordado perde a 'sua carne e solidez óssea' (Gusdorf 1980: 38), mas ganha uma relação nova e mais íntima com a vida individual que pode, assim, depois de ter sido dispersada, descoberta e reorganizada numa forma intemporal.

As mudanças presentes na *Autobiografia* não são necessariamente mudanças operadas pelo tempo e pela natureza. Efectivamente, as metamorfoses aí encontradas são apresentadas como transformadoras – uma mutação significativa nas qualidades características e nas relações sociais da pessoa. A *Autobiografia* oferece as várias metamorfoses estruturadas pela língua e inscritas nas suas configurações de palavras e imagens. Algumas imagens do eu re-arranjam a posição de onde se fala, sendo as tácticas retóricas uma estratégia para recolocar o pessoal no discurso.

Este é um problema acrescido para o leitor, pois ao lidar com memórias da experiência coloca-o um passo mais atrás em relação à vida que está a ler, já que as memórias estão sujeitas a inúmeras distorções e falsificações; elas são necessariamente selectivas, conferindo significados a experiências que no tempo em que ocorreram não possuíam. Assim, a inclusão de todas essas memórias e desses significados num texto narrativo autobiográfico, com o objectivo de fazer sentido da estrutura do passado, não é mais do que a construção de uma ficção, de uma construção literária imaginativa e selectiva de quem fomos e de quem somos (Freeman 1993).

Paradigmaticamente a escrita autobiográfica obriga a um distanciamento do eu em relação ao seu outro eu, para que deste modo o possa reconstituir num foco de unidade e de identidade através dos tempos; ao narrar a sua própria história, Margaret Oliphant reagrupa, de uma forma compreensiva, os elementos perdidos no tempo, na medida em que esta narração não se resume à simples repetição do passado.

O processo de auto-compreensão é reminescente, no sentido proposto por Freeman (1993) de juntar de novo todas as dimensões do eu que tinham estado até ao momento da escrita desarticuladas, espalhadas, dispersas ou perdidas. Esta

reminiscência é um processo activo crítico que combina emoções e momentos de auto-reflexão que dão acesso às experiências omitidas, permitindo à memória ver os acontecimentos do passado de um modo novo.

A ordenação dos factos da história, feita por Margaret Oliphant, não é uma ordem inerente aos próprios factos, mas necessariamente uma opção da autora e uma reflexão sobre si mesma; é o dar o que se viu ou pensou a um olhar possível. A *Autobiografia* demonstra que nunca se pode recuperar as experiências passadas, só as se pode representar, porém a escrita autobiográfica contém a possibilidade de recuperação como um desejo e a possibilidade de representação como o seu modo de produção de significado (Hall 1997).

Dado que a representação autobiográfica não pode ser apreendida de uma forma instantânea, esta tem, todavia, de proporcionar aos leitores quando terminam a leitura do texto autobiográfico a noção de que a narração horizontal de uma vida deixa entrever uma imagem vertical e unitária do narrador (Sturrock 1993) como alguém que está fora dessa vida e assim, não totalmente identificável com ela.

Deste modo, a relação que se estabelece entre o tempo passado, presente e futuro do texto autobiográfico ocorre no momento presente da escrita, sendo o princípio e o fim desse texto determinado à partida, bem como o modo como o eu é apresentado e se desenvolveu ao longo dos tempos.

De acordo com Benveniste (1966), cada vez que um locutor emprega a forma gramatical do presente está a considerar o acontecimento narrado como contemporâneo da instância do discurso¹⁰ que o menciona; o presente formal não faz mais do que explicitar o presente inerente à enunciação, que se renova em cada produção do discurso.

...continuité et temporalité s'engendrant dans le présent incessant de l'énonciation qui est le présent de l'être même, et se délimitant, par référence interne, entre ce qui va devenir présent et ce qui vient de ne l'être plus. (Benveniste 1966: 84)

Todo o processo autobiográfico é, portanto, produto de uma escolha, visto que o narrador beneficia de uma posição privilegiada de saber desde o início qual o final. O

¹⁰ À luz da gramática de Charaudeau (1992) todo o discurso depende de uma *mise en narration* que articula dois espaços de significação: um espaço externo ao texto, onde se encontram o autor e o leitor reais, identidades sociais que correspondem ao sujeito falante e ao sujeito receptor e um espaço interno, onde se encontram os dois sujeitos do discurso, o narrador e o leitor destinatário, identidades discursivas, que correspondem ao enunciador e ao destinatário do dispositivo geral da comunicação.

próprio acto de contar ¹¹ efectua um truque (Freeman 1993), pois dá-nos a ideia que começa no principio, quando, com efeito, começa no final da narrativa; há uma relação entre o passado, o presente e o futuro, na qual o fim está implícito no principio e o principio é um produto do presente (Robins 1995).

O tempo da autobiografia move-se na direcção oposta ao tempo real, linear, pois viver e contar, sobretudo na medida em que o último tem a ver com uma reflexão deliberada sobre o passado, são fenómenos diferentes, que se incorporam dentro do contexto de uma ordem narrativa plausível. O início e o final de uma autobiografia são unidos pelo processo de escrita, um acto poético no qual o que foi outrora presente é representado como uma história do passado.

...when I write I do not *only* move forward in time because in the very process of figuring out just what it is I want to say, I need to reach back into my memories, drawing upon what I know, so that I don't talk gibberish; the very condition for my writing being at all intelligible, therefore, is my ability to remember. Likewise were I to take that step back and reflect upon my life, I would not only be moving backward, for my desire to do so would have derived from the present, in the form of a concern for the future. Indeed, oddly enough, I move forward in time even as I look backward; I proceed further into the future as I remember the trajectory of my past. (Freeman 1993: 159)

Embora o tempo presente não possa ser experienciado porque a experiência é sucessiva, é só no presente que se pode representar as experiências vividas e que se pode conceber e dar forma ao passado e ao futuro, numa dinâmica temporal (Pickering 1997).

A justaposição do plano do passado com o plano do presente da escrita é o que torna a forma autobiográfica possível (Shumaker 1953); os materiais da memória são colocados numa matriz de onde só são dissociados pela análise.

O texto autobiográfico oliphantiano imita, ao mesmo tempo que constrói, um ser no tempo e em conflito com os tempos, conflito que, de acordo com Sinfield (1992), ocorre entre interesses opostos, quer como um estado de desequilíbrio, quer como uma luta activa, ao longo das fissuras estruturais produzidas pelas contradições que são intrínsecas ao processo social.

Escrever autobiograficamente representa um esforço de integração da vida passada e do eu presente, um esforço de criação de uma forma apreendida por meio de

¹¹ Do ponto de vista linguístico contar, segundo Charaudeau (1992), é uma actividade posterior à existência de uma realidade necessariamente passada, actividade essa que tem a faculdade de fazer nascer um universo contado. É a construção de um universo de representação de acções humanas por meio de um imaginário duplo: o ser humano e a verdade

uma visão presente que age sobre o processo de olhar para trás e dá nova forma ao que é produzido por este processo retrospectivo; representa o antes e o depois do indivíduo que sofreu de um modo ou de outro alguma transformação (Barros 1998), transformação que se constitui como uma reflexão sobre a experiência.

No acto de recordar o passado no presente o autor da autobiografia imagina a existência de uma outra pessoa, de um outro mundo que não é, em qualquer sentido real, o mesmo que o mundo passado, o qual, em nenhuma circunstância, tem possibilidade de existência no presente.

A narrativa de memórias de uma vida não é simplesmente a imagem duplicada dessa mesma vida (Gusdorf 1980).

Lived existence unfolds from day to day in the present and according to the demands of the moment, which the individual copes with the best he can using all the resources at his disposal. Life is a dubious battle in which conscious schemes and projects mingle with unconscious drives and with the desire to give up and to strive no more. Every destiny opens its way through the undetermined variables of men, circumstances, and itself. This constant tension, this charge of the unknown, which corresponds to the very arrow of lived time, cannot exist in a narrative of memories composed after the event by someone who knows the end of the story. (Gusdorf 1980: 40)

De um modo geral, o que distingue a autobiografia de outros géneros narrativos é que a actividade de reconhecer que o que é significativo num passado específico é ela própria determinada por essa mesma experiência passada cujo significado revela. Por meio deste movimento para trás e para diante, o passado e o presente estruturam-se e reestruturam-se mutuamente (Pickering 1997). O passado é transfigurado pela memória e pela memória das memórias (Mermin 1993), fazendo com que a verdade emocional esteja localizada num espaço impossível que inclui a sequência dos momentos recordados, não sendo nenhum deles.

Entre os factos históricos que o autor conta e o acto autobiográfico de os contar há uma hiato constitutivo da própria autobiografia, que faz com que a identidade e a agência autobiográfica (Gilmore 1994) não sejam idênticas à identidade e à agência da vida real; estas são a representação dessa vida, ou antes a sua construção. Entre o eu narrador e o eu narrado há uma distância temporal que determina a posição enunciativa, na medida em que o fluir do tempo esgarça a identidade entre o eu narrador e o eu narrado, instaurando entre ambos uma relação ambígua e complexa de continuidade e de ruptura. Da intersecção entre a pessoa, os factos históricos, a construção textual e o autor surge um eu autobiográfico triangulado (Gilmore 1994), tendo cada um dos

vértices dessa triangulação uma função diferente no acto autobiográfico. Tendo esta problemática em atenção, o leitor não pode conferir à autobiografia a autoridade da pessoa e ler a agência desta como a mesma coisa, dado que isso seria cair na falácia referencial que consigna o mesmo espaço na história à autobiografia e ao seu autor.

Pressionado pela textualidade o eu autobiográfico deve a sua existência ao sistema de representação no qual se desenvolve e encontra expressão. No pacto autobiográfico,¹² ou contrato de identidade (Lejeune 1975), entre autor, narrador e personagem,¹³ o sujeito autobiográfico representa metáforas do eu (Olney 1972), criadas pelo autor, por meio da linguagem autobiográfica, a qual é capaz de gerar uma nova ordem textual. Estas metáforas, definidas por Olney (1972) como todos os pontos de vista, modelos, hipóteses e mitos criados e escolhidos pelo autor, são o meio pelo qual a consciência subjectiva dá ordem a si mesma e à realidade objectiva, constituindo-se como um modo de conhecimento do eu e da realidade e permitindo que o autor relacione o eu conhecido com o mundo desconhecido, tornando viáveis novos padrões de relacionamento, ao mesmo tempo que constrói o eu como uma entidade nova e mais rica (Olney 1972).

A autobiografia é caracterizada por um acto particular de interpretação – a experiência vivida é moldada, revista, contida e transformada pela representação. Ao contar a história do eu o autor impõe ordem ao caos e uma coerência estrutural à memória e à cronologia, dando voz ao silêncio. Mas se o momento autobiográfico prepara o encontro da escrita e do eu, uma conjugação de método e de matéria prima, este encontro é, muitas vezes, adiado, na medida em que a autobiografia revela fissuras, não só de tempo e de espaço, nem só do indivíduo com o social, mas também entre o modo e a matéria do discurso.

Para que este estudo marque uma posição de diferença optei por analisar as duas grandes tendências dos estudos autobiográficos, que designo por ‘paradigmas formais e a crítica feminista’, para, posteriormente, ler e analisar a autobiografia de Margaret Oliphant à luz das propostas de Probyn. Estas trabalham contra a tendência de ler a autobiografia como garantia de autenticidade, fazendo um uso exclusivamente

¹² Lejeune define este pacto como a afirmação no texto da identidade de um nome. Embora a personagem autobiográfica não tenha um nome, o autor é declaradamente idêntico ao narrador e conseqüentemente à personagem, dado que o discurso é autodiagético.

¹³ Narrador e personagem são, na definição de Lejeune (1975), as figuras para as quais remetem, no interior do texto, o sujeito da enunciação e o sujeito do enunciado; o autor representado na bordadura do texto pelo nome é o referente para o qual remete, em virtude do pacto autobiográfico, o sujeito da enunciação.

ontológico do eu, que funciona como garante de uma ordem da realidade localizada na verdade pessoal e contra a tendência post-estruturalista de um retorno ao indivíduo, como um sujeito descorporizado.

Esta é uma tarefa que, enquanto críticos, nos coloca na paisagem cultural para dar relevo e permitir que novos vectores e relações sejam observados e criados. Lançar um olhar sobre a tradição dos estudos autobiográficos permite, como Foucault escreveu (1972), isolar o novo contra um enquadramento de permanência, transferindo o mérito para a originalidade da posição crítica que aqui se assume.

Seen from the position of an alternative conception of the self, the self as an enunciative and theoretical strategy, this new landscape contains the possibility of ways of living within the social, of new sexual and gender ethics, of constructing theoretical accounts, and of experiencing oneself in relation to others in the historical present of oneself (Probyn 1993: 136).

CAPÍTULO I

Os paradigmas formais e a crítica feminista



Tradicionalmente os estudos autobiográficos baseavam-se em pressupostos teóricos inatingíveis que assumiam que a infância e adolescência eram parte de uma sequência lógica de causa e efeito que culminava na personalidade adulta. De acordo com Lejeune (1975), nove em cada dez autobiografias começam fatalmente com o nascimento, seguindo a ordem cronológica do ciclo natural da vida. Fazendo uso de uma perspectiva estável e fixa, o eu autobiográfico constitui-se como o elemento unificador do tempo, do espaço e da identidade.

A autobiografia feminina escreve, no entanto, uma outra história, já que proporciona às mulheres renascer no acto de escrita e reconstruir vários discursos – de representação e de ideologia – nos quais a subjectividade se formou. O sujeito autobiográfico deixa de ser uma entidade singular, mas uma rede de diferenças (Gilmore 1994) dentro das quais o sujeito se inscreve. O sujeito é assim, múltiplo, heterogéneo e conflitual, factores que expõem as tecnologias da autobiografia, que passam pela construção de versões do eu, distribuídas por representações do eu histórico e do eu textual.

Até à década de 80 do século XX, o lugar da mulher no cânone autobiográfico foi precária. Na opinião de Gilmore (1994), a forma dominante da escrita auto-representacional parece omitir a escrita feminina, na forma de identidade e de autoridade que inscreve. Regra geral, a autobiografia dera nome a uma invocação repetida de uma formação ideológica que parece natural – o que os homens escrevem é autobiografia, o que as mulheres escrevem pertence a uma tradição menor de escrita de diários e de apontamentos domésticos. Esta visão, baseada na diferenciação dos géneros, bem como a ênfase nos paradigmas individualistas do eu, tem obscurecido e afectado a produção e a recepção dos textos auto-representacionais femininos.

Esta era uma tradição em vigor na época vitoriana que fez com que as mulheres se voltassem para a escrita de memórias domésticas porque perderam o lugar na tradição pública da autobiografia (Peterson 1999), tendendo, ou antes, tendo sido subtilmente forçadas, deste modo, a virar-se para as formas de vida privadas e culturalmente sancionadas. A memória, doméstica no foco e relacional no modo de

auto-construção (Peterson 1999), permite às mulheres escrever como mães, filhas e esposas, dando-lhes igualmente, a possibilidade de representar-se em termos de enredos femininos, não lhes permitindo, contudo, desenvolver ou perturbar, as tradições masculinas da autobiografia, o lado público, o relato da *res gestae*, ou mesmo uma forma mais introspectiva de uma carreira intelectual.

Recorde-se que as estruturas de sensibilidade vigentes nos séculos XVIII e XIX impunham à mulher, mesmo que lhe fosse reconhecido talento literário, a não reclamação de qualquer estatuto profissional, pois o padrão usual para o papel cultural e social da mulher era a imersão na domesticidade. Daí que, por razões óbvias, as mulheres tenham tido sempre mais dificuldade em reclamar publicamente a sua importância. Aliás, desde o século XVII que a escrita de memórias familiares estabeleceu uma ligação cultural com as memórias domésticas do século XIX, preservando informação valiosa, do ponto de vista da história social e cultural, sobre as atitudes, costumes e condições de vida d Inglaterra durante aquele período de tempo.

Como modo autobiográfico, estas memórias deram às mulheres vitorianas um meio de contribuírem para um género cada vez mais popular. Enquanto os congéneres masculinos estabeleciam as estruturas narrativas, formas de desenvolvimento e modos interpretativos da *res gestae* clássica, as mulheres tentaram estruturas alternativas, adicionando uma sensibilidade feminina ao género autobiográfico, numa reavaliação mais profunda de sentimentos, com maior subjectividade e auto-análises mais subtis. De acordo com Peterson (1999), esta sensibilidade feminina aliada a estruturas alternativas, presentes nos textos femininos do século XVII parece validar a noção de uma esfera autobiográfica e do desenvolvimento de uma tradição autobiográfica separada, estando estes textos, ainda de acordo com Peterson, na origem da autobiografia feminina, tendo dado peso histórico à tarefa de escrever sobre a vida doméstica e sentido à tradição que as mulheres vitorianas valorizavam.

A definição normativa de autobiografia e os critérios para avaliar o seu sucesso residem na relação do autor autobiográfico com a arena da vida e do discurso público, tendo as noções patriarcais da natureza inerente à mulher e o conseqüente papel social proscrito o seu acesso ao espaço público. Esta repressão do discurso feminino condenou-o ao silêncio e contaminou a relação da experiência de auto-representação feminina com a escrita como instrumento de poder (Smith 1987).

Porém, ao conseguirem o poder das palavras e da representação as mulheres projectaram na história uma identidade que não é puramente individualista nem

puramente social; ao contrário, esta é uma nova identidade que conjuga a comunidade com a unidade. O eu criado num texto feminino não é uma entidade teleológica, nem um ser isolado dos outros, mas antes um eu construído na consciência do significado da categoria cultural – ser mulher.

A autobiografia masculina segue o padrão de coerência e unidade e é caracterizada como uma narrativa que apresenta o eu estável e autónomo como um herói. As grandes figuras de uma época escrevem a sua autobiografia para estabelecer o seu carácter distintivo, ao mesmo tempo que estabelecem a sua adesão às normas culturais. Na opinião de Fleishman (1983), o que é interessante, na ânsia de estabelecer uma identidade única, é a necessidade persistente de servir-se das imagens, das acções e dos padrões de outras histórias para contar a sua própria história. Os códigos de masculinidade, por meio dos quais o discurso do herói é veiculado, causam um efeito autobiográfico (Gilmore 1994), constituído por uma tautologia onde se descobre o que se procura, isto é, onde se descobre que o género masculino está sempre no centro da produção de significado.

A autobiografia feminina, ao apropriar-se de uma forma tradicionalmente masculina,¹⁴ demonstra a transformação da mulher num ser social e político (Steedman 1997) para além de revelar que a identidade feminina reconhece a presença real de uma outra consciência, estando a revelação do eu feminino ligada à identificação do outro (Mason 1980).

Enquanto o paradigma androcêntrico representa indivíduos autónomos com egos inflexíveis que escrevem autobiografias sobre conflitos e posicionam o eu no seu centro, a escrita feminina, por contraste, representa egos flexíveis e desenvolve uma visão do mundo caracterizada por relações, representando assim, o eu na relação com os outros. De acordo com Mason (1980) este 'outro' ou 'outros' pode ser representado como o marido, os filhos e mesmo Deus, mas em todos os casos o sujeito feminino é representado como profundamente influenciado pelo seu outro, relação que estrutura a autobiografia.

A autobiografia feminina representa a diversidade como uma identidade estável e natural do ser mulher, sendo uma formação ideológica dessa identidade; fazendo uso de estratégias de auto-representação diferentes, a autobiografia feminina rompe com os imperativos monoculturais do ser (Gilmore 1997).

¹⁴ O *locus* autobiográfico é formado pela narrativização do eu e do mundo como género masculino.

Ao olhar acríptico, a autobiografia apresenta-se como um reflexo não problemático da identidade, à semelhança do reflexo dado por um espelho. Em termos gerais, tem-se assumido que a autobiografia é uma transparência, não mediada e não distorcida, por meio da qual se pode perceber a vida e a verdade dos factos, verdade que está subordinada à verdade do sujeito, já que é ele, em primeira instância, que está em questão. Recorrentemente nos estudos autobiográficos, sobretudo nos que não se inscrevem numa agenda feminista, a definição de autobiografia é a de um relato verdadeiro do indivíduo, escrito por ele próprio e composto como um trabalho uno. De notar, porém, que se ‘relato verdadeiro’ exclui analogias metafóricas e afectivas, a expressão ‘composto como um trabalho uno’ exclui cartas e diários (Shumaker 1954).

A *Autobiografia* oliphantiana rejeita, nas estratégias e modalidades enunciativas que formula, estes parâmetros de professa verdade e de trabalho uno, na medida em que, oscilando entre um relato de memórias domésticas e um relato de memórias profissionais, a par da construção de um eu autobiográfico e de um discurso dissidente, não exclui analogias metafóricas e afectivas. Esta narrativa autobiográfica oferece, deste modo, o testemunho de um ser sobre si próprio e as suas experiências, a contenda de um ser em diálogo consigo mesmo. Expondo-se ao tornar público o privado, a autora reclama para si a autoridade da experiência individual, reclamando o conhecimento único do sujeito que está a ser narrado. Mas esta é uma verdade necessariamente reestruturada e revista no acto de contar, uma mistura de passado e de presente, um processo de auto-invenção no qual o conteúdo de uma vida - o tema da autobiografia - é mutável.

Enquanto o modelo autobiográfico masculino se centra no eu, representando ao detalhe a carreira profissional, o seu desenvolvimento, a sua conversão religiosa, política, intelectual, científica e filosófica, a autobiografia feminina tem como base a descoberta do outro eu do sujeito enunciator que assume na vida e na escrita diferentes papéis; a autobiografia feminina é uma narrativa de resistência à autoridade masculina e um projecto de mudança em relação a esta (Robins 1995), constituindo-se como uma forma de acesso à identidade que constrói.

Entendida à luz mais recente da crítica feminista pode-se afirmar que a escrita autobiográfica traz novas formas de existência do ser (Steedman 1997), podendo ser colocada dentro de uma prática discursiva que constrói a verdade,¹⁵ a identidade e o poder (Gilmore 1994). São novas formas de existência do ser que falam de transformação e que, refractadas, nos dão a imagem de outras posições, rearticulando, quando colocadas no terreno do social, a geografia do possível, marcando, de igual modo, a conjuntura do passado com o social e as relações culturais e económicas onde vivemos.

Em 1956, num artigo seminal¹⁶ para a compreensão das questões levantadas pela escrita autobiográfica como uma construção pelo processo da escrita, George Gusdorf (o decano dos estudos autobiográficos) escreveu que a autobiografia era um género literário estabelecido, embora limitado no tempo e no espaço. Este modelo parte da premissa de que o eu é um eu ocidental ideal e individualista, um eu essencial e inviolável que, tal como o seu equivalente ficcional – a personagem – unifica e impulsiona a narrativa.

A visão de Gusdorf de que a autobiografia é um produto de uma cultura

¹⁵ Nos estudos autobiográficos a visão mais comumente aceite mantém que a autobiografia é uma biografia escrita pelo próprio, destinada a fornecer informação verdadeira sobre o sujeito histórico. O caso mais paradigmático da defesa da autobiografia como verdade é a formulação influente de Gusdorf ([1956] 1980) para quem o autor de uma autobiografia diz a verdade que só ele pode conhecer; a autobiografia é o relato subjectivo de uma experiência.

“The witness of each person about himself is in addition a privileged one (...) no one can know better than I what I have thought, what I have wished; I alone have the privilege of discovering myself from the other side of the mirror - nor can I be cut off from the wall of privacy. Others, no matter how well intentioned, are forever going wrong; they describe the external figure, the appearance they see and not the true person, which always escapes them. No one can better do justice to himself than the interested party, and it is precisely in order to do away with misunderstandings, to restore an incomplete or deformed truth, that the autobiographer himself takes up the telling of his story.” (Gusdorf [1956] 1980: 35-36)

Todavia, os esforços para manter o modelo histórico da autobiografia, como um relato da verdade, separada da ficção têm-se defrontado com a dificuldade da interacção dos elementos factuais e ficcionais da mesma, sobretudo no que diz respeito à intencionalidade que, de acordo com Fleishman (1983) é uma das condições que levam o autor da autobiografia a ficcionalizar, pois cada mudança de intenção gera uma nova ficção, tendo em vista a visão completa da vida. “The intention to ‘tell the truth about oneself’, like other imaginative projects, is a fictional premise which may issue in highly rewarding constructions of the self. (Fleishman, 1983: 10)

¹⁶ ‘Conditions et limites de l’ autobiographie’ (1956), traduzido por James Olney (1980)

específica, que assume a consciência da singularidade ¹⁷ de cada vida individual, bem como a insistência nos universais em espelho, guiou todas as tentativas posteriores para escrever a história do género, definindo-o enquanto instituição cultural, apresentando uma reflexão distorcida da sua história e negando às mulheres um lugar no seu desenvolvimento.

A autobiografia revela a impossibilidade do seu próprio sonho (Benstock 1988), já que o que começa na presunção do auto-conhecimento acaba na criação de uma ficção que engloba as premissas da sua construção, pois apesar de Gusdorf ter defendido que a autobiografia implica uma revolução espiritual, onde artista e modelo coincidem, a realidade é que a coincidência do artista e do modelo é uma ilusão. Embora Gusdorf defenda que a autobiografia é um espelho no qual o indivíduo reflecte e sua imagem, ele não levou em linha de conta um aspecto interessante: até que ponto o eu e a sua imagem não coincidem. Benstock (1988) argumenta que estes dois elementos nunca podem coincidir na língua porque não têm o investimento na criação de um eu coeso no tempo. Os actos autobiográficos femininos exploram a diferença e a mudança, seguindo a linha do consciente e do inconsciente, onde a fronteira entre o interno e o externo se sobrepõe.

As condições metafísicas para o desenvolvimento da autobiografia acontecem numa sociedade que promove a curiosidade do indivíduo sobre si mesmo e a curiosidade que este sente sobre o mistério do seu destino (Gusdorf [1980]). Gusdorf associa-a à revolução de Copérnico, após a qual o homem se conhece a si mesmo como agente responsável, aglutinador de outros indivíduos, de terras e de poder, fazedor de impérios, inventor de leis e de sabedoria, marcando a sua presença na natureza. Para Gusdorf a autobiografia, enquanto ideologia, é a consequência literária do crescente individualismo da civilização ocidental e, enquanto género representa a expressão da autoridade individual no domínio da língua.

¹⁷ Da mesma opinião partilha Olney: 'If it is the case that every individual moves in the world surrounded and isolated by his unique consciousness, an awareness grown out of a unique hereditary and unique experiences; if he is a being unique in mind and body, in feeling and intuition - unique, according to Gestalt psychologists, even in his sensory complement - then there can hardly be any doubt that the structure of the world that each man works out for himself in his deep self-consciousness and projects onto the world, though it may resemble other structures here and there, will be unique and as a whole.' (Olney 1972:21-22), bem como Sturrock (1993) que define autobiografia como um desejo de singularidade por parte do autor, como a auto-apresentação única do autor. 'If autobiography starts in the writer's sense of his singularity, it also singularizes as it goes; it is the story of a singularization or of how the autobiographer came to acquire the conviction of uniqueness that has impelled him to write. (Sturrock 1993: 14)

O conceito individualista do eu autobiográfico que permeia o ensaio de Gusdorf levanta, em minha opinião, problemas sérios à crítica que reconhece na auto-representação feminina a multiplicidade, a variação e a diferença. Na verdade, o modelo de um eu separado e único defendido por Gusdorf e partilhado por críticos como Olney, (1972, 1980), Fleishman, (1983)) Eakin (1992) e Spengemann (1980) estabeleceu um preconceito que levou à marginalização dos textos autobiográficos femininos. A ênfase no individualismo não levou em linha de conta a importância de uma identidade cultural imposta às mulheres, ignorando as diferenças, na socialização, da construção da identidade do género masculino e feminino. De um ponto de vista ideológico e mesmo psicológico, os paradigmas individualistas do eu ignoram o papel da identidade relacional no processo de individuação das mulheres, apontando para o papel essencialista do conceito e não para o seu papel estratégico e posicional (Hall 1996) na enunciação do eu.

A relação dupla e cúmplice entre a arte e a vida, (Brodzki e Schenck 1988) tem sido o problema essencial da crítica e da prática feminista - o de situar o sujeito feminino programaticamente colocado fora do cânone que autoriza algumas identidades e não outras e que coloca a autobiografia na política do individualismo do pós-iluminismo e na estética pós-romântica da expressão do eu.

A tradição (masculina) da autobiografia¹⁸ tomou como premissa a capacidade do autor autobiográfico criar um efeito de espelho: na sua universalidade, na representatividade e no seu papel como porta voz de uma comunidade, sendo a autoridade da autobiografia masculina derivada da assunção quer do autor, quer do leitor, de que a vida que é escrita e lida é exemplar. Porém, só uma ideologia crítica que materializa um eu unificado e transparente é que pode ver no espelho da autobiografia um eu, cuja profundidade pode ser perscrutada, cujo coração pode ser descoberto e cuja essência pode ser totalmente conhecida. A autobiografia masculina assume a combinação de masculinidade com humanidade, canonizando o eu representativo masculino do escritor e do leitor.

¹⁸ cujo início pode ser marcado pelo contributo cristão das *Confissões* de Santo Agostinho, obra que trouxe para a literatura e para a cultura os mistérios da vida interior, até então insuspeitos porque não faziam parte integrante da existência pessoal. Este texto estabeleceu as premissas da tradição masculina autobiográfica da universalidade, da representatividade e do papel do autor como porta-voz de uma comunidade. As autobiografias masculinas representativas deste paradigma assentam no ideal ocidental do eu essencial, o qual, como a personagem ficcional, sua equivalente, unifica a narrativa. Da mesma opinião partilham William Spengemann (1980), John Sturrock (1993), Mark Freeman (1993) e Leigh Gilmore (1994) que consideram que a verdadeira narrativa autobiográfica começou com o referido texto de Santo Agostinho, um trabalho de introspecção sem precedentes, escrito em finais do século IV que, na opinião de Freeman, para além da centralidade da fé nele contida, é um bom exemplo de reescrita do eu, conjuntamente com a triade conceptual: história, memória e narrativa, as quais servem como figura central à volta da qual se pode pensar a vida e o desenvolvimento humanos.

As *Confissões* são o paradigma formal que, pela sua extraordinária coerência a nível formal, apesar da sua estrutura tripartida, pode ser considerado como paradigma de todas as histórias autobiográficas (Sturrock 1993: 20), entendidas como processo de atribuir novos significados ao passado à luz do presente, e como narrativas de desenvolvimento individual; enquanto texto mestre, um ponto de partida e de referência para as questões da escrita autobiográfica (Freeman 1993: 19) este texto colocou o problema de todas as autobiografias subsequentes: o de saber como o eu se pode conhecer a si mesmo (Spengemann 1980). Sendo considerada como a primeira autobiografia, o documento seminal que é o texto de Santo Agostinho faz uso das três formas de autobiografia, definidas por Spengemann (1980): histórica, filosófica e poética. O texto de Santo Agostinho, primeiro escrito autobiográfico do ocidente, precursor dos limites formais impostos à autobiografia, estabeleceu-se durante séculos como o cânone literário só desafiado treze séculos depois pela trilogia de Rousseau: *Confissões*, *Diálogos* e *Sonhos*, um texto igualmente paradigmático da escrita autobiográfica, onde o arquétipo secular e egoísta se abre e se revela à auto-descoberta, sendo as personagens e os acontecimentos nada mais do que aspectos da consciência crescente do autor, que se institui como um exemplo e como capaz de aglutinar na sua figura toda uma era. Enquanto Santo Agostinho adoptou os acontecimentos do passado como tema principal, Rousseau preferiu recontar os sentimentos sobre os acontecimentos do que os acontecimentos propriamente ditos: Santo Agostinho usou a história da sua caminhada para Deus para apresentar uma exposição da doutrina cristã, ao passo que Rousseau teve como intenção ensinar aos autores o auto-conhecimento, comunicando as suas próprias vulnerabilidades e emoções, convidando o leitor a sentir o mesmo. Prefigurando-se como modelo, Rousseau favoreceu a auto-apreciação, transformando a confissão de Agostinho numa apologia. Uma outra alteração efectuada por Rousseau, passada para os escritores vindouros, foi a fragmentação do eu e o ceticismo quanto ao estilo adequado para escrever sobre si mesmo.

A auto-representação feminina,¹⁹ por seu lado, não se institui como nenhum modelo da sua época e toma como certo que o eu é mediado. Na opinião de Brodzki e Schenck (1988), a invisibilidade da escrita autobiográfica feminina resulta da falta de uma tradição e da marginalização numa cultura dominado pelo sentido masculino, bem como pela fragmentação social e política. Esta é uma escrita que descreve um território ainda pouco investigado, por vezes não reconhecido, dadas as explorações tradicionais do género e da periodização. Com efeito, a crítica²⁰ tem desempenhado um papel importante na criação de um paradigma feminino, na medida em que as condições e contradições culturais em que essa crítica é feita são muito importantes para o que se aprecia, condena, sanciona ou omite.

A reconstrução feminista da autobiografia feminina situa-se na reclamação do sujeito feminino – o estatuto problemático do eu, visto que o eu representativo masculino reflecte uma exclusividade que não se apropria ao tratamento crítico da autobiografia feminina, sendo um modelo totalmente inapropriado para uma teoria feminista.

Resistindo ou mudando os paradigmas formais da autobiografia, Margaret Oliphant produz uma posição política de diferença, criando um lugar e uma posição diferente a partir da qual se enuncia. A autobiografia serve-lhe como lugar de identificação, alternativo aos romances, o que significa que há uma consciência formal da escrita, uma ênfase na auto-reflexividade da escrita e a ideia do eu narrado; ao escrever sobre si mesma a autora cria uma história informada pela dinâmica da auto-consciencialização (Anderson 1986).

Partindo do pressuposto e da inevitabilidade de que a autobiografia – como tentativa de escrever o eu ou de dar ao eu uma estrutura narrativa – está intimamente ligada às questões da identidade e oferece uma identidade não menos construída do que

¹⁹ Mary Mason (1980) distingue quatro obras como sendo as precursoras da autobiografia feminina: Dame Julian of Norwich, *Revelations or Showing*, - onde a intensidade de foco num figura divina singular corresponde à intensidade do ser, realizada por meio da relação com essa figura; Margery Kempe, *The Book of Margery Kempe*, (1436) - sobre a vocação dupla neste mundo e no outro e o foco dual nos mundos secular e religioso; e dois séculos depois o livro de Margaret Cavendish, *A True Relation of My Birth, Breeding and Life* - onde a autora compara a sua imagem com outra imagem igual, duplicada numa pessoa ou numa criação fantasiosa. Mason considera que nestas obras se encontram indícios do modo distinto de revelação interior como paradigma da escrita feminina. O registo de padrões de relacionamento com o outro ajuda as autoras a descobrir e a delinear o eu e a contar a história desse eu. Estes arquétipos de auto-representação foram sendo adaptados às várias experiências de vida, por escritoras posteriores, havendo, todavia, um elemento que se tem mantido constante na escrita feminina – a evolução e a delineação de uma identidade por meio da alteridade.

²⁰ Jellinek (1986); Brodzki e Schenck (1988); Benstock (1988) – ambas as obras são colectâneas; Gagnier (1991); Probyn (1993); Gilmore (1994); Peterson (1999).

aquela produzida por qualquer outra forma de representação narrativa, não se pode, igualmente, deixar de ter em atenção na autobiografia oliphantiana o acto deliberado de criação do eu, de uma *persona* fictícia que nunca consegue apreender a totalidade da sua subjectividade ou compreender a globalidade das experiências.

A consciência de Margaret Oliphant produz-se activamente por meio da história que conta, constituindo-se como um produto do processo narrativo, construindo identidades que, de acordo com Hall (1990), são os nomes que damos aos modos como estamos posicionados e como somos posicionados nas narrativas do passado.

CAPÍTULO II

A Autobiografia de Margaret Oliphant

uma experiência de diferença ou essencialmente a história de uma mulher



1. Questões de edição do texto

O documento que Margaret Oliphant preparou e deixou para publicação póstuma, em 1899, editado, selecionado e arranjado pela sobrinha Denny Oliphant e por uma prima afastada, Annie Coghill, é uma versão truncada da narrativa da sua vida.

Esta edição teve mais duas publicações no mesmo ano, e uma outra em 1974, a qual respeita integralmente a paginação da primeira edição, com introdução e notas de Q. D. Leavis 1974: 11 (que considera a *Autobiografia* de Margaret Oliphant como a imagem clara e completa de uma mulher de letras a par de um documento humano comovente).

Em 1988, a Oxford University Press publica a edição de 1899, desta feita sem as cartas, com prefácio de Laurie Langbauer.

Em 1990, Elizabeth Jay publica²¹ uma outra edição da autobiografia, desta feita respeitando integralmente o manuscrito e a ordem cronológica da escrita, começando com o excerto escrito em 1864 (que dá conta da dor de Margaret Oliphant e da sua revolta contra os desígnios de Deus, depois da morte da filha). Este processo de escrita foi interrompido, só tendo sido retomado em 1885. De acordo com Jay (1990) após a morte dos dois filhos em 1894, Margaret Oliphant inseriu um comentário que, na sua opinião ajuda a explicar a razão que levou as executoras literárias a cortar material do manuscrito.

‘Whether anything should be taken from the preliminary pages, Denny Oliphant, with the help of perhaps cousin Annie, or some other friend (none so capable) whom she can trust, must decide. My musings at this dreadful moment when my first born was taken from me might perhaps give a sense of fellowship to other mourners – I know not. (citado por Jay 1990: 13)

A edição de 1899 é um documento composto por uma série de fragmentos escritos entre 1864²² e 1895²³ de onde muitos dos passos mais emotivos e amargos

²¹ A mesma edição foi publicada já em 2002.

²² O excerto de 1864 foi colocado, nesta edição, na parte da autobiografia escrita em 1894, no final da terceira parte, por forma a dar continuidade cronológica aos acontecimentos narrados, preservando a sequência da narrativa, como as editoras explicam em nota.

foram retirados, tentando poupar o leitor à expressão inexorável da dor de uma mãe, faltando, por isso, a sequência cronológica da composição. Ao darem uma cronologia ao registo escrito da vida de Margaret Oliphant, as organizadoras impuseram limites à actividade criativa da autora que, ao escrever de forma não cronológica sobre momentos da sua vida estava a explorar as possibilidades da estrutura como o principal meio de auto-expressão (Eakin 1992).

Adoptando o expediente de eliminar cerca de um quarto do manuscrito original, Denny Oliphant e Annie Coghill tiveram em vista dar ao leitor a imagem de uma mãe lutadora e trabalhadora que dedicou toda a sua vida a apoiar emocional e financeiramente uma família extensa por meio da escrita, para além de aqui e ali diluírem a malevolência de Margaret Oliphant em relação a alguns dos seus contemporâneos. Exemplo disto são os dois passos seguintes, referentes à relação de George Eliot com George Lewes.

Na edição de 1899 lê-se:

And though her marriage is not one that most of us would have ventured on, still it seems to have secured her a worshipper unrivalled. I think she must have been a dull woman... (Oliphant [1899] 1974: 7)

ao passo que na edição de 1990 lê-se:

And though her marriage, so called, is not one that most of us would have ventured on, still it seems to have secured her a caretaker and worshipper unrivalled – little nasty body though he looked, and hideous in nastiness as his previous story was.²⁴ I think she must have been a dull woman ... (Oliphant 1990: 17)

Habitadas que estavam a encarar Margaret Oliphant como o sustento da família e como escritora profissional, as responsáveis pela organização da *Autobiografia*

²³ A edição de 1899 está dividida em quatro secções: Parte I - Fevereiro de 1885, referente aos anos de 1834 a 1854; repare-se como Margaret Oliphant não deixa registo dos primeiros anos da sua vida. As memórias difusas são a partir dos seis anos de idade, dando-nos a autora algumas informações sobre esses anos de infância e da adolescência, passando rapidamente para a fase do casamento. Parte II – Janeiro de 1891, referente aos anos 1855-1859; dá-nos conta da doença de Frank, da viagem da família até Itália, e da morte de Frank em Roma. Parte III – Dezembro de 1894, referente ao período da viuvez, à escrita das *Crónicas de Carlingford*, à escrita da biografia de Irving, com o conseqüente conhecimento do casal Carlyle e a morte da filha. A Parte IV é datada de 1894. Porém, uma leitura mais atenta do texto dá-nos informação parentética de que em 19 de Abril de 1895 Margaret Oliphant ainda estava no processo de escrita (Oliphant [1899] 1974. 128); esta parte refere-se aos anos entre 1864 e 1876. A edição de 1990 respeita integralmente o manuscrito, não apresentando qualquer divisão.

²⁴ Na crítica que Margaret Oliphant escreveu em 1885, na *Edinburgh Review*, sobre a edição de Cross de *George Eliot's Life as Related in her Letters and Journals* (1883), se pode ler a insinuação da autora de que Lewes tinha sido um libertino, familiarizado com todas as cenas degradantes da vida londrina, antes de se ter dedicado à causa burguesa, com a sua ligação a George Eliot. Nesse mesmo artigo, Margaret Oliphant também comenta sobre a ironia de uma mulher (George Eliot) que ofendeu com a sua conduta a moral vitoriana, mas que adoptava o papel de grande moralista.

ficaram desiludidas quando se confrontaram com um manuscrito que não tinha um começo formal, composto por fragmentos escritos com longos intervalos entre eles e sem nenhuma forma consecutiva. A par de uma narrativa retrospectiva Margaret Oliphant escreveu uma sequência de momentos presentes,²⁵ que estruturam essa narrativa, e que dão uma noção de imediatez que causa o efeito de espontaneidade.

Não é por isso de estranhar que o trabalho de edição da autobiografia tenha como intenção última deixar a imagem de uma mulher nobre e amável, com uma carreira literária e social preenchida. Como Denny e Annie escrevem no prefácio, Margaret Oliphant dedicou a vida primeiro às crianças e depois a um pequeno círculo de amigos.

Aliás o prefácio à primeira edição, é bem claro quanto aos objectivos das editoras:

A great writer passed away from us, leaving a blank that there is certainly no one capable of filling. There have been, perhaps there are (and she herself would have been the first to say it with full belief), greater novelists, but who has ever achieved the same variety of literary work with anything like the same level of excellence? A great deal of her very best remains at present anonymous – biographical and critical papers, and others dealing with an extraordinary variety of subjects. (...) she had laboured in almost every field of literature, winning every kind of success, and never, in all the fifty years (except, perhaps, for one moment in the early days of her widowhood), making a real failure. (Coghill [1899] 1974: vi-vii)

Ao exaltarem as qualidades literárias e profissionais de Margaret Oliphant, o nível de excelência e a variedade da obra, definindo-a como uma grande escritora, as organizadoras evidenciam a necessidade de a inserirem no cânone vitoriano, ao mesmo tempo que, como se pode ver no excerto seguinte, exaltam as qualidades humanas da mulher.

The way was often found by the strengthening of her own indomitable courage, which, as long as her children were left to her, never seemed to flag, - it was the courage of perfect love. But it is certain that if she had had no moral qualities except courage, she could not have toiled on as she did: a saving sense of humour, a great capacity to enjoy what was really comic and everything that was beautiful, made life easier to her, and 'the great joy of doing kindnesses' was one never absent from her. So that whatever suffering might be lying in wait to seize upon her solitary hours, there was almost always a pleasant welcome and talk of the very best to be found in her modest drawing-room. If the visitors

²⁵ De acordo com Genette, em *O Discurso da Narrativa*, a narração do passado pode fragmentar-se para inserir-se entre os vários momentos presentes como uma espécie de reportagem mais ou menos imediata. Na terminologia de Genette, esta é uma narrativa intercalada, composta por várias instâncias, onde o narrador é ao mesmo tempo o eu narrado e outra pessoa,

were congenial, her charm of manner awoke, her simple fitness of speech clothed every subject with life and grace, her beautiful eyes shone (they never sparkled), and the spell of her exquisite womanliness made a charmed circle round her. (Coghill et al [1899] 1974: viii)

Perante os fragmentos e os episódios que encontraram, as responsáveis pela edição tentaram redimir a imagem da parente criando uma linha narrativa que estimavam ser aceitável em termos do mercado literário de finais do século XIX.

Esta edição é complementada por uma série de cartas,²⁶ ou de excertos de cartas, em quantidade considerável,²⁷ desde 1850 a 1899, endereçadas ao seu editor e amigo, John Blackwood, bem como a vários outros amigos, onde se destaca o reitor John Tulloch²⁸, Jane Carlyle, os filhos e a própria Annie Coghill, que ao serem incluídas como fazendo parte integrante da autobiografia servem para construir a imagem que as editoras quiseram, não deixando no silêncio os últimos anos de vida da autora.

²⁶ De acordo com Foucault (1983), a correspondência é uma subjectivação do discurso e actua sobre aquele que a envia, assim como, pela leitura da mesma, sobre aquele que a recebe, tornando o escritor presente àquele a quem se dirige.

²⁷ 341 cartas que perfazem a parte substancialmente maior da edição e que tratam, tal como na *Autobiografia*, dos pequenos detalhes, das angústias da vida, quer de relações e preocupações profissionais. Aliás, Foucault (1983) defende que a carta é um modo de se apresentar no decorrer da vida quotidiana, não devido aos acontecimentos que poderiam ser marcantes, mas antes porque essa vida não tem nada de relevante, é igual a tantas outras, atestando, deste modo, não a importância do acontecimento ou da actividade, mas a qualidade de um modo de ser.

²⁸ Teólogo liberal da Igreja da Escócia, reitor de St. Mary's College, da universidade escocesa de St. Andrews, viveu entre 1810-1886, de quem Margaret Oliphant publicou as memórias em 1888. A escrita biográfica é aliás algo sobre a qual Margaret Oliphant sempre demonstrou grande interesse. Numa carta a Miss Isabella Blackwood, datada de 11 de Outubro de 1861, escreveu: 'I like biography. I have a great mind to set up as my future trade and tout for orders. Do you know anybody that wants his or her life taken? Don't fail to recommend me if you do.' (Margaret Oliphant, [1899], 1974, 176) e um ano mais tarde, em carta ao reverendo Story escreveu: 'I begin to think biography is my forte! It is very pleasant work, at least.' (Oliphant [1899] 1974: 184)

A edição de 1990 de Elizabeth Jay recuperou o material.²⁹ Enquanto que a primeira edição é uma narrativa linear, o texto de Jay preserva a sequência cronológica da composição, revelando uma mulher vitoriana complexa, com profundidade de pensamento e de sentimento e com uma diversidade de interesses e de conhecimentos.

Apesar da divergência de critérios editoriais optei por fazer uso recorrente da edição de 1899 porque nela encontrei, apesar de tudo o que ficou dito anteriormente, uma forma de auto-representação inédita, que o trabalho de edição não conseguiu esconder e à qual a edição de 1990 nada acrescentou. Para além disso, a inclusão das cartas, torna, do meu ponto de vista, a primeira edição mais completa, uma vez que por esse meio epistolar os diferentes níveis de auto-representação e as diferentes imagens do eu completam-se e complementam a autobiografia.

2. A criação das condições de possibilidade do eu por meio da enunciação e politização da experiência na *Autobiografia* de Margaret Oliphant

Não querendo correr o risco de lhe escreverem a biografia,³⁰ ou antes, tendo consciência de que em termos literários o seu contributo não era suficientemente grande para tomar lugar ao lado de outras que imortalizam e prolongam a memória dos homens, perpetuando, desse modo, essas vidas exemplares e tendo como objectivo edificar os séculos vindouros (Gusdorf 1980), Margaret Oliphant deixa um registo

²⁹ O material publicado nesta edição foi escrito imediatamente após as mortes dos filhos, Maggie, Cecco e Cyril, em 1864, 1890 e 1894, respectivamente; estes passos dignos de um diário íntimo, a par de memórias mais públicas, partilham, na opinião de Jay, da marca da escritora profissional, auto-consciente da procura do seu próprio caminho para a forma apropriada da autobiografia. Esta é uma consideração importante, já que imediatamente após a publicação da autobiografia muitos críticos se lhe referiam nos periódicos da época, considerando-a um documento patético, uma mera compilação de crónicas e anedotas, tendo em vista a compaixão. Esta atitude crítica perdurou e constituiu-se como o paradigma da crítica oliphantiana, muito ajudada pela leitura que dela fez Virginia Woolf, em *Three Guineas*, (1938). No decurso de uma rejeição polémica que realiza sobre o trabalho literário de Margaret Oliphant, à luz de uma visão anti-vitoriana do grupo de Bloomsbury, qualificando, de forma geral o trabalho de Margaret Oliphant como 'prostituição cultural e literária', Woolf, de alguma forma, marcou o posicionamento crítico em relação a Margaret Oliphant na primeira metade do século XX, negando-lhe qualquer consideração séria por parte da crítica; todavia, no que diz respeito à autobiografia, Woolf foi capaz de reconhecer e surpreender-se ao admitir que a autobiografia é uma obra de arte genuína e comovente.(286), reconhecendo em Margaret Oliphant a escritora consciente de entrar num mundo dominado por homens, mas sendo capaz de ter uma percepção diferente desse mundo por meio de um sentir feminino e sempre consciente do esforço, que resulta em fragmentação, de preservar um contínuo entre a vida e a obra.

³⁰ Margaret Oliphant chegou mesmo a proibir a sua biografia no leito de morte (Oliphant [1899] 1974: ix). Porém, apesar desta proibição expressa, os anos 60 do século XX viram um renovado interesse na obra de Margaret Oliphant.

escrito da sua vida e das memórias dessa vida, registro esse que funciona, na sua ausência, como a sua verdade.

I am in very little danger of having my life written, and that is all the better in this point of view - for what could be said of me? George Eliot and George Sand make me half inclined to cry over my poor little unappreciated self. (...) These two bigger women did things which I have never felt the least temptation to do - but how very much more enjoyment they seem to have got out of their life, how much more praise and homage and honour! I would not buy their fame with these disadvantages, but I do feel very small, very obscure, beside them, rather a failure all round, never securing any strong affection, and throughout my life, though I have had all the usual experiences of woman, never impressing anybody, - what a droll little complaint! - why should I? I acknowledge frankly that there is nothing in me - a fat, little commonplace woman, rather tongue-tied - to impress any one; and yet there is a sort of whimsical injury in it which makes me sorry for myself. (Oliphant [1899] 1974: 7-8)

No lamento da menoridade reside a sua auto-descrição como uma mulher vulgar, pequena e gorda, sem grande capacidade de conversa, a quem os afectos forma negados. Neste auto-reconhecimento e consciencialização pressente-se a vontade de negar tais premissas e de se equiparar às autoras referidas, já que esta subalternização surge aos seus olhos como uma injúria ou um insulto caprichoso, pois tem consciência que também ela tem direito ao reconhecimento público, como é notória no excerto que serve de epígrafe a este capítulo.

A dualidade de critérios com que Margaret Oliphant se auto-enuncia, pode, igualmente, verificar-se, quase no final da autobiografia. Parecendo fazer um balanço da sua vida e da sua obra, não nega o prazer que lhe deu manter acesa a chama da domesticidade e providenciar o sustento e a protecção da família. Reconhecendo que no relato que faz da sua vida não há o que se poderá chamar de uma vida literária, Margaret Oliphant ressent-se das críticas e, modalizando o discurso (por meio de um modal de possibilidade epistémica (*may*))³¹ afirma a sua autoridade.

An infinitude of pains and labour, and all to disappear like the subtle and the hay. Yet, who knows? The little faculty may grow a bigger one and in the more genial land to come, where one will have no need to think of the boiling of the daily pot. In the meantime it was good to have kept the pot boiling and maintained the cheerful household fire so long, though it is smouldering out in the darkness now. There is one thing, however, I have always whimsically resented, and that is the contemptuous compliments that for many years were the right thing to address to me and to say of me, as to my 'industry'. Now that I am

³¹ De acordo com L.F.Paul Høye. *Adverbs and Modality*. London: Longman: 1997, o uso epistémico de 'may' indica que a proposição expressa pelo sujeito falante não pode ser inferida como verdadeira, mas também não pode ser inferida como falsa.

old the world is a little more respectful and I have not heard so much about my industry for some time. The delightful superiority of it in the mouth of people who had neither industry nor anything else to boast of used to make me very wroth, I avow, - wroth with a laugh and rueful half sense of the justice of it in the abstract, though not from those who spoke. (...) By which it may perhaps be suspected that I don't always think such small beer of myself as I say, but this is a pure matter of comparison. I need scarcely say that there was not much of what one might call a literary life in all this. (Oliphant, [1899] 1974: 130-131)

A leitura da *Autobiografia* de Margaret Oliphant permite ao leitor reconhecer que o eu está codificado de variadas maneiras e em múltiplos discursos; o eu constitui-se como o local de solicitações diversas, com diversas marcas de identidade, várias figurações de agência (Gilmore 1997) que dão origem a diferentes e múltiplas ficcionalizações do eu e a vários egos experimentais (Jay 1995).

Margaret Oliphant recusa desenvolver a forma canónica da autobiografia, gerando a sua própria autobiografia na incompatibilidade dos diversos significados e imagens, numa confrontação com o discurso dominante. As posições de enunciação do sujeito, como Foucault explica (1972), são definidas pela situação que lhe é possível ocupar, na relação com os vários domínios ou grupos de objectos. De acordo com uma determinada grelha de interrogações explícitas ou implícitas a posição do sujeito é a de interrogação.

Partindo do pressuposto crítico de que a *Autobiografia* oliphantiana é uma enunciação de uma experiência de diferença, de uma subjectividade dissidente, e de que a memória, aqui entendida à luz da definição de Foucault como uma tecnologia de poder, funciona na criação deliberada do eu autobiográfico, veja-se como Margaret Oliphant aceita e articula os dois níveis de existência do ser, definidos por Probyn, como o ontológico e o epistemológico. Na duplicidade das experiências que representa Margaret Oliphant constrói uma autobiografia que fala de um eu experiencial imediato ao mesmo tempo que politiza a experiência que representa.

Se no primeiro autora conta a experiência na sua esfera real de existência, onde há uma factualidade inerente ao género feminino, no segundo, Margaret Oliphant revela-se nas suas condições de possibilidade, por meio de práticas discursivas que politizam o ser ontológico. Quer o eu experiencial, quer a politização da experiência são necessários como condições de possibilidade para posições enunciativas alternativas.

A título de exemplo, note-se que sente pena dela mesma por não ter ninguém que tome conta dela, mas alegra-se ao recordar a independência e a possibilidade que lhe era dada por poder tomar conta de outros; cria uma imagem denegrida do seu

trabalho, mas sente-se insuficientemente reconhecida e recompensada; alegra-se de nunca ter sido tratada na sociedade como um leão literário, mas ressentido de tal facto: nunca regateou o dinheiro que lhe pagavam, mas pensa que deveria ter ganho mais e nunca conseguiu equilibrar as diferentes experiências como mãe, mulher e escritora profissional.

O excerto abaixo sintetiza toda a dualidade em que a autobiografia se constrói, no sofrimento, na vida laboriosa, no trabalho e ansiedade incessantes, que, contudo, parecem ser compensados por uma vida que a autora caracteriza, num primeiro momento de cautela, de infeliz, para depois, mais confiante e assertivamente, a caracterizar como feliz, assumindo a contradição da afirmação, num mundo e numa vida que parecem tão inapropriados à felicidade, pelas muitas causas que ao longo da narrativa vai enunciando e que indicariam o contrário.

I have had trials which, I say it with full knowledge of all the ways of mental suffering, have been harder than sorrow. I have lived a laborious life, incessant work, incessant anxiety - and yet so strange, so capricious is this human being, that I would not say I have had an unhappy life. I have said this to one or two friends who know faintly without details what I have had to go through, and astonished them. Sometimes I am miserable - always there is in me this sense that I may have active cause to be so at any moment - always the gnawing pangs of anxiety, and deep, deep dissatisfaction beyond words, and the sense of helplessness, which of itself is despair. And yet there are times when my heart jumps up in the old unreasonable way, and I am, - yes, happy - though the word seems so inappropriate - without any cause for it, with so many causes the other way. (Oliphant [1899] 1974: 3-4)

A *Autobiografia* de Margaret Oliphant origina-se numa consciência interna da necessidade de se representar em moldes diferentes dos culturais e literariamente aceites na época, numa subjectividade que descreve os pontos de conexão a partir dos quais experienciamos o mundo.

Se se tiver em atenção que em inglês *labour*, para além do trabalho físico significa, também, trabalho de parto, percebemos a constante intersecção da experiência da esfera profissional com a experiência da esfera privada da maternidade. Ao longo do processo narrativo são várias as vezes em que são usadas expressões, como: 'vida laboriosa', 'labor incessante', 'à custa de labor infinito' e 'uma infinidade de dores e de labor', referindo-se aparentemente à sua vida profissional, mas criando um jogo metafórico de representação da experiência feminina da maternidade, jogando na constante tensão inerente à articulação dos diferentes papéis e à tensão, à ansiedade e à alegria de dar à luz, algo que não é explicável.

Lately in my many sad musings it has been brought very clearly before my mind how often all the horrible tension, the dread, the anxiety which there are no words strong enough to describe, - which devoured me, but which I had to conceal often behind a smiling face, - would yield in a moment, in the twinkling of an eye, at the sound of a voice, at the first look, into an ineffable ease and the overwhelming happiness of relief from pain, which is, I think, our highest human sensation, higher and more exquisite than any positive enjoyment in this world. It used to sweep over me like a wave, sometimes when I opened a door, sometimes in a letter, - in all simple ways. I cannot explain, but if this should ever come to the eye of any woman in the passion and agony of motherhood, she will more or less understand. I was thinking lately, or rather, as sometimes happens, there was suddenly presented to my mind, like a suggestion from some one else, the recollection of these ineffable happinesses, and it seemed to me that it meant that which would be when one pushed through that last door and was met - oh, by what, by whom? by instant relief. The wave of sudden ease and warmth and peace and joy. (Oliphant [1899] 1974: 147)

Margaret Oliphant constrói no texto uma identidade de diferença por meio de uma agência que define mapas de possibilidade (Grossberg 1996), de identificação e de pertença. Ela constrói, igualmente, uma nova posição de enunciação dentro das formas alternativas de representação (Probyn 1993), fazendo dos padrões culturais e da sua variação um tema importante na autobiografia.

O tempo e o espaço onde se produz a enunciação é tão importante para a significação, como o conteúdo daquilo que se enuncia. Na articulação destes dois elementos Margaret Oliphant constrói um ser autobiográfico que não serve como garantia de verdade, mas que cria um efeito de *mise-en-abyme* no discurso, ao criar um efeito de subjectividade objectivada (Charaudeau 1992: 695).

É de um ser em conflito com os tempos e no tempo, dividido em dois, (Oliphant 1990: 37),³² que trata a autobiografia de Margaret Oliphant. Um texto que conta a história de uma mulher com uma consciência de diferença que, num acto de interpretação consciente, se constrói num texto literário por meio de uma lógica de diferença (Grossberg 1997)), instituindo-se como uma voz com poder na cultura vitoriana.

Ao usar a auto-representação e as suas possibilidades de agência e de subjectividade, Margaret Oliphant torna-se sujeito no sentido de agente activo que troca

³² 'Torn into two' é a expressão usada por Margaret Oliphant, restaurada por Jay na edição de 1990 e retirada da edição 1899, facto que demonstra a tentativa das responsáveis pela edição em construir uma personagem que coubesse nas convenções vitorianas da autobiografia, um ser singular e uno, em vez de uma mulher dividida por conflitos.

a posição de objecto pela subjectividade da agência auto-representacional (Gilmore 1994).

Como Grossberg lembra (1996) a questão da agência envolve as possibilidades de acção como intervenção nos processos pelos quais a realidade é transformada. Instituir-se, consciente e intencionalmente, como agente de mudança permite a Margaret Oliphant mudar os paradigmas da enunciação. O esforço da autora para se imaginar e representar como mulher, filha, mãe e escritora não só desafia as convenções da autobiografia vitoriana³³, como desafia as assunções prevaletentes sobre os modos como a mulher se deve definir, ao mesmo tempo que ilumina a posição problemática de uma mulher que procura uma posição enunciativa diversificada, levantando a questão da intencionalidade de se representar.

A forma como se caracteriza, ora como o “ganha pão” da família (*breadwinner*), ora como um eu maior (*a bigger me*) demonstra as diferentes identidades que Margaret Oliphant cria para si mesma; ao definir o conflito entre ser mãe e ser artista, estes termos servem como termos sumários para os diferentes papéis que Margaret Oliphant assume e as várias funções que desempenha durante a sua vida.

De acordo com Probyn (1993), a retórica e as estratégias enunciativas são sempre desenvolvidas em referência a convenções históricas, são estratégias de referência que nos conduzem sempre às convenções do quotidiano, às condições vividas para as condições expressas no discurso. Deste modo, a produção de uma posição enunciativa está sempre ligada às práticas e à política do quotidiano.

Ao posicionar-se na paisagem cultural, Margaret Oliphant coloca em relevo e permite que novas realidades e experiências sejam observadas. Entendida a partir de uma concepção alternativa do eu, como uma estratégia enunciativa, a nova paisagem cultural contém a possibilidade de modos de vida dentro da formação social e a possibilidade de se experienciar na relação com os outros.

A enunciação do eu oliphantiano proporciona elementos característicos de impulso e de restrição, especificamente elementos afectivos da consciência e das relações (Williams 1977: 132), instituindo-se, na sua identidade emergente, como uma subjectividade que, confrontada com a cultura e os discursos dominantes, dá voz à

³³ Entende-se por convenções da autobiografia vitoriana as que assentam no cânone da masculinidade, onde o autor expunha a sua mente criativa e imaginação, com a consciência de que era um herói da época, cuja vocação é entendida pela análise da experiência passada. Preocupado em definir um idioma para a sua vida adulta (Reimer 1988), o autor vitoriano preocupou-se menos com os acontecimentos da sua vida, do que com o recuperar e o redescobrir de um ser unitário.

viabilidade semântica do eu (Williams 1977) e à autoridade feminina que tenta escapar da prisão do texto masculino.

Usando a metáfora da história infantil 'Branca de Neve', Sandra Gilbert e Susan Gubar ([1979] 1984) argumentam que as personagens femininas das escritoras levantam-se do caixão de vidro que é o texto masculino, como se explodissem para fora do espelho da rainha, tendo-se a dança da morte transformado numa dança de triunfo, uma dança para a articulação do discurso – uma dança de autoridade.

A *Autobiografia* de Margaret Oliphant propõe estratégias de enunciação que ultrapassam a ansiedade da autoridade (Gilbert e Gubar [1979,] 1984) tão típica nas escritoras do século XIX que sentiam necessidade de justificar a sua *persona*³⁴ pública perante as expectativas tradicionais sobre o comportamento feminino.

Utilizando as metáforas de Gilbert e Gubar, Margaret Oliphant foi capaz de dançar para fora do espelho do texto masculino, desenvolvendo estratégias que lhe permitiram criar a sua própria autoridade, lidando com experiências femininas centrais, a partir de uma perspectiva feminina.

Resistir ao modelo masculino da autobiografia é só o começo da posição de diferença assumida por Margaret Oliphant; a autora feminina da autobiografia também resiste à pressão cultural de permanecer em silêncio, pressão ainda maior se se quiser enunciar enquanto mãe, pois se a cultura vitoriana tolerava e admirava as escritoras que eram igualmente mães (Showalter 1980), negava a essas mulheres a possibilidade de registarem as suas lutas e experiências enquanto tal.

A representação das experiências, constantes da narrativa autobiográfica, é concebida de diferentes modos, como um processo de produção de conhecimento do eu, por meio da exploração de modos de ser até então não expressos, tendo em vista gerar relatos alternativos da realidade (Gray 1997), questionando os que já existem.

A experiência profissional e a experiência maternal fazem com que Margaret Oliphant tenha uma concepção mais vasta e completa da vida, dadas as preocupações

³⁴ *Persona* é o sujeito da narrativa, designado por Barros (1998) como 'o quem da transformação', tendo em vista a distinção entre o sujeito que viveu e escreveu ou escreve a autobiografia e o eu inscrito no texto. Este é um termo que leva em linha de conta os elementos do eu subjectivo – o eu narrador e o eu da acção – e do eu de um sistema textual objectivo, do eu transformado; é a re-inscrição do eu dentro de um sistema textual. Barros explica que, embora narrador pareça ser o termo mais óbvio, até porque inscrito na terminologia de Genette, é um termo que, ao implicar sentidos diversos do eu inscrito no discurso, especifica só um dos seus elementos; ou seja, o narrador identifica o enunciador da transformação, o enunciador reflectivo que olha para trás, mas que falha ao especificar os outros elementos do eu da transformação, o sujeito e o objecto.

que demonstra ao longo da *Autobiografia* bem como nos diferentes círculos em que se move.

A *Autobiografia* é um texto cheio de paradoxos, patentes nas múltiplas repetições dos articuladores de contraste e de concessão: ‘mas’, ‘porém’, ‘contudo’ presentes ao longo de toda a narrativa, modalizando um discurso duplamente articulado. Esta foi a forma estilística encontrada para dar conta do seu ser ontológico e epistemológico, pois sempre que se representa na sua condição feminina e nos diferentes papéis que escolhe representar, Margaret Oliphant politiza essas experiências de vida, no sentido firme que tinha dela mesmo como uma mulher que tenta avaliar, tanto na vida real como na ficção, os papéis, por vezes contraditórios, do ser feminino, no contexto que a envolvia.

A cada articulação da sua percepção do eu e do mundo segue-se um gesto de supressão. O que de início foi um acto de auto-compaixão, de procura de simpatia para com a sua experiência e o significado desta, dá rapidamente lugar à auto-explicação, num esforço de traduzir a experiência em termos culturais.

Se o motivo aparente que Margaret Oliphant apresenta para se decidir a escrever a autobiografia parece ter sido a leitura da vida de George Eliot³⁵, o verdadeiro motivo da escrita autobiográfica é uma explicação sobre a sua arte, e não um acto de compaixão. Interrogando-se sobre se sentirá inveja do estatuto que a sua congénere alcançou, Margaret Oliphant rejeita essa hipótese, apesar de afirmar que nunca quis formalmente avaliar o seu intelecto. Para ela não há possibilidade de qualquer elaboração na escrita, pois o acto de escrever é tão natural como respirar – é um acto de prazer, para além de, como reconhece, ser uma actividade necessária ao sustento da família.

I have been tempted to begin writing by George Eliot's life - with that curious kind of self-compassion which one cannot get clear of: I wonder if I am a little envious of her? I always avoid considering formally what my own mind is worth. I have never had any theory on the subject. I have written because it gave me pleasure, because it came natural to me, because it was like talking or breathing, besides the big fact that it was necessary for me to work for my children. That, however, was not the first motive, so that when I laugh inquiries off and say that it is my trade, I do it only by way to elude the question which I have neither time nor wish to enter into. (Oliphant [1899] 1974: 4)

³⁵ Margaret Oliphant refere-se à edição de John Cross da autobiografia e das cartas de George Eliot.

Margaret Oliphant representa-se em imagens de coisas e emoções (Probyn 1993) que articulam o presente com o passado. Ao usar estas imagens, a escritora apresenta o eu enraizado nas especificidades da maternidade e da profissão, explorando a representação dos limites do eu dentro das comunidades familiar e social. Se as imagens que cria articulam o envolvimento no real e os pontos de referência no sistema mais lato da cultura vitoriana, levantando questões sobre o papel da mulher e os modos de se enunciar e de enunciar as experiências por meio da escrita, o que emerge da articulação de todos estes elementos (pontos de referência, imagens) e o real é um modo de usar o eu como objecto de questionação e meio de análise sobre onde e como esse eu se posiciona dentro da formação social (Probyn 1993).

A autobiografia oliphantiana autoriza-se na relação que estabelece com os discursos culturalmente dominantes; a autora utiliza interrupções, utiliza um discurso de resistência e de contradição (Gilmore 1997) como estratégia de auto-representação. Esta é uma outra forma de reescrever o eu: ao se tomar consciência dos modos como se é determinado e ao se considerar modos alternativos de viver a vida, desmistificando a ordem estabelecida do eu, pavimentando o caminho no sentido do relato de histórias diferentes.

A ênfase na agência individual e no poder que cada sujeito detém para mudar as estruturas de sensibilidade não nega, como Sinfield observa (1992), a construção ideológica do mundo. Nesta mesma linha de raciocínio Freeman argumenta (1993) que as narrativas autobiográficas existem inevitavelmente dentro de um espaço discursivo circunscrito, dentro de uma região limitada de modos de representação, constituída pelo mundo social.

Ao olhar para o passado, ao tentar fazer sentido deste, o autor organiza o seu discurso dentro das normas ditadas pela ordem das coisas que é inerente ao seu próprio mundo. A força da ordem social, da ideologia, deriva do modo como esta se torna senso comum, dado que a sua produção não é um processo externo, isto é, as histórias não estão fora de nós mesmos (Sinfield 1992): os conceitos e os sistemas que explicam, de uma forma plausível, quem nós somos e como o mundo funciona são produzidos pela ideologia.

Como Hall refere (1993, 1997) todas as afirmações de diferença têm uma origem são produzidas por alguém: cada identidade é posicionada numa cultura, numa língua e numa história, é construída e produzida dentro de formações e de práticas discursivas específicas e por estratégias enunciativas específicas. A integração da

actividade profissional com a família e a vida social dá forma à *Autobiografia* de Margaret Oliphant, que desenha círculos de identidade (Mason 1980) à sua volta - o círculo da família mais chegada, por meio do qual consegue uma identidade mais íntima, o círculo intermédio dos amigos e o círculo exterior da sua vida profissional.

A autora é capaz de articular a organização da formação social com as experiências pessoais vividas nessa organização, demonstrando que os homens e as sociedades não se confinam às relações de poder e de produção, pois as diferentes estruturas da sociedade estão interrelacionadas (Williams 1979).

A *Autobiografia* é uma obra literária que serve como ferramenta epistemológica, tendo em vista descobrir a sequência que subjaz escondida por debaixo da superfície de todos os acontecimentos da vida da escritora. Trazer momentos não considerados de felicidade para a consciência, recriar os impulsos e as necessidades que conduziram a sua vida era tudo o que restava a Margaret Oliphant como forma de auto-definição.

Na exposição por meio da escrita, na comunicação do conhecimento ganho pela experiência, Margaret Oliphant reclama para si a autoridade da experiência individual, e, de igual modo, o conhecimento único do sujeito único que está a ser representado. A subjectividade de cada ser humano existe na medida em que cada um tem existência no seu próprio campo fenomenológico, tendo conseqüentemente acesso único à experiência e ao conhecimento sobre si mesmo e o mundo. Porém, esta subjectividade só se constitui em identidade quando se articula por meio do discurso e da ideologia, produzindo uma posição de diferença e autorizando a experiência, que é o sujeito da auto-representação. Quando a experiência é tomada como a origem do conhecimento, a visão do sujeito individual torna-se a base da evidência na qual a explicação é construída (Scott 1991).

A esfera da domesticidade envolveu sempre a vida literária de Margaret Oliphant, pois, desde que começou a escrever, ainda em casa dos pais, nunca teve um local reservado só para ela; a vida privada e social, as conversas havidas na sala onde escrevia e criava personagens da sua imaginação, ao lado da mãe que costurava, numa típica imagem vitoriana, entrecruzavam-se e permeavam os momentos da escrita.

I had no table even to myself, much less a room to work in, but sat at the corner of the family table with my writing-book, with everything going on as if I had been making a shirt instead of writing a book. Our rooms in those days were sadly wanting in artistic arrangement. The table was in the middle of the room, the centre round which everybody sat with the candles or lamp upon it. My mother sat always at needlework of some kind, and talked to whoever might be present, and I took my share in the conversation, going on all the same with my

story, the little groups of imaginary persons, these other talks evolving themselves quite undisturbed. It would put me out now to have someone sitting at the same table talking while I worked - at least I would think it put me out, with that sort of conventionalism which grows upon one. But up to this date, 1888, I have never been shut up in a separate room, or hedged off with any observances. My study, all the study I have ever attained to, is the little second drawing-room where all the (feminine) life of the house goes on; and I don't think I have ever had two hours undisturbed (except at night, when everybody is in bed) during my whole literary life. Miss Austen, I believe, wrote in the same way, and very much for the same reason; but at her period the natural flow of life took another form. The family were half ashamed to have it known that she was not just a young lady like the others, doing her embroidery. Mine were quite pleased to magnify me, and to be proud of my work, but always with a hidden sense that it was an admirable joke, and no idea that any special facilities or retirement was necessary. My mother, I believe, would have felt her pride and rapture much checked, almost humiliated, if she had conceived that I stood in need of any artificial aids of that or any description. That would at once have made the work unnatural to her eyes, and also to mine. I think the first time I ever secluded myself for my work was years after it had become my profession and sole dependence - when I was living after my widowhood in a relations' house, and withdrew with my book and my inkstand from the family drawing-room out of a little conscious ill-temper which made me feel guilty, notwithstanding that the retirement was so very justifiable. (Oliphant [1899] 1974: 23-24)

A mesa da sala é elevada a objecto de grande importância familiar e social, ocupando o centro da divisão e onde se congregam todas as conversas da família³⁶. Mas, mais interessante ainda é notar o discurso de classe média alta, que estabelece uma diferença do sentir da escritora entre a altura em que vivendo ainda com os pais, vivia na atmosfera de uma classe social mais baixa e como, no momento do registo dessas memórias, as enquadra com a sua experiência mais imediata e presente, a da mulher que pertence já a um outro estrato social e que, cheia de convencionalismo, dificilmente aceitaria as práticas sociais que se desenrolavam à volta da mesa.³⁷

Tal como ao longo da narrativa se compara a outras figuras femininas da cena literária, também aqui Margaret Oliphant se compara a um grande nome do romance inglês – Jane Austen –, demonstrando, assim, uma sensibilidade histórica na extensa análise que faz do lugar da escrita na vida das escritoras, que percorre tudo, todo um modo de vida, mas subordinada a tudo. Escrever um livro era tão normal como fazer

³⁶ Já vimos como em SC a mesa da casa dos Tozer se constitui como elemento fulcral nas práticas sociais. A casa de Margaret Oliphant, na infância e adolescência, à semelhança da casa dos Tozer e de Salem Chapel, não tem ornamentos, sendo a mesa o centro congregador da família e da comunidade.

³⁷ Em MM não se encontra este registo: os encontros são na sala de estar, confortavelmente decorada e as refeições são tomadas na sala de jantar. O aspecto arquitectónico e decorativo das casas, à semelhança das igrejas, era um significante social importante.

uma camisa e pelo facto de ocorrer à roda da mesa, onde toda a família se encontrava, a escrita tornava-se natural e não artificial.

Reconhecendo que o significado da escrita feminina mudara da geração de Austen para a dela, ao comparar a intromissão da esfera doméstica na profissional, Margaret Oliphant distancia-se da experiência de Austen, porquanto se para esta escrever romances era uma actividade mal vista pela família, pois não seguia a convenção da jovem donzela que se ocupava com os seus bordados, para a família de Margaret Oliphant a actividade da escrita era entendida como uma graça, para não ser levada muito a sério, mas bem aceite como actividade.

Ideologicamente Margaret Oliphant trata o acto de escrever não como o começo de uma carreira profissional independente, mas como um esforço familiar: a mãe e o irmão, como leitores e críticos tornam-se tão cruciais como a própria escritora.

I had nobody to praise me except my mother and Frank, and their applause - well, it was delightful, it was everything in the world - it was life, - but it did not count. They were part of me, and I of them, and we were all in it. After a while it came to be the custom that I should every night "read what I had written" to them before I went to bed. They were very critical sometimes, and I felt while I was reading whether my little audience was with me or not, which put a good deal of excitement into the performance. But that was all the excitement I had. (Oliphant [1899] 1974: 23)

Ao interrogar e ao problematizar a *persona* autobiográfica, na concepção vasta da narrativa da vida, e nas diversas experiências femininas, Margaret Oliphant institui-se como uma *persona* feminina de amplitude, em vez da típica *persona* masculina vitoriana de certeza (Barros 1998). A insistência na vida feminina torna clara a rejeição de Margaret Oliphant da concepção masculina da carreira profissional do escritor ou mesmo da história de uma vida que, reconcebida em termos modernos, separe a vida doméstica da profissional. Apesar das tensões verificadas, Margaret Oliphant imagina a autoridade autoral e a domesticidade inter-relacionadas.

A certeza do papel masculino e a singularidade presentes nas autobiografias masculinas dão lugar, na *Autobiografia*, a uma confusão quanto à imagem que deve representar na autobiografia - de certeza para amplitude, de singularidade para alteridade; construindo-se e questionando-se, ainda que de uma forma retórica, ela está a reflectir essa luta, providenciando um modo de resistir à reificação e ao essencialismo (Brodzki e Schenck 1988).

Quando a autora atingiu o momento de viragem da carreira com o sucesso do lançamento das *Crónicas de Carlingford*, a par das biografias do líder religioso Edward

Irving e do político Montalambert³⁸, que lhe asseguraram reputação como biógrafa e do fluxo de artigos no *Blackwood's*, que lhe dava algum tranquilidade económica e reputação como crítica, o irmão Frank conheceu graves dificuldades económicas, tendo todo o encargo da família ficado a cargo de Margaret Oliphant; esta foi uma crise que exigiu uma decisão irreversível: apoiar a família ou assegurar os padrões artísticos.

Of course I had to face a prospect considerably changed by this great addition to my family. I had been obliged to work pretty hard before to meet all the too great expenses of the house. Now four people were added to it, very small two of them, but the others not unexpensive members of the house. I remember taking a kind of pretence to myself that I had to think it over, to make a great decision, to give up what hopes I might have had of doing now my very best, and to set myself steadily to make as much money as I could, and do the best I could for the three boys. I think that in some pages of my old book I have put this down with a little half-sincere attempt at a heroic attitude. I don't think, however, that there was any reality in it. I never did nor could, of course, hesitate for a moment as to what had to be done. It had to be done, and that was enough, and there is no doubt that it was much more congenial to me to drive on and keep everything going, with a certain scorn of the increased work, and metaphorical toss of my head, as if it mattered! Than it ever would have been to labour with an artist's fervour and concentration to produce a masterpiece. One can't be two things or serve two masters. Which was God and which was mammon in that individual case it would be hard to say, perhaps; for once in a way mammon, meaning the money which fed my flock, was in a kind of a poor way God, so far as the necessities of that crisis went. And the wonder was that we did it, I cant' tell how, economising, I fear, very little, never knowing quite at the beginning of the year how the ends would come together at Christmas, always with troublesome debts and forestalling of money earned, so that I had generally eaten up the price of a book before it was printed, but always - thank God for it! - so far successfully that, though always owing somebody, I never owed anybody to any unreasonable amount or for any unreasonable extent of time, but managed to pay everything and do everything, to stint nothing, to give them all that was happy and pleasant and of good report through all those dear and blessed boyish years. I confess that it was not done in the noblest way, with those strong efforts of self-control and economy which some people can exercise. I could not do that, or at least did not, but I could work. And I did work, joyfully, with pleasure in it and in my life, sometimes with awful moments when I did not know how I should ever pass some dreadful corner, where the way seemed to end and the rocks to close in: but the corner was always rounded, the road opened up again. (Oliphant [1899] 1974: 125)

Este incidente, com a sua estrutura de responsabilidade familiar em conflito com as aspirações artísticas, tem-se tornado evidente em muitas das leituras críticas da *Autobiografia*, (Sanders 1986, Peterson 1995, Helms 1996) como o predicamento cultural das escritoras, divididas entre Deus e Mamão, servindo dois mestres, o

³⁸ Conde de Montalambert (1810-70), nasceu em Londres, foi uma figura política em França, sendo apologista de uma posição liberal católica.

espiritual, o da esfera artística e sensível, e o material, o do mercado literário. Tendo consciência de que não pode servir estes dois mestres ao mesmo tempo, Margaret Oliphant resigna-se, na escolha que fez, a aceitar Mamão como um Deus que, nas situações de grande necessidade e de crise, parece resolver os problemas, possibilitando-lhe ultrapassar mais um obstáculo, que, à partida parecia sem solução. A grande capacidade de trabalho possibilitou-lhe sempre continuar o caminho que tantas vezes lhe pareceu vedado, ultrapassando as barreiras, contornando as dificuldades, abrindo o caminho da vida.

Dada a grande variedade de círculos em que Margaret Oliphant se movia, o eu da *Autobiografia* é forçado a confrontar-se com aspectos da cultura raramente enfrentados pelos seus contemporâneos, sobretudo os masculinos, cujas autobiografias parecem revelar pouco sobre privações económicas, morte, deveres sociais e preparativos de viagens, ou mesmo a educação das crianças, podendo dedicar-se livremente à sua arte, sem nenhuma Lucrecia para tomar conta e educar.

... yet it is a little hard sometimes not to feel with Browning's Andrea, that the men who have no wives, who have given themselves up to their art, have had an almost unfair advantage over us who have been given perhaps more than one Lucrezia to take care of. And to feel with him that perhaps in the after-life four square walls in New Jerusalem may be given for another trial! (Oliphant [1899] 1974: 5-6)³⁹

Mesmo nas cartas, que servem igualmente como veículo de produção de significados, Margaret Oliphant posiciona-se na sua arte em relação aos autores masculinos, criando também aí uma diferença na qualidade e no estilo, devida às preocupações e limitações da esfera doméstica, enfatizando, de novo, a sua posição de isolamento, lamentado o facto de ninguém ter interesse em saber se ocupa o primeiro ou o sexto lugar na classificação dos romancistas.

Numa carta ao editor, Mr. Blackwood, escrita em Março de 1865, se pode ler:

Don't frighten me, please, about 'Miss Marjoribanks'. I will do the very best I can to content you, but you make me nervous when you talk about the first rank of novelists, &c.: nobody in the world cares whether I am in the first or sixth. I mean I have no one left who cares, and the world can do absolutely nothing for me except giving me a little more money, which, Heaven knows, I spend easily enough as it is. But all the same, I will do my best, only please recognise the difference a little between a man who can take the good of his reputation, if he

³⁹ Margaret Oliphant refere-se ao texto de Robert Browning 'Andrea del Sarto', onde o pintor renascentista lamentava não ter conseguido produzir obras de primeira qualidade comparáveis às de Miguel Angelo ou Rafael; o recurso a este texto deve-se à autodefesa (Oliphant [1899] 1974: 7) para explicar a sua incapacidade de produzir obras comparáveis às de George Eliot.

has any, and a poor soul who is concerned about nothing except the most domestic and limited concerns. (Oliphant [1899] 1974: 198)

Uma vida de preocupações, sem um minuto para descansar parece ser o padrão de vida de Margaret Oliphant que, na assunção da sua menoridade literária, não se coíbe de comparar o resultado económico do seu esforço com outros autores que, com menos trabalho, sempre foram mais recompensados.

I never could fight for a higher price or do anything but trust to the honour of those I had to deal with. Whether this was the reason why, though I did very well on the whole, I never did anything like so well as others, I can't tell, or whether it was really inferiority on my part. Anthony Trollope must have made at least three times as much as ever I did, and even Miss Muloch. As for such fabulous successes as that of Mrs. Humphrey Ward, which we poorer writers are all so whimsically and so ruefully unable to explain, nobody thought of them in these days. (Oliphant [1899] 1974: 70)⁴⁰

Ainda sobre Dinah Mulock,⁴¹ Margaret Oliphant enuncia a inveja do sucesso financeiro perante o talento menor que lhe reconhecia.

'John Halifax', (...) the most popular of all her books, and one which raised her at once to a high position, I will not say in literature, but among the novel-writers of one species. She made a spring thus quite over my head with the helping hand of my particular friend, leaving me a little rueful, - I did not at all understand the means nor think very highly of the work, which is a thing that has happened several times, I fear, in my experience. Success as measured by money never came to my share. Miss Muloch in this way attained more with a few books, and these of very thin quality, than I with my many. I don't know why. I don't pretend to think that it was because of their superior quality. (Oliphant [1899] 1974: 83-84)

O lamento do sucesso monetário face a uma produção tão reduzida, surge, igualmente, em relação a Trollope, ao qual Margaret Oliphant reconhece esforço, conseguindo bons resultados económicos. Numa carta que escreve ao sobrinho, Frank Wilson, em Maio de 1876, há um misto de admiração – que não se revelara em relação a Dinah Mulock – e inveja.

The systematic way in which Mr. Trollope grinds out his work is very funny. It must have answered, however, for he seems extremely comfortable; keeps a homely brougham, rides in the Park, &c. I envy and admire, and wonder if daily

⁴⁰ Mrs. Humphrey Ward (1851-1920), sobrinha de Matthew Arnold, assistente social e mulher de letras do último período vitoriano, ensaísta do 'Times' e de outros órgãos de opinião. Romancista de sucesso nos círculos intelectuais interessou a Gladstone e causou hostilidade aos dignitários da Igreja pela visão do Cristianismo, patente nas carreiras dos heróis romanescos.

⁴¹ Dinah Mulock, - Margaret Oliphant escreve Mulock – foi uma romancista, ensaísta, poeta e tradutora prolífica, também escritora de livros para crianças. Autora de *John Halifax, A Gentleman* (1864), uma moralidade de classe média vitoriana.

bread is all I shall ever be able to manage, and whether I shall have to go on in the same treadmill all my life, - I suppose so. (Oliphant [1899] 1974: 258)

Seguir o mesmo trabalho árduo e monótono, sem compensações financeiras parece ter sido o padrão de vida de Margaret Oliphant que almejou o sucesso com as *Crônicas de Carlingford*, tornando-a quase numa figura popular da literatura (Oliphant [1899] 1974: 70). As *Crônicas*, já esquecidas em 1894, na época em que foram publicadas tiveram uma boa aceitação, tendo 'Salem Chapel' chegado a criar uma certa comoção (Oliphant [1899] 1974: 84).

...a series pretty well forgotten now, which made a considerable stir at the time, and *almost* made me one of the popularities of literature. *Almost*, never quite, though 'Salem Chapel' really went very near it, I believe. I sat up nearly all night in a passion of composition, stirred to the very bottom of my mind. The story was successful, and my fortune, comparatively speaking, was made. It has never been very much, never anything like what many of my contemporaries attained, and yet I have done very well for a woman, and a friendless woman with no one to make the best of me, and quite unable to do that for myself. (Oliphant [1899] 1974: 70)

Repare-se como o adjunto de proximidade,⁴² 'quase' modaliza o discurso, tendo Margaret Oliphant a plena consciência que tendo estado muito perto da fama e do sucesso estes nunca lhe sorriram como ela esperaria. Mas de novo, depois de mais um lamento e de uma apreciação de si mesma como uma mulher sem amigos, que nunca teve ajudas do exterior, (Oliphant [1899] 1974: 129), apesar de lhe ter sido atribuída uma pensão de cem libras anuais em 1868 (Oliphant [1899] 1974: 220), a autora usa a conjunção contrastiva para se posicionar na cena cultural como alguém que, apesar de tudo, conseguiu mais do que seria de esperar para uma mulher vitoriana.

A independência da mulher, apesar de todos os esforços e ansiedades de ordem económica, a procura do bem estar familiar a troco de trabalho árduo e a interdependência das esferas privada e profissional são um padrão de vida. As necessidades económicas depois da viuvez, a par de uma vontade férrea de vingar, levaram à escrita daquela que foi a grande obra da vida de Margaret Oliphant, as *Crônicas de Carlingford*. Depois de um encontro menos bem sucedido com os editores, Margaret Oliphant toma a decisão de escrever uma história que constitui a primeira crónica (E).

⁴² Quirk et al (1972, 8.29: 453). De acordo com estes autores os adjuntos de proximidade implicam a negação do valor de verdade que é denotado pelo verbo.

They shook their heads of course, and thought it would not be possible to take such a story, - both very kind and truly sorry for me, I have no doubt. I think I see their figures now against the light, standing up, John with his shoulders hunched up, the Major with his soldierly air, and myself all blackness and whiteness in my widow's dress, taking leave of them as if it didn't matter, and oh! so much afraid that they would see the tears in my eyes. I went home to my little ones, running to the door to meet me with "flichterin' noise and glee"; and that night, as soon as I had got them all to bed, I sat down and wrote a story which I think was something about a lawyer, John Brownlow, and which formed the first of the Carlingford series. (Oliphant [1899] 1974: 70)

A figura negra e branca, símbolos do desespero e da esperança, sintetiza a vida de ansiedade, trabalho e alegria que sempre caracterizaram os diferentes momentos da experiência oliphantiana.

I must add that I never had any help from outside. I never received so much as a legacy in my life. My publishers were good and kind in the way of making me advances, without which I could not have got on; but they were never - probably because of these advances, and of my constant need and inability, both by circumstances and nature, to struggle over prices - very lavish in payment. Still, I made on the whole a large income - and spent it. Taking no thought of the morrow. Yes, taking a great deal of thought of the morrow in the way of constant work and constant undertaking of whatever kind of work came to my hand. But, indeed, I do not defend myself. It would have been better if I could have added the grace of thrift, which is said to be the inheritance of the Scot, to the faculty of work. I feel that I leave a very bad lesson behind me; but I am afraid that the immense relief of getting over a crisis gave a kind of reflected enjoyment to the trouble between, and that these alternations of anxiety and deliverance were more congenial than the steady monotony of self-denial, not to say that the still better kind of self-denial which should have made a truer artist than myself pursue the higher objects of art, instead of the mere necessities of living, was wanting too. I pay the penalty in that I shall not leave anything behind me that will live. What does it matter? Nothing at all now - never anything to speak of. (Oliphant [1899] 1974: 129)

Reconhecendo que o espólio que deixa não perdurará na memória dos homens, Margaret Oliphant reconhece, igualmente, que está na sua natureza a ansiedade em vez da monotonia da auto-negação dos bons momentos da vida, qualidade que reconhece nos verdadeiros artistas e que os leva a criar as grandes obras de arte, não levando em atenção as meras necessidades da vida.

A par da queixa sobre o peso das responsabilidades, congratula-se por poder ser uma mulher livre, apesar do trabalho infinito.

I used to be intensely impressed in the Laurence Oliphants with that curious freedom from human ties which I have never known; and that they felt it possible to make up their minds to do what was best, without any sort of *arrière pensée*, without having to consider whether they could or not. Curious freedom!

I have never known what it was. I have always had to think of other people, and to plan everything – for my own pleasure, it is true, very often, but always in subjection to the necessity which bound me to them. On the whole, I have had a great deal of my own way, and have insisted upon getting what I wished, but only at the cost of infinite labour, and of carrying a whole little world with me whenever I moved. I have not been able to rest, to please myself, to take the pleasures that have come in my way, but have always been forced to go on without a pause. When my poor brother's family fell upon my hands, and especially when there was question of Frank's education, I remember that I said to myself, having then perhaps a little stirring of ambition, that I must make up my mind to think no more of that, and that to bring up the boys for the service of God was better than to write a fine novel, supposing even that it was in me to do so. Alas! The work has been done; the education is over; my good Frank, my steady, good boy, is dead. It seemed rather a fine thing to make that resolution (though in reality I had no choice); but now I think that if I had taken the other way, which seemed the less noble, it might have been better for all of us. I might have done better work. I should in all probability have earned nearly as much for half the production had I done less; and I might have had the satisfaction of knowing that there was something laid up for them and for my old age; while they might have learned habits of work which now seem beyond recall. Who can tell? I did with much labour what I thought the best, and there is only a *might have been* on the other side. (Oliphant [1899] 1974: 6)

Reconhecendo que sempre recaíra uma grande responsabilidade sobre os seus ombros, que nunca à semelhança dos Oliphants⁴³ estivera livre de toda a envolvimento familiar e afectiva, daquilo que designa como laços humanos, Margaret Oliphant atenua essa falta de liberdade imposta pelos deveres familiares, para se congratular com o facto de ser uma mulher independente que, sozinha e à custa de muito trabalho, conseguia manter o mundo a girar à sua volta.

Tomada a decisão de providenciar uma educação ao sobrinho, tarefa mais nobre do que escrever um bom romance, após a morte deste a autora questiona tal atitude, que lhe parece ter sido em vão. Assim, Margaret Oliphant coloca hipótese atrás de hipótese, as diferentes possibilidades que a sua vida poderia ter tido, tivesse ela decidido tomar outra resolução que não a de tomar conta de uma família alargada. Margaret Oliphant politiza as experiências que teve, referindo que ganharia quase tanto se tivesse produzido menos, dado que a qualidade da sua obra seria maior e deste modo teria uma situação financeira mais desafogada para os filhos e para a sua velhice. Uma outra

⁴³ Não existe qualquer registo que identifique esta família com a de Margaret Oliphant. A autora conheceu Laurence Oliphant num encontro na Câmara dos Comuns, onde era deputado; Laurence Oliphant ficou conhecido como um filósofo céptico e idealista espiritual, tendo sido advogado, escritor de viagens e diplomata; em 1867 deixou tudo e foi para a América trabalhar numa comunidade religiosa. Na altura, já amigo de Margaret Oliphant, casa e funda uma comunidade sionista. Na biografia que Margaret Oliphant escreve de Laurence e da mulher Alice (1890), a autora descreve-o como um excêntrico que sempre aproveitou tudo o que as suas múltiplas aventuras lhe proporcionaram.

hipótese remota, impossível de acontecer, é a forma como teria tido mais tempo para educar os filhos nas regras da sobriedade e do trabalho. Deste modo, a autora concebe em termos alternativos condições de possibilidade para a sua vida.

Margaret Oliphant sentia-se excluída de todas as vantagens domésticas e profissionais reconhecidas aos seus congéneres escritores, masculinos ou femininos, cujo sentido de desenvolvimento e glorificação profissional podia ser medido quando atingiam objectivos públicos como posições editoriais seguras ou quando, por via de bons conhecimentos, atingiam o sucesso e podiam escrever sobre o que quisessem.

Numa carta a Mr. Blackwood, escrita em 1868, Margaret Oliphant assumia uma posição clara e dura quanto a esses benefícios.

It is very disheartening that the writers who talk about all the rubbish that is published should let the best efforts of one's life fall flat without a word. I don't understand it, unless it is that under the present system only those who have connections in the critical world get any notice. One must bear it, of course, along with one's burdens. I hope at least that this silence will not occasion any loss to you. (Oliphant [1899] 1974: 219)

Porém, mais tarde, em 1880, Margaret Oliphant parece sucumbir às leis do mercado, ao solicitar uma posição editorial, acentuando o peso das dificuldades económicas, tendo que negociar avanços monetários para as suas obras, como se de um negócio se tratasse, para além das decisões domésticas que, tradicionalmente, eram prerrogativas masculinas, mas que foram lançadas pelas circunstâncias, para os seus ombros.

I wonder if you, who are in the world and hear of everything that is going on, think it at all possible that I could get something to do of a permanent character, which would relieve me a little from the necessity of perpetual writing. I don't mean to say that I am tired of writing or that it exhausts me, or that I don't like it better than any other occupation, for these assertions would not be true. But as I am growing old I have more and more desire for a regular quarter day, a regular occupation, and so much money certainly coming in.

... This is where men have such a huge advantage over us, that they have generally something besides their writing to fall back upon for mere bread and butter. I think if I had enough of steady income to justify me in getting a small house in town, I should be thankful - but at least for the steady income I should be thankful anyhow. (Oliphant [1899] 1974: 291-292)

3. A construção do eu no círculo familiar

Logo desde o início da narrativa o aspecto ficcional faz parte da composição de significados, dando ao leitor a exacta noção de que o texto que irá ler não é um relato

fiel e verdadeiro dos acontecimentos, mas antes uma ficção. Ao contar *a verdade* sobre os acontecimentos de uma vida a autora narra, mudando a ênfase para *contar a verdade*.

Here, then, for a little try at the autobiography. I ought to be doing some work, getting on a little in advance for to-morrow, which gives a special zest to doing nothing: to doing what has no need to be done - and Sunday evenings have always been a time to *fantasticare*, to do what one pleased; and I have dropped out of the letter I used to do on these occasions, having - which, by the way, is a little sad when one comes to think of it - no one to write to, of anything that is beneath the surface. Curious! I had scarcely realised it before. (Oliphant [1899] 1974: 8)

Depois de tantos anos a escrever ficção, Margaret Oliphant decide escrever sobre os factos do passado, bem como sobre uma diversidade de experiências representativas das atitudes, dos valores, dos conflitos e das tensões operativas na cultura vitoriana, especialmente representativas das exigências feitas às mulheres com carreiras profissionais e responsabilidades domésticas.

É na escrita sobre os acontecimentos do passado que o papel da memória é fundamental como ferramenta epistemológica e política de assunção de uma opção de escrita. Recusando ser a fonte de verdade, o tempo da escrita autobiográfica é um tempo de fantasia de uma mulher habituada a escrever ficção.

But the little incident remains to me, as so many scenes in my early life do, like a picture suffused with a soft delightful light (...) perhaps if I were not a novelist addicted to describing such scenes, I might not remember it after - how long? Forty-one years. (Oliphant [1899] 1974: 15)

De acordo com Shumaker (1954), a ênfase subjectiva da autobiografia relaciona-se com o desenvolvimento que o romance conheceu a partir do século XIX em Inglaterra, dado que até aí aquele género era considerado como a criação da coisa pública, o relato dos grandes feitos (*res gestae*), onde a história se externaliza

Escrever de uma forma fragmentária e fragmentada, produto do trabalho da memória sobre a consciência, constitui o significado e o padrão da vida de uma mulher, dividida entre a esfera social, cultural, intelectual, profissional, religiosa, política e doméstica. A figura de fragmentação (Grossberg 1996) dá ênfase à multiplicidade de identidades e de posições dentro de uma identidade aparente. Na realidade, as várias projecções do eu são modos que o autor autobiográfico encontra para se expressar.

Essa identidade concreta, particular e vivida é, assim, entendida como unidade desconstruída e reconstruída, como algo contraditório, constituído por fragmentos parciais. Recusando ser a fonte de verdade e de autoridade no texto, Margaret Oliphant

faz uso recorrente do verbo recordar⁴⁴ como forma de enquadrar a sua autobiografia numa experiência de escrita que não é de auto-representação verdadeira e autêntica, mas sim feita de recordações e, por isso, mais facilmente identificável com uma narrativa ficcional, construída em reminiscências vagas, impressões que se retêm na mente (Oliphant [1899] 1974: 25-26, 38, 50), ou mesmo um sonho (Oliphant [1899] 1974: 96).

As primeiras recordações são da infância, as quais classificadas como recordações fotográficas, cujo significado é atribuído posteriormente quando se revêem (Oliphant [1899] 1974: 11).

3.1. A relação com os pais e os irmãos

É sobretudo no que se refere à representação da sua vida pessoal que o papel da memória assume maior relevo, na medida em que quando Margaret Oliphant se representa na infância e adolescência estas são acrescentadas como reminiscências difusas, das quais como, por várias vezes escreve não se recorda.

A enunciação da memória difusa é uma posição epistemológica: trata-se aqui não tanto o facto de não se recordar efectivamente dessa fase da sua vida, mas antes de uma posição de recusa em escrever a *Autobiografia* de uma forma linear, à semelhança dos paradigmas formais.

O facto de ser romancista antes de ser autora de uma autobiografia, faz, em meu entender, com que Margaret Oliphant não consiga, ao narrar a sua vida, deixar de fazer uso de um discurso ficcional, pois as figuras que cria, incluindo ela própria, são figuras da imaginação.

Numa carta escrita ao editor em 1866, Margaret Oliphant confunde-se, inclusivamente, com a personagem Lucilla Marjoribanks.

It is the sad fate of gifted women in general never to be appreciated. For my own part, I think my poor dear heroine always had a very good heart, and though it was silly of her to like Tom, still we never set up for inhuman consistency, neither Lucilla nor I. (Oliphant, [1899], 1974, 210)

Nem Margaret Oliphant, nem a mãe, Margaret Wilson, nem nenhuma das personagens femininas que Margaret Oliphant cria no mundo romanesco das crónicas de Carlingford têm consistência inumana, ao contrário das figuras masculinas que, quer na obra romanesca, quer na vida real, são sempre fracas, – tal é evidente na construção

⁴⁴ O verbo recordar (remember) surge 102 vezes no texto.

da figura do pai, dos irmãos, do marido e mesmo dos filhos; ao contrário, as figuras femininas, são sempre mulheres muito fortes com um poder de decisão inigualável, que tentam tomar a rédea do seu destino nas próprias mãos. São mulheres inteligentes, eficientes, vitais, articuladas, de mente prática e com boa capacidade de organização.

Tendo escrito as *Crônicas* entre 1861 e 1876, Margaret Oliphant era já detentora, quando escreve a *Autobiografia* em 1885, de uma galeria de personagens de onde facilmente poderia retirar traços para construir a sua ficção autobiográfica. O pai, os irmãos, o marido e os filhos são, à semelhança das personagens masculinas das *Crônicas de Carlingford*, seres fracos, com dúvidas sobre a vocação e a profissão, ou simplesmente ausentes embora fisicamente presentes. A mãe, Jane Carlyle e a própria Margaret Oliphant, tal como as personagens femininas das crônicas, são mulheres interventoras, com poder, são subjectividades dissidentes dentro de um panorama convencional e de um discurso dominante.

A mãe – Margaret Oliphant Wilson

A recordação da figura da mãe surge como a criação de uma personagem ficcional, uma figura muito forte e muito influente em toda a sua vida; esta é uma construção que ajuda a politizar a ficcionalização de si mesma enquanto mãe e mulher. Margaret Oliphant usa a figura da mãe, como estratégia de auto-representação.

But she was quick in temper notwithstanding this, and she was very far from spoiling me. I was not petted nor called by sweet names. But I know now that my mere name meant everything to her. I was her Maggie – what more could mortal speech find to say? How little one realises the character or individuality of those who are most near and dear. It is with difficulty even now that I can analyse or make a character of her. She herself was there, not any type or variety of humankind. (Oliphant [1899] 1974: 12)

A representação desta figura feminina influente, com um papel matriarcal indiscutível, serve como reflexo da própria imagem que Margaret Oliphant quer criar de si.

My mother was all in all. How she kept everything going, and comfortably going, on the small income she had to administer, I can't tell; it seems like a miracle, though of course we lived in the utmost obscurity and simplicity, she herself doing the great part of all that was done in the house. I was the child of her age - not her old age, but the sentiment was the same. She had lost three children one after another - one girl about whom I used to make all sorts of

dream-romances, to the purport that Isabella had never died at all, and was brought back in this or that miraculous way to make my mother and myself supremely happy. I was born after that period of misery, and brought back life to my mother's heart. She was of the old type of Scotch mothers, not demonstrative, not caressing, but I know now that I was a kind of idol to her from my birth. (Oliphant [1899] 1974: 11)

Atente-se na similitude de experiências: também Margaret Oliphant, à semelhança da mãe, era o pilar da família, fazendo tudo o que era necessário, para conseguir proporcionar um quotidiano agradável, apesar das dificuldades económica, e teve uma filha a quem chamou Maggie, tal como a mãe a chamara; a filha era o seu ídolo e disso dá conta Margaret Oliphant quando fala da sua relação com a mãe; tal como a mãe, Margaret Oliphant perdeu três filhos, não aceitando, por isso, os desígnios de Deus; com a morte de Maggie somos confrontados com momentos de dor maternal, num insurgimento contra a morte da filha o qual emonstra a não aceitação dessa morte e a fantasia sobre o que a criança poderia estar a sentir.

Estes actos de dor relutantes contra a vontade de Deus estão presentes no manuscrito original editado por Jay e foram omitidos da edição de 1899, por porem demasiado em causa a fé e Deus que, como se sabe, eram elementos fundamentais da cultura vitoriana.

Where are you, oh my child, my child. I have tried to follow her in imagination, to think of her delight and surprise when from the fever, wandering and languor of her bed she came suddenly into the company of angels and the presence of the Lord. But then, the child was but a child and death is but a natural event; it changed her surroundings, her capabilities, but it could not change the little living soul. Did she not stop short there and say, 'Where is Mamma?' did not the separation overwhelm her? This thought of very desolation. Did she not think of the sad horror, the heart that was breaking for her? God knows. All this is fanciful, perhaps wrong, but I cannot help it. (Oliphant 1990: 7)

Mas estas não são as únicas experiências que Margaret Oliphant representa, como forma de se representar a si mesma, por meio de uma imagem reflexa. Também em termos físicos ela se compara à mãe, por contraste.

She was taller than I am, not so stout as I have grown. She had a sweet fresh complexion, and a cheek so soft that I can feel the sensation of putting mine against it still, and beautiful liquid brown eyes, full of light and fun and sorrow and anger, flashing and melting, terrible to look at sometimes when one was in disgrace. (Oliphant [1899] 1974: 12)

A mãe surge-nos, igualmente, como uma figura determinante na personalidade e no desenvolvimento de Margaret Oliphant, seja em termos de gosto pela leitura, seja em

termos de posicionamento ideológico e social, tal como Margaret Oliphant se representa como figura influente na educação e nos gostos dos filhos.

She had read everything she could lay hands upon all her life, and was fond of quoting Pope, so that we used to call her Popish in afterdays when I knew what Popish in this sense meant. She had entered into everything that was passing all her life with the warmest energy and animation, as was her nature; was Radical and democratic and the highest of aristocrats all in one. She had a very high idea, founded on I have never quite known what, of the importance of the Oliphant family, so that I was brought up with the sense of belonging (by her side) to an old, chivalrous, impoverished race. I have never got rid of the prejudice, though I don't think our branch of the Oliphants was much to brag of. I would not, however, do anything to dispel the delusion, if it is one, for my mother's sake, who held it stoutly and without a doubt. (Oliphant [1899] 1974: 13)

A representação da mãe como simultaneamente radical e com raízes aristocráticas explica o próprio carácter de Margaret Oliphant que se declara por várias vezes Radical⁴⁵ (Oliphant [1899] 1974: 10, 185). A assunção de uma ideologia e de uma filosofia radicais, a par de aspirações aristocráticas⁴⁶ por parte de Margaret Oliphant é bem demonstrativo das experiências diferentes e conflituosas que esta mulher teve, reiterando, assim, a imagem de alguém dividido em dois.

Esta imagem de conflito é deixada numa das últimas referências à mãe, onde Margaret Oliphant assume a dualidade de ser filha e mãe na dor que sente perante a perda de seres queridos. Este é o momento em que a figura da mãe desaparece para dar

⁴⁵ Margaret Oliphant foi desde muito cedo introduzida na ideologia Radical e recordando um episódio da época da Anti-Corn Law, classifica-se como uma grande política (Oliphant [1899] 1974: 18)

'I have lately described in a letter in the 'St. James' Gazette' a curious experience of mine as a child while living in one of these places. It was in the time of the Anti-Corn Law agitation, and I was about fourteen. There was a great deal of talk in the papers, which were full of that agitation, about a petition from women to Parliament upon that subject, with instructions to get sheet ruled for signatures, and an appeal to ladies to help in procuring them. It was just after or about the time of our great charity, and I was in the way of going thus from house to house. (...) The town was all portioned out into districts under the charge of ladies appointed by the committee, but we flung ourselves upon a street, no matter where, and got our papers filled and put all the authorised agents comically out.' (Oliphant [1899] 1974: 17)

⁴⁶ O desejo que sempre demonstrou em dar uma educação aristocrática aos filhos é prova desta vontade de ascensão social: os filhos frequentaram primeiro Eton e depois Oxford e a própria Margaret Oliphant sempre lutou por ter boas condições de vida, tendo conseguido uma casa própria, facto pouco vulgar na época. Também não se pode esquecer que em alguns momentos Margaret Oliphant se caracteriza na sua idade adulta, mulher madura, conservadora, sendo a aquisição da casa no condado real de Windsor um factor de ascensão social e de integração nos meios mais conservadores e aristocratas. Margaret Oliphant chegou, inclusivamente a ter algumas entrevistas com a rainha Vitória, de quem escreveu:

'The Queen sent for me on Saturday, when we had a long talk - very different from my first audience: this was in a beautiful little room, where she was alone. She spoke to me a great deal about the Tullochs and also about myself, and was very sweet and friendly, hoping to see more of me, and other amiabilities. It alters one's idea of her when she is very pleasant to oneself. (...) She also inquired into my own movements, and expressed a kindly wish to see more of me, now that I had definitely decided to remain in Windsor.' (Oliphant [1899] 1974: 332-333)

lugar à figura de própria Margaret Oliphant enquanto mãe. É aqui que a autora se liberta da figura tutelar maternal para se tornar ela mesma o modelo matriarcal.

Within a few months after, my little Marjorie, my second child, died on 8th February; and then with deep shame and anguish I felt what I suppose was another wretched limit of my nature. My dearest mother, who had been everything to me all my life, and to whom I was everything; the companion, friend, counsellor, minstrel, story-teller, with whom I had never wanted for constant interest, entertainment, and fellowship, - did not give me, when she died, a pang so deep as the loss of the little helpless baby, eight months old. I miss my mother till this moment when I am nearly as old as she was (sixty, 10th June 1888); I think instinctively still of asking her something, referring to her for information, and I dream constantly of being a girl with her at home. But at that moment her loss was nothing to me in comparison with the loss of my little child. (Oliphant [1899] 1974: 32-33)

A figura maternal é, porém, recorrente na *Autobiografia*, uma vez que anos depois da morte da mãe, quando Margaret Oliphant conheceu algum sucesso e fortuna, nos anos 60 com as *Crônicas de Carlingford*, tornou-se amiga de Jane Welsh Carlyle, quando visitou o marido desta a propósito da biografia de Irving. Jane recordava-lhe a mãe, sobretudo na sua faceta de contadora de histórias, característica que, aliás, também se pode aplicar à própria Margaret Oliphant que, tanto na *Autobiografia*, como no universo romanesco, demonstra ser detentora de um grande poder de narração.

When we set off together she began by asking me if I did not come from East Lothian; she had recognised many things in my books which could only come from that district. I had to answer, as I have done on various occasions, that my mother had lived for years in East Lothian, and that I had been so constantly with her that I could never tell whether it was I myself who remembered things or she. This made us friends on the moment; for she too had had a mother, whom, however, she did not regard with all the respect I had for mine. What warmed my heart to her was that she was in many things like my mother; not outwardly, for my mother was a fair radiant woman with a beautiful complexion, and Mrs. Carlyle was very dark, with a darkness which was, however, more her meagreness and the wearing of her eager spirit than from nature, or, at least, so I thought, - but in her wonderful talk, the power of narration which I never heard equalled except in my mother, the flashes of keen wit and sarcasm, occasionally even a little sharpness, and always the modifying sense of humour under all. (Oliphant [1899] 1974: 78-79)

Se da representação da mãe o leitor pode perceber o modo como Margaret Oliphant se quer representar, enquanto filha, mulher e mãe, na representação que faz dos homens da família - do pai, dos irmãos (Frank e Willie) e do marido Frank Oliphant - a imagem que Margaret Oliphant deixa é muito pouco pormenorizada, numa clara recusa em os representar como figuras predominantes. É notória a forma como Margaret

Oliphant omite da narrativa quase tudo o que diz respeito a estas figuras, numa evasão discursiva notável,⁴⁷ criando na *Autobiografia* aquilo que Merryn Williams (1997) designou como ‘os buracos negros na autobiografia’.⁴⁸

Aliás, como a própria Margaret Oliphant reconhece, numa carta a Isabella Blackwood, de Outubro de 1861:

... the reason why, as you say, I give softness to men rather than to women is simply because the men of a woman's writing are always shadowy individuals, and it is only members of our own sex that we can fully bring out, bad and good. Even George Eliot is feeble in her men, and I recognise the disadvantage under which we all work in this respect. Sometimes we don't know sufficiently to make the outline sharp and clear; sometimes we know well enough, but dare not betray our knowledge one way or other: the result is that the men in a woman's book are always washed in, in secondary colours. The same want of anatomical knowledge and precision must, I imagine, preclude a woman from ever being a great painter; and if one makes the necessary study one loses more than one gains. (Oliphant [1899] 1974: 178)

A omissão, na obra de Margaret Oliphant, bem como nas das suas congéneres, de figuras masculinas fortes, explica-se, nas suas próprias palavras, por desconhecimento ou por pudor, de as pintar com cores mais fortes e não lhes dar papel de relevo. Esta posição pode ser entendida, por um lado, como uma atitude conforme aos parâmetros culturais dominantes que, negando às mulheres acesso à esfera da masculinidade, lhes retirava conhecimento sobre o assunto, mas por outro, esta é uma posição política de recusa em construir na escrita feminina figuras masculinas fortes, dado que o que interessa ‘pintar’, são as mulheres e as suas experiências, nas práticas culturais do quotidiano.

A originalidade da ficção de Margaret Oliphant, na *Autobiografia* e na obra romanesca, assenta, em meu entender, na capacidade de investir em e investigar a posição da mulher numa sociedade predominantemente masculina, por meio de relações

⁴⁷ Também John Stuart Mill esconde e omite muitas das coisas relacionadas com a família; embora discutindo e dissecando as teorias filosóficas do pai, sobre cuja influência educacional a autobiografia se constrói, a descrição da figura humana é praticamente nula, mencionando raramente os irmãos e irmãs, e surpreendentemente nunca mencionando a mãe. Se da morte dos irmãos Henry e James e da partida de George para a Índia se pode perceber que não tenham tido qualquer influência intelectual permanente no autor e por isso, mantidas em silêncio, a ausência da figura da mãe torna-se inexplicável. É evidente, contudo, que esta autobiografia se constitui como a necessidade autobiográfica de expor publicamente princípios filosóficos e mais importante do que isso a conversão intelectual do autor. A imagem que Mill quer dar do verdadeiro John Stuart Mill não passa pela infância, pelas viagens ou pelos contactos humanos, pois era um pensador que vivia nas suas opiniões, na actividade da sua mente. Daí que não seja estranho que o desenvolvimento intelectual, a aquisição de conhecimentos, o crescimento e a mudança de convicções sejam apresentadas como o cerne da *Autobiografia*

⁴⁸ ‘The Black Holes in the *Autobiography*’ título da comunicação proferida na comemoração do centenário da morte de Margaret Oliphant, em Oxford, Setembro de 1997.

familiares e sociais, estudando a insensibilidade, a arrogância ou a indiferença masculinas, para com as legítimas capacidades das esposas, mães, filhas e irmãs.

O pai – Francis Wilson

Classificando todas as reminiscências como uma fantasmagoria, Margaret Oliphant utiliza uma forma epistemológica de representar a família. Se da mãe se percebe que há uma construção ficcional, do pai e dos irmãos é nítida a recusa que enuncia em os representar como elementos importantes na sua vida. O pai é mais uma figura, não tem existência real na vida da escritora: é alguém de quem diz lembrar-se vagamente, uma figura ausente e distante que não podia ser perturbada quando estava em casa (Oliphant [1899] 1974: 11), que não gostava de receber visitas, tinha horror a estranhos (Oliphant [1899] 1974: 22) e que se sentava, numa atitude passiva, alheado, lendo o jornal ([1899] 1974:31).

Os irmãos – William (Willie) e Frank Wilson

Da representação dos irmãos o que mais se salienta é a forma maternal como Margaret Oliphant se representa na relação com estes e o constante uso do adjetivo *poor* como uma forma de condescendência e maternalismo. São homens fracos, dependentes das figuras femininas, da mãe e mais tarde da irmã, que acaba por recolher Frank e os filhos, quando este fica viúvo, tendo tomado a seu cargo a educação dos sobrinhos, quando o irmão morre. Esta dependência é notória quando sabemos que Frank, descontente e magoado com o casamento da irmã, casa também, constituindo, como é dito (Oliphant, [1899], 1974, 31), uma família feliz até à morte da mulher.

Willie esteve desde muito cedo à responsabilidade de Margaret Oliphant, apesar de ser mais velho dez anos. Durante a estadia em Londres, a irmã acompanhou-o para o guardar do vício da bebida e do jogo (Oliphant [1899] 1974: 18-19); foi nesta deslocação a Londres que conheceu o primo da família, Frank Oliphant, com quem a escritora viria a casar. Em Londres, Willie tentou seguir o ministério religioso da Igreja Livre da Escócia, lugar que só ocupou durante dezoito meses antes de ter entrado num estado deplorável de alcoolismo: retirado da Igreja viveu com os pais e a irmã a quem

copiava os manuscritos dos romances.⁴⁹ A relação entre eles sempre foi baseada na protecção e na preocupação por uma vida sem rumo, facto que Margaret Oliphant, repetiu, em outros moldes, com os filhos.

3.2. A relação com o marido – Frank Oliphant

À semelhança do que faz com o pai e os irmãos, a representação que Margaret Oliphant faz do marido, o seu primo Frank Oliphant, artesão de vitrais e pintor, é muito difusa e parca em considerações. Com efeito, mais uma vez a figura masculina, agora no papel de marido, é deixada de lado⁵⁰. Os laços afectivos matrimoniais parecem não fazer parte da sua paisagem de emoções e afectos, tendo Margaret Oliphant deixado muito por explicar na relação entre os dois. Margaret Oliphant recusa-se a explicar a razão pela qual não aceitou o primeiro pedido de casamento de Frank, só o fazendo seis meses depois. Esta recusa é uma forma de politizar uma experiência que parece não ter sido muito feliz.

When Frank made me the extraordinary proposal for which I was totally unprepared, that we should, as he said, build up the old Drumthwacket together, my only answer was an alarmed negative, the idea never having entered my mind. But in six months or so things changed. It is not a matter into which I can enter here. (Oliphant [1899] 1974: 28)⁵¹

É interessante notar que aquilo que Margaret Oliphant defende como sendo importante numa autobiografia – a história humana em todos os seus capítulos – parece só fazer sentido na representação da maternidade e não do casamento.

⁴⁹ Há notícia, nas diferentes biografias de Margaret Oliphant e na bibliografia sobre a obra ficcional, que alguns dos romances de Margaret Oliphant, foram, atribuídos ao irmão: *John Drayton* (1851), *Ailieford*, *A Family History* (1853) e *Christian Melville* (1856). Todos estes romances foram publicados anonimamente e Merryn Williams (1986) explica que depois de Frank ter regressado a casa, onde a mãe considerava que tinha maior controlo sobre este, Margaret Oliphant lembrou-se de lhe pedir para copiar alguns dos seus romances, dando-lhe uma quota parte dos lucros, facto que faria, no seu entender, com que Willie se sentisse útil e empregado; assim, os livros que lhe são atribuídos parecem não ter sido mais do que passados a limpo, a partir do manuscrito da irmã.

⁵⁰ É um facto que Margaret Oliphant nunca se representa no seu papel de esposa; sabemos da sua preocupação com Frank quando viajam para Itália, devido à doença deste e mais tarde da indignação desta por Frank nunca lhe ter dito anda sobre a gravidade da doença. Merryn Williams (1986), também chama a atenção para o facto de não haver registos de cartas trocadas entre o casal (Williams 1986:16), citando a única (datada de 1852) que ainda resta de Margaret Oliphant para Frank, dando-lhe conta do seu amor, mais que não seja por este lhe ter assegurado que o comportamento de Willie não interferia com o seu amor.

⁵¹ A construção conjunta do Drumthwacket é, segundo Peterson (1999), uma alusão ao modo como Frank concebia a união Wilson-Oliphant, à semelhança de muitos casamentos entre a classe dos artistas no início do século XIX - um casamento arranjado tendo por base a construção de uma dinastia familiar. Este argumento parece fazer sentido, na medida em que, Margaret Oliphant tentou iniciar Cecco na arte da escrita. Cecco publicou algumas resenhas críticas no *Spectator*, tendo, igualmente, publicado em 1892, em parceria com a mãe *The Victorian Age of English Literature*.

Casamento do qual sabemos muito pouco; numa frase simples e curta, (Oliphant [1899] 1974: 31) Margaret Oliphant informa que teve lugar no dia 4 de Maio de 1852. Este casamento foi desde início marcado pela interferência da esfera profissional, pois que no próprio dia do casamento Margaret Oliphant recebeu as provas de um dos seus primeiros romances: *Katie Stewart*.

Com o marido, Margaret Oliphant conheceu a vida artística de Londres, facto que não lhe agradava particularmente, pois esta não era composta por ninguém excepcional que preenchesse as suas expectativas artísticas e de ascensão social, lembrando, porém, alguns autores e artistas dentro desse círculo profissional, como os pintores George Lance e Alexander Johnstone; escritores como a família Hall e os Howitt⁵² e mulheres artistas como a pintora Rosa Bonheur;⁵³ a actriz Charlotte Cushman e a romancista Dinah Mulock.

The glimpse of society I had during my married life in London was not of a very elevating kind; or perhaps I – with my shyness and complete unacquaintance with the ways of people who gave parties and paid incessant visits – was only unable to take any pleasure in it, or get beyond the outside petty view, and the same strange disappointment and disillusion with which the pictures and the stage had filled me, bringing down my ridiculous impossible ideal to the ground. I have tried to illustrate my youthful feelings about several times in words. I had expected everything that was superlative, – beautiful conversation, all about books and the finest subjects, great people whose notice would be an honour, poets and painters, and all the sympathy of congenial minds, and the feast of reason and the flow of soul. But it is needless to say I found none of these things. We went ‘out’, not very often, to parties where there was always a good deal of the literary element, but of a small kind, and where I found everything very commonplace and poor, not at all what I expected. I never did myself any justice, as certain little lion-hunter, a Jewish patroness of the arts, who lived somewhere in the region about Harley Street, said. That is to say, I got as quickly as I could into a corner and stood there, rather wistfully wishing to know people, but not venturing to make any approach, waiting till some one should speak to me: which much exasperated my aspiring hostess, who had picked me up as a new novelist, and meant me to help to amuse her guests, which I had no the least idea to do. (Oliphant [1899] 1974. 33-34)⁵⁴

A ausência do registo de momentos familiares com o marido é notória, não só neste passo como ao longo de toda a narrativa, onde nos são dados pormenores sobre a

⁵² William Howitt (1792-1879) e Mary Howitt (1799-1888), uma família de escritores. Mary começou a sua carreira prolífica como poeta, tendo depois de casada colaborado com o marido como ensaísta, sendo tradutora dos contos de Hans Christian Andersen e autora de contos para crianças. Era uma mulher culta (educada em casa), linguista e escritora infatigável na tradição das mulheres de letras do século XIX.

⁵³ Uma pintora francesa de cenas rurais, cujo trabalho era particularmente apreciado em Inglaterra.

⁵⁴ Margaret Oliphant, tal como Barbara Lake (MM), é convidada para casa de alguém com o intuito de entreter os convidados e, à semelhança da jovem cantora, refugia-se num canto, sentindo que aquele não era o seu ambiente.

vida social do casal. Esta, por vezes, parece ser muito ficcionalizada, cabendo dentro de todos os parâmetros do estilo de vida dos artistas. Pela descrição feita de uma noite num círculo de amigos, vê-se que Margaret Oliphant descreve uma cena típica: as mulheres (jovens esposas ou mães) entretidas com os trabalhos de costura ou bordados, alimentando uma conversa ligeira e os homens a debaterem temas mais sérios, discutindo e analisando uma pintura. Atente-se não só no modo como Margaret Oliphant representa as mulheres desse círculo, enquanto esposas e mães, mas também como deixa de lado a sua faceta profissional. Estes momentos em família, sem formalidades, em que amigos se vistam sem necessidade de convite é muito mais agradável para Margaret Oliphant do que aqueles outros em que era convidada como um objecto para ser usado.

What I liked best in the way of society was when we went out occasionally quite late in the evening, Frank and I, after he had left off work in his studio, and went to the house of another painter uninvited, unexpected, always welcome, - I with my work. (...) We women talked below of our subjects, as young wives and young mothers do - with a little needlework and a little gossip. The men above smoked and talked their subjects, investigating the picture of the moment, going over it with advice and criticism; no doubt giving each other their opinions of other artists and other pictures too. And then we supped, frugally, cheerfully, and if there was anything of importance in the studio the wives went up to look at it, or see what progress it had made since the last time, after supper. (Oliphant [1899] 1974: 39-40)

Uma outra ficção é a cena que Oliphant imagina como a imagem da família tradicional.

When I look back upon my life, among the happy moments which I can recollect is one which is so curiously common and homely, with nothing in it, that it is strange even to record such a recollection, and yet it embodied more happiness to me than almost any real occasion as might be supposed for happiness. It was the moment after dinner when I used to run upstairs to see that all was well in the nursery, and then to turn into my room on my way down again to wash my hands, as I had a way of doing before I took up my evening work, which was generally needlework, something to make for the children. My bedroom had three windows in it, one looking out upon the gardens I have mentioned, the other two into the road. It was light enough with the lamplight outside for all I wanted. I can see it now, the glimmer of the outside lights, the room dark, the faint reflection in the glasses, and my heart full of joy and peace - for what? - for nothing - that there was no harm anywhere, the children well above stairs and their father below. I had few of the pleasures of society, no gaiety at all. I was eight-and-twenty, going downstairs as light as a feather, to the little frock I was making. My husband also gone back for an hour or two after dinner to his work, and well - and the bairnies well I can feel now the sensation of that sweet calm and ease and peace.

I have always said it is in these unconsidered moments that happiness is - not in things or events that may be supposed to cause it. (Oliphant [1899] 1974: 44-45)

Nestes momentos tipicamente familiares, não considerados de felicidade, que registam um momento sem tensão, Margaret Oliphant não privilegia nem a domesticidade, nem a maternidade em detrimento da vida literária ou profissional. Numa casa que combina sala de trabalho com quartos de dormir e quarto das crianças, estes momentos sem tensão, na sensação de paz e de calma davam mais prazer à autora do que as ocasiões reais.

3.3. A relação com os filhos – Margaret (Maggie), Cyril (Tiddy) e Francis Raymond (Cecco)

Grande parte da *Autobiografia* desenvolve-se na luta que mantém para tentar compreender os esforços maternos e os fracos resultados que estes tiveram. Mas se lhe é relativamente fácil explicar as razões da sua possível falha enquanto escritora, o que dizer da sua falha enquanto mãe?

Esta é uma questão que percorre toda a textura narrativa e apresenta-se como uma questão epistemológica fundamental. Sabe-se que Margaret Oliphant começou a escrever a *Autobiografia* numa época em que nenhum dos filhos, Cyril e Frank, tinha uma carreira estável, mas a meio da narrativa o leitor depara-se com uma artista e mãe sem filhos, facto que muda o tom da narrativa.

Da sua relação com Maggie sabemos essencialmente o que sentiu na sua ausência, quando esta morre ainda criança. A enunciação da dor maternal pela perda da filha mistura-se com dúvidas teológicas, num discurso tenso entre a verdade religiosa dominante e a ânsia de uma mãe a perceber. Com efeito, a não aceitação da dor como uma forma de redenção e a não aceitação do princípio que a felicidade se alcançará pela dor são princípios teológicos que Margaret Oliphant põe em causa e que leva a que esta dualidade tensa na escrita (que Jay (1990) recuperou) tenha sido retirada da edição de 1899. Efectivamente, são passos que colocam em causa a onipotência de Deus, bem como a justeza das suas decisões, palavras que no panorama religioso e teológico vitoriano teriam de ser banidas.

He does not grieve willingly not afflict the children of men; from all this I must believe He had a reason. What reason? I cannot tell. I cannot imagine. My misery makes my heart harder than softer: I grudge and wonder at the happiness of others. I am not the better for my grief. Still I know this is the trial of my faith. God knows, though I do not, God demands of me this proof of trust in

him. Oh Father Almighty. I strive against thee. I reproach thee, I do not submit, but my reasons and my heart alike confess that thou must know thine own purpose best. That thou canst not have sent without a reason a calamity so terrible, that somehow it must be well. Maggie, my darling, though you are but a child, you know better than your poor mother. Oh if I could but see you, could but hear of you, only for a moment. My heart yearns for sight rather than faith. But vain, vain are all the yearnings of the heart. It is not yet six weeks that she has gone from me and already new habits, new arrangements are rising over the vacant place. The place that has known her knows her no more and I must go though my darling has stopped short in the way. I cannot stop and go further. I must go on to places. Among people who know not of her, the awful routine of life has commenced again. I have no longer any power of revival, any new hope to rise in my heart. That does not matter. I must go on. I must endure. It is the lot God has appointed me, and as this hard lot cannot come wantonly or by chance, there is but one alternative. It must be well. He knows his own reasons. This is the trial of your faith which is more precious than gold that perished. I cannot help thinking sometimes if from that sick-bed He had raised her up again to life and strength how much good it would have done me, how thankful, how humble, how pitiful I would have been in my great joy - so it appears to me. If I could have filled up that grave which was waiting for her with any sacrifice, my own health, my powers such as they are, any, the most costly offering. If I could have kept her still and worked for her and her brothers, not easily and with credit as I do now, but tilling with my hands in poverty and care. Oh how I should have welcomed the alternative. But God gave me no alternative, not even time to be familiar with the thought. (Oliphant 1990: 8-9)

Este longo excerto, escrito imediatamente após a morte da filha em 1864, é prova da revolta de Margaret Oliphant perante os desígnios de Deus e da sua necessidade de ter de continuar a viver, pois não tem outra alternativa. Este é um momento profundo de avaliação de todo o universo teológico e espiritual, para além de ser um momento de grande emoção em que toda a carga afectiva é transposta para a morte da filha e o seu desejo de se sacrificar em vez dela. Este momento ontológico de emoções e de afectos é seguido de um outro momento em que a situação de abandono e de completa solidão, de ter que acarretar com todos os problemas politiza esta experiência, num acto de compaixão, onde pela primeira vez usa a expressão 'estou sozinha', expressão que serve de fecho à *Autobiografia*. Esta é uma solidão da mãe e da mulher que não tem ninguém com quem partilhar as venturas e desventuras. Margaret Oliphant politiza a experiência da solidão no facto de ser mulher.

The world is changed, and my life is darkened; and all that I can do is to take desperate hold of this one certainty, that God cannot have done it without reason. I can get no farther. Sometime such a longing comes upon me to go and seek somebody, as I used to go to Frank to the studio in the old times. But I have nobody now; my friends are very sorry for me; but there is nobody in the world who has a right to share my grief, to whom my grief belongs, as it does to

myself - and that is what one longs for. Sympathy is sweet, but sympathy is for lighter troubles. When it is grief that rends one asunder, one's longing is for the other - the only other whose heart is rent asunder by the same stroke. For me, I have all the burden to bear myself. My brother Frank writes very kindly, speaking as if it were his sorrow too; but oh, do I do know he will go back among his unbroken family, and feel all the more glad in his heart for the contrast of my affliction, and thank God the more! I don't blame him. I would, perhaps, have done the same. Here is the end of all. I am alone. I am a woman. I have nobody to stand between me and the roughest edge of grief. All the terrible details have to come to me. I have to bear the loss, the pang unshared. My boys are too little to feel it, and there is nobody else in the world to divide it with me. O Lord, Thou wouldest not have done it, but for good reason! (Oliphant [1899]1974: 93-94)

Se da relação com Maggie nos é dada a dor da mãe, da relação com os filhos tem-se a imagem de uma mãe em conflito consigo mesma, interrogando-se sobre a forma como os educou, chegando mesmo a enunciar uma teoria para o seu falhanço e sobre a incapacidade e fraqueza dos filhos.

This is what I thought – that I had so accustomed them to the easy going on of all things, never letting them to see my anxieties or know that there was a difficulty about anything, that their minds were formed to that habit, that it took all thought of necessity out of my Cyril's mind, who had always, I am sure, the feeling that a little exertion (always so easy *to-morrow*) would at any time set everything right, and that nothing was likely ever to go far wrong so long as I was there. The sentiment was not ungenerous, it was in a way forced upon him, partly by my own *insouciance* and partly by the fact that he was always saved from any practical effect of foolishness, so that at the last, what with the growth of habit, there was no other way for it but that, - 'There is no way but this', words I used to say over to myself. And my Cecco, who had not these follies, but who was stricken by the hand of God, until that too rendered further going on impossible, by the drying up of my sources and means of getting anything of him - so that I seem sometimes to feel as if it were all my doing, and that I had brought by my heedlessness both to an *impasse* from which there was no issue but one. It was a kind of forlorn pleasure to me that they never wanted anything, but this turns it into a remorse. Who can tell? God alone over all knows, and works by our follies as well as our better easy. Must it not be at last to the good of all? (Oliphant [1899] 1974: 106)

Oficialmente o marido e os filhos falharam devido a problemas de saúde: Frank deixou o trabalho de vitrais e a pintura devido à tuberculose; Cyril, advogado, secretário pessoal do governador de Ceilão, foi enviado de volta a a casa por ordens médicas e Cecco, apesar de ter passado os testes para o serviço civil, faliu os requisitos físicos. Contudo, para além da saúde fraca, as assunções quanto ao carácter dos filhos, especialmente a suspeição de que preferiam viver à custa da mãe, sendo moral e mentalmente debilitados, contribuíram para o sentido de falhanço. A incapacidade dos

filhos parece ser, nas palavras de Margaret Oliphant, obra sua. Condescendendo que tendo gasto toda a fonte de energia e todos os meios para fazer dos filhos aquilo a que tinha aspirado, Margaret Oliphant sente remorsos ao enunciar que não havia outro modo se não aquele: o da total dependência maternal, gorando todas as expectativas e grandes esperanças que depositara nos rapazes. De realçar que Margaret Oliphant sempre lutou para que os filhos tivessem uma educação aristocrática, apesar dos muitos sacrifícios e muitas horas de trabalho que essa aspiração implicou para conseguir uma situação financeira que lhe possibilitasse tê-los nesse sistema de ensino.

A forma de se relacionar com os filhos e de ter para eles grandes aspirações pessoais e profissionais também foi usada por Margaret Oliphant para com os sobrinhos que a partir da morte de Frank Wilson, ficaram a cargo da tia, não tendo esta feito qualquer tipo de distinção na educação entre eles e dos filhos, aceitando a escolha que fizera, resignando-se a um papel secundário na literatura, como afirma numa longa carta ao editor, em 1872.

I have four people, an entire family, three of them requiring education, absolutely on my hands to provide for. My only chance of ever escaping from this burden is to train and push on my nephew into a position in which he can take his weight upon himself. This process of course involves a great additional expense, and I cannot let my own boys suffer for what I am obliged to do for him. For the next three years, during which I shall have all three at work, I can look forward to nothing but a fight *à outrance* for money: however, it is to be honestly come by. I don't care how much or how hard I work, and fortunately my sanguine temperament and excellent health save me from the gnawing of anxiety which would kill many people. At the end of these three years Frank, I hope, will have a capital position, and be able to relieve me to a considerable extent, and Tiddy will have reached the age to which scholarships are possible, and according to all human probability will be able to do much of what remains too his education for himself. Now, perhaps, it would be wiser, with this tremendous struggle before me, to retire from my pretty house and pleasant surroundings and go to some cheap village where I could live at less expense. I hold myself ready to do this should the necessity absolutely arise; but you will easily understand that while still in the full tide of middle life I shrink from such a sacrifice, and would rather work to the utmost of my powers than withdraw from all that makes existence agreeable at the same time. I hold myself ready to make the sacrifice should it prove absolutely necessary. My life is insured, and I trust I will always, as long as I live, be able to do something small or great, so that I think I am justified, as long as strength and work hold out, to pursue the career I have marked out for myself. I never can save money, but if I can rear three men who may be good for something in the world, I shall not have lived for nothing. Twelve years ago I began my solitary life a thousand pounds in debts. I don't think in all my life since I began my independent career that I have ever got five pounds I did not work for. I tell you all this not to complain but to explain. Pardon me for it. I shall not do it again; but I hope it will make you

understand better the principles of my life. What I am doing is not without much and serious thought, nor I am insensible to the fact, perhaps the hardest of all, that I must resign myself to do second-class work all my life from lack of time to myself justice. I make this sacrifice, however, with my eyes open, not deceiving myself on the subject. One of my boys, perhaps, may take up my imperfection and make it into something worthy to live. Pardon me for this exposition of self. I don't ask for any pity, for I am probably as happy as most people with it all, but I should like to think you understood me. (Oliphant [1899] 1974: 237-238)

Enunciando os princípios de vida que sempre a regeram, Margaret Oliphant aceita o sacrifício de não fazer justiça à sua carreira, esperando que um dos filhos o faça postumamente, dando, mais uma vez, realce ao seu papel de mãe, protectora (*breadwinner*), para a família, em detrimento da carreira.

Note-se como, de novo, a autora insiste que a exposição do eu privado e íntimo que não era natural na autobiografia vitoriana não serve o propósito de criar compaixão, sendo antes uma explicação de si e das suas opções.

É na profunda relação que tem com os filhos que a *Autobiografia* como uma forma de explicação igualmente se origina, na medida em que se sabe que o primeiro objectivo do texto autobiográfico foi deixar aos filhos um testemunho do seu papel de mãe. Por isso, afirmando que teria gostado que os filhos a lembrassem mais como mãe do que como qualquer outra coisa, Margaret Oliphant sente necessidade de mudar o tom da narrativa e a representação de experiências nela contidas, quando a sua função de mãe cessa, uma vez que os filhos morrem todos antes dela.

At my most ambitious of times I would rather my children had remembered me as their mother than in any other way, and my friends as their friend. I never cared for anything else. And now that there are no children to whom to leave any memory, and the friends drop day by day, what is the reputation of a circulating library to me? Nothing, and less than nothing - a thing the thought of which now makes me angry, that any one should for a moment imagine I cared for that, or that it made up for any loss. I am perhaps angry, less reasonably, when well-intentioned people tell me I have done good, or pious ones console me for being left behind by thoughts of the good I must yet be intended to do. (Oliphant [1899] 1974: 130)

A identidade maternal está em toda a evidência neste excerto em que Margaret Oliphant recusa a fama que as bibliotecas de empréstimo davam aos escritores do século XIX. Reconhecendo que não deixa nenhum legado literário que perpetue a sua memória, ela modaliza este reconhecimento, afirmando que agora, no presente da escrita, isso não interessa, deixando perceber que essa fora uma preocupação, mas agora

que a sua identidade de mãe se perdeu, esta é uma preocupação que não faz sentido. Porém, a recusa de ser incluída nas bibliotecas de empréstimo não se revela como mera recusa de fama, mas como uma forma de se posicionar contra um fenómeno cultural vitoriano que divulgava autores menores.

A resistência à perda da identidade de mãe, que inicialmente serviu como legitimadora, é evidente noutro excerto, quando Margaret Oliphant se reproduz textualmente como mãe: a morte de Cecco acontece quando a escritora estava a relatar a doença e a morte do marido; a meio do parágrafo Margaret Oliphant interrompe a história para abruptamente mudar do passado para o presente da escrita, interrupção que é, de novo, abruptamente mudada para a história que estava a contar, associando as duas mortes, narrativa e tematicamente, na constatação da total ruptura e da impossibilidade de construção de uma família tradicional ideal, insistindo na total solidão.

I nursed my husband night and day, neither resting nor eating, sometimes swallowing a sandwich when I came out of his room for a moment, sometimes dozing for a little when he slept - reading to him often in the middle of the night to try to get him to sleep. (...) By degrees, so wonderful are human things, there came to be a degree of comfort, even cheerfulness; the children being always bright, - Maggie and Cyril the sweetest pair, and my bonnie rosy baby. While I write, October 5, 1894, he, the last, is lying in his coffin in the room next to me - I have been trying to pray by the side of that last bed - and he looks more beautiful than ever he did in his life, my infant of nearly thirty-five years ago. All gone, all gone, and no light to come to this sorrow any more! When my Cecco was two months old we came home - expensively as was my way, though heaven knows our position was poor enough. (Oliphant [1899] 1974: 63-64)

O voltar ao passado permite-lhe manter a sua identidade maternal continuando a explorar essa experiência. Não é, por isso, surpreendente que nas terceira e quarta partes da narrativa, compostas depois da morte de Cecco, seja também relevante a maternidade, apesar de haver uma maior crítica e auto-reflexão, mostrando uma maior vontade em reexaminar a ideologia que motivou a sua carreira profissional e de sentir que tem de mudar o tom da narrativa e relatar pequenas histórias, coisas mais triviais e não simplesmente o percurso da sua vida (Oliphant [1899] 1974 64-65).

De igual modo, não surpreende o facto de a autobiografia terminar quando a própria narrativa traz Margaret Oliphant para o momento da morte do filho Cecco. O final da *Autobiografia* requer alguma atenção, pois o género autobiográfico é aquele que mais resiste ao carácter definitivo do encerramento do processo narrativo, (*closure*)⁵⁵ na

⁵⁵ A reunião final dos temas e das ideias deixadas em aberto no texto, tendo em vista o total fechamento do processo narrativo.

medida em que a morte do sujeito enunciator fica necessariamente fora da construção textual.

Como Reimer (1988) argumenta, o autor pode trazer a narrativa até ao momento presente da escrita e aí terminá-la ou pode optar escrever sobre o passado até ao momento em que passado e presente se intersectam. Esta última possibilidade é o padrão da escrita oliphantiana. Desde início que um autor de uma autobiografia delinea a sua narrativa tendo em vista o final da mesma, pondo, deste modo, um ponto final no tempo, no conhecimento e no eu. Porém, quando Margaret Oliphant escreve as linhas finais da sua autobiografia: *'And now here I am all alone. I cannot write any more'* (Oliphant [1899] 1974: 150) elas surgem-nos como um final deliberadamente escolhido, não porque a autora não conseguisse escrever mais, apesar de se poder sentir cansada e provavelmente doente.

Estas frases foram escritas em 1895 e Margaret Oliphant só morre em 1897. A impossibilidade de escrever não é, portanto, física mas sim fruto dos conflitos já intoleráveis e a necessidade de se silenciar perante as perdas. As duas frases centram a atenção do leitor na imagem final de uma mãe e escritora, só e incapaz de escrever, distraíndo, deste modo, a atenção do que me parece fulcral: a interrogação sobre a natureza do que já não consegue ser dito ou escrito.

O encerramento do processo narrativo acontece bem mais cedo na *Autobiografia*, quando Margaret Oliphant reconhece que o primeiro objectivo da escrita já não tem sentido, pois os filhos morreram, e decide-se a dar um tom mais ligeiro e vendável ao texto. A forma como a narrativa foi estruturada, a selecção de personagens e de acontecimentos, tendo em vista um determinado fim é mudada praticamente a meio do contar autobiográfico.

I feel I must try to change the tone of this record. It was written for my boys, for Cecco in particular. Now they will never see it - unless, indeed, they are permitted, being in a better place, to know what is going on here. I used to feel that Cecco would use his discretion, - that most likely he would not print any of these at all, for he did not like publicity, and would have thought his mother's story of her life sacred; but now everything is changed, and I am now going to try to remember more trivial things, the incidents that sometimes amuse me when I look back upon them, not merely the thread of my life. (Oliphant [1899] 1974: 65)

Ao sugerir que a sua autobiografia nunca seria publicada, pois Cecco usaria da sua discrição, Margaret Oliphant enuncia a sua posição em relação ao primeiro

interlocutor, o filho, implicando-o neste acto e indicando-lhe um comportamento a seguir,⁵⁶ caso este lhe tivesse sobrevivido.

O final da construção do eu autobiográfico não acontece por se sentir sozinha e incapaz de escrever, mas porque há uma tensão crescente entre a ficção e a vida, articulando a sua recusa em se auto-representar. Enquanto conta as linhas gerais da sua vida, conformes aos contornos das múltiplas ficcionalizações que efectua, desde filha extremosa a irmã, esposa e mãe, Margaret Oliphant não encontra qualquer problema, mas quando atinge o momento em que o real e a ficção divergem, Margaret Oliphant sente-se incapaz de continuar.

Numa das últimas referências ao filho, Margaret Oliphant funde a sua imagem com a dele, na enunciação constante de uma frase: 'Cecco e eu' - o filho torna-se parte da escrita maternal e dos negócios da família e quando este morre, ambos morrem com ele.

I cannot tell what he was to me - consulting me about everything, desiring to have me with him, to walk with me and talk to me, only put out of humour when I was drawn away or occupied by other things. When he was absent he wrote to me every day. I never went out but he was there to give me his arm. I seem to feel it now - the dear, thin, but firm arm. In the last four years after Cyril was taken from us, we were nearer and nearer. I can hear myself saying 'Cecco and I'. It was the constant phrase. But all through he was getting weaker, and I knew it, and tried not to know.

And now here I am all alone.

I cannot write any more. (Oliphant [1899] 1974: 149-150)

Enquanto narradora de si mesma, Margaret Oliphant conduz a história da sua personagem – a sua própria história – até ao ponto em que a personagem se torna narradora, entrando, efectivamente em colisão com o processo real de escrita. A distância entre o fim da história que estava a contar para os seus filhos e o tempo da narração de outros detalhes é o tempo que falta a Margaret Oliphant, personagem, para escrever o resto da *Autobiografia* nos moldes que ela pretendia.

Denny Oliphant e Annie Coghill, deparando-se em 1899 com este final entenderam-no como uma interrupção, completando o manuscrito com as cartas. Como se lê no prefácio:

After 1892 there is nothing, and it seemed impossible to allow the late years of her life - full of work, full of varying scenes and interests - to remain altogether

⁵⁶ Este acto de construção enunciativa é designado por Charaudeau (1992) como um ponto de vista accional: qualquer que seja a identidade psicossocial do interlocutor e qualquer que seja o seu comportamento efectivo, ele é chamado, pelo acto de linguagem do locutor, a ter uma reacção determinada.

unrecorded. The best thing that could be done, therefore, was to supplement her manuscript with letters, and to connect these with the slightest possible thread of story. (Coghill [1899] 1974: ix-x)

A segunda parte da *Autobiografia* segue um padrão de reversão narrativa na qual Margaret Oliphant, repetidamente, esquece as questões literárias e profissionais para filtrar as memórias a partir de uma lente maternal, contando histórias de bebês, apesar de, como reconhece, estar numa boa maré de apreço literário. Tal é evidente quando, estando a dar conta da imensa popularidade que SC alcançou, tendo criado um tipo de comoção que a autora nunca almejava, (Oliphant [1899] 1974: 84-85), Margaret Oliphant vagueia e dispersa-se numa história sobre uma doença da infância de Cecco. Contudo esta dispersão aborrece-a já que não consegue escrever do modo esperado, sobre o que o público gostaria de ler.

Here is a pretty thing. I should like if I could to write what people like about my books, being just then, as I have said, at my high tide, and instead of that all I have to say is a couple of baby stories. (Oliphant [1899] 1974: 86)

A estrutura narrativa de constante reversão e intromissão da esfera pública e privada constitui-se como uma resistência à forma mais convencional da autobiografia literária, que Margaret Oliphant, como se verá mais adiante, detestava, do ponto de vista ideológico e estético. Esta nova forma reflecte um triunfo do gosto pessoal e do julgamento estético sobre a convenção cultural e o sentido de mercado.

4. A construção do eu no círculo profissional

Para além do círculo de amigos que conheceu durante a sua vida de casada e o qual tinha em muito pouca conta, Margaret Oliphant descreve na segunda parte da *Autobiografia* as amizades que fez com figuras conhecidas da cena literária e cultural vitoriana,⁵⁷ relatos que a aproximam desse círculo intelectual. Este é o momento em que Margaret Oliphant decide contar reminiscências da vida profissional, como os encontros com Thomas Carlyle, Matthew Arnold e Lord Tennyson, do trabalho nas biografias de Irving e de Montalambert, bem como os encontros com a elite literária.

Para o leitor fica clara a escalada social que Margaret Oliphant encetou: se se recordar das reuniões sociais e profissionais ao tempo de Frank, facilmente perceberá a

⁵⁷ entre os quais se destacam o poeta Alfred Tennyson e os pensadores Thomas Carlyle e Matthew Arnold.

diferença de estatuto, de círculo de amigos e de círculo profissional que Margaret Oliphant pretende para si, ao descrever estas cenas profissionais, ou semi-profissionais. É interessante, porém, notar como estas reminiscências são classificadas pela autora como algo fictício; Margaret Oliphant não ousa equiparar-se à galeria masculina de figuras emblemáticas do *Establishment*.

It is rather a fictitious sort of thing recalling those semi-professional recollections. It is by way of a kind of apology for knowing so few notable people. (Oliphant [1899] 1974: 138)

De entre os poucos notáveis que Margaret Oliphant conheceu, destaca-se, como já ficou dito, o poeta Tennyson, figura tutelar do panorama literário vitoriano. Margaret Oliphant dá conta de dois breves encontros com o poeta, o qual, na sua altivez, não dá qualquer importância à autora, facto que é por esta considerado natural (Oliphant [1899] 1974: 136-138). A posição de menoridade literária perante aquele que foi considerado o poeta da corte, admirado pelo Príncipe Alberto, laureado em 1850, o poeta nacional e do *Establishment* vitoriano, não é pois de estranhar.

De igual modo, a defesa que faz de Thomas Carlyle enquadra-se neste posicionamento ideológico, cultural e político de aceitação do discurso dominante. Apesar de os contactos que teve com este homem das letras vitorianas, precursor da divisão entre cultura e sociedade, estudioso atento dos sinais do tempo, terem sido por meio da mulher, Jane Welsh Carlyle, por quem Margaret Oliphant nutria uma admiração filial, Margaret Oliphant deixa uma imagem suave do 'leão' (Oliphant [1899] 1974: 77), alguém que, embora distante, se preocupou, chegando mesmo a elogiar o trabalho dela,⁵⁸ como nos é relatado numa carta de Jane Carlyle a Margaret Oliphant, em 1862.

I never heard him praise a *woman's* book, hardly any man's, as cordially as he praises this of yours! You are 'worth whole cartloads of Mulochs, and Brontës, and THINGS of that sort.' 'You are full of geniality and genius even!' Nothing has so taken him by the heart for years as this biography!' You are really 'a fine, clear, loyal, sympathetic female being'. (Oliphant [1899] 1974: 186-187)

Este apreço pela genialidade das qualidades de biógrafa, a par da crescente admiração que sentia pelo casal, faz com que Margaret Oliphant, no mesmo ano, defenda Carlyle, numa carta ao editor, Mr. Blackwood.

⁵⁸ O trabalho que Carlyle elogiou foi a biografia de Edward Irving, que esteve na origem do conhecimento do casal Carlyle.

I am ready henceforth to stand up for all those peculiarities which other people think defects, and to do battle for him whenever I hear him assailed. (Oliphant [1899] 1974: 188)

A defesa intransigente de Carlyle e a admiração por Tennyson, dois dos grandes pilares da cultura vitoriana de elite, nunca são marcadas por um outro discurso que não seja o da aceitação, mas esta é uma forma política de marcar a diferença e a exclusão dos grandes círculos. Esta forma é usada igualmente em relação às figuras femininas, embora de um outro modo. Em relação às figuras masculinas já referidas, há uma marca de exclusão, mas não há qualquer nota de ressentimento, (lembremo-nos que mesmo em relação a Trollope, embora invejando, de algum modo, o seu sucesso financeiro, Margaret Oliphant não estabelece termos de comparação em relação às qualidades literárias); em relação às figuras femininas há duas posições a considerar: pois se num momento Margaret Oliphant reconhece a sua menoridade e fraca qualidade literária, noutro, o discurso impõe-se como afirmação da sua personalidade. Este é um aspecto muito interessante do registo autobiográfico e ficcional oliphantiano, pois se no que diz respeito às convenções e à ideologia do mundo profissional, Margaret Oliphant escreve respeitando os paradigmas formais da autobiografia, que não inscreviam representações do mundo feminino, no que diz respeito à representação da experiência feminina, tanto ela como as suas personagens se representam como mulheres com uma história diferente para contar, aparentemente dentro da domesticidade, mas em dissidência com ela. Esta é uma dissidência que passa por experiências de vida diferentes das normalmente vividas, facto que lhe confere, nas suas próprias palavras uma concepção mais vasta do mundo, uma percepção maior das coisas e uma experiência maior do que as escritoras congéneres, contemporâneas ou não.

I was reading of Charlotte Brontë the other day, and could not help comparing myself with the picture more or less as I read. I don't suppose my powers are equal to hers - my work to myself looks perfectly pale and colourless beside hers - but yet I have had far more experience and, I think, a fuller conception of life. I have learned to take perhaps more a man's view of mortal affairs, - to feel that the love between men and women, the marrying and giving in marriage, occupy in fact so small a portion of either existence or thought. (Oliphant [1899] 1974: 67)⁵⁹

A concepção mais completa do mundo é uma expressão usada para explicar o modo como entende a relação entre a vida e arte. Admirando a obra de Brontë, Margaret

⁵⁹ Margaret Oliphant refere-se à edição de Elizabeth Gaskell *The Life of Charlotte Brontë* (1857) uma biografia que mais tarde reconheceu ter dado início à tendência de expor os aspectos menos interessantes da vida de uma escritora.

Oliphant é capaz, todavia, de criticar a forma como esta viveu a vida, nomeadamente o facto de nunca ter saído do círculo da paróquia em Yorkshire.⁶⁰ Critica, igualmente, George Eliot, que considera uma mulher de génio literário, detentora de algo como o dom dos profetas, mas uma mulher sem interesse que sempre vivera numa torre de marfim, que se tomava a si própria com tremenda seriedade e ponderação (Margaret Oliphant [1899] 1974: 7)⁶¹.

Nesta concepção mais completa da vida, em termos comparativos com as congéneres femininas, estão contidas experiências da carreira profissional e são representadas experiências da mulher, alargando, assim, o horizonte cultural em que o leitor se pode reconhecer e pode encontrar o seu lugar de sujeito dentro do processo de produção do discurso (Foucault 1980), identificando-se com as posições que a formação discursiva constrói.

É nesta identificação e nesta construção de significados partilhados que o leitor completa a formação discursiva como comunidade conhecível. Sendo um acto enraizado na vida diária, Margaret Oliphant organiza a sua narrativa autobiográfica à volta de padrões conhecidos da vida quotidiana feminina, relacionando todos os elementos e instituindo a sua *Autobiografia* como uma nova estrutura de sensibilidade. É a experiência aí representada que lhe permite construir uma nova estrutura de sensibilidade na escrita autobiográfica, a qual permite ao crítico criar um mapa de articulações entre momentos do ser e determinações estruturais (Probyn 1993).

A experiência de vida como um luta constante e uma exposição a todo o tipo de dificuldades e desilusões deram a Margaret Oliphant a noção de que concepção mais vasta da vida, as experiências de todo um modo de vida, poderão ter contribuído para

⁶⁰ Desde 1855, no *Blackwood's*, até 1897, no último estudo que escreve sobre Charlotte Brontë, Margaret Oliphant mantém a importância histórica dos romances da referida escritora, como uma ficção revolucionária na força com que lutam pelo direito das mulheres a serem consideradas seres independentes, com desejos e necessidades iguais e tão fortes quanto os dos homens. Mas se em relação à obra o apreço era evidente, em relação à vida pessoal e às experiências de uma mulher, a opinião era bem diferente. Na obra conjunta, publicada em 1899, sob o título *Women Novelists of Queen Victoria's Reign*, Margaret Oliphant escreveu sobre as irmãs Brontë afirmando que a sua filosofia de vida era a de jovens em idade escolar, com um conhecimento quase nulo do mundo, considerando Charlotte Brontë como: 'a writer possessing little experience or knowledge of the world, and no sort of social training or adventitious aid. The genius was indeed unmistakable, and possessed in a very high degree the power of expressing itself in the most vivid and actual pictures of life. But the life of which it had command was seldom attractive, often narrow, local and of a kind which meant keen personal satire more than any broader view of human existence'. (Oliphant 1897: 4)

⁶¹ Tanto Cross, como George Henry Lewes antes dele, contribuíram para o que Margaret Oliphant considera ser a atmosfera artificial em que George Eliot produziu a sua obra, como se vivesse numa estufa mental (Margaret Oliphant [1899] 1974: 5).

aquilo que os outros reconhecem como qualidade menor da sua escrita, mas que ela tem dificuldade em aceitar (Oliphant [1899] 1974: 131).

Margaret Oliphant parece desculpar-se com a luta incessante para manter um determinado nível de vida, luta que a obrigou a um ritmo de trabalho diferente do da sua contemporânea George Eliot, a quem acusa de ter permanecido resguarda numa estufa mental e por isso, com melhores condições para escrever melhores romances. Repare-se como Margaret Oliphant não reconhece talento criativo à sua rival, justificando o facto de a crítica considerar a obra eliotiana de melhor qualidade com as condições de produção da obra de arte literária.

I think she must have been a dull woman with a great genius distinct from herself, sometimes exercised only with a dim sort of perception of what it meant. But this is a thing to be said only with bated breath, and perhaps further thought on the subject may change even my mind. She took herself with tremendous seriousness, that is evident, and was always on duty, never relaxing, her letters ponderous beyond description. (Oliphant [1899] 1974: 7)

Peterson (1979) defende que o argumento usado por Margaret Oliphant regista o estatuto menor da mulher no mundo literário vitoriano, só aberto a algumas, que, como é o caso de George Eliot, teve o patrocínio de Lewes. Isto justifica, ainda na opinião de Peterson, que a escritora politize a sua experiência de ser mãe e artista, demonstrando que o círculo familiar e profissional são estruturados e experienciados de formas diferentes, se bem que inter-relacionados.

It is not that I have never been indifferent to my work. I have always been most grateful to God that it was work I liked and that interested me in the doing of it, and it has often carried me away from myself and quenched, or at least calmed, the troubles of life. But perhaps my life has been too full of personal interests to leave me at leisure to talk of the creatures of my imagination, as some people do, or to make believe that they were more to me in writing than they might have been in reading - that is, my own stories in the making of them were very much what other people's stories (but these the best) were in the reading. I am not interested in my own characters than I am in Jeanie Denis, and do not remember them half so well, nor do they come back to me with the same steady interest and friendship. Perhaps people will say this is why they never laid any special hold upon the minds of others, though they might be agreeable reading enough. But this does not mean that I was indifferent to the work as work, or did not beat it out with interest and pleasure. It pleases me at this present moment, I may confess, that I seem to have found unawares an image that quite expresses what I mean - *i.e.*, that I wrote as I read, with much the same sort of feeling. It seems to me that this is rather an original way of putting it (to disclose the privatest thought in my mind), and this gives me an absurd little sense of pleasure. (Oliphant [1899] 1974: 107)

Expor os pensamentos mais íntimos sobre a sua obra, deixando de lado todas as convenções, explicando de uma forma simples que os interesses pessoais sempre se sobrepuseram à explicação e à análise das críticas à sua imaginação, é uma estratégia que lhe dá prazer. É a estratégia de ser leitora de si mesma que se lhe afigura mais importante do que escrever e elaborar pensamentos sobre a sua obra e suas personagens. A sua própria vida, os seus próprios interesses são mais importantes do que qualquer criatura ou situação da sua imaginação.

Como Q.D.Leavis explica na introdução à *Autobiografia* (1974), Margaret Oliphant não podia reclamar para si consideração especial no mundo das letras, isenção de deveres domésticos e o privilégio da privacidade, elementos que eram automaticamente dados aos homens na mesma posição.

But we note that still, as in Jane Austen's family and age, one of the conditions imposed by her world, an assumption about the position of even a talented woman - which indeed outlasted the Victorian era - was that she could not claim or be granted professional status: this was equally true, for instance, of Mrs. Gaskell, and only George Eliot who had cut herself off from her family and society and was put on a pedestal by Lewes is an exception. Mrs. Oliphant could not claim special consideration, exemption from home duties, and the privilege of privacy, which were accorded automatically to a man in the same position. (Leavis 1974: 14)

Porém, recordando uma reunião social – um jantar em casa de um aristocrata em Windsor, Margaret Oliphant escreve uma carta a Mr. Blackwood, em 1874, data em que a sua popularidade ainda era grande devido às *Crônicas de Carlingford*, equiparando-se a outros nomes da literatura coeva, julgando-se uma sua representante, reclamando, deste modo, para si um lugar na galeria de famosos.

I sat next Matthew Arnold, with whom I struck up an acquaintance, and liked him better in his own person than in his books. He, Anthony Trollope, Mr. Hughes, Charles Reade, and myself were the sole representatives of literature (...) that I could see. (Oliphant [1899] 1974: 245)

A desculpa com que Margaret Oliphant justifica e simultaneamente estabelece o seu estatuto de menoridade, de que as falhas no seu trabalho eram necessárias e naturais dados os seus deveres como mãe, preenche o papel feminino mais sancionado pela cultura vitoriana, ao mesmo tempo que desafia o conceito da política de auto-conhecimento usada no paradigma masculino que procura na escrita autobiográfica o reconhecimento maior da vida e da obra.

In this resolution which I did make, I was, after all, only following my instincts, it being in reality easier to me to keep on with a flowing sail, to keep my

household and make a number of people comfortable, at the cost of incessant work, and an occasional great crisis of anxiety, than to live the self-restraint life which the greater artist imposes upon himself. (Oliphant [1899] 1974: 7)

Este é um acto político, pois ao decidir escrever a sua *Autobiografia* Margaret Oliphant reclama para si o direito de falar e de se representar, em vez de dar a alguém o privilégio de falar por si e de a representar. Esta reclamação do direito à auto-representação e enunciação é feita no texto oliphantiano usando a estratégia de se posicionar, ainda que por vezes no seu estatuto de menoridade, contra os discursos hegemónicos e as grandes figuras da época.

When I die I know what people will say of me: they will give me credit for courage (which I almost think is not courage but insensibility), and for honesty and honourable dealing; they will say I did my duty with a kind of steadiness, not knowing how I have rebelled and groaned under the rod. Scarcely anybody who cares to speculate further will know what to say of my working power and my own conception of it; for, except one or two, even my friends will scarcely believe how little possessed I am with any thought of it all, - how little credit I feel due to me, how accidental most things have been, and how entirely a matter of daily labour, congenial work, sometimes now and then the expression of my own heart, almost always the work most pleasant to me, this ha[s] been. I wonder if God were to try me with the loss of this gift, such as it is, whether I should feel it much? If I could live otherwise I do not think I should. If I could move about the house, and serve my children with my own hands, I know I should be happier. But this is vain talking; only I know very well that for years past neither praise nor blame has quickened my pulse ten beats that I am aware of. This insensibility saves me some pain, but it must also lose me a great deal of pleasure. (Oliphant [1899] 1974: 67)

Antecipando⁶² as críticas póstumas à sua obra, Margaret Oliphant assume-se como uma artista incompreendida, a quem não foi reconhecido talento literário, assumindo uma posição de defesa do seu poder criativo e capacidade artística, ecoando o conceito romântico de artista como alguém detentor de um determinado dom, de uma capacidade maior para entender a natureza humana. Este excerto contrasta com um outro do início da *Autobiografia* em que Margaret Oliphant recusa o apreço público, pois avaliando as regras do mercado literário coevo, considera haver uma detracção na apreciação que este faz à sua obra como 'indústria'.

⁶² A justaposição de planos temporais, de momentos do passado com o presente da escrita e mesmo com um futuro antecipado é uma forma que dá estrutura e textura ao texto oliphantiano, tendo como objectivo dar-lhes visibilidade simultânea para que cada um sirva como comentário e modalização enunciativa do outro, onde estados do ser ontológico são iluminados pela justaposição com processos epistemológicos de se tornar, dando uma maior complexidade à imagem total do eu. De acordo com Charaudeau (1992), a modalização é composta por um certo número de actos enunciativos de base que correspondem a uma posição enunciativa particular e, portanto, a um comportamento particular do locutor no seu acto de locução.

I feel that my carelessness of asserting my claim is very much against me with everybody. It is so natural to think that if the workman is indifferent about his work, there can't be much in it, that is worth thinking about. I am not indifferent, yet I should rather like to forget it all, to wipe out all the books, to silence those compliments about my industry, &c., which I always turn off with a laugh. I suppose this is really pride, with a mixture of Scotch shyness and a good deal of that uncomprehended, unexplainable feeling which made Mrs. Carlyle reply with a jibe, which meant only a whimsical impulse to take the side of opposition, and the strong Scotch sense of the absurdity of a chorus of praise, but which looks so often like detraction and bitterness, and has now been definitely accepted as such by the public in general. I don't find words to express it adequately, but I feel it strenuously in my own case. When people comment upon the number of books I have written, and I say that I am so far from being proud of that fact that I should like at least half of them forgotten, they stare - and yet it is quite true; and even here I could no more go solemnly into them, and tell why I had done this or that, than I could fly. They are my work, which I like in the doing, which is my natural way of occupying myself, though they are never so good as I meant them to be. And when I have said that, I have said all that is in me to say. (Oliphant, [1899] 1974: 5)

Recusando fazer grandes elaborações sobre o seu trabalho, apesar de reconhecer que este procedimento funciona contra ela, pela indiferença que esta atitude pode demonstrar, Margaret Oliphant distancia-se dos aplausos, que considera detracção e das críticas. Ao recusar o discurso de exaltação da obra, Margaret Oliphant está a atingir o que a cultura vitoriana tinha como mais sagrado: a exaltação do trabalho e da carreira profissional. Representando-se ontologicamente como uma escocesa orgulhosa, Margaret Oliphant faz um uso epistemológico dessa sua qualidade intrínseca para a politizar como uma forma de ser e de estar em oposição ao que é convencionalmente aceite dentro dos paradigmas formais da representação do eu feminino, mais virado, tradicionalmente, para o mundo doméstico e familiar, do que para a ordem social e o mundo exterior.

Um dos modos dominantes da autobiografia masculina vitoriana era a representação do trabalho e da vocação, facto que é problemático na *Autobiografia* de Margaret Oliphant, e do qual ela tem consciência na representação do seu papel de mãe e de escritora; o conflito entre os dois papéis significa a recusa de Margaret Oliphant em os definir como vocação.

Sentindo-se incapaz de escrever de uma forma elaborada sobre a sua obra, a qual não conseguia levar muito a sério, Margaret Oliphant acentua o círculo familiar.

I am afraid I can't take the books *au grand sérieux*. Occasionally they pleased me, very often they did not. I always took pleasure in a little bit of fine writing (afterwards called in the family language a 'tort'), which, to do myself justice,

was only done when I got moved by my subject, and began to feel my heart beat, and perhaps a little water in my eyes, and ever more really satisfied by some little conscious felicity of words than by anything else. I have always had my sing-song, guided by no sort of law, but by my ear, which was in its way fastidious to the cadence and measure that pleased me; but it is bewildering to me in my perfectly artless art, if I may use the word at all, to hear of the elaborate ways of forming and enhancing style, and all the studies for that end. (Oliphant, [1899] 1974: 86)

Recorde-se que apesar de Margaret Oliphant afirmar que a escrita não surgiu como uma vocação, antes como um prazer, algo natural como respirar ou falar e para além de reconhecer que esse era um acto necessário ao sustento da família, sabe-se também que a escrita fora uma forma de fugir às actividades tradicionais das jovens da sua classe social. Descrevendo um ambiente em que os livros tinham um papel preponderante, numa nítida alusão ao grande peso que a leitura tinha nos lares vitorianos, Margaret Oliphant explica a razão porque começou a escrever.

We lived in the most singularly secluded way. I never was at a dance till after my marriage, never went out, never saw anybody at home. Our pleasure were books of all and every kind, newspapers and magazines, which formed the staple of our conversation, as well as all our amusement. In the time of my depression and sadness my mother had a bad illness, and I was her nurse, or at least attendant. I had to sit for hours by her bedside and keep quiet. I had no liking then for needlework, a taste which developed afterwards, so I took to writing. There was no particular purpose in my beginning except this, to secure some amusement and occupation for myself while I sat by my mother's bedside. (Oliphant [1899] 1974: 16)

A reclusão social levou Margaret Oliphant a desenvolver um gosto especial pela leitura e pela escrita. Embora não se saiba como aprendeu a ler, sabe-se que, por (livros, jornais, revistas) tendo-a tornado, nas suas próprias palavras numa leitora veterana de romances (Oliphant [1899] 1974: 216). Este hábito desenvolveu na autora um gosto crítico que poderá ter estado na origem do carácter eclético da sua carreira. Esta parece ter sido uma fórmula segura de tornar uma jovem inteligente numa escritora.

5. A forma diferente da escrita autobiográfica

Tendo escrito durante décadas de 70 e 80 do século XIX artigos críticos, publicados na **Blackwood's**, nas colunas 'New Books' e 'The Old Saloon', sobre as

memórias de alguns nomes ⁶³ da cena literária e cultural dos séculos XVII a XIX, Margaret Oliphant introduzia cada artigo fazendo algumas reflexões sobre um determinado tema dos estudos autobiográficos: desde as razões que levam o autor a escrever, o valor da autobiografia e o que é comum a autobiografias de nomes mais ou menos conhecidos da cena cultural. Nestes artigos pode-se perceber o que Margaret Oliphant valorizava e o que não gostava: percebemos que gostava, por exemplo, das reminiscências de infância dos escritores, muito mais interessantes para a imaginação do que os relatos sobre a obra produzida e as honras ganhas; detestava memórias que incluíssem capítulos com detalhes de tal modo áridos que faziam com que a vida do autor parecesse monótona (Oliphant 1874).

Este trabalho crítico possibilitou a Margaret Oliphant tomar consciência dos limites dos paradigmas e convenções da escrita autobiográfica, levando-a a rejeitar o modelo profissional na sua própria *Autobiografia*, pois acreditava que este criava uma imagem distorcida da experiência diferente de ser mulher. Para ela os textos autobiográficos de figuras mais conhecidas, de maior relevo cultural ou literário, bem como os textos autobiográficos de figuras banais têm um interesse comum: neles as convulsões das nações são tão importantes quanto as pequenas histórias domésticas, pois, no seu entender, esses relatos alargam a nossa experiência da natureza humana.

...it is an instructive and somewhat sad pleasure for the student of human nature to watch those shadows as they appear before him, each anxious to give the best account of itself, some in serene human consciousness thrusting their own little tale of events between then and the history of the world, finding their infant or apple-tree of more importance than the convulsions of the nations. Still even an apple-tree, the wonderful crop upon which so excites its owner as to confuse his apprehension of the importance of the greatest public event, is of use in its way of revealing that undercurrent of peaceable life which streams serenely on, whatever storms may convulse the air, and which is the real secret of national continuance. (...) Thus the narrowest domestic record widens our experience of human nature, which, of all things involved, changes least from one generation to another; and the spectacle of its insensibility to the great catastrophes and revolutions going on around, its calm perseverance in its own way though the pillars of the earth should be shaken, is as interesting and instructive as any other part of the perennial drama. (Oliphant 1881: 2)⁶⁴

⁶³ Benvenuto Cellini, John Evelyn, Madam Roland, Lord Herbert of Cherbury, Samuel Pepys, Lucy Hutchison, Alice Thornton, Edward Gibbon, Margaret, duquesa de Newcastle, e o Cardeal Goldoni.

⁶⁴ Antes desta série de artigos Margaret Oliphant já tinha escrito em 1854, na *Blackwood's*, um artigo sobre autobiografias, onde usava um argumento semelhante. 'There is nothing more remarkable in all the contemporary histories of a troubled era than the quiet tenor of everyday, which, after all, public events agitate so little (...) Daily human life, which can make nothing of the seven-leagued boots of history, but must be tread on its ordinary pace with its prosaic ordinary footing, walks through revolutions blindfolded.' (Oliphant 1854: 41)

Qualquer que seja o estatuto dos autores o que interessa a Margaret Oliphant nestas autobiografias é aquilo que Langbauer (1995) designa como os lugares comuns, estabelecendo uma conexão entre estes e a esfera da política, entre a vida comum, quotidiana dos indivíduos e os grandes momentos da vida das nações. As preocupações triviais da vida diária são também elas parte da própria história, são os fragmentos que a memória consegue armazenar, ‘as palhas e trapos como os materiais do ninho de um pássaro’ (Oliphant 1881).

A forte convicção que demonstra não só nos artigos que escreve no **Blackwood’s**, como no modelo adoptado para contar a sua vida, de que o detalhe comum e a história humana são a única forma de representar a experiência, pois os pequenos incidentes domésticos alargam a experiência humana, levam Margaret Oliphant a adoptar um modelo próprio, na medida em que os modelos que tinha perante si, quando se dispôs a escrever a história da sua vida, revelaram-se insatisfatórios. A necessidade de adopção de um modelo próprio prende-se, também, com a necessidade, como Peterson explica (1986), que os escritores do século XIX tinham em criar uma autobiografia literária, em produzir um trabalho autobiográfico completamente original, não dependente, nem imitando qualquer outra autobiografia. A *Autobiografia* de Margaret Oliphant constitui-se, por isso, não como um exemplo do género, mas antes, como uma reflexão crítica sobre esse mesmo género.

Tanto a *Autobiografia* de George Eliot como a de Trollope demonstraram, respectivamente, um fosso entre a vida e a obra e um enfoque total na obra, não fazendo, assim, qualquer sentido literário ou emocional para Margaret Oliphant, não só porque a família tinha papel central na sua vida, mas porque quer o trabalho, quer as preocupações de ordem doméstica foram em todas as fases da sua vida inseparáveis.

Em Janeiro de 1885, Margaret Oliphant escrevia a Mr. Blackwood sobre a edição da autobiografia de George Eliot:

Thank you very much for the ‘Life of George Eliot’, and for the kind and flattering inscription. I am very glad to have the book, which is as curious a book as any I ever saw. The personality of the great writer is as yet very confusing to me in the extreme flatness of the picture. I don’t mean by flatness dullness, though there is something of that, but only that it is like mural painting or sculpture in very low relief. (...) At the same time, I don’t think any one will like George Eliot better from this book, or even come nearer to her. However, she is a big figure to be taken in all at once, and may grow upon one. (...)

Let me congratulate you on the great success of ‘George Eliot’s Life’. It was bound to be a great success in a pecuniary point of view, but not in a literary, I think. It is quite curious how much more interesting her correspondence with

your uncle is than any of her other correspondences. He seems to have roused her out of that ponderousness which must have been natural to her. It is quite astounding to see how little humour or vivacity she had in real life. Surely Mr. Cross must have cut out all the human parts. (Oliphant [1899] 1974: 323-324)

Retirar as partes humanas faz deste um texto sem interesse literário e dá uma imagem de pouco senso de humor e de falta de vivacidade por parte de George Eliot. A localização do acto autobiográfico na história humana é o que a escritora propõe como teoria da autobiografia. Este argumento é apoiado por um excerto quase do final da *Autobiografia*, uma parte do qual foi eliminado da edição de Denny Oliphant e de Annie Coghill, pois demonstra a consciência de Margaret Oliphant de que a edição póstuma desta conduziria a cortes e arranjos editoriais, deixando, porém, claro que a *Autobiografia* perderá o interesse se os detalhes da história humana nela contidos forem eliminados.

If Denny Oliphant publishes this, or any part of it, she will, of course, or any one else who may have the charge of it, cut out any of these details she pleases. It is not likely that such family details would be of interest to the public. And yet, as a matter of fact, it is exactly those family details that are interesting, - the human story in all its chapters. I have often said, however, that none of us with any of the strong sense of family credit which used to be so general, but is not so, I think, now, could ever really tell what were perhaps the best and most creditable things in our own life, since by the strange fate which attends us human creatures, what is most creditable to one is often least creditable to another. These things steal out; they are divined in most cases, and then forgotten. Therefore all can never be told of any family story, except at cost of family honour, and that pride which is the most pardonable of all pride, the determination to keep unsullied a family name. (Oliphant 1990: 130)

O contar da história humana em todos os seus capítulos faz da *Autobiografia* oliphantiana uma comunidade conhecível de representação de experiências em conflito, experiências que dão à autora uma concepção mais vasta do mundo. No texto são representados modos como as pressões económicas entram em conflito com as expectativas literárias da romancista e como essas expectativas a colocam em conflito com as exigências familiares. São, igualmente, representados os modos como as pressões de classe colidem, por exemplo, com as suas expectativas aristocráticas e os seus valores democráticos, assim como com a concepção de literatura como arte maior e como uma actividade comercial e com a prioridade da educação aristocrática que pretende para os filhos e o seu estatuto económico. Estes conflitos e contradições ajudam à criação ficcional do eu que oscila entre ser mãe e escritora, criando uma

duplicidade de vozes dentro da narrativa, uma identidade ficcionada que permite a enunciação de uma dualidade de experiências: quem sou eu e quem é ela (Probyn 1993).

Mas se a história humana é o mais importante, se os movimentos da mente são mais importantes do que os do corpo, o estudo da natureza humana é uma coisa odiosa.

I have never, I am glad to say, been 'a student of human nature' or any such odious thing, nor practised the art of observation, nor spied upon my friends in any way. My own opinion has always been that I was very unobservant, - whatever I have marked or noted has been done quite unaware; and also, that to study human nature was the greatest impertinence, to be resented whenever encountered. (Oliphant [1899] 1974: 79)

Os diversos comentários sobre as convenções e as expectativas geradas à volta da escrita autobiográfica, ajudam o leitor a perceber a posição diferente que Margaret Oliphant assume relativamente aos paradigmas vitorianos, como é o caso da *Autobiografia* de Trollope.⁶⁵

Anthony Trollope's talk about the characters in his books astonished me beyond measure, and I am totally incapable of talking about anything I have ever done in that way. As he was a thoroughly sensible genuine man, I suppose he was quite sincere in what he says of them, - or was it that he was driven into a fashion of self-explanation which belongs to the time, and which I am following now though in another way? (Oliphant [1899] 1974: 4)

Margaret Oliphant insiste em afirmar que o modelo seguido por Trollope, o de focar unicamente a escrita na carreira e no modo como construiu as personagens e desenvolveu os enredos, ignorando tudo o resto, é uma forma de auto-explicação em voga na época. A escritora segue a forma da auto-explicação, porém de uma outra forma, definindo desde logo a posição diferente em que se enuncia. Uma diferença de foco e de centralidade, os quais, todavia, estão dependentes do objectivo: primeiro deixar um documento aos filhos que a recordasse como mãe e, depois, deixar um documento vendável no mercado literário.

Comentando uma outra autobiografia sua contemporânea, Margaret Oliphant enuncia essa posição de diferença, explicando em que consiste o outro modo de auto-explicação.

I have been reading of the life of Mr. Symmonds, and it makes me almost laugh (though little laughing is in my heart) to think of the strange difference between this prosaic little narrative all about the facts of a life so simple as mine, and his elaborate self-discussions. I suppose that to many people the other will be the more interesting way, just as the movements of the mind are more interesting

⁶⁵ O tema da *Autobiografia* de Trollope não é a representação de si mesmo, mas da literatura, entendida de um ponto de vista pessoal, revelando só os aspectos da sua vida que exerceram influência na carreira.

than those of the body, or rather of the external life. I might well give up to introspection at this sad postscript of my life, when all is over for me but the one event to come, which will, I hope and believe, do away with all the suffering past and carry me back, a happy woman, to the home on earth who can tell? Nothing can be more sad than the home on earth in which I am now, - the once happy home that rang with my boys' voices and their steps, where everything is full of them, and everything empty, empty, cold and silent! I don't know whether it is more hard for me to be here with all these associations, or to be in some other place which might not be so overwhelming in its connection with what is past. But it is not a question I need discuss here. Indeed I must not discuss here any question of that kind at all, for any attempt at discussing myself like Mr. Symmonds, if I were likely to make it, only would end in outlines of trouble, in the deep, deep sorrow that covers me like a mantle. (Oliphant [1899] 1974: 80)

Neste excerto pode-se encontrar o desafio ao discurso convencional da autobiografia. Ao contrário de discussões muito elaboradas sobre o eu, Margaret Oliphant refere-se a uma pequena narrativa prosaica sobre os factos de uma vida simples. Reconhecendo que as pressões económicas a forçaram a escrever, esta simples narrativa prosaica contrasta com as discussões elaboradas sobre o eu; porém, ao longo da narrativa é nítido o esforço em criar algo diferente, numa abordagem que representasse concomitantemente as experiências subjectivas e a 'coisa pública'.

Parecendo fazer uso do discurso dominante da auto-depreciação feminina, por meio do uso de 'pequena', 'prosaica' e 'simples', Margaret Oliphant recusa⁶⁶ alinhar com os que entendem esta 'pequena narrativa prosaica de factos simples' - que é a experiência usual da mulher - como algo sem interesse, resistindo, deste modo, ao privilegiar de uma categoria particular da experiência - a profissional e a intelectual - opondo os movimentos da mente aos movimentos do corpo.

De acordo com Reimer (1988), ao opor corpo e mente Margaret Oliphant trai a aceitação destes como modos antitéticos da orientação da experiência e ao substituir 'corpo' por 'vida externa' Margaret Oliphant revela a sua própria internalização das analogias familiares que geram o dualismo: mente está para o corpo como o espírito para a matéria, como a experiência interna está para o facto externo. Estando a mente

⁶⁶ Esta recusa não é só em construir uma autobiografia nos moldes paradigmáticos, é-o também em fazer associações e recordar momentos dolorosos, pois este é o momento de trazer à memória recordações profissionais e não entrar num modo de auto-comentário que, nas palavras da autora, é algo diferente (Oliphant [1899] 1974: 81). Por isso, o uso da mesma estrutura frásica 'I must not discuss here any question of the kind at all' que encontrámos na explicação que nega dar, sobre a aceitação do casamento com Frank: 'It is not a matter into which I can enter here'. Recusando discutir e explicar assuntos muito íntimos a autora marca a sua posição de autoridade perante as experiências que quer representar e as que quer deixar no silêncio, o que acaba por ser muito significativo das suas intenções e estratégias enunciativas e narrativas.

oposta à vida externa e não ao corpo, este não se opõe nem à mente, nem à vida externa, tornando-se assim uma categoria distintiva da experiência.

Em minha opinião, entender o corpo como uma fonte de conhecimento é uma leitura peculiar de um outro projecto moderno feminista, que não me interessa trazer para o debate crítico cultural e literário; porém, apesar de haver na *Autobiografia* de Margaret Oliphant uma ausência do discurso do corpo, não posso, no entanto, deixar de ter em atenção que a resistência de Margaret Oliphant ao modo como a experiência é representada nas autobiografias masculinas é bastante explícita, pois para além de reconhecer uma fissura entre a sua história e as histórias dos homens sobre as suas experiências, Margaret Oliphant sugere um novo caminho, um novo modo como a sua história pode ser construída.

Este novo modo, o novo caminho para contar as experiências da vida de uma mulher, de todo um modo de vida, passa pela compreensão do sentido que Margaret Oliphant tinha da relação entre o artista e o leitor/espectador; a autora soube encontrar as estratégias comunicativas para se contar numa obra de arte que funciona como uma organização da experiência (Williams [1961] 1965: 47) em dois núcleos fundamentais: a profissão e a maternidade, encontrando nestes elementos culturais e socializantes um modo próprio de lhes atribuir significado como experiência vivida.

The selection and interpretation involved in our descriptions embody our attitudes, needs and interests which we seek to validate by making them clear to others. At the same time the descriptions we receive from others embody their attitudes, needs and interests, and the long process of comparison and interaction is our vital associative life. Since our way of seeing things is literally our way of living, the process of communication is in fact the process of community: the sharing of common meanings, and thence common activities and purposes; the offering, reception and comparison of new meanings; leading to the tensions and achievements of growth and change. (Williams [1961] 1965: 55)

A consciência que tem do público leva Margaret Oliphant a criar uma teoria autobiográfica que mostra o outro lado de uma escritora prolífica, mas considerada, por alguns, de segunda categoria; mostrando o outro lado, Margaret Oliphant questiona a validade de tal consideração. Este problema é tanto mais importante, porquanto ao longo da narrativa a instabilidade da audiência é constante, pois tendo primeiramente tencionado escrever para os filhos, a tom da narrativa muda quando estes morrem⁶⁷ e o

⁶⁷ Cyril morreu em Novembro de 1890, depois da primeira parte estar completa e Cecco morreu em Outubro de 1894, enquanto a segunda parte estava a ser escrita.

primeiro objectivo não se justifica mais, tendo, como ela mesma reconhece, que mudar o propósito e a estratégia de apresentação do eu.

How strange it is to me to write all this, with the effort of making light reading of it, and putting in anecdotes that will do to quote in the papers and make the book sell! It is a sober narrative enough, heaven knows! and when I wrote it for my Cecco to read it was all very different, but now that I am doing it consciously for the public, with aim (no evil aim) of leaving a little more money, I feel all this to be so vulgar, so common, so unnecessary, as if I were making pennyworths of myself. Well! what it does it matter? Will my boys ever see it? Do they ever see me? Have they the power, as some one says, of being present when they desire to be by a mere process of thought? I would rather it were not so. I should not like to fix them to earth, to an old mother, an old woman, when they are both young men in the very height of life. But why should I turn back here to this continual strain of my thoughts? There is too much of this already. (Oliphant [1899] 1974: 75)

(...)

This makes of itself so curious a change even in this quite innocent little narrative of my life. It is so strange to think that when I go it will be touched and arranged by strange hands, - no child of mine to read with tenderness, to hide some things, to cast perhaps an interpretation of love upon others, and to turn over all my papers with the consciousness of a full right to do so, and that theirs is by nature all that was mine. (Oliphant [1899] 1974: 81)

Mas para além dos filhos, o público alterna entre um público feminino e masculino, os seus parentes mais chegados, Deus e ela própria; são expansões de sentimentos, escritas nas horas solitárias, a partir de uma tentativa de ligar a agonia diária da reminiscência, a desolação e a especulação teológica, não tendo nenhuma audiência imediata para além de Deus ou dela mesma. Esta instabilidade da audiência apresenta ao crítico uma variedade de lentes por meio das quais pode entender o texto, produzindo as diferentes imagens do eu. É uma variedade de lentes por meio das quais Margaret Oliphant se vê a si mesma a ser vista, daí que a audiência seja, em meu entender, um factor importante na construção do eu.

Compreendido este factor, percebe-se melhor as razões que levaram Margaret Oliphant a escrever a *Autobiografia*, a versão do eu que é apresentada e a estratégia retórica usada para apresentar esse eu. É uma retórica de incerteza (Spacks 1980), sobre o eu, sobre o valor de ser mulher e mesmo sobre o equilíbrio dos vários compromissos a que tinha de corresponder. Margaret Oliphant está consciente que não está meramente a contar, que o faz de uma forma retórica e ao dar essa dimensão retórica ao seu discurso a autora faz uso de uma agência performativa (Gilmore 1997), identificada como a acção do sujeito.

Esta é uma autobiografia que não é a vida, mas antes uma história da vida⁶⁸; ao escrever sobre si mesma Margaret Oliphant, enquanto figura realizada na esfera pública, implicitamente enfatiza as incertezas da esfera pessoal, negando a ambição, em vez de a glorificar.

A voz auto-consciente e racional da narradora fala directamente com os leitores dando-lhes a noção de proporção e de senso comum, tentando convencê-los de que o sucesso não a modificou, insistindo nas suas habilidades modestas e referindo-se, igualmente, à pressão dos problemas familiares, muito mais importantes do que a elevação, que considera artificial, a uma posição de reconhecimento público.

Conclusão

Qualificando-se como 'mãe', 'mãe sem filhos', 'ganhadora de pão' e 'uma máquina de produção capaz de enfrentar tudo, sempre em forma para trabalhar aconteça o que acontecer' Margaret Oliphant contrasta-se, simultaneamente, auto-descrevendo-se como 'um talento literário menor' e 'uma das figuras quase mais populares da literatura', numa interrogação mútua do papel de mãe e de escritora.

Num momento de avaliação da luta que sempre pautou a sua vida para manter um orçamento equilibrado, Margaret Oliphant faz uma longa incursão reflexiva sobre este modo de vida.

It was always a struggle to get safely through every year and make my ends meet. Indeed I fear they never quite meet; there was always a tugging together, which cost me a great deal of work and much anxiety. The wonder was that the much was never too much. I always managed it somehow, thank God! Very happy (and presuming a little on my privilege) when I saw the way tolerably clear before me, and knew at the beginning of the year where the year's income was to come from, but driving, ploughing in, when I was not at all sure of that all the same and in some miraculous way was getting through. If I had not had an unbroken health, and a spirit almost criminally elastic, I could not have done it. I ought to have been worn out by work, and crushed by care, half a hundred times by all rules, but I never was so. Good day and ill day, they balanced each other, and I got on through year after year. This, I am afraid, sounds very much

⁶⁸ Avrom Fleishman (1983) defende que a autobiografia encerra em si a busca de um significado para a vida - muitas autobiografias fazem uso da forma genitiva no título: 'A vida de...' ou 'A minha vida...', mas propõem a existência de uma outra entidade ao contar a história dessa vida. Havendo, na opinião de Fleishman, uma redundância e uma ambiguidade na referência literária dos termos 'vida' e 'história da vida', estas sugerem que a vida não é algo que preceda a autobiografia, mas é idêntica a esta; o mesmo é dizer que a autobiografia não representa ou repete a vida, antes constitui-a, dando-lhe existência.

'Autobiography is not, then, an imitation of something already there, found or given, but the creation of a new being, a life - not one to take up space and people the earth, perhaps, but one that exists as an aesthetic object.' (Fleishman 1983: 13)

like a boast. (I was going to add, 'but I don't mean it as such'.) I am not very sure that I don't mean it, or that my head might not be a little turned sometimes by a sense of rashness and dare-devilness, if I may use such a word, of my own proceedings; and it was in its way an immoral, or at least an un-moral, mode of life, dashing forward in the face of all obstacles and taking up all burdens with a kind of levity, as if my strength and resource could never fail. If they had failed, I should have been left in the direst bankruptcy; and I had no right to reckon upon being always delivered at the critical moment. I should think any one who did so blamable now. I persuaded myself then that I could not help it, that no better way was practicable, and indeed did live by faith, whether it was or was not exercised in a legitimate way. I might say now that another woman doing the same thing was tempting Providence. To tempt Providence or to trust God, which was it? In my own case, naturally, I said the latter, and did not in the least deserve, in my temerity to be led and constantly rescued as I was. (Oliphant [1899] 1974: 128-129)

Como consequência desta interrogação dela mesma enquanto sujeito autobiográfico, Margaret Oliphant está a rejeitar a certeza pela amplitude, a perspectiva singular pela plural. Ao criar na *Autobiografia* um palco no qual se reconstrói, por meio de diferentes discursos, Margaret Oliphant, enquanto sujeito autobiográfico, não se representa como uma entidade singular, mas como uma rede de diferenças (Gilmore 1997) dentro da qual o sujeito se inscreve, na sua multiplicidade, heterogeneidade e conflito.

A autora, ao criar uma comunidade conhecível de experiências múltiplas e simultâneas, em que a representação do eu não é a de um ser estável e singular, localiza-se em posições enunciativas contraditórias. Posições ou pontos de vista que não se excluem e que, usados conjuntamente, provocam modos de pensar sobre a situação, modos de produzir conhecimento sobre o que fazer (Probyn 1993).

O repetido uso na *Autobiografia* de Margaret Oliphant de sinónimos de bocados e de fragmentos levam o leitor a perceber que o método proposto não é somente de auto-depreciação, mas uma declaração de intenção e de estratégia narrativa; os pontos de vista diferentes que apresenta ao longo do texto, ora subjectivos, ora objectivos, os

vários géneros, desde o lamento pessoal,⁶⁹ à meditação, à memória pública, à anedota familiar, à narrativa de viagem,⁷⁰ são formas essenciais e necessárias ao objectivo autobiográfico de Margaret Oliphant: o de se desconstruir para se reconstruir num processo de definição da relação das experiências do eu escritor com o eu maternal.

No movimento da desconstrução para a reconstrução a memória constitui-se como o processo pelo qual o autor repete a sua experiência passada reconstruindo-a; neste acto autobiográfico a criação e a reconstrução constituem a consciencialização da natureza da própria existência, transformando, assim, o mero facto da existência numa qualidade realizada e num significado possível (Olney 1972).

Há na *Autobiografia* uma relação oposicional entre os elementos da exposição ou dos níveis de composição, disparidades que apontam para um conflito de significados (Macherey 1978), o qual não significa imperfeição ou desatenção por parte da autora, revelan antes, a inscrição de uma alteridade, por meio da qual mantém uma relação com o que não é, com o que acontece nas margens do texto (Macherey 1978).

Pode-se encontrar na *Autobiografia*, de uma forma directa ou oblíqua, a referência a estereótipos culturais e ficcionais, facto que produz uma paisagem textual multifacetada, na qual a representação do eu feminino reflecte e/ou contradiz um conjunto de construções literárias, artísticas e sociais do feminino, exigindo ao leitor que considere tanto as limitações como as possibilidades dessa representação feminina.

Partindo de um mundo conhecido, das experiências domésticas, por um lado, e da carreira profissional, por outro, movendo-se em círculos tão diferentes como o familiar, íntimo e privado e o intelectual, literário e artístico, social e público, Margaret Oliphant inventa, na representação autobiográfica, uma comunidade de sentidos, de sentimentos e de experiências que, na sua articulação, só existem no espaço partilhado do texto, desencadeando, assim, processos de investimento afectivo por parte dos leitores que reconhecem nesse espaço uma comunidade de relações.

⁶⁹ Este lamento é fortemente condicionado pelas mortes na família: a primeira foi em 1854, com a morte da mãe, a primeira vez que Margaret Oliphant se confrontou com tal realidade, seguida da morte da segunda filha, Marjorie, e de um outro filho, em 1855. Em 1858 morre um outro filho, tendo o marido morrido em 1859. 1864 é uma época grave na vida de Margaret Oliphant com a morte da primogénita, Maggie. 'A graver era, God help me, but I did not know when I wrote the words that I was coming to my last sweetest hope, my brightest anticipations for the future, with my darling, in her father's grave. Oh this terrible, fatal, miserable Rome! I came here rich and happy, with my blooming daughter, my dear bright child, whose smiles and brightness everybody noticed, and who was sweet as a little mother to her brothers (...) Four short days made all the difference, and now here I am with my boys thrown back again out of the light into the darkness, into the valley of the shadow of death'. (Oliphant, 1990: 4); Cyril morre em 1890 e Cecco em 1894.

⁷⁰ De entre as muitas viagens que efectuou, da narrativa autobiográfica sobressaem as que acabaram abruptamente devido à morte do marido e de Maggie.

O eu oliphantiano, instituindo-se como marginal, resiste e descobre o seu próprio modo de representação, descentrando os discursos e as identidades dominantes, transformando o seu próprio significado (Rutherford, [1990] 1998), criando uma comunidade conhecível que expõe as estruturas, as instituições e as relações conhecidas, indo para além da descrição e interpretação de experiências tidas como absolutas. Procurando novas formas de descrição e de auto-representação, Margaret Oliphant tem em vista a comunicabilidade da experiência de ser mulher, num conflito que oscila sempre entre duas imagens e duas esferas de experiência; deste conflito resulta, de igual modo, a construção da autobiografia como um acto consciente, dirigido a um público.

Na recusa em separar a domesticidade e a profissão reside a construção da *Autobiografia* como uma comunidade conhecível. Rompendo com a distinção entre cultura, representada na esfera profissional e sociedade, representada na esfera familiar, entre o objectivo e o subjectivo, o pessoal e o profissional, Margaret Oliphant valida a experiência múltipla feminina. O eu representado na *Autobiografia* revela simultaneamente uma entidade composta por emoção e experiência; é um eu que opera ontologicamente como uma instância do ser em vários locais: na família, no círculo social de amizades, nos contactos profissionais, no círculo literário e cultural da época. Esta inserção e identificação do eu em e com diferentes contextos constitui uma ordem de efeitos diferente (Probyn 1993).

Ao tomar deliberadamente a opção de se representar nas diferentes ordens Margaret Oliphant atenua a distinção entre o público e o privado, entre o interior e o exterior. Margaret Oliphant cria uma identidade contraditória, múltipla e em mudança; uma identidade composta por representações heterogéneas da experiência feminina, transformada em consciência, como reacção aos paradigmas masculinos e ao discurso dominante sobre a experiência feminina.

A escritora inscreve a sua identidade feminina num processo de escrita diferente da do masculino, em forma e em conteúdo, empenhando o leitor nesse processo como crítico colaborador, na medida em que o eu se define na experiência da criação artística. No processo de criação da *Autobiografia* como uma comunidade conhecível, Margaret Oliphant constrói uma identidade que articula uma política de diferença numa nova conjuntura (Rutherford 1990) de representação do eu, definindo, nessa comunidade, um novo espaço para a identidade feminina, uma identidade representada por dois ritmos e por duas vozes.

Numa carta a Emily Lawless, datada de 1891, Margaret Oliphant dá resposta à pergunta, quem sou eu e quem é ela, na representação que faz do seu eu na juventude e na idade madura: ela, o outro eu, é alguém que sempre teve coisas mais importantes para se preocupar do que a fama, mas que na maturidade exige reconhecimento e respeito públicos.

I quite recognise the truth of your affectionate blame, that I don't care much about my own standing as an author. It would have been more sensible to have done so - to have shown a more proper regard for it when I was younger; but then life has always been at hard if not high pressure for me, and there have always been so many other things that were more important. Do you know, I am sometimes inclined to think that a little pomposity is coming on! I begin to have a faint consciousness of stilts, and of an inclination to think that a person of my standing should be treated with respect, which amuses me, as a new feature in what Colonel Lockhart used to call 'the other fellow' who is one's self. (Oliphant [1899] 1974: 387)

A grande ênfase na experiência pessoal e na identidade faz o leitor perceber que não é possível separar o que se é do que se faz e inscreve Margaret Oliphant na agenda feminista que considera que o que é pessoal é político, articulando a experiência privada com o domínio público, desenhando mapas de identificação (Grossberg 1996).

Existindo numa subjectividade, o eu autobiográfico oliphantiano localiza-se em posições particulares que possibilitam as diferentes possibilidades de representação da experiência. A *Autobiografia* de Margaret Oliphant lê os muitos mundos que a personagem habita - o pessoal, o social e o profissional - reconhecendo, questionando e subvertendo as convenções e expectativas, sendo igualmente o modo de a autora se ler a si mesma numa vida normal, nas vicissitudes da vida humana, no contar da história humana, em suma, na pequena narrativa prosaica.

O acto criador autobiográfico transforma-se num acto exploratório do eu experiencial e da possibilidade de politização dessa experiência, constituindo-se como um texto que constrói ideias e formas alternativas sobre a natureza da organização social e das relações entre as pessoas.

...instead of referring back to *the* synthesis or *the* unifying function of *a* subject, the various enunciative modalities manifest his dispersions. To the various statuses, the various sites, the various positions that he can occupy or be given when making a discourse. To the discontinuity of the planes from which he speaks. And if these planes are linked by a system of relations, this system is not established by the synthetic activity of a consciousness identical with itself, dumb and anterior to all speech, but by the specificity of a discursive practice. (Foucault 1972: 54)

Margaret Oliphant faz uso de modalidades enunciativas que passam pelas várias construções semânticas do eu: o eu autobiográfico é construído nas imagens de filha, mãe, esposa e escritora, que se instituem como sujeitos enunciados que modalizam epistemicamente⁷¹ o discurso tendo em vista o maior e melhor conhecimento do seu eu fragmentário. Mas este é um conhecimento que, por se preocupar com o estatuto de verdade é um conceito que Margaret Oliphant rejeita, é constantemente modalizado por meio de verbos auxiliares (*may, might*) e por adjuntos (*perhaps*) que modalizam o epistema da verdade, como algo possível, às vezes remotamente possível de acontecer, inculcando ao texto uma noção de ficcionalidade narrativa e discursiva.

As modalidades enunciativas do discurso e da representação do eu surgem na *Autobiografia* oliphantiana como uma enunciação de sentidos em que o dito denuncia o dizer (Ducrot 1980), isto é, em que são criados no discurso enunciados sucessivos, dependentes uns dos outros, de forma contrastiva, adversativa ou concessiva, criando um texto narrativo coeso na sua textura e que explicita as posições do sujeito falante, pois como Palmer (1896) argumenta, a modalidade discursiva refere-se às características subjectivas da enunciação.

As questões das modalidades enunciativas e os conceitos dos modais remontam, como sabemos, à Antiguidade Clássica e ao filósofo grego, Aristóteles, relacionando-se com noções que parecem derivar do facto de os seres humanos categorizarem as suas atitudes e experiências em termos do modo como os objectos poderiam ou deveriam ter sido, em vez do que são ou foram realmente. Esta capacidade para os encarar como sendo de um outro modo, de ter uma visão competitiva ou incompatível (Hoye 1997), é fundamental para a compreensão de que por vezes o que o sujeito enuncia é um estado de acontecimentos concebivelmente reais, mesmo que não seja, de facto, o caso.

Em termos filosóficos lógicos esta noção de modalização enquadra-se no recurso à ideia de um mundo possível, que constitui alternativa ao real, e embora a questão de saber se o mundo possível é tão real como o actual ou se é só uma alternativa abstracta para o mundo real que representa seja uma questão de filosofia e de lógica semântica, faz sentido aqui ter em atenção a noção de possibilidade como uma forma alternativa de auto-representação. O uso frequente de *might*, de *perhaps*, de *yet* e de *but* permite a Margaret Oliphant operar, nas suas formações discursivas, com mundos ou com

⁷¹ De acordo com Rodney Huddleston (*Introduction to the Grammar of English*. Cambridge: Cambridge University Press 1984) a modalidade epistémica preocupa-se com o estatuto de verdade à luz do que o falante sabe; esta é uma modalidade orientada para o sujeito falante, sendo, por isso, subjectiva.

cenários alternativos, que criam condições de possibilidade para os seus eus, apontando para um mundo possível onde as coisas são como a autora gostaria que elas fossem.

To conceive of things being otherwise is to hold that they are real or true in a world other than the actual one we are living in or that they are real or true in the actual world but at a moment in time other than the present. (Hoye 1997: 41)

Criar para si condições de possibilidade que não pertencem ao mundo real, ajuda a politizar a imagem que Margaret Oliphant quer criar de si, numa articulação entre duas esferas de existência e de experiência, constituindo-se como uma agente activa da mudança dos paradigmas autobiográficos, enfrentando, desafiando e resistindo às estruturas hegemónicas, ideológicas e culturais do século XIX. Redescobrimo formas e conteúdos, Margaret Oliphant confronta a dialéctica entre condições e consciência, construindo contextos possíveis de experiência, num encontro físico e mental com os acontecimentos que são representados e interpretados.

Nas *Crónicas de Carlingford* e na *Autobiografia* Margaret Oliphant representa a vida tal como ela é, criando-se a si e às suas personagens como pessoas com qualidades e defeitos capazes de enfrentar dilemas, tensões, conflitos, frustrações, sofrimentos, não havendo, como Q.D.Leavis defende (1974), lugar a auto-compaixão. Os momentos de aparente fraqueza, compaixão, lamento, são sempre seguidos de momentos de afirmação.

...there is no self-pity in her work, as in Hardy's tragic novels, nor any idealization or self-transfiguration, as in George Eliot's. She was the opposite, too, of the bestseller novel-writer who peddles day-dreams and wish-fulfilments. It is typical of her that she wrote that "a 'happy ending' is simply a contemptible expedient" and this no doubt explains her inability to obtain from Victorian publishers, those shrewd judges of the market values, high enough prices for even her best novels. (Leavis 1974: 27)

É a afirmação de uma mulher, de origem escocesa, que conheceu a atmosfera boémia de Londres e um tipo de classe de artistas não reconhecida pela intelectualidade e pela elite, bem como a atmosfera artística de Itália. O conhecimento e o relacionamento com alguns dos grandes nomes da cena cultural e literária vitorianas deu-lhe uma outra perspectiva e um outro estatuto. As viagens que efectuou deram-lhe conhecimento das línguas modernas e por isso melhor acesso a outras literaturas e outras culturas, fazendo desta mulher vitoriana um caso importante e original no panorama das letras inglesas dos século XIX. A insaciedade intelectual, que a levava a ler tudo o que fosse publicado, ficção ou não ficção, em livro ou em periódico, em

Inglaterra, no Continente e mesmo na América, contribuíram para um gosto crítico que a levou a escrever e a avaliar o panorama literário e cultural europeu, tornando-se, assim, uma voz poderosa da Inglaterra vitoriana, moldando muitos dos padrões culturais, com uma firme certeza de si e das suas opiniões, como se pode ler numa carta ao editor, em 1873.

... I can only review books at all on the condition that I express my own feelings in respect to them. It is of course in your power to bid me refrain from reviewing any particular book or any books at all, but I can only say what I think and not what other people think, whatever the universities may say, I read every word of both books mentioned, to my pain and sorrow... The tremendous applause which has greeted this performance is a good specimen of the sort of thing which I am anxious to struggle against - the fictitious reputation got up by men who happen to be 'remembered at the universities', and who have many connections among literary men. (Oliphant [1899] 1974: 240-241)

Ao privilegiar o uso epistemológico e ontológico da experiência o presente estudo da *Autobiografia* oliphantiana aclara as questões envolvidas na crítica literária e cultural do texto em análise, clarificando, de igual modo, para a leitora/crítica, as suas condições de plausibilidade e a necessidade de articulação das esferas privada e pública da sua própria vida. Tendo uma mesa só para mim, ao contrário de Margaret Oliphant, a actividade da escrita deste estudo é irremediavelmente perpassada pelas minhas diferentes esferas de existência, numa tensão e participação constantes de experiências maternas, domésticas e intelectuais.

I used to write all the morning, getting up now and then in the middle of a sentence to run downstairs and have a few words with him, or to play with the children when they came in from their walk. (Oliphant [1899] 1974: 44)

À semelhança de Margaret Oliphant no seu eu literário, o eu crítico, académico revela-se, a um nível ontológico, como uma construção chave e uma articulação da experiência do texto com o reconhecimento de nós mesmas como mulheres. Esse momento da experiência de ser mulher, esse choque de reconhecimento (Probyn 1993), revela, a um nível epistemológico, as condições de possibilidade das categorias do conhecimento e representa o experiencial tanto no dito como no não dito, elementos que estruturam a vida das mulheres, produzindo conhecimentos específicos sobre si e os seus outros.

CONCLUSÃO

The dissertation or PhD thesis is an important but particular piece of work, to be done to time, and which forms the basis for later work and for publication. It is not a lifetime labour but a stage. Do it, move on from it!

Michael Green 1997

Conclusão



Nenhum trabalho de investigação se constitui como a última palavra sobre um determinado assunto, mas é preciso colocar um ponto final ao processo de escrita, de re-escrita, da recolocação de ênfases, de materiais que foram mudando de capítulo, de segmentos que foram sendo cortados e postos a funcionar criticamente noutros lugares, numa experiência que pode ser encarada negativa ou positivamente como Michael Green (1997) sugere.

To be negative, the experience of accumulating material, deferring writing, finding more material, deferring writing again, and then later trying to write about it all, is likely to be difficult, if not disastrous, because it is overwhelming. To be positive, many things happen during writing (connections, insights, metaphors) which are discovered and only happen in and through the writing process. (Green 1997: 201)

Na origem desta dissertação esteve a pesquisa de práticas e formas culturais, representadas nas *Crónicas* e na *Autobiografia*. Práticas colocadas em contextos de relação entre as classes média alta e baixa, no primeiro caso; entre o eu autobiográfico e o seu outro, no segundo, comunicadas de forma apreensível pelos leitores, graças aos mecanismos de produção e de reprodução cultural em contextos de experiência que, seleccionados pela autora, se construíram como contextos plausíveis, comunicáveis e identificáveis no registo de estruturas de sensibilidade diferentes e comuns. Codificando padrões, valores, convenções, formações, estruturas de sensibilidade residuais e emergentes estes textos convidaram à sua interpretação como comunidades conhecíveis.

Esta é uma dissertação que analisou as narrativas e a *Autobiografia* à luz da lição de Williams ([1961] 1965) de que qualquer teoria da cultura tem de incluir as áreas para as quais as três categorias apontam: a ideal, a documental e a social.

Com efeito, partindo da tradição selectiva, analisou-se a literatura tendo em atenção que esta é uma forma de cultura documental, a forma imaginativa e intelectual que regista, de modo detalhado, a experiência e o pensamento humanos. Nas *Crónicas* e na *Autobiografia* podemos ler o registo de formas de experiência humana na comunidade de Carlingford, pelas incursões que fazemos com as personagens pela atmosfera dissidente e pela a atmosfera da classe média alta e pelas quais ficamos a

saber os padrões de comportamento comuns a todos os elementos da sociedade, as aspirações sociais, a construção de novas personagens femininas e de novas estruturas de sensibilidade, ainda que emergentes. Mas a *Autobiografia* também é um documento importante no registo dos discursos dominantes, da esfera pública masculina em relação com a esfera íntima feminina. Estas obras de arte literária permitiram uma actividade crítica que descreveu e avaliou a natureza do pensamento e da experiência humana, os detalhes da língua, as formas e as convenções.

Lendo os textos podemos perceber que estes se constroem como a representação de uma cultura ideal, pois também neles podemos descobrir valores que compõem uma ordem intemporal, com uma referência permanente à condição humana universal, como seja, por exemplo, o da religião.

Mas ao mesmo tempo que se entendiam as obras analisadas como elementos fundamentais de uma cultura ideal e documental, estas também foram estudadas na descrição e representação de um modo de vida expresso nos comportamentos pessoais e sociais, bem como nas instituições.

Com Margaret Oliphant, Lucilla Marjoribanks, Nettie Underwood, Phoebe (Junior) Beecham, e também com Frank Wentworth e Arthur Vincent percebemos que as *Crónicas* e a *Autobiografia* se constroem como comunidades conhecíveis que redefinem cultura não só como um modo de vida total, mas como Thompson (1961) sugeriu, como um modo de luta por aspirações pessoais, uma luta entre valores, estruturas de sensibilidade residuais e emergentes criadas pela agência dos seres humanos em relação. Esta é uma luta que significa esforço e porfia para alcançar a mudança

As *Crónicas de Carlingford* e a *Autobiografia* são um espaço ficcionado onde a autora e os leitores investem em processos afectivos que lhes permitem senti-lo como uma comunidade reconhecível de relações. Na relação do eu enunciadador, da representação da experiência nos seus vários níveis e do outro, (o leitor ou o crítico) constrói-se um romance como uma comunidade conhecível: a invenção de um espaço partilhado e partilhável de experiências, produto da consciência e da capacidade criadora da autora, que permite ao leitor imaginá-lo como uma comunidade reconhecível de relações e de experiências. Lidas em conjunto, as *Crónicas* e a *Autobiografia* revelam uma experiência comum na representação do papel de filha, esposa e mãe: vimos como Lucilla, Phoebe e Nettie redefinem estes papéis que também encontramos na auto-representação da autora.

Entre os diferentes elementos que fomos conhecendo ao longo das narrativas, Nettie, Rider, Frank, Lucy, Dr. Marjoribanks, Lucilla, Mr. Wodehouse, Tozer, Arthur, Phoebe Tozer e Phoebe Beecham há um código moral e social mutuamente aplicável que nos ajuda a perceber os modos como Margaret Oliphant construiu romances como comunidades conhecíveis.

A comunidade conhecível, enquanto interpretação e fruto da imaginação criativa da autora, é uma ficção sobre a qual o leitor tem de fazer sentido, é um processo de criar um contexto interpretativo (Freeman [1993] 1997: 229) no qual a informação relevante é colocada. A construção de uma comunidade e de um eu é a criação de um espaço de comunicação de experiências: a experiência da composição da formação social e as experiências dos sujeitos envolvidos nessa comunicação. É nesta medida que podemos relacionar comunidade conhecível com o conceito de experiência e perceber como esta opera neste projecto de construção cultural.

A proposta de Williams de que a maioria dos romances são de alguma forma comunidades conhecíveis conjuga diferentes níveis de experiência, do objecto e do sujeito ou sujeitos. São as experiências da própria comunidade ou do eu, são as experiências dos leitores, na medida em que estes tentam fazer sentido do que lêem, tentando criar o contexto interpretativo, e são as experiências do autor no acto poético da escrita.

É um acto poético da pessoa que reflecte sobre e constrói uma realidade ficcionada, é também um acto poético do leitor dado que este aspira a mais do que meramente transcrever os textos que tem perante si. Na realidade, o leitor envolve-se na tarefa de fazer sentido do que lê, pois, por mais bem sucedido que um artista seja, diz Williams ([1961] 1965: 46), e por melhor que tenha conseguido dar forma transmissível, comunicável, à sua experiência, esta só pode ser recebida pelo outro, por meio de uma actividade criativa da percepção. Dito de outro modo, a informação transmitida tem de ser interpretada, descrita e apropriada pela percepção e organização afectiva, intelectual política e cultural do espectador. Ainda de acordo com Williams, esta não é uma questão de saber se o processo de transmissão, da experiência, a uma audiência passiva, foi inspirado ou não, pois o que importa é que a experiência seja oferecida ao espectador/leitor que a aceita, rejeita ou ignora.

É no acto criativo de tornar um sentido activo, de comunicar uma experiência organizada aos outros que, em meu entender, podemos ler tanto a *Autobiografia* como as *Crónicas de Carlingford* como comunidades conhecíveis. A centralidade das

experiências produz uma articulação do texto, do escritor e do leitor, num processo dinâmico de alianças discursivas, como configurações de práticas que definem onde e como as pessoas vivem relações práticas específicas, dentro do contexto do espaço social (Grossberg [1995] 1997: 270). Os discursos, como escreveu Sinfield (1992: 288), são interactivos; só fazem sentido porque são partilhados. Escritores e leitores participam na mesma produção ideológica subjacente à interpretação de experiências que consideram plausíveis. A validação de modos comunicáveis de expressar a experiência obriga os leitores, enquanto críticos colaborantes, a empenhar-se na tarefa de criar uma comunidade conhecível, numa atitude auto-reflexiva de reconhecimento de que enquanto crítico é também participante nas práticas, formações e contextos que está a analisar.

Nestas obras, podemos ver como Margaret Oliphant testou e definiu vários aspectos da identidade e da experiência escolhidos a partir de várias possibilidades imaginativas. Esta escolha, este imaginar de textos e de contextos, o tornar visíveis vidas e realidades escondidas, chama a atenção para dimensões da vida humana consideradas pouco dignas de mencionar nos textos estruturados pelo cânone e pela ideologia dominante. Tais escolhas, funcionam, em minha opinião, como respostas à ordem e aos paradigmas tradicionais, dominantes e convencionais, dando ao leitor a noção exacta de que a experiência representada, na sua subjectividade e diferença, é a única medida, validando, deste modo, o que Sinfield (1992) designa como subjectividades dissidentes, que criam condições de plausibilidade parcialmente distintas e posições alternativas.

O contributo de Margaret Oliphant para o desenvolvimento do romance do século XIX foi precisamente o reconhecimento de que havia outras realidades que mereciam ser exploradas e realizadas, gerando, deste modo, por meio do que Scott define como metáfora da visibilidade (1991), uma representação alternativa da realidade, pondo em causa o dominante convencional já existente. Isto significa que para além de ser sujeito, no sentido de estar sujeita ao poder determinante da cultura, Margaret Oliphant elevou-se à categoria de sujeito com poder para recriar cultura e o lugar de cada um de nós nela. Tendo consciência dos modos como o ser humano é determinado, e ao considerar formas alternativas de representar a vida desses seres humanos, Margaret Oliphant conseguiu interrogar a ordem estabelecida, abrindo caminhos para a representação de outras histórias, abrindo, igualmente, possibilidades

de refazer os contextos de experiência, tendo porém consciência de que os contextos são uma estrutura de poder (Grossberg [1995] 1997: 261).

A matriarca escocesa (Haythornwaite 1988), publicamente convencional, expressa na sua obra ensaística aprovação e aceitação da ideologia dominante ao mesmo tempo que representa na obra ficcional experiências igualmente conformes às práticas culturais e discursivas da época, tornando plausíveis as estruturas de sensibilidade representadas e os contextos de experiência retratados, de acordo com aquilo que pensava ser conforme ao horizonte de expectativas dos seus leitores. Mas, trabalhando em conformidade com as convenções e estruturas sociais, Margaret Oliphant testou os seus limites, representando as experiências escondidas, propositadamente tornadas invisíveis pela hegemonia ideológica. Parecendo sancionar os ideais, as normas de conduta e os sentimentos dominantes, Margaret Oliphant pôs em causa essas premissas, que aparentava seguir, criando personagens que, ao nível do sub-texto, desmentiam a conformidade da superfície. E aqui reside um dos pontos de interesse da obra de Margaret Oliphant, na medida em que, como Grossberg sugere [1995] 1997), um texto não tem de significar o que parece para 90% das pessoas que o lêem, mas, de facto, o texto significa mesmo o que parece porque se produz uma relação entre as palavras e os significados; palavras e texto que foram articulados para aquele significado.

Se considerarmos, com John e Lizzie Eldridge (1994), que a comunidade conhecível diz respeito à percepção do eu e dos outros e que na estrutura do seu tecido de ficções (Macherey 1978) Margaret Oliphant torna visíveis as experiências de personagens femininas, nas quais ela se inclui, aceitaremos que o romance oliphantiano como projecto de comunidade conhecível cria figuras semânticas de mudança num novo mapa de relações, dando àquelas uma articulação de presença, como elementos afectivos de consciência e de relações, que exercem pressões palpáveis e criam limites efectivos à experiência e à acção (Williams 1977).

Termina aqui uma investigação que teve como objectivo contribuir para o paradigma de mudança construído pelos estudos culturais, dando vida e dialogando (Green 1997: 201) com o trabalho teórico de Raymond Williams. Mudança é, aliás, um termo recorrente no projecto político dos estudos culturais, um projecto que se refaz à medida que o mundo contemporâneo também se refaz; este é um campo de investigação sempre aberto, com novos projectos e novas posições e interrogações, mas é também um projecto político e de investigação que se reveste de paradoxos quanto ao seu

sucesso e à difícil relação com as estruturas dominantes socio-económicas e às instituições culturais. Exemplo disso são os dois acontecimentos ocorridos em Junho deste ano: por um lado, para surpresa de muitos o Centro Contemporâneo de Estudos Culturais em Birmingham, há quatro anos transformado no Departamento de Estudos Culturais e Sociologia, viu o seu pessoal docente reduzido em 70%, sem aviso prévio, por uma Comissão de Gestão que, perante os resultados obtidos num processo de avaliação, executou a sentença de morte de um Departamento reconhecido internacionalmente, berço da escola de Birmingham dos estudos culturais, local de investigação pioneira e de inovação, por onde passaram figuras destacadas dos estudos culturais como Stuart Hall e, mais recentemente, à data de encerramento, Ann Gray; por outro lado, assistimos em Tampere, durante a realização do quarto congresso internacional de estudos culturais, numa reunião presidida por Álvaro Pina, ao nascimento da *Association for Cultural Studies*, cujos principais objectivos incluem a formação e a promoção de uma comunidade mundial efectiva de estudos culturais, constituindo-se como um projecto de saberes em desenvolvimento onde é possível estudar, discutir e intervir inter e trans-disciplinarmente nas relações entre práticas culturais e relações sociais.

Este foi um passo importante para a legitimação do projecto de estudos culturais, como uma tarefa académica e cultural que visa transformar as relações sociais e políticas existentes e, no caso específico da presente tese, procurou legitimar textos ficcionais como produtos e artefactos culturais dentro de quadros académicos e universitários institucionais no que diz respeito ao ensino da literatura.

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia



I. Obras de Margaret Oliphant

A Bibliografia que a seguir se apresenta é uma bibliografia seleccionada, composta pelas obras de Margaret Oliphant citadas ou mencionadas na presente dissertação. Para uma bibliografia mais completa consultar: Clarke, John Stock. *Margaret Oliphant*. Victorian Fiction Research Guides 11, St. Lucia: University of Queensland, 1986 e Clarke, John Stock. *Margaret Oliphant (1828-1897): Non-Fictional Writings: A Bibliography*. Victorian Fiction Research Guide 26, Department of English, University of Queensland, 1997. Optou-se por não incluir o volume de cada periódico, uniformizando, assim, as informações bibliográficas; a omissão do número de páginas em alguns periódicos deve-se à má qualidade das cópias que eliminaram essa informação; não quis, no entanto, deixar de mencionar esses artigos pela relevância dos mesmos.

1. Narrativas

Todas as citações efectuadas ao longo da dissertação são retiradas da edição da Virago Press das *Crónicas de Carlingford*, com excepção de *The Executor*, texto que a Virago não publicou.

“The Executor”. In *The Doctor’s Family and Other Stories*. Edited and with an introduction by Merryn Williams, The World’s Classics. Oxford: Oxford University Press, 1986

The Rector and The Doctor’s Family. Introduction by Penelope Fitzgerald, Virago Modern Classics, London: Virago Press, 1986

Salem Chapel. Introduction by Penelope Fitzgerald, Virago Modern classics, London: Virago Press, 1986

The Perpetual Curate. Introduction by Penelope Fitzgerald, Virago Modern classics, London: Virago Press, 1987

Miss Marjoribanks. Introduction by Q. D. Leavis. London: The Zodiac Press, 1969.

Miss Marjoribanks. Introduction by Penelope Fitzgerald, Virago Modern classics, London: Virago Press, 1988

Miss Marjoribanks. Edition, Introduction and Notes by Elizabeth Jay, Penguin Classics, London: Penguin, 1998

Phoebe Junior. Introduction by Penelope Fitzgerald, Virago Modern classics, London: Virago Press, 1989

2.. Autobiografia

The Autobiography & Letters of Mrs. M.O.W. Oliphant. Arranged and edited by Annie Coghill. Introduction and Notes by Q.D.Leavis, Surrey: Leicester University Press, 1974.

The Autobiography of Mrs. Oliphant. Arranged and edited Mrs. Harry Coghill. With a new Foreword by Laurie Langbauer. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1988.

The Autobiography of Margaret Oliphant. Edited by Elizabeth Jay, Oxford and New York: Oxford University Press, 1990.

The Autobiography of Margaret Oliphant. Edited by Elizabeth Jay, Nineteenth-Century British Autobiographies, Canada: Broadview Press, 2202.

3. Artigos de imprensa e ensaios

“Charles Dickens”. **Blackwood’s** 1855a, 451-466.

“Mr. Thackeray and his Novels”. **Blackwood’s** 1855b, 86-96.

“Modern Novelists, Great and Small”. 1855c, 554-568.

“The Laws Concerning Women”. **Blackwood’s**. 1856,379-387.

“Modern Light Literature: Society”. **Blackwood’s** 1857, 436-450.

“The Condition of Women”. **Blackwood’s**, 1858, 139-154.

“Sensation Novels”, **Blackwood’s** 1862.

“Novels”. **Blackwood’s**. 1863, 168-183.

“The Great Unrepresented”. **Blackwood’s**, 1866, 367-379.

“Novels”. **Blackwood’s**. 1867, 257-280.

“Mr. Mill on the Subjection of Women”. **Blackwood’s**. 1869, 309-321.

New Books”. **Blackwood’s**, 1870a, 166-188.

“Miss Austen and Miss Mitford”. **Blackwood’s** . 1870b, 290-313.

“Charles Dickens”. **Blackwood’s**. 1871, 673-695.

“The Grievances of Women”. **Fraser’s Magazine**. 1880, 698-710.

“Autobiographies, n° I”. **Blackwood’s**, 1881a, 2-3.

- “Autobiographies, n°V”. **Blackwood’s** , 1881b, 516-517.
- “Autobiographies, n° VII”. **Blackwood’s** , 1883a, 494-495.
- “Anthony Trollope”. **Good Words**, 1883b, 142-144.
- “The Old Saloon”. **Blackwood’s**. 1888, 840- 843.
- “The Old Saloon”. **Blackwood’s**, 1892, 464-474.
- “Anthony Trollope”. **Good Words**. 1893, 142-144.
- “The Anti-Marriage-League”. **Blackwood’s**. 1896, 135-149.
- “The Sisters Brontë”. *Women Novelists of Queen Victoria’s Reign: A Book of Appreciation*. London: Hurst & Blackett, Limited, 1897, 3-59.

II. ESTUDOS E ANÁLISES CRÍTICAS

Desta bibliografia só constam os estudos e análises críticas que se revelaram úteis para a presente dissertação, não sendo, de modo algum, um registo de todas as obras consultadas. Esta bibliografia indica a substância e a variedade de leituras sobre as quais as minhas opiniões e ideias foram sendo formadas.

Adam, Barbara and Stuart Allan. “Theorizing Culture: an Introduction”. In *Theorizing Culture: An Interdisciplinary Critique after Postmodernism*. Edited by Barbara Adam & Stuart Allan. London: University College London Press, 1995, xiii-xvii.

Aiken, Ralph. “Oliphant, Gaskell and Eliot as Comedians”. *Victorian’s Institute Journal*, 1980-81.

Altick, Richard D. *Victorian People and Ideas: A Companion for the Modern Reader of Victorian Literature*. New York: W.W.Norton & Company, 1973.

Anderson, Linda. “At the Threshold of the Self: Women and Autobiography”. In *Women’s Writing: A Challenge to Theory*. London: Harvester Press, 1986, 54-70.

Anónimo. “The Rector and the Doctor’s Family”. *The Saturday Review*. 1863a, 794-796.

Anónimo. “Salem Chapel”. *The Saturday Review*. 1863b, 210-211.

Anónimo. “Salem Chapel”. *The Nonconformist*, 1863c.

Anónimo. “Salem Chapel”. *The Spectator*. 1863d, 1639.

Anónimo. “Salem Chapel”. *National Review*. 1863e, 350-362.

Anónimo. “Salem Chapel”. *Christian Remembrance*. 1863f, 403-433.

- Anónimo "The Perpetual Curate". **The Saturday Review**. 1864a.
- Anónimo. "The Perpetual Curate" **The Athenaeum**. 1864b, 629.
- Anónimo. "The Perpetual Curate". **The Saturday Review**. 1864c, 605-606.
- Anónimo. "The Perpetual Curate". **The Spectator**, 1864d. 1272-1274.
- Anónimo. "The Perpetual Curate". **The Westminster Review**. New Series.1865, 332-335.
- Anónimo. "Miss Marjoribanks", **The Spectator**. 1866a
- Anónimo. "Recent Novels: Their Moral and Religious Thought". **London Quarterly Review**. 1866b, 103
- Anónimo. "Phoebe Junior". **The Saturday**. 1876a, 112-113.
- Anónimo. "Phoebe Junior". **The Athenaeum**. 1876b, 851.
- Anónimo. "Dissent in Fiction - Phoebe Junior" **The Nonconformist**, 1876c, 675.
- Anónimo. "Mrs. Oliphant as a Novelist". **Blackwood's**.1883d, 306-318.
- Anónimo. "Mrs. Oliphant". **British Weekly**. 1897a, 1-2.
- Anónimo. "Mrs. Oliphant". **Blackwood's**.1897b, 161-164.
- Anónimo. "Mrs. Oliphant". **The Athenaeum**.1897c, 35-36.
- Anónimo. "Mrs. Oliphant: An Appreciation". **London Quarterly Review**. 1897d, 85-98.
- Anónimo. "Mrs. Oliphant as a Novelist". **Blackwood's**.1897e, 304-319.
- Anónimo. "Mrs. Oliphant by One Who Knew Her". **The Academy**, 1897f, 15-16.
- Anónimo. "The Life and Writings of Mrs. Oliphant" **The Fortnightly Review**. 1897g.
- Anónimo. "Mrs. Oliphant and her Rivals". **Scottish Review** .1897h, 282-300.
- Anónimo. "Mrs. Oliphant". **Blackwood's**. 1897i, 161-163.
- Anónimo. "Mrs. Oliphant". **Blackwood's**.1897j, 12-13.
- Anónimo. "Mrs. Oliphant". **The Spectator**. 1897l, 682-683.
- Anónimo. "The Autobiography of Mrs. Oliphant". **The Academy**. 1899a, 553-554

Anónimo. "The Life and Writings of Mr. Oliphant". *The Edinburgh Review*. 1899b, 26-47.

Anónimo. "The Autobiography and Letters of Mrs. M.O.W.Oliphant" *The Quarterly Review* 1899c, 255-267.

Anónimo. "The Autobiography and Letters of Mrs. Oliphant". *The Pall Mall Gazette*, 1899d, 4.

Anónimo. "The Record of a Life". *Blackwood's* 1899e, 895-904.

Anónimo. "Mrs. Oliphant's Life and Letters". *The Church Quarterly Review*. 1899f, 140-152.

Arnold, Matthew. *Culture and Anarchy*. Edited with an Introduction by. J. Dover Wilson, Cambridge: Cambridge University Press, 1932.

Baker, Joseph, Ellis. *The Novel and the Oxford Movement*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1932.

_____. *The Re-Interpretation of Victorian Literature*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1950.

Barros, Carolyn A. *Autobiography: Narrative of Transformation*. n.p.: The University of Michigan Press, 1998.

Bennett, Tony. "Putting Policy into Cultural Studies". In *Cultural Studies*. Edited and with an Introduction by Lawrence Grossberg, Cary Nelson and Paula A. Treichler. New York and London: Routledge, 1992, 23-37

Benstock, Shari. "Authorizing the Autobiographical". In *The Private Self: Theory and Practice of Women's Autobiographical Writings*. Edited by Shari Benstock, Chapel Hill & London: The University of North Carolina Press, 1988, 10-33.

Best, Geoffrey. *Mid-Victorian Britain, 1851-75*. London: Fontana Press, 1979.

Birrento, Ana Clara. 'Settling Into Reality: Changes of Presence in Margaret Oliphant's First *Chronicles of Carlingford*', In *Actas do XV Encontro da A.P.E.A.A.*, Coordenação da edição Sandi Michele de Oliveira. Évora: Departamento de Linguística e Literaturas, 1994, 27-36

_____. 'From Chaos Into Order: The Cultural Role Of A Woman Of Talent in *Miss Marjoribanks* by Margaret Oliphant'. In *Actas do XVI Encontro da A.P.E.A.A.* Universidade de Trás-os Montes e Alto Douro: 1995, 55-62.

_____. 'Margaret Oliphant and the Romantics'. In *Anais da Universidade de Évora 7*. Universidade de Évora, 1997, 61-71.

___ 'Margaret Oliphant and the Romantics: Following in the Steps of Coeval Criticism'. Comunicação apresentada no Encontro 'Margaret Oliphant Centenary Conference'. Oxford: 1997. (não publicado).

___ "Lyrical Ballads: a book which was to give the world assurance of two new lights of the greatest magnitude in its firmament": How Mrs. Oliphant read the romantics'. Comunicação apresentada no XIX Encontro da A.P.E.A.A, Sintra, 1998, e publicada em *Do Esplendor Na Relva, Elites e Cultura Comum de Expressão Inglesa*, direcção de Álvaro Pina, João Ferreira Duarte e Maria Helena Serôdio, Edições Cosmos, Associação Portuguesa de Estudos Anglo-Americanos. Lisboa: 2000, 51-56.

___ 'Writing Herself Into Authorship: Mrs. Oliphant's autobiographic strategies'. *Actas do XX Encontro da A.P.E.A.A.* Póvoa do Varzim: 1999, 175-182.

___ "The Tables Have Been Turned": Academic Culture and the Urge to Turn Outside'. Comunicação apresentada na Conferência 'English in The World: New Directions International Conference'. Évora; 1999.

___ 'Who is Speaking to Whom? The construction of a cultural community in Margaret Oliphant's fiction'. Comunicação apresentada no XXI Encontro da A.P.E.A.A. Viseu, 2000. (ainda não publicado)

___ 'Margaret Oliphant's *Autobiography*: strategies in transforming memory and rewriting the self'. Comunicação apresentada na 3rd International Crossroads in Cultural Studies Conference. Birmingham: 2000 (não publicado)

___ 'Modes of Representation of a Knowable Community in Margaret Oliphant's Fiction'. Artigo a ser publicado brevemente na Revista *Diana 3*. Revista do Departamento de Linguística e Literaturas.

Blake, Andrew. *Reading Victorian Fiction: The Cultural Context and Ideological Content of the Nineteenth-Century Novel*. London: Macmillan, 1989.

Bowen, Desmond. *The Idea of the Victorian Church: A Study of the Church of England, 1833-1889*. Montreal: McGill University Press, 1968.

Briggs, Asa. *Victorian People: A Reassessment of Persons and Themes, 1851-67*. n.p.: Odham Press, 1954; Harmondsworth, Penguin, 1965, with minor revisions..

Brunsdon, Charlotte. "A Thief in the Night: Stories of Feminism in the 1970s at CCCS". In *Stuart Hall: Critical Dialogues in Cultural Studies*. Edited by David Morley and Kuan-Hsing Chen. London and New York: Routledge, 1996, 276-286.

Buckley, Jerome Hamilton. *The Victorian Temper: A Study in Literary Culture*. London: Frank Cass & Co. Ltd., 1952.

Chadwick, Owen. *The Victorian Church*, vol. I and II. London: Black, 1970.

Chapman, Raymond. *The Victorian Debate: English Literature and Society, 1832-1901*. London: Weidenfeld, 1968.

- Clarke, Isabel Constance. *Six Portraits*. London: Hutchinson & Co., 1935.
- Clarke, John Stock. "Mrs. Oliphant, A Case for Reconsideration". *English, The Journal for the English Association*. 1979, 123-133.
- _____. "The 'Rival Novelist' - Hardy and Mrs. Oliphant". *The Thomas Hardy Journal* 1989, 51-61.
- _____. "The Paradoxes of Oliphant's Reputation". In *Margaret Oliphant: Critical Essays on a Gentle Subversive*, Edited by D. J. Trela, Selinsgrove: Susquehanna University Press, 1995, 33-48.
- Coghill, Annie L. "Mrs. Oliphant". *The Fortnightly Review*. 1897, 277-285.
- Colby, Robert. *Fiction with a Purpose: Major and Minor Nineteenth-Century Novels*. Bloomington, London: Indiana University Press, 1967.
- Colby, Vineta and Robert Colby. *The Equivocal Virtue: Mrs. Oliphant and the Victorian Literary Market Place*. New York: Archon Books, 1966.
- Colby, Vineta. *The Singular Anomaly: Domestic Realism in the English Novel*. Princeton: Princeton University Press, 1974.
- _____. "Autobiography and Letters of Mrs. Margaret Oliphant". *Victorian Periodicals Newsletter*. 1978, 32-34.
- Collins, W. Lucas. "Mrs. Oliphant's Novels". *Blackwood's*. 1873, 722-739.
- Connybeare, William John. "Church Parties" *Edinburgh Review*. 1853, 273-342.
- Cunningham, Valentine. *Everywhere Spoken Against: Dissent in the Victorian Novel*. Oxford: Clarendon Press, 1975.
- Davis, Philip. *Memory and Writing: From Wordsworth to Lawrence*. Liverpool: Liverpool University Press, 1983.
- Dinage, Rosemary. "Taking Heart Against Fate". *Times Literary Supplement*. 1986.
- Eagleton, Terry ed. *Raymond Williams: Critical Perspectives*. Cambridge: Polity Press, 1989.
- Eakin, Paul John. *Touching the World: Reference in Autobiography*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1992.
- Easthope, Anthony. *Literary into Cultural Studies*. London and New York: Routledge, 1991.
- Egan, Susanna. *Patterns of Experience in Autobiography*. Chapel Hill and London: The University of North Carolina Press, 1984.

Eldridge, John and Lizzie Eldridge. *Raymond Williams: Making Connections*. London and New York: Routledge, 1994.

Eliot, George. "Silly Novels by Lady Novelists". *Westminster Review*, 1854, 442-61.

Fiske, John. "Cultural Studies and the Culture of Everyday Life". In *Cultural Studies*. Edited and with an Introduction by Lawrence Grossberg, Cary Nelson and Paula A. Treichler. New York and London: Routledge, 1992, 154-173.

Fleishman, Avrom. *Figures of Autobiography: The Language of Self-Writing in Victorian and Modern England*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1983.

Foucault, Michel. *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings, 1972-1977*. Edited and translated by Colin Gordon et al. New York: Pantheon Books, 1972.

_____. *The Archaeology of Knowledge and the Discourse on Language*. Translated by A. M. Sheridan Smith. New York: Pantheon Books, 1972.

_____. "What is Enlightenment?" In *Michel Foucault, A Reader*. Edited by Paul Rabinow, London: Penguin, 1984a, 32-50.

_____. "Nietzsche, Genealogy, History". In *Michel Foucault, A Reader*. Edited by Paul Rabinow, London: Penguin, 1984b, 76-100.

_____. "On the Genealogy of Ethics: An Overview of Work in Progress". In *Michel Foucault, A Reader*. Edited by Paul Rabinow, London: Penguin, 1984c, 340-372.

_____. Preface to *The History of Sexuality*, vol. II. In *Michel Foucault, A Reader*. Edited by Paul Rabinow, London: Penguin, 1984d, 333-339.

_____. "What is an Author?" In *Michel Foucault, A Reader*. Edited by Paul Rabinow, London: Penguin, 1984e, 101-120.

_____. "Technologies of the Self". In *Technologies of the Self. Seminar with Michel Foucault*. Edited by Luther H. Martin, Huck Gutman and Patrick H. Hutton. Massachusetts: The University of Massachusetts Press, 1988, 16-49.

Freeman, Mark. *Rewriting the Self: History, Memory, Narrative*. London and New York: Routledge, 1993.

Friedman, Susan Stanford. "Women's Autobiographical Selves: Theory and Practice". In *The Private Self: Theory and Practice of Women's Autobiographical Writings*. Edited by Shari Benstock, Chapel Hill & London: The University of North Carolina Press, 1988, 34-62.

Furtado, Filipe e Teresa Malafaia. *O Pensamento Vitoriano: Uma Antologia de Textos*. Lisboa: Edições 70, 1992.

Gagnier, Regenia. *Subjectivities: A History of Self-Representation in Britain, 1832-1920*. New York and Oxford: Oxford University Press, 1991.

Gardiner, Judith Kegan. "On Female Identity and Writing by Women". *The Critical Inquiry*. 1981, 347-361.

Ghigli, Valentina Poggi. "Mrs. Oliphant's Unlikely Stereotypes". In *Quaderni di Filologia Germanica della Facoltà de Lettere e Filosofia d'ella Università di Bologna*. 1982, 61-73.

Gilbert, Sandra & Susan Gubar. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven and London: Yale University Press, 1979.

_____. "Tradition and the Female Talent". In *The Poetics of Gender*. Edited by Nancy Miller. New York: Columbia University Press, 1986.

Gilmore, Leigh. *Autobiographics: A Feminist Theory of Women's Self-Representation*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1994.

Gilmour, Robin. *The Novel in the Victorian Age: A Modern Introduction*. London: Edwrd Arnold, 1986.

_____. *The Victorian Period: Intellectual and Cultural Context of English Literature, 1830-1890*. London and New York: Longman, 1993.

Graham, Richard D. *The Masters of Victorian Literature, 1837-1897*. Edinburgh: James Thin, 1897.

Gray, Margaret. *The Fiction of Mrs. Oliphant*. Ph.D. Dissertation. Glasgow University Microfilms, 1979.

Gray, Ann. "Learning from Experience: Cultural Studies and Feminism". In *Cultural Methodologies*. Edited by Jim McGuigan. London: Sage Publications, 1997, 87-105.

Griest, Guinevere L. *Mudie's Circulating Library and the Victorian Novel*. Bloomington and London: Indiana University Press, 1970.

Grossberg, Lawrence. *It's a Sin: Essays on Postmodernism, Politics and Culture*. Sydney: Power Publications, 1988.

_____. "Identity and Cultural Studies – Is That All There Is?" In *Questions of Cultural Identity*. Edited by Stuart Hall and Paul du Gay. London: Sage Publications, 1996a, 87-107.

_____. "On postmodernism and Articulation: An Interview with Stuart Hall". In *Stuart Hall: Critical Dialogues in Cultural Studies*. Edited by David Morley and Kuan-Hsing Chen. London and New York: Routledge, 1996b, 131-150.

___ "History, Politics and Postmodernism: Stuart Hall and Cultural Studies". In *Stuart Hall: Critical Dialogues in Cultural Studies*. Edited by David Morley and Kuan-Hsing Chen. London and New York: Routledge, 1996c, 151-173.

___ "Cultural Studies, Modern Logics, and Theories of Globalisation". In *Back to Reality? Social Experience and Cultural Studies*. Edited by Angela McRobbie. Manchester and New York: Manchester University Press, 1997a, 7- 35.

___ *Bringing it all back Home. Essays on Cultural Studies*. Durham and London: Duke University Press, 1997b.

Gusdorf, George. "Conditions and Limits of Autobiography". Translated by James Olney. In *Autobiography: Essays, Theoretical and Critical*. Edited by James Olney. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1980, 28- 48.

Hall, Stuart. "Cultural Identity and Diaspora". In *Identity: Community, Culture, Difference*. Edited by Johnathan Rutherford. London: Lawrence and Wishart, 1990, 222-237.

___ "Cultural Studies and its Theoretical Legacies". In *Cultural Studies*. Edited and with an Introduction by Lawrence Grossberg, Cary Nelson and Paula A. Treichler. New York and London: Routledge, 1992, 277-294.

___ "Cultural Studies: "Two Paradigms"". 1980. In *A Cultural Studies Reader: History, Theory, Practice*. Edited by Jessica Munns and Gita Rajan. New York: Addison Wesley Longman, 1995, 195-205.

___ "Who Needs Identity?" In *Questions of Cultural Identity*. Edited by Stuart Hall and Paul du Gay, London: Sage Publications, 1996a, 1-17.

___ "For Allon White: Metaphors of Transformation". In *Stuart Hall: Critical Dialogues in Cultural Studies*. Edited by David Morley and Kuan-Hsing Chen. London and New York: Routledge, 1996b, 287-305.

___ "The Problem of Ideology: Marxism Without Guarantees". *Stuart Hall: Critical Dialogues in Cultural Studies*. Edited by Morley, David and Kuan-Hsing Chen. London and New York: Routledge, 1996c, 25-46.

___ "Minimal Selves". In *Studying Culture: An Introductory Reader*. 2nd Edition. Edited by Ann Gray and Jim McGuigan. London and New York: Arnold, 1997, 134-138.

___ ed. *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. n.p. The Open University Press, 1997.

Harding, Sandra. *Feminism and Methodology*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1987.

Harriet Water Preston, "Mrs. Oliphant", *Atlantic Monthly*. 1885, 733-744.

- ___ "Men and Letters: Mrs. Oliphant". *Atlantic Monthly*. 1897,
- Haythornwaite, Josephine. "A Victorian Novelist and her Publisher". *The Bibliotek*. 1988, 37-50.
- ___ "Friendly Encounters: A Study of the Relationship Between the House of Blackwood and Margaret Oliphant in her Role as Literary Critic". *Publishing History*. 1990, 79-88..
- Hebdige, Dick. "Postmodernism and 'The Other Side'". In *Stuart Hall: Critical Dialogues in Cultural Studies*. Edited by David Morley and Kuan-Hsing Chen. London and New York: Routledge, 1996, 174-200.
- Helms, Gabriele. "A Little Try at the Autobiography: Conflict and Contradiction in Margaret Oliphant's Writing", *Prose Studies*. 1996, 76-91.
- Hobsbawm, Eric. *Industry and Empire: The Birth of the Industrial Revolution*. Edition revised and updated with Chris Wrigley. Weidenfeld & Nicholson, 1968; London: Penguin, 1999.
- Hobsbawm, Eric. *The Age of Capital, 1848-1875*. Weidenfeld & Nicholson, 1975; London: Abacus, 1997.
- Hoggart, Richard. *The Uses of Literacy*, Harmondsworth: Penguin, 1958.
- ___ "A Question of Tone: Some Problems in Autobiographical Writing". *Critical Quarterly* 1963, 73-91.
- Holubetz, Margarete. "The Triumph of the Gifted Woman: The Comic Manipulation of Cliché in Mrs. Oliphant's *Miss Marjoribanks*". In *Proceedings of the Second April Conference of University Teachers of English*. Edited by Irena Kaluza, Cracow, 1981, 41-56.
- ___ "Mrs. Oliphant's Unconventional Heroines". *Wiener Beitrage zur Englischen Philologie: A Year Book of studies in English language and Literature*. 1982-83, 13-29.
- Hopper, Simon. "Reflexivity in Academic Culture". In *Theorizing Culture: An Interdisciplinary Critique after Postmodernism*. Edited by Barbara Adam & Stuart Allan. London: University College London Press, 1995, 58-69.
- Houghton, Walter. *The Victorian Frame of Mind, 1830-1870*. London: Oxford University Press, 1957.
- Howarth, William L. "Some Principle of Autobiography". In *Autobiography: Essays, Theoretical and Critical*. Edited by James Olney. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1980, 84-114.
- Inglis, Fred. *Cultural Studies*. Oxford: Blackwell, 1993.

James, Henry. "London Notes". In *Notes on Novelists With Some Other Notes*. London: J.M.Dent & Sons, Ltd, 1914.

Jay, Elizabeth. *The Religion of the Heart: Anglican Evangelicalism and the Nineteenth Century Novel*. Oxford: Clarendon Press, 1979.

_____. "Freed by Necessity, Trapped by the Market: The Editing of Oliphant's *Autobiography*". In *Margaret Oliphant: Critical Essays on a Gentle Subversive*, Edited by D.J.Trela. Selinsgrove: Susquehanna University Press, 1995, 135-144.

_____. *Mrs. Oliphant, A Fiction to Herself: A Literary Life*. Oxford: Oxford University Press, 1995.

Johnson, Brimley Reginald. *The Women Novelists*. London: W. Collins Sons & Co., Ltd., 1918.

Johnson, Richard. "What is Cultural Studies anyway?". 1983. In *A Cultural Studies Reader: History, Theory, Practice*. Edited by Jessica Munns and Gita Rajan. New York: Addison Wesley Longman, 1995, 575-612..

Jones, Shirley Marie. '*I am alone, I am a woman*': *Fictions of the Self in the Writings of Margaret Oliphant*. Ph.D. Dissertation, University of Liverpool, 1993.

Kämper, Birgit. *Margaret Oliphant's Carlingford Series: An Original Contribution to the Debate on Religion, Class and Gender in the 1860s and '70s*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2001.

Kathleen Watson. "George Eliot and Mr. Oliphant: A Comparison in Social Attitudes". *Essays in Criticism, A Quarterly Journal of Literary Criticism*. 1969, 410-419.

Keating, Peter. *The Haunted Study: A Social History of the English Novel, 1875-1914*. Martin Secker & Warburg, 1989; London: Fontana Press, 1991.

Keith, Sara. "Mrs. Oliphant". *Notes and Queries*. 1955, 126-127.

Kellner, Douglas. "Critical Theory and Cultural Studies: The Missed Articulation". In *Cultural Methodologies*. Edited by Jim McGuigan. London: Sage Publications, 1997, 12-41.

Kitson Clark, G. *The Making of Victorian England*. London: Methuen, 1962.

Kuhn, Thomas. *The Structure of Scientific Revolutions*. Chicago: The University of Chicago Press, 1962.

Langbauer, Laurie. "Absolute Commonplaces: Oliphant's Theory of Autobiography". In *Margaret Oliphant: Critical Essays on a Gentle Subversive*, Edited by D.J.Trela, Selinsgrove: Susquehanna University Press, 1995, 124-134.

- Langland, Elizabeth. *Nobody's Angels: Middle Class Women and the Domestic Ideology in Victorian Culture*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1995.
- Larrain, Jorge. "Stuart Hall and the Marxist concept of Ideology". In *Stuart Hall: Critical Dialogues in Cultural Studies*. Edited by David Morley and Kuan-Hsing Chen. London and New York: Routledge, 1996, 47-70.
- Lejeune, Philippe. *Le Pacte Autobiographique*. Paris : Editions du Seuil, 1975.
- Lockhead, Marion. "Margaret Oliphant - A Half-Forgotten Victorian". *Quarterly Review*, 1969, 300-310.
- Lovell, Terry. *Consuming Fiction*. London: Verso, 1987.
- Macherey, Pierre. *A Theory of Literary Production*. Translated by Geoffrey Wall, London and New York: Routledge & Kegan Paul, 1978.
- Marsh, Jan. *Pre-Raphaelite Women*. London: Weidenfeld and Nicolson, 1987.
- Mason, Mary G. "The Other Voice: Autobiographies of Women Writers". In *Life/Lines: Theorizing Women's Autobiography*, Edited by Bella Brodzki and Celeste Schenck, Ithaca and London: Cornell University Press, 1988, 19-44.
- McRobbie, Angela. "Post-Marxism and Cultural Studies: A Post-Script". In *Cultural Studies*. Edited and with an Introduction by Lawrence Grossberg, Cary Nelson and Paula A. Treichler. New York and London: Routledge, 1992, 719-730.
- Melville, Lewis. *Victorian Novelists*, London: Archibald Constable & Co., 1906.
- Mermin, Dorothy. *Godiva's Ride: Women of Letters in England, 1830-1880*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1993.
- Moorman, John R.H. *A History of the Church of England*. 3rd edition. London: A & C Black, 1953.
- Morgan, John and Peter Preston. *Raymond Williams: Politics, Education, Letters*. New York: St. Martin's Press, 1993.
- Morris, Meaghan. "A Question of Cultural Studies" In *Back to Reality? Social Experience and Cultural Studies*. Edited by Angela McRobbie, Manchester and New York: Manchester University Press, 1997, 36-57.
- Mosier, W.E. *Mrs. Oliphant's Literary Criticism*. Ph.D. Dssertation. Northernwestern University Microfilm, 1967.
- Munns Jessica and Gita Rajan, eds. *A Cultural Studies Reader: History, Theory, Practice*. New York: Addison Wesley Longman, 1995.
- Murdock, Graham. "Cultural Studies at the Crossroads". In *Studying Culture: An Introductory Reader*. 2nd Edition. Edited by Ann Gray and Jim McGuigan, London and New York: Arnold, 1997, 80-90.

O'Connor, Alan. *Raymond Williams: Writing, Culture, Politics*. Oxford: Basil Blackwell, 1989.

O'Mealy, Joseph. "Scenes of Professional Life: Mrs. Oliphant and the Victorian Clergyman". *Studies in the Novel*. 1991, 244-261.

_____. "Mrs. Oliphant, *Miss Marjoribanks*, and the Victorian Canon", *The Victorian Newsletter*. 1992, 44-49.

Olney, James. *Metaphors of the Self: The Meaning of Autobiography*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1972.

_____. "Autobiography and the Cultural Moment: A Thematic, Historical and Bibliographic Introduction". In *Autobiography: Essays, Theoretical and Critical*. Edited by James Olney. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1980, 3-27.

Page, Norman. "Hardy, Mrs. Oliphant, and *Jude the Obscure*". *The Victorian Newsletter*. 1975, 22-24.

Pendergast, Christopher ed. *Cultural Materialism: On Raymond Williams*. Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 1995.

Peterson, Linda H. "Audience and the Autobiographer's Art: An Approach to the *Autobiography* of Mrs. M.O.W. Oliphant". *Approaches to Victorian Autobiography*. Edited by George P. Landow. Ohio, Ohio University Press, 1979, 158-174.

Peterson, Linda H. *Victorian Autobiography: The Tradition of Self-Interpretation*. New Haven and London: Yale University Press, 1986.

Peterson, Linda H. "The Female *Bildungsroman*: Tradition and Subversion in Oliphant's Fiction". In *Margaret Oliphant: Critical Essays on a Gentle Subversive*, Edited by D.J. Trela, Selinsgrove: Susquehanna University Press, 1995, 66-89.

Peterson, Linda H. *Traditions of Victorian Women's Autobiography: The Poetics and Politics of Life Writing*. Charlottesville and London: University Press of Virginia, 1999.

Pickering, Michael. *History, Experience and Cultural Studies*. London: Macmillan Press, 1997.

Pina, Álvaro. "Beyond Culture and Excellence, or, the Utopia of a New University". *Actas do XX Encontro da A.P.E.A.A.* 2000, 15-32.

_____. "Teaching and Doing Cultural Studies in Portugal".
<http://www.cas.usf.edu/communication/rodman/cultstud/columns/ap-30-01-00.html>.
2000.

_____. Williams's Cultural Studies Project, and Grossberg's Critique: An Exploration.

<http://www.cas.usf.edu/communication/rodman/cultstud/columns/ap-07-08-00.html>. 2000.

___ "The Project of a Renewed Modernity: Working-class Culture, Adult Education, and Cultural Studies. <http://www.cas.usf.edu/communication/rodman/cultstud/columns/ap-01-12-01.html>. 2001.

___ "The Known and the Knowable in Raymond Williams's Theory of Culture". s.d
Preston, Harriet Water. "Mrs. Oliphant". *Atlantic Monthly*. 1885, 733-744.

___ "Men and Letters: Mrs. Oliphant". *Atlantic Monthly*. 1897, 150-154.

___ "The Autobiography of Mrs. Oliphant". *Atlantic Monthly*. 1899, 567-573.

Probyn, Elspeth. "Technologizing the Self: A Future Anterior for Cultural Studies". In *Cultural Studies*. Edited and with an Introduction by Lawrence Grossberg, Cary Nelson and Paula A. Treichler New York and London: Routledge, 1992, 501-511.

___ *Sexing the Self: Gendered Positions in Cultural Studies*. London and New York: Routledge, 1993.

Ralph, Aiken. "Oliphant, Gaskell and Eliot as Comedians", *Victorians Institute Journal*. 1980-81, 49-56.

Reed, John R. *Victorian Conventions*. Ohio: Ohio University Press, 1975.

Reimer, Gail. "Revisions of Labor in Margaret Oliphant's Autobiography". In *Life/Lines: Theorizing Women's Autobiography*, Edited by Bella Brodzki and Celeste Schenck, Ithaca and London: Cornell University Press, 1988, 203-220.

Robbins, Timothy. "Remembering the Future: The Cultural Study of Memory". In *Theorizing Culture: An Interdisciplinary Critique after Postmodernism*. Edited by Barbara Adam & Stuart Allan. London: University College London Press, 1995, 201-213.

Robbins, Ruth and Julian Wolfreys ed. *Victorian Identities: Social and Cultural Formations in Nineteenth-Century Literature*. Foreward by James R. Kincaid. London: Macmillan, 1996.

Rose, Nikolas. "Identity, Genealogy, History". In *Questions of Cultural Identity*. Edited by Stuart Hall and Paul du Gay, London: Sage Publications, 1996, 128-150.

Rubik, Margarete. "The Subversion of Literary Clichés in Oliphant's Fiction". In *Margaret Oliphant: Critical Essays on a Gentle Subversive*, Edited by D.J.Trela, Selinsgrove: Susquehanna University Press, 1995, 49-65.

___ *The Novels of Mrs. Oliphant: A Subversive View of Traditional Themes*. New York: Peter Lang, 1994.

Rutherford, Jonathan. "A Place Called Home: Identity and the Cultural Politics of Difference". In *Identity: Community, Culture, Difference*. London: Lawrence and Wishart, 1990, 9-27.

Said, Edward W. *Orientalism*. New York: Vintage Books, 1979.

Sainstbury, George. *History of Ninetent-Century Literature*. 3rd Edition. London: Macmillan, 1901.

___ *The English Novel*. London: J.M. Dent & Sons, Ltd., 1913.

Sanders, Valerie. "Absolutely an At of Duty: Choice of Profession in Autobiographies by Victorian Women". *Prose Studies*. 1986, 54-70.

___ *The Private Lives of Victorian Women: Autobiography in the Nineteenth-Century England*. London: Harvester Wheatsheaf, 1989.

Scott, Joan W. "The Evidence of Experience". *Critical Inquiry*. 1991, 773-797.

Sellers, Ian. "Mrs. M.O.W. Oliphant". *The Journal of the Presbyterian Historical Society of England*. 1971, 152-164.

Sender, Stephen. "Confessions and Autobiography" In *Autobiography: Essays, Theoretical and Critical*. Edited by James Olney. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1980, 115-122.

Shattock, Joanne. "The Making of a Novelist: Oliphant and John Blackwood at Work on *The Perpetual Curate*". In *Margaret Oliphant: Critical Essays on a Gentle Subversive*, Edited by D.J.Trela, Selinsgrove: Susquehanna University Press, 1995, 113-123.

Showalter, Elaine. *A Literature of Their Own, from Charlotte Brontë to Doris Lessing*. London: Virago Press, 1978.

Shumaker, Wayne. *English Autobiography: Its Emergence, Materials and Form*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1953.

Sinfield, Alan. *Faultlines: Cultural Materialism and the Politics of Dissent Reading*. Oxford: Clarendon Press, 1992.

Skelton, John. "A Little Chat About Mrs. Oliphant", *Blackwood's*. 1883, 73-91

Slack, Jennifer Daryl. "The Theory and Method of Articulation in Cultural Studies". In *Stuart Hall: Critical Dialogues in Cultural Studies*. Edited by David Morley and Kuan-Hsing Chen. London and New York: Routledge, 1996, 112-127.

Slater, Gertrude. "Mrs. Oliphant as a Realist". *Westminster Review*. 1897, 682-690.

Smith, Sidonie. *A Poetics of Women's' Autobiography: Marginality and the Fictions of Self-Representation*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1987.

Spacks, Patricia Meyer. "Female Rhetorics". In *The Private Self: Theory and Practice of Women's Autobiographical Writings*. Edited by Shari Benstock, Chapel Hill & London: The University of North Carolina Press, 1988, 177-191.

_____. "Selves in Hiding". In *Women's Autobiography, Essays in Criticism..* Edited by Estelle C. Jelinek, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1980, 112-132.

Sparks, Colin. "Stuart Hall, Cultural Studies and Marxism". In *Stuart Hall: Critical Dialogues in Cultural Studies*. Edited by David Morley and Kuan-Hsing Chen. London and New York: Routledge, 1996, 71-101.

Spengemann, Williams C. *The Forms of Autobiography: Episodes in the History of a Literary Genre*. New Haven: Yale University, 1980.

Sprinker, Michael. "Fictions of the Self: The End of Autobiography". In *Autobiography: Essays, Theoretical and Critical*. Edited by James Olney. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1980, 321-342.

Satpleton, Michael. *The Cambridge Guide to English Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

Stebbins, Lucy Poate. *A Victorian Album: Some Lady Novelists of the Period*. London: Secker and Warbury, 1946.

Steedman, Carolyn. "Culture, Cultural Studies and Historians". In *Cultural Studies*. Edited and with an Introduction by Lawrence Grossberg, Cary Nelson and Paula A. Treichler New York and London: Routledge, 1992, 613-622.

_____. "Writing the Self: The End of the Scholarship Girl". In *Cultural Methodologies*. Edited by Jim McGuigan. London: Sage Publications, 1997, 106-125.

Stephen, Leslie. "Southey's Letters". *The National Review*. 1899, 740-742.

Storey, John. *An Introductory Guide to Cultural Theory and Popular Culture*. London: Harvester Wheatsheaf, 1993.

_____. *Cultural Theory and Popular Culture, A Reader*. London: Harvester Wheatsheaf, 1994.

_____. *What is Cultural Studies?*. Edited by John Storey. London: Arnold, 1996.

Stubbs, Patricia. *Women and Fiction: Feminism and the Novel, 1880-1920*, London: Methuen, 1979.

Sturrock, John. *The Language of Autobiography: Studies in First Person Singular*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

Sutherland, J.A. *Victorian Novelists and Publishers*. London: The Athlone Press, 1976.

Terry, Reginald Charles. *Victorian Popular Fiction, 1860-80*. London: Macmillan, 1983.

Thackeray, Anne Isabel. "A Discourse on Modern Sybils". *Cornhill Magazine*. New Series. 1913, 309-320.

Thompson, Edward Palmer. "Review of Raymond Williams *The Long Revolution*". *New Left Review* 9-11, 1961. In *A Cultural Studies Reader: History, Theory, Practice*. Edited by Jessica Munns and Gita Rajan. New York: Addison Wesley Longman, 1995, 176-85.

___ *The Making of the English Working Class*. 1963; Harmondsworth: Penguin, 1991

___ *The Poverty of Errors or an Orrery of Errors*. London: Merlin Press, 1978; New Edition. London: Merlin Press, 1995.

Towsend, Meredith. "Mrs. Oliphant". *Cornhill Magazine*. New Series 1899, 773-779.

Tredell, Nicolas. *Uncancelled Challenge: the Work of Raymond Williams*. Nottingham: Pauper's Press, 1990.

W.W. Tulloch. "Mrs. Oliphant". *The Bookman* .1897, 113-115.

Walbank, Alan F. *Queens of the Circulating Library: Selections from Victorian Lady Novelists 1850-1900*. London: Evans Brothers, 1950.

Walker, Hugh. *Literature of the Victorian Era* Cambridge: Cambridge University Press 1910.

Waters, Michael. *The Garden in Victorian Literature*. Aldershot,: Scholar, 1988.

Watson, Kathleen. "George Eliot and Mrs. Oliphant: A Comparison in Social Attitudes". In *Essays in Criticism, A Quarterly Journal of Literary Criticism*. 1969, 410-419.

Widdowson, Peter et al. "History and Literary 'Value': the case of *Adam Bede* and *Salem Chapel*". *Literature and History, A New Journal for the Humanists*. 1979, 2-39.

Williams, Merryn. *Women in the English Novel, 1800-1900*. London: Macmillan, 1984.

___ *Margaret Oliphant: A Critical Biography*. London: Macmillan, 1986.

Williams, Raymond and Michael Orrom. *Preface to Film*. Lobdon: Film Drama, 1954.

___ "Culture is Ordinary".1958. In *Studying Culture: An Introductory Reader*. 2nd Edition. Edited by Ann Gray and Jim McGuigan, London and New York: Arnold, 1997, 5-14.

___ *Culture and Society, 1780-1950*. London: Chatto & Windus, 1958; Harmondsworth: Penguin, 1961.

___ *The Long Revolution*. London: Chatto & Windus, 1961; Harmondsworth: Penguin, 1965.

___ *Drama from Ibsen to Brecht*. 1968; Harmondsworth, Penguin, 1973.

___ "Hundred Years of Culture and Anarchy". 1969. In *Problems in Materialism and Culture*. London: Verso, 1980.

___ *The English Novel, from Dickens to Lawrence*. Chatto & Windus, 1970; London: The Hogarth Press, 1984.

___ *The Country and the City*. Chatto & Windus, 1973; London: The Hogarth Press, 1993.

___ *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*. London: Fontana Press, 1976. Revised and expanded edition. London: Flamingo, 1983.

___ *Marxism and literature*. Oxford: Oxford University Press, 1977.

___ *Politics and Letters: Interviews with New Left Review*. London: New Left Books, 1979.

___ *Culture*. London: Fontana Press, 1981.

___ *Writing in Society*. 1983; London: Verso, 1991.

___ "The Future of Cultural Studies", 1986. In *What is Cultural Studies?*. Edited by John Storey. London: Arnold, 1996, 168-177.

___ "Country and City in the Modern Novel". University College of Swansea, 1987.

___ *Resources of Hope: Culture, Democracy and Socialism*. Edited by Robin Gale, London: Verso, 1989.

Wolfreys, Julian and Ruth Robbins ed. *Victorian Identities: Social and Cultural Formations in Nineteenth-Century Literature*. London: Macmillan Press, 1996.

Wolff, Robert Lee. *Gains and Losses: Novels of Faith and Doubt in Victorian England*. London: John Murray, 1977.

Wolff, Janet. "Excess and Inhibition: Interdisciplinarity in the Study of Arts". In *Cultural Studies*. Edited and with an Introduction by Lawrence Grossberg, Cary Nelson and Paula A. Treichler New York and London: Routledge, 1992, 706-717..

Woolf, Virginia. *Three Guineas*. 1938. Introduction and explanatory Notes by Morgan Shiachi. Oxford: Oxford University Press, 1992.

Young, G.M. *Portrait of an Age: Victorian England*. 2nd edition. Oxford: Oxford University Press, 1953.

Young, Robert C.J.C. "The Dialectics of Cultural Criticism". In *Angelaki 2:2: Authorizing Culture*. Edited by Gary Hall and Simon Wortham. 1996, 9-24.