

XENIA. STUDI LINGUISTICI, LETTERARI E INTERCULTURALI

A CURA DI
MAURO CAVALIERE



O ROMANCE HISTÓRICO EM LÍNGUA PORTUGUESA



REPENSANDO,
EM ROMA,
O SÉCULO XIX



Roma TrE-Press
2024

XENIA. STUDI LINGUISTICI, LETTERARI E INTERCULTURALI

Collana del Dipartimento di
LINGUE, LETTERATURE E CULTURE STRANIERE

NELLA STESSA COLLANA

1. G. DE MARCHIS (a cura di), *Di naufragi ne so più che il mare. La Cattedra "José Saramago" ricorda Giulia Lanciani*, 2019
2. L. PIETROMARCHI, A. SILVESTRI (a cura di), *Séduction et Vengeance : La cousin Bette de Balzac*, 2020
3. S. POLLICINO, I. ZANOT (a cura di), *Parole che non c'erano. La lingua e le lingue nel contesto della pandemia*, 2021
4. M. NIED CURCIO, *L'uso del dizionario nell'insegnamento delle lingue straniere*, 2022
5. A. ACCATTOLI, L. PICCOLO (a cura di), *20/Venti. Ricerche sulla cultura russa e sovietica degli anni '20 del XX secolo*, 2022
6. D. FARACI, G. IAMARTINO, L. LOPRIORE, M. NIED CURCIO, S. ZANOTTI (a cura di), *When I Use a Word It Means Just What I Choose to Mean - Neither More Nor Less. Studies in Honour of Stefania Nuccorini*, 2023
7. A. ACCATTOLI, L. PICCOLO (a cura di), *20/Venti. Nuovi studi sulla cultura russa e sovietica degli anni '20 del XX secolo*, 2024

XENIA. STUDI LINGUISTICI, LETTERARI E INTERCULTURALI

Collana del Dipartimento di
LINGUE, LETTERATURE E CULTURE STRANIERE

8

O ROMANCE HISTÓRICO EM LÍNGUA PORTUGUESA

REPENSANDO,
EM ROMA, O SÉCULO XIX

A CURA DI
MAURO CAVALIERE



Roma TrE-Press
2024

La Collana “*Xenia. Studi Linguistici, Letterari e Interculturali*”, edita dalla Roma TrE-Press, è stata creata nel 2019 per proporre, all’interno di una cornice editoriale comune, pubblicazioni scientifiche scritte o curate dai docenti del Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Straniere dell’Università degli Studi Roma Tre. La varietà delle proposte riflette le diverse linee di ricerca dipartimentali, nonché la pluralità teorica e metodologica che contraddistingue l’attività del corpo docente.



Il volume è stato pubblicato con il contributo della Cattedra Camões, I.P. “José Saramago” del Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Straniere dell’Università degli Studi Roma Tre

Direttore della Collana:
Giorgio de Marchis

Comitato scientifico:
Richard Ambrosini; Fausta Antonucci; Camilla Cattarulla; João Cezar de Castro Rocha (*Università dello Stato di Rio de Janeiro – UERJ*); Dora Faraci; Natal’ja V. Kovtun (*Università di Krasnojarsk – KGPU*); Giuliano Lancioni; Rosa Lombardi; Edoardo Lombardi Vallauri; Stefania Nuccorini; Luca Pietromarchi; Luca Ratti; Giovanni Sampaolo.

Coordinamento editoriale:
Gruppo di Lavoro *Roma TrE-Press*

Elaborazione grafica della copertina: **MOSQUITO**.mosquitoroma.it

Caratteri tipografici utilizzati:
AK11 (copertina e frontespizio)
Times New Roman (testo)

Impaginazione e cura editoriale: Colitti-Roma colitti.it

Edizioni: Roma TrE-Press ©
Roma, agosto 2024
ISBN: 979-12-5977-356-2

<http://romatypress.uniroma3.it>

Quest’opera è assoggettata alla disciplina *Creative Commons attribution 4.0 International License* (CC BY-NC-ND 4.0) che impone l’attribuzione della paternità dell’opera, proibisce di alterarla, trasformarla o usarla per produrre un’altra opera, e ne esclude l’uso per ricavarne un profitto commerciale.



L’attività della *Roma TrE-Press* è svolta nell’ambito della
Fondazione Roma Tre-Education, piazza della Repubblica 10, 00185 Roma

Índice

MAURO CAVALIERE, <i>Introdução</i>	7
ISABEL PIRES DE LIMA, « <i>Grãos de Incenso nas Mãos e Pedras na Algibeira</i> »: <i>Camilo, Eça, V. G. Moura e J. A. Manta</i>	17
MAURO CAVALIERE, <i>O paratexto do romance histórico oitocentista português e o pacto de leitura</i>	35
LUIZ EDUARDO MARTINS DE FREITAS, <i>Alencar e Camilo: aspectos contrastantes sobre a colonização portuguesa do Brasil</i>	55
MARISTELLA PETTI, <i>A invetiva política em Guerra dos Mascates de José de Alencar</i>	67
PAULO MOTTA OLIVEIRA, <i>O santo da montanha e O senhor do paço de Ninães: vingança, perdão e penitência.</i>	79
LUCIENE MARIE PAVANELO, <i>Marco Tullio ou O Agente dos Jesuítas, de Alfredo Hogan: os horrores da inquisição como crítica ao passado português</i>	91
LUCIANA NAMORATO, <i>O Trágico em O Olho De Vidro, de Camilo Castelo Branco</i>	103
SOFIA ANDRADE, <i>Barranco de Cegos: o romance de família como narrativa histórica de um passado demasiado familiar</i>	117
ALBERTINA PEREIRA RUIVO, <i>Diálogos entre realidade e ficção: Memorial do Convento de José Saramago</i>	131
MIGUEL REAL, <i>Portugal: romance histórico hoje</i>	143

Os autores optaram livremente por adotar ou não a ortografia prevista pelo acordo ortográfico de 1990.

Mauro Cavaliere

Introdução

Quarto de uma série de colóquios organizados em São Paulo/São José do Rio Preto (2017), Paris (2018) e Braga (2019)¹, o colóquio na Università Roma Tre, previsto para dezembro de 2020, foi realizado, a 16 e 17 de dezembro de 2021, com um ano de atraso devido à pandemia de Covid e não sem algumas dificuldades, como se pode deduzir de uma comunicação enviada pelo Prof. Giorgio De Marchis, organizador do evento, aos participantes apenas algumas semanas antes do evento:

As muitas dificuldades e a permanente incerteza destes últimos meses complicaram bastante a organização deste encontro assim como a participação nele. Todavia, creio que o programa é muito coerente e interessante e os dias romanos estarão sem dúvida à altura da qualidade científica das anteriores edições [...]. Lembro que, para aceder à Universidade e aos restaurantes, será necessária a certificação vacinal².

É claro que ninguém terá esquecido nem as dificuldades nem as incertezas que marcaram esse período, mas é sobretudo para evocar o ambiente surreal da época, celebrar o estoicismo dos participantes e homenagear a obstinação dos organizadores que a mensagem em questão é citada. Seja como for, apesar de algumas inevitáveis deserções, o congresso correspondeu às expectativas e manteve o nível científico das edições anteriores.

Feita esta premissa, talvez evitável, chegou sem dúvida o momento de nos debruçarmos sobre as representações da história menos recente, nomeadamente aquela de que tratam as obras analisadas durante o colóquio.

Para esta como para as outras edições do colóquio, o título pelo qual se optou foi *O Romance Histórico em Língua Portuguesa: Repensando o Século XIX*. Um título muito apropriado para um ciclo de conferências cujo objetivo era centrar-se na produção romanesca

¹ Respetivamente pela USP, UNESP; Université Sorbonne Nouvelle; Universidade do Minho.

² E-mail enviada aos participantes no dia 26.10.2021.

portuguesa e brasileira. Adequado porque, como mostra o título das atas do colóquio realizado em Braga (2019)³, o que se pretendia destacar era a particularidade da produção de romances históricos numa zona periférica em relação a um centro, inevitavelmente localizado em Inglaterra e França. Adequado, porém, também no uso do verbo “repensar”.

Este repensamento, na segunda década do século XXI, é o efeito de uma atenção que, a partir de finais da década de 80 – com uma intensificação exponencial na de 90 – se deve à emergência avassaladora do chamado romance histórico pós-moderno (ou novo romance histórico, consoante as preferências e as abordagens teóricas). Manifestando-se como novidade literária já nos anos 70 em inglês e espanhol, o romance histórico, mais tarde designado por pós-moderno, passou a merecer a atenção da crítica nos anos 80, para se tornar uma questão de costume (e uma moda editorial) nos anos 90, com a consequente perda da sua carga inovadora: esta carga foi, de facto, muitas vezes diluída numa série de produções de facto bastante convencionais e ao gosto do público.

No que diz respeito às contribuições teóricas e críticas sobre a impressionante produção, é inevitável mencionar Linda Hutcheon e o seu *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, quase imediatamente traduzido no Brasil apenas três anos após a sua primeira publicação em inglês⁴.

Em clara (ainda que amigável) polémica com Fredric Jameson, Hutcheon argumenta que o pós-modernismo é «fundamentally contradictory, resolutely historical, and inescapably political». A fórmula “*meta-ficção historio-gráfica*” (Hutcheon, 1988: 4-5) encontraria largo eco na produção teórico-crítica posterior, embora com as devidas distinções.

Sem dúvida, *Poetics of Postmodernism* representa um ponto de viragem nos estudos sobre o romance histórico, sem dúvida, mas apenas o romance histórico pós-moderno. Na verdade, um sério problema é o facto de Hutcheon, ao apresentar a sua proposta de leitura das metaficções historiográficas e ao querer diferenciá-las do romance histórico romântico, não foi estudar textos do século XIX, mesmo que apenas em língua inglesa, mas baseou a sua definição de romance histórico romântico na definição de Lukács. O que não deixa de representar um problema sério.

³ V. Sousa (2019).

⁴ Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago (1991).

O estudo do filósofo húngaro, originalmente publicado como uma série de artigos na União Soviética na década de 1930, teve uma revivescência quando foi publicado em alemão na década de 1950⁵. Tal renovado interesse aumentou, evidentemente, com as traduções subsequentes para inglês e francês. O desinteresse da crítica por este género literário (muitos romances históricos nem sequer eram considerados como tais), o prestígio do grande filósofo húngaro e o interesse pelas abordagens marxistas fazem com que *Der Historische Roman* acabe por ser uma referência quase única para as décadas seguintes. Não que faltassem monografias sobre o assunto (Fleishman, 1970) ou artigos extensos e sem dúvida inovadores (Molino, 1975), mas o livro de Lukács parece ser o único estudo orgânico sobre o romance histórico constantemente tomado em consideração. O que acarreta dois problemas: para além de o livro de Lukács ser muito mais do que isso (um extenso segundo capítulo é dedicado à diferença entre o romance histórico e o drama histórico shakespeariano), ele apresenta uma abordagem muito peculiar à definição do género. Com efeito, para Lukács, o romance histórico não é definido pela distância temporal entre a escrita do texto e a colocação temporal da diegese, mas o facto de personagem e enredo representarem uma contradição histórica essencial da nação no período histórico em questão (que o romance, ou mais em geral o género literário, refletem). E, de facto, com feroz coerência, Lukács (2011: 94) expurga do rol dos romances históricos «o romance pseudo-histórico dos românticos franceses (isto é: Vigny e Hugo) e obras como *Salambô*, considerando-a expoente de uma involução decadentista do género literário (Lukács, 236 e 375). O autor, no entanto (Lukács, 2011: 228 e 327), inclui Balzac ao lado de Tolstói e Manzoni na lista, por representarem corretamente as contradições da sociedade moderna.

Por fim, permitam-me uma nota muito nacional (afinal, o congresso teve lugar em Itália). Falando de *I promessi sposi* (*Os noivos*) – sobre o qual, aliás, faz um juízo mais do que elogioso – Lukács conclui que não por acaso a obra-prima de Manzoni é o único romance histórico escrito pelo autor, pois a história italiana, repetindo a contradição habitual durante séculos, só podia produzir um romance⁶:

⁵ Lukács, G. (1955). *Der historische Roman*. Berlin: Aufbau.

⁶ Que os adeptos de Manzoni, D'Azeglio, Grossi, Guerrazzi e Cantù, entre outros, tenham ambientado os seus romances em diferentes períodos da história da Itália é um dado que Lukács não podia considerar por não os conhecer (o que é mais do que compreensível). No entanto, se os tivesse conhecido, nem os poderia levar em conta

Por meio desta concepção grandiosa e historicamente profunda, Manzoni cria um romance que chega a superar seu mestre em capacidade de caracterização do ser humano. No entanto, dada a temática interna de seu modelo, é compreensível que este levasse a um único romance, sendo a repetição apenas uma repetição no mau sentido da palavra. Walter Scott nunca repete a si mesmo em seus romances bem-sucedidos; pois a própria história, a representação de determinadas crises não cessa de trazer o novo. A história italiana não deu ao gênio de Manzoni esta inesgotável variedade temática. A sobriedade do poeta está em ter aberto esse caminho único para a grande concepção dada história italiana e, ao mesmo tempo, ter compreendido que, aqui, apenas um único acabamento era possível (Lukács, 2011: 93).

A urgência de dedicar atenção à periferia da *République des lettres*, após a leitura destas linhas, apresenta-se como um imperativo acadêmico e não apenas pelo respeito que se deve às produções excêntricas quanto pelo respeito que se deve aos estudos literários em geral.

É preciso dizer, no entanto, que não foi preciso chegar a 2017 para se começarem a tapar as fugas devidas a um inevitável e justificado, ainda que limitador, enfoque no romance histórico contemporâneo. Já Wesseling (1991: 11), embora sublinhando a importância da obra de Hutcheon, a tinha submetido a uma crítica velada (ainda que clara e bem argumentada), reconstruindo a importância e a originalidade da obra de Walter Scott.

No âmbito da hispanística, podem ser citados vários volumes coletivos⁷ e, em particular, a monografia de Fernández Prieto (1998), que se propõe como uma obra orgânica solidamente assente num quadro teórico semiótico-literário sobre o romance histórico dos séculos XIX e XX, estendendo-se, aliás, para além da hispanística. Marinho, apenas um ano depois, dedicará uma monografia orgânica ao romance histórico português, desde Herculano até à década de 1990. Limitando-me a este fundamental estudo, por razões de espaço, não citarei aqui os inúmeros artigos e comunicações de conferências publicados só na década de 1990 sobre o tema, tanto em Portugal como em Espanha.

pois o simples rol de títulos confutaria a sua tese.

⁷ Destacam-se os de Spang/Arellano/Matas (1995), bem como os coordenados por Kohut (1997), além das monografias de Pulgarín (1995) e Menton (1993), que, como o título sugere, também inclui o Brasil. No entanto, estes últimos livros tratam exclusivamente do romance contemporâneo, tentando, como no caso de Menton, uma interessante e articulada classificação.

Mas passemos ao Brasil. Nos mesmos anos, Regina Zilberman (1997 e 2003) publica dois interessantes estudos, mas é sobretudo Marilene Weinhardt que, a partir de 1994, inicia uma série de publicações, incluindo duas monografias sobre o romance histórico regional (2002 e 2004). Para além destas monografias, a mesma autora editou o volume coletivo *Ficção Histórica: teoria e crítica* (Weinhardt, 2011) onde, no ensaio introdutório, se passa em revista as principais contribuições sobre a teoria do romance histórico em inglês, francês, espanhol e português. Remeto para esse estudo para uma visão muito mais completa do que a aqui apresentada.

Por fim, mas apenas para me limitar à primeira década do novo milénio, Antônio Esteves publicou uma monografia com o título que pode ser “enganador”, a saber, *O romance histórico brasileiro contemporâneo* (1975-2000). Por que enganador? Porque, se é verdade que o livro se concentra na produção contemporânea, parte do primeiro capítulo, *Narrativa de extração histórica: sob o signo do hibridismo* (Esteves, 2010: 30-62), é dedicada a uma imprescindível e bem argumentada revisão histórico-literária do romance histórico brasileiro do século XIX, marcada, aliás, por uma vigorosa postura crítica em relação aos historiadores consagrados da literatura brasileira. Uma abordagem que, se ainda não o fez, pode vir a inspirar pesquisas mais aprofundadas sobre o tema nas próximas décadas.

Finalmente, em 2017, na USP e na UNESP (sede de São José do Rio Preto), é convocado um congresso internacional com o chamativo título de *O Romance Histórico em Língua Portuguesa: repensando o século XIX*. O evento é organizado em parceria com a Universidade do Minho, a Université Sorbonne Nouvelle/Paris 3 e a Università di Roma Tre, locais onde se realizarão mais dois congressos com o mesmo nome nos anos seguintes (PSN 2018, UM 2019, Roma Tre 2021)⁸. Este último, previsto para 2020, será adiado de um ano pelas razões já explicadas⁹.

⁸ As atas dos congressos de 2017 e 2019 já foram publicadas. No momento em que escrevo, tenho conhecimento de que está a ser preparada a publicação das atas do evento de Paris. Com esta publicação, a série completa fica disponível. Para referências mais exatas, remeto para a bibliografia no final desta introdução.

⁹ Referir todos os académicos que integraram as comissões organizadoras e as comissões científicas seria moroso e, além disso, desnecessário, uma vez que os seus nomes já constam da documentação relativa a cada congresso. Em todo o caso, não posso deixar de referir, pelo menos, aqueles que, ao serviço das universidades referidas, contribuíram, quer através da organização, quer através de comunicações apresentadas, em muitos casos ambas, para todas as edições da série de congressos: Paulo Motta, Luciene Pavanelo, Maria Cristina Pais Simon, Sérgio Guimarães de Sousa.

O que vale a pena sublinhar é a abordagem adotada desde o primeiro congresso. A este respeito, vale a pena citar o texto da convocatória:

Em 2017 celebram-se os 150 anos da publicação de *O Senhor do Paço de Ninães*, de Camilo Castelo Branco, e os 160 anos da publicação de *O Guarani*, de José de Alencar, obras que representam o gênero histórico nas periferias do capitalismo, que certamente possuem as suas particularidades, sendo mais do que reproduções dos modelos importados dos centros. Nesse sentido, o congresso pretende propor novas leituras para o romance histórico produzido em Portugal e no Brasil do século XIX.

A abordagem, portanto, está a linha de investigação indicada nos trabalhos de Casanova (1999) e Moretti (2000). Tal abordagem é também reiterada no título dado ao livro em que foram publicadas as comunicações lidas na Universidade do Minho, a saber, *Romance Histórico. Cãnone e Periferia*. Em definitiva, a sugestão é que a produção de romances históricos em português não deve, pois, ser entendida como uma mecânica aplicação local de um modelo genérico produzido alhures (no centro, leia-se: Inglaterra e França), mas como um contributo fundamental para a inovação e sobrevivência do gênero literário em causa (Moretti, 2000). E, por outro lado, não foi já Shaeffer (1989: 64-66 e 79) quem defendeu que cada texto modifica o gênero literário a que pertence? E, mantendo-me nesta contiguidade doutrinária e geográfica, também vale a pena acrescentar que Genette (1987: 262), ainda a propósito de leituras inovadoras do romance histórico, defendeu, ao contrário de Lukács, que o primeiro verdadeiro romance histórico de Scott foi *Ivanhoe* e não *Waverley*, sendo este último um ensaio em que convergem o costumbrismo e o romance regional. Uma rutura não despicienda, pois permite considerar o “primeiro” romance histórico como expoente de um gênero contíguo, ou seja, o *romance de história recente*, mais tarde magistralmente desenvolvido num país “periférico”, a Espanha, com Pérez Galdós – gênero (ou subgênero) de que não faltam exemplos interessantes tanto em Portugal como no Brasil.

Resta-me, finalmente, apresentar as contribuições apresentadas em Roma, começando pelo valioso artigo de Isabel Pires de Lima, intitulado «*Grãos de Incenso nas Mãos e Pedras na Algibeira*»: *Camilo, Eça, V. G. Moura e J. A. Manta*», em que duas celebridades do romance do século XIX são apresentadas através de um procedimento típico do romance histórico pós-moderno, nomeadamente a distorção de factos históricos e a exibição de procedimentos hipertextuais: uma falsificação histórica

que revela algo de interessante sobre a controvérsia Camilo-Eça. Segue «*O paratexto do romance histórico oitocentista português e o pacto de leitura*» do abaixo-assinado, uma tentativa de mostrar como o pacto de leitura proposto no paratexto do romance histórico é contraditório e ambíguo e também como os procedimentos adotados para o estabelecer, no romance histórico português, podem ser diferentes dos de outros países. O estudo de Martins Freitas, «*Alencar e Camilo: aspetos contrastantes sobre a colonização portuguesa do Brasil*», destaca uma contradição interessante na avaliação da presença colonial portuguesa no Brasil, onde um autor português adota uma posição decididamente mais crítica. «*A invetiva política em Guerra dos Mascates José de Alencar*», de Maristella Petti, realça um procedimento típico do romance histórico que, ao abordar o passado, trata de um conflito do presente. Alguns aspetos temáticos e o seu tratamento no romance camiliano são abordados na contribuição de Paulo Motta «*O santo da montanha e O senhor do paço de Ninães: vingança, perdão e penitência*». O estudo aborda dois romances históricos de Camilo Castelo Branco publicados com apenas dois anos de intervalo e ambientados nos séculos XVII e XVIII, ao passo que Luciene Pavanelo dedica a sua atenção a um autor menos conhecido - e, portanto, menos estudado - em «*Marco Tullio ou O Agente dos Jesuítas, de Alfredo Hogan: os horrores da inquisição como crítica ao passado português*», salientando a originalidade da abordagem de Hogan ao tema do Saudosismo em comparação com outros romancistas coevos. Volta-se à análise dos aspetos temáticos do romance camiliano, neste caso, o elemento trágico, na contribuição de Luciana Namorato «*O Trágico em O Olho De Vidro, de Camilo Castelo Branco*». Com «*Barranco de Cegos: o romance de família como narrativa histórica de um passado demasiado familiar*» de Sofia Andrade, o século XIX, e parte do século XX, regressam, mas como representação da interação entre o privado e o público, traço privilegiado de um género próximo do romance histórico, o romance de família. Com «*Diálogos entre Realidade e Ficção: Memorial do Convento de José Saramago*», de Albertina Ruivo, deparamos numa incursão no romance histórico pós-moderno, que é útil para compreender o seu potencial inovador em relação ao romance histórico romântico. Finalmente, *last but not least*, o romance histórico contemporâneo e a sua relação com o romance histórico do século XIX, é tratada na contribuição de Miguel Real «*Portugal: romance histórico hoje*», estudo em que é proporcionada uma interessante classificação subgenérica da produção atual.

Bibliografia

- CASANOVA, P. (1999). *La République mondiale des Lettres*. Paris: Seuil.
- ESTEVES, A. (2010). *O romance histórico brasileiro contemporâneo (1975-2000)*. S. Paulo: UNESP.
- FERNÁNDEZ PRIETO, C. (1998). *Historia y novela: poética de la novela histórica*. Pamplona: EUNSA.
- FLEISHMAN, A. (1971). *The English Historical Novel: Walter Scott to Virginia Woolf*. Baltimore: The Johns Hopkins Press.
- GENETTE, G. (1987). *Seuil*. Paris: Seuil
- HUTCHEON, L. (1988). *A poetics of postmodernism: history, theory, fiction*. New York/London: Routledge.
- KOHUT, K. (1997). *La invención del pasado: la novela histórica en el marco de la posmodernidad*. Frankfurt am Main: Vervuert/ Madrid: Iberoamericana.
- LUKÁCS, G. (2011). *O romance histórico* (trad. Rubens Enderle). São Paulo: Boitempo.
- MOLINO, J. (1975). Qu'est-ce-que le roman historique?. *Revue d'histoire littéraire de la France*, 75: 2/3, 195-234.
- MORETTI, F. (2000). Conjectures on world literature. *New left review*, 2(1), 54-68.
- MENTON, S. (1993). *La Nueva Novela Histórica de la América Latina: 1979-1992*. México: FCE.
- PAIS SIMON, M.C. (no prelo) *Le roman historique en langue portugaise: repenser le XIXe siècle*. Paris: PSN
- PAVANELO, L. M.; OLIVEIRA, P. MOTTA (Orgs.). *O romance histórico de Camilo Castelo Branco: O Senhor do Paço de Ninães e outros escritos*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2020.
- PAVANELO, L. M.; OLIVEIRA, P. MOTTA (Orgs.). *A História portuguesa na narrativa oitocentista: de Herculano ao fin-de-siècle*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2020.
- PAVANELO, L. M.; OLIVEIRA, Paulo MOTTA (Orgs.). *A História brasileira na ficção do século XIX: O Guarani e outros escritos*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2020.
- PULGARÍN, A. (1995). *Metaficción historiográfica: la novela histórica en la narrativa hispánica posmodernista*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- ROMERA CASTILLO, J. et alii (eds.) (1996). *La novela histórica a finales del siglo XX*, Madrid: Visor.

- SCHAEFFER, J-M (1989). *Qu'est-ce qu'un genre littéraire*. Paris: Seuil.
- SOSA, S. GUIMARÃES de; RIBEIRO, A. (orgs.) (2019). *Romance Histórico. Cânone e Periferias*. Braga: Húmus/CEHUM
- SPANG, K. / ARELLANO, I./ MATA, C. (eds.) (1995). *La novela histórica. Teoría y comentarios*. Pamplona: EUNSA.
- WEINHARDT, M. (2002). *Mesmos crimes e outros discursos? Algumas narrativas sobre o Contestado*. Curitiba: Ed. UFPR.
- WEINHARDT, M. (2004). *Ficção histórica e regionalismo*. Curitiba: Ed. UFPR.
- WEINHARDT, M. (org.) (2011). *Ficção histórica: teoria e crítica*. Ponta Grossa: Ed. UEPG.
- WESSELING, E. (1991) *Writing history as a prophet: postmodernism innovation of the historical novel*. Amsterdam: John Benjamin.
- ZILBERMAN, R. (1997) Romance histórico – História romanceada. *QVINTO IMPÉRIO. Revista de Cultura e Literaturas de Língua Portuguesa*. Salvador, nº 9, pp. 11-27
- ZILBERMAN, R. (2003). O romance histórico – Teoria & Prática, in Bordini M. da G. (org.). *Lukács e a literatura*. Porto Alegre: EDIPUCRS.

Isabel Pires de Lima*

«*Grãos de Incenso nas Mãos e Pedras na Algibeira*»:
*Camilo, Eça, V. G. Moura e J. A. Manta*¹

RESUMO:

A obra *Camilo Castelo Branco responde cento e vinte anos depois a Eça de Queirós – Prefácio de Vasco Graça Moura, Quatro Retratos de Camilo e Eça por João Abel Manta* (Coordenação de José da Cruz Santos, Porto, Modo de Ler, 2019) é um jogo metaficcional envolvendo os três grandes escritores separados no tempo por mais de cem anos ou por apenas uma geração literária. Vasco Graça Moura monta o jogo no prefácio e entra nele através da invenção não declarada da carta de Camilo Castelo Branco. Procurar-se-á dilucidar este jogo paródico, mostrando como as três peças dialogam entre si através da presença ausente de Camilo, aproximando os três escritores, e trazendo Camilo ao século XXI, em diálogo com Eça de Queirós e Vasco Graça Moura. Os retratos de João Abel Manta serão também convocados enquanto contributos para esta ressurreição.

PALAVRAS-CHAVE

Metaficção; Paródia; Camilo; Eça; Moura; Manta

ABSTRACT:

The work *Camilo Castelo Branco responds one hundred and twenty years later to Eça de Queirós - Preface by Vasco Graça Moura, Four portraits of Camilo and Eça by João Abel Manta* (coordinated by José da Cruz Santos, Porto, Modo de Ler, 2019) is a metafictional game involving the three great writers separated in time by more than a hundred years or by just one literary generation. Vasco Graça Moura sets up the game in the preface and enters it through the undeclared invention of Camilo Castelo Branco's letter. We will try to clarify this parodic game, showing how the three pieces dialogue with each other through Camilo's absent presence, bringing the three writers closer together, and bringing Camilo into the 21st century, in dialogue with Eça de Queirós and Vasco Graça Moura. João Abel Manta's portraits will also be used as a contribution to this resurrection.

KEYWORD

Metafiction; Parody; Camilo; Eça; Moura; Manta

* Prof. Emérita da Universidade do Porto

¹ Este artigo foi escrito no âmbito da investigação desenvolvida no Instituto de Literatura Comparada, Unidade I&D financiada por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia.

Não há camiliano ou queirosiano, não há amante da literatura oitocentista portuguesa que não lastime o facto de nunca ter havido entre Camilo e Eça mais do que uma polémica reiteradamente anunciada e nunca realmente efectivada. A coisa ficou sempre ao nível da ameaça mais ou menos velada entre os dois gigantes. É talvez por isso mesmo a posteridade tenha alimentado e perpetuado uma espécie de confronto entre os seus ídolos apoiado em leituras mais ou menos estereotipadas e redutoras: Camilo, o romântico, seria o homem da linguagem vernácula, retratando o Portugal nortenho rural e burguês, português dos sete costados, aguerrido no seu sarcasmo; Eça, o realista, seria o cosmopolita afrancesado, recorrendo a uma linguagem exatamente afrancesada, de olhar estrangeirado e distante, escarpelizando com ironia a pátria.

A razão ou as razões de ser desta permanente propensão polémica, sistematicamente tentada, decorre naturalmente do facto de um e outro dos escritores, embora pretensamente posicionados, bem o sabemos, em lados opostos da barricada estética que oporia românticos e realistas, se reconheceram mutuamente como grandes artistas e ambos em momentos diversos dos seus percursos visitaram, conviveram e se deixaram tentar pelas práticas estéticas a que se oporiam terminantemente.

Mas outros factores mais circunstanciais, e aos quais aludirei adiante, entre os quais certamente contou a mútua estima e consideração que tinham um pelo outro Camilo e o pai de Eça, juiz que o defendera no caso da acusação de adultério com Ana Plácido, terão contribuído para que ambos tivessem moderado, se não mesmo silenciado, e eternamente adiado uma polémica que acabou por ter apenas a forma de uma simpática “guerrilha literária” ou apenas de uma “escaramuça”, como a prefere designar A. Campos Matos:

«Dissemos guerrilha, mas mais apropriado seria talvez dizer escaramuça, se este termo tiver, como parece, um significado mais brando, pois esta polémica nada tem a ver com a rudeza que houve nas polémicas típicas de Camilo. Na que o opõe a Eça prevalece a cortesia, a mesura, o reconhecimento prudente das qualidades do adversário. Ambos os contendores (...) usam de manhas e se contradizem, ambos possuem o domínio perfeito da expressão verbal. Ambos medem cautelosamente as palavras, pouco excedendo a beliscadura, ainda que malévola. Ambos *turibulam* e *louvaminham*, para usar os expressivos termos de Eça na célebre carta a Camilo.» (Matos, 2008: 21)

Enfim, como escreveu Eça, nesta carta, que deixou inédita, vindo a ser publicada apenas postumamente no volume *Últimas páginas*, em 1912, e que a edição crítica da obra de Eça de Queirós em curso recolhe num volume intitulado, *Cartas Públicas*, estamos «nós [Camilo e ele] aqui, com grãos de incenso nas mãos, e pedras nas algibeiras, fazendo [...] mútuas e lentas mesuras.»² (Queirós, 2009b: 208; Santos, 2019: 43). Assim foi sempre, com efeito, de um lado e do outro.

Nessa carta, Eça pretendia responder às lamentações que, no jornal *Novidades*, Camilo avançara, num texto de 7 de Junho de 1887, intitulado, «Nota à procissão dos moribundos», em reacção a um parágrafo de Eça, do «Prefácio dos *Azulejos* do Conde de Arnoso», publicado em 1886, portanto já depois dos romances camilianos ‘facetos’ terem vindo a lume. Nesse célebre prefácio, Eça, após lamentar a incompreensão nacional em torno do naturalismo, confundido com «*grosseria*» e «*sujidade*» (Queirós, 2009a): 195), lançara uma ‘farpa’ que Camilo considerou, a meu ver com propriedade, ser-lhe dirigida. Escrevera Eça:

«Os discípulos do Idealismo, para não serem de todo esquecidos, agacham-se melancolicamente e, com lágrimas represas, besuntam-se também de lodo! Sim, amigo, estes homens puros, vestidos de linho puro, que tão indignamente nos arguíram de chafurdarmos num lameiro, vêm agora pé ante pé enlambuzar-se com a nossa lama! Depois erguendo bem alto as capas dos seus livros, onde escreveram em grossas letras este letreiro – *romance realista* –, parece dizerem ao Público, com um sorriso triste na face mascarada: – “Olhem também para nós, leiam-nos também a nós... Acreditem que também somos muitíssimo grosseiros, e que também somos muitíssimo sujeitos!”» (*Ibidem*).

Camilo não gostou e havia reagido com um «Ora isto é comigo!». E obviamente era, se não tivesse sido, certamente Eça não teria calado a carta de resposta como calou, interrompendo e inviabilizando mais uma vez a possível polémica. Camilo, ofendido, vai cauteloso, embora em crescendo agressivo, na reacção:

² Todas as citações da carta de Eça de Queirós a Camilo Castelo Branco, serão feitas a partir do texto da edição crítica fixado por Ana Teresa Peixinhos intitulado *Cartas Públicas* (Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2009, pp. 205-209). Será obviamente indicada a paginação referente a esta edição, mas também seguidamente a paginação do livro em análise, *Camilo Castelo Branco responde cento e vinte anos depois a Eça de Queirós*.

«Em primeiro lugar, eu nunca censurei a pouca limpeza dos livros do sr. Eça – [o que não é inteiramente verdade]; e, sempre que de passagem os indiquei, foi para os elogiar incondicionalmente – [o que continua a não ser completamente verdade]; porque para mim livros sujos são somente os mal escritos. Em segundo lugar, nenhuma novela minha se inculca na capa *romance realista*. [...] Se V. Ex.cia me julgasse menos irracional do que o seu modo de ler os frontispícios dos meus livros sem os ver (eu é que vejo tudo quanto o insigne romancista imprime) duvidaria que eu fosse capaz dessa parvoçada para chamar aos meus romances a atenção dos leitores de S. Ex.cia . Credo! Pois eu precisaria, para ser visto, de nivelar com a espádua literária do Sr. Eça?» (*Apud* Matos, 2008: 101-2).

Ambos estão de facto «com grãos de incenso nas mãos e pedras nas algibeiras.» (Queirós, 2009b: 208; Santos, 2019: 43).

Ora a obra que motiva a minha intervenção de hoje, *Camilo Castelo Branco responde cento e vinte anos depois a Eça de Queirós – Prefácio de Vasco Graça Moura, Quatro Retratos de Camilo e Eça por João Abel Manta*, (reproduzidos os retratos no final do presente artigo), publicada em 2019, sob a coordenação do delicado editor José da Cruz Santos, é, como o título indica, um jogo metaficcional envolvendo três grandes escritores separados no tempo por mais de cem anos ou por apenas uma geração literária e retoma aquilo a que se poderá chamar a nostalgia dos camilianistas e dos queirosianos, mas também dos muitos apaixonados pelas obras dos dois clássicos oitocentistas, por aquela “polémica a haver” (Reis, 1999: 57), como Carlos Reis a designou, porque sempre evitada.

É esta obra tem origem precisamente no aludido gesto queirosiano de auto-silenciamento, calando a referida resposta ao artigo polémico que Camilo publicara na revista *Novidades*. Eça cala-se e acaba por calar Camilo, que obviamente assim não terá pretexto para avançar na polémica. Mais, Eça vai até fingir desinteresse por uma presumível resposta a Camilo, numa carta, escrita de Bristol (02.07.1887), ao seu amigo Luís de Magalhães:

«Não sei se V. leu nas *Novidades* uma prosa de Camilo com frases muito janotas e arrebitadas, todas pelo figurino de Filinto Elísio em que ele se queixava ferozmente de mim. Eu respondi-lhe numa epístola, destinada às *Novidades*, que (para ser modesto)

não deixava de ter alguma pilhéria. Mas era muito longa, toda a lápis, tinha de ser copiada, e não tive paciência de a pôr em tinta limpa: de modo que guardei um discreto silêncio.» (Queiroz, 2008: 499)

Esta justificativa é obviamente uma simulação, destinada não exatamente a revelar ao amigo as reais razões por que decide não a levar a carta a público, mas a deixar para os leitores vindouros da sua epistolografia, isto é, a deixar para o futuro, uma falsa explicação do seu desinteresse por alimentar uma polémica com Camilo. O que determina realmente esse desinteresse, nunca o saberemos: Receio da pena aguçada, sarcástica e violenta de Camilo? Respeito por fim perante um grande escritor perto da cegueira e que mesmo assim não se furtava ao combate? O que sabemos com segurança é que, como demonstrou Andréa Rocha, «essa carta foi recopiada pela sua mão, e sofreu, até, emendas consideráveis, de extrema importância para quem quiser estudar-lhe os métodos de trabalho.» (Rocha, 1985: 301). Analisando o original a que teve acesso, Andréa Rocha pôde comprovar que «Eça puliu e mondou a prosa, de modo a substituir os adjectivos ou verbos frouxos [...], eliminou o que era supérfluo ou banal; condenou, numa palavra, todas as facilidades do primeiro jacto.» (*Ibidem*).

Na obra em apreço, Vasco Graça Moura monta no prefácio o jogo metaficcional e entra nele através da invenção não declarada da carta de resposta de Camilo a Eça. Já que a carta de Eça acabou por ser publicada postumamente, trinta e oito anos após ter sido escrita, por que não dar a Camilo a oportunidade de ripostar cento e vinte anos depois? Presume-se, portanto, que a resposta camiliana, saída da pena de Graça Moura, terá sido escrita em 2007, quando se terão cumprido 120 anos sobre a data, 1887, em que Eça dera notícia a Luís de Magalhães da referida carta a enviar para o jornal *Novidades* e deixada então na gaveta³.

Estaremos, pois, perante uma carta construída segundo a lógica do romance histórico, no sentido em que um tempo passado é repostado mas sem que o tempo presente do sujeito de enunciação deixe de irromper. Graça Moura reinventa Camilo, mas este Camilo se por um lado se apresenta impregnado do espírito e da truculência que lhe conhecemos, por outro é um Camilo que permite a Graça Moura pensar o seu tempo

³ Note-se que o livro, *Camilo Castelo Branco responde cento e vinte anos depois a Eça de Queirós – Prefácio de Vasco Graça Moura, Quatro Retratos de Camilo e Eça por João Abel Manta*, é publicado em 2019, sob a coordenação do editor José da Cruz Santos, isto é, após a morte de Graça Moura, em 2014.

e ser porta-voz das obsessões de cada um e de ambos, não deixando ao mesmo tempo de ir dando uma piscadela de olho a Eça de Queirós.

Em síntese, a obra é constituída por três peças que dialogam entre si:

1. o prefácio de Graça Moura, intitulado «Anotação à correspondência virtual de Camilo para Eça de Queirós»,
2. a carta imaginada por aquele mas assinada por Camilo que constitui a sua resposta cento e vinte anos depois à carta de Eça e, naturalmente,
3. esta mesma carta efectivamente escrita pelo punho do autor d' *Os Maias*, em 1887.

As três peças são acompanhadas por quatro magníficos desenhos retratos, todos envolvendo os dois escritores, expressamente produzidos para este livro por João Abel Manta, autor de inúmeras caricaturas alusivas a Eça e às suas personagens.

O livro abre exatamente com um desenho (Fig.1), o mesmo reproduzido na capa, anterior ao referido prefácio, que nos dá uma leitura dos dois escritores em função da tal polémica a haver: um Camilo velho, de rosto tranquilo, transmitindo uma serenidade a que não nos habituou. Parece um homem para quem a vida e a literatura não trazem já surpresas, nem mesmo pela voz porventura ainda irreverente dos mais novos; no caso um Eça ajanotado, paramentado de dândi – a flor na lapela, a gravata vistosa, um casaco ou uma casaca assertoada. Mas Eça, em segundo plano, tem um rictus malévol, com um saliente dente inferior, umas orelhas com uma estranha sugestão mefistofélica e uma espécie de labareda que sobressai na testa. É um homem atormentado por contraste com o Camilo que nos é proposto: parece, ao contrário de Camilo, estar disposto ao ataque, à guerrilha, cuidando da sua imagem e da sua lenda.

João Abel Manta não parece, portanto, acreditar muito num Eça reduzido a «um discreto silêncio» (Queiroz, 2008: 499), como de si próprio diz a Luís de Magalhães. Neste retrato, João Abel Manta representa mais um Eça que dá um passo atrás, sim, reduzindo-se a um silêncio de menosprezo que sabe bem que magoará mais Camilo do que o atingiria a carta que havia manuscrito.

Nessa carta, como é habitual nele, mesmo em exercícios laudatórios, de que o melhor exemplo é certamente o célebre texto escrito para o «In memoriam» de Antero de Quental, «Um génio que era um santo», o nosso Eça usa diversíssimos truques retóricos que lhe permitem dar com uma mão e tirar com outra. Neste caso, esta duplicidade é visível

no modo irónico e, portanto, desde logo dúplice como inicia a carta:

«Um tardio correio trouxe-me ontem um número, já quase velho, das *Novidades*, com um artigo (Notas à Procissão dos Moribundos) em que V. Ex.^a, resmungando e rabujando, se queixa ao Público de que eu e os meus amigos - *implicamos consigo, sempre que isso vem a talhe de foice, e lhe assacamos aleivosias.*» (Queirós, 2009b: 205; Santos, 2019: 39).

Repare-se na desvalorização *ab initio* do ponto de vista de Camilo, um ponto de vista envelhecido, como o jornal, e por isso reduzido a uma queixa resmungada e rabujada... Segue-se a alusão ao motivo da queixa provocada pelo passo já citado do «Prefácio dos *Azulejos* do Conde de Arnoso» e depois a sua desqualificação pelo *non sense* de uma comparação de elevado efeito cómico e retórico, que ainda por cima incorpora a insinuação de burrice interpretativa por parte de Camilo:

«E V. Ex.^a, meu caro confrade, acrescenta logo com a mais convincente certeza – “Ora isto é comigo!”»

«Suponha que um dia, numa novela, V. Ex.^a descreve, com o seu vernáculo e torneado relevo, certo animal de longas orelhas felpudas, de rabo tosco, de anca surrada pela albarda, que orneia e abunda em Cacilhas ... E suponha ainda que, ao ler essa colorida página, eu exclamo, apalpando-me ansiosamente por todo o corpo: - “Grandes orelhas, rabo tosco, anca pelada... É comigo!» Que diria V. Ex.^a meu prezado confrade?»

«V. Ex.^a balbuciará, aturdido: - “Eu não sei, eu vivo longe... Se as suas orelhas são assim longas, e se o albardão o despelou, há realmente concordância... Mas na verdade creia que, mencionando esse animal venerável, não me raiou no ânimo a mais tênue, remota intenção...” Assim, embaraçado e surpreso, diria V. Ex.^a. E assim eu digo.» (*Idem*: 205-6; *Idem*: 39-40).

E repare-se também, como Eça alude com a ironia da sua impiedosa adjectivação ao «vernáculo e torneado relevo» da pena camiliana.

Mais adiante na carta, dirigirá a Camilo, com a outra mão agora entreaberta, elogios dos mais significativos que alguma vez fizera ao autor de *Amor de perdição*. E admito com malevolência que essa poderá ser até uma das explicações para a retenção da carta na gaveta dos inéditos queirosianos. Se não veja-se. Antes de elogiar Camilo, Eça não resiste a dizer-lhe com descaro alguma coisa que tem o seu quê de verdade cruel: «Eu nunca tive, é certo, a oportunidade deleitável de

apreciar, nem em copioso artigo, nem sequer em curta linha, a obra de V. Ex.^a.» (*Idem*: 207; *Idem*: 41). É realmente verdade e praticamente nunca o virá a fazer. Dirige no ano seguinte, em 1888, um convite a Camilo para integrar a lista de colaboradores da *Revista de Portugal*, na qual o seu «nome tão glorioso», escreve ele, não poderia faltar como garantia da importância e brilho do projecto. E é quase tudo. O silêncio de Eça aquando da morte de Camilo foi até algo chocante. Aquilino Ribeiro, que num livro de 1949 atentou nas relações entre os dois monstros da literatura oitocentista portuguesa, é acusador a propósito do silêncio queirosiano: «Não escreveu uma só linha acerca do grande escritor, ele que esbanjou a blandícia pelos seus amigos, mediocres todos no talento» (Ribeiro, s/d: 241).

Dita aquela deselegância, Eça elogiará Camilo, é certo, mas, demarcar-se-á, logo depois dos que se dizem amigos e discípulos de Camilo e vai matizando sempre o elogio com reticências:

«Porque eu, falando de V. Ex.^a, considero sempre a sua imaginação, a sua maneira de ver o mundo, o seu sentimento vivo ou confuso da realidade, o seu gosto, a sua arte de composição, a fraqueza ou a força do seu traço; e, pelo menos, admiro sem reserva em V. Ex.^a o ardente Satírico, neto de Quevedo, que põe ao serviço da sua apaixonada misantropia o mais rico e o mais quente sarcasmo peninsular. E os seus amigos esses admiram apenas em V. Ex.^a secamente e pecamente, o *homem que em Portugal conhece mais termos do Dicionário!*» (Queirós, 2009b: 207; Santos, 2019: 41).

Não terá tido algum receio, o nosso Eça, do violento sarcasmo de que Camilo era capaz? Não se terá retraído face ao «ardente Satírico, neto de Quevedo», de exhibir as reservas que afinal Camilo efectivamente lhe suscitava?

João Abel Manta parece-me dizer que sim, ao retratar deste modo (Fig.3) a dupla: Camilo em vetusta pose, olhando de lado, com desconfiança controlada, um Eça em segundo plano, mas que mantém a pose truculenta, de monóculo perscrutador e bengala-batuta em riste, desferido golpes calculados, escondendo, porém, alguns...

Antes de me centrar na resposta de Camilo, importará reter a atenção no prefácio de Graça Moura. Nesta «Anotação à correspondência virtual de Camilo para Eça de Queirós» está-se perante um texto altamente irónico que se constrói em função de dois objectivos essenciais.

Primeiro objectivo, declarar o distanciamento crítico de Graça Moura

relativamente à arte contemporânea, ele que foi um amante declarado da cultura clássica, que reiteradamente visita na sua obra, tendo sido aliás tradutor exímio de Racine, Dante, Petrarca, Shakespeare, entre outros, e um camonianista apaixonado; dedicou a Camões vários volumes ensaísticos para além de ter feito uma adaptação em verso de *Os Lusíadas* para jovens. Em contraponto a isto, faz questão de se declarar, com uma certa pose, anti-pessoano, e, no presente prefácio, afirma-se incapaz de compreender o que designa de «pós-vanguarda» que, «ao que me dizem, - escreve ele - é o novo movimento que se desenha no horizonte.» (Santos, 2019: 16).

Conta, aliás, que o meio artístico o detesta e persegue, porque escreveu um artigo interpretado como reticente relativamente à genialidade dos novíssimos, tendo desencadeado reacções tremendas. E Graça Moura faz uma enumeração de dissabores com um eco camiliano e um sarcasmo próprio do mestre:

«Houve mesmo uma actriz que, na Internet, me interpelou garantindo que me odiava com todas as veras da sua alma feroz de encenadora, pintores de vanguarda que promoveram um abaixo assinado contra mim por eu ser incapaz de compreender a ruptura radical representada pelo movimento plástico *Trocantinas*, músicos que me consideraram indigno da cidadania, coreógrafos que se sentiram injuriosamente retratados, cineastas que pensaram queixar-se ao Presidente da República, epistemólogos que sacudiram reprovadoramente a melena, enfim, houve comentários e guinchos, manifestos de desgravo e reuniões de repúdio, *sound-bites* febris, trinta por uma linha...» (*Idem*: 13).

Segue-se uma maravilhosa diatribe, cómica e longa, em torno de uma série de manifestações de arte contemporânea que os criadores de facções opostas àqueles o convidam, com «palmadinhas incitadoras nas costas» (*Idem*: 14), a frequentar, intimidando-o – e note-se a ironia – a escrever textos de apresentação para os respectivos catálogos. Todos os eventos em que participará contemplam no título a palavra *Lux*, nome de um famoso bar/discoteca lisboeta, com programação própria, muito frequentado por uma certa elite snob ligada à contemporaneidade. Graça Moura, com violento sarcasmo, vai descrevendo: uma exposição, *Lux Liquida*; um filme, *Lux Velox*; uma peça *Lux Extincta*; uma partitura, *Lux Sonora*; uma leitura, *Lux Lucida*. E a descrição resulta cómica e hilariante, com o poeta deambulando exausto por todos esses eventos.

Está aberto caminho para a carta de Camilo, mediatizada por Graça Moura, que virá a seguir, uma carta que tem como pano de fundo a querela estética entre românticos e realistas, que de resto sempre subjaz às relações entre Camilo e Eça, a qual havia voltado à tona na resposta de Eça à queixa acima citada de Camilo a propósito do «Prefácio aos *Azulejos do Conde de Arnosos*».

Segundo objectivo do prefácio, anunciar o jogo da construção ficcional em presença, o qual também persegue o velho modelo camiliano do texto desaparecido e encontrado por acaso num qualquer sótão ou trazido por mão misteriosa para que o escritor o possa revelar. Então, a carta de Camilo que vai ser publicada a seguir, veio ter às mãos de Graça Moura através de um site que lhe fora indicado por um amigo seu bibliófilo, entretanto misteriosamente incontactável na sequência de um divórcio. O site designa-se www.ccb.heaven.pt.

Graça Moura estranha: ccb refere-se a Centro Cultural de Belém, importante instituição cultural portuguesa à época dirigida por Graça Moura? Não, ccb, constata o autor, quando visita o site, refere-se a Camilo Castelo Branco e disponibiliza momentânea e misteriosamente a carta camiliana desconhecida. O domínio do site é «heaven» (paraíso), sugerindo o carácter póstumo da carta.

Através deste engenhoso equívoco se indicia o jogo metaficcional: uma carta, proveniente do paraíso, assinada por Camilo Castelo Branco, dirigida ao seu confrade Eça de Queirós. E também assim se avança na con-fusão entre Camilo e Graça Moura, Graça Moura e Camilo. E isso não explicará por que razão Camilo terá querido, no dizer de Graça Moura, que a carta passasse por apócrifa? Se não veja-se, acrescenta ele com desfaçatez, como Camilo:

«[...] resvala neste ou naquele francesismo, não se exprime sempre no seu estilo mais característico e chega a parafrasear autores muito mais recentes: por exemplo, Jorge de Sena falou do “nunca assaz falecido Marques Braga”, e aqui vemos a fórmula retomada quanto ao “nunca assaz esquecido Alexandre da Conceição”». ⁴ (*Idem*: 17).

O preâmbulo de Graça Moura vai terminar, como aliás começara, explorando referências ambíguas e irónicas ao campo semântico da luz – *lux* tantas vezes referida no corpo do texto como foi recordado.

⁴ Alexandre da Conceição foi um dos homens da “Ideia Nova” com o qual Camilo teve uma das mais violentas polémicas em que se envolveu.

Abre com a dedicatória, «aos leitores ávidos de luz» (*Idem*:13) – luz, depreende-se, clareza sobre o diálogo que ficou omissos entre Camilo e Eça; uma luz que será trazida pela palavra não esclarecedora de Graça Moura ao montar este jogo de simulações – carta encontrada, carta apócrifa. O preâmbulo termina assim, num tom chocante, evocando a luz eterna que banhará os dois escritores «póstumos»:

«Oxalá, um dia, este texto seja dado à estampa com cópia de anotações eruditas que esclareçam devidamente o que fica por esclarecer. Quanto às sombras de Camilo e Eça, posso desejar-lhes que aproveitem o espetáculo também genial da *Lux Aeterna*.» (*Idem*: 18).

João Abel Manta acompanha o texto de Graça Moura, traçando estoutro duplo retrato dos dois escritores (Fig.4), inseridos numa atmosfera nebulosa, sugestiva da *Lux Aeterna*. Ambos estão desprovidos das roupas que usualmente exibem, ambos têm uma cor amarelada e os corpos de ambos ostentam cicatrizes, tudo sugerindo a sujeição a uma autópsia – Eça tem mesmo uma cozedura de orelha a orelha, como se o crânio tivesse sido aberto e a garganta parece ter sido trepanada. São, portanto, dois mortos vivos – Eça está na posse do seu monóculo e Camilo dos seus óculos, – autopsiados por Graça Moura e João Abel Manta.

Ora, com efeito, a carta de Camilo, confirma a justeza deste desenho de João Abel Manta e a adequação dos votos expressos por Graça Moura, pois abre com uma explicação do tempo e do modo como a carta queirosiana chegou ao local onde se encontra:

«Um cúmulo-nimbo, que é, cá por estas paragens, o meio de que se serve o Criador para fazer chegar às almas agitadas algum correio que ainda lhes seja destinado, trouxe-me a sua longa carta, assim arribada nas garras de uma águia imperial [...]. A despeito dos consideráveis progressos feitos pela comunicação humana no século XX, a missiva levou pois mais de cem anos a chegar ao seu destino. Mas para quem, como nós, está destinado a viver beatíficos ócios por toda a eternidade, um século não é assim tanto tempo, seja qual for o recoveiro. » (*Idem*: 25).

A carta oscilará conseqüentemente entre alusões ao local de elocução de Camilo e manifestações de conhecimento do tempo e do meio em

que a carta de Eça foi escrita, mas também com inúmeras referências ao mundo contemporâneo que a pena de Graça Moura lhe permite conhecer. Portanto, como acima referi, está-se perante o que poderíamos designar como uma epistolografia construída numa perspectiva habitual no romance histórico pós-moderno, onde o anacronismo temporal ocupa terreno.

Assim sendo, a carta resposta de Camilo é marcada por uma certa bonomia e outro tanto humor, próprios de quem adquiriu distanciamento crítico proporcionado por um conhecimento mais avançado do mundo do que aquele que podia Eça de Queirós ter à data da escrita da sua. Nada da ferocidade polemista habitual nele; apenas aqui ou ali um pequeno agulhão caldeado por um humor cordial. Quem como ele habita «áridos cimos metafísicos» (*Idem*: 27) não se interessa já por qualquer «caturrice entre literatos» (*Ibidem*) em torno de querelas tão ultrapassadas já como «Realismo versus Romantismo» (*Ibidem*).

Portanto, Camilo desvalorizará a polémica e retomará alguns pontos da carta queirosiana, respondendo em tom amenamente chocarreiro, como no passo seguinte:

«Como V.Exa. compreenderá sem dificuldade de maior, eu dispense-o gostosamente, e de uma vez por todas, de se identificar com qualquer das espécies zoológicas que descrevi com alguma minúcia, ainda que nelas V. Exa. capriche em encontrar remotas semelhanças ou afinidades consigo mesmo, e, pelo que me toca a mim, sempre eu prescindiria de ocupar, na pequena história literária lusitana, um lugar semelhante ao do nosso Bulhão Pato a rever-se despeitadamente na figura do seu Tomás de Alencar. Já não tenho idade, nem estatuto, nem tempo, nem paciência para essas questiúnculas e muito menos para venenos destilados em prosa e em verso.» (*Idem*: 26).

A carta vai sobretudo desenvolver-se aproximando a obra de Eça ou a cultura do século XIX de aspectos e práticas do Portugal contemporâneo. Um exemplo é o do quadro pessimista quanto à soberania de Portugal no mundo actual, que vale por dizer no seio da União Europeia – ideia generalizada em setores ideologicamente situados nos extremos do espectro político português, nos quais Graça Moura, que fora parlamentar europeu, não se situava -, quadro traçado a partir da lembrança do famoso projecto da publicação de *A Batalha do Caia (A catástrofe)* por Eça de Queirós e da acusação de falta de ética profissional que Ramalho Ortigão lhe fizera. Diz Camilo:

«V. Exa. anunciava uma catástrofe em que perderíamos a independência. Com menos brilho na prosa de vários plumitivos e mais umas casquinadas torpes da multidão, embora sem derramamento de sangue, a nossa independência foi-se. Regressámos a 1580. Bem me queria parecer pelo riso escarninho que às vezes topo no ectoplasma de Manuel de Faria e Sousa.» (*Idem*: 28).

Segue-se uma aproximação do gesto de Eça, que Ramalho, recorde-se, entendeu configurar uma chantagem face ao Estado português, que aquele servia como cônsul, gesto comparável ao de um deputado do parlamento português do começo do século actual que ficou conhecido por o “deputado do queijo”. Não valerá a pena detalhar este *fait divers* da pequena política portuguesa. Vale apenas reter o tom da conclusão da aproximação feita, que vai buscar mais uma vez o já citado comentário de Eça referindo-se a Camilo: «apalpando-me ansiosamente por todo o corpo: - “Grandes orelhas, rabo tosco, anca pelada... É comigo!”» (Queirós, 2009b: 205-6; Santos, 2019: 39). Camilo conclui com ironia:

Apresso-me a esclarecer que não pretendo, nem de perto nem de longe, que V. Exa., desta vez apalpando-se ou degustando-se *in corpore sano* se assim lhe aprouver, sinta que aponto a qualquer afinidade entre a sua actividade literária e a produção de lactícínios em tão perversas condições. Quando aludo a tais matérias suculentas e desnatáveis, refiro-me, numa metáfora que pretende ser sóbria, aos recursos do Estado tal como os governos os interpretam e utilizam ao sabor das conveniências. (Santos, 2019: 28).

Parte substancial da carta vai ser dedicada a questões de língua e literatura, mas não exatamente para que Camilo gize respostas diretas a Eça, como se verá.

Este, importa lembrar, havia atacado especialmente Camilo nesse campo, até porque, bem o pressentia, era exatamente no campo da língua que, ao logo dos anos, Camilo o criticara negativamente. Camilo não se furtara a manifestar o seu grande apreço logo por *O crime do Padre Amaro* ou depois por *O primo Basílio*. Em cartas ao visconde de Ouguela dirá, reagindo à edição d’*O Crime*, na *Revista Ocidental*: «Este rapaz vem tomar a vanguarda a todo os romancistas. É um admirável observador e, conquanto faça pouco caso das imunidades da língua, tem arte de fazer admiráveis defeitos» (*Apud* Matos, 2008: 61). Aquando da sua publicação em livro, escreverá com graça ao mesmo amigo:

«Tem admirável paciência de observação plástica; mas, dentro dos tecidos musculares, figura-se-me que vê mal. Quanto à linguagem, às impropriedades, reflexo de Flaubert, nem as estranho nem as abomino [...]. Este livro seria perfeito se o Eça conhecesse a língua um pouco estafada e gordurosa de Luís de Sousa.» (*Idem*: 62-3).

Aliás, Eça tinha fortes inseguranças a respeito do seu próprio uso da língua. Basta lembrar, e importa fazê-lo no contexto desta intervenção, a extraordinária carta de Fradique Mendes dirigida a E. (Eça de Queirós), que foi publicada apenas em 1929, no volume *Cartas inéditas de Fradique Mendes*⁵, ao longo da qual o fantasma de Camilo está constantemente presente e a sua concepção antiquada do uso da língua questionada (e que, como acabou de ser dito, ficou inédita), a qual constitui uma auto-justificação de Eça quanto ao seu singular caminho no manuseio da língua e afinal uma importantíssima reflexão metaliterária a respeito da sua obra. Atente-se tão só no seguinte passo:

«Há razão para que V. se preocupe, com a sua falta de vocábulo, a sua má construção e os seus galicismos? Não, homem, respire! Evidentemente, a sua língua não é rica – menos rica decerto, bem menos, que a de Oliveira Martins, ou a do Ramalhal amigo. Muito menos ainda que a de Camilo, cujo verbo é prodigioso, acumulando tudo o que o génio nacional inventou para se exprimir! (...) Camilo, com o verbo completo dum raça na ponta da língua, hesita, tataranha, amontoa, retorce, embaralha, e faz um pastel, confuso e baço, que nem o Diabo, lhe pega, ele que pega em tudo!

V. em todo o caso é infinitamente menos rico em termos que esses, seus três ilustres colegas. No entanto não se aflija por isso, nem continue a ler o dicionário, menos ainda os clássicos. Essa questão de riqueza de Lexicon tem sido já muito estudada – e decidida. E a decisão é esta – Bem-aventurados os pobres de Lexicon porque deles é o Reino da Glória!» (Queirós, 2014: 343-4).

Afinal aqui se diz tudo quanto ao mal estar de Eça relativamente a esta questão e ao reconhecimento da figura canónica de Camilo, embora, como sempre, Eça dê com uma mão e tire com a outra.

⁵ Eça carta está hoje publicada no “Apêndice” do volume *A correspondência de Fradique Mendes (Memórias e notas)*, da edição crítica da obra completa de Eça de Queirós, editado por Carlos Reis, Irene Filho e Maria João Simões (Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2014: 335-352).

João Abel Manta acerta inteiramente quando num dos retratos do livro em apreço (Fig.2) nos dá a ver um Camilo fantasmático em pano de fundo, perseguindo com a sua bengala, qual ceptro em riste, um Eça que, embora em primeiro plano, se revela algo apreensivo, tentando olhar para a retaguarda camiliana. Assim foi sempre, afinal!

Mas voltemos à resposta camiliana, cento e vinte anos depois, àquelas investidas queirosianas feitas na carta de 1887 a propósito do «*homem que em Portugal conhece mais termos do Dicionário*» (Queirós, 2009b: 207; Santos, 2019: 41), e que os acólitos celebravam também, nas palavras de Eça, como:

«[...] o homem que nestes descabidos reinos melhor sabe descompor o seu semelhante! E isto tão obstinadamente murmurado ou clamado, que esta geração mais nova, para quem eu já vou sendo um velho e V. Ex. é quase um fantasma, não tendo como eu e os do meu tempo rido e chorado sobre os seus livros de paixão e de ironia, o imaginam a V. Ex.^a um intolerável caturra, de capote de frade, debruçado sobre um sebento Lexicon, a respigar termos obsoletos para com eles apedrejar todos os seus conterrâneos!

A V.Ex.^a, crítico sagaz de si mesmo, melhor compete avaliar o que neste vale de prosa e lágrimas tem feito para merecer que os seus amigos [...] teimem em lhe enterrar até aos ombros esta dupla e pesada coroa da *vernaculidade* e da *descompostura*.» (Idem: 208 / Idem: 42).

Camilo vai desvalorizar ou ignorar mesmo tais dislates e prefere concentrar-se naquilo que admite ser o desbragamento da actual linguagem literária que ronda, frequentemente, o domínio do obsceno, porque a literatura hoje apenas se centra num tema, o sexo. «Não no dos anjos, como neste plácido lugar ainda se poderia admitir sem desprimor para o Onnipotente e para tão incorpórea parte da anatomia desses seres inefáveis.» (Santos, 2019: 29) – acrescenta Camilo. Nem sequer na discussão do erotismo se centra, como o fazem o Topsisius d’*A Relíquia* ou o Silvestre da Silva do *Coração, Cabeça e Estômago*. O que importa agora à literatura é

«[...] o sexo cru, *sans ambages*, descrito à lupa com cópia de mucosas em funcionamento e de pormenores anatómicos vistos em ponto grande, no sexo repetido à saciedade [...] de modo a encher cento e cinquenta laudas de um romance com o vocabulário tumefacto que é de rigor e uma cornucópia de

titilações que nem mesmo a minha pujante Eufémia Troncha seria capaz de imaginar.» (*Idem*: 30).

A estratégia paródica de Graça Moura leva-o obviamente a apropriar-se da linguagem usada por Camilo quando se refere ao campo semântico do realismo – “mucosas”, “tumefacto”, “titilações”. E Eça acabará por ser corresponsabilizado por aquela constatação camiliana de que a literatura contemporânea está dominada pelo pansexualismo. Diz Camilo:

«V. Exa., arrimado às suas teorias realistas sobre a sociedade e a arte, poderá opinar que esta é uma consequência normal da evolução dos costumes. Confesso que tenho certa dificuldade em ver a ágil perícia com que, por vezes, convenhamos, o meu prezado Confrade transcreveu directamente do Francês, aplicada a estas novidades *partouzardes*, como se diz, ou em breve virá a dizer-se, naquele nosso jardim à beira-mar plantado.» (*Idem*: 30-1).

Em síntese, Camilo e Graça Moura, à medida que a carta avança começam a con-fundir-se num certo distanciamento crítico em relação à contemporaneidade que o leitor já nem sabe muito bem se é a de Camilo oitocentista ou a de Graça Moura, seu contemporâneo. Os clássicos dos “cartapácios veneráveis” (*Idem*: 31) que ambos amam não abonam esta literatura que transforma a língua em “latrina” (*Ibidem*) – e acorre à memória a classificação do vetusto Alencar qualificando a literatura realista de «latrinária». As obsessões de Camilo, purista da língua, parecem sofrer um processo de transferência que o fazem esquecer o realismo oitocentista e Eça de Queirós, para se fixarem em torno de questões de língua «no tocante ao ensino de Camões nos liceus e a certas modalidades lexicais que acabaram por merecer o favor da Academia.» (*Ibidem*). E o leitor português é obviamente levado a pensar na cruzada empreendida por Graça Moura na defesa patrimonial da língua contra o Acordo Ortográfico de 1990 que nos rege presentemente.

Termino concluindo que a resposta de Camilo a Eça, cento e vinte anos depois, constitui um belo estratagema narrativo e retórico encontrado por Graça Moura para tecer uma virulenta crítica aos maus tratos dados pelos literatos contemporâneos à língua, com a legitimação trazida por Camilo, um gigante da «vernaculidade» e da «descompostura», nestes termos reconhecido por Eça, outro gigante da «arte de fazer admiráveis defeitos» (*Apud* Matos, 2008: 61) com a língua, como Camilo lembrara em vida.

Camilo está a terminar a carta e escreve pela mão de Graça Moura, alguma coisa em que os três escritores hoje estão ou estariam unidos:

«[...] ninguém precisa de saber exprimir-se mais do que por sumárias onomatopeias e ninguém precisa de entender o que escreve ou lê. *Le style est l'homme* e ninguém precisa de se zangar ou de procurar invidias querelas entre oficiais do mesmo ofício. A fraternidade universal só lucrará com isso e os governos também.» (Santos, 2019: 31-2).

Eis Camilo Castelo Branco, Eça de Queirós e Vasco Graça Moura «com grãos de incenso nas mãos, e pedras nas algibeiras» (Queirós, 2009b: 208; Santos, 2019: 43) para retomar a expressão queirosiana, mas pedras a não serem lançadas entre confrades. “*Le style est l'homme* e ninguém precisa de se zangar” (Santos, 2019: 31).

Bibliografia

- MATOS, A. CAMPOS (2008). *A Guerrilha Literária – Eça de Queiroz / Camilo Castelo Branco*. Lisboa: Parceria A. M. Pereira.
- QUEIROZ, EÇA de (2008). *Correspondência*, Organização e notas de A. Campos Matos, vol. I. Lisboa: Caminho.
- QUEIRÓS, EÇA de (2009a). “[Carta-Prefácio a *O Brasileiro Soares de Luís de Magalhães*]”, *Cartas Públicas*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, pp.187-204.
- QUEIRÓS, EÇA de (2009b). “[Carta a Camilo Castelo Branco]”, *Cartas Públicas*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, pp. 205-209.
- QUEIRÓS, EÇA de (2014). *A correspondência de Fradique Mendes (Memórias e notas)*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.
- REIS, C. (1999). “Camilo e Eça ou a Polémica a Haver”, *Estudos Queirosianos*. Lisboa: Editorial Presença, pp 57-66.
- RIBEIRO, A. (s/d). *Camões, Camilo, Eça e alguns mais* (4ªed.). Lisboa: Bertrand.
- ROCHA, A. (1985). *A epistolografia em Portugal* (2ª ed.). Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.
- SANTOS, J. da C. (Coordenação) (2019). *Camilo Castelo Branco responde cento e vinte anos depois a Eça de Queirós – Prefácio de Vasco Graça Moura, Quatro Retratos de Camilo e Eça por João Abel Manta*. Porto: Modo de Ler.

Imagens pela ordem de apresentação no livro:

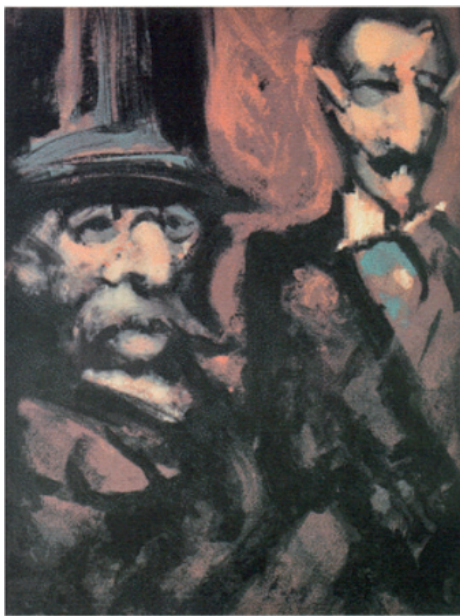


Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4

Mauro Cavaliere*

*O paratexto do romance histórico oitocentista português
e o pacto de leitura*

RESUMO:

Genette (1987) defende que a indicação genérica “romance” nas capas das obras do século XIX surge bastante tarde devido a uma espécie de inibição, pois manifestaria a referência a um género menor. No entanto, em Portugal, a indicação genérica “romance” na capa não parece seguir totalmente o padrão francês. Além disso, a referência paratextual parece ser condicionada por outros fatores, como, por exemplo, o tipo de publicação.

Parece, assim, que o pacto narrativo estabelecido por diferentes categorias paratextuais depende de uma dinâmica complexa que envolve o estatuto epistemológico dos vários géneros discursivos em circulação, bem como determinados objetivos autorais (ou editoriais) relativamente à receção das obras.

PALAVRAS-CHAVE

Romance Histórico Português do Século XIX; Pacto Narrativo; Paratexto; Título, Prefácio.

ABSTRACT:

Genette (1987), argues that the generic indication ‘novel’ on the covers of 19th century works appears rather late due to a kind of inhibition, as it would manifest the reference to a minor genre. Nevertheless, in Portugal, the generic indication ‘novel’ does not seem to completely follow the French standard. Moreover, the paratextual reference seems conditioned by other factors, such as the type of publication.

It would thus seem that the narrative pact established by different paratextual categories depends on a complex dynamic involving the epistemological status of the various circulating discursive genres as well as certain authorial (or editorial) goals regarding the reception of works.

KEYWORD

19th Century Portuguese Historical Novel; Narrative Pact; Paratext; Title; Preface.

Introdução

Genette, em *Seuils*, considera que a indicação genérica¹ “romance”,

* Universidade de Estocolmo

¹ Seguimos aqui a classificação dada por Genette (1987: 56), quanto aos textos da capa,

nas capas das narrativas de ficção, aparece tardiamente, isto devido a espécie de tabu, pois se trataria da referência a um género literário menor:

«La vérité est plutôt, sans doute, que le tabou classique pesait encore sur le genre, et que l’auteur e l’éditeur ne considéraient pas son indication comme assez reluisante pour être mise en exergue» (Genette, 1987: 92).

Tal prática parece confirmada examinando, por exemplo, as capas de obras da primeira parte do século, como *Le dernier chouan/La Bretagne en 1800* (1829), e para *Le rouge et le noir/Chronique du XIX^e siècle* (1831) em que apenas aparecem subtítulos. No entanto, muito tempo mais tarde, até mesmo *La comédie humaine* (1869) não ostenta a indicação genérica “romance”. Pelo contrário, exhibe um subtítulo de tipo pseudocientífico (*Étude de mœurs*), referido à primeira parte da coletânea, e mais um de tipo pseudogenérico (*Scènes de la vie privée*), referido ao primeiro livro da edição. Estamos na segunda metade do século XIX e o romance poderia reivindicar um estatuto elevado no mundo das letras, mas olhando para os títulos analisados por Genette, que são sobretudo franceses ou ingleses, a inibição perdura pois, já na segunda parte do século, *Madame Bovary* (1857), como se sabe, apenas ostenta a indicação *Mœurs de province*, a segunda edição de *Salammô* (1863) não traz qualquer indicação genérica, (nem mesmo a que se poderia legitimamente esperar, “romance histórico”) e até dois entre os mais famosos romances de Zola não apresentam a indicação genérica “romance”: *Thérèse Raquin* (1867) e *L’assommoir* (1877). Esta dicção também não aparece em *Bel-Ami* de Maupassant, que é de 1885.

Neste momento, o romance, particularmente em França, certamente se deveria ter emancipado da herança da tradição clássica à qual se refere Genette. Por outro lado, as razões que determinam a configuração paratextual podem também ser outras e, como aponta o próprio Genette,

em título, subtítulo e indicação genérica (*titre, sous-titre, indication générique*). Com a significativa exceção de Celestino Soares, em que a prolixidade do paratexto compensa a pobreza do texto, poucos entre os paratextos de romances aqui analisados apresentam todos os três elementos: em A. Gama prevalece o subtítulo (por ex. *Um motim de há cem anos. Crónica Portuense do século XVIII*), em outros a indicação genérica, como no caso de Rebelo da Silva (*Ódio velho não cansa. Romance histórico*). Como se pode notar, e como aponta o próprio Genette (1987: 55-56), o subtítulo pode, às vezes, conter uma indicação genérica. No entanto, é exatamente a falácia desta indicação genérica, de origem provavelmente editorial, o aspeto mais interessante e que será destacado.

uma destas é que as opções dependem de diferentes tradições nacionais:

«Il faudrait une longue et minutieuse enquête à travers les éditions originales pour préciser les étapes de l'évolution, sans doute variable selon les pays» (Genette, 1987: 85).

Olhando para a Itália, *I promessi sposi* (Manzoni, 1825) ostenta um subtítulo que aponta para uma definição genérica falaciosa (*Storia milanese del secolo XVII*), já que sugere sub-repticiamente um relato factual (uma ambiguidade reforçada, aliás, no texto da introdução). No entanto, a primeira edição de *I Malavoglia* (Verga: 1881), anterior, portanto, a *Bel-Ami*, já exhibe, em exergo, a indicação genérica “romance”; a mesma coisa acontece com *Mastro-Don Gesualdo* (Verga, 1890) – a 3ª edição em qualquer caso. Isto sem considerar que, analogamente ao que ocorre na França, já com o século XX a dicção “romance” aparece regularmente: *Senilità* (1898), *Il fu Mattia Pascal* (1904).

Em Portugal: as revistas

Chegou o momento de voltarmos para o país que nos interessa, e não através de uma rápida revisão de obras-primas, mas examinando a situação mais em pormenor.

Seguindo sempre a ordem cronológica que percorre o século XIX, mas limitando-me aos anos que vão de 1840 a 1868, valerá a pena dar uma vista de olhos ao nascimento do romance português moderno e, inevitavelmente, às revistas em que é publicado, em série, e nomeadamente às revistas principais.

Surpreendentemente, ou talvez não tanto, não existem quaisquer inibições quanto ao uso da dicção romance²: os escritos de Herculano em *O Panorama* estão listados no índice não sob o nome do autor – ou o título da obra – mas sob o título “romances”, e isto independentemente da sua extensão. Com efeito, os contos, mais tarde recolhidos nos dois volumes de *Lendas e Narrativas*, aparecem sob este rótulo: por ex., em

² As ambiguidades da configuração do paratexto não devem induzir à conclusão que os escritores estivessem inconsistentes do estatuto ficcional das suas obras, como, aliás, refere Genette: “Cette persistante discrétion semi-honteuse ne signifie évidemment pas que les romanciers du XVIII^e et du XIX^e siècle, si ce n'est peut-être Balzac, ne considéraient pas leurs œuvres comme des romans» (1987: 91).

1839, *A abóbada e A morte do Lidador*; e em 1841, *Arras por foro de Espanha*. O mesmo critério aplica-se a *O bobo* (1843).

A *Revista Universal Lisbonense*, que publicou *Raísso por Homízio* de Rebelo da Silva, até mesmo acrescenta uma indicação subgenérica, classificando a narrativa como “romance histórico” (§ 1106, 1123, 1150, 1176, 1201, 1222, 1248, 1214, 1299, 1320, 1392, 1419).

As capas (ou os rostos)

Contudo, isto não significa que a etiqueta “romance” seja reproposta nas capas das edições em volume de obras anteriormente publicadas em série.

Em *Eurico o Presbítero* (1844) não aparece nenhuma indicação genérica (assim como não aparecerá nas edições posteriores mencionadas adiante)³, enquanto *O monge de Cister* (1848) “apenas” apresenta um subtítulo, *A época de D. João I*.

Em qualquer caso, a indicação genérica que aparece regularmente em revistas (“romance”, “romance histórico”) não é utilizada, e o mesmo se pode dizer no caso de *O arco de Sant’Ana*, pois o título é seguido pelo subtítulo *Crónica Portuense* – e da referência ao manuscrito do qual seria extraído.

Em *Odio velho não cansa* (1848) de Rebelo da Silva, há uma indicação subgenérica, a mais correta deste um ponto de vista atual: “romance histórico”. O adjetivo “histórico”, contudo, desaparece no livro posterior do mesmo autor (*A mocidade de D. João V*, 1851), que é rotulado apenas como “romance”, mesmo sendo considerado (hoje) um romance histórico. Esta mesma indicação desaparece novamente em *Um ano na corte* de Andrade Corvo (1850), enquanto *Virgínia, Afonso e Corina* (de António P. F. de Aragão, 1853) abunda em indicações paratextuais: um subtítulo *...ou o mais nobre sacrifício do coração de duas virgens*, subtítulo, desta vez, temático e não pseudogenérico pois, caso raro, é seguido por uma verdadeira indicação genérica (*romance histórico português*). Genérica, mas também geográfica: o adjetivo de nacionalidade que, num contexto em que circulam romances traduzidos, tem a função de marcar a nacionalidade tanto do autor como do assunto tratado.

³ O rosto da edição de 1844 à minha disposição não reproduz outras informações a não ser o título. No da segunda edição (1847) aparecem lugar e editora

Todavia, a menos que seja negado, encontramos pela primeira vez tal adjetivo ao lado do termo “romance”, e num contexto em que o leitor português já se deveria ter acostumado à existência de uma produção nacional neste sentido. Ou será a moda do período? A indicação geográfica poderá ser observada, dentro de poucos anos, na primeira edição de um romance muito mais conhecido, *O Guarani*. Obviamente neste caso a dicção é “romance brasileiro”, ao passo que o adjetivo histórico, no caso de Alencar, é omitido.

Com *Um motim de há cem anos* de Arnaldo Gama (1861) voltamos, na capa, a um subtítulo que é ao mesmo tempo uma definição pseudogenérica, já bem conhecida pois é a mesma usada por Almeida Garrett: *Crónica Portuense*, desta vez com o acréscimo do século, o XVIII. Também no caso de *O sargento-mor de Vilar* (1863), do mesmo autor, não há qualquer referência genérica em exergo (“romance”): na capa, a indicação genérica, seguindo a linha do romance anterior, é mais uma vez pseudogenérica, *Episódios da invasão dos franceses em 1809*. Com *A última dona de S. Nicolau* o autor recua no tempo e a indicação pseudogenérica remete, mais uma vez, para o período histórico em que a ação está situada: *Episódio da história do Porto do século XV*. A estratégia do autor, mais que a dos seus editores⁴, opõe-se assim à de Rebelo da Silva, apesar de as obras serem publicadas uma década mais tarde.

Por outro lado, a capa do romance de um autor até há pouco tempo desconhecido pela maioria, Francisco Pedro Celestino Soares, é abundante na sua informação paratextual. Abundante em tudo, tirante a referência ao próprio autor, uma vez que, à maneira de Walter Scott, a capa apenas informa o leitor que se trata do mesmo autor de *Julia e Luiza* – um romance anterior; e a informação não se limita a isso, visto que também se refere que *O sapateiro de Azeitão* (1865), que tal é o título do romance, é continuação de *Julia e Luiza*. Quanto ao resto, a capa também nos informa que se trata de um *Romance histórico-político baseado nos principais acontecimentos ocorridos entre os anos de 1834 e 1846*, seguindo, como epígrafe, quatro versos de *Os Lusíadas* (Lus. III/5): uma referência tanto à veracidade do conteúdo do romance como à humana impossibilidade de completar um relato exaustivo: em suma, por mais que se diga a verdade, nunca se poderá dizer tudo (e como se pode discordar?).

⁴ Considere-se o que Marques (2012: 180) afirma acerca do propósito e da abordagem deste autor: “o romancista portuense que ficou conhecido como um dos autores mais preocupados com a verdade histórica das suas narrativas”.

Uma vez que, com Celestino Soares, nos aproximamos ao âmbito do romance da história recente, vale a pena olhar brevemente para outras duas capas. *O prato de arroz doce* (1862) exhibe a indicação genérica “romance”. No entanto, a indicação paratextual, porventura mais significativa, como se verá, aparece sob o nome do autor, (que é) “natural do Porto”; finalmente, com *Mário*, de Silva Gaio (1868), reaparece a indicação pseudogenérica: *Episódios das lutas civis portuguesas, 1820-1834*.

Por razões de tempo, concluirei aqui esta revisão que cobre quase trinta anos do romance histórico português. Tendo examinado as capas, vou examinar a outra porção peritextual de importância fulcral, a instância prefacial.

*A instância prefacial*⁵

A terceira edição do *Monasticon* (Herculano, 1853) repropõe a introdução⁶ à primeira (escrita em 1843). Tal introdução não é marcada por um título e precede o texto do primeiro dos dois romances, *Eurico o Presbítero*. Entende-se que se trata de uma introdução e assume-se que os deíticos (“eu por minha parte”) se referem ao autor (cujo nome é destacado na capa), embora no final da introdução o seu nome não apareça, pois só temos o do local, Ajuda, e a data, 1843 (Herculano, 1854: X). Como sabemos, a maior parte do texto é uma reflexão sobre a solidão do sacerdócio, e apenas no final encontramos uma indicação genérica dos textos que se seguirão: “crónica-poema, lenda, ou o que quer que seja”.

A indefinição, realçada pelos termos *crónica, poema, lenda* é extrema. Seja como for, o autor não utiliza a palavra romance.

Por outro lado, no famoso prefácio a *O arco de Sant’Ana* (*Ao leitor*

⁵ Sob esta denominação, Genette (1987: 150) inclui “toute espèce de texte liminaire (préliminaire ou postliminaire, auctorial ou allographe, consistant en un discours produit à propos du texte qui suit ou qui précède”. Serão, portanto, considerado como “instância prefacial” (*instance préfacielle*) todos os textos normalmente denominados *introdução, prólogo, nota, aviso, apresentação preâmbulo, advertência, proêmio* etc. A denominação escolhida pelo autor será, todavia, sempre referida.

⁶ Herculano não usa termo nenhum para definir o que, no entanto, tem os traços típicos de uma instância prefacial. Uso o termo “introdução” por ser o mais comum, e, portanto, o mais neutro.

benévolo), Almeida Garrett (1871)⁷ reitera várias vezes que o leitor está prestes a ler um romance, um termo, como já foi referido, não utilizado na capa, onde se utiliza “crónica”. A contradição, entre os dois elementos paratextuais, está a tornar-se cada vez mais contundente.

Passemos a outro escritor, Rebelo a Silva: nas “duas palavras de explicação”, que servem de prefácio a *A Mocidade de D. João V*, aparecem, nas primeiras linhas, duas denominações genéricas: embora ambas se refiram inequivocamente à ficção literária, entram em contradição uma com a outra, pois ele afirma que “escrevendo esta novela, o autor protesta que não quis fazer senão um romance” (Silva, 1851: I)

A contradição não é esclarecida por Rebelo da Silva, que mais tarde (Silva, 1851: III e IV) utiliza a palavra romance mais duas vezes para se referir ao livro que está a apresentar. No entanto, também utiliza a palavra “ensaio” (*idem*: II), mas no sentido óbvio de “tentativa, esforço”. Por outro lado, o diálogo que introduz a obra não deixa dúvidas quanto à sua natureza ficcional (*idem*: 1-3).

Por outro lado, a segunda edição do *Um ano na corte* de Andrade Corvo (1863) é desprovida de qualquer elemento que possa ser classificado como instância prefacial, e considerando que mesmo a capa não contém indicações genéricas, permanecemos numa área bastante indefinida.

Como já vimos, em *Um motim de há cem anos* (Gama, 1861) regressamos, na capa, ao já bem conhecido subtítulo contendo a definição pseudogenérica, neste caso *Cronica Portuense do século XVIII*. O primeiro capítulo do romance é denominado “introdução”, o que parece apontar para a categoria da instância prefacial. Este capítulo, no entanto, tem um tom decididamente ficcional: Arnaldo Gama encena a relação entre o romancista, ou seja ele próprio, e um antiquário, Gonçalo Antunes. Este último desempenharia um papel fundamental na génese do romance, ou, para usar as palavras de Arnaldo Gama, «a história que mais adiante [o leitor] há-de ler» (Gama, 1861: 10). É, com efeito, o mesmo antiquário que pede ao seu interlocutor para escrever a história da repressão pombalina de 1757 sob a forma de um “romance histórico” (Gama, 1861: 19) desde que:

«queria uma novela, um romance histórico, que toda a gente lesse [...] porque enfim, meu caro amigo, estou convencido que a maneira de ensinar a história àqueles que não se aplicam aos livros, àqueles cuja profissão os arreda de poder fazer estudos sérios e seguidos, é o romanceá-la, dialogando-a» (Gama, 1861: 19).

⁷ A edição citada é a 4ª (1871). No apêndice é reproduzido o rosto de 1845.

O argumento é bem conhecido: a fim de abordar um público não muito dedicado à leitura, mas interessado no conhecimento histórico (Gama, 1861: 46), a melhor estratégia é o romance histórico.⁸

Mais uma vez, a denominação genérica não é referida na capa, mas é muito clara na introdução, porquê? Difícil de dizer, talvez porque a palavra “romance” conferisse uma denotação frívola à obra, ao passo que, por meio dela, o erudito parece encargar o autor de transmitir a verdade sobre os trágicos acontecimentos de um século antes. Mas examinemos outros casos.

Também no caso de *O Sargento mor de Vilar*, sempre de Arnaldo Gama (1863), o autor, ou o seu editor, decidem não utilizar o termo “romance” na capa: o subtítulo, seguindo a estratégia do romance anterior, é pseudogenérico – *Episódios da invasão dos franceses em 1809*. Neste caso, porém, não é claramente identificável uma instância prefacial. O texto começa com uma descrição espacial detalhada da região de Vilar (Gama, 1863: 3-6) onde, no entanto, se deve notar uma nota irónica, na qual o autor se refere à deliberada omissão de uma descrição das instituições económicas da época (*idem*: 6). Pode-se provavelmente deduzir que a alusão maliciosa se dirige àqueles que o tinham criticado pelo peso dos detalhes eruditos.⁹ Em qualquer caso, Arnaldo Gama não parece acreditar que a menor distância temporal em relação ao mundo diegético comporte a redução de extensas digressões eruditas por parte do narrador heterodiegético¹⁰: para o desenvolvimento de uma técnica que contorne o inconveniente, será preciso esperar pelas inovações gal-dosianas,¹¹ faltam apenas dez anos.

Com *A última dona de S. Nicolau* (Gama, 1864) o autor recua no tempo: a indicação pseudogenérica refere-se, mais uma vez, ao período histórico em que a ação se desenrola: *Episódio da história do Porto do século XV*, no entanto este romance carece de uma secção textual identificável como uma instância prefacial.

Finalmente, Celestino Soares, que já tornou o seu desenho mais do que explícito na capa, distingue claramente, na introdução, entre roman-

⁸ Veja-se Marques (2012: 182).

⁹ *Idem* (2012: 183-4).

¹⁰ Leia-se, por exemplo, toda a página 5.

¹¹ Na opinião de Fernández Prieto (1998: 116-120), a inovação dos *Episodios Nacionales* consistiria justamente em outorgar a narração histórica às personagens, evitando intervenções por parte do narrador-historiador. Tal inovação está baseada num suposto conhecimento do contexto histórico por parte do leitor devido à proximidade entre escrita e mundo diegético evocado.

ces de pura ficção e romances históricos (Soares, 1865: 9). Curiosamente, o tema da introdução refere-se a uma polémica política não especificada (Soares, 1865: 3-5), provavelmente a indeterminação deve-se ao facto de a alusão ser bastante clara para os leitores contemporâneos. Com efeito, esta tendência para a elipse parece mais um traço que aponta para o âmbito do romance do passado recente, justamente por causa da limitada distância temporal entre escrita e mundo diegético.

Anteriormente aludi a uma curiosa referência, na capa de *O prato de arroz doce*, às origens portuenses do escritor, Teixeira Vasconcelos. A originalidade do dado, contudo, deixa de ser surpreendente ao ler o prólogo do romance (Vasconcelos, 1862: III-VI), que é uma longa justificação acerca da participação do autor na revolução de 1846: enfim, sendo portuense não podia senão participar. A natureza muito convencional do enredo justifica plenamente a indicação genérica “romance” que ostenta a capa; embora, curiosamente, nalguns trechos, o autor parece apontar para a veracidade dos acontecimentos narrados (Vasconcelos, 1862: 56, 155 e 233).

Finalmente, em *Mário*, é a dedicatória de Silva Gaio à sua esposa que desempenha a função de instância prefacial. Entretanto, nas poucas linhas que não são de natureza estritamente pessoal, o autor nunca usa a palavra “romance”, mas sim “livro”, e sublinha a sua função pedagógica:

«Pareceu-me que seria útil lembrar o que a liberdade custou a muitos, que de tal andam esquecidos, e por isto não toleram a liberdade alheia» (Gaio, 1868: 6).

Conclusões

O rótulo genérico “romance” (seguido ou não de “histórico”) aparece nas revistas logo desde o início, e ocasionalmente (3 em cada 10 casos), nas capas dos romances aqui considerados. Das duas, uma: ou o romance tinha um estatuto cuja excelência era desconhecida em França, ou a indicação genérica na capa depende de uma série bastante heterogênea de fatores que são difíceis de decifrar.

Considero que seria melhor optar pela segunda hipótese e tentar examinar em pormenor os dados disponíveis em relação a algumas circunstâncias específicas (o tipo de publicação, a possível poética autoral

explicitada no resto dos paratextos ou em alguns trechos textuais).

Começemos pelo facto de a indicação genérica estar presente desde o início no índice das revistas, quando ainda não está presente (mas não por muito tempo) no próprio volume, isto é, na capa.

Nas revistas, esta indicação (pelo menos n’*O Panorama*) aparece apenas no índice, ao passo que o início do trecho – do excerto – não é acompanhado de indicações paratextuais, com exceção do título da obra. Surge uma situação curiosa no que diz respeito ao pacto de leitura. Os trechos das obras de ficção, nas revistas, são intercalados com outros, de outro tipo. Em geral, com exceção das reproduções de autores portugueses clássicos, estes textos não são ficcionais. Ora, a maneira em que são percebidos os trechos romanescos (ou melhor dito, os que agora sabemos serem romanescos) dependia da abordagem do leitor: se fosse um leitor “sistemático”, por assim dizer (aquele que consulta o índice), a ambiguidade seria dissolvida pelo rótulo genérico “romance”; para o leitor espontâneo (ingénuo?) subsistiria alguma dúvida, especialmente porque a leitura alternava (isto é, era precedida e seguida) por outros trechos pertencentes a outros géneros discursivos.

Eventualmente, a orientação para um pacto ficcional podia ser dissolvida por uma marca tipicamente ficcional, ou seja, o diálogo entre as personagens, mas sabemos que no romance histórico esta opção discursiva ocorre frequentemente após uma profusa introdução histórica. Em suma, parece que, por muito que as revistas tenham tido o cuidado de o evitar, o pacto ambíguo tenha persistido, talvez pela simples razão de que existiam, e existem, vários tipos de leitores.

Se o rótulo genérico “romance” (histórico ou não) era evitado (na maioria dos casos) na capa, isto não significa que a pertença genérica não fosse explicitada nalguma instância prefacial. Sem dúvida, o autor mais refratário ao uso do termo romance (ou novela) foi Herculano, com a sua indefinição programática (cito novamente: “crónica-poema, lenda, ou o que quer que seja”). Uma das razões, a mais robusta, é que se trata do primeiro autor do que hoje é considerado “romance moderno”. Talvez não se deva também subestimar o facto de Herculano se ter movido regularmente entre dois géneros discursivos: a historiografia e o romance.

No entanto, começando por Garrett, não há casos de indefinição: o aviso de que o leitor está prestes a ler um romance (ou novela) é explícito. O autor que mostra uma consciência genérica mais completa sobre a ambiguidade do pacto de leitura parece ser Arnaldo Gama, pois ele orienta a leitura do romance histórico na vertente da história romanceada – e romanceada apenas tendo em vista objetivos didáticos, uma vez

que essencialmente é história verdadeira.

Finalmente, só posso insistir na discrepância as indicações proporcionadas na capa e na instância prefacial e, portanto, que a *semi-honte* de que fala Genette talvez diga respeito também ao caso do romance português, embora esta peculiar inibição seja limitada à primeira zona de contacto entre autor (e editor), por um lado, e o leitor, pelo outro: a capa. Isto parece ser confirmado pelo facto de demorar muito tempo para que se tornasse habitual rotular uma tipologia textual determinada com a denominação “romance”, embora, em Portugal, tal inibição desapareça antes com respeito a outros países – pelo menos no que se refere ao “romance histórico”.

De facto, demora muito tempo até que a indicação genérica “romance” seja ostentada regularmente na capa. É como se, na primeira área de contacto entre livro e leitor, houvesse uma tendência para evitar um termo que remete explicitamente à invenção literária, invenção que, entretanto, é confirmada em diferentes trechos paratextuais. Trata-se, contudo, de um âmbito em que o escritor sempre pode justificar a invenção com um propósito mais nobre: fazer história para os leitores menos equipados na leitura de textos científicos; ou então, retratar a sociedade, passada e presente, em todas as suas facetas.

Concluindo, poder-se-ia concordar com Genette sobre a tal inibição ou talvez levantar outra hipótese, ou seja, que só quando – à sombra do cientismo prevalecente na segunda metade do século XIX – várias disciplinas se recortaram um estatuto científico, é que as produções textuais que caíam fora desta área precisassem ser rotuladas de modo a evitar ambiguidades sobre o pacto narrativo. Um pacto narrativo que, no entanto, permanece bastante ambíguo na sua proposta editorial para o leitor: *não é um romance, sim, é; mas é também mais do que isto.*

Bibliografia

- GENETTE, G. (1987). *Seuils*. Paris: Seuil
- FERNÁNDEZ PRIETO, C. (1998). *Historia y novela: poética de la novela histórica*. Pamplona: Eunsa.
- MARQUES, A. M. dos SANTOS (2012). *O Anacronismo no Romance Histórico Português Oitocentista*. Porto: CITCEM/FLUP/Ed. Afrontamento.

Paratextos mencionados

Nota: Segue-se uma lista de todos os paratextos mencionados no artigo. A reprodução visual das capas mais relevantes é reproduzida após a bibliografia. A ortografia é a das edições oitocentistas.

LITERATURA FRANCESA

- BALZAC, H. de (1829). *Le dernier chouan ou La Bretagne en 1800*. Paris : Urbain Canel,
Paris : Urbain Canel,
BALZAC, H. de (1869) *La comédie humaine. Première Partie : Étude de mœurs. Livre Premier : Scènes de la vie privée*. Paris : Michel Levy frères,
FLAUBERT, G. (1857). *Madame Bovary. Mœurs de province*. Paris : Michel Levy frères.
FLAUBERT, G. (1863) *Salammbô*. Paris : Michel Levy frères.
MAUPASSANT, G. de (1885). *Bel-Ami*. Paris : Victor-Havard.
STENDHAL (1831). *Le rouge et le noir. Chronique du XIXe siècle* Paris : Levavasseur.
ZOLA, É. (1867). *Thérèse Raquin*. Paris : Librairie Internationale.
ZOLA, É. (1877) *L'assommoir*. Paris : Charpentier.

LITERATURA ITALIANA

- MANZONI, A. (1825). *I promessi sposi. Storia milanese del secolo XVII scoperta e rifatta da* (tomo I). Milano: Vincenzo Ferrario.
PIRANDELLO, L. (1904). *Il fu Mattia Pascal*. Roma: Nuova Antologia.
SVEVO, I. (1898). *Senilità*. Trieste: Ettore Vram.
VERGA, G. (1881). *I Malavoglia*. Milano: fratelli Treves (3ª ed.1890 [1889])
VERGA, G. (1890). *Mastro-Don Gesualdo*. Milano: fratelli Treves

LITERATURA PORTUGUESA

- ARAGÃO, A. P. FERREA (1853). *Virginia, Affonso, e Corina ou o mais nobre sacrificio do coração de duas virgens. Romance histórico português*. Lisboa: Luiz Correia da Cunha.
CORVO, J. DE ANDRADE (1863 [1850]). *Um anno na corte (2ª ed)*. Porto: Viúva da Moré.

- GARRETT, ALMEIDA (anónimo na 1ª ed.) (1871 [1845]). *O Arco de Sanct'Anna, Chronica Portuense. Manuscripto achado no convento dos Grillos do Porto por um soldado do Corpo Academico*. Lisboa: Imprensa Nacional.
- GAYO, Dr. A. SILVA (1868). Mário. *Episodios das lutas civis portuguezas de 1820-1834*. Lisboa: Imprensa Nacional.
- HERCULANO, A. (1847 [1844]). *Eurico o Presbytero*. Lisboa: Imprensa nacional.
- HERCULANO, A. (1848) *O monge de Cister ou a epocha de D. João I*. Lisboa: Viuva Bertrand e filhos.
- HERCULANO, A. (1854 [1848]) *Monasticon*. Lisboa: Viuva Bertrand e filhos.
- GAMA, A. (1861). *Um motim de ha cem anos. Chronica Portuense do Século XVIII*. Porto: Typographia do Commercio.
- GAMA, A. (1863) *O sargento-mór de Villar (Episodios da invasão dos francezes em 1809)* Porto: Typographia do Commercio.
- GAMA, A. (1864) *A última dona de S. Nicolau (Episodio da historia do Porto no seculo XV)*. Porto: Typographia do Commercio.
- SILVA, L.A. REBELLO da (1848). *Odio velho não cança. Romance histórico*. Lisboa: Typographia da epoca.
- SILVA, L.A. REBELLO da (1851) *A mocidade de D. João V. Romance*. Typographia da Revista Universal.
- SOARES, F. P. C. (anónimo na 1ª ed.) (1865). *O sapateiro de Azeitão. Romance histórico-político baseado nos principais acontecimentos ocorridos entre os anos de 1834 e 1846. Continuação do romance histórico Julia e Luiza, obra do mesmo auctor*. Lisboa: Typographia Universal.
- VASCONCELOS, A. A. TEIXEIRA de (natural do Porto) (1862). *O prato de arroz doce. Romance*. Porto: Typographia do Commercio.

LITERATURA BRASILEIRA

- ALENCAR, J. (anónimo na 1ª ed.) (1857). *Guarany. Romance brasileiro*. Empreza Nacional do Diario.

REVISTAS

O Panorama

1839 (3º vol.: junho – dezembro), v. Índice: item “romances”, inclui *A abobada* e *A morte do lidador* entre outros

http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/OPanorama/Indices/1839/1839_master/1839.pdf

1841 (5º vol.: janeiro – dezembro) v. Índice: item “romances”, inclui *O Monge de Cister* e *Arras por foro de Espanha* entre outros

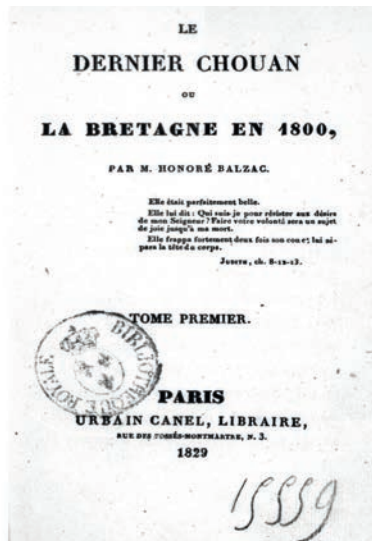
http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/OPanorama/Indices/1841/1841_master/1841.pdf

1843 (vol. 2, série 2: janeiro – dezembro), v. Índice: item “romances”, inclui *O Bobo* e *Dama Pé-de-Cabra* entre outros

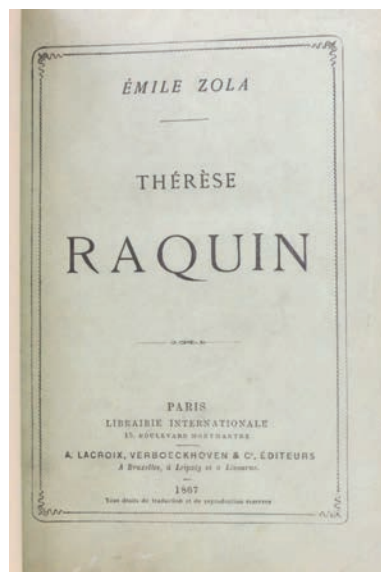
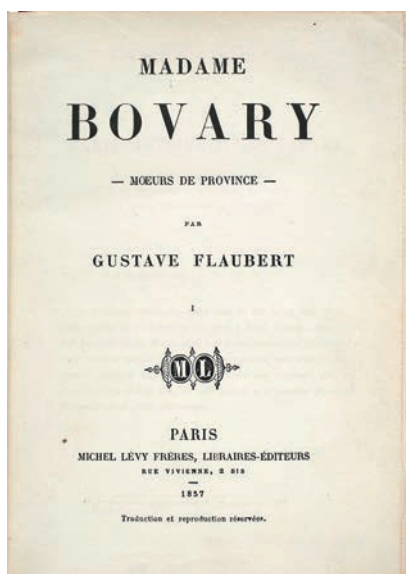
http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/OPanorama/Indices/1843/1843_master/1843.pdf

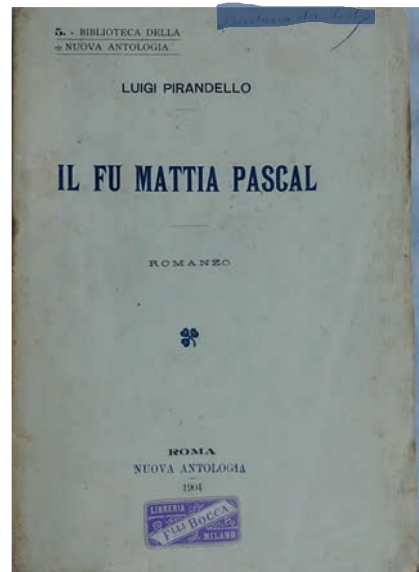
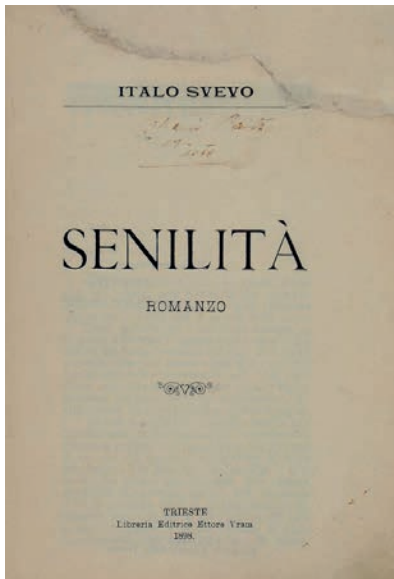
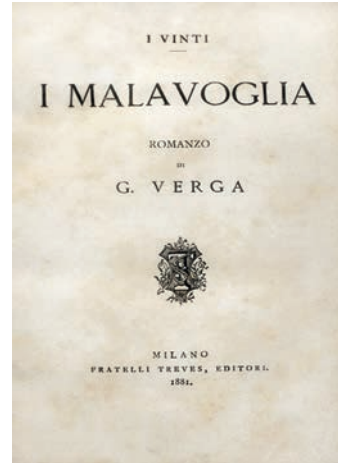
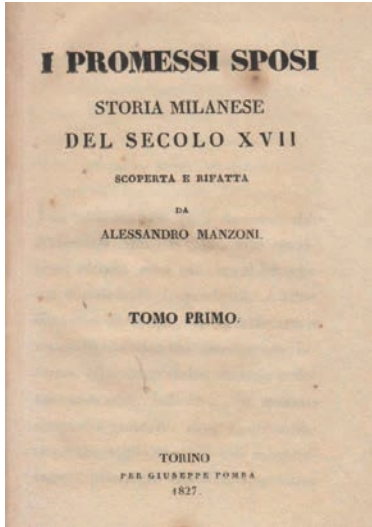
Revista Universal Lisbonense, Tomo II, 1842-1843. Lisboa: Imprensa Nacional (1843).

*Alguma das capas mencionadas na comunicação
Literatura francesa e italiana (1829-1904)*

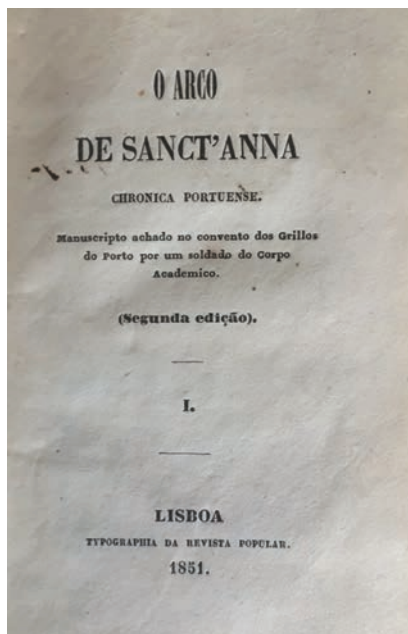
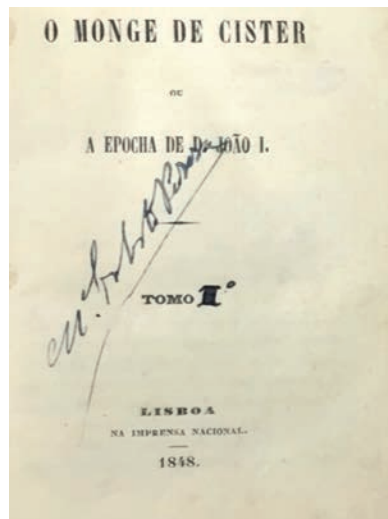
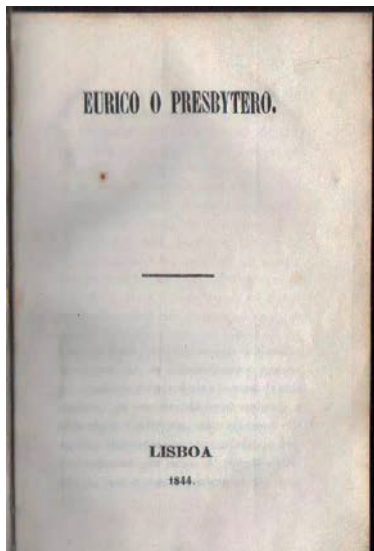


Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France





Literatura portuguesa (1840-1868)



ODIO VELHO NÃO CANÇA.
ROMANCE HISTORICO
POR
L. A. REBELLO DA SILVA.

TOMO I.

LISBOA
NA TYPOGRAPHIA DA EPOCA,
Travessa do Guarda Mór n.º 8.
1848.

15206

J. 4. 47.
VIRGINIA,
AFFONSO, E CORINA
OU
O MAIS NOBRE SACRIFICIO
DO
CORAÇÃO DE DUAS VIRGENS.
ROMANCE HISTORICO PORTUGUEZ
DE A. P. FERREIRA ALMEIDA.
PUBLICADO POR L. G. DA CENEA.

TOMO I.

LISBOA
NA TYPOGRAPHIA DO EDITOR LEZIE COUREIA DA CENEA,
COSTA DO CASTELLO N.º 12.
1855.

A
MOCIDADE DE D. JOÃO V,
ROMANCE
POR
L. A. REBELLO DA SILVA.

TOMO I.

LISBOA
TYPOGRAPHIA DA REVISTA UNIVERSAL
Rua dos Fanqueiros, 82
1851

UM ANNO NA CORTE.
POR
JOÃO DE ANDRADE CORVO.

SEGUNDA EDIÇÃO REVISTA PELO AUCTOR.

TOMO I.



PORTO
EM CASA DA VIEVA MORE — EDITORA,
PRAGA DE S. PEEBO.
A mesma casa em Coimbra. Casa de Commissions em Paris,
Rua de Calçada. 284, Rue d'Arcade.
1863.

1861
Fear
ber
UM MOTIM HA CEM ANNOS:

CHRONICA PORTUENSE DO SEculo XVIII.

POR

ARNALDO GAMA.

PORTO:
Typographia do Commercio
Farraria de Baixo n.º 108.
—
1861

O SARGENTO-MÓR DE VILLAR

(Episodios da invasão dos francezes em 1809)

POR

ARNALDO GAMA

PRIMEIRO VOLUME

PORTO
Typographia do Commercio
Farraria de Baixo n.º 108
—
1863

1867
A ULTIMA DONA DE S. NICOLAU

(Episodio da historia do Porto no seculo XV)

POR

ARNALDO GAMA

PORTO
Typographia do Commercio
Farraria de Baixo n.º 108
—
1864

**O
SAPATEIRO DE AZEITÃO**

ROMANCE

HISTORICO-POLITICO

BASEADO

NOS PRINCIPAES FACTOS SUCCEDIDOS EM PORTUGAL

ENTRE OS ANNOS DE 1831 A 1836

OU
CONTINUAÇÃO DO ROMANCE HISTORICO

JULIA E LUZA

OBRA DO MESMO AUCTOR

Além disso, o que a todo em fim me obriga,
He não poder mostrar ao que dissei.
Porque de feitos laes, por mais que diga,
Mais me hade ficar ainda por dizer.

LEONARDO, CANTO III, ESTANCA V.

LISBOA
TYPOGRAPHIA UNIVERSAL
Rua dos Calafates, 110
—
1865

O PRATO DE ARROZ DOCE

ROMANCE

de A. A. Teixeira de Vasconcellos

POB

A. A. TEIXEIRA DE VASCONCELLOS

NATURAL DO PORTO



PORTO:
Vyparyshko de Commercio
Zavozh de Sankto n.º 108.
1863

MARIO

EPISODIOS

DAS

LUTAS CIVIS PORTUGUEZAS

DE 1820-1834

PELO

DR. A. SILVA GATO



LISBOA
IMPRESA NACIONAL
1868

Luiz Eduardo Martins de Freitas*

*Alencar e Camilo:
aspectos contrastantes sobre a colonização portuguesa do Brasil*

RESUMO:

Este artigo aborda como dois pilares da colonização portuguesa (a conquista militar do território e a catequização dos indígenas) aparecem nos romances *O Guarani* de José de Alencar (1857) e *Mistérios de Lisboa* (1854) de Camilo Castelo Branco. Defendemos que a obra brasileira suaviza a colonização lusa porque o Brasil buscava sua identidade nacional e ao valorizar seus antepassados, os brasileiros eram também enaltecidos. Por outro lado, o livro português condena o processo porque Portugal passava por um período em que sua intelectualidade analisava criticamente suas ações no mundo.

PALAVRAS-CHAVE

O Guarani; *Mistérios de Lisboa*; José De Alencar; Camilo Castelo Branco; Romances Oitocentistas.

ABSTRACT:

This paper addresses how two pillars of Portuguese colonization (the military conquest of the territory and the catechization of the indigenous peoples) are presented in the novels *O Guarani* (1857) by José de Alencar and *Mistérios de Lisboa* (1854) by Camilo Castelo Branco. We defend that the Brazilian work softens the Portuguese colonization because Brazil was seeking its national identity and by valuing their ancestors, Brazilians were also glorified. On the other hand, the Portuguese book condemns the process because Portugal was going through a period in which its intellectuality analyzed critically their actions in the world.

KEYWORD

O Guarani; *Mistérios de Lisboa*; José De Alencar; Camilo Castelo Branco; Romances Oitocentistas.

Introdução

O século XIX foi palco do início das discussões em torno do que compõem as nacionalidades, que continuam a suscitar debates intensos. Propomos uma análise desses processos no período oitocentista em Portugal e no Brasil via literatura. Dividimos o artigo em duas seções, a primeira dedicada à antiga colônia e a segunda à que fora sua metrópole.

* Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa na USP.

Em cada seção abordaremos o panorama histórico e cultural, além de traçar paralelos com outras obras e autores do período.

Brasil

No início de *O Guarani* (1857) nos deparamos com uma casa fortificada em uma região inóspita das florestas brasileiras. Esse território fora oferecido a Dom Antônio de Mariz pelos seus serviços à coroa portuguesa. A casa é um refúgio para diversos aventureiros à procura de riquezas. O narrador nos apresenta os personagens principais, lançando mão de dois momentos da história portuguesa.

Dom Antônio deixa de prestar serviços à coroa quando Portugal perde sua independência. O desaparecimento de Dom Sebastião em Alcácer-Quibir em 1578, sem deixar herdeiros, leva à Guerra de Sucessão Portuguesa, conflito ocorrido entre Portugal e Espanha, ávida de anexar o reino vizinho:

«A derrota de Alcácer-Quibir e o domínio espanhol que se lhe seguiu vieram modificar a vida de D. Antônio de Mariz. Português de antiga têmpera, fidalgo leal, entendia que estava preso ao rei de Portugal pelo juramento da nobreza, e que só a ele devia preito e menagem. Quando pois, em 1582, foi aclamado no Brasil D. Filipe II como o sucessor da monarquia portuguesa, o velho fidalgo embainhou a espada e retirou-se do serviço.» (Alencar, 2014: 57)

A fidelidade ao legítimo rei de Portugal é um dos indicativos de valor de D. Antônio. O fidalgo não aceita a perda da soberania portuguesa causada pela derrota militar frente aos espanhóis. Álvaro, um dos aventureiros mais próximos à família:

«...tinha recebido de D. Antônio de Mariz todos os princípios daquela antiga lealdade cavaleiresca do século XV, os quais o velho fidalgo conservava como o melhor legado de seus avós; o moço moldava todas as suas ações, todas as suas ideias, por aquele tipo de barões portugueses que haviam combatido em Aljubarrota ao lado do Mestre de Avis, o rei cavaleiro.» (Alencar, 2014: 218)

Os dois personagens recebem qualidades de seus antepassados que estiveram na batalha de Aljubarrota (1385), outro momento histórico com um impasse dinástico. O rei de Portugal, Fernando I, morreu sem deixar herdeiros masculinos e o rei João I de Castela, um dos reinos que comporia a Espanha no futuro, tentou reinar também em Portugal. A vitória portuguesa em Aljubarrota garantiu a manutenção do reino de Portugal independente.

Embora os dois episódios sejam semelhantes por terem sido palco de um impasse equivalente, há uma importante diferença: no período do enunciado da narrativa (1593), Portugal falha em manter sua autonomia. Ainda que D. Antônio e Álvaro possuam a mesma valentia de seus antepassados, o resultado a que são submetidos é mais amargo.

D. Antônio via no Brasil uma possibilidade de continuar lutando por Portugal, acreditando que as terras de que se apoderasse pertenceriam ao reino lusitano quando a independência fosse retomada: “Para D. Antônio e para seus companheiros a quem ele havia imposto a sua fidelidade, esse torrão brasileiro, esse pedaço de sertão, não era senão um fragmento de Portugal livre, de sua pátria primitiva: aí só se reconhecia como rei ao duque de Bragança, legítimo herdeiro da coroa...” (Alencar, 2014: 60). D. Antônio não aceita a anexação de Portugal, mesmo que a Espanha tenha conseguido tal feito por ter vencido a guerra. Contudo, ironicamente, quando o Brasil é a região conquistada, o fidalgo pensa que os indígenas devem aceitar a perda de suas terras. Defendemos que um dos pilares da colonização portuguesa no Brasil, a conquista militar, é apresentada pelo personagem através de dois pesos e duas medidas, visto que o ato de vencer batalhas e ocupar territórios justifica o domínio português no Brasil, mas não pode ser aceito se Portugal for a região invadida.

Manifestando signos opostos, o Brasil cativo de Portugal significava, para D. Antônio, a liberdade de exercer totalmente a sua nacionalidade: “Aqui sou português! Aqui pode respirar à vontade um coração leal, que nunca desmentiu a fé do juramento. Nesta terra que me foi dada pelo meu rei, e conquistada pelo meu braço, nesta terra livre, tu reinarás, Portugal, como viverás na alma de teus filhos. Eu o juro!” (Alencar, 2014: 58). É possível interpretar que ser português significaria impor a outros povos a submissão que os portugueses não aceitavam para si mesmos.

Essa hipótese é reforçada quando D. Antônio comenta com seu escudeiro, Aires Gomes, a respeito da dura repreensão que fez ao seu filho, D. Diogo, por ter acidentalmente assassinado uma indígena. Go-

mes ameniza a situação, considerando que o crime teria menor importância por ter sido uma índia a morrer. O narrador então apresenta uma fala de D. Antônio que o aponta como um nobre respeitoso e honrado: «Sei o que queres dizer; não partilho essas ideias que vogam entre os meus companheiros; para mim, índios quando nos atacam, são inimigos que devemos combater; quando nos respeitam, são vassalos de uma terra que conquistamos, mas são homens!» (Alencar, 2014: 88). Essa suavização da colonização portuguesa talvez seja precursora do lusotropicalismo de Gilberto Freyre, utilizado para defender o regime salazarista no século seguinte.

A postura leniente de florear o passado colonial brasileiro responde a um projeto estético do período. A primeira etapa do Romantismo brasileiro buscava criar uma identidade nacional para o país, que havia se emancipado há pouco tempo. A tríade indianista alencariana (*O Guarani - Iracema - Ubirajara*) faz parte de uma proposta mais ampla, que abarcava outros autores, e que conferia aos nossos antepassados valores como honra, verdade, força, honestidade e outras mais que autores europeus usavam para caracterizarem os nobres. Na Europa, havia um ressentimento da aristocracia, que via seu poder se esvaindo; no Brasil, convinha mostrar que os portugueses eram valorosos, o que por conseguinte também elevava o valor dos brasileiros, seus descendentes. No romance, os indígenas que aceitam o domínio português também recebem essas características idealizadas dos cavaleiros medievais, assim como o personagem Peri. Apesar de Peri ser indígena e os diversos cavaleiros como D. Antônio, D. Diogo, Álvaro e Aires Gomes serem brancos, todos são valorosos, verdadeiros e honrados. Para as mulheres, a figura escolhida é de uma donzela virgem e frágil, de que Ceci (filha de D. Antônio) é um exemplo prototípico. A união de Peri e Ceci, que surge no final do romance, sugere uma representação do Brasil com a ligação entre o indígena e a branca, sendo o índio sempre submisso ao seguir os valores culturais europeus, nunca o contrário. Apesar do esforço de Alencar, não podemos deixar de notar que ele exclui os negros da formação do Brasil.

A dedicação dos autores deste período visava criar uma identidade nacional que unisse os brasileiros e combatesse as diversas revoltas regionalistas de então. De acordo com o professor Vagner Camil Camilo:

«O movimento romântico aliou-se ao empenho do país recém-independente em consolidar nossa autonomia, fornecendo a mitologia pátria de que a jovem nação carecia para fortalecer o

esforço centralizador do Império e garantir, pelo menos no plano da cultura, a tão desejada unidade nacional.» (Camilo, 2003: 39)

Esse projeto de amenizar o violento processo colonial, faz com que no romance até a natureza aja como cúmplice, já que D. Antônio: «Descobrimo-se, curvou o joelho em terra, e estendeu a mão direita sobre o abismo, cujos ecos adormecidos repetiram ao longe a última frase do juramento prestado sobre o altar da natureza, em face do sol que transmontava.» (Alencar, 2014: 58). A parte final do juramento de D. Antônio, que citamos anteriormente, encontra eco na natureza brasileira, como se o próprio território vocalizasse também o discurso do invasor europeu. O despenhadeiro, formação natural, é ressignificado como ‘altar da natureza’, trazendo uma concepção católica. Este procedimento será recorrente no romance. Em outro momento, o narrador apresenta os animais, as árvores e os indígenas sob a ótica da religião dos portugueses:

«Era Ave-Maria. Como é solene e grave no meio das nossas matas a hora misteriosa do crepúsculo, em que a natureza se ajoelha aos pés do Criador para murmurar a prece da noite! O urutau no fundo da mata solta as suas notas graves e sonoras, que, reboando pelas longas crastas de verdura, vão ecoar ao longe como o toque lento e pausado do ângelus.» (Alencar, 2014: 97)

O autor faz uso da prosopopeia para que a natureza brasileira se ajoelhe e murmure preces ao Deus da tradição católica, religião do invasor, e não aos deuses indígenas. Além de comparar o pássaro ao anjo da anunciação. Propomos que esses são indicativos do segundo pilar da colonização: os portugueses impõem a religião cristã aos indígenas. Além de terem que aceitar a subjugação depois de perderem as batalhas, os nativos também deveriam abrir mão de sua cultura.

Cabe expor que, nessa obra, os portugueses sequer consideram os hábitos e valores indígenas como cultura. Acompanhemos o pensamento de Álvaro sobre Peri:

«Álvaro fitou no índio um olhar admirado. Onde é que este **selvagem sem cultura** aprendera a poesia simples, mas graciosa; onde bebera a delicadeza de sensibilidade que dificilmente se encontra num coração gasto pelo atrito da sociedade? A cena que se desenrolava a seus olhos respondeu-lhe; a natureza brasileira, tão rica e brilhante, era a imagem que produzia aquele espírito

virgem, como o espelho das águas reflete o azul do céu. **Poeta primitivo, canta a natureza na mesma linguagem da natureza** [...] Sua palavra é a que Deus escreveu com as letras que formam o livro da criação; é a flor, o céu, a luz, a cor, o ar, o sol; sublimes coisas que a natureza fez sorrindo.» (Alencar, 2014: 220-221, grifo nosso).

Em uma definição geral, das muitas acepções do polissêmico termo cultura, podemos defini-la em oposição à natureza. Isto é, os seres humanos, em conjunto, criam seus costumes, religiões, línguas e interação com a natureza, modificando-a. Assim sendo, da madeira, por exemplo, pode-se criar diversos objetos com significados distintos para cada sociedade: pratos, armas, casas, etc. Significados estes que não são dados naturalmente, mas sim construídos por um grupo de pessoas. Em uma visão romantizada, Álvaro enxerga Peri como uma tábula rasa pronta para receber os ensinamentos de sua cultura, esta sim é considerada como tal, diante das crenças e hábitos de seu primitivo e rude amigo.

Ainda sob a ideia de expansão do império, Dom Diogo de Mariz receberá uma ordem de seu pai para que combata e leve a civilização portuguesa aos indígenas:

«Partireis brevemente, apenas chegar a expedição do Rio de Janeiro; e ireis pedir a Diogo Botelho que vos dê serviço nas descobertas. Sois portugueses e deveis guardar fidelidade ao vosso rei legítimo; mas combatareis como fidalgo e cristão em prol da religião, conquistando ao gentio esta terra que um dia voltará ao domínio de Portugal livre.» (Alencar, 2014: 91).

Os dois pilares da colonização portuguesa andam lado a lado. Vencer as batalhas leva à submissão dos indígenas e à sua catequização. Trabalho que seria a especialidade de Loredano, um aventureiro italiano que se abriga na casa de D. Antônio de Mariz. Ele esconde de todos que já fora um frade e que desistira de seus votos para buscar riquezas. Ele arquiteta um plano para raptar Ceci e matar seu pai, o homem que o havia acolhido. Ele realiza um motim, que é derrotado com muito esforço. Todas as atrocidades que Loredano planejara, e algumas que chegou a executar, são desculpáveis e aceitas pelos seus companheiros; porém, quando descobrem que ele havia sido frade e se tornara um herege, todos concordam que ele merece ser punido como tal. Por serem

ligados ao italiano, os rebeldes são igualmente acusados de hereges, ao que logo protestam:

- Chamai-nos rebeldes, mas hereges não.
- E como quereis então que chame os companheiros de um frade sacrílego, maldito, que abjurou dos seus votos e atirou o seu hábito às urtigas?
- Um frade! Dissestes vós?
- Sim, um frade. Não o sabíeis.
- O quê? De que frade falais vós?
- Do italiano, bofé!
- Ele!... [...]

O aventureiro horrorizado, tremendo de raiva, não deixou mestre Nunes acabar a sua história e lançou-se para o alpendre, onde viu-se a ameaça que fez ao italiano (Alencar, 2014: 378 - 379).

É possível supor que esta leniência para diversos crimes, exceto para os de cunho religioso, ainda assombre a sociedade brasileira nos dias de hoje. O catolicismo era, em muitos casos, a única instituição presente onde o Estado era inexistente ou ainda muito incipiente. Diante de diversos conflitos e diferentes governos, o catolicismo manteve a integridade do país:

«O Brasil formou-se, despreocupados os seus colonizadores da unidade ou pureza de raça. Durante quase todo o século XVI a colônia esteve escancarada a estrangeiros, só importando às autoridades coloniais que fossem de fé ou religião católica. [...] Daí ser tão difícil, na verdade, separar o brasileiro do católico: o catolicismo foi realmente o cimento da nossa unidade.» (Freyre, 2003: 91-92).

Eis a razão pela qual os aventureiros se sentiram tão indignados ao saberem que Loredano era um herege, muito embora aceitassem participar de brutalidades tais como roubo, assassinato, estupro, etc. Até quando invadem a casa de D. Antônio, eles se negam a derrubar uma parede porque o oratório do outro lado viria ao chão. Provando mais uma vez que a ofensa religiosa era inaceitável, mas trair a confiança e assassinar o homem que lhes oferecera abrigo seria admissível.

Para encerrarmos a seção do romance brasileiro, mostraremos como essas questões continuam atuais, ainda que sob outras roupagens. Abaixo o leitor encontrará capturas de tela de manchetes com exemplos recentes de conflitos em terras indígenas, intolerância religiosa e de criminosos que adicionam o elemento da religião em suas infrações. A despeito de as matérias serem focadas na igreja evangélica e não na católica, o que pretendemos mostrar é o espantoso fato de que, assim como os criminosos que acompanhavam Loredano, os transgressores de hoje não veem nenhum conflito entre sua conduta e a religião que dizem professar:

CONFLITO CULTURAL

MPF age para proteger costumes indígenas de cultos evangélicos em Tacuru

Rezadores queixam-se de som alto dos cultos e palavras pejorativas contra rituais tradicionais

01/12/2021 16:58 - *Thais Libni*

Brasil

Dois indígenas são mortos a tiros por garimpeiros na Terra Yanomami

Hurukara Associação Yanomami encaminhou ofício a Funai, PF, Brigada de Infantaria e MPF-RR relatando o caso e pedindo providências

Marcelo Montanini
02/11/2021 20:38, atualizado 02/11/2021 21:18

A ascensão do ‘narcopentecostalismo’ no Rio de Janeiro

Parte da cúpula da facção Terceiro Comando Puro se converteu a igrejas evangélicas neopentecostais. Peixão, chefe do crime no conjunto de favelas chamado Complexo de Israel, se refere aos seus soldados como Exército do Deus Vivo

Destruir terreiros de religiões de matriz africana é a nova “guerra santa” no Brasil

Denúncias de discriminação por motivo religioso cresceram 4960% em cinco anos. Um dos alvos preferenciais são os terreiros da Baixada Fluminense, no Rio de Janeiro

Portugal

Já do outro lado do Atlântico, a visão sobre o processo colonial era muito mais crítica. Embora esse não seja o principal tema dos romances de Camilo Castelo Branco que discutiremos, é a partir deles que mostraremos uma parte do debate que esse assunto suscitava no Portugal oitocentista. Tanto no romance *Mistérios de Lisboa* (1854), quanto em sua continuação *Livro Negro de Padre Dinis* (1855), o elemento religioso é preponderante. Seus narradores são penitentes, uma casta de indivíduos diferenciados. Assim como obras sobre as vidas dos santos eram consumidas com o fim de que os leitores extraíssem delas exemplos de virtudes; os penitentes dessas obras de Camilo cometem atos viciosos e sofrem penitência até alcançarem o céu, podendo servir de ensinamento ao público leitor. Parece-nos que essa pode ter sido uma estratégia usada por Camilo para competir no espinhoso mercado editorial de seu tempo. O narrador inicial (que nos guia no emaranhado de narrativas que compõem os romances) informa que recebera cartas, contendo testemunhos reais, e que editara a maior parte delas para que se pudesse compreender com clareza as histórias. O narrador pontua que determinadas páginas são cópias *ipsis litteris* dessas correspondências enviadas pelos penitentes, ao passo que o restante ele escrevera baseado nos apontamentos, adequando-os a um formato de romance. Um excerto esclarecedor dessa casta especial encontra-se na introdução ao *Livro Negro de Padre Dinis*, como uma advertência:

«A verdade é que não sabemos ainda **o idioma das grandes agonias**, que parecem exilar o mártir da sociedade dos homens para a ideal convivência de não sei que espíritos, divinizados pelo sofrimento.»

«Era homem porventura padre Dinis?»

«Se me dessem tal qual é, tal qual o encontrei o *Livro Negro de Padre Dinis*, lança-lo-ia de mim com o desalento do avaro, que abrisse um livro em que lhe são indicados mil tesouros escondidos, mas numa **linguagem que ele não compreende**, nem quer que os inteligentes lhe traduzam com medo que o atraíçõem.» (Castelo Branco, 1982: 1189 - 1191, grifo nosso).

O personagem principal desse romance, padre Dinis, escreveu de uma maneira que humanos comuns sequer seriam capazes de entender,

visto que os penitentes possuem um idioma próprio. É sabido que as línguas interpretam o mundo. A língua mostra como cada comunidade categoriza a realidade. Por isso, é possível supor que os penitentes desses livros de Camilo interajam com o mundo de uma maneira singular. Essa interação é interdita aos outros seres humanos. Apenas os penitentes são divinizados pelo sofrimento, por isso nossa interpretação é a de que, nesses romances, eles estão acima das questões terrenas, tais como conflitos sociais, guerras, revoltas, etc. Embora os acontecimentos do mundo os atinjam, eles são constantemente guiados pela Providência e é tentando segui-la que passam seu tempo na terra.

Padre Dinis será o mentor de Pedro da Silva, protagonista dos *Mistérios de Lisboa*. Ele será responsável pela educação do menino. Em 1832, o rapaz completa 15 anos e é enviado para um colégio em Paris. Padre Dinis se despede dele:

«louros, preciosos aos netos dos conquistadores, tocaram o seu outono, ao cabo de séculos. As flores murchas, como o último braço da árvore secular, que veio a terra, irão, pisadas por todos, sumir-se no abismo da história, e lá mesmo cobertas de lama de império. Virão filósofos que zombem de seus avós, D. Pedro da Silva, porque seus avós eram sanguinários, talavam a ferro e sangue o ninho de povos inofensivos, e vinham depois acolher-se aos seus paços feudais, comendo e desperdiçando o espólio dos índios.» (Castelo Branco, 1982: 492).

Os antepassados de Pedro foram os que colonizaram, dentre outras regiões, o Brasil. Não há nenhuma menção à honra ou à dignidade dos colonizadores. O próprio processo de colonização e a visão de Portugal como um império pluricontinental são criticados. As metáforas para o processo de conquista são o outono e as flores murchas. Não apenas ele estava chegando ao fim, como também não havia sido produtivo, já que as colônias eram lugares para que os portugueses enriquecessem e depois voltassem à metrópole para usarem despreziosamente o que haviam tirado dos indígenas.

A dura condenação da colonização portuguesa no mundo é também feita pelo escritor Antero de Quental. Em seu discurso intitulado *Causas da Decadência dos Povos Peninsulares nos últimos Três Séculos*, proferido em 1871, o poeta levanta as razões que levaram Portugal ao

declínio: “Fomos nós, foram os resultados do nosso espírito guerreiro, quem condenou o Brasil ao estacionamento, quem condenou à nulidade toda essa costa de África, em que outras mãos podiam ter talhado à larga uns poucos de Impérios.” (Quental, 1987: 61). O que é louvado no romance brasileiro é intensamente condenado no contexto lusitano. Para Quental, os efeitos negativos não ficaram apenas para os que foram colonizados. As conquistas portuguesas trazem efeitos nocivos também a eles próprios. As condições para o desenvolvimento do comércio e a prosperidade econômica lhes faltavam devido ao seu passado bélico:

«Finalmente, do espírito guerreiro da nação conquistadora, herdamos um invencível horror ao trabalho e um íntimo desprezo pela indústria. Os netos dos conquistadores de dois mundos podem, sem desonra, consumir no ócio o tempo e a fortuna, ou mendigar pelas secretarias um emprego: o que não podem, sem indignidade, é trabalhar! Uma fábrica, uma oficina, uma exploração agrícola ou mineira, são coisas impróprias da nossa fidalguia.» (Quental, 1987: 66).

Se D. Antônio fosse colocado à prova dos dois escritores portugueses que mencionamos, talvez não fosse considerado um herói. Por que há uma divergência tão grande? A hipótese que levantamos é a de que Portugal já tinha uma identidade mais bem consolidada, visto que sua fundação remonta ao século XII. Por isso, apesar de o Romantismo ter trazido a ambos os países a busca pelo nacional, em Portugal procurava-se repensar o que significava ser português. Já no Brasil, era necessário criar uma identidade que ainda não existia. Ademais, o século XIX é para Portugal um tempo de declínio e instabilidade. No final do romance *Mistérios de Lisboa*, Pedro foge de Portugal e vai para o Brasil:

«Detestei a pátria. Em redor de mim, pareceu-me que os vivos insultavam os mortos, que eram na terra, onde nasci, as minhas relações únicas. Fugi, como o assassino de ao pé de seu cadáver. Vim aqui, porque, no momento em que me senti impelido para fora de Portugal, saía um navio para o Brasil.» (Castelo Branco, 1982: 925).

Pedro sai de Portugal porque todos que conhecia haviam morrido. Depois de uma vida de sofrimento, ele vai para o Rio de Janeiro, onde morre brevemente. A morte e a decadência de Portugal aparecem em diversos romances oitocentistas e podem formalizar o sentimento do período. Além da perda do Brasil (um dos pontos que afeta fortemente a

economia portuguesa), houve ainda diversos conflitos como as invasões napoleônicas, a guerra civil, várias revoltas, golpes, atraso tecnológico em relação a outras nações europeias, etc. Ao abordar a figura da morte na produção literária oitocentista portuguesa, o professor Paulo Motta de Oliveira postula que “Portugal morre por causa de suas conquistas ultramarinas, por ter abandonado um outro tipo de viver que havia dado ao país uma tranquilidade e uma pujança que já não existe no presente...” (Oliveira, 2021: 32). Esse presente (século XIX), representava para o Brasil o início do projeto de uma grandiosa nação nos trópicos; no entanto, para Portugal, simbolizava a derrocada do já caduco império.

Bibliografia

- ALENCAR, J. de (2014). *O Guarani*. Apresentação e Notas: Eduardo Vieira Martins – 3ª ed. Cotia: Ateliê Editorial.
- CAMILO, V. (2003). *Fundamentos estéticos, históricos e sociais do romantismo (II)*. In: *Construindo sempre: aperfeiçoamento de professores - PEB II: língua portuguesa* [S.l: s.n.].
- CASTELO BRANCO, C. (1982). *Obras Completas de Camilo Castelo Branco*. Vol. 1, 1ª ed. Porto: Lello e irmão,.
- FREYRE, G. (2003). *Casa grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. 52ª .ed. rev. Rio de Janeiro: Global.
- PAVANELO, L. M.; OLIVEIRA, P. MOTTA (2021). *O romance histórico de Camilo Castelo Branco: o Senhor dos Paços de Ninães e outros escritos*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, vol. 1.
- QUENTAL, Antero de (1987). *Causas da decadência dos povos peninsulares*. 5ª ed. Lisboa: Ulmeiro. <<https://brasil.elpais.com/brasil/2021-03-27/ascensao-do-narcopentecostalismo-no-rio-de-janeiro.html>> Acesso em 02/12/2021 às 19:45.
- <https://brasil.elpais.com/brasil/2017/11/03/politica/1509708790_213116.html> Acesso em 02/12/2021 às 20:00.
- <<https://www.metropoles.com/brasil/dois-indigenas-sao-mortos-a-tiros-por-garimpeiros-na-terra-yanomami>> Acesso em 02/12/2021 às 20:15.
- <<https://correiodoestado.com.br/cidades/ms-indigenas-tradicionais-e-evangelicos-entram-em-conflito/393926>> Acesso em 02/12/2021 às 20:30.

Maristella Petti*

A invetiva política em Guerra dos Mascates de José de Alencar

RESUMO:

A presente comunicação visa analisar a crítica à situação política coeva exercida por José de Alencar em *Guerra dos mascates*, romance histórico de 1873 e 1874, sobre a colisão acontecida no começo do século XVIII entre os fazendeiros de Olinda, sede da capitania de Pernambuco, e os habitantes de Recife. A obra nasce junto com a profunda desilusão política de Alencar, que tinha recentemente interrompido o próprio *cursus honorum* pela decepção com Dom Pedro I. Por meio da análise das alusões contidas no paratexto e das descrições dos personagens, é possível moldar a invetiva política de Alencar, que se coloca em relação dialética para com seu incansável nacionalismo.

PALAVRAS-CHAVE

Alencar; Romance Histórico; Nacionalismo; Mascates; Pernambuco.

ABSTRACT:

This paper aims to analyze the critique of the political situation made by José de Alencar in *Guerra dos Mascates*, historical novel of 1873 and 1874 about the collision, happened in the early 18th century, between the farmers of Olinda, headquarter of the captaincy of Pernambuco, and the inhabitants of Recife. The novel was born concomitantly with the deep political disillusionment of Alencar, who had recently interrupted his *cursus honorum* because of the disappointment with Dom Pedro I. The analysis of the allusions contained in the paratext and the descriptions of the characters allow us to shape Alencar's political invective, which arises in dialectical relation to his tireless nationalism.

KEYWORD

Alencar; Historical Novel; Nationalism; Mascates; Pernambuco.

Introdução

Guerra dos Mascates é um romance histórico publicado entre 1873 e 1874 por José de Alencar, tendo sido escrito já no começo de 1871. É considerado um dos romances históricos não indianistas do autor (tal como *As Minas de Prata*, de 1865, e *O Garatuja*, também de 1873, conto menor contido em *Alfarrábios*), justamente por ele não se concentrar na temática indianista, mas sobre o passado colonial da nação. O acon-

* Doutoranda em Literatura na Universidade de Brasília.

tecimento histórico envolvido é, de fato, o começo do conflito homônimo no solo pernambucano que interessou, no começo da primeira década do século XVIII, a cidade aristocrática de Olinda, onde moravam os senhores de engenho, e a povoação de Recife, bairro comercial de negociantes lusitanos, os chamados mascates, sob o controle holandês.

Apesar do notório acontecimento histórico conferir o título à obra, a guerra em si, caracterizada pela colisão entre duas diferentes ideologias também econômicas (aquela arcaica da aristocracia da primeira, contra aquela capitalista e inovadora dos mercadores), constitui nada mais do que o pano de fundo de uma narração que Alencar pretende desenvolver com fins diferentes daqueles meramente historiográficos. Por meio da ironia do tom, da distorção das fórmulas ficcionais e da sátira, ele pretende mover uma invetiva contra a política contemporânea, além de parodiar o panorama literário da época, ridiculizando tanto o discurso romanesco quanto aquele historiográfico.

Podemos encontrar prova dessa intenção autoral já a partir dos escritos paratextuais e, mais especificamente, peritextuais, que acompanham a publicação do romance, ou seja: o subtítulo, a *Advertência* e a *Nota*, que fecha o primeiro volume. Eles se apresentam, nesse sentido, já completos dos elementos irônicos, deformantes e satíricos que mencionamos acima enquanto recursos utilizados pelo autor para dissimular – ou, talvez, revelar – suas críticas. Com base na tradição narratológica de Gérard Genette, segundo a qual a intenção de um texto fica clara já a partir da composição das componentes peritextuais, que proporcionam a exposição da estratégia narrativa do autor, ali colocada para agir sobre o público como sugestão para uma mais pertinente recepção do texto, tentaremos iluminar, nesse artigo, uma leitura do romance à luz da invetiva movida por Alencar contra os seus próprios tempos contemporâneos justamente a partir do material peritextual, remetendo a informações relatadas ao longo do resto do livro somente quando for interessante projetar no vivo do enredo o quanto conjeturado.

O subtítulo

O primeiro elemento do peritexto do romance é o subtítulo, isto é, *Crônica dos tempos coloniaes*. Desse, é interessante notar que, se o título se refere claramente ao notório evento histórico, o subtítulo confe-

re mais detalhes sobre aquilo, por ele utilizar um termo literariamente ambivalente como ‘crônica’: a palavra pode, de fato, ser entendida tanto como compilação de uma série de fatos históricos, apresentados segundo a ordem cronológica, quanto como um texto narrativo, de enredo e motivos extraídos do cotidiano. Nesse sentido, o subtítulo refina o sentido do título e enriquece a gama de interpretações que pode ser aplicada ao fato histórico em si.

Este elemento é o primeiro que nos coloca dentro do panorama do romance histórico segundo o autor, caracterizado pela preponderância do romancista sobre o historiador, pelo menos nesta altura da sua produção. O período de escritura de *Guerra dos Mascates*, de fato, corresponde, na biografia alencariana, a uma fase madura, caracterizada, esteticamente, pela influência sempre mais preponderante do Realismo sobre o Romantismo e, politicamente, por uma forte desilusão, que tentaremos abordar de maneira mais clara na análise da *Advertência* e da *Nota*. Uma única observação nesse sentido brota de maneira natural ao constatar que *Guerra dos Mascates* compartilha o mesmo subtítulo com *Alfarrábios*, também de 1873: talvez seja possível indicar de longe um paralelo entre o auge do descontentamento de Alencar e seu reflexo no passado colonial brasileiro.

Voltando à prevalência do Alencar romancista sobre o Alencar historiador, destacamos que isto acontece não por falta de documentos ou fontes, mas justamente porque, se comparada com aquela do historiador, é esta última que se revela tarefa parcial e defeituosa. Se o historiador, de fato, deve ficar preso à dimensão geral, aos grandes números e aos fatos grandiosos, o mesmo não acontece com o romancista, que está livre de ampliar os documentos e assim mergulhar pelo não dito, de considerar o papel das minorias, focando a atenção no nível específico da realidade particular, e tudo isso por meio da imaginação, que é desvinculada da fidelidade aos dados. Assim, partindo do privado, pretende esclarecer o público, que é o campo favorito pela história. E por isso que, como veremos melhor daqui a pouco, a história que interessa o romance alencariano é uma história de bastidores, feita por indivíduos e minorias sociais.

A anfibologia do substantivo ‘crônica’, que reflete a ambivalência entre romance e história, é, então, o primeiro recurso que o autor utiliza para antecipar a dimensão de *Guerra dos Mascates*, um romance histórico onde o discurso ficcional parodia o discurso histórico, por meio da intromissão de um eu autoral que se sobrepõe ao narrador – chamado, não por acaso, de Carlos de Enéia, anagrama de José de Alencar – para

comentar, fazer digressões e traçar um paralelo com o próprio presente, que é a finalidade última de Alencar. O subtítulo permite ao leitor se adentrar numa narração em que a história é usada como possibilidade para o romance, como lente pela qual acessar ao passado e podê-lo utilizar de forma ativa na reflexão crítica, e não para se refugiar das insatisfações presentes.

A Advertência

O segundo dos elementos peritextuais se encontra logo antes do começo do primeiro volume – chamado, por sua vez, de *Prólogo* –, e consiste numa *Advertência*, datada dezembro de 1870, cujo subtítulo é, significativamente, *Indispensável contra enredeiros e maldisentes*. Nela, é referido o descobrimento do precioso documento que relata a verdade histórica na qual se fundamenta o romance que nos aprestamos a ler, além do enredado acontecimento que o faz chegar até ao autor. O texto adentra a narração e, junto com ela, encontramos uma determinada ridiculização, por um lado, do discurso historiográfico e, por outro, do ambiente político, introduzido por um exemplo que é externo ao enredo do próprio romance.

O documento que Alencar encena ter usado como fonte para a sua crônica, até aquele momento considerado um «masso de cédulas» (Alencar, 1871: XVII), fora encontrado, segundo quanto relatado no texto, em um «cofre ou arca de jacarandá» (*Ivi*: VI), junto com uma cabeleira de rabicho e uma liga de belbute. O valor histórico do achado é totalmente nulo se comparado com seu aproveitamento para fins políticos. Não só, de fato, a cabeleira e a liga foram mais importantes do que o próprio manuscrito, enquanto usadas como «verdadeiro corpo de delicto» (*Ivi*: IX) na comprova de um caso fictício de corrupção, finalizado à queda do ministério, mas também o próprio cofre voltara a ser aproveitado, depois de um tempo esquecido, em ocasião da eleição primária de uma paróquia dos subúrbios recifenses em que ninguém lembrara de levar a urna, tão pouca a relevância da votação efetiva. A proeminência histórica do conteúdo da arca é, então, ignorada, e o seu valor autêntico, assim, menosprezado. De tal maneira, Alencar utiliza sim o artifício do documento inédito, recorrendo a uma das fórmulas tópicas do gênero do romance histórico, mas o faz para proporcionar

sua opinião sobre a política, emblematizando, por meio da arca, a mesquinhez dos costumes em voga.

De fato, o autor espera nos predispor à invetiva política, elemento incisivo do romance. O fato de qualquer um dos personagens dessa breve premissa, apesar da profissão, ser envolvido na política, é exposto por meio do registro satírico: é de maneira satírica, de fato, que é narrada e comentada a baixez de quem manipula a verdade para escalar o *cursus honorum* sem, porém, almejar melhorar a sociedade segundo as regras da justiça. Alencar quer realçar que tudo é dominado pela inaptidão dos homens que empreitam a política como meio para alcançar o proveito pessoal. Até a mesma caixa, detentora de verdades, é submetida às manipulações dos políticos, como afirma o jovem escritor que, no entanto, tem se tornado deputado:

- Que destino devo dar aos objetos que V. Ex. me confiou? Quer que os envie à sua residência?
- Oh! Não vale a pena! – respondeu com um rubor de primeira legislatura – A mudança que se operou na política tirou a estes objetos sua importância. (*Ivi*: XV)

Isso tudo enquanto até aquele momento servira ao sacristão Sr. Beltrão para arranjar «a tramoia com o escrivão» (*Ivi*: XVI) para fazer o ministério cair:

- Então ele não perdeu a cabeleira na igreja?
- Qual cabeleira, Sr. Doutor. Aquelles cacarecos velhos estavam escondidos n'uma caixa do defuncto vigário, que a tinha mettido no armário da sacristia. Eu é que arranjei a tramoia com o escrivão. (*Ibid.*)

O recurso ao documento inédito é um expediente para conferir credibilidade não somente ao autor, mas também ao leitor, enaltecido ao nível de único confiante do escritor, que é, por sua vez, único detentor da suposta verdade histórica. O juramento irônico que Alencar faz, prometendo narrar com verossimilhança eventos realmente acontecidos, equivale ao pacto de confiança entre autor e leitor. Tal pacto, porém, não leva em consideração a instituição oficialmente encarregada de perpetuar a história, ou seja, o Instituto Histórico: ele, por três vezes ao longo do romance, será citado e inteligentemente ridiculizado. A primeira dessas ocorrências se dá dentro da *Advertência*, em que ele é apresentado como culpável por ter menosprezado tais objetos, detento-

res da única verdade: «Havia dentro da tal arca três antigualhas, dignas de uma memória do Instituto Histórico» (*Ivi*: VI). Nessa perspectiva, é como se fosse a própria história a esquecer ou não levar em conta elementos relevantes, transmitindo para o futuro uma realidade parcial. Nesse viés, então, é ela a ser interessada na ficcionalização da verdade, enquanto o romancista, conseguindo enxergar as maquinações dos homens, os acasos e todo aquilo do que a história oficial não dá conta ou esconde, consegue comunicar para o público leitor uma visão mais completa.

E, se a história autêntica é feita por verdades ocultadas à sombra de fatos pomposos e grandes números, entre esses cabem também as vidas dos homens pequenos, tais como aquelas do sacristão e do escrivão da *Advertência*, ambos mais interessados na política, conforme vimos, do que nos seus próprios empregos. Eles, assim como a maioria dos personagens do romance, por mais que marginais com respeito aos eventos notos, são os verdadeiros atores dos acontecimentos.

É nesse sentido que os personagens de *Guerra dos Mascates* podem ser comparados com a categoria do herói médio teorizada por Lukács (1970). Ele não é médio somente por idade, posição social ou habilidade, no sentido de um caráter no qual qualquer um possa se reconhecer imediatamente, mas é também médio enquanto mediador entre duas partes, sendo ele o canal pelo qual o narrador consegue entrar dentro de campos contrastantes. Aquela do herói médio é, de pleno direito, uma posição privilegiada. Não por acaso, além da moldura desse peritexto e dos personagens que nele encontramos, serão heróis médios os personagens principais do romance, ou seja, Nuno, que é, de certa forma, o protagonista; Lizardo, que, com a idade adulta, abandona o sonho ilusório da poesia; e Vidal Rabelo, filho de mercador, cuja história de amor com a aristocrata Leonor, podendo levar à paz entre as facções, funciona de pretexto para o enredo. Esse último talvez seja o único detentor de qualidades reconhecidas e não burlescas, caracterização partilhada apenas com o narrador Carlos de Enéia, mediador por excelência entre diversas parte ideológicas: sério e fidedigno, ele assume o papel de romancista, único intelectual, que compreende por primeiro o caminho dos eventos e tenta prevenir os erros, mas que não é ouvido.

Além da dimensão particular do homem médio, Alencar permite-se também trilhar o papel coletivo das minorias. De fato, em *Guerra dos Mascates* (como também em *O Garatuja*), são as mulheres que desencadeiam o verdadeiro conflito: como Alencar nos explicará ao longo do romance, o pretexto para a notória guerra não foi determinado por questões de barris, varadouros e epidemias, como a historiografia im-

põe, mas pela resolução das mulheres de Pernambuco, que solucionam tomar as decisões que os maridos nunca tiveram a coragem de tomar. Ainda mais interessante é o movente dessa decisão ser a vingança, liderada por D. Rufina, contra os versos sobre as pernas cabeludas das mulheres de Recife, versos mandados fazer pelas senhoras de Olinda. Duplo, aqui, é o objeto de zombaria: não só há um evento grotesco à base da história oficial, que pretende ser séria, mas também os versos poéticos, tão importantes na literatura romântica, se tornam forma para uma temática cáustica e trivial.

A *Advertência* conclui-se com o esclarecimento da recomendação já expressada pelo subtítulo, com atenção específica a sublinhar que os paralelos com o presente podem ser traçados no pano de fundo que hospeda os eventos do enredo principal:

«Esta advertencia, bem se vê que era imprescindível, para evitar certos commentos. Não faltariam malignos que julgassem ter sido esta chronica inventada a feição e sabor dos tempos d'agora, como quem enxerta borbulha nova em tronco seco; não quanto á trama da acção, que versa de amores mas no tocante as cousas da governança da capitania.» (Alencar, 1871: XVII)

A sugestão prévia e direta do autor, que nos direciona rumo ao nível narrativo onde buscar a injetiva contra a derrota do governo, junto com o tom irônico por ele usado, são uma combinação que deixa bem pouco espaço para críticas amenas que querem expurgar a escrita de Alencar de qualquer finalidade satírica. Disso nos lembra Luisa Marinho Antunes Paolinelli, quase querendo restaurar uma mensagem tão límpida na era coeva quanto tornada turva pelas dobras da memória:

«Araripe Júnior, Capistrano de Abreu, Mário de Alencar, Hélio Viana, R. Magalhães Júnior e Afrânio Peixoto são unânimes em encontrar correspondência [por um total de 9, juntando as teorias de Peixoto e Viana, nda] entre as personagens e os homens da época de Alencar, o Imperador e adversários políticos que o autor quis ridicularizar [...]. Esta é também uma espécie de radiografia da nação, políptico de um conjunto de personalidades e estruturas que, na opinião do político, mas também do romancista, não permitem uma verdadeira modernização da nação.» (Paolinelli, 2004: 264)

Essas correspondências, das quais perdemos a concepção direta com o passar do tempo, mas que são clarificadas desde então pelo re-

gistro satírico utilizado por Alencar, constituem a sua invetiva política. Tal invetiva, porém, não deve ser entendida no sentido de uma tentativa de intervenção social, mas como a revide pessoal de um homem cuja sabedoria e autoridade fora assediada pelos poderes maiores. É Afrânio Peixoto, em particular, a sublinhar o fato de que a inegável sátira do romance é o meio com o qual Alencar consegue a própria vingança, inocente, depois das injustiças:

«José de Alencar vingou-se, inocentemente, com as suas armas, escrevendo um romance histórico, à clef, em que figurou o Imperador, Paranhos, São Vicente, Sayão Lobato, monsenhor Pinto de Campos, sob disfarce, e são os dois volumes da *Guerra dos Mascates*. Muitos se tem discutido sobre isto, acabando por acreditar a crítica que era sincero, e não ironico, o escritor, quando negava a satyra politica. A discussão só é possível a quem não tiver lido o livro ou o fizer desattentamente. Basta ver que um dos personagens é “Carlos de Enéia”, anagramma de “José de Alencar”. A malicia de Capistrano de Abreu viu, no poeta gago Lizardo, o nosso Machado de Assis. Sebastião de Castro Caldas é Pedro II; Rio-Branco é Barbosa Lima; Simão Ribas é São Vicente; Sayão Lobato é o ajudante Negreiros; o padre João da Costa é monsenhor Pinto de Campos... todos, com o seu character, as suas manhas, até pequenos ticos e defeitos, como o cicio da fala do velho Pimenta Bueno.» (Peixoto, 1929: 17)

Nesse sentido, é possível afirmar, então, que a finalidade da invetiva contida em *Guerra dos Mascates* é a represália de Alencar; rejeitado por uma junta inapta e deserddado pela crítica literária coeva¹, Alencar faz o que pode: zomba quem decidiu por ele, enquanto pisca o olho ao povo, ao leitor, sobre a realidade dos fatos.

Mas então, formalmente, segundo os limites impostos pelo não-dito, se der para encontrar semelhanças entre os homens de ontem e de hoje, «d'isso não tem culpa o chronista» (Alencar, 187: XVII-XVIII), mas o fato de que os homens são sempre os mesmos e, em função disto, os

¹ Conforme relatado no trecho de Peixoto, entre as caricaturas dos homens coevos a Alencar caberia, segundo José Capistrano de Abreu, a correspondência entre Lizardo, poeta balbuciante que desiste da carreira de escritor, e Machado de Assis, demonstrando assim como Alencar estivesse traçando um paralelo com o presente não somente político, mas também literário. Nesse sentido, vale ressaltar que a crítica não é propriamente direta contra o Machado, mas sim contra a suposta habilidade crítica de José Veríssimo, que o definira o maior romancista do Brasil, menosprezando a significativa atividade ficcional de Alencar. (Peixoto, 1929: 7)

tempos se repetem parecidos. Assim sendo, com o romance, o público fica dotado do documento necessário a julgar a autenticidade da história, no sentido de que, podendo individuar paralelos com a própria época, ele é habilitado a desencadear reflexões e sentido crítico autônomo.

A Nota

O último elemento do peritexto é constituído pela *Nota*, datada 12 de março de 1873, com a qual Alencar fecha o primeiro capítulo, com o intento aparente de sair do papel de narrador para falar sobre a gênese do romance. Como a *Advertência*, a *Nota* também constitui artifício comum da fórmula do romance histórico, mas Alencar não respeita propriamente a estrutura de uma nota canônica. De fato, ele não utiliza esse espaço para citar as fontes utilizadas, como costume também no resto da obra alencariana: pelo contrário, se desculpa por essa carência, devida à falta de paciência em fazer um trabalho geralmente desdenhado. Assim, ele não se preocupa em comunicar a origem do relato, deixando por fora o aspecto mais erudito e pedante do romance histórico.

Novamente, o autor consegue manipular tanto o discurso romanesco, que se pretende respeitoso das fontes documentais, quanto aquele historiográfico, que tanto se preocupa em relatar o acontecimento da guerra dos mascates sem, porém, se dar conta da qualidade «grotesca» – como ele mesmo a define – dessa revolução, um acontecimento prosaico, em que «dois partidos [...] exageraram cada um por sua conta» (Alencar, 1871: 182). Mais uma vez, ele desestima a história com H maiúsculo, em detrimento da história real.

Além disso, o autor declara o intento de erigir «em vera efigie, para exemplo do pósteros, a estátua dessa política sorna, tibia, sorrateira e esconsa que a maneira de carcoma rói e corrompe a alma do povo» (*Ivi*: 183). Nesse sentido, ele declara abertamente a vontade de fazer o público refletir sobre a política da própria época, que continua incansável a ser inapta. Por último, ele volta, com extrema ironia fantasiada de asserção, a piscar o olho ao leitor que entenda encontrar correspondências entre os personagens do livro e aqueles reais:

«Se o leitor malicioso quizer divertir-se experimentando carapuças, o author desde já protesta contra semelhante abuso, e pelos prejuizos, perdas e danos que d'ahi possam provir á

seu livro, o mais inocente de quantos já foram postos em letra de forma, desde que se inventou esse genio do bem e do mal chamado imprensa.» (*Ibid.*)

A insistência de Alencar em não buscar afinidades entre os retratos ficcionais e os homens reais é a ferramenta definitiva para canalizar a curiosidade do leitor em fazer exatamente aquilo que ele sugere não fazer, e deixa, assim, transparecer sua preocupação máxima: fazer com que a mensagem do romance seja recebida além da sua aparência de narração historicista.

Conclusão

Concluindo, a través da breve análise dos elementos do peritexto de *Guerra dos Mascates*, que contém a traça da leitura subtextual sugerida por Alencar ao longo dos dois volumes da obra, conseguimos entender seu lúcido propósito satírico. A história nele contada representa uma verdade verossímil e, sendo tal, grotesca, em que uma guerra de facções nasce pela briga entre mulheres de pernas peludas, em que o jovem poeta, com a passagem à idade adulta, se torna caixeiro pela necessidade de se sustentar, em que os grandes homens que deveriam segurar a sociedade não conseguem se responsabilizar por isso. Por meio da manipulação das fórmulas do romance histórico, elemento clássico do Romantismo, o autor desconstrói por dentro as pedras angulares no cânone literário da época.

O romance, por ele pertencer à década de 70, corresponde à fase de desilusão de Alencar, decepcionado com a carreira política, cravejada por polémicas e recém acabada, e de certa forma até com a profissão de escritor, insatisfeita pelo reconhecimento escasso com relação aos tantos esforços. Contudo, o seu posicionamento desiludido não brota em uma visão triste e resignada, porém simplesmente mais realista do que falsamente idealizada. Para tanto, com toda probabilidade, contribui não só a experiência pessoal, mas também a influência sempre mais crescente das tendências realistas que vem da literatura europeia.

Guerra dos Mascates bem representa, nesse sentido, a metamorfose universal da linguagem estética: Romantismo e Realismo não se opõem desde coberturas estanques, mas são um a continuação do outro, se compenetrando num espaço de interseção que considera o homem

como o assunto essencial da ficção, descrevendo-o antes como rico em qualidades e virtudes, e depois também em defeitos, mas sempre digno da centralidade da história. O romance de Alencar é a perfeita integração das duas linguagens, possibilitada pela independência ideológica do autor para com os preceitos literários da sua época, a mesma independência que faz com que ele mesmo se torne conduto da mudança estética. De fato, para o Alencar maduro, na medida em que vai se afastando da fase propriamente romântica, o romance histórico não corresponde à idealização do passado e ao refúgio longe de um presente descontente, mas, pelo contrário, se torna espelho do presente, um espelho cuja função seja ajudar os que leem na formação de uma consciência crítica autônoma, transcendente das severas críticas pelas quais ele mesmo é prejudicado.

Por meio da ridiculização dos personagens reais, representados a partir de simulacros irônicos colocados em um passado mais verossímil do que sério e perfeito, ele pretende provocar no leitor certo sentimento de indignação, para que ele se conscientize da inadequação dos homens que governam a sociedade, aqueles mesmos que não permitem o progresso da nação por causa da sua conduta inaceitável. Nesse sentido, ele quer consagrar a cumplicidade direta, que não passe por cargas públicas ou pelas opiniões de críticos literários, entre ele e os leitores comuns, os leitores reais.

Bibliografia

- ALENCAR, J. de. (1871). *Guerra dos Mascates*. Rio de Janeiro: Garnier.
LUKÁCS, G. (1970). *Il romanzo storico*. Torino: Einaudi.
PEIXOTO, A. (1929). Conferência. *Revista da Academia Brasileira de Letras*, 30 (89), 1-24.
PAOLINELLI, L. Marinho Antunes (2004). *O romance histórico e José de Alencar*. Dissertação de doutoramento. Universidade de Madeira.

Paulo Motta Oliveira*

O santo da montanha e O senhor do paço de Ninães:
vingança, perdão e penitência

RESUMO:

Este artigo pretende analisar dois livros de Camilo Castelo Branco, *O santo da Montanha* e *O Senhor do Paço de Ninães*, publicados respectivamente em 1866 e em 1868. Buscamos refletir não só na forma diversa como os protagonistas reagem ao fracasso dos seus planos matrimoniais, mas, também, sobre outras semelhanças e diferenças em suas trajetórias.

PALAVRAS-CHAVE

Camilo Castelo Branco; Romance Histórico; Literatura e História.

ABSTRACT:

This article intends to analyze two books by Camilo Castelo Branco, *O santo da Montanha* and *O Senhor do Paço de Ninães*, published respectively in 1866 and 1868. We intend to reflect not only on the different ways in which the protagonists react to the failure of their matrimonial plans but, also, on other similarities and differences in their trajectories.

KEYWORD

Camilo Castelo Branco, Historical Novel, Literature and History

Se vários livros de Camilo têm uma expressiva fortuna crítica, como ocorre, entre outros, com *Amor de perdição* e *A queda dum anjo*, há outros que são pouco estudados, como as duas principais obras que iremos abordar neste texto, *O santo da montanha* e *O senhor do paço de Ninães*, publicados em volume respectivamente em 1866 e 1868¹.

* USP/CNPq.

¹ Notemos, em relação ao século passado, que que nos volumes decorrentes das comemorações do centenário da morte de Camilo publicados em Coimbra e em Santa Bárbara, respectivamente, *Congresso internacional de estudos camilianos. Actas* e *Camilo Castelo Branco no centenário da morte*, há apenas um texto, “O romance histórico de Camilo, expectativas frustradas?”, que faz uma breve referência aos referidos romances.

Podemos pensar que, em parte, esta perspectiva mudou em nosso século. Em relação a *O santo da montanha*, no levantamento “Edições (2000-2015)” publicado no *Boletim Casa de Camilo* podemos encontrar quatro artigos, todos de Sérgio Guimarães

Em um dos raros textos que analisam estas duas obras, a tese *Retórica da ficção: a construção da narrativa camiliana*, de João Paulo Braga Correia da Silva, é indicado que há uma grande proximidade entre o início dos enredos destas duas obras. «*O Santo da Montanha* caracteriza-se por uma composição semelhante à d' *O Senhor do Paço de Ninães*, partindo de bases dramáticas similares» (Silva, 2011: 284). De fato, em ambos os romances temos um amor entre dois jovens, Baltasar e Mécia no livro de 1866, Rui e Leonor no de 1868. Nos dois, as jovens acabam, principalmente por causa dos pais, que têm problemas financeiros, por aceitar outros casamentos. Mécia quase se casa com um amigo de Baltasar, D. José, e, mais tarde, acaba por se casar com um primo, João Dornelas. Já Leonor se casará com João Esteves. As reações dos dois preteridos, Baltasar e Rui, é bastante distinta. Mas, antes de chegarmos a elas, pensemos em outros pontos de contato entre as duas obras.

Ambas são romances históricos que se passam depois da idade média – época, como sabemos, privilegiada pelos escritores deste tipo de narrativa no século XIX. Além disto, as ações de ambos os livros ocorrem tanto na Europa como em outros continentes, na África, no caso do livro de 1866, e principalmente na Ásia, no caso do outro. Os enredos dos dois possuem cerca de 100 anos de diferença, *O senhor do paço de Ninães* começa em 1687, enquanto *O santo da montanha* se inicia em 1770. Mas esta diferença temporal chega a ser de alguma forma encurtada no romance de 1866: Baltasar, após abjurar a sua fé e se transformar num muçulmano – lembremos que quando fez isso ele era um frade franciscano, aspecto a que mais à frente retomaremos – se casará com Fátima, neta de um fidalgo catalão que ficara cativo após a batalha de Alcácer Quibir, batalha fundamental para o destino de Rui, protagonista de *O senhor do paço de Ninães*.²

Devemos ainda acrescentar que há, em relação às fontes históricas, uma mesma postura narrativa nos dois romances. Em carta enviada a Castilho em dezembro de 1866, Camilo afirma:

de Sousa sobre a obra. Já em relação ao romance de 1868, entre outros, foi publicado o volume *O romance histórico de Camilo Castelo Branco: O senhor do paço de Ninães e outros escritos*, organizado por Luciene Marie Pavanelo e por mim, em que existem cinco artigos sobre este livro. Todas as obras referidas são indicadas na bibliografia.

² «[...] tenho uma sobrinha, filha de minha irmã e de um renegado castelhano. É bela e virá a ser rica. Chama-se Fátima [...]. Por parte de seu pai é geração de fidalgos catalãos. O avô dela ficou cativo em Alcácer Quibir, na jornada de D. Sebastião. Queres tu, Ali-Fendi, casar com minha sobrinha e serás rico por morte dos pais dela?» (Castelo Branco, 1986: 1204)

«O novo [romance] que escrevi chama-se o *Senhor do Paço de Ninães*. É coisa desses sítios, velharia de há 250 anos, com ares históricos e carapetão bravio. História à Dumas, muito mais exata e esclarecida que a história à Rui de Pina. A História de Portugal é preciso inventá-la, senão a escola do A. Herculano tira-nos o apetite de a saber» (Castilho, Castelo Branco, 1924: 182).

Se diz que escreve uma *história à Dumas*, não deixará, como indicou Aníbal Pinto de Castro, de dar ao enredo que compõe «foros de verdade à custa de textos conhecidos, aproveitando ao mesmo tempo da realidade histórica encontrada nesses textos os elementos capazes de servir de arcaboço ao seu trabalho de imaginação» (Castro, 1986: 120). Assim, como aponta o crítico, utiliza-se, entre outros, da *Jornada de África* de Jerônimo de Mendonça, da *História sebástica* de Frei Manuel dos Santos, de *A Ásia portuguesa* de Faria e Sousa e da *História de São Domingos* de Frei Luís de Sousa.

João Paulo Braga Correia da Silva, ao abordar *O santo da montanha*, também faz referência a uma carta:

«Em carta de Março de 1866, Camilo informava António Feliciano de Castilho sobre os romances que, então, tinha em preparação: *A Enjeitada* e *O Santo da Montanha*. Acerca deste, afirma: “(...) é a história dum frade que meteu um pelouro de 4 onças no crânio da mulher amada. Achei o conto numas alegações dum Reinícola» (Silva, 2011: 227).

De fato, neste livro, como no caso do outro romance, a quantidade de textos citados de forma explícita é significativa. Se a obra apontada por Camilo foi escrita por Antonio Vanguerve Cabral, sem sermos exaustivos podemos ainda indicar o uso da *História tragico-marítima*, de *Os apólogos dialogais* de D. Francisco Manuel de Melo e das *Décadas* de Diogo Couto.

Certamente estes dois livros poderiam permitir que começássemos a refletir sobre a forma como Camilo escreve *os seus* romances históricos, mas isto extrapola os objetivos que aqui temos. Só gostaria de indicar que nestas duas obras, como indica Maria Fernanda de Abreu: “Sem dúvida, é admirável o rigor deste Camilo ‘investigador, erudito e

bibliômano' na apresentação das referências bibliográficas. Nalguns casos, chega a indicar a edição" (Abreu, 1991: 101)

Voltemos ao enredo das duas obras. Como indiquei, as narrativas começam de formas próximas, mas os amantes dispensados por suas amadas reagem de forma bastante diversa. Rui, abandonado por Leonor, resolve, contra a sua primeira intenção, partir com D. Sebastião para a batalha de Alcácer Quibir. Perdida a batalha, apoiará o prior de Crato, e, terminada esta esperança, errará pelas possessões portuguesas na Ásia, que o narrador descreve de forma bastante crítica. Acabará por voltar, muitos anos depois, para Portugal, mas a este período depois retornaremos.

Baltasar reage de forma bastante diversa. Ele, sem ter planejado, escuta uma conversa entre Mécia e seu pai, quando ela havia recebido duas propostas de casamento, a sua e a de um outro fidalgo, muito mais rico. O pai sugere que ela reflita sobre qual destino prefere:

«– [...]. Ora isto é coisa ser pensada. Não te peço resposta hoje; amanhã de tarde ma darás; porque já esta manhã ma pediram D. José para Baltasar e Belchior para Salvador.
– Pois sim – murmurou Mécia. – Eu pensarei. ... » (Castelo Branco, 1986: 1117).

Ao ouvir este diálogo, Baltasar dirá «Esta mulher é vil » (Castelo Branco, 1986: 1118). Ela acabará não se casando com nenhum dos dois, mas, instada pelo pai, fará com que D. José, amigo de Baltasar, peça a sua mão. Ele, muito mais rico que os outros pretendentes, poderia restabelecer a arruinada casa do pai de Mécia. Baltasar, se sentindo duplamente traído, se esconde num bosque próximo da casa em que o casamento deveria ser realizado e, à distância, mata D. José³

Em seguida, Baltasar irá para o convento franciscano em que vivia seu amigo, frei Antônio, e mesmo contra a vontade deste, acaba, depois

³ «Onze horas seriam, quando dous vultos de homem e mulher saíram a uma janela rasgada, e se encostaram ao balaustre do peitoril. [...] A ele (Baltasar) [...] não embaraçava a dúvida de que fossem os noivos. A espingarda estava apontada [...]. Um criado acercou-se da janela com uma bandeja, na qual se ofereciam aos noivos duas taças. D. José ergueu a voz e disse:

—A saúde das damas e cavalheiros que me fazem a honra !

Ao tempo que achegava o copo dos lábios, ouviu-se um tiro, e no mesmo ponto o corpo de D. José acurvou-se e foi de ímpeto um passo para dentro, levado pelo impulso que recebera no lado esquerdo das costas. [...] D. José de Noronha era já cadáver, quando lhe perguntavam onde estava ferido.» (Castelo Branco, 1986: 1153)

de algum tempo, também aderindo à ordem. Depois, por problemas de saúde de frei Antônio, ambos vão para um convento em Funchal. Mécia, seguindo as sugestões de seu pai, acaba por conseguir que um rico primo, João Dornelas, originário da Madeira, a peça em casamento. Ambos se casam, e vão também para Funchal. Uns meses depois, no momento que estão numa varanda em frente do convento de Baltasar, ele atira e a mata. Este assume que havia atirado, mas afirma que foi um acidente: «Fui eu, fui eu quem atirou a um pássaro – replicou com afitíssimo semblante o frade. - Fui eu o involuntário matador da infeliz senhora!...» (Castelo Branco, 1986: 1193).

Este resumo não faz referência a muitos aspectos importantes para melhor entender o livro, mas permite que vejamos a grande diferença entre os dois romances de Camilo que aqui abordamos. Se Rui foge de Portugal, para se afastar de sua amada que o trocou por outro, Baltasar permanece no país, e num desejo de vingança que ocupa um papel central em sua vida, mata o noivo de sua amada, e quando, depois disso, esta havia se casado com um outro, acaba por matá-la.

Mas não terminam aqui as infrações de nosso protagonista. Após a morte de Mécia, tendo sido considerado inocente pois não teria tido o objetivo de matá-la, resolve voltar a Portugal. O navio em que parte é abordado por corsários muçulmanos.

«O frade [Baltasar] entrou em serena palestra com o corsário, sujeito de boa catadura e falas tanto ou quanto policiadas [...]. Como a viagem se delongava por espaço de oitenta léguas [...] certa afeição se foi estabelecendo entre o mouro e o frade. O mouro contou a vida de seus pais para dizer que era filho de português. Chamava-se Mustafá [...]. Conquanto filho de turca, não deixava de ter bom sangue o filho do fidalgo renegado.[...]

Baltazar cativou o ânimo de seu senhor, e tanto, no correr da viagem, lho foi senhoreando, que, antes de aportarem a Argel, já o frade tinha despido o hábito e envergado um albornoz de seda escarlata, uma fota listrada e cadilhada, e a calça larga assente sobre o sapato de macia droga, com lavoires de fio de prata. Mustafá aprazia-se de vê-lo assim; e, no auge da sua alegria, atirou o hábito franciscano às ondas [...].» (Castelo Branco, 1986: 1200-1202).

Enquanto os outros companheiros de viagem se transformam em escravos, ele foi hospedado «como amigo e não cativo em casa de Mustafá» (Castelo Branco, 1986 : 1202). Quando vai visitar o «cádi dos

turcos, jurou, levantando a mão, reconhecer e servir Mafoma» (Castelo Branco, 1986: 1202). Troca de nome, passando a ser Ali-Fendi e acaba por ser nomeado «Boluco Baxi, que soa como capitão, e percebia dez dobras mensais e seis pães por dia.» (Castelo Branco, 1986: 1202).

Baltasar, duplamente assassino, acaba por renegar a sua fé, passando para o lado dos *infiéis*. Penso que ele pode fazer parte dos personagens que representam o mal na ficção camiliana, alguns deles já analisados por outros pesquisadores⁴. Mas a sua vida se modificará mais uma vez, e ele se transformará em outro. Aquele que tinha sido Baltasar Pereira da Silva, que virara Frei Baltasar das Dores, e depois se metamorfoseara em Ali-Fendi, terminará o romance chamado de *o santo da montanha*. Vejamos como ocorre esta última metamorfose, que acabará por nos aproximar, novamente, de *O senhor do Paço de Ninães*.

Ali-Fendi perde a sua esposa, mas tem uma filha do casamento, Lindaraxa, a quem ama profundamente. O narrador, prefigurando o que irá depois ocorrer, afirma: «Ah! A vingança de Deus começava naquele amor! Então é que Baltasar estava descobrindo o peito para o golpe e regenerando a sensibilidade para a expiação.» (Castelo Branco, 1986: 1205). O golpe virá anos depois. Imensamente rico, graças à herança dos pais de sua falecida esposa, o protagonista aceitará a proposta de sua filha, aos 15 anos, de irem a Portugal. Não tenho o espaço necessário para descrever todos os acontecimentos desta atribulada viagem, mas o navio em que estavam é considerado como pertencente a um corsário, e os tiros vindos de um forte acabam por atingir e matar Lindaraxa. O narrador, então, afirma: «A justiça de Deus, para ser na severidade igual à misericórdia, devia ser aquilo: matá-lo no que lhe era mais vida que a existência própria» (Castelo Branco, 1986: 1202). Baltasar retorna para a aldeia em que viveu. Compra um casebre na montanha, e, as pessoas a seu redor, que não o reconhecem, o qualificam como “o santo da montanha”.

Certamente caberia aqui uma reflexão mais geral sobre o papel da penitência nas obras de Camilo. Mas, novamente, deixo esta reflexão para um outro momento. Gostaria, no entanto, de apontar que, apesar da trajetória bastante diversa, Baltasar termina numa situação bem semelhante à de Rui, que no fim de sua vida também retorna para a cidade de onde tinha partido na juventude. E, curiosamente, ambos acabarão por se aproximar de um personagem que havia surgido graças a Almeida Garrett. Deixemos por um tempo Baltasar, e voltemos a

⁴ É possível citar, entre outros, o artigo de Maria Lúcia Lepecki e o volume *Ficções do mal em Camilo Castelo Branco*, ambos referidos na bibliografia.

Senhor do Paço de Ninães.

Penso que todos lembramos da cena em que D. João de Portugal retorna a seu solar, e não é reconhecido nem mesmo por sua esposa, Madalena. Quando esta «foge espavorida», Frei Jorge lhe pergunta, “Romeiro, romeiro, quem és tu?”, e este, “apontando com o bordão para o retrato de D. João de Portugal”, responde “Ninguém!”. (Garrett, 1963: 1122-1223).

Esta cena é extremamente parecida com a que ocorre quando Rui reencontra Leonor, após o longo período em que estivera longe de Ninães. Também ele, incógnito, diz trazer um recado de alguém que ela não sabia se havia ou não morrido. O narrador não esquece mesmo de acrescentar semelhanças mais sutis. Se em *Frei Luís* a criada de Madalena, Miranda, havia afirmado que o romeiro era «Muito velho — e com umas barbas!... Nunca vi tão formosas barbas de velho, e tão alvas.», (Garrett 1963: 1119), uma das criadas de Leonor dirá de Rui: «Vede que barbas ele tem!... Não vos parece tal qual o S. Pedro da nossa igreja!» (Castelo Branco, 1987: 325).

A proximidade é por demais evidente. O narrador parece querer que o seu leitor a relacione, ao ler a cena, com a chegada do romeiro no drama de Garrett.

Se a estes aspectos já fiz considerações em outro momento (Oliveira, 2018), ao reler *O santo da montanha* acabei por encontrar neste romance outras semelhanças, mesmo que mais tênues, com o malfadado D. João de Portugal. As barbas brancas de Baltasar, após o seu retorno a sua aldeia, serão duas vezes referidas. Na primeira o narrador afirmará «Num desses dias, [...] um homem de idade ao parecer muito avançada, com longas barbas alvejantes como o chão que trilhava pediu pousada à porta da mais pequena casa de uma das aldeias de Alvão, chamada Bustelo» (Castelo Branco, 1986: 1209). Na segunda, quando Baltasar está conversando com frei António, e Zé carvoeiro, que o havia vendido uma leira, quer se aproximar, o narrador afirma: «Ao tempo que o carvoeiro se aproximava deles, o homem das grandes barbas brancas acenou-lhe de mão, como quem o mandava retirar-se» (Castelo Branco, 1986: 1213). Ainda, no que podemos pensar ser um *tour de force* para levar os leitores a associarem o drama de Garrett com o romance que analisamos, a mulher do carvoeiro, falando sobre o irmão de Baltasar, afirmará: «Quer vossemecê saber o que ele fez? Quando já lhe tinham tirado a casa, foi-se a ela, pegou-lhe fogo nos palheiros e ardeu toda!» (Castelo Branco, 1986: 1213). Como sabemos, Manuel Coutinho havia feito o mesmo com o seu palácio, quando ele foi requisitado pelos

representantes do rei de Espanha em Portugal.

O que levaria Camilo a voltar, nestes dois romances, a *Frei Luís de Sousa*? Não tenho resposta a esta questão, mas se pensarmos que mesmo em *Amor de perdição* o narrador afirma que «a morte da vergonha (...) é uma morte inventada pelo visconde de A. Garrett no *Frei Luiz de Sousa*» (Castelo Branco, 1984: 508), podemos supor que seria necessário avaliar os diversos contatos entre Camilo e a geração que o precedeu, afinal, não esqueçamos a forma negativa como, na primeira carta a Castilho que indicamos, ele se refere a Herculano e a sua escola.

Como pode ser notado, este texto possui um conjunto de pistas não desenvolvidas, de hipóteses que precisariam ser validadas por outras pesquisas, que extrapolam os objetivos que aqui tivemos. Mas, antes de concluir meu raciocínio, gostaria de levantar uma última questão. *O senhor do Paço de Ninães*, que aqui aproximei de *O santo da montanha*, é uma obra contra as conquistas portuguesas, em especial por suas atrocidades. Seria, numa perspectiva ideológica distinta, *O santo da montanha* um livro que apontaria para o poder salvífico da fé, que acabaria por levar à salvação uma alma perdida? Não o creio. Baltasar é, no seu período de santo, tão obstinado como no que foi assassino, e a sua santidade se deve, em grande medida, ao dinheiro que ganhou quando, abjurando da fé cristã, se transformou em muçulmano. Não teríamos aqui uma forma sutil de crítica a pretensas santidades?

Analisando o destino de uma personagem de *Os mistérios de Lisboa*, Anacleta dos Remédios, que, após vários crimes, se transforma, no fim da vida, em uma *penitente*, Patrícia Cardoso afirma:

«Anacleta vit plusieurs expériences [...] ; elle est capable d'accomplir des qui peuvent aisément être vus comme l'expression d'un égoïsme sans précédent et, quand elle se sent coupable, elle prend une décision dont la radicalité n'est pas conforme à la soumission qu'exigent les conventions chez une pécheresse repentie. Sa rage, elle la conserve intacte. Pécheresse ou pénitente, son âme continue à être une âme de tigre.» (Cardoso, 2019: 136)⁵.

Parece-me que a trajetória de Baltasar é, em alguns aspectos,

⁵ É o narrador que aponta que Anacleta possuía uma «alma de tigre» (Castelo Branco, 1982: 538)

semelhante à de Anacleto. Se ele não tivesse perdido a sua filha, podemos supor que Ali Fendi teria pacificamente terminado a sua vida em Argel, apesar dos assassinatos que cometeu. Penso que a sua penitência final pode ser relacionada com o público a que o livro se dirige. Já em uma das primeiras obras de Camilo, *Maria não me mates que sou sua mãe*, podemos perceber a presença de um discurso dúbio: ao mesmo tempo que parece criticar, numa perspectiva moralista, os eventos que está apresentando, o narrador não deixa de oferecer a seu público a história de um crime hediondo, que pode agradar aos que estão habituados a ler nos periódicos *fait divers* semelhantes. Vejamos um trecho da introdução da obra:

«Atendei, e vereis o maior de quantos crimes se têm visto no mundo! Vereis uma filha matar sua mãe [...]. Vereis aquela mulher com alma de tigre comer com toda a vontade e contentamento, ao pé da cabeça ensanguentada de sua mãe [...]
Pais de família! [...] Chamai vossos filhos para junto de vós. Ledelhes esta história, e fazei que eles a decorem, que a tragam consigo, e que a repitam uns aos outros» (Castelo Branco, 1990: 235).

Assim, em *O santo da montanha*, podemos entender por que o mesmo narrador que, por vezes, tece comentários irônicos sobre a religião, – como ocorre, por exemplo, quando se refere ao hábito de Baltasar que foi jogado ao mar, afirmando que as ondas «provavelmente o levaram a alguma praia cristã, onde a piedade dos moradores chorou a perda de um frade comido pelos peixes!» (Castelo Branco, 1986: 1202)– pode terminar o livro mostrando como a penitência *salvou* o seu protagonista. Uma das marcas de um hábil escritor que consegue, desta forma, apresentar um protagonista ao mesmo tempo hediondo e arrependido. Uma outra alma de tigre, que parece terminar a sua vida com as bênçãos do céu.

Bibliografia

- ABREU, M. F. de (1991). Alcácer Quibir, a batalha expiatória. Para o estudo da novela histórica de Camilo Castelo Branco. *Colóquio/Letras*, 119, 89-103.
- CARDOSO, P. da S. (2020). A perspectiva ficcional da história a partir do narrador de *O senhor do paço de Ninães*. In Pavanelo, L. M.;

- Oliveira, P. M. (eds.) *O romance histórico de Camilo Castelo Branco: O senhor do paço de Ninães*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 84-99.
- CARDOSO, P. da S. Une «âme de tigre» dans *Mistérios de Lisboa*. In Simon, M. C. P. (ed.) *Marginalités au féminin dans le monde lusophone*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle.
- CASTELO BRANCO, C. (1982). *Obras completas* vol. I. Porto: Lello & Irmão Editores.
- CASTELO BRANCO, C. (1984). *Obras completas* vol. III. Porto: Lello & Irmão Editores.
- CASTELO BRANCO, C. (1986). *Obras completas* vol. V. Porto: Lello & Irmão Editores.
- CASTELO BRANCO, C. (1987). *Obras completas* vol. VI. Porto: Lello & Irmão Editores.
- CASTELO BRANCO, C. (1990). *Obras completas* vol. XI. Porto: Lello & Irmão Editores.
- CASTILHO, J. F. de, Castelo Branco, C. (1924). *Castilho e Camilo Correspondência trocada entre os dois escritores*. Coimbra: Imprensa da Universidade.
- CASTRO, A. P. de (1995). *Narrador, tempo e leitor na novela camiliana*. Vila Nova de Famalicão: Câmara Municipal de Vila Nova de Famalicão, Centro de Estudos Camilianos.
- COMISSÃO NACIONAL DAS COMEMORAÇÕES CAMILIANAS (1994). *Congresso internacional de estudos camilianos. Actas*. Coimbra: Comissão nacional das comemorações camilianas.
- EDIÇÕES (2000-2015). (2016). *Boletim Casa de Camilo*, 1, V série, 287-332.
- GARRETT, A. (1963). *Obras de Almeida Garrett*. vol. II . Porto: Lello & Irmão.
- LEPECKI, M. L. (1976). Sobre o arquétipo do mal na ficção camiliana: *A Neta do Arcediogo*. *Colóquio/Letras*, 30, 30-40.
- MACNAB, G. (1995). O romance histórico de Camilo, expectativas frustradas?. In Santos, J. C. dos (ed.) (1995). *Camilo Castelo Branco no centenário da morte*. Santa Barbara: Center for portuguese studies, 168-179
- OLIVEIRA, P. M. (2018). Desdobramentos de Ulisses na ficção camiliana. *Revista portuguesa de Humanidades*, 22 (1-2), 111-122.
- OLIVEIRA, P. M. (2020). Romeiros e solares destruídos: imagens da morte em Portugal. In Pavanelo, L. M., Oliveira, P. M. (eds.) *O romance histórico de Camilo Castelo Branco: O senhor do paço de Ninães*.

- Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 15-41.
- PAVANELO, L. M. (2020) O castigo de Camilo à soberba cega de uns bárbaros que se arregimentavam com a cruz na avançada: nação e colonialismo em *O senhor do Paço de Ninães*. In Pavanelo, L. M., Oliveira, P. M. (eds.) *O romance histórico de Camilo Castelo Branco: O senhor do paço de Ninães*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 42-60.
- SANTOS, J. C. dos (ed.) (1995). *Camilo Castelo Branco no centenário da morte*. Santa Barbara: Center for portuguese studies.
- SOUSA, S. G. de. (2009). A origem do desejo n' *O santo da montanha* de Camilo Castelo Branco. *Revista do Centro de estudos portugueses*, 42, 231-256.
- SOUSA, S. G. de; Braga, J. P. (eds) (2017). *Ficções do mal em Camilo Castelo Branco*. Vila Nova de Famalicão: Casa de Camilo – Centro de Estudos.
- SOUSA, S. G. de. (2020). O desengano do mundo imperial (sobre *O senhor do paço de Ninães*). In Pavanelo; L. M., Oliveira, P. M. (eds.) *O romance histórico de Camilo Castelo Branco: O senhor do paço de Ninães*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 61-83.
- SOUSA, S. G. de. (2010). O patriarca benevolente: a figura do pai n' *O santo da montanha*. *Revista portuguesa de Humanidades*, 14 (2), 221-244.
- SOUSA, S. G. de. (2005). Rivalidade e desejo n' *O santo da montanha*. *O marrare*, 6, 101-111.
- SOUSA, S. G. de. (2014). Singularidades de uma moça e narcotização do herói em *O santo da montanha*. *Diacrítica*, 29, 165-178,
- SILVA, J. P. B. C. da (2011). *Retórica da ficção: a construção da narrativa camiliana*. Braga: Universidade Católica Portuguesa.

Luciene Marie Pavanelo*

Marco Tullio ou O Agente dos Jesuítas, *de Alfredo Hogan: os horrores da inquisição como crítica ao passado português*¹

RESUMO:

Praticamente esquecido nos dias de hoje, Alfredo Possolo Hogan escreveu alguns sucessos no século XIX, como *A Mão do Finado*, continuação de *O Conde de Monte Cristo*, de Alexandre Dumas, e *Mistérios de Lisboa*, uma versão portuguesa de *Os Mistérios de Paris*, de Eugène Sue. Sendo um autor pouco estudado, a maior parte de sua produção permanece ignorada. Publicada em 1853, *Marco Tullio ou O Agente dos Jesuítas: romance histórico (1568-1600)* é uma obra que merece ser resgatada, pois se aproveita do mito sebastianista a partir de um olhar crítico sobre o passado português, mormente aos horrores da Inquisição, afastando-se do viés saudosista dos romancistas históricos em voga na sua época.

PALAVRAS-CHAVE

Romance histórico; Sebastianismo; Inquisição.

ABSTRACT:

Practically forgotten today, Alfredo Possolo Hogan wrote some best sellers in the 19th century, such as *A Mão do Finado*, a continuation of *Le Comte de Monte-Cristo*, by Alexandre Dumas, and *Mistérios de Lisboa*, a Portuguese version of *Les Mystères de Paris*, by Eugène Sue. A little studied author, most of his production remains ignored. Published in 1853, *Marco Tullio ou O Agente dos Jesuítas: romance histórico (1568-1600)* is a work that deserves to be rediscovered, as it is based on the Sebastianist myth from a critical perspective on the Portuguese past, especially the horrors of the Inquisition, moving away from the nostalgic bias of historical novelists in vogue at the time.

KEYWORD

Historical novel; Sebastianism; Inquisition.

Alfredo Possolo Hogan (1830-1865) é um escritor pouco conheci-

* Professora da Universidade Estadual Paulista (UNESP), São José do Rio Preto, São Paulo, Brasil.

¹ Este trabalho é uma tradução do texto «*Marco Tullio ou O Agente dos Jesuítas, d'Alfredo Hogan: les horreurs de l'Inquisition comme critique du passé portugais*», que será publicado em francês num volume editado pelas Presses de la Sorbonne Nouvelle.

do. Mais recentemente, tem atraído a atenção de alguns pesquisadores², pelo seu romance *A Mão do Finado* (1853), uma continuação de *O Conde de Monte Cristo*, de Alexandre Dumas. Hogan também costuma ser apontado como o autor que escreveu a versão portuguesa de *Os Mistérios de Paris*, de Eugène Sue, intitulada *Mistérios de Lisboa* (1851), três anos antes da publicação de Camilo Castelo Branco, mais famosa. O restante de sua obra, porém, está por ser descoberta. Sobre *Marco Tullio ou O Agente dos Jesuítas: romance histórico (1568-1600)*, publicado em 1853, encontramos raríssimas menções, geralmente feitas entre exemplos de obras que trazem a temática sebastianista.

Atento ao gosto do público, aproveitando-se das fórmulas de Dumas e Sue, Hogan também fez proveito do mito sebastico, como recomendava Almeida Garrett numa das notas finais de *Frei Luís de Sousa* (1843-1844), na qual afirma que o sebastianista é um «caráter popular que ainda não foi tratado e que, em hábeis mãos deve dar riquíssimos quadros de costumes nacionais. O romancista e o poeta, o filólogo e o filósofo acharão muito que lavrar neste fertilíssimo veio da grande mina de nossas crenças e superstições antigas» (Garrett, s/d: 140-141). Nessa mesma nota, Garrett se lembra dos «vários impostores que em diversas partes apareceram tomando o nome de D. Sebastião [que], em vez de destruir, confirmaram as suspeitas nacionais» (Garrett, s/d: 140) de que o rei não teria morrido na Batalha de Alcácer-Quibir. Assim, para escrever o seu romance *Marco Tullio ou O Agente dos Jesuítas*, Alfredo Hogan se apropria da lenda, utilizando-nos das palavras de Garrett, sobre «o verdadeiro ou falso Sebastião que foi entregue em Veneza e atormentado em Nápoles, [que] deixou dúvidas profundas nos ânimos mais seguros» (Garrett, s/d: 140).

Maria Leonor Machado de Sousa chega a mencionar essa narrativa histórica de Hogan entre outras obras que integram a literatura ‘negra’ (*roman noir*) ou de terror portuguesa, por ser um «romance sinistro sobre o lendário sócia de D. Sebastião, apresentado como instrumento dos desígnios criminosos dos Jesuítas» (Sousa, 1979: 52). Em nota de fim, a pesquisadora afirma que «os Jesuítas foram um dos elementos de que a literatura *negra*, especialmente a do romance social da escola de Sue, se serviu para criar um ambiente de intriga e de atuação tenebrosa, sobretudo em aspectos relacionados com a política» (Sousa, 1979: 85, grifo da autora). Vale destacar que a utilização da imagem do padre como um

² Destaca-se a produção de Paulo Motta Oliveira, que tem se dedicado ao estudo da obra de Hogan em artigos como «Um sucesso quase mundial: *A mão do finado* ou as metamorfoses de um conde», publicado no n. 13 da revista *Veredas* (2010).

vilão é típica da literatura gótica inglesa setecentista – o mais célebre exemplo talvez seja *The Monk: a romance* (1796), de Matthew Lewis. No trecho mencionado acima, Sousa aponta a importância central dos jesuítas no romance de Hogan. Apesar de focar na história do sócia de D. Sebastião, Marco Tullio de Cotizone, o escritor de fato não constrói esse personagem como um herói de romance histórico típico, mas antes como uma vítima da Companhia de Jesus, assim como o verdadeiro D. Sebastião também teria sido uma vítima dos que quiseram lhe tirar o poder para entregá-lo a Filipe II da Espanha, que prometia atender aos interesses da Igreja. Assim sendo, se a caracterização do rei e do seu sócia como heróis romanescos pode ser relativizada, não há dúvidas sobre quais seriam os vilões da narrativa: os jesuítas.

É claro que Hogan se utiliza de uma imagem estereotipada dos membros da Companhia de Jesus, que não necessariamente corresponde à realidade histórica. Segundo José Eduardo Franco, a «identificação da concertação estreita entre Jesuítas e Inquisição [...] será confeccionada pela literatura antijesuítica produzida no consulado do Marquês de Pombal, tornando-se depois, por sua influência, um tema recorrente do antijesuitismo posterior» (Franco, 2005: 1). Como forma de ilustrar a associação comumente feita no século XIX entre os jesuítas e a Inquisição, o historiador cita o título de um libelo anônimo publicado em Portugal nessa época, que deixa bem explícita a imagem negativa desses religiosos: *Os mystérios da religião: história completa dos crimes da Inquisição e os escandalos dos conventos: interessante descrição sobre todos os horrorosos crimes organizados pelos tribunais da Companhia de Jesus*. Contudo, como Franco explica,

«A ocupação de vários cargos inquisitoriais por parte dos Jesuítas não significa necessariamente que tivesse havido uma total e unânime identificação da Inquisição com a Ordem de Loyola [Companhia de Jesus], nem sequer que tivesse havido sempre uma estreiteza de relações e sintonia plena de objetivos. [...] Outras ordens, de fato, têm uma tradição de maior expressão, como é o caso dos dominicanos, no comando dos destinos da Inquisição portuguesa, bem evidente no maior número de cargos exercidos (e de mais importância diretiva) nesta instituição judicial.» (Franco, 2005: 9).

Independentemente do fato de os jesuítas terem sido indevidamente reputados como os únicos responsáveis pela Inquisição, o que nos interessa neste trabalho é analisar a forma como Alfredo Hogan se apropria

dessa imagem dos eclesiásticos para fazer a sua crítica ao passado. De acordo com Fredric Jameson, a característica que mais se disseminou no romance histórico do século XIX não foi «uma ambientação histórica exótica que inclui trajes pitorescos, mas uma forma melodramática que pressupõe o vilão, ou seja, que se organiza em torno do dualismo ético do bem contra o mal» (Jameson, 2007: 186). No romance de Hogan, o mal se encontra muito bem delimitado nos membros do clero português. Como o fim é trágico, tanto para Marco Tullio como para D. Sebastião, a impressão de que temos é que houve uma vitória do mal, personificado nos religiosos que comandaram a Inquisição, instituição que irá persistir no país por mais dois séculos após o arco temporal retratado na obra (que vai de 1568 a 1600). Mostrando uma forte crítica ao passado de Portugal, nação controlada pelo autoritarismo do Tribunal do Santo Ofício até o início do século XIX, Alfredo Hogan mostra um olhar bastante lúcido sobre a História nacional, evitando cair no ufanismo típico de vários romancistas históricos do período.

Marco Tullio é um rapaz órfão, que vai aos poucos descobrindo a sua identidade. Ao longo do romance, o narrador nos revela que ele seria um filho bastardo do infante D. João, o que justificaria a sua semelhança física com D. Sebastião – inclusive, aos 15 anos, ele teria sido obrigado a fazer uma espécie de juramento, que lhe marcara a face com a mesma cicatriz do herdeiro do trono português. O marido de sua mãe – ao qual pertence o sobrenome Cotizone – teria assassinado a mulher após perceber a sua traição, abandonando a criança com uma criada. Quando D. Sebastião era bebê, Frei Benedito e outros eclesiásticos planejavam assassinar o futuro rei de Portugal. O plano só não foi realizado porque Filipe II deu ouvido a uma «voz que lhe falou a favor do filho de sua irmã» (Hogan, 1860: I, 15). Com isso, Frei Benedito procura o meio-irmão de D. Sebastião, responsabilizando-se pela sua educação, a fim de moldá-lo aos seus interesses para depois utilizá-lo como um instrumento da Igreja, quando a ocasião surgisse.

É importante pontuar que o menino D. Sebastião só fora poupado por influência de Filipe II, e não por algum tipo de culpa cristã por parte desses padres: nas palavras de Frei Benedito, «pois que importava uma punhalada no peito dum criança? mais um anjo subiria...» (Hogan, 1860: I, 15). Além disso, não havia nenhum receio de serem punidos: «o povo não se lembraria de nos acusar. Com o reinado do João III, firmamos bem o nosso edifício; a inquisição aí está com os seus cavaletes e carrascos para as línguas imprudentes, ou inimigas» (Hogan, 1860: I, 15). Nessa fala do personagem, o autor apresenta a sua crítica ao grande

poder que a Igreja detinha em Portugal, ao autoritarismo assegurado pela prática institucional, que impedia que houvesse discordância ou qualquer tipo de denúncia dos abusos do clero.

O olhar negativo do narrador sobre os integrantes da Companhia de Jesus aparece em vários outros momentos do romance, fortalecendo a sua imagem como os vilões da história de Hogan (e da História portuguesa), pois seriam movidos pelos seus próprios interesses, em busca do poder, mesmo que para isso se derramasse o sangue de inocentes. Nos dois trechos a seguir, verificamos a insistência do narrador em descrever os jesuítas como homens perversos e dissimulados: «Os dois eclesiásticos tinham impresso no rosto, o cunho da hipocrisia e da malvadez.» (Hogan, 1860: I, 14); «O jesuíta [Frei Benedito] observava-o [Marco Tullio] com um sorriso de malvadez.» (Hogan, 1860: I, 65). No excerto «Uma figura sinistra e negra cujo olhar parecia o da serpente, cujo vivo contraste era o da malvadez» (Hogan, 1860: I, 82), o narrador utiliza a cor negra da batina do jesuíta para construir a sua imagem terrífica, reforçada pela comparação do seu olhar ao de um animal comumente associado à falsidade, à dissimulação e à maldade. Em outra passagem do enredo, temos o seguinte diálogo entre Marco Tullio e sua futura esposa Bella, que seria posteriormente assassinada para que sua morte servisse aos planos dos jesuítas:

– Oh! meu Deus! exclamou Marco Tullio [...]. Será possível haver tanta maldade no coração dalgum desses homens que são os vossos ministros cá na terra?!... Eles que são tão justos... tão cheios de bondade... caritativos para com todos?!... [...]

– Esses homens sem indulgência, sem caridade, não têm sentimentos divinos, não estão possuídos do amor de Deus para com as suas criaturas... esses homens são indignos de serem ministros do céu! (Hogan, 1860: I, 119-120).

A partir desse diálogo, Hogan deixa claro que não pretende atacar toda a hierarquia da Igreja Católica e muito menos a religião cristã, mas que a sua crítica é direcionada a certos membros da Igreja que não agiam conforme os preceitos da fé: esses, os da Companhia de Jesus, responsáveis pelo Tribunal do Santo Ofício segundo o romance, seriam «indignos de serem ministros do céu». Em determinado momento, Marco Tullio presencia o rapto de uma moça judia por um agente da Inquisição, e tenta salvá-la: «Uma mulher debatia-se nos braços musculosos duma figura toda coberta por uma opa [...]. Um velho judeu, pai dessa infeliz, procurava desembaraçar a filha dos braços desse homem»

(Hogan, 1860: I, 122). Ao adjetivar a moça como uma «infeliz», apresentando a triste cena de um idoso tentando salvar a sua filha e colocando o protagonista enfrentando o raptor – «A luta era muito desigual, e o mancebo via-se perdido; desesperado e frenético, mudo de raiva, lança-se sobre um outro homem [...]» (Hogan, 1860: I, 123) –, o narrador se coloca claramente contra o Tribunal do Santo Ofício e a violência que este empregava. Nas palavras de Marco Tullio encontramos a crítica de Hogan: «Falastes de justiça de Deus? [...] Por ventura a justiça, a lei do Redentor, escreve-se com a ponta de punhais? exprime-se pelas cordas e pela mordaza? revela-se pelas cenas de violência e de rapto?!...» (Hogan, 1860: I, 124).

É verdade que, no capítulo em que explica a origem da Inquisição, o narrador justifica a sua criação pelo fato de que, segundo ele, «a religião popular achava-se deploradamente transtornada, viciada, apoupada e metida a ridículo» (Hogan, 1860: II, 20). Hogan apresenta dois supostos motivos para isso: «talvez devida à das confrarias religiosas e ao abuso, lassidão e cinismo de muitos dos seus membros! Seria talvez devida, *como estes queriam*, à influência dos judeus, aventureiros de toda a natureza, especuladores de todo o gênero, sobre o espírito e sobre os bens dos cristãos» (Hogan, 1860: II, 20-21, grifo nosso). Se há a reprodução do preconceito típico da época sobre os judeus, o narrador, ao afirmar «*como estes queriam*», tem o cuidado de apontar que a agiotagem era apresentada como uma justificativa para a Inquisição *pelos membros do clero* – o que indica que não seria necessariamente verdade. Para Hogan, incontestável era o fato de que os próprios membros da Igreja seriam os responsáveis pela decadência da religião cristã, à exceção de alguns poucos:

«Não entramos nessa questão, talvez nos levasse muito além do fio do romance que estou escrevendo, e muito em desar dos santos padres, se por ventura eu tratasse de citar toda a sua vida escandalosa, excetuando alguns desses homens veneráveis e firmes, de são princípios, raros sim; porém que existiram.» (Hogan, 1860: II, 21).

O narrador afirma que o clero – cujos membros são ironicamente chamados de «santos padres» em várias passagens do romance – criou a Inquisição para servir aos seus próprios interesses: «Não digo, que os santos padres deixassem de aproveitar-se com malícia desta circunstância!» (Hogan, 1860: II, 22). Ou seja, segundo Hogan, aproveitaram-se da desculpa da decadência da religião para criar um mecanismo de

controle sobre a população, que aumentasse ainda mais o seu poder. Quando afirma que «os padres porém, eram homens e homens que não conheciam a moderação, e quem sabe se a virtude, quando revestidos dum poder imenso sobre todos os outros!» (Hogan, 1860: II, 22), o narrador mostra os perigos do autoritarismo:

«Não tardou pois que esse poder, essa força entre eles consolidada, se empregasse a fins injustos... direi também, criminosos! Não tardou que o gládio da justiça de Deus, colocado nas mãos dos padres inquisidores, nelas se desvairasse caindo para sacrificar inocentes e ódios particulares, malquerenças individuais! Não tardou finalmente, que o fanatismo por eles pregado junto com a religião, lhe desse fórmulas extravagantes, e tão ridículas, que parece impossível terem saído de cabeças de homens!» (Hogan, 1860: II, 22).

Entre essas «fórmulas extravagantes» estão as diversas formas de tortura empregadas na Inquisição, das quais Hogan descreve algumas ao longo da narrativa. Num determinado momento, Marco Tullio observa a cena de um judeu esfomeado que suplica água e pão a seu carrasco. O sadismo dos torturadores aparece no ato de o carrasco comer à sua frente: «mastigando e saboreando um pedaço de queijo e pão, enquanto com o corpo unido à grade [...] e os braços estendidos para fora, estava um outro homem nu, e em cujo rosto decomposto pelo tormento, se desenhava a fome, com toda a sua expressão de horror» (Hogan, 1860: II, 92). Para além da descrição da cena, que comove o leitor, temos o comentário do protagonista: «É judeu aquele desgraçado? [...] Todavia o martírio é cruel... é desapiedado!...» (Hogan, 1860: II, 93).

Encontramos também a descrição de um auto de fé, no qual «na frente das pilhas de lenha», encontravam-se os inquisidores «com a cruz alçada e o pendão da imagem da Virgem, constringida pelos ministros degenerados, de seu filho Deus, a presenciar o espetáculo da barbaridade, da impostura e da violência, tão contrário às leis do divino Evangelho!...» (Hogan, 1860: II, 129). Ao questionar se «seria isto um espetáculo próprio de cristãos? Seriam bons e justos, os homens que faziam representar aqueles dramas horríveis?» (Hogan, 1860: II, 129), o narrador se posiciona contra a violência empregada pelo clero: «Inda mesmo que o queiramos desculpar, e corramos a vista pelas páginas da sua história, escritas com o sangue humano; um sentimento de horror, e de tédio, vem sem querer aos nossos corações! Um riso de desprezo nos encrespa os lábios!» (Hogan, 1860: II, 129). Se não bastasse a voz

do narrador, temos também a reação do protagonista à visão das «chamas das duas fogueiras»: «das pilhas de madeira, e dos condenados, só restaram as cinzas que foram lançadas no Tejo [...]. Marco Tullio, estava vivamente impressionado pelo espetáculo terrível que presenciara» (Hogan, 1860: II, 130-131). Nessa passagem, Hogan também desvela a hipocrisia desses membros da Igreja, porque agora, nos meados do século XIX, com o fim da Inquisição e da censura, «a verdade brilha entre nós, despida de sombras com que outrora se envolvia para evitar a raiva do clero» (Hogan, 1860: II, 130):

«E que nos falem de Evangelhos... Os seus atos têm negado sempre, e por toda a parte as palavras sagradas que os Apóstolos nos transmitiram! Apelem para a tolerância!... Tolerância nunca eles conhecerão! Apelem ainda para o perdão... Perdão!... e quando foi que eles perdoaram o erro? Quando foi que os comoveram as lágrimas e os gemidos de dor, das suas vítimas?» (Hogan, 1860: II, 130).

No romance, tal como na lenda sebástica, D. Sebastião não morre na Batalha de Alcácer-Quibir, mas, tomado de vergonha e arrependido de seu erro, decide peregrinar em penitência pelo Norte da África. Temendo que retornasse a Portugal, então sob o domínio de Filipe II, os jesuítas mandam Marco Tullio à sua procura. Vinte anos depois, o sócia encontra o rei, e o convence a retornar ao país; no meio do caminho, em Veneza, D. Sebastião é preso, sendo mandado depois para Nápoles e, por fim, para a Espanha, onde seria julgado. Enquanto isso, Marco Tullio chega a Lisboa e aceita a farsa de ser confundido com o verdadeiro D. Sebastião, para depois ser preso como impostor. Segundo Frei Benedito, «é preciso que sobre ele [D. Sebastião] pise um ridículo eterno! eterno!! [...] Um ridículo que passe dele para a sua memória; e que faça soltar um riso de escárnio às mais remotas gerações futuras!» (Hogan, 1860: IV, 76). Esse riso de escárnio, como sabemos, será dirigido aos que no futuro acreditarem no retorno de D. Sebastião, como poderemos verificar nas obras que ridicularizam o mito sebástico, como *Anti-Sebastianismo ou Antídoto contra varios Abusos*, escrito anônimo de 1809, *Os Sebastianistas. Reflexões criticas sobre esta ridicula seita*, de José Agostinho de Macedo, publicada em 1810, e, já em 1904, *O Encoberto*, de Sampaio Bruno.

A sentença de Marco Tullio foi desfilarem em meio à multidão com uma coroa de lata escrita «Rei dos Tolos», «sobre um burro magrissi-

mo e chagoso», com as costas voltadas «para o pescoço do animal, e em vez de brida segurava o padecente em suas mãos o rabo da besta. Ao lado desta caricatura, marchavam dois serventes com chicotes, que faziam estalar simultaneamente sobre o rei e o burro» (Hogan, 1860: IV, 82). A segunda parte da sentença seria «a morte do rei dos tolos, nas chamas do seu trono ardente!» (Hogan, 1860: IV, 84). O plano de Frei Benedito era libertar Marco Tullio antes de ele ser queimado na fogueira, para assassiná-lo em seguida, a fim de fazer o povo acreditar que ele havia fugido e que o D. Sebastião que seria posteriormente julgado na Espanha seria esse impostor, preso em sua fuga. Apesar de Marco Tullio ter compreendido que fora traído pelos jesuítas, ter matado Frei Benedito e em seguida ter se suicidado, o plano seria colocado em prática mesmo assim.

O prólogo do romance vai tratar do julgamento de D. Sebastião. O martírio do rei é heroico, pois ele se recusa a mentir, suportando os mais terríveis suplícios respondendo sempre que era «Dom Sebastião I, rei de Portugal» (Hogan, 1860: IV, 110), e não um impostor, como o Tribunal do Santo Ofício queria que ele dissesse em público. A descrição detalhada que o narrador apresenta das torturas infligidas no monarca choca o leitor:

«[...] via-se ele manietado àquele horrível poste do martírio que se chama, a *tripeça das botilhas*, ou *dos borzequins*, e as suas carnes eram rasgadas e amassadas entre as quatro pranchas de carvalho!

[...] De quando em quando, o cirurgião, tomando o pulso do mártir, mandava parar o suplício, e dava-lhe a beber um líquido calmante e agradável, como para alimentar aquela vida até os santos padres terem esgotado os recursos da sua imaginação no invento de novos martírios!!

E outras tantas vezes começava uma tortura nova!

Assim se prolongou este cruento e afrontoso suplício pelo espaço de oito horas seguidas, sempre com a mesma constância da vítima, e diferentes invenções dos algozes.

Depois dessas oito horas, ninguém diria que estava nas mãos dos algozes, o corpo de um homem! Nem um músculo, nem um osso existia naquele corpo, que não estivesse horripelantemente rasgado ou amassado!

A vítima não existia; porém a sua fronte nobre, onde se expressava ainda a pureza dos sentimentos do rei, fazia tremer os inquisidores lá sobre o estrado que lhes servira de tribuna naquele espetáculo cruel e sangrento, que tinha sido uma obra deles!

[...] Agora podiam sem receio entregar às mãos do ambicioso leão de Castela a posse e os destinos deste malfadado país que tanto trabalhava para ser livre...

[...] E todas estas crueldades, todas estas violências, tinham e terão sempre entre tais homens o título pomposo e sagrado de justiça de Deus!!!» (Hogan, 1860: IV, 111-113, grifo do autor).

O horror da cena é reforçado pelo fato de sua vítima ter sido o verdadeiro rei D. Sebastião. Mas, se tivesse sido um impostor a ser torturado e brutalmente assassinado dessa maneira, a descrição não deixaria de também comover o leitor e causar a sua repulsa e indignação. Por outro lado, apesar de escrever um romance sobre D. Sebastião e tecer-lhe mais elogios do que críticas – o que poderia caracterizá-lo como uma obra sebastianista, portanto –, Hogan, na narrativa, não sonha com a volta do rei, nem mesmo vislumbra a ideia de que um outro líder que pudesse vir a substituí-lo seria boa para a nação. O objetivo principal desse romance não parece ser a defesa do mito sebástico, mas sim o incentivo a uma reflexão crítica sobre o passado, denunciando uma das maiores barbáries da História portuguesa, a Inquisição.

Em sua crítica aos escritores de narrativas históricas românticas, György Lukács afirma que Chateaubriand «e outros pseudo-historiadores da reação fornecem um quadro idílico e mentiroso da insuperada e harmônica sociedade da Idade Média» (Lukács, 2001: 42), com o intuito de atacar as mudanças políticas e socioculturais promovidas a partir da Revolução Francesa e, assim, fortalecer a Restauração. Não é o caso de Hogan, mesmo porque a Regeneração da década de 1850 em Portugal estimulava um olhar positivo sobre a modernidade, ao contrário da época de Chateaubriand. Tendo mostrado tão explicitamente o horror do passado nacional, não é possível encaixarmos Hogan na voga reacionária de romancistas históricos românticos tão criticada por Lukács, pois não há um olhar saudosista em *Marco Tullio ou O Agente dos Jesuítas*, apenas a crítica contundente ao passado. É claro que Alfredo Hogan não foi o único escritor oitocentista que denunciou os abusos do clero e os horrores da Inquisição. No entanto, talvez tenha sido um dos poucos que tenha descrito com tanta minúcia o sadismo e a crueldade dos membros da Igreja, num momento em que lhes foi concedido tanto poder, mostrando que o autoritarismo corrompe e faz com que as pessoas sejam capazes dos atos mais hediondos, mesmo em se tratando de homens que supostamente seriam representantes de Deus na Terra.

Bibliografia

- FRANCO, J.E. (2005). A Companhia de Jesus e a Inquisição: afectos e desafectos entre duas instituições influentes (Séculos XVI-XVII). *Actas do Congresso Internacional Espaço Atlântico de Antigo Regime: poderes e sociedades*. Lisboa, 1-23. http://cvc.instituto-camoes.pt/eaar/coloquio/comunicacoes/jose_eduardo_franco.pdf
- GARRETT, A. (s/d). *Frei Luís de Sousa. Um Auto de Gil-Vicente*. Lisboa: Lello & Irmão.
- HOGAN, A. (1860). *Marco Tullio ou O Agente dos Jesuítas: romance histórico (1568-1600)*. Lisboa: Tipografia do Editor L.C. da Cunha, 4 vols.
- JAMESON, F. (2007). O romance histórico ainda é possível?. Trad. Hugo Mader. *Novos Estudos*, 77, 185-203.
- LUKÁCS, G. (2011). *O Romance Histórico*. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo.
- SOUSA, M.L.M. de. (1979). *O 'Horror' na Literatura Portuguesa*. Amadora: Instituto de Cultura Portuguesa.

Luciana Namorato*

O Trágico em O Olho De Vidro, de Camilo Castelo Branco

RESUMO:

A produção novelística de Camilo Castelo Branco (1825-1890) é marcada pelo destino trágico, com frequência relacionado a um impedimento amoroso. No romance histórico *O Olho de Vidro* (1866), a tragédia advém da descoberta, por parte do protagonista Brás Luís de Abreu, da natureza incestuosa de seu matrimônio. Através de uma análise da construção do narrador e das personagens, de suas reações à desdita, assim como das causas atribuídas ao destino trágico no romance, buscamos melhor compreender a relação entre os desvios impostos por Camilo ao modelo grego, no contexto sócio-político em que a obra foi escrita.

PALAVRAS-CHAVE

Romantismo; Tragédia Clássica; Tragédia Moderna; Portugal; Romance Histórico.

ABSTRACT:

Camilo Castelo Branco's fiction is renowned for its tragic elements, frequently depicted through impediments to love. In the historical novel *O Olho de Vidro* (1866), tragedy unfolds when the protagonist uncovers the incestuous nature of his marriage. By examining the narrative voice, characters' responses to misfortune, and the causes ascribed to their tragic fate, we aim to gain deeper insight into the deviations Camilo introduces to the Greek model, within the socio-political context of the period.

KEYWORD

Romanticism; Classical Tragedy; Modern Tragedy; Portugal; Historical Novel.

O trágico é um elemento medular da obra de Camilo Castelo Branco. Compreendido em seu sentido vernacular, como sinônimo de um evento muito triste, ele se faz presente desde a estreia do autor no gênero narrativo, com o folheto anônimo de 1848, *Maria! Não me mates, que sou tua mãe!*, inspirado em um matricídio cometido por ganância no mesmo ano em Lisboa. No que se refere a episódios aflitivos, fervilham na novelística camiliana impedimentos amorosos (não raras vezes definitivos) causados por preconceitos de classe e religião, ambição,

* Indiana University Bloomington.

inimizades entre famílias ou puro despotismo paterno. De tais impedimentos, o exemplo mais popular é sem dúvida o vivido por Simão e Teresa, casal protagonista de *Amor de perdição* (1862), romance escrito em 1861 quando Camilo sofria, na Cadeia da Relação do Porto, sua própria desdita. Aos desfortúnios amorosos, somam-se assassinatos de inocentes, decepções e instâncias de impunidade e loucura como fontes de sofrimento nas tramas camilianas¹.

Das acepções do trágico

Para além do uso vernacular, distinguem-se duas outras acepções do trágico: a literária e a filosófica. Como explica Terry Eagleton, de modo semelhante ao que ocorre com o termo ‘comédia’, ‘tragédia’ pode referir-se a obras de arte, visões de mundo ou eventos da vida real (2003: 9). O trágico em seu sentido filosófico² tampouco é estranho à ficção (e à vida) de Camilo. A visão da existência humana como essencialmente condenada ao sofrimento—acompanhada da suspeita de que seria melhor jamais ter nascido (e que, já tendo nascido, seria melhor morrer jovem)—é registrada em um sem número de personagens que se suicidam³ (Mariana, de *Amor de perdição*), que se deixam morrer (Simão, de *Amor de perdição*; Josefa, de *O Olho de Vidro*), ou que se ausentam do convívio social ao ingressarem na vida religiosa (Brás, de *O Olho de Vidro*, 1866; Baltasar, de *O Santo da Montanha*, 1866) ou enlouquecerem (Albertina, de *A filha do Doutor Negro*, 1864; Joaquina Eduarda, de

¹ Ainda que a novelística camiliana seja marcada pela tragédia passional e pelo sentimentalismo, o elemento cômico se faz presente lado a lado com o sério, o trágico e o sublime, conforme observam Braga (1892), Coelho (1982), Rita (1992), de Jesus (1995) e Pavanelo (2008).

² O sentido filosófico ou existencial do trágico, ou seja, como um prisma através do qual se tentam compreender as antinomias da condição humana (Felski, 2008: 3), se consolida durante o Romantismo alemão. No entanto, o reconhecimento de uma espécie de um desabrigo ontológico inerente à condição humana já pode ser reconhecido nas fontes da tragédia clássica, ainda que de forma implícita e sem qualquer carga de culpa. Como explica George Steiner, «So far as we can tell, this *topos* of original sin and of a legacy of guilt does not figure as such in early Greek mythology. It is the “background noise”, to borrow a cosmological term, in myths of human rebellion, of fierce conflict between mortals and immortals» (2004: 3).

³ No ensaio biobibliográfico *Camilo, suicida*, Bernardino Gracias examina o tema do suicídio na vida e obra do escritor.

A Sereia, 1865; Maria de Nazaré, de *A doida do Candal*, 1867; Leonor, de *O Senhor do Paço de Ninães*, 1867). Ratificando sua visão trágica da existência humana, Camilo comenta no preâmbulo a *Amor de salvação*: «Para o amor maldito, duzentas páginas; para o amor de salvação as poucas restantes do livro» (1864: 8). A mundividência romântica se afina com vários elementos fundamentais do trágico e, na novelística camiliana, o amor contrariado, grande «afirmação do direito a sentir» romântico, não raras vezes conduz as personagens a um destino infeliz (Rocheta, 1987: 27-28).

A questão se complica, entretanto, quando nos indagamos sobre a presença, na obra de Camilo, do elemento trágico em seu sentido literário, ou seja, próprio à tragédia clássica. Repleta de ousados heróis a desafiarem um destino prescrito pelos deuses, a tragédia grega desperta a atenção de autores românticos em uma Europa marcada, por um lado, pela valorização do eu e da experiência individual, e, por outro, pelo pressentimento do infinito e anseio pelo transcendente. Se os gregos extraíam significados políticos das tragédias a que assistiam, também o homem oitocentista se volta ao trágico para ponderar as tensões entre indivíduo e comunidade, entre sua pátria e as demais nações. Enquanto as justificativas para a atração do Romantismo pela tragédia clássica são nítidas, menos clara é a natureza das transformações sofridas pelo conceito de trágico durante os mais de dois mil anos que separam a Grécia de Ésquilo e Sófocles, do Portugal da segunda metade do século XIX. Chegamos assim ao segundo obstáculo ao exame das relações entre a novelística camiliana e a tragédia clássica: o abismo que separa a Europa oitocentista da Grécia dos séculos VI e V a.C no que tange a costumes, valores e mentalidades, abismo este que para alguns estudiosos torna a tragédia, em seu sentido mais essencial, implausível fora da época e do ambiente onde primeiro floresceu⁴.

Reescrevendo a tragédia clássica

Não se pode negar que o Romantismo, extremamente consciente do dever histórico, confiante na ciência e em um Deus justo, inibe a

⁴ Para mais detalhes sobre a (im)possibilidade da tragédia após o período clássico e suas reinscrições no período moderno e contemporâneo, consultar Steiner (1961, 2004); Williams (1992); Hoffmeister (1994); Most (2000); Eagleton (2003, 2018, 2020); e Felski (2008).

concepção de um trágico absoluto, ou seja, um trágico sem maior explicação (para além do capricho dos deuses), definitivo, concebido como imune a reformas sociais ou à redenção divina. A democratização do conhecimento no século XIX, ainda que limitada a certa classe social e gênero, aumenta o interesse do homem comum em ver-se representado na literatura e sustenta sua descrença nas verdades da eloquência. O gênero narrativo se impõe sobre o dramático, e o leitor romântico passa a buscar na arte um retrato de si mesmo, desbancando a preferência por protagonistas de status social elevado. A mentalidade romântica, consciente da relatividade e da variedade da experiência humana, e a flertar constantemente com o hibridismo de conceitos e gêneros, põe em xeque a irreparabilidade do destino conforme representado pela tragédia grega.

Quando se trata da relação entre a tragédia clássica e a obra de Camilo, interessa-nos menos surpreender seus desvios (esperados, se não inevitáveis), e muito mais investigar o significado destes, assim como das continuidades que o autor se permite. Surpreender *traições* nas *traduções* do trágico na novelística camiliana é atitude não apenas redundante—o autor nunca propusera fidelidade ao modelo clássico—, mas principalmente redutora. Lembremos que é apenas na superfície que o Romantismo se define em oposição ao clássico; percebido em sua complexidade, o Romantismo se concebe sempre *em relação* ao clássico e em diálogo com este. Os contornos que a releitura da tragédia grega adquire na obra dos autores românticos revelam o modo particular como o Portugal oitocentista compreende a relação entre indivíduo e coletividade, e entre literatura e sociedade. O diálogo de Camilo com a tragédia clássica, no entanto, vai ainda além ao expor fraturas no edifício romântico, revelando, assim, a genial modernidade do autor. A modernidade de Camilo se registra não apenas em enredos e narradores impregnados de uma mentalidade ‘nova’—fruto das transformações sociais, econômicas, políticas e científicas que marcam a transição do Antigo Regime a um Portugal liberal e burguês—, mas principalmente na sua concepção da literatura como instrumento de oposição cultural⁵. Ao flertar, nas páginas de sua ficção, com situações análogas às vividas pelo herói trágico, Camilo revela a inadequação das explicações clássicas, enquanto ao mesmo tempo sublinha a precariedade das soluções românticas aos dilemas do homem oitocentista, desde seus dramas íntimos a problemas de maior alcance, como a relação entre cidadão e

⁵ Como observa José Guilherme Merquior, “Uma particularidade [...] é comum ao romantismo, ao Oitocentos pós-romântico e à literatura moderna: todos os três são estilos de oposição cultural (2014: 177).”

sociedade, entre divino e terreno, entre o passado, o presente e o futuro da nação. E não há melhor contexto para vislumbrar o processo de atualização do trágico por Camilo do que nas narrativas suas que combinam enredo passionai e histórico, entre as quais se destaca *O Olho de Vidro*. Na introdução do romance, o leitor é arremessado para dentro do turbulento relacionamento amoroso entre António de Sá e Maria Cabral, morgada de Carrazedo, cuja união com um cristão-novo é proibida pelo pai fidalgo. António e Maria fogem para a França, mas deixam em Portugal, aos cuidados do amigo Francisco, um filho recém-nascido. Trata-se do protagonista do romance, que assumirá o nome de Brás Luís de Abreu e, mais tarde, a alcunha de Olho de Vidro.

Classificado por Camilo como romance histórico, *O Olho de Vidro* é resposta do autor à provocação de Inocência Francisco da Silva, que, no verbete de seu *Dicionário bibliográfico português* (1858) dedicado a Brás Luís de Abreu, resalta a existência de curiosíssimos incidentes na biografia do renomado médico e escritor setecentista que dariam sobreja matéria para um romance. Da Silva se refere à súbita separação entre Brás e a esposa, Josefa Maria da Piedade, e à entrada de ambos na vida religiosa. Ao transformar o médico em personagem de sua obra ficcional, Camilo lhe acrescenta um pai com ascendência judaica e justifica sua misteriosa separação da esposa com a descoberta do incesto. É Francisco Abreu, o primeiro pai adotivo de Brás, quem revela sua verdadeira identidade. O reconhecimento de Brás como filho de António de Sá e irmão de D. Josefa, e a peripécia em que consiste a reviravolta (para pior) na vida do casal encontram equivalentes na *anagnorisis* e na *peripeteia* da tragédia clássica.

Da natureza da personagem trágica camiliana

O conflito da tragédia grega advém de uma situação insolúvel, fruto do embate entre duas verdades incompatíveis, ambas legítimas e justificáveis. De um conflito similar nasce a personagem trágica de Camilo, que, ao desafiar os poderes instituídos e embater-se contra as leis de Deus, da família ou da civilização, passa da boa à má fortuna. As personagens da ficção camiliana são homens e mulheres do povo, profissionais liberais, burgueses ou aristocratas em decadência, um tanto quanto distintos dos reis e rainhas que protagonizam as tragédias clássicas. En-

tretanto, semelhante ao herói trágico, a personagem camiliana tampouco é particularmente boa ou má, e sua superioridade se origina não do seu estatuto social, mas sim da natureza e dimensão de suas ações. Sua ‘falta’ se assemelha à *hamartia* que assola o herói trágico e se origina ou de um ‘erro’ intelectual, ou de um defeito de caráter⁶. Neste último caso, trata-se de uma imperfeição de temperamento, como a cólera excessiva de Simão, que o leva a matar a tiro Baltazar, concorrente à mão de Teresa, em *Amor de perdição*. No primeiro caso, trata-se de uma falta cometida por desconhecimento ou ignorância, como o incesto em que incorre o protagonista de *O Olho de Vidro*.

Os contornos da biografia de Brás Luís de Abreu, conforme recriada pela pena de Camilo, revelam, entretanto, outros possíveis ‘erros’ seus para além da ignorância. Em primeiro lugar, o desconhecimento da identidade de Brás resulta da *hybris* de seus genitores, que ousam unir-se apesar da diferença de classe e religião, e da proibição paterna. Brás sobrevive ao abandono dos pais e se realiza pessoal e profissionalmente, somente para ver sua felicidade ruir diante de um matrimônio repentinamente tornado incestuoso, incidente que pode ser interpretado como punição pela falta cometida por seus pais (e herdada pelo filho). No entanto, essa não é a única outra falha atribuível ao protagonista. Diante da prisão de seu irmão adotivo, o jovem Brás sofre e chega a adoecer, mas rapidamente recobra a saúde e supera a morte daqueles que dele cuidaram por anos. Seria Brás egocêntrico ou ingrato? Já adulto, o protagonista recorda os ritos hebraicos presenciados na infância em Vila Flor, já aos cuidados de um segundo pai adotivo, mas decide ignorar suas lembranças. Agiria ele assim por medo excessivo de descobrir-se filho de judeus? Ou seria por malícia? Recordemos que, anos mais tarde, é precisamente a fama de seus bons costumes e religiosidade que concede a Brás os privilégios e honras de familiar do Santo Ofício. Além disso, quando Francisco Abreu interroga o médico, por carta enviada de Amsterdã, sobre a identidade de seus pais biológicos, Brás revela sua «católica ira» ao responder-lhe grosseiramente: «Brás Luís de Abreu responderia com um tagante ao judeu ou burro que lhe faz a pergunta, se não tivesse que ir longe procurá-lo a chatinar no templo» (Castelo Branco, 1968: 135). A missiva de Brás, carregada de antissemitismo, convence Francisco de não se tratar do filho de seu

⁶ A *hamartia*, que não se confunde com culpa e ultrapassa a noção de erro, é registro da condição humana, da «incapacidade de atingir algo, incapacidade do Homem de coincidir com os seus próprios fins, o que o transformaria de mortal em deus» (Fialho, 1977: 383).

amigo António de Sá. Se Brás fosse menos preconceituoso e colérico, ele de certo teria descoberto sua identidade mais cedo e sido poupado do incesto. Por sua vez, é a fama de Brás como médico milagroso que impele D. Antónia da Piedade (na realidade, a mãe biológica de Brás, Maria Cabral) a consultá-lo, em uma aproximação que leva o médico a conhecer a filha de D. Antónia, D. Josefa, com quem vem a casar-se. Se não fosse a desmesura de Brás em aperfeiçoar seus conhecimentos médicos e alcançar a fama, ele provavelmente sequer teria conhecido a irmã. Lembremos, finalmente, que a competência de Brás como doutor é a desculpa usada por Francisco para se aproximar do Olho de Vidro, aproximação esta que desencadeia a revelação do parentesco entre este e D. Josefa. Vale a pena ressaltar que essas faltas não afastam Brás da natureza do herói da tragédia clássica, uma vez que nenhuma delas o transforma em personagem efetivamente má. De fato, as imperfeições do temperamento do Olho de Vidro, como sua ambição e ira desmedidas, marcam seu caráter forte, ou seja, sua condição de elevação, semelhante ao que sucede ao herói da tragédia grega (Serra, 2006: 165).

Das reações à desdita

Nas páginas de Camilo, como na tragédia grega, se embatem liberdade e fatalidade, mas as reações de seus personagens a esse embate são bastante diferentes das expostas nos anfiteatros atenienses. A tragédia clássica encena a trajetória do herói como exata e irreversível; seu percurso em direção ao aniquilamento corresponde, assim, ao exercício máximo de sua agência. Isso porque a relação entre *desis* (compreendida como ‘complicação’, ou ação que precede o clímax) e *lisis* (‘resolução’, com frequência equivalente à morte ou ruína do herói) é compreendida como imprescindível. Édipo acredita não poder nem compreender tudo, nem fazer frente aos desígnios dos deuses. «Men’s accounts with the gods do not balance», observa George Steiner a respeito da tragédia grega (1961: 6). Diante de duas verdades incompatíveis, não resta a Antígona outra alternativa além da morte, e essa conclusão não somente lhe basta, como a eleva. O herói da tragédia clássica caminha resoluto, como se tomado por verdades mais intensas que o mero conhecimento⁷.

⁷ «Antigone is perfectly aware of what will happen to her, and in the wells of his stubborn heart Oedipus knows also. But they stride to their fierce disaster in the grips

A personagem do romance oitocentista, por sua vez, crê no poder de seu intelecto e no alcance de suas ações, ainda que consciente de seus limites. Munida da confiança na capacidade humana de investigar e modificar o mundo, ela contesta a inevitabilidade do destino trágico e prioriza sua sobrevivência. Ameaçada de aniquilação, a personagem camiliana vacila, não necessariamente por covardia, mas por questionar a irreversibilidade de sua desdita. Para ela, o conhecimento deve conduzir à ação apropriada, que a afaste do sofrimento. Consciente de sua inserção em determinado tempo e espaço, a personagem trágica de Camilo suspeita que seu entorno carrega certa responsabilidade por sua desgraça, e que ela mesma é capaz de alterar a ordem estabelecida. Daí suas investidas contra as leis da família, da sociedade e de Deus; daí sua insistência em continuar lutando, mesmo quando tudo já lhe parece perdido. Lembremos que, em oposição à tragédia grega, edificada sobre a unidade de lugar, tempo e ação, o romance se funda sobre a consciência da história, ou seja, sobre a crença no caráter contingente das circunstâncias e no poder transformador do homem e do devir. Nesse contexto, o protagonista trágico do romance prioriza sua sobrevivência e «incorpora a crise com vista à sua superação, dissolvendo ao longo de um percurso progressivo a potencialidade trágica da efabulação» (Mulinacci, 2009: 125)⁸.

Sobre as origens do desfortúnio

Camilo não fixa, de modo definitivo, as razões para a desdita de Brás e sua família. Em *O Olho de Vidro*, a tragédia se constrói, a intervalos, como inerente à experiência humana, como consequência da conjuntura histórica e como castigo divino. «Os desgraçados são de bronze. Quer Deus que eles vivam muito para serem muito vistos como pompas do mal necessário», explica Francisco Abreu a um atônito Brás, ratificando assim a concepção do trágico como intrínseco ao homem (Castelo Branco, 1968: 191). A justificativa histórica para a desdita, por sua vez, advém da inserção da trama entre os anos de 1692 e 1756, no auge da Inquisição em Portugal. A perseguição aos judeus aparta o

of truths more intense than knowledge» (Steiner, 1961: 7).

⁸ Na avaliação de Roberto Mulinacci, a diacronia romanesca concilia antagonismos e dissolve o caráter excepcional e definitivo da tragédia camiliana. Daí o juízo do crítico sobre *Amor de perdição*: «é trágico apenas idealmente, na impossibilidade de o ser num mundo romanceado» (2009: 132).

menino Brás, sucessivamente, de três famílias, tornando sua identidade um mistério e o incesto uma possibilidade. Além de Brás, o romance registra o destino trágico de outros judeus, incluindo personagens históricos (como o cônsul português Manuel Fernandes Vila Real e o lente de Coimbra António Homem, ambos assassinados pela Inquisição) e ficcionais. A esse respeito, destaca-se o Capítulo V do romance, relato de grande força trágica sobre o desfortúnio do segundo pai adotivo de Brás, Francisco Morais Tavira, que se suicida diante do filho Heitor, enquanto este caminha para a morte na fogueira. Mas se, por um lado, Camilo não deixa dúvidas sobre o papel da Inquisição, ou seja, do contexto histórico no destino trágico das personagens, não se pode deixar de reconhecer que a quantidade de fatores que se combinam para culminar na principal tragédia de *O Olho de Vidro*, o matrimônio incestuoso entre Brás e sua irmã, de certo modo dilui a responsabilidade do contexto social sobre o desfecho trágico do romance⁹. Na obra de Camilo, o destino trágico é, ao mesmo tempo, produto de uma sociedade que carece de reformas e fruto do risco inerente à ousadia humana de viver. A esse respeito, Fabiana Oliveira observa que o aspecto mais inovador de Camilo se impõe quando o autor conduz o relato a «impasses que nenhuma reforma social é capaz de abrandar e/ou ultrapassar» (2023: 158).

Quanto à visão do destino trágico como castigo divino, Camilo se distancia da tragédia clássica—que reconhece um cunho arbitrário e caprichoso nas intromissões dos deuses—ao registrar a crença em um caráter justo e moralizante para as ações de Deus. Trata-se, é claro, de influência da doutrina cristã, que, entretanto, não adentra a ficção camiliana sem questionamentos. Enquanto o Cristianismo pressupõe a continuidade entre saber agir e a relação direta entre a crença em Deus e a salvação, nos romances de Camilo, como na tragédia grega, a contabilidade entre os homens e os deuses tampouco se equilibra. Por toda a trama de *O Olho de Vidro*, o autor critica—sempre com sutileza e, na maioria das vezes, através da ironia—a ganância, a simonia, a crueldade, o autoritarismo e a corrupção associados às ações da Igreja católica. Os autos-de-fé são apresentados ao leitor como dias de festa em que se deleitam o clero, a nobreza e o povo. Após presenciar a agonia dos queimados na fogueira da Inquisição, o Rei D. Pedro II passeia «nas varandas do paço da Ribeira, aspirando o aroma dos laranjais» (Castelo

⁹ Nesse aspecto, *O Olho de Vidro* se distingue de outros romances históricos do autor que registram com mais ênfase uma consciência trágica do destino pátrio, como *O Senhor do Paço de Ninães*. Para uma leitura da história social enquanto tragédia nos romances históricos de Camilo, consultar a tese de Fabiana Oliveira (2023).

Branco, 1968: 87). Trata-se do mesmo paço onde vinte anos mais tarde um bisbilhoteiro D. João V, então rei, se encontra com o Olho de Vidro, movido pela vontade de ouvir da boca do famoso médico sua história sinistra, «escassamente conhecida dos altos dignatários da igreja» (193). Em paga à confiança, o monarca financia a fundação do convento de D. Josefa e apressa as ordens solicitadas por Brás, que, «ao cabo de seis meses, estava clérigo de missa» (193), revelando um trono tão corrompível quanto o altar. A ironia com que o narrador do romance expõe o poder excessivo da Igreja, única instituição capaz de autorizar «desatarem-se esposos, e vestirem hábitos, e professarem, e deixarem os filhos sem pai», é patente: «O concílio tridentino permitia e explicava santissimamente todas estas coisas, que hoje se nos afiguram monstruosas irregularidades» (193-194). Lembremos que o casamento civil somente seria introduzido em Portugal em 1867, um ano após a publicação do romance, e o divórcio, em 1910, com a implantação da República. Em *O Olho de Vidro*, Camilo expõe a hipocrisia de uma Igreja que condena às labaredas qualquer indivíduo considerado culpado de praticar o judaísmo, mas jamais cogita perguntar-se sobre as origens das esmolas que recebe: «O hebreu Francisco Luís observou que o seu dinheiro maldito não queimava as mãos unguidas do sacerdote», alfineta (194). Ao morrer, Francisco Abreu destina a totalidade de seus bens aos pobres e não encomenda missas por sua alma: «nem sequer trezentas! O clero estava escandalizado!», repara o narrador do romance, que tampouco se escusa de denunciar a cobiça do homem do povo: «Folgavam tão-somente os pobres,— e tanto folgavam que nem já choravam a perda do benfeitor» (225).

O enredo de *O Olho de Vidro* põe em dúvida não só a justiça do destino trágico, como também o potencial balsâmico da religião no período que segue a desgraça. É o que se deduz da tormenta em que vivem as personagens após a revelação do incesto do protagonista. A reação inicial de Brás sugere uma profunda fê em Deus: «—Senhor Abreu não se arrependa; foi Deus que o enviou. Não chore, que as minhas lágrimas amanhã estão enxutas: há-de secar-mas o fogo sagrado da minha religião», consola Brás a Francisco. Mas sua «santa resignação» é rapidamente substituída por mãos «frenéticas» e um «peito soluçante» (Castelo Branco, 1968: 183). Da adoção do hábito de franciscano, em 1732, até sua morte de apoplexia fulminante, em 1756, Brás alterna entre a demonstração de uma «sobre-humana coragem» (188) e o mais puro desespero. Diante da esposa morta, o médico contesta a justiça divina: «E que me dá Deus?», «pois então, não houve um raio de graça para esta santa mulher!» (202). À angústia do protagonista,

somam-se os gritos blasfemos de D. Josefa, o choro incessante das cinco filhas enclausuradas e as alfinetadas do pai adotivo contra a eficácia da penitência e a violência envolvida em ações praticadas em nome da religião: «Pois onde está Deus nestas carniçarias?» (210), provoca Francisco Abreu.

O percurso do herói da tragédia clássica coincide com seu engrandecimento frente à injustiça e ao rancor vingativo dos deuses. Parte da crítica reconhece processo semelhante na ética camiliana: a desgraça «é uma nobilitação»; ela «não degrada—reabilita» (Chaves, 1968: 19-20). No entanto, «em Camilo não faltam também histórias de uma desgraça aviltante e que não é substantivamente engrandecedora» (Martins, 2005: 19). Diante da tragédia, seguramente restam ao protagonista camiliano mais dúvidas do que certezas, mais lamentos do que júbilos.

Do palco à página: o narrador diante do trágico

Através de um processo contínuo de dizer e desdizer, a narrativa camiliana mina certezas e equilibra verdades contraditórias. É o que se percebe em *O Olho de Vidro* quando o autor faz ecoar o discurso católico de um Deus acolhedor, enquanto ao mesmo tempo denuncia o antissemitismo prevalecente entre os cristãos; ou quando, por exemplo, afirma a justiça divina na mesma página em que demonstra a arbitrariedade do fado humano. Através de uma voz narrativa vacilante, que faz ecoar, como também sua, uma variedade de vozes divergentes, Camilo elabora um trágico incompatível com a resignação característica do herói e do espectador da tragédia clássica. A polifonia camiliana, aliada ao recurso à ironia, obstrui o acolhimento de soluções definitivas às indagações que a narrativa aventa. Diante do cadáver de Francisco Abreu, o narrador de *O Olho de Vidro* comenta: «Se este acabamento de homem, transviado da religião verdadeira e das falsas, não fosse referido em romance, poderia alguém supor que pode uma pessoa morrer como justo, sem ser absolutamente religioso. Bom é que mortes assim se não divulguem em livros graves» (Castelo Branco, 1968: 225). Nessa passagem, a explicação do narrador serve tanto como escusa da responsabilidade do autor (que alerta o leitor sobre a provável inverossimilhança do discurso ficcional), quanto como crítica da crença dominante na adesão ao Catolicismo como condição indispensável à prática do bem. Cabe ao leitor decidir como interpretar o excerto.

O narrador camiliano pode ser equiparado ao coro da tragédia grega, uma vez que intervém na intriga, lamenta e suplica, mas permanece impotente quanto à sorte das personagens (da Ressurreição, 2014: 27). Semelhante à tragédia clássica, o enredo camiliano dissipa a esperança, mas diferente daquela, não dissipa o desassossego. O leitor projetado por Camilo experimenta, diante do desenlace da tragédia, emoções fortes, semelhantes às vividas pela assistência dos palcos gregos. Ao leitor de Camilo, porém, não é facilitada a liberação de tensões reprimidas, como o era ao espectador da Antiguidade. Seu alívio é sempre incompleto. A dúvida que acompanha a ação das personagens camilianas, combinada com as constantes indagações do narrador, cria um distanciamento crítico entre a matéria narrada e seu leitor implícito, negando a este a experiência pacificadora da catarse¹⁰.

A tragédia clássica parte de uma meditação sobre a imperfeição humana para conduzir o espectador a refletir sobre as imperfeições dos sistemas, ou seja, sobre questões relacionadas à pólis. Na segunda metade do século dezenove, Camilo Castelo Branco reinscreve o trágico clássico em sua prosa como um enigma que impele o leitor a contemplar a relação entre homem e Deus; entre indivíduo, família e nação; entre realização pessoal e responsabilidade coletiva. Trata-se de questões prementes em um Portugal recém burguês, marcado por uma razão não tão confiante como a iluminista, e que reconhece tanto o triunfo da história quanto o do espiritualismo. Como a esfinge de Tebas, o romancista de Seide desafia o leitor com suas perguntas; como Édipo, o leitor de Camilo decifra a charada, somente para ver-se a ponto de ser devorado pelo próximo enigma.

Bibliografia

- BRAGA, T. (1892). *As modernas ideias na litteratura portugueza*, vol. I. Porto: Lugan & Genelioux.
- CASTELO BRANCO, C. (1864). *Amor de salvação*. Porto: Em Casa da Viuva Moré.
- CASTELO BRANCO, C. (1968). *O Olho de Vidro*. Lisboa: Parceria A.M. Pereira.

¹⁰ Pavanelo (2008) argumenta que as interferências do narrador atenuam a tensão dos enredos trágicos de Camilo, conduzindo seu leitor a uma sensação de distanciamento semelhante à proporcionada pelo teatro épico de Bertold Brecht (1898-1956).

- CHAVES, CASTELO BRANCO (1968). Nota Preliminar. In Castelo Branco, Camilo, *A Sereia*. Lisboa: Parceria A.M. Pereira, 5-21.
- COELHO, J. do PRADO (1982). *Introdução ao estudo da novela camiliana*, vols. I e II. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- EAGLETON, T. (2003). *Sweet Violence: The Idea of the Tragic*. New York: Blackwell.
- EAGLETON, T. (2018). *Radical Sacrifice*. New Haven: Yale University Press.
- EAGLETON, T. (2020). *Tragedy*. New Haven: Yale University Press.
- FELSKI, R. (2008). Introduction. In Felski, Rita (ed.), *Rethinking Tragedy*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1-23.
- FIALHO, M. do C. GRÁCIO ZAMBUJO (1977). Algumas considerações sobre o homem trágico. *Biblos. Revista da Faculdade de Letras*, 53, 375-388.
- GRACIAS, B. (1965). *Camilo, suicida. Ensaio bio-bibliográfico*. Lisboa: Editora do Autor.
- HOFFMEISTER, G. (1994). The Romantic Tragedy of Fate. In Gillespie, Gerald (ed.), *Romantic Drama*. Amsterdam: John Benjamins, 167-179.
- JESUS, M. SARAIVA de (1995). Alguns aspectos do grotesco camiliano. In dos Santos, João Camilo (ed.), *Proceedings of the Camilo Castelo Branco International Colloquium*. Santa Barbara: Center for Portuguese Studies, 108-118.
- MARTINS, S. (2005). Efectivamente... Um manuscrito. In Castelo Branco, Camilo. *A Sereia*. Porto: Caixotim, 7-22.
- MERQUIOR, J.G. (2014). *De Anchieta a Euclides. Breve história da literatura brasileira*. São Paulo: Realizações.
- MOST, G. W. (2000). Generating Genres: The Idea of the Tragic. In Depew, Mary e Obbink, Dirk (eds.), *Matrices of Genre. Authors, Canons, and Society*. Cambridge: Harvard University Press, 15-35.
- MULINACCI, R. (2009). O problema do trágico. In Baptista, Abel Barros (ed.), *Amor de perdição. Uma revisão*. Coimbra: Angelus Novus, 113-133.
- OLIVEIRA, F. de P. LESSA (2023). *História social enquanto tragédia: leitura de Luta de gigantes, O Olho de Vidro e O Senhor do Paço de Ninães (de Camilo Castelo Branco)*. Tese de doutorado. Universidade do Estado do Rio de Janeiro.
- PAVANELO, L.M. (2008). O olhar distanciado de Camilo e a quebra da catarse. *Remate de Males*, 28(2), 267-277.
- RESSURREIÇÃO, J.F. de ARAÚJO da (2014). *A construção do trágico em A Sereia, de Camilo Castelo Branco*. Dissertação de Mestrado.

Universidade de Lisboa.

- RITA, A. (1992). (Des)construções camilianas. In Baptista, Abel Barros et al. (eds.), *Camilo: interpretações modernas*. Porto: Comissão Nacional das Comemorações Camilianas, 117-123.
- ROCHETA, M.I. (1987). *O sentimento do trágico na novela camiliana*. Tese de doutorado. Universidade de Lisboa.
- SERRA, J.P. (2006). *Pensar o trágico*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- STEINER, G. (1961). *The Death of Tragedy*. New York: Alfred A. Knopf.
- STEINER, G. (2004). «Tragedy», Reconsidered. *New Literary History*, 35(1), 1-15.
- WILLIAMS, R. (1992). *Modern Tragedy*. London: Hogarth Press.

Sofia Andrade*

*Barranco de Cegos: o romance de família
como narrativa histórica de um passado demasiado familiar*

RESUMO:

Alves Redol publica, em 1961, o romance *Barranco de Cegos* e, através da narração das vicissitudes de cinco gerações dos Relvas, revisita com acuidade histórica todo o século XIX português. Narrar a história desta família, a maior proprietária agrária ribatejana, implica extravasar as fronteiras da domesticidade familiar e traçar, não só retrato de uma região e de um país, mas fazê-lo num tempo histórico, ou seja, retratar toda uma época. A origem, o auge e a decadência dos Relvas são, então, causa e efeito dos principais eventos históricos de Portugal: da Revolução Liberal (1820), à Implantação da República Portuguesa (1911), ao Estado Novo (1933). Alves Redol vai estabelecer no século XIX, as raízes políticas e económicas da sua contemporaneidade, ecoando o principal modelo da prosa literária – o romance histórico – em estética neo-realista, mas a nossa proposta é a de ler esta obra através do subgénero do romance de família.

PALAVRAS-CHAVE

Romance de Família, Neo-Realismo, Redol.

ABSTRACT:

Through the Relvas' family history, which spans across five generations, in his 1961 novel *Barranco de Cegos* Alves Redol takes a sharp historical outlook on nineteenth-century Portuguese history. The focus on the Relvas, the major landowners in the Ribatejo region, takes Redol beyond the borders of domesticity to outline the portrait of the whole region and of the country within a historical dimension, thus providing the portrait of an entire age. The origins, the height and the decline of the family are both cause and effect of major historical events: the Liberal Revolution (1820), the First Portuguese Republic (1911) and the Estado Novo (1933).

While Alves Redol locates the political and economic roots of his age in the nineteenth century through the adaptation of the main genre of literary prose, the historical novel, to neo-realist aesthetics, this article offers a reading of *Barranco de Cegos* as a family novel.

KEYWORD

Family novel; Neo-Realism; Redol.

* Investigadora não integrada do Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

Não gosto de me meter em assuntos de família, mas não há outros.

Agustina Bessa-Luís

O ano literário de 1961 encerrou-se com a publicação no dia 28 de Dezembro do romance *Barranco de Cegos* de Alves Redol, pela editora Portugália. Era o décimo terceiro romance da longa carreira do escritor, que se estreara na ficção em 1939 com *Gaibéus*.

A obra de Redol tem sido seriamente estudada por autores como António Pedro Pita, Ana Paula Ferreira, Carlos Reis, Vítor Viçoso, entre outros, e o centenário do escritor foi comemorado com o Congresso Internacional “Alves Redol - Horizonte Revelado”¹, tendo a revista *Nova Síntese* dedicado o número 7, de 2012, aos textos proferidos, contribuindo com novas leituras críticas sobre a obra redoliana. Desde os primeiros estudos aos mais recentes, *Barranco de Cegos* é um dos romances mais trabalhados, por se erigir, como afirmava Urbano Tavares Rodrigues já em 1981, como a «cúpula do edifício narrativo que, ao longo da sua vida de escritor, [...] foi construindo» (Rodrigues, 1981:33).

O apuramento da sua poética narrativa, que se declina, por exemplo, na categoria da personagem, a originalidade da construção polifónica do romance e o uso da tipologia textual do diário, ou a sua inscrição na tradição literária portuguesa do século XIX, contribuem para a sua escolha como obra-prima de Redol. Mas este romance tem oferecido à crítica reflexões que extravasam o seu estudo dentro do horizonte autoral. A publicação de um romance como *Barranco de Cegos* em 1961 contribuiu ainda para o estudo das complexidades do movimento cultural do neo-realismo e da sua posição no campo literário português daqueles anos. E o acolhimento parcimonioso da crítica - Mário Dionísio foi o primeiro e o único a pronunciar-se no artigo “O fruto sazonado”, publicado no *Diário de Notícias* no dia 26 de abril de 1962 - é revelador das novidades que a década de sessenta reservava para o ‘novo romance’ português, inauguradas com a publicação, em 1959, de *Aparição* de Virgílio Ferreira.

Numa das badanas da 1.^a edição do livro anuncia-se que «*Barranco de Cegos* constitui uma novidade na vasta obra de Alves Redol», e

¹ O congresso foi organizado por Carina Infante do Carmo e Violante F. Magalhães e realizado nos dias 19, 20 e 21 de Janeiro, na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e no Museu do Neo-Realismo (Vila Franca de Xira).

o autor anónimo daquele breve parágrafo de apresentação, como era prática editorial da época, explica o motivo da novidade: «o escritor, que até hoje se consagrara quase por completo à descrição da vida do povo, dá-nos, desta vez, a história de uma família de grandes proprietários [...]». A diferença parece deter-se na escolha de novas personagens principais - os grandes proprietários -, que trazem para a centralidade da trama o ponto de vista da classe dominante, pouco usual nos romances de Redol. Mas é outra ainda a novidade anunciada na badana, e refere-se à mudança na oficina de escrita do autor: a da passagem de uma actividade literária catalogada como “descrição da vida”, à elaboração da “história de uma família”.

Se os recentes estudos críticos têm demonstrado que a ficção de Redol possui uma arte narrativa complexa, em 1961 a referência às suas obras ficcionais como «descrição da vida do povo» deve-se, antes de mais, à escolha autoral de uma oficina literária que segue uma “via ‘etnografista’ na sua criação romanesca» (Viçoso, 2012: 127). Aliás, é Alves Redol quem teoriza a sobreposição dos géneros romance e documentário na famosa epígrafe de *Gaibéus* («Este romance não pretende ficar na literatura como obra de arte. Quer ser, antes de tudo, um documentário humano fixado no Ribatejo. Depois disso será o que os outros entenderem.»), voltando a reiterá-la no prefácio à edição de 1965, onde descreve *Gaibéus* como «um compromisso deliberado da reportagem com o romance» (Redol, 1965: 5).

O leitor redoliano de 1961 é, então, avisado de que o livro que se prepara para ler é uma novidade no seu repertório por ser, antes de mais, um romance e, para além disso, ser o romance de uma família. Este sintagma - romance de uma família - volta a aparecer no prefácio que Mário Dionísio escreve em 1964, mas que só será publicado na edição que as Publicações Europa-América fazem do romance em 1970. Mário Dionísio começa por referir o parco interesse que a crítica demonstrou por *Barranco de Cegos*, que afirma ser «[...] sem dúvida um dos romances portugueses mais completos dos nossos dias, sem dúvida também um dos grandes romances de toda a nossa história literária» (Dionísio, 2014: 59). O apreço por esta obra levava este estudioso a propô-la (juntamente com *As Palavras Poupadas*, de Maria Judite de Carvalho) ao prémio Internacional de Literatura Portuguesa de 1964, quando fazia parte do júri.

No prefácio encontramos a análise da tipologia de romance, começando por nomeá-lo um «romance tradicional pela composição [...], romance moderno pelo tema (ou temas) e pela maneira de sugerir

[...]» (Dionísio, 2014, 59), ou seja, Mário Dionísio lembra a herança do realismo na técnica romanesca de Alves Redol, aliada às escolhas temáticas do neo-realismo, e procede especificando que *Barranco de Cegos* é ainda um “romance do Ribatejo”. Um traço distintivo que inscreve o livro, não só numa região, mas em toda a obra do autor, onde o Ribatejo foi um lugar estudado, mas, acima de tudo, retratado com uma estética que o elevou a símbolo literário. A trama de *Barranco de Cegos* ambienta-se numa região que o leitor redoliano reconhece como:

«o lugar de um drama humano, alicerçado fundamentalmente na opressão económico-social e política sobre o universo do trabalhador e o de uma poética que se expande a partir da experiência individualizada com uma topografia específica e a escuta de uma linguagem regional integrada liricamente no discurso ficcional.» (Viçoso, 2012: 132)

Para Mário Dionísio a novidade desta obra não reside em ser um romance tradicional e moderno, nem em ser um romance do Ribatejo, na complexa acepção estética redoliana, mas sim na particularidade de *Barranco de Cegos* ser o «[r]omance duma família poderosa e dum mundo que em torno dela e sob ela gravita [...]» (Dionísio, 2014, 59). A história das várias gerações da família Relvas extravasa, então, a esfera familiar para se entrelaçar com o drama humano de campinos, valadores, avieiros, varinos e gaibéus, no Ribatejo, o que faz de *Barranco de Cegos* o «[...] romance também duma época e dum país» (Dionísio, 2014, 59). A proposta de Mário Dionísio, de que este romance familiar regional serve de metonímia ao território nacional, num período histórico determinado, implica uma leitura crítica da obra que vai além da “história de uma família”, ancorando-a na categoria do subgénero do romance de família, ou *family novel*.

Em *Barranco de Cegos* temos, antes de mais, a história de cinco gerações da família Relvas, desde o início do século XIX até meados do século XX. A trama tecerá a história da família após a crise económica que abalou Portugal em 1891, acompanhando as vicissitudes de Diogo Relvas, dos seus filhos e netos, sendo que a narração da vida do avô e do pai de Diogo será convocada para dar profundidade a alguns dos episódios que marcam as vidas das gerações seguintes. Para além da presença de várias gerações, o subgénero romance de família pauta-se pela caracterização de personagens dentro de uma dinâmica inter e intra geracional, que faz da família uma estrutura em volta da qual a

narrativa se enlaça como uma trepadeira, e não uma mera cenografia dos episódios das personagens principais. A imagem de implicação familiar, com membros que atravessam um tempo sentido coletivamente, é logo construída em *Barranco de Cegos* através do motivo literário mais presente no romance de família: a fotografia do clã no capítulo IV.

“Retrato de família em ponto grande” é o título do capítulo e narra o episódio da fotografia dos Relvas, captada na sua casa pelo fotógrafo lisboeta Joshua Benoliel², datando o episódio ficcional numa época histórica precisa. Toda a preparação da família para o momento fotográfico vai revelando as relações que os irmãos estabelecem entre si e com o pai, bem como a consciência do lugar que cada um deles ocupa e representa nas expectativas da teia familiar. A imagem do viúvo Diogo Relvas e dos filhos, ainda solteiros ou infantes, retrata o patriarca no auge do seu poder com uma prole que lhe pertence, mas a cristalização deste momento de harmonia e bem-estar familiar introduz na trama uma tensão, que precipita os acontecimentos que abalarão o clã e o país.

O episódio do retrato é central na primeira parte do romance, intitulada o “Livro das Horas Plenas”. É a esta primeira imagem da família reunida e ainda feliz que o leitor voltará, para contrastar os acontecimentos que farão ruir cada uma das personagens. Na reedição de *Barranco de Cegos* de 1982, pela Edições Avante!, ilustrada por Jorge Pinheiro, o episódio da fotografia foi escolhido pelo artista, que dele fez um desenho monocromático fiel ao texto:

«[...] para a outra cadeira subira o Miguel nos seus dez anos tristes [...]. Emília Adelaide colocou-se entre ambos, bonita e risonha [...]; junto do Relvas, mesmo por trás dele, António Lúcio empertigou a cabeça e descansou uma das mãos nas costas da cadeira [...], enquanto Maria do Pilar [...] se encostou à perna do pai, feliz como nenhum outro.» (Redol, 1998: 60)

O motivo literário do retrato familiar documenta, na história da família, um momento de celebração ou ordem geracional, que contém em si a possibilidade do seu contrário como um negativo. Este lado do avesso do documento fotográfico é introduzido pelo comentário da filha Milai, ao contemplar o novo retrato na parede: «Estamos os cinco muito juntos [...], e eu pergunto como diz o papá: gostamos, porventura, uns

² Joshua Benoliel (1873-1932) foi um artista lisboeta, precursor da reportagem fotográfica para jornais e revistas como *O Século* e a *Ilustração Portuguesa* sobre acontecimentos marcantes, entre eles a Implantação da República em 1910

dos outros? O papá, sim, é o único de nós, o único, que está ali bem.» (Redol, 1998: 60). O contraste entre o patriarca satisfeito e a duvidosa solidariedade entre os irmãos divide uma geração estável e instalada - a de Diogo -, de outra que se quer cumprir através de mudanças que a contrastem com a geração anterior. A eclosão do conflito familiar é despoletada pela profunda crise financeira de 1891, que leva ao suicídio do marido de Milai e revela a posição conservadora de Diogo Relvas, perante a necessidade de repensar uma nova política económica para o país. A fotografia do clã Relvas documenta os últimos momentos da importância e do poder da burguesia rural no xadrez político-económico nacional, e a afirmação de Milai antecipa a negação de Diogo em abdicar de uma felicidade e bem-estar, ditada pelos acontecimentos históricos.

Para além do motivo literário do retrato, *Barranco de Cegos* pode ser considerado um romance de família no tratamento exímio dado ao *topos* por excelência deste subgénero, ou seja, o da casa. No romance de família a casa tende a ser um cronótopo, já que os seus espaços se dividem entre quartos privados, onde as personagens guardam a sua história individual, e espaços de convívio onde a narração íntima se confronta e depende da história do clã. Lugares como a cozinha, ou sala de jantar, estabelecem um território onde se cumprem as regras ancestrais do matriarcado ou do patriarcado, com o clã reunido em volta para perpetuar os ritos conviviais da família. Ao albergar a memória das gerações passadas, que legitimam as regras do quotidiano privado, a casa é o lugar onde o tempo se expande e o espaço se contrai, acentuando dissidências colectivas fundamentais para a identidade relacional das personagens. A casa da família Relvas em *Barranco de Cegos* é um exemplo magistral como *topos*, tendo até um nome próprio - palácio da Mãe-do-Sol -, e uma complexa arquitetura, que acciona os mecanismos do cronótopo e abre o diálogo com o tempo histórico através da sua disposição espacial.

No rés do chão temos as salas e o escritório de Diogo Relvas, onde entram visitas, trabalhadores e camponeses. Nestes espaços térreos decidem-se as manobras políticas que devem ser impostas a Lisboa, bem como se ditam as leis da administração das suas terras e gentes, consideradas entidades concretas, ou coisas, inteiramente pertencentes ao seu possuidor. Apelidado de “deus agrário”, esta personagem domina toda uma região e o seu povo com um autoritarismo legitimado na tradição feudal. Este poder absoluto e divino advém da história dos seus antepassados, do pai e do avô, narrada em analepse através do motivo literário das duas cabeças de cavalo embalsamadas que decoram a parede do escritório. Nada menos do que os cavalos de D. Pedro e

D. Miguel, que simbolizam a filiação absolutista do avô Chicote e a acomodação liberal do pai João Relvas, sendo que Diogo perfilha o absolutismo do avô. O poder familiar na região é instaurado com a Guerra Civil, ou Guerra dos Dois Irmãos, de 1832-1834, e a História entra no rés-do-chão do palácio da Mãe-do-Sol para servir o romance conferindo-lhe objetividade e verosimilhança.

O primeiro andar da Mãe-do-Sol é reservado à intimidade dos membros da família e distribuído em espaços comuns - a saleta da música, a sala de estudo - e quartos privados dos membros da família. Esta disposição permite, por um lado, revelar a psicologia individual de cada uma das personagens, importante para a técnica polifónica porque uma das vozes narrativas é o diário de Milai, e, por outro, ao fazê-las encontrarem-se em espaços exclusivos da família, deixa entrever as afinidades e as contrariedades electivas do clã. A circulação das personagens no primeiro andar da casa é reveladora da camaradagem entre os dois irmãos rapazes na sala de estudo, da ternura do pai que mima cada uma das suas filhas longe da vista dos filhos varões, ou da hostilidade dos irmãos com a pequena Maria do Pilar, culpabilizada pela morte da mãe no parto que a fez nascer.

É na saleta de música que se encontra o retrato de família, no qual Diogo Relvas se deixa representar como pai, mas a sua pedagogia plasma a sua justiça de “deus agrário”. A passagem desta personagem, do rés-do-chão para o primeiro andar, não altera a sua ética. Os episódios no piso térreo da Mãe-do-Sol ocorrem ao ritmo dos acontecimentos políticos e económicos da capital, aos quais Diogo Relvas reage confabulando com os seus pares para resistirem à inevitável conversão da classe latifundiária ao processo de industrialização do país. Esta oposição aos efeitos históricos justifica e reforça, no primeiro andar, um poder paternal obstinado e impermeável às problemáticas dos filhos, que simbolizam as principais causas sociais da decadência da burguesia finissecular.

A representação de episódios históricos na narrativa de *Barranco de Cegos* é dinâmica e, à medida que os acontecimentos reais pautam as acções de Diogo no escritório, os seus efeitos sociais sentem-se no primeiro andar, onde a moralidade da época é questionada em cada uma das personagens. Estas ilustram, assim, questões relacionadas com o casamento e o direito à parentalidade, com o papel da mulher solteira e divorciada na sociedade, com a educação em casa e com o direito à herança. A relação simbiótica entre a História e a trama não permite recortar a história da família no primeiro andar, da paisagem meramente histórica no piso térreo. Ao leitor é oferecida a revisão não só da Histó-

ria de Portugal na segunda metade do século XIX, mas a reflexão sobre os efeitos históricos através da perspectiva familiar, já que os acontecimentos da história de família têm uma função simbólica: «In a more important symbolic function, the problems of the individual, family and society reflect one another and converge into a great complication» (Ru, 1992: 10).

As duas primeiras partes do romance - “O Livro das Horas Plenas” e “O Livro das Horas Amargas” acompanham o declínio da família, à medida que Portugal caminha para a implantação da República de 1910, mas a personagem de Diogo Relvas não ilustra apenas as responsabilidades da classe dominante nestes eventos. A sua posição épica e nacionalista perante a História representa a tematização desta disciplina na ficção romântica e tardo-romântica portuguesa e o aproveitamento do seu lastro cultural na ideologia do Estado Novo. A terceira parte do romance, intitulada “O Livro das Horas Absurdas” desvela esta intenção autoral no último andar do palácio da Mãe-do-Sol.

A casa dos Relvas é pontuada pela altaneira Torre dos Quatro Ventos, onde só entra o seu senhor absoluto que ali construiu um altar às gerações anteriores, conservando as mobílias humildes do avô e o retrato do pai. Neste ambiente despido e espartano, Diogo Relvas convoca o conselho dos antepassados transformando o espaço num lugar fantasmagórico. A frase que a personagem profere, ao entrar na Torre dos Quatro Ventos: «Cá estamos! - Era uma espécie de palavra de passe dirigida ao pai e ao avô, com quem vinha confrontar-se» (Redol, 1998: 52), tem um valor performativo e abre no romance um espaço intemporal, onde os componentes históricos não têm efeito sobre a acção romanesca. Ao longo dos dois primeiros livros do romance, a Torre incorpora a casa acolhendo o patriarca quando ascende àquele espaço de solidão para tomar decisões que, mais tarde, concretiza em ordens aos filhos ou ao exterior.

No terceiro e último livro, Diogo isola-se neste lugar e num tempo morto, que as quatro janelas sobre os pontos cardeais derramam sobre o que as rodeia. A vista da torre-mirante, construída pelo avô Chicote, abrange o mundo idealizado pelo “deus agrário”. Ao envelhecer, Diogo Relvas coloca-se numa posição a-histórica, transformando Aldebarã num lugar anacrónico regido por um tempo não linear, onde o presente se eterniza revitalizando o passado. O absurdo acontece quando o neto Rui decide embalsamar o corpo do avô e deixá-lo sentado a uma das janelas da Torre, para que a simples visão do patriarca continue a legitimar o poder da família naquele território cego. A leitura de Aldebarã como metáfora de Portugal, no xadrez europeu do pós Segunda Guerra

Mundial, é inscrita pelo autor na última página do romance, ao assinalar o lugar e a duração da sua escrita: Freixial, Novembro de 1960 a Novembro de 1961.

O ano de 1961 tem sido assinalado como um momento de viragem histórica no Estado Novo, confrontado com ameaças em distintas frentes, às quais o governo de Salazar respondeu ineficazmente. Foram meses tenso marcados pelo assalto ao pacote Santa Maria, pelos ataques nacionalistas africanos do MPLA na cidade de Luanda, e pela invasão das possessões portuguesas na Índia por parte da União Indiana, depois de anos de tentativas infrutíferas de negociação. A inviabilidade das políticas externas do Estado Novo e o isolamento do país na realidade europeia, devido à insensatez de uma visão histórica passadista, encontram em *Barranco de Cegos* uma narrativa coetânea possível, e a inscrição do ano preciso da sua escritura estende os efeitos históricos tardo-oitocentistas até ao presente do leitor.

“O Livro das Horas Absurdas” foi a única parte do romance que Alves Redol alterou entre a primeira e a segunda edição, uns meses mais tarde. Na edição de 1962, sempre da editora Portugália, o título do último capítulo passa de “A luta final” para “Paz, doce paz”. A construção frásica do título decalca a expressão popular “lar, doce lar”, na qual o substantivo “lar” deriva da divindade pagã *Lar Familiaris*. Na antiguidade romana o *Lar Familiaris* protegia a casa e a propriedade, bem como a família e todos os seus dependentes, que lhe prestavam culto segundo o calendário religioso. Diogo Relvas é visível da Torre como um deus, mas no pedestal, onde o neto o sentou, «[...] o caruncho roía, roía, continuava a roer, como se fosse um relógio de devorar o tempo...» (Redol, 2012: 341). A podridão que consome a cadeira e o corpo embalsamado é silenciosa e lenta, dissimulada e pacífica como a “paz, doce paz” das Lezírias e do país contemporâneo.

A ironia do novo título e a referência do ano que regista a escrita do livro aliam-se, segundo Mário Dionísio, na clara intenção de abrir o romance “à nova fase histórica”, ou seja, ao presente do leitor da década de sessenta.

«Da 1.^a para a 2.^a edição, alterou o autor o último capítulo deste estranho, profético, “livro das horas absurdas”. O título passou, de “A luta final”, para “Paz, doce paz”. Mas, ao contrário do que tal alteração de títulos faria supor, não se trata da substituição duma situação clara de luta por uma alusão distante ao conflito social: o devaneio, cheio de intenções embora, da 1.^a edição é que deu lugar, sob a ironia do título, à referência precisa à nova fase

histórica para que o romance se abre quando fecha.» (Dionísio, 2014: 62)

A ideia de fazer da personagem de Diogo Relvas um símbolo grotesco de um mundo já morto casou estranheza na crítica. Vergílio Ferreira, por exemplo, considerou o romance “muito bom”, com exceção do «deslize na sua parte final» (Ferreira, 1981: 292). António Quadros sublinhou a “evolução” que o romance testemunhava na carreira de Redol, censurando, contudo, a cena do desenlace que adjetivou de «forçada e deslocada» (Quadros, 1964: 95).

A dimensão fantasmagórica da Torre Altaneira do palácio da Mãe-do-Sol adequa-se a um desfecho fantástico, inesperado num autor como Alves Redol. O neto Rui, encontrando o avô esfarelado pelo vento que entrara por um vidro partido, resolve sacudi-lo do alto da Torre, encerrando-se o romance com a poeira que obnubila Aldebarã inteira:

«Abriu uma das janelas, olhou à volta e resolveu sacudir o avô, deixando que a brisa da tarde pegasse naquela poeira fina e branca. Tão branca e tão fina que uma espécie de nevoeiro começou a cerrar-se à volta dos limites de Aldebarã, envolvendo-a com o manto espesso duma noite estranha e alva na qual voavam abutres, prontos a acometer quem viesse perturbar a doce paz dos lagartos de loiça» (Redol, 1998: 450).

A escolha irónica de “Paz, doce paz” e o corpo embalsamado da personagem principal, transformado em poeira esvoaçando de uma janela, ecoam o final de outro romance que marcou a literatura europeia, sensivelmente nos mesmos anos. O romance histórico *Il Gattopardo* de Tomasi di Lampedusa foi publicado postumamente em 1958, pela editora Feltrinelli, e ganhou o Prémio Strega em 1959. A sua popularidade foi imediata, sendo traduzido em várias línguas nos anos seguintes e adaptado ao cinema por Luchino Visconti em 1963. A trama abre com o príncipe Fabrizio Salina no seu jardim acompanhado pelo cão Bencicò, que será embalsamado e deixado numa saleta da grande casa de família. Com o desmantelamento do palácio, na última página, o corpo corroído de Bencicò é encontrado, lançado da janela para o pátio e jaz num montículo de poeira onde tudo repousa em paz, concluindo-se o romance:

«[...] questo cane è diventato veramente troppo parlato e polveroso. Portatelo via, buttatelo.

[...] Pochi minuti dopo quel che rimaneva di Bendicò venne buttato in un angolo del cortile che l'immondezzaio visitava ogni giorno: durante il volo giù dalla finestra la sua forma se ricompose un istante: si sarebbe potuto vedere danzare nell'aria un quadrupede dai lunghi baffi e l'anteriore destro alzato sembrava imprecare. Poi tutto trovò pace in un mucchietto di polvere livida» (Lampedusa, 2003: 247).

A primeira tradução de *Il Gattopardo* para português foi publicada logo em 1960, com tradução de Rui Cabeçadas para a Bertrand, uma das editoras portuguesas com mais difusão naqueles anos, mas a Biblioteca Nacional de Portugal conserva ainda a edição do romance em língua original de 1960, bem como a primeira tradução francesa para a *Seuil* de 1959 e a inglesa de 1960, da editora *Collins and Harvill Press*. A popularidade do romance de Tomasi di Lampedusa junto do público português parece datar desde a sua publicação e é provável que Alves Redol estivesse entre os seus primeiros leitores, enquanto escrevia *Barranco de Cegos*.

O corpo embalsamado de Diogo Relvas não era o primeiro a transformar-se numa poeira fina e ironicamente pacificadora nas páginas da literatura, mas a reacção cautelosa dos críticos não se explica apenas com o curioso desfecho.

No prefácio, Mário Dionísio reserva a surpresa ao leitor e não à crítica: «Chocarà o leitor decerto - à primeira leitura - a última parte do livro, voluntariamente absurda (ou não tanto quanto isso)» (Dionísio, 2014: 62). O ensaísta analisa a escolha do «ambiente fabuloso, quase pícaro, de fantasia» como o salto ardiloso para a narração abstrata, que permite mostrar que «[...] a história dum homem é sempre a história de qualquer homem». Mário Dionísio concorda com os seus pares que a lógica da narração externa do romance é interrompida, mas o “salto brusco” para o plano grotesco reforça, ao invés, a sua lógica interna, intuindo-se o valor simbólico da distorção do realismo na ficção.

A coerência da lógica interna advém da eficácia que o fantoche do poder da família Relvas conserva como personagem principal da trama. “O Livro das Horas Absurdas”, tal como o título aponta, descreve uma vida em Aldebarã que se repete num tempo cíclico e dissociado da história do país, onde o perfil de Diogo à janela da Torre é um elemento fantástico, mas incorporado como normalidade pela família e pelo povo da região. A vida do campo e da casa prossegue segundo a justiça, a moral e a ordem de um mundo extinto, animado pelo simulacro de vida do patriarca embalsamado.

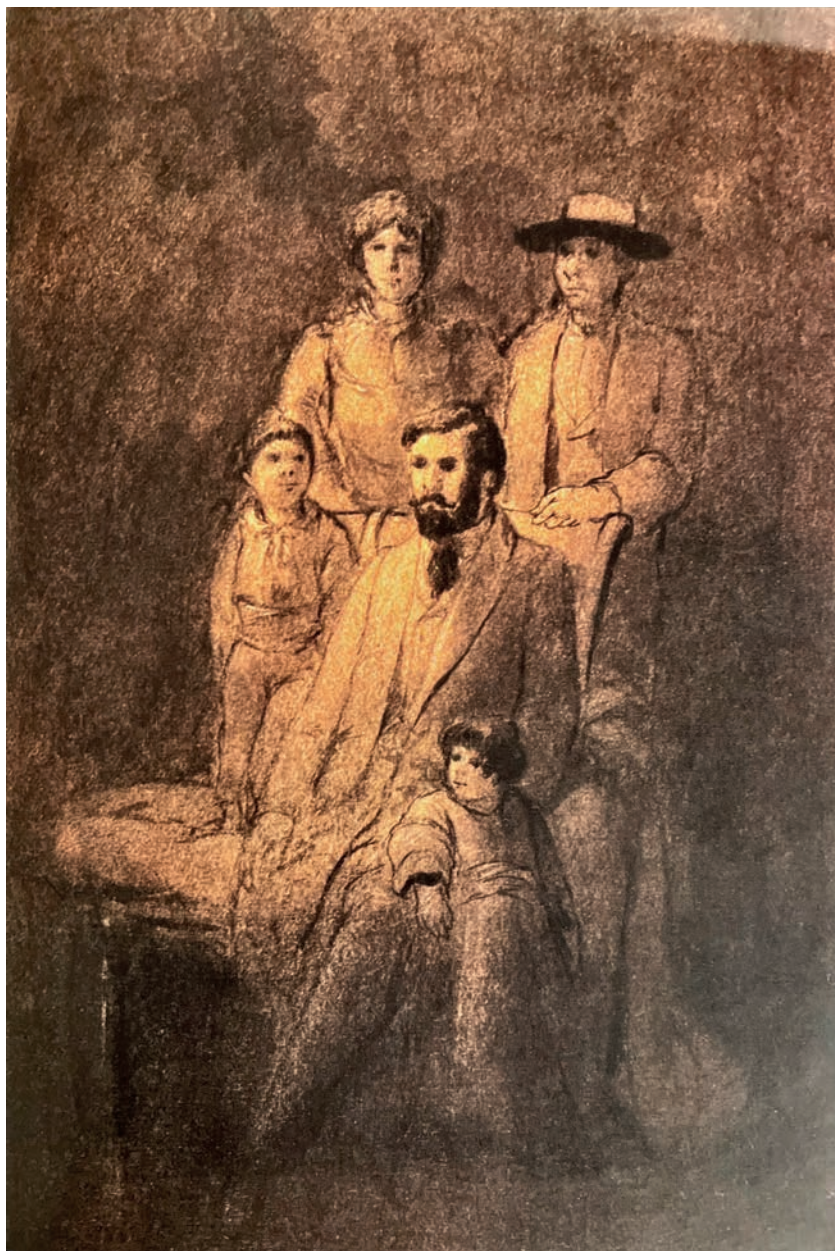
O “deslize na parte final” de *Barranco de Cegos*, tão sentido pela crítica, é a reacção ao uso de elementos do realismo mágico, inéditos na ficção portuguesa em 1961. A nova corrente artística que marcou os anos sessenta, e que a publicação, em 1967, de *Cem Anos de Solidão* de García Márquez veio consagrar, contribuirá para o revisionismo histórico na literatura europeia, frente às ideologias ditatoriais do século XX. É com *Barranco de Cegos* que Alves Redol a inaugura, ainda de forma embrionária, na ficção nacional, abrindo portas para o seu uso literário por outros autores nas décadas seguintes, tal como o fez José Saramago a partir dos anos 80.

A presença da componente histórica em toda a obra romanesca de Redol corrobora, antes de mais, uma forte linha temática do neo-realismo, mas *Barranco de Cegos* propõem-se ainda como um «[...] singular lugar de passagem entre o que fora a tematização da História [...] e o que ela será, em termos de revisão e questionação também ideológica, quando a encontrarmos inscrita na ficção pós-modernista [...]» (Reis, 2012: 21).

O gesto, que vai do que “fora” a tematização da História ao que ela “será”, é propulsionado pela escolha do subgénero do romance de família que, ao redimensionar os acontecimentos históricos e veicular uma assimilação doméstica, implica o indivíduo nas causas e efeitos dos mesmos. A perspectiva familiar é o anel que, muitas vezes, encadeia os eventos públicos aos privados e vice-versa, inscrevendo-os na *polis*. Mas para além da interação do lugar público e do lugar privado, a história geracional também implica a renovação da temporalidade, questionando a cada geração as categorias de passado, de presente e de futuro. É a presença da história da família no romance que impõe um arco temporal atípico, retalhando um período que não se arruma em primeiras e segundas metades de séculos, mas sim na concatenação de eventos que propiciam uma leitura histórica diferente. Em *Barranco de Cegos* a reflexão sobre o Portugal em 1961 deve ser entendida como um contínuo de acontecimentos políticos, económicos e sociais que se enraízam na segunda metade do século XIX e que diluem as fronteiras que as datas marcantes impõem à escolarização da História. A mundividência de *Barranco de Cegos* é essa, a de problematizar a tematização literária da História na ficção portuguesa no período oitocentista, alertando para as suas consequências na construção de uma ideologia cultural na primeira metade do século XX, e adivinhando um revisionismo que encete sendas literárias, mesmo que grotescamente inesperadas.

Bibliografia

- DIONÍSIO, M. (2014). *Prefácios 1948-1989*. Lisboa: Casa da Achada.
- FERREIRA, V. (1981). *Um Escritor Apresenta-se*. Lisboa: INCM.
- QUADROS, A. (1964). *Crítica e Verdade*. Lisboa: Livraria Clássica Editora.
- REDOL, A. (1998). *Barranco de Cegos*. Lisboa: Caminho.
- REDOL, A. (1965). Breve memória para os que têm menos de 40 anos ou para quantos já esqueceram o que aconteceu em 1939. *Gaibéus*. Lisboa: Publicações Europa América.
- REIS, C. (2012). Alves Redol e a Poética do Romance: Encruzilhadas e Derivas Ideológicas. *Nova Síntese- Textos e Contextos do Neo-realismo*, 7. Lisboa: Colibri, 15-29.
- RODRIGUES, U.T. (1981). *Um Novo Olhar sobre o Neo-Realismo*. Lisboa: Moraes Editores.
- RU, Y. (1992). *The Family Novel. Toward a Generic Definition*. Nova Iorque: Peter Lang.
- TOMASI DI LAMPEDUSA, G. di (2003). *Il Gattopardo*. Milão: Feltrinelli.
- VIÇOSO, V. (2012). Alves Redol: do etnografismo à construção de uma poética narrativa neo-realista. *Nova Síntese - Textos e Contextos do Neo-Realismo*, 7. Lisboa: Colibri, 121-144.



Jorge Reis
Ilustração (sem página) in *Barranco de Cegos* (1982).
Lisboa: Edições Avante!.

Albertina Pereira Ruivo*

Diálogos entre realidade e ficção:
Memorial do Convento de José Saramago

RESUMO:

Alguns escritores pós-modernos, entre os quais José Saramago, deram um novo impulso ao romance histórico em Portugal. Na sua obra, *Memorial do Convento*, Saramago anula as barreiras do tempo e desconstrói os dogmas pré-estabelecidos. Adotando, assim, uma postura pós-moderna, revisitando a História e descentralizando as perspetivas para se focalizar e atrair a atenção sobre as pequenas histórias. Ele serve-se de referências históricas para criar dimensões verossímeis, como as problemáticas sociais do século XVIII, os excessos do monarca, as injustiças cometidas pela Inquisição, para justapor histórias ficcionais. Através do princípio de descentralização, o autor dirige o olhar do leitor para as histórias das vidas marginalizadas, de modo a integrá-las no centro da História. Saramago insere nesta obra um espaço-tempo histórico em diálogo com o presente da escrita, elemento que leva os estudiosos do romance histórico a considerar que o romance de Saramago não respeita os parâmetros deste subgénero, visto que a narrativa não deve interagir com o presente da escrita. Veremos neste texto como o autor estabelece o diálogo entre os factos históricos e a ficção, entre o passado e o presente e que recursos utiliza para construir e desconstruir a História.

PALAVRAS-CHAVE

História; Ficção; Romance histórico; *Pós-modernismo*; Desconstrução.

ABSTRACT:

Some post-modern writers, including José Saramago, have given a new impulse to the historical novel in Portugal. In his work, *Memorial do Convento*, Saramago breaks down the barriers of time and deconstructs pre-established dogmas. He adopts a post-modern stance, revisiting history and decentralizing perspectives in order to focus on and attract attention to small stories. He uses historical references to create credible dimensions, such as the social problems of the 18th century, the excesses of the monarch, the injustices committed by the Inquisition, to juxtapose fictional stories. Through the principle of decentralization, the author directs the reader's gaze towards the stories of marginalized lives, in order to integrate them into the center of history. In this work, Saramago inserts a historical space-time in dialogue with the present of the writing, an element that leads scholars of the historical novel to consider that Saramago's novel does not respect the parameters of this subgenre, since the narrative should not interact with the present of the writing. We will see

* Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3.

in this text how the author establishes a dialogue between historical facts and fiction, between the past and the present, and what resources he uses to construct and deconstruct history.

KEYWORD

History; Fiction; Historical novel; Postmodernism; Deconstruction.

Após a Revolução Francesa, a aristocracia europeia entra em declínio, os autores devem assim satisfazer os gostos de um novo público, pondo de parte os géneros clássicos destinados à *elite*, adotando novos géneros e subgéneros com valores mais tradicionais como é o caso do romance histórico. Almeida Garrett e Alexandre Herculano ao voltarem de um longo exílio, passado em Inglaterra e em França, introduzem estas novas tendências literárias em Portugal. Eles sentem a necessidade de visitar a História através da literatura. Como os romancistas do século XIX, alguns escritores do século XX como *Lídia Jorge*, *António Lobo Antunes*, *José Saramago entre outros*, após a *Revolução do 25 de Abril* e a guerra colonial, também sentem a necessidade de cultivar este subgénero. A abolição da censura, em Portugal, dá um novo alento à narrativa histórica. Com efeito, Saramago insere em alguns dos seus romances, como em *Memorial do Convento*, um espaço-tempo histórico em diálogo com o presente da escrita. Desde a primeira frase o leitor é transportado para uma época remota, situada no século XVIII. O autor utiliza referências históricas para criar dimensões verossímeis, como as problemáticas socioculturais da época, o absolutismo, os excessos do monarca, as injustiças cometidas pelo tribunal do Santo-Ofício, para justapor histórias fictícias.

Veremos então, como se estabelece o diálogo entre os factos históricos e a ficção, em seguida comentaremos a relação entre o passado e o presente e por fim analisaremos os recursos que servem para desconstruir e reconstruir a História.

Diálogo entre realidade e ficção

Como reconhece a especialista do romance histórico em Portugal, Maria de Fátima Marinho, delinear os contornos do romance histórico, ao contrário do que se pensa, não é tarefa fácil. Para definir um romance como histórico, é necessário haver um intervalo dum certo lapso de

tempo, entre o decorrer da História e o momento da escrita: «O hiato de sessenta anos marcaria assim a distanciação suficiente não só para criar uma boa perspectiva crítica, mas também para afastar o momento da enunciação (que idealmente seria também, *grosso modo*, o da leitura) do tempo em que decorre a acção» (Marinho, 1999: 11); referindo-se a vários estudiosos que adiantam definições e requisitos diferentes, como Avrom Fleishman que expõe ser indispensável um distanciamento temporal de, pelo menos, duas gerações entre o momento em que decorre o enredo e o momento da escrita. Por seu turno Georges Lukács diz que : «Les prétendus romans historiques du XVII^e siècle (Scudéry, Calprenède, etc.) ne sont historiques que par leur choix purement extérieur de thèmes et de costumes. Non seulement la psychologie des personnages, mais aussi les mœurs dépeintes sont entièrement celles du temps de l'écrivain» (Lukács, 2000: 17). Sublinha, pois, que embora já existissem romances sobre temas históricos, a obra que marca o início do romance histórico é o romance *Waverley* de Walter Scott, publicado em 1814. Este novo subgénero que consiste em conciliar História e romance, partindo de um período histórico, ou seja uma página de um passado comum a todos, para construir uma história fictícia estabelecendo um diálogo com a realidade. Na sua *História da Literatura Portuguesa*, A. J. Saraiva, lembra que esta tendência a harmonizar romance e história, já era uma noção inspirada por Voltaire e Condorcet: «que viam na história a luta pela liberdade das maiorias oprimidas; mas os historiadores românticos, como Guizot e Thierry, introduzem na historiografia a noção da luta de classes, focando os combates da burguesia, ou terceiro estado, contra a aristocracia hereditária e o clero.» (Saraiva, 1970: 155). *Os jovens artistas portugueses, ao voltar do exílio, também sentem essa necessidade de visitar a História através da literatura a fim de sensibilizar o leitor, seu contemporâneo, sobre os erros do passado. Como é sabido, no século XIX, Portugal vive um período muito conturbado, sobretudo durante a primeira metade, devido às invasões francesas e às guerras fratricidas entre absolutistas e liberais. Os autores românticos nascem e vivem numa atmosfera pesada estigmatizada por guerras e revoluções. Estes artistas, como sublinha Maria Fátima Marinho, sobretudo Herculano, estão convencidos que: «A ideia de que um bom romance histórico ensinava mais do que um livro de História preside a grande parte de nosso século XIX e princípio do XX, chegando Herculano a afirmar que Walter Scott ou Alfred de Vigny ensinam mais do que os historiadores» (Marinho, 1999: 15). *Herculano tem uma longa experiência de historiador, e como romancista serve-se de exí-**

mios conhecimentos históricos para estabelecer o pano de fundo dos seus romances sobre o qual justapõe histórias verossímeis, com o objetivo de educar e moralizar. Pois, o romance histórico tradicional tinha entre outras funções, o papel de moralizar, como observa Carlos Reis: «Le temps légitime du roman historique, on le sait bien, a été le temps romantique d'une certaine pédagogie culturelle, comprenant aussi un certain degré de moralisation» (Reis, 1992 : 146).

Em 1982, aproximadamente um século e meio mais tarde, José Saramago publica o seu romance *Memorial do Convento*. Nesta obra, a sua visão da História já é bem diferente da dos românticos, Portugal sai apenas de um meio século de ditadura e de uma guerra colonial que durou quase toda uma geração. Com a abolição da censura os romancistas portugueses do século XX alcançam a liberdade de expressão, tendo, enfim, a autonomia e o fôlego tanto esperados para dar asas às suas imaginações e para divulgar aquilo que não podiam dizer antes. Autores desse mesmo período, entre os quais Lídia Jorge, António Lobo Antunes, João Melo, após a Revolução dos Cravos e o fim da guerra colonial, também sentem a necessidade de visitar a História. Tendo participado ou vivido no âmago da guerra, estes autores sentem a necessidade de testemunharem e de escreverem sobre as situações vividas e os traumas da guerra. Esta pós-revolução traz um novo alento ao romance português, onde os temas históricos e da guerra são de novo a tendência.

O romance histórico pós-moderno obedece a outros moldes

Com o pós-modernismo o romance sofre transformações próprias à sua evolução normal. Linda Hutcheon constata este novo surto do romance que aparece sob a forma do Novo Romance em França e da superfície americana: «Em deliberado contraste com aquilo que eu consideraria como sendo esse tipo de recente metaficção radical modernista, a metaficção historiográfica procura desmarginalizar o literário por meio do confronto com o histórico, e o faz tanto em termos temáticos como formais.» (Hutcheon, 1991: 145).

José Saramago também recorre à História interligando-a à ficção, respeitando uma distância de tempo entre o momento em que decorre a ação e o presente da escrita, processo que insere em alguns dos seus

romances. Mas o narrador ao viajar entre o passado e o presente, procurando desmarginalizar o literário, inscreve-se nesta metaficção histórica de que nos fala Linda Hutcheon.

Em *Memorial do Convento*, temos um espaço-tempo histórico em diálogo com o presente da escrita. Saramago escolhe como pano de fundo do enredo, o período que corresponde ao reinado de D. João V. Também introduz personagens históricos verídicos, sendo eles, o próprio rei e a família real. Desde a primeira frase o leitor é transportado para uma época remota, situada no início do século XVIII, na qual descobre os problemas de alcova do casal e as dificuldades em assegurar a descendência real. O autor utiliza referências históricas precisas para criar dimensões verossímeis, como as problemáticas socioculturais da época, relativas ao abuso do poder, ao absolutismo, aos excessos do monarca, às injustiças cometidas pela Inquisição e ao obscurantismo. Paralelamente às problemáticas históricas, Saramago justapõe histórias ficcionais, com personagens fictícios que aparecem como marginais para se tornarem personagens centrais e autores de um mundo feérico. Existe neste romance um constante diálogo entre História e ficção, mas também entre o passado e o presente.

Interação entre passado e presente

No que diz respeito à narração, esta é heterodiegética, o narrador é, ora extradiegético ora onisciente. Num primeiro tempo faz prova de inocência, contenta-se em narrar os factos mas, em certas ações, este tem uma dupla função e intervém para comentar o narrado: «e Blimunda respondeu, Voando a máquina, todo o céu será música, e Baltasar, lembrando-se da guerra, Se não for inferno todo o céu. Não sabem, estes dois, ler nem escrever, e, contudo, dizem coisas assim, impossíveis em tal tempo e em tal lugar, se tudo tem a sua explicação, procuremos esta, se agora não a encontrarmos, outro dia será.» (Saramago, 2013: 241). As incursões entre passado e presente são numerosas e às vezes aludem mesmo ao futuro: «veja-se este soldado maneta que, por ironia dos acasos, é fabricante de asas, nunca tendo passado a infantaria, alguma vez sabe o homem o que o espera, este menos que qualquer outro» (Saramago, 2013: 242). Saramago também faz alusão à futura bandeira portuguesa, o narrador passa de um espaço temporal para outro: «O

pavimento foi coberto de juncos e espadanas, e por cima estenderam-se panos verdes, já vem de muito longe, como se observa, este gosto português pelo verde e pelo encarnado, que, em vindo uma república, dará bandeira.»(Saramago, 2013: 182). Também há uma intertextualidade com obras anteriores ao período histórico, *Os Lusíadas*, de Camões, mas também posteriores, como *Mensagem de Pessoa*: “tem aos seus pés o mar novo e as mortas eras, o único imperador que tem, deveras, o globo mundo em sua mão, este tal foi o infante D. Henrique, consoante o louvará um poeta por ora ainda não nascido (Saramago, 2013: 307). O narrador comenta claramente o que é conhecido pelo autor no momento da escrita.

Desta forma o narrador, vai estabelecendo um diálogo entre o presente da narrativa e o presente da escrita, o leitor sabe de antemão o que vai acontecer. O narrador introduz o futuro para falar de coisas que só acontecerão séculos mais tarde. Saramago estabelece assim pontes entre o século XVIII e o século XX. Este vai-e-vem entre o passado histórico e o presente da escrita leva Maria Alzira Seixo a considerar que o *Memorial do Convento* não é um romance histórico, porque: «a História é um tempo outro, para a consciência do leitor contemporâneo, que dá directrizes e ensinamentos para a vivência do presente (e por isso substancialmente o seu romance não é um romance histórico, porque escrito a pensar no presente muito mais que no passado que, entretanto, toma como objecto)»; (Seixo, 1999: 55). Esta observação justifica-se pelo facto, do narrador sair da dimensão histórica da intriga para se referir ao presente da escrita.

Por seu lado, Maria Fátima Marinho adianta que a variação da focalização pode traduzir o facto de não existir uma única verdade, considerando que: «A mudança, por vezes, constante de focalizadores, relatando cada um a sua visão da História, dá a medida exacta da precária verdade do passado.» (Marinho, 1999: 41). *O próprio autor respondendo a uma entrevista, com Carlos Reis*, define o tempo como uma enorme tela: «entendo o tempo como uma grande tela, uma tela imensa, onde os acontecimentos se projetam todos, desde os primeiros até aos de agora mesmo». (Reis, 1998: 80).

Como vimos, estes elementos diferem do romance histórico tradicional, no qual os autores referem factos estritamente fidedignos, enquanto o romance histórico pós-moderno, responde, sob outros moldes, a outros objetivos. Ao contrário do que acontece com Herculano, por exemplo, que revisita a História para moralizar os seus contemporâneos, para que possam evitar os erros do passado, Saramago revisita

a História com uma visão e perspectivas diferentes, próprias ao romance pós-moderno. Na entrevista, que dá a Carlos Reis, Saramago revela ainda que a sua visão e sentido da História mudaram no momento em que descobriu os homens das «*Annales*, os da *Nouvelle Histoire*, como o Georges Duby ou o Jacques Le Goff» (Reis, 1998: 81). Ora, *La Nouvelle Histoire* dirigida por Le Goff, sugere, justamente, o que Saramago põe em prática no seu romance, ou seja, a descentralização daquilo que era central:

«L’histoire des peuples se résorbait dans l’histoire dynastique, et de l’histoire religieuse dans celle de l’Eglise et des clercs. Hors des grands auteurs et des lettres savantes, point de littérature. A partir du centre rayonnait la vérité à laquelle étaient rapportées toutes les erreurs, les déviations ou simplement les différences : aussi l’historien pouvait-il légitimement asseoir au centre son ambition d’écrire une histoire ‘authentique’ et ‘totale’». (Le Goff, 2006: 277).

Saramago responde aos pré-requisitos do romance histórico, mas com esta visão da História ele quer mostrar ao seu leitor que há várias maneiras de a contar e que, o que está pré-estabelecido e escrito nos manuais de História, nem sempre revela toda a verdade. A *Nouvelle Histoire* propõe “l’Histoire des Marginaux”, pois, é essa a História que Saramago quer integrar no seu romance, que se intitula *Memorial*, para fazer apelo à memória e relembrar aquilo que se esqueceu e passou despercebido, como foi o caso de todas as vidas silenciadas, daquelas pessoas que deram forma às grandes obras decretadas por um monarca megalómano. Ele diz que: «as pessoas não têm mais do que uma vida. E as vidas quase todas, de quase toda a gente, são vidas que falharam. [...] É essa a minha preocupação com as tais vidas que não deixaram sinal, que neste caso foram as vidas que puseram de pé o Convento de Mafra ou o Aqueduto das Águas Livres.» (Reis, 1998: 83). O princípio de descentralização é justamente esse, ou seja, trazer para o centro os invisíveis, aqueles que não contaram para a História. Linda Hutcheon frisa o parecer de Derrida quanto à descentralização: «A partir de uma perspectiva descentralizada, conforme o título sugere, se existe um mundo, então existem todos os mundos possíveis: a pluralidade histórica substitui a essência atemporal eterna. Na teoria psicanalítica, filosófica e literária do pós-modernismo, a nova descentralização do sujeito» (Hutcheon, 1991: 85).

Atento a essa ‘pluralidade da história’, Saramago também decentra-

lizou as perspectivas, focalizando as pequenas histórias, introduzindo uma longa lista, indo da letra A à letra Z, a fim de representar e de deixar rastros do máximo de pessoas:

«vão na viagem José Pequeno e Baltasar, conduzindo cada qual sua junta, e, entre o pessoal peão, só para as forças chamado, vai o de Cheleiros, aquele que lá tem a mulher e os filhos, Francisco Marques é o nome dele, e também vai o Manuel Milho, o das ideias que lhe vêm e não sabe donde. Vão outros Josés, e Franciscos, e Manuéis, serão menos os Baltasares, e haverá Joões, Álvaro, António e Joaquina, talvez Bartolomeus, mas nenhum o tal, e Pedros, e Vicentes, e Bentos, Bernardos e Caetanos, tudo quanto é nome de homem vai aqui, tudo quanto é vida também, sobretudo se atribulada, principalmente se miserável, já que não podemos falar-lhes das vidas, por tantas serem, ao menos deixemos os nomes escritos [...]» (Saramago, 2013: 329).

Este ‘memorial’ aparece como um aditamento àquilo que já tinha sido registado, para relembrar o que não ficou escrito. Para trazer para o centro todos aqueles que tinham ficado à margem. Ao longo do seu romance, Saramago, vai relembrando passagens como históricas, mas que não constam na História, sugerindo assim uma outra leitura, dando voz àqueles que passaram ao lado das suas existências. Saramago diz: «Creio que a História não pode ser corrigida, que não pode ser reescrita infinitamente, até porque cada reescrita supostamente acrescenta algo que não se sabia ou que se sabia, mas que se está a interpretar de uma maneira distinta. Talvez eu pensasse mais numa reivindicação ou no acto de chamar à presença...» (Reis, 1998: 84). No seu romance os marginais, ausentes da História, encontram-se no centro da intriga. Os protagonistas são Baltasar e Blimunda, dois jovens representativos do povo, que vivem sem beira nem eira, como o povo de Mafra, que foi expropriado e expulso de suas terras, apenas porque o rei fez o voto de construir um convento para os frades, se a rainha lhe desse um filho. O rei é um excêntrico que tem a mania das grandezas e que vive na opulência sem se preocupar com o sofrimento e a míngua do seu povo. Baltasar quando encontra Blimunda vive na rua. Este jovem foi vítima da guerra de sucessão espanhola, de onde voltou maneta, mas para voltar a ter o uso da mão perdida na guerra, passou tempos a pedir esmola para juntar dinheiro para comprar «um gancho e um espigão». Baltasar é um jovem exemplar, oriundo de Mafra, soldado, pedinte, operário na construção do convento, realizador do projecto da máquina voadora e

fabricante de asas. É através deste personagem fictício que Saramago dá ao povo a imagem dum herói que se sacrifica para realizar as obras do monarca. Sem a força e a vontade humana nada se conseguiria. Não se realizariam grandes obras, como o Convento de Mafra.

Desconstruir e reconstruir a história

Uma das noções próprias ao pós-modernismo, é a desconstrução. Este conceito proposto por Derrida, consiste em desconstruir um texto para analisar as diferentes interpretações. A partir desse processo de desconstrução, Saramago põe tudo em causa, mostrando outras possibilidades de leitura. Os dogmas preestabelecidos são desconstruídos um por um. Tudo o que era centro passa a ser periferia. Os tempos mudaram e a visão da História também, as grandes dinastias e o clero deixaram de ser o ponto central, como lembra Jean-Claude Schmitt (Le Goff, 2006: 277). No seu romance, Saramago ataca as instituições, dessacralizando e ridiculizando-as uma após outra. O grotesco do casal real que vive separado, um em cada canto do paço, que se encontram em horários determinados, por dever conjugal, e para assegurar a descendência real: «D. João, quinto do nome na tabela real, irá esta noite ao quarto de sua mulher, D. Maria Ana Josefa, que chegou há mais de dois anos da Áustria para dar infantes à coroa portuguesa e até hoje ainda não emprenhou.» (Saramago, 2013: 11).

Desde a primeira frase do romance, o leitor descobre sob um tom irónico, um casal real ridículo, que tem por único fim, assegurar a dinastia dos Bragança: «chegou há mais de dois anos da Áustria para dar infantes à coroa portuguesa» (Saramago, 2013: 11), a função da rainha é dar infantes à coroa. Nessa mesma primeira frase, o leitor descobre a animalização da rainha que: «até hoje ainda não emprenhou», termo geralmente usado para se referir aos animais. Ainda no primeiro capítulo a rainha é comparada à toupeira: «enroscada como toupeira» (Saramago, 2013: 17), e à galinha choca: «tendo de guardar o choco por conselho dos médicos» (Saramago, 2013: 20). Há em todo o romance uma carnavalização em torno do rei e da rainha, que aparecem no início do romance como personagens principais, mas que acabam por ser ridiculizados e marginalizados. À volta do monarca tudo é desmedida, aparatos gargantescos, gasta sem contar e só dá valor aos produtos caros, importados do estrangeiro, como a cama da rainha, mas sem se preocupar com

o conforto da esposa. Porque a pobre mulher vê-se aflita com a cama infestada de percevejos, mas o rei nada faz para a livrar dos ocupantes da cama. A ironia do narrador atinge o seu auge quando diz: «depois, com o uso, o calor dos corpos, as migrações no interior do palácio, ou da cidade para dentro, donde este bichedo vem é que não se sabe, e sendo tão rica de matéria e adorno não se lhe pode aproximar um trapo a arder para queimar o enxame, não há mais remédio» (Saramago, 2013: 18).

Numerosos são os episódios em que o casal é ridicularizado. O rei que já tem a sua descendência bem assegurada, devido às suas relações extraconjugais, deixa-se guiar pelos padres, que o levam a prometer a construção de um convento luxuoso, para franciscanos, se a rainha engravidar: «se vossa majestade promettesse levantar um convento na vila de Mafra, Deus lhe daria sucessão, e tendo declarado isto, calou-se D. Nuno e fez um aceno ao arrábido. Perguntou el-rei, é verdade o que acaba de dizer-me sua eminência, que se eu prometer levantar um convento em Mafra terei filhos» (Saramago, 2013: 15). O rei é burlado pelos padres, que se mostram dispostos a tudo para que mande construir um Convento em Mafra. Os Padres mostram-se muito ágeis e peritos em matéria de conselho. Muito provavelmente porque já sabem que a rainha está grávida, visto ser muito devota e talvez lhes tenha confessado a sua gravidez. O rei completamente inexperiente acede sem restrição ao pedido.

Tanto os Bragança como os padres são ridículos, a descentralização é patente. O rei é vítima da sua mania das grandezas e da má gestão das contas do reino. Os padres conhecem a falta de experiência do monarca e a sua propensão pelas grandes obras. Todos sabem que o rei está a construir uma maquete: «Quase tão grande como Deus é a Basílica de S. Pedro de Roma que el-rei está a levantar.» (Saramago, 2013: 12). Naturalmente, os padres não podiam deixar passar uma tal oportunidade.

Uma das características principais do romance pós-moderno é o constante questionamento das ideologias do passado. Há em toda a obra uma vontade de dessacralização dos homens da igreja. Saramago realça a contradição entre a cobiça dos franciscanos e o postulado da ordem baseada nos votos de pobreza: «...com altas colunas, torres sineiras, cúpulas e torreões, um convento de franciscanos, como se pode reconhecer pelo hábito de frei António de S. José, que está abrindo, de par em par, as portas da igreja. Não é vulgar em reis um temperamento assim, mas Portugal sempre foi bem servido deles.» (Saramago, 2013: 21).

Saramago é sarcástico em relação à igreja e não deixa de fustigar tudo o que diz respeito às práticas religiosas e ao clero, que não hesitam em:

«pôr de parte os interesses e o bem-estar das pessoas, dando prioridade aos interesses financeiros. O Santo-Ofício também usa e abusa do poder. A Inquisição é mais uma maneira de granjear dinheiro sobretudo quando se trata de famílias ricas, o caso do autor, António José da Silva, relatado no romance é a prova disso, pois, como se sabe, este autor foi vítima de uma maquinação organizada pelos inquisidores, que o acusaram de factos ocorridos, quando ele já tinha sido encarcerado há mais de seis meses» (Saraiva, 1969: 129).

Durante a Inquisição o clero exerce um poder castrador, impedindo os artistas de se exprimir e de realizar os seus sonhos, tal como António José da Silva, o Padre Lourenço de Gusmão também será vítima da Inquisição. Este é perseguido pelos inquisidores e enlouquece ao ver as suas invenções destruídas e os seus sonhos arruinados. O jovem casal também será vítima da Inquisição, Blimunda é separada definitivamente da mãe e Baltasar acaba na fogueira.

Saramago ao dar voz àqueles que foram silenciados, também glorifica o poder do amor que supera tudo. O poder e a beleza do amor deste casal superam o do poder real. Enquanto neste casal tudo conduz à elevação, o casal real continua o seu declínio. Nada resiste ao amor profundo de Baltasar e Blimunda. Tudo neste casal remete para o sonho, a liberdade, o imaginário simbolizado pela realização e pelo voo da Passarola. Para este jovem casal, que vive em união livre, tudo é possível, o amor deles é incondicional. A força deste amor é irresistível: «Durante nove anos, Blimunda procurou Baltasar, conheceu todos os caminhos de pó e de lama...» (Saramago, 2013: 487).

Para concluir, diremos que esta alegoria do amor supera todos os problemas enfrentados pelos protagonistas. Saramago constrói uma problemática, situando-a num espaço real, adaptando-o à época em que se desenvolve a ação. Paralelamente às personagens reais, próximas do rei (a rainha, o padre Lourenço de Gusmão e o músico italiano, Scarlatti), Saramago introduz personagens fictícios, Baltasar e Blimunda, representativos do povo, que lhe permitem criar um mundo feérico num mundo austero, entre o absolutismo dum lado e a Inquisição do outro.

Nesta obra Saramago desconstrói os dogmas preestabelecidos, questionando uma por uma as injustiças do passado, tentando estabelecer diálogos e abolindo os limites entre o passado e o presente. Através da ficção, Saramago consegue conciliar História e histórias, fazendo com que todas essas pequenas histórias das vidas marginalizadas integrem a História oficial. Assim ele restabelece a ordem, restituindo

o reconhecimento devido ao povo que realizou as grandes obras sem que os seus nomes aparecessem em nenhum lado. A sua obra provoca uma revolução, ao descentralizar o sujeito, ele rejeita os moldes e os mecanismos habituais para impor uma outra visão do mundo. Os reis e os padres, que ocupavam o lugar central, não contam. O verdadeiro herói da História é o povo sem o qual nada seria possível, pois o poder dos reis e do clero não existiriam, sem o povo. As instituições e os seus representantes são postos de parte, para dar lugar àqueles que foram marginalizados pela História.

Como vimos a obra de Saramago responde a certos critérios do romance histórico, mas rejeita os moldes do romance clássico, inscrevendo-se assim na metaficção histórica. Tal como o romance histórico a metaficção histórica coaduna história e ficção, mas com perspetivas diferentes. Enquanto o romance histórico tradicional tende a ensinar e a moralizar, a metaficção histórica tende a questionar e a reescrever o passado, descentralizando o sujeito para trazer para o centro o que se encontra na margem. Esta obra de Saramago revoluciona não só o romance histórico tradicional como o romance em geral.

Bibliografia

- HUTCHEON, L. (1991). *Poética do Pós-modernismo, História, Teoria, Ficção*, Rio de Janeiro, Imago Editora.
- LE GOFF, J. (2006). *La Nouvelle Histoire*, Bruxelles, Editions Complexe.
- LUKÁCS, G. (2000). *Le Roman Historique*, Paris, Payot & Rivages.
- MARINHO, M.F. (1999). *O Romance Histórico em Portugal*, Porto, Campo das Letras.
- REIS, C. (1992). *Fait Historique et Référence Fictionnelle : Le Roman Historique*, *Revista Portuguesa de Literatura Comparada*, *DEDALUS*, nº2, dezembro, pp. 141-147.
- REIS, C. (1998). *Diálogos com José Saramago*, Lisboa, Caminho.
- SARAIVA, A.J. (1969). *Inquisição e Cristãos-novos*, Porto, Inova.
- SARAIVA, A.J. (1970). *História da Literatura Portuguesa*, Lisboa, Europa-América.
- SARAMAGO, J. (2013). *Memorial do Convento*, Lisboa, Caminho.
- SEIXO, M.A. (1999). *Lugares da ficção em José Saramago*, Lisboa, INCM.

Miguel Real*

Portugal: romance histórico hoje

RESUMO:

Determinam-se as características do romance histórico, distinguindo a sua versão clássica (século XIX) das atuais modalidades existentes a partir da década de 80 do século XX: a) romance de reconstituição histórica; b) romance picaresco e c) romance histórico pós-moderno.

PALAVRAS-CHAVE

Autores Atuais do Romance Histórico; Autores Picarescos e Autores Pós-Modernos do Romance Histórico

ABSTRACT:

The characteristics of historical novel area determined, distinguishing its classic version (19th century) from the current modalities existing from 80s of the 20th cent: a) historical reconstitution novel; b) picaresque novel and c) postmodern historical novel.

KEYWORD

Current Authors of The Historical Novel; Picaresque Authors and Postmodern Authors of the Historical Novel.

Introdução ao atual estatuto do romance histórico

Abandonada a função de panegírico patrioteiro dos heróis do Império e das virtudes do nacionalismo a que esteve sujeito entre 1933 e 1974, ao longo do regime do Estado Novo, o romance histórico em Portugal, desde a década de 80, tem sofrido uma evolução notável. Do ponto de vista da história das mentalidades, o romance histórico tem contribuído, após a perda do Império em 1975 e a aceleradíssima entrada na Comunidade Europeia a partir de 1986, não só para harmonizar os portugueses consigo próprios (com a sua nova «imagem», como diria Eduardo Lourenço), como para simultaneamente criticar e reabilitar o passado histórico português criando a representação de uma nova identidade cultural.

* CLEPUL – Centro de Literaturas e Culturas Europeias e Lusófonas da Universidade de Lisboa.

Ostentando hoje as virtudes e as malfeitorias da nossa história, evidenciando não ter sido esta mais heroica ou menos bárbara que a história dos restantes países europeus, a narrativa histórica tem, de facto, reconciliado a consciência dos portugueses com o seu passado por via de um desempenho crítico, tornando mais lúcida, mais plural, menos ideológica e menos nacionalista a noção de “identidade nacional”, prestando, assim, um valiosíssimo contributo social para um esclarecimento interclassista e inter-geracional das nossas constantes históricas após o final do Império (1975) e ao longo da integração europeia, os dois acontecimentos recentes que alteraram o rumo histórico de Portugal.

A exigência atual de um rigoroso conhecimento da história para a criação de um romance histórico e o domínio cabal dos factos históricos da época narrada e a consulta das fontes, libertaram o romance histórico, por um lado, de um certo amadorismo e uma certa superficialidade nele prevaletentes até à década de 1980, e, por outro, tornaram os textos mais lúcidos, mais interventivos e menos rígidos na apresentação dos factos, admitindo sempre seja a sua crítica (dos factos), seja uma sua visão multifacetada e poliédrica. Ao mesmo tempo, os escritores tomaram consciência de que o romance histórico, para além de ser qualificado como histórico, é sobretudo um romance, uma narrativa ficcional, isto é, possui um fim estético em si mesmo e deve, portanto, aliar ao conhecimento da história o prazer estético da leitura. Só secundariamente o romance histórico serve para reconstruir a história, para reinterpretar a história ou para ensinar a história¹, pelo que, mais do que o enredo, deve primar por uma linguagem e por uma forma estéticas.

Deste modo, o paradoxo² do estatuto do romance histórico reside na ambiguidade de se postular como uma narrativa simultaneamente verdadeira e falsa, isto é, ilusória³, à semelhança de toda a ficção que, assentando na realidade, a ilumina e transcende. A sua função consiste em abrir um horizonte estético e lúdico às possibilidades contidas na História, fazendo-se eco das múltiplas verdades e das múltiplas perspetivas por que se desenrolam os factos sociais, algumas delas nunca acontecidas. Neste sentido, afastam-se hoje de a definição de romance histórico termos limitadores como “fidelidade” ou “verdade”. Se, de facto, o romance histórico envolve, pela sua natureza, um *quantum* de

¹ Sobre as características tradicionais e atuais do romance histórico, seguimos a lição de Maria de Fátima Marinho (1999), bem como complementos e esclarecimentos presentes em Marinho (2005).

² Marinho (1999: 34).

³ Marinho (2005: 25-42).

conhecimento, o seu *quid*, porém, é eminente e absolutamente estético.

Assim, o romance histórico não se estatui hoje como uma *mimêsis* da narrativa histórica científica, como fora o seu valor epistemológico no século XIX, mas uma sua iluminação ficcional. Isto é, o romance histórico não reconstrói a história segundo um ditame de verdade; diferentemente, ilumina a história, evidenciando as possibilidades reais contidas numa época ou numa dada sociedade, tenham ou não acontecido.

Neste sentido, não existem limites ficcionais para o romance histórico, seja enquanto narrativa verosímil sobre a história (antigo estatuto do romance histórico), seja enquanto narrativa que trabalha a partir da conceção estética do tempo como totalidade inconsútil (“o tempo é todo um”, segundo a lição de José Saramago⁴), seja enquanto superação, recriação e, até, invenção dos factos históricos, explorando as suas possibilidades. Na primeira conceção, o limite máximo para o romance histórico reside no “anacronismo”⁵; na segunda e terceira conceções, não existem limites epistemológicos, englobando os campos do maravilhoso, do fantástico, do policial, do mítico, do religioso, do romance de espionagem, do erótico e, sobretudo, não prestando um valor absoluto aos factos. Neste sentido, Ana Paula Arnaut, muito sensatamente, conclui:

«Apesar de reconhecemos as evidentes e ancestrais contaminações entre História e Ficção, ou entre historiador e romancista, não podemos deixar de considerar que, ao contrário do primeiro, o romancista tem a capacidade e, acima de tudo, o direito de se libertar das grilhetas éticas e estéticas que, por princípio científico, devem nortear a arte de fazer História. Desta forma, se assim o entender, o romancista pode permitir-se baralhar e voltar a dar as cartas de um jogo suscetível das mais diversas variações semânticas e formais. Neste jogo é-lhe permitido manter ou não as traves-mestras de referentes históricos, ou mantê-las em maior ou menor grau, optando por uma linguagem mais auto-conscientemente poético-literária (jogos metaficcionais incluídos) de/ou por um discurso mais abertamente paródico. Em qualquer das situações, é possível verificar que o romancista histórico assegura um conjunto de características/propriedades fundamentais que facultam a recognoscibilidade das objetividades apresentadas» (Arnaud, 2007: 57).

⁴ Cf. texto do autor sobre o conceito de tempo no romance (Saramago, 2004: 15-22).

⁵ Cf. Fernández Prieto, (2004: 247-257). Para uma teorização geral, cf. igualmente Ana Maria Marques (2010).

Modalidades do romance histórico

O romance histórico continua a ser abundantemente praticado em Portugal e pode ser dividido em três modalidades segundo o ditame da *Reconstituição Histórica* do tempo e do espaço social tematizados. Consiste no prolongamento da visão clássica do romance histórico, herdada da metodologia de trabalho dos escritores românticos, sobretudo do grande historiador e romancista do século XIX, Alexandre Herculano (1810 – 1877). Perfaz a maioria dos romances históricos publicados nas últimas décadas e visa «reconstituir», com a autenticidade e a fidelidade dos documentos e das fontes históricas, a sociedade, os grupos sociais, as instituições, os costumes, os usos, os rituais e a mentalidade da época abordados no romance, criando ou explorando personagens e temas de importância vital para a história e a cultura portuguesas. Neste conjunto de textos, a verosimilhança, o escrúpulo de fidelidade ao documento da época e o rigor na cronologia constituem os três mandamentos alexandreherculianos vitais do romance histórico.

Segundo a valoração da perspetiva estética da abordagem do autor, a estrutura formal da narrativa e o léxico valorizado, este tipo de romance pode subdividir-se em:

- a) Romance de reconstituição histórico-político-social, evidenciando o passado segundo a atual interpretação dos documentos, acrescido do elemento estético próprio da narrativa. Insere-se nesta perspetiva a maioria dos atuais praticantes portugueses do romance histórico. Fernando Campos evidencia-se não só como um dos primeiros autores de romance histórico no pós-25 de Abril de 1974, publicando com grande sucesso editorial *A Casa do Pó* (1986)⁶, continuado em *A Esmeralda Partida*, 1995⁷; *A Sala das Perguntas*, 1998; *A Ponte dos Suspiros*, 2000; *O Prisioneiro da Torre Velha*, 2003, *O Cavaleiro da Águia* e outros. Em 1984, João Aguiar dá à estampa um dos romances históricos de maior sucesso no regime democrático, *A Voz dos Deuses*⁸, figurando uma nova representação dos lusitanos: um Viriato não menos guerreiro contra o invasor romano, mas mais “democrático” nas decisões. Neste campo, João Aguiar publica ainda *A Hora de Sertório*, 1994, e *Uma Deusa na Bruma*, 2003, este último assente mais na reconstrução histórica do

⁶ Cf. Benedito (1995) e Marta (2001).

⁷ Cf. Vieira (2002).

⁸ Maia e Castro (2006).

que na reconstituição, já que, tratando-se de um período anterior à instauração da civilização romana no Norte de Portugal, são escassos os dados históricos relativamente fidedignos.

Na perspetiva de reconstituição social e de fidelidade aos documentos históricos, ainda que trabalhados com grande inventiva, Richard Zimler (professor norte-americano, naturalizado português e a viver e ensinar no Porto) publicou *O Último Cabalista de Lisboa*, 1996, sobre a mortandade dos judeus em Lisboa em 1506, dando início a uma vasta obra, alguma de natureza histórica, como *Meia-noite ou o Princípio do Mundo*, 2003; *Goa ou o Guardiã da Aurora*, 2005; *Os Anagramas de Varsóvia*, 2009⁹.

Num vasto campo de autores, Júlia Nery (*O Segredo Perdido*, 2005, *Crónica de Brites*, 2010, *Da Índia com Amor*, 2012) e Seomara da Veiga Ferreira (*Memórias de Agripina*¹⁰, 1994, *A Crónica Esquecida d'El-Rei D, João II*, 1995, *Leonor Teles ou o Canto da Salamandra*, 1998, *António Vieira. O Fogo e a Rosa*, 2002, *Inês de Castro. A Estalagem dos Assombros*, 2007) marcaram a passagem do século XX para o XXI.

Numa geração mais nova, Sérgio Luís de Carvalho destaca-se neste campo: *Anno Domini 1348*, 1991; *El-Rei Pastor*, 2000, *As Horas de Monsaraz*, 2003, *Retrato de S. Jerónimo no seu Estúdio*, 2006, *Peregrinos sem Fé*, 2007, *O Retábulo de Genebra*, 2008, *O Destino do Capitão Blanc*, 2009, *O Segredo de Barcarrota*, 2011, *Ouro Preto*, 2017, *O Rinoceronte do Rei*, 2019, *A Dança dos Loucos*, 2023.

Já este século, Deana Barroqueiro tem vindo a evidenciar-se neste género literário: *D. Sebastião e o Vidente*, 2006, *O Navegador da Passagem*, 2007, *O Espião de D. João II*, 2009; *O Corsário dos 7 Mares. Fernão Mendes Pinto 2012, e 1640*, 2017. Nestes dois últimos, a autora desenvolve, como forma narrativa, uma estrutura complexa, abolindo a narrativa linear, ou seja, o elemento estético prevaletente na narrativa evidencia-se através do trabalho sobre a categoria de tempo. É o tempo (e não o espaço) que domina. Dito de outro modo, através da manipulação do tempo a autora cria um *puzzle* de acontecimentos que concorrem para formar um quadro final coerente.

⁹ Quando não se refere bibliografia de análise sobre a obra de um autor significa a sua inexistência.

¹⁰ Cf. Maio (1995).

No final do século XX, *Um Deus Passeando Sobre a Brisa da Tarde*, 1994, de Mário de Carvalho, com 13 edições até 2014 e vários prémios literários, tematizando a emergência do cristianismo, é um dos romances históricos de maior sucesso de público¹¹.

Pedro Almeida Vieira é um dos melhores escritores portugueses de romance histórico emergidos no regime democrático, embora tenha deixado de publicar em 2010: *Nove Mil Passos*, 2004, *O Profeta do Castigo Divino*, 2005, sobre Padre Miguel Malagrida, inclusive a sua vida no Brasil, *A Mão Esquerda de Deus*, 2009, sobre a Inquisição, *Corja Maldita*, 2010, sobre a Ordem de Jesus. Neste último, introduz a representação estética pós-moderna, jogando com um narrador atual que critica e debate com os inicianos do século XVIII as teses por estes defendidas.

Nos anos mais recentes, João Pedro Marques, Cristina Drios e João Morgado evidenciaram-se na modalidade de reconstituição histórica. João Pedro Marques, praticando um estilo deveras clássico, publicou *Os Dias da Febre*, 2010, *Uma Fazenda em África*, 2012 e *O Estranho Caso de Sebastião Moncada*, 2014. Cristina Drios, em *Os Filhos de Tirésias*, 2013, sobre a I Guerra Mundial, e *Adoração*, 2016, sobre a vida e a pintura de Caravaggio, ganharam algum favor da crítica. Por fim, João Morgado desenvolveu uma trilogia sobre o período da Expansão Ultramarina, *Vera Cruz*, 2015, sobre a vida de Pedro Álvares Cabral e a descoberta do Brasil, Índias, sobre Vasco da Gama, que designa por “herói imperfeito”, e *O Livro do Império*, 2018, sobre a publicação d’*Os Lusíadas* em 1572.

- b) *Romance histórico pícaro*, resgatador de uma tradição castelhana e portuguesa, que, no nosso caso, remonta a Fernão Mendes Pinto, tendo em Mário de Carvalho, *Quatrocentos Mil Sestércios seguido de O Conde Jano*¹², 1991, e João Palma-Ferreira, *Vida e Obras de D. Gibão*, 1987, os seus últimos cultores no século XX, assumindo-se Paulo Moreiras, com *A Demanda de D. Fuas Bragatela*, 2002, e *A Vida Airada de Dom Perdigote* (2023) como o seu novo cultor no século XXI. Este romance devolve-nos ao genuíno coração do romance histórico ante-romântico que é o pícaro. De elevada qualidade imaginativa, seja quanto à peripécia da intriga, seja quanto ao domínio do léxico medieval, seja quanto à capacidade de recriação deste. A intriga, de facto fabulosa, tanto associa a aventura

¹¹ Cf. Constâncio (2004).

¹² Cf. Constâncio (2012).

de D. Fuas e Dom Perdigote aos grupos sociais marginais (judeus, mouros, estudantes, meretrizes, ladrões, padres velhacos), quanto aos grupos sociais dominantes (meirinhos, fidalgos, alcaides, nobres, letrados, bispos) na visão romanesca de um esplêndido mosaico dos costumes da sociedade medieval portuguesa. Mas se as mirabolantes peripécias da demanda de D. Fuas são uma consequência da opção do autor por este tipo satírico de romance, que tal o exige, o que notabiliza invulgarmente o estilo de Paulo Moreiras é tanto a sua fidelidade ao léxico da época como a sua espantosa capacidade de recriação vocabular a partir do radical das palavras. Com uma visão mais clássica, Paulo Moreiras publicou ainda *Os Dias de Saturno*, 2009, e *O Ouro dos Corcundas*, 2011.

- c) *Romance histórico psicológico*, cuja abordagem visa, eminentemente, tanto a complexidade psíquica das personagens como a sua reação comportamental: espanto, medo, pânico, dor psíquica, tristeza, alegria, abatimento, amargura, sentimentos amorosos, ódio, compõem, mais do que os atributos sociais, o quadro integrador da ação e das personagens. Iniciado com os romances históricos e as biografias romaneadas de Agustina Bessa-Luís (*Santo António*, 1979, *Florbela Espanca*, 1979, *Sebastião José*, 1981, *A Monja de Lisboa*, 1985¹³), é hoje, na literatura recente de Portugal, Ana Cristina Silva a grande cultora desta vertente, não por acaso doutorada em Psicologia. Revelada, no campo do romance histórico, com *As Fogueiras da Inquisição* (2008), continuado em *A Dama da Ilha dos Escravos*, 2009, *Crónica do Rei-Poeta Al-Um'Tamid*, 2010, e *Rei do Monte Brasil*, 2012. Paula de Sousa Lima, açoriana, publicou, nesta vertente do romance histórico, *Os Últimos Dias de Pôncio Pilatos*, 2011.

O novo romance histórico: uma outra história ou uma crítica à “velha” história

Hoje, o quadro do romance histórico em Portugal é desenhado segundo o cruzamento duplo entre a herança clássica, a que, em geral, fizemos referência nos pontos 1. e 2., e uma nova prática de romance,

¹³ Cf. Lopes (1983) e Machado (1983).

designada por “pós-moderna”¹⁴, obedecendo, de certo modo, a três ditames ou pressupostos epistemológicos: (i) a desconstrução da narrativa científica histórica clássica (as designadas “Grandes Narrativas”¹⁵, assentes numa visão cristã, iluminista, positivista ou marxista da história); (ii) a relativização de todo o conhecimento histórico, o que indicia que se os factos do passado foram assim, poderiam ter sido de outro modo, e, logo, não existe nenhum determinismo social que impeça o historiador e o romancista de projetarem e contaminarem na história e no romance a sua visão do mundo; (iii) o desenvolvimento de uma visão crítica (não neutral, não passiva) sobre os factos do passado e, portanto, de uma desconstrução dos documentos e dos factos que firmam esse passado. Neste sentido, mais do que uma narrativa assente sobre a narrativa científica da história, o romance histórico afirma-se hoje como uma iluminação das possibilidades da história.

Neste sentido, este novo romance tem tido a sua prática maior em Portugal já este século, mas iniciou-se em 1982 com a publicação de *Memorial do Convento*¹⁶, de José Saramago, com prolongamento em 1989, em *História do Cerco de Lisboa*¹⁷, e em 1991, com *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*¹⁸. Nestes três romances, Saramago opera uma revisão às avessas do reinado de D. João V e da construção do Convento de Mafra, uma revisão da fundação de Portugal e da conquista de Lisboa aos mouros em 1147 e, finalmente, uma revisão das noções de Deus e Diabo em função de um Jesus profundamente humano. Tendo em conta a noção clássica de romance histórico, Saramago negará sempre ter escrito romances históricos, porque o que lhe interessava não era reproduzir esteticamente o que a ciência histórica dizia sobre aqueles três casos ou factos, mas abordá-los segundo uma visão pessoal de autor, denunciando-lhes o fundo de injustiça então prevalecente: os trabalhadores explorados no primeiro, a harmonia entre as elites guerreiras portuguesas e as estrangeiras na fundação de Portugal hipotecando para sempre o país, no segundo, e, finalmente, no último, uma visão humana de Jesus.

Neste campo, o romance histórico de Mário Cláudio, *Peregrinação de Barnabé das Índias*¹⁹, 1998, cujo trabalho sobre a categoria de

¹⁴ Cf. Fátima Marinho, os capítulos “Novos Conceitos e História” e “O Romance Histórico Pós-Moderno (Marinho, 1999: 27-43).

¹⁵ Cf. Lyotard (1986) e Macedo (2008).

¹⁶ Cf. Arnaut (1994).

¹⁷ Cf. Mesquita (1993).

¹⁸ Cf. Fernandes (2009).

¹⁹ Cf. Vilaverde (2004).

tempo, bem como uma revisitação crítica da sociedade portuguesa dos séculos XV e XVI, são notáveis. Do mesmo modo, *Lillias Frazer*²⁰, 2001, de Hélia Correia, e *O Pecado de Porto Negro*, 2014, de Norberto Morais, um dos melhores romances históricos publicado este século em Portugal, aliás, em adaptação para a cadeia de televisão Globo, do Brasil, situam-se nesta nova visão da história, de cruzamento epistemológico entre o maravilhoso e o factual.

Já no século XXI, de destacar, pelo estilo inédito de cruzamento entre os géneros histórico, policial e de espionagem, incluindo cenas eróticas no interior de uma intriga de natureza histórica, pela desconstrução pormenorizada da sociedade portuguesa do tempo dos Descobrimentos, evidenciando a multiplicidade de perspetivas sociais, a tetralogia de João Paulo Oliveira e Costa: *O Império dos Pardais* (2010), *O Fio do Tempo* (2011), *O Cavaleiro de Olivença* (2012) e *Xogum. O Senhor do Japão* (2018), abarcando o nascimento, formação e consolidação do Império Português, entre os reinados de D. João I e D. João III, com uma imaginação poderosíssima ao serviço de um sólido e rigoroso conhecimento científico da História. Com efeito, o autor cruzou numa narrativa única, singularíssima, um enredo de espionagem (grupo de espões ao serviço da corte de D. Manuel I: a “Irmandade de Moura”), um suspense policial (tentativa de assassinato de Lopo Soares de Albergaria; alteração de nome e personalidade de diversas personagens: Constança, Teresa Gusmán), o romance de costumes (cenas sexuais ardentíssimas, próprias do romance de atualidade) e, finalmente, as categorias clássicas do romance histórico, que conferem unidade à pluralidade da narrativa. Nunca num romance histórico português se falou tanto de sexo, de espionagem e de crimes como em *O Império dos Pardais*. Há 22 anos, desde *A Casa do Pó* (1986), de Fernando Campos, que não era publicado em Portugal um romance tão notável sobre o período dos Descobrimentos. Acresce àquela multiplicidade de perspetivas, a apresentação de uma nova teoria sobre os Descobrimentos Portugueses, e, bem assim, sobre a antropologia dos portugueses. Os portugueses teriam tido inevitável sucesso nos séculos XV e XVI porque se contentaram com o estatuto de “pardais” face às águias, aos falcões, às gaivotas e até aos pombos, representativos dos grandes poderes europeus da Cristandade. Enquanto os pombos e as gaivotas se presumiam senhores de Lisboa, voando a uma altitude sobranceira, os pardais contentavam-se com as copas das árvores do Rossio, ocupando

²⁰ Cf. Maria de Fátima Marinho, “O jogo de encenação do passado em *Lillias Fraser* de Hélia Correia”, in (Marinho 2005: 237-248)

o espaço dos “pequenos”. Assim se construiu o Império Português: enquanto os grandes da Cristandade, se digladiavam entre si, incriminando-se mutuamente, os portugueses, alheios às guerras europeias, avançavam para territórios desconhecidos, construindo um novo Império, que revolucionaria a história mundial: “Tomai esta avezinha em vossas mãos e vede nela um símbolo do nosso Portugal: pequeno, mas forte, por não se meter nas guerras dos grandes; pequeno, mas habilidoso, para criar seu próprio espaço e grandeza, onde os outros estão ausentes ou fracos” (*O Cavaleiro de Olivença*, 2012, p. 189).

Explicitamente pós-moderno, *As Naus*²¹, 1988, de António Lobo Antunes narra a debandada coletiva dos portugueses das ex-colónias, em 1975/76, intertextualizando-se com os textos heroicos e as figurais reais do período dos Descobrimentos, operando um retrato às avessas do Portugal imperial. A ideia geradora de *As Naus* – absolutamente fabulosa – reside na identificação entre os heróis dos Descobrimentos e os inúmeros “retornados” que naquela data, provindos da Guiné, Moçambique e Angola, demandavam Lisboa, cidade grafada no romance como “Lixboa”. Assim, desde uma prostituta da baía de Luanda que procura Diogo Cão em Lixboa a um tal “Luís” (de Camões) que regressa a Portugal com o cadáver do pai, passando por Pedro Álvares Cabral, acompanhado de uma mulata e do filho de ambos, a Manuel de Sousa Sepúlveda e Vasco da Gama, mas também, vindos de Moçambique, Fernão Mendes Pinto, Cervantes e (S.) Francisco Xavier, e, da Guiné, um casal branco idoso que presumira morrer neste território e já não se identifica com o Portugal europeu, é o Império a esvaziar-se 500 anos depois do seu início, diluindo-se em sofrimento social e desorientação existencial (os “retornados”): Vasco da Gama, reformado, mal recebido pelo sobrinho proprietário de uma sapataria em Vila Franca de Xira, dedica-se ao jogo da bisca e da sueca; (S.) Francisco Xavier, dono de uma pensão, explora os retornados; Pedro Álvares Cabral, que fora talhante em Angola, emigra para Paris, abandonando a mulata, que vive num prédio no bairro dos Olivais; Garcia da Orta torna-se empregado de mesa num café, empresta uma caneta a Luís, que passa a noite a escrever versos em “oitavas”...

²¹ Cf. Pescada (2001).

Bibliografia

- ARNAUT, Ana Paula (1994). *O Narrador e o Herói na (Re)criação Histórico-Ideológica de Memorial do Convento*. Coimbra: Faculdade de Letras de Coimbra, (texto policopiado).
- ARNAUT, A.P. (2007). Romance(s) Histórico(s), in Ofélia Paiva Monteiro (org.), *Sociedade e Ficção*: Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa, Faculdade de Letras de Coimbra.
- BENEDITO, S. (1995). *Para uma Leitura de A Casa do Pó de Fernando Campos: Uma Busca Obsessiva das Origens*. Lisboa: Presença.
- CONSTÂNCIO, N. (2004). *Ruínas e Incertezas em Um Deus Passeando pela Brisa da Tarde, de Mário de Carvalho*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, (texto policopiado).
- CONSTÂNCIO, N. (2012). *Subversão e Paródia na obra de Mário de Carvalho*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa (texto policopiado).
- FERNANDES, M. (2009). *Agenciamentos Demoníacos no Romance Pós-Moderno: O Evangelho Segundo Jesus Cristo, de José Saramago, e The Master of Petersburg, de J. M. Coetzee*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, (texto policopiado).
- FERNÁNDEZ PRIETO, C. (2004). El anacronismo: formas y funciones, in Maria de Fátima MARINHO (org.), *Literatura e História. Actas do Colóquio Internacional*. Porto: Faculdade de Letras do Porto, vol. II, pp. 247 – 257.
- LOPES, S. RODRIGUES (1992). *As Hipóteses do Romance*. Rio Tinto: Ed. Asa.
- LYOTARD, J.-F. (1986). *A Condição Pós-Moderna*. Lisboa: Gradiva.
- MACEDO, A.G. (2008). *Narrando o Pós-Moderno: Reescritas, re-visões, adaptações*. Braga: Universidade do Minho.
- MACHADO, Á.M. (1983). *Agustina Bessa-Luís. O Imaginário Total*. Lisboa: D. Quixote.
- MARINHO, M. de F. (1999). *O Romance Histórico em Portugal*. Porto: Campo das Letras.
- MARINHO, M. de F. (2005). *Um Poço sem Fundo. Novas Reflexões sobre Literatura e História*: Porto: Campo das Letras.
- MAIA e CASTRO, I. (2006). *Literatura, Violência e Reconciliação: Uma Leitura dos romances históricos de João Aguiar à luz da teoria mimética de René Girard*. Braga: Universidade Católica (texto policopiado).
- MAIO, J. (1995). *Duas Visões de Memórias de Agripina: estudo*

- comparativo, fontes clássicas, problemas emergentes*. Lisboa: Faculdade de Letras de Lisboa (texto policopiado).
- MARQUES, A.M. (2010). *O Anacronismo no Romance Português Oitocentista*. Porto: Faculdade de Letras do Porto (texto policopiado).
- MARTA, M.E. (2001). *A Ordem do Tempo político e Religioso em Casa do Pó de Fernando Campos*. Lisboa: Universidade Aberta (texto policopiado).
- MESQUITA, M.L. (1993). *Do Estatuto Polifónico do Narrador em História do Cerco de Lisboa de José Saramago*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa (texto policopiado).
- PESCADA, A. M. (2001). *As Representações de Portugal em António Lobo Antunes: As Naus*. Lisboa: Universidade de Lisboa (texto policopiado).
- SARAMAGO, J. (2004). Los «cómos» y los «porqués»”, in *Diálogos Cervantinos. Encuentros com José Saramago*. Murcia: Universidade de Murcia/Fundación, Cajamurcia.
- VIEIRA, C. (2002). *O Universo Feminino n’A Esmeralda Partida de Fernando de Campos*. Lisboa: Difel.
- VILAVERDE, J. (2004). *Pelas Margens da Memória. Uma Leitura de Peregrinação de Barnabé das Índias, de Mário Cláudio*. Porto: Faculdade de Letras do Porto (texto policopiado).

Questo volume riunisce i contributi di un convegno internazionale dedicato al romanzo storico ottocentesco portoghese e brasiliano svoltosi presso l'Università Roma Tre nel dicembre del 2021. Il convegno romano costituisce il quarto e conclusivo appuntamento di un ciclo internazionale di incontri organizzati in precedenza presso altre sedi universitarie in Brasile, Francia e Portogallo. Adottando approcci metodologici e riferimenti teorici tra loro diversi, i contributi riuniti in questo volume esaminano la produzione romanzesca di autori portoghesi e brasiliani, sottolineando come i romanzi storici prodotti in zone periferiche acquisiscano la propria originalità, discostandosi almeno in parte dal modello generico di lingua inglese e francese. In questo volume alcuni autori affrontano le tematiche che affiorano tanto in opere celebri come in opere quasi sconosciute. Altri autori, in luogo dello studio tematico, prediligono un approccio più teorico al genere letterario, adottando una prospettiva comparativa con altri generi limitrofi.



Mauro Cavaliere è attualmente Professore Associato di Lingua e Traduzione Portoghese e Brasiliana presso l'Università Roma Tre. Precedentemente è stato Professore Associato di Portoghese presso l'Università di Stoccolma. La sua produzione scientifica verte sulle rappresentazioni storiche nelle opere letterarie.