

FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DO PORTO
MESTRADO EM ESTUDOS PORTUGUESES E BRASILEIROS

HISTÓRIAS COM HISTÓRIA:
AS PERSONAGENS DE ARNALDO GAMA

ANA MARIA DOS SANTOS MARQUES

OUTUBRO DE 2002

ANA MARIA DOS SANTOS MARQUES

*HISTÓRIAS COM HISTÓRIA:
AS PERSONAGENS DE ARNALDO GAMA*

Dissertação de Mestrado em Estudos Portugueses e Brasileiros
apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto

(Orientação: Professora Doutora Maria de Fátima Marinho)

Outubro de 2002

AGRADECIMENTO

O meu sincero agradecimento a todas as pessoas que contribuíram para a realização deste trabalho.

Em primeiro lugar, à Professora Doutora Maria de Fátima Marinho, por ter assumido a responsabilidade científica por esta dissertação, por me ter disponibilizado os seus livros, pelo acompanhamento constante e atento das várias fases do trabalho e também pelo incentivo e apoio pessoais.

Ao escritor Mário Cláudio, por me ter indicado a existência do inédito *O Satanás de Coura* e por ter encorajado a minha vontade de o publicar.

Aos professores que orientaram o ano curricular – Professor Doutor Arnaldo Saraiva, Professora Doutora Celina Silva e Professora Doutora Maria João Reynaud – pelos ensinamentos e observações que me permitiram evoluir sob o ponto de vista científico.

Ao Dr. Alcindo Aroso Martins, pela generosidade com que me abriu as portas da sua magnífica biblioteca.

Aos técnicos da Biblioteca Pública Municipal do Porto, pela preciosa colaboração na pesquisa em torno de Arnaldo Gama.

Aos meus pais e à minha irmã, pelas infinitas paciência e compreensão demonstradas ao longo dos últimos três anos, e por me terem dado todas as condições que aliviaram as penas inerentes a um trabalho desta natureza, apoiando, sem reservas, a realização de um sonho.

À colega e amiga Ângela Sarmento, por me ter sempre encorajado.

I. INTRODUÇÃO

“Um romance intitulado *O Sargento-Mor de Vilar*, por Arnaldo Gama, (...). Leiam-no os estudiosos, ou sequer, os curiosos, que mal conhecem o nosso primeiro romancista histórico, e não se pejam de o confessar.”

Camilo Castelo Branco, *O Demónio do Ouro*, 1873-1874

1. “ADVERTÊNCIA AO LEITOR”

A fortuna dos tempos, tão favorável a outros autores oitocentistas como Alexandre Herculano ou Camilo Castelo Branco, relegou a obra de Arnaldo Gama para um plano secundário, deixando-a entregue apenas à curiosidade de alguns leitores amantes de histórias antigas ou à diligência de coleccionadores. Segundo Augusto Gama, filho do escritor, o desinteresse pela obra em questão ficou a dever-se, em primeiro lugar, à voga das traduções de autores como Alexandre Dumas ou Eugène Sue. Por outro lado, foi crescendo a ideia de que os romances históricos do autor portuense eram apenas História, tal como era ensinada nas escolas, e, por isso, se tornavam demasiado fastidiosos, afastando consequentemente o público.

Esperamos poder desfazer essa visão tão negativa, mostrando como a História se entrelaça na história através de uma dramatização intensa das situações, nas quais, muitas vezes, o facto histórico constitui apenas o cenário em que se desenrolam as intrigas de sabor romântico que se reconhecem em qualquer romance de “actualidade” da época.

Atravessamos um momento em que o romance histórico experimenta novos desenvolvimentos e uma voga quase tão importante quanto a que se fez sentir em meados de oitocentos. Decidimos, por isso, estudar a produção de um autor que se enquadra no romance histórico tradicional, recuando quase até às origens deste fenómeno literário.

Pretendemos, assim, com este estudo e com a publicação a breve prazo do romance inacabado *O Satanás de Coura*, apresentado em anexo, contribuir para a reabilitação da obra de um autor tão celebrado no seu tempo e quase desconhecido nos nossos dias.

Ao longo desta dissertação, citaremos a opinião de alguns críticos em relação a estes romances, apesar de muitas dessas críticas se caracterizarem pela superficialidade e até pela insipiência; no entanto, não as deixaremos de lado porque, em nosso entender, constituem testemunhos importantes para a compreensão de como esta obra foi recebida ao longo dos tempos e quais as interpretações a que foi sujeita. Alguns excertos serão apresentados como epígrafe, numa espécie de antevisão ou sumário dos vários aspectos desenvolvidos nos capítulos em que dividimos este trabalho.

Para terminar esta breve introdução, espécie de “Advertência ao Leitor” à moda romântica, gostaríamos de esclarecer que todas as citações transcritas mantêm a grafia

das edições indicadas na bibliografia. Nas epígrafes apresentamos geralmente a data da primeira edição, embora, em alguns casos, tenhamos recorrido a outras edições, incluídas também na bibliografia.

Não nos foi possível manter a grafia original de *O Satanás de Coura*: a actualização era inevitável devido à enorme flutuação ortográfica que encontrámos e até mesmo à dificuldade de leitura de certas secções do manuscrito. Decidimos, no entanto, respeitar a maneira de pontuar. Para estas opções concorreu também o limitado período de tempo de que dispusemos para preparar o inédito para inclusão neste trabalho. A este respeito, gostaríamos de agradecer ao escritor Mário Cláudio pela generosidade com que nos indicou a existência do manuscrito e apoiou a nossa vontade de o tornar público.

2. O ROMANCE HISTÓRICO ROMÂNTICO

“ Os leitores e espectadores de hoje querem pasto mais forte, menos condimento e mais substância: é povo, quer verdade.”

Almeida Garrett, *Memória ao Conservatório Real*, 1843

“Todos sabem que o romance historico é uma pagina da historia, que o romancista faz reviver, revestindo-a de brilhantes trajos, e ornando-a de episodios seductores, para captivar a attenção do leitor; e que é a elle que se deve muitas vezes não se perderem legendas, tradições e factos no cahos immenso do passado (...)”

Francisco da Costa Nascimento, prefácio de *Galeria Romântica*, 1846

“ Parece-nos que nesta cousa chamada hoje *romance histórico* há mais história do que nos graves e *inteiriçados* escritos dos historiadores.”

Alexandre Herculano, nota a “O Cronista”, *Lendas e Narrativas*, vol.II, 1851

“ Teria o Sr. Alexandre Herculano concebido o seu *Monge de Cister*, com aquella magestosa e imponente fabrica, se Walter Scott não nos houvesse dado o modelo do romance historico?”

António P. Lopes de Mendonça, *Memorias da Litteratura Contemporanea*, 1855

2.1. Tentativa de definição de romance histórico.

Não poderíamos iniciar o nosso estudo acerca do romance histórico de Arnaldo Gama sem antes nos determos sobre a definição, ou tentativa de definição, do conceito de “romance histórico”.

O romance histórico é acima de tudo um género híbrido, produto da fusão de géneros própria da estética romântica: “A lei dos géneros é, a partir do Romantismo, a história da sua fusão, a reivindicação das formas híbridas, inclassificáveis, fragmentárias.”¹. O próprio Herculano, na introdução a *Eurico o presbítero*, parece hesitar quanto à classificação da sua obra, alertando desde logo para o seu hibridismo: “(...) crónica-poema, lenda ou o que quer que seja (...)”².

De facto, se atentarmos na expressão “romance histórico” reconhecemos a conjugação de conceitos à partida inconciliáveis³: a ficção associada ao romance e a verdade associada à História. Por isso, será de esperar uma oscilação entre o termo substantivo (romance) e o termo adjectivo (histórico), como explica Michel Vanoosthuyse⁴. Movendo-se, assim, entre a efabulação e o rigor histórico na tentativa de reconstituir épocas remotas e na construção de personagens, o autor de romances históricos deverá assumir essa “ambiguidade, visando, através da representação de factos objectivos, a respectiva transcendência, ou então, estabelecendo uma relação metafórica com modelos arquetípicos.”⁵.

Para que possamos considerar uma obra narrativa como pertencendo ao género “romance histórico”, temos de observar o cumprimento de determinados pressupostos imprescindíveis. Em primeiro lugar, é necessário estabelecer uma certa distância temporal entre o momento da enunciação e a época em que decorre a acção, para permitir também uma perspectiva crítica em relação aos acontecimentos narrados. Walter Scott no seu primeiro romance histórico – *Waverley* – apresentou no subtítulo

¹ Carlos Reis e Maria da Natividade Pires, *História Crítica da Literatura Portuguesa*, 2ª edição, Lisboa, Verbo, 1999, vol. V, p.50.

² *Eurico o presbítero*, s/l., Círculo de Leitores, 1986, p.9.

³ Alessandro Manzoni antecipa esta conclusão quando afirma: “Though we know it is a work in which history and fable must figure, we cannot determine or even estimate their proper measure or relation. In short, it is a work impossible to achieve satisfactorily, because its premises are inherently contradictory”, *On the Historical Novel*, Lincoln & London, University of Nebraska Press, s/d., p.72 (tradução de Sandra Bermann).

⁴ *Le Roman Historique - Mann, Brecht, Döblin*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996, p.15.

⁵ Como conclui Maria de Fátima Marinho, *O Romance Histórico em Portugal*, Porto, Campo das Letras, 1999, p. 12.

um intervalo de sessenta anos – ‘*tis sixty years since*. Debruçando-se sobre esta questão, Maria de Fátima Marinho⁶ remete para a conclusão de Avrom Fleishman⁷ acerca da necessidade de um intervalo de duas gerações, isto é, de quarenta a sessenta anos, entre os dois tempos referidos.

Em segundo lugar, deve verificar-se a coexistência no universo diegético de figuras ou acontecimentos históricos e de personagens ou eventos imaginados, assegurando os primeiros a credibilidade do narrado e contribuindo para a criação de um “efeito de real”.

Para além destes elementos, o romance histórico deverá ainda ter presente “uma consciência histórica numa situação historicamente condicionada”, assumindo o romancista uma “função trans-temporal entre o seu tempo e os tempos passados”.⁸

A não observação destes princípios faz com que os romances anteriores a Scott, cuja acção decorre em épocas recuadas, não possam ser verdadeiramente considerados históricos, já que a escolha dos temas e costumes é puramente exterior, e tanto a psicologia das personagens como os costumes retratados pertencem ao tempo do romancista, como nota Georges Lukacs no seu célebre, e incontornável, estudo sobre o romance histórico⁹.

Apresentar uma definição taxativa de romance histórico é uma tarefa problemática. Alertamos, por isso, para a existência de um conjunto de condições indispensáveis para que este género de ficção possa ocorrer. Essas condições foram já estudadas por autores como Lukacs, Avrom Fleishman, Harry Shaw, Pierre Barbéris, Martin Kuester, ou Michel Vanoosthuyse, cujas conclusões são apresentadas sumariamente por Maria de Fátima Marinho no seu recente trabalho sobre o romance histórico no nosso país.

⁶ *Idem*, p.11.

⁷ Em *The English Historical Novel – Walter Scott to Virginia Woolf*, Baltimore and London, The Johns Hopkins Press, 1971.

⁸ Como conclui Maria de Fátima Marinho, *O Romance Histórico em Portugal*, p.13.

⁹ *Le Roman Historique*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1965, p.17.

2.2. Génese e divulgação do novo género.

O século XIX e a estética romântica assistiram ao renascer do interesse pelos estudos históricos, sobretudo pela História de cada nação e povo, contribuindo, desse modo, para o aparecimento do romance histórico tal como Walter Scott o concebeu. Em 1814, o romancista escocês inaugurou o novo género com a publicação anónima de *Waverley*, dando início a uma voga que depressa se estendeu a toda a Europa e que conheceu fortuna assinalável durante todo o século XIX. Não queremos com isto dizer que anteriormente a esta data não existisse nenhum romance cuja acção decorresse em tempos passados; no entanto, nessas obras¹⁰ não havia uma preocupação de reproduzir fielmente a época histórica concreta¹¹. É Scott que estabelece o modelo, imprimindo-lhe uma série de características que os seus seguidores irão imitar e tornar indispensáveis para a elaboração de um romance histórico tradicional.

Antes de passarmos à análise dessas características, importará traçarmos, em primeiro lugar, um quadro, que será necessariamente breve, da atmosfera literária em que surge *Waverley* e das condições que favorecem o estabelecimento e a aceitação do novo género por toda a Europa e também em Portugal.

A Revolução Industrial e a Revolução Francesa vêm criar um novo panorama económico, social e político na Europa. As guerras napoleónicas provocaram em todos os países que as sofreram o despertar do sentimento nacional e uma experiência de entusiasmo pela independência nacional. Segundo Georges Lukacs¹², as transformações económicas e políticas, e a alteração da existência e da consciência dos homens que elas acarretaram, no continente europeu, em sequência da Revolução Francesa, constituem o fundamento económico e ideológico para a génese do romance histórico de Walter Scott.

A Inglaterra vivia, no início do século XIX, uma relativa estabilidade e desenvolvimento, enquanto o resto do continente enfrentava um período conturbado devido à política expansionista de Napoleão. Essa estabilidade permitiu canalizar

¹⁰ Falamos de *La Princesse de Clèves*, *The Castle of Otranto*, e muitos dos romances góticos de coloração medievalista.

¹¹ Como esclarece Paul Van Tieghem, *Le Romantisme dans la Littérature européenne*, Paris, Éditions Albin Michel, 1969, p.440 : “(...) l’histoire n’était qu’un cadre destiné à dépayser le lecteur ou à lui rendre l’action plus vraisemblable; les romanciers ou romancières (...) se souciaient peu de peindre en détail et avec exactitude le milieu historique et local, d’en montrer les liens avec l’action du roman.”

¹² *Le Roman Historique*, p.30.

artisticamente, como afirma Lukacs¹³, o sentimento histórico acordado sob uma forma grandiosa, épica e objectiva. Essa objectividade é sublinhada pelo conservadorismo de Scott, cuja visão de mundo o torna próximo da das camadas da sociedade que foram mais prejudicadas pela Revolução Industrial e pelo rápido desenvolvimento do capitalismo. O autor escocês procurava o meio termo entre os entusiastas desse desenvolvimento e os seus detractores.

A atmosfera literária do início do século era também favorável ao nascimento do romance histórico. O Romantismo nascente combinava o eterno gosto por relatos de aventuras com “un goût nouveau pour le passé en tant que différent du présent, pour la couleur locale, pour les scènes de plein air et les paysages pittoresques, pour les types originaux, accentués, dans les genres les plus divers.” Paul van Tieghem afirma também que não foi por acaso que um escocês concentrou estas diversas tendências, uma vez que “L’Écosse avait (...) été à plus d’un égard à l’avant-garde du préromantisme européen”¹⁴.

No século XIX verificou-se também uma transformação no público leitor: assistiu-se a uma “democratização” do acesso à cultura com o alargamento da instrução pública, a instituição de bibliotecas públicas e de bibliotecas itinerantes e um grande aumento na publicação de periódicos. A cultura/literatura deixará de ser exclusiva do salão aristocrático e das elites instruídas e passará a estar ao dispor de outras camadas da população, especialmente da burguesia, cuja ascensão é notória com a Revolução Industrial. Este público manifesta um interesse crescente por outro tipo de literatura e acolhe entusiasticamente o romance histórico que Scott lhe oferece.

O autor de *Ivanhoe* partiu do legado do romance social realista do século XVIII, que abria já uma via de acesso à realidade, permitindo figurar o mundo contemporâneo com bastante fidelidade à vida, como afirma Lukacs: “Il [le grand roman social d’Angleterre] a attiré l’attention des écrivains sur l’importance concrète (c.-à-d. historique) du temps et du lieu, des conditions sociales, etc.; il a créé les moyens d’expression réalistes, littéraires, pour figurer cette particularité spatio-temporelle (c.-à-d. historique) des êtres et des circonstances.”¹⁵ Apesar deste ponto de partida, Scott não sublinha nos seus romances as questões sociais da Inglaterra contemporânea, nomeadamente a luta de classes entre burguesia e proletariado que começava a

¹³ *Le Roman Historique*, p.32.

¹⁴ *Le Romantisme dans la Littérature Européenne*, p.441.

¹⁵ *Le Roman Historique*, p.20.

intensificar-se no seu tempo, referindo-se muito raramente ao presente. Como explica Lukacs, “Dans la mesure où il est capable de répondre à ces questions pour lui-même, il le fait par le biais de la figuration littéraire des plus importantes étapes de toute l’histoire d’Angleterre. (...) Il cherche la «voie moyenne» entre les extrêmes et s’efforce de démontrer artistiquement la réalité historique de cette voie par la figuration des grandes crises de l’histoire anglaise. Cette tendance fondamentale s’exprime aussitôt dans la manière dont il invente l’intrigue et choisit la figure centrale.”¹⁶

As inovações introduzidas por Scott são também a marca da sua originalidade, como observa Harold Orel: “ (...)he dignified the Scots language (...). He thus helped to create a *national* language. (...) / (...) he avoided ‘the common language of narrative’ in order to throw his story ‘as much as possible’ into a dramatic shape. This meant, in turn, that dialogue differentiated the characters. (...) and human speech became much more important and interesting as a plot element.”¹⁷ Referindo-se também a este aspecto da obra do romancista escocês, Georges Lukacs fala de uma concentração da caracterização: “L’inclusion de l’élément dramatique dans le roman, la concentration des événements, la plus grande importance du dialogue, c’est-à-dire du débat direct dans la conversation des contraires qui se heurtent, sont intimement liés à la tentative de figurer la réalité historique telle qu’elle était réellement, de sorte qu’elle pût être humainement authentique et pourtant susceptible d’être revécue par le lecteur postérieur. Il s’agit d’une concentration de la caractérisation”¹⁸.

Apesar de todas as importantes inovações que introduziu, o autor de *Waverley* não pôs de parte os processos usados na narrativa até então. Ele soube aliar ao gosto romântico pelo medievalismo e nacionalismo, com a recuperação das formas literárias tradicionais como as baladas e as novelas de cavalaria, a tradicional intriga amorosa do romance sentimental do século XVIII e a descrição pormenorizada de costumes regionais, não desprezando alguns dos processos geralmente postos em prática no romance gótico¹⁹.

Por toda a Europa cedo surgem as imitações do estilo de Scott. Segundo Paul van Tieghem, o novo género é rapidamente aceite porque se prestava bem aos gostos

¹⁶ *Idem*, p.33. Veja-se o que acontece em *Waverley*: um herói médio (Edward) move-se entre as duas facções em luta (Stuart e Hannover). Ele é um soldado inglês que se vê envolvido nas fileiras escocesas, sentindo assim de perto a vida e as razões dos dois lados e aproximando-os. O final do romance traz-nos uma solução de compromisso: Edward casa com uma escocesa.

¹⁷ *The Historical Novel from Scott to Sabatini*, New York, St. Martin’s Press, 1995, p.6.

¹⁸ *Le Roman Historique*, p.42.

¹⁹ Veja-se, por exemplo, o aviso de Bodach Glass a Fergus MacIvor acerca da sua morte em *Waverley*, ou a forma como Halbert é arrastado para o interior da terra em busca do livro negro em *The Monastery*.

românticos em busca de um modo de expressão²⁰. Castelo Branco Chaves aponta este novo género como o que podia responder mais cabalmente às aspirações do movimento romântico “na sua feição nacionalista, evocadora do passado, erudita e divulgadora, aristocrática e populista”²¹, satisfazendo, ao mesmo tempo, a predilecção romântica pelo pitoresco e pela cor local. Para Helena Carvalhão Buescu, o romance histórico é também um veículo privilegiado para configurar outra questão tão cara ao Romantismo – a questão do exotismo traduzido numa distanciação temporal clara²². E é exactamente o ambiente do passado em que se desenrolam as narrativas que permite “a acomodação à moral racional, às crenças religiosas e à expressão dos sentimentos nacionalistas e patrióticos que as guerras napoleónicas despertaram em todas as nações por elas devastadas”²³.

Em Itália²⁴, Alessandro Manzoni publica *I Promessi Sposi* em 1827, sendo esta uma das obras mais emblemáticas do Romantismo italiano. Lukacs compara Manzoni a Scott na capacidade de representar os caracteres das classes sociais mais diversas e no sentimento de autenticidade histórica da vida interior e exterior; mas considera-o superior ao romancista escocês na diversidade e profundidade da caracterização, dizendo mesmo que, como criador de indivíduos, Manzoni é um maior artista do que Scott²⁵.

Em 1831 surge em França um dos títulos mais significativos do romance histórico tradicional – *Notre-Dame de Paris*, de Victor Hugo. Paul van Tieghem refere-se a esta obra da seguinte forma: “(...)une évocation archéologique peuplée de types excessifs et de passions démesurées”²⁶. A partir de 1839, o romance histórico francês tem em Alexandre Dumas um dos seus autores mais populares, com longas narrativas recheadas de peripécias e intrigas bem ao gosto romântico.²⁷

Em Portugal, é Alexandre Herculano o responsável pela introdução do novo género²⁸ e pela criação da voga do romance histórico romântico.

²⁰ *Le Romantisme dans la Littérature Européenne*, p.442.

²¹ *O Romance Histórico no Romantismo Português*, Lisboa, Biblioteca Breve, Instituto de Cultura Portuguesa, 1979, p.57.

²² *A Lua, a Literatura e o Mundo*, Lisboa, Cosmos, 1995, p.125.

²³ *O Romance Histórico no Romantismo Português*, pp.59-60.

²⁴ Apresentaremos apenas, e de forma muito breve, os romances que pareçam ter exercido uma maior influência nos autores portugueses.

²⁵ *Le Roman Historique*, p.75.

²⁶ *Le Romantisme dans la Littérature Européenne*, p.442.

²⁷ Como, por exemplo, *Os Três Mosqueteiros*, romance publicado em 1844.

²⁸ Como ele mesmo afirma na “Advertência da Primeira Edição” de *Lendas e Narrativas*.

O ambiente propício ao despontar da narrativa histórica em Portugal havia sido já preparado pelas traduções de romances góticos, de obras de Henry Fielding, Chateaubriand, Rousseau, e pela grande quantidade de traduções das obras de Walter Scott, quer a partir das versões francesas numa primeira fase, quer a partir do original.²⁹ À divulgação da novelística estrangeira, e também da nacional, não é alheia a publicação de periódicos literários, cujo aparecimento se multiplicava, e dos quais destacamos *O Panorama*, fundado em 1837. É neste periódico que são publicados muitos textos acerca de História, costumes e tradições medievais, sobretudo do autor de *O Bobo*, notícias de traduções de obras de Scott³⁰, e as primeiras narrativas históricas, nomeadamente as que Herculano reunirá mais tarde nos dois volumes de *Lendas e Narrativas* (1851). Álvaro Manuel Machado chama a atenção para a importância do *Repositório Literário* e d' *O Panorama*, considerando-os veículos de difusão do romance histórico romântico como elemento cultural junto da burguesia oitocentista³¹. João Gaspar Simões apelida mesmo *O Panorama* de “quartel-general do romance histórico português”.³²

Segundo Maria Laura Bettencourt Pires, só a partir de 1835, após as primeiras traduções das obras de Scott, o interesse do grande público se voltaria para o romance histórico³³. A mesma autora destaca alguns motivos que favoreceriam a aceitação das obras do romancista escocês em Portugal: uma certa fama de escritor moralista, a descrição de costumes e indumentária e uso de linguagem dialectal de várias personagens populares, um certo equilíbrio e pendor didáctico clássicos que se quadravam com a nossa literatura naquele momento. Além disso, a evocação do passado e as descrições de costumes e indumentárias antigos ou já desaparecidos estavam de acordo com um certo saudosismo, próprio do carácter português, pela glória de tempos passados³⁴. Aliado a estes motivos, salientamos também o gosto pelo passado e pela História como característico do Romantismo, pois é nesta época que se desenvolve o

²⁹ Como podemos concluir da leitura das seguintes obras: Maria Laura Bettencourt Pires, *Walter Scott e o Romantismo Português*, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1979; A. Gonçalves Rodrigues, *A Novelística Estrangeira em Versão Portuguesa no Período Pré-Romântico*, Coimbra, Biblioteca da Universidade, 1951; A. A. Gonçalves Rodrigues, *A Tradução em Portugal*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1992, especialmente os volumes I e II.

³⁰ Veja-se, por exemplo, a notícia crítica das traduções de Ramalho e Sousa e Caetano Lopes de Moura de *Quentin Durward*, publicada no volume do ano de 1839 e citada no capítulo II deste trabalho.

³¹ *As Origens do Romantismo em Portugal*, Lisboa, Biblioteca Breve, Instituto de Cultura Portuguesa, 1979, p.74.

³² *História do Romance Português*, Lisboa, Estúdios Cor, 1969, vol.II, p.31.

³³ *Walter Scott e o Romantismo Português*, p.40.

³⁴ *Idem*, pp.38-39.

interesse pelas investigações históricas, para o qual, com certeza, também contribuíram os romances de Scott.

Em Portugal, à semelhança de outros países europeus como a Inglaterra, a Alemanha e a França, à génese do movimento romântico está associada a recuperação das tradições literárias mais genuínas e nacionais. Tomando contacto com as novas ideias no exílio, Almeida Garrett inicia a renovação da literatura portuguesa, propondo o regresso às origens da nossa poesia que se fundam na Idade Média, como enuncia no prefácio de *Adosinda* (1828)³⁵ e na introdução de *Romanceiro* (1843): “Vamos a ser nós mesmos, vamos a ver por nós, a tirar de nós, a copiar de nossa natureza, e deixemos em paz «Gregos, romãos e toda a outra gente.»/ (...) O que é preciso é estudar as nossas primitivas fontes poéticas, os romances em verso e as lendas em prosa, as fábulas e crenças velhas, as costumeiras e as superstições antigas (...). O tom e o espírito verdadeiro português esse é forçoso estudá-lo no grande livro nacional, que é o povo e as suas tradições e as suas virtudes e os seus vícios, e as suas crenças e os seus erros. (...) / Reunir e restaurar, com este intuito, as canções populares, xácaras, romances ou rimances, solaus, ou como lhe queiram chamar, é um dos primeiros trabalhos, que precisamos. (...)”³⁶. Garrett é também responsável pela recuperação da matéria cavaleiresca, iniciada com *D. Branca* (1826), e a que Herculano dá continuidade com uma série de três artigos sobre novelas de cavalaria publicada n’ *O Panorama* em 1838 e 1840. Rebelo da Silva, em 1848, e Sampaio Bruno, em 1886, referem a importância da matéria cavaleiresca para a produção romanesca do século XIX.³⁷

Afirmava-se, assim, a recuperação da Idade Média pelo Romantismo. Segundo Álvaro Cardoso Gomes e Carlos Alberto Vechi³⁸, os românticos voltam-se para o período medieval porque é aí que se dá a fundação das nacionalidades modernas, o momento em que o latim vulgar é substituído pelos falares regionais, e a época em que se verifica uma intensa religiosidade e a solidificação do Cristianismo. Alberto Ferreira justifica esta preferência dos nossos românticos, nomeadamente Herculano, apontando o período medieval como “cadinho das liberdades burguesas, núcleo da nobreza de carácter e da honra, origem de guerreiros ilustres e da índole portuguesa”.³⁹ Para além destas razões, Hernâni Cidade aponta ainda a maior liberdade de imaginação nas artes

³⁵ In *Obras Completas de Almeida Garrett*, Lisboa, Círculo de Leitores, vol. VIII, 1984, pp.127-136.

³⁶ In *Obras Completas de Almeida Garrett*, Lisboa, Círculo de Leitores, vol.XI, 1984, pp. 7-26.

³⁷ *Apreciações Litterarias*, Lisboa, Empreza da Historia de Portugal, 1910, vol.II, p.8-11, e *A Geração Nova*, Porto, Lello & Irmão – Editores, 1984, pp.10-11.

³⁸ *A Estética Romântica. Textos Doutrinários Comentados*, São Paulo, Editora Atlas, 1992, pp.20-21.

³⁹ *Perspectiva do Romantismo Português*, 3ª edição, Lisboa, Litexa Portugal, s/d., p.96.

durante o período medieval, afinal uma das reivindicações do artista romântico, “(...) e o génio nacional, infinitamente menos influenciado por infiltrações estrangeiras, imprime sua imagem inconfundível na literatura e na arte (...)”.⁴⁰

Alexandre Herculano estabeleceu o modelo português de romance histórico mais imitado com as suas narrativas históricas publicadas inicialmente n’ *O Panorama* e na *Ilustração* e com os romances *O Monge de Cister*, escrito em 1840 e publicado em 1848, *Eurico o presbítero*, publicado em 1844, e *O Bobo*, cuja publicação teve início em 1843 n’ *O Panorama* mas que só conheceu a edição em volume em 1878.

Herculano colheu em Scott muitas das suas ideias, embora Vitorino Nemésio afirme também que ele “pouco mais pôde tirar dos romances de Walter Scott do que a estrita lição da urgência de uma ficção do passado português. Faltava-lhe imaginação, ductilidade psicológica, a abundância eruptiva e poética do mestre.”⁴¹ Alguns críticos afirmam que Herculano seguiu o autor escocês, adaptando a sua concepção de romance histórico à realidade nacional⁴². Castelo Branco Chaves resume a três aspectos o cânone do romance histórico tal como o concebeu e praticou o autor de *O Bobo*, concluindo que é o mesmo que se pode deduzir da leitura das obras de Walter Scott: “revivescência da poesia nacional e popular; representação, com base erudita, da vida íntima das épocas passadas; ressurreição estética da vida social da época histórica em que decorre a acção novelística, expressando o modo de sentir e existir do povo”⁴³. Os dois romancistas acreditam na finalidade didáctica do romance histórico, afirmando-a diversas vezes, como veremos mais adiante. Herculano segue também a lição do autor de *Waverley* ao relegar para segundo plano as figuras que tiveram existência histórica⁴⁴, apresentando personagens fictícias como figuras centrais do enredo e criando uma heroína moderada, com uma actuação normalmente passiva⁴⁵. As maiores diferenças entre os dois autores, ao nível das personagens, encontram-se na concepção do herói: moderado, fleumático e

⁴⁰ “Alexandre Herculano”, in João Gaspar Simões (direcção, prefácio e notas biobibliográficas), *Perspectiva da Literatura Portuguesa do século XIX*, Lisboa, Edições Ática, 1947, vol.I, p.107.

⁴¹ “Eurico – História de Um Livro”, in *Eurico o Presbítero*, Amadora, Livraria Bertrand, 1972, p.xxx.

⁴² António José Saraiva fala de uma “aclimação do romance histórico” em *Herculano e o Liberalismo em Portugal*, Amadora, Livraria Bertrand, 1977, p.151.

⁴³ *O Romance Histórico no Romantismo Português*, p.28.

⁴⁴ com excepção da maior parte das narrativas inseridas em *Lendas e Narrativas*, como “Arras por Foro de Espanha” ou “O Bispo Negro”.

⁴⁵ Beatriz, em *O Monge de Cister*, deixa-se morrer depois de ter sido seduzida e abandonada pelo amante. Rose Bradwardine, em *Waverley*, limita-se a esperar que Edward se apaixone por ela.

pouco afectado pela paixão em Scott⁴⁶; apaixonado de forma desesperada, infeliz, sujeito à fatalidade, vingativo e até suicida em Herculano⁴⁷.

O romance histórico de Herculano que mais impacto teve no público foi, sem dúvida, *Eurico o presbítero*. À data da sua publicação, Herculano era já considerado como o inaugurador e o mais legítimo representante deste tipo de ficção em Portugal. Segundo António José Saraiva, Herculano foi o responsável pela criação de uma literatura para a classe média, satisfazendo “a necessidade de romanesco e exótico de uma classe quase virgem de literatura (...)”. No entanto, ele não criou uma literatura burguesa pelo seu conteúdo, uma vez que as suas narrativas históricas exaltavam sobretudo a condição do nobre, mas pela forma e género literário. “Na forma romanesca, tornando acessíveis a qualquer leitor conhecimentos históricos, trazendo do salão aristocrático para o lar, o estudo e o jogo das paixões humanas, generalizando a camadas de leitores dispersos o gozo literário, até então quase monopolizado pela corte – na forma romanesca é que está o carácter burguês, terceiro estado da actividade literária de Herculano. (...) Herculano introduz no entanto o veículo próprio para essa literatura – o romance; e por outro lado satisfaz certas necessidades mentais da burguesia iniciada na cultura literária. Isto explica em parte a voga quase doentia do romance histórico entre nós e o êxito de Herculano como escritor de ficção.”⁴⁸

A popularidade que o novo género e o seu introdutor cedo granjearam está bem patente numa crítica de Rebelo da Silva a *O Monge de Cister*, publicada n’ *A Época* em 1848, e incluída no segundo volume de *Apreciações Litterarias*: “Ha poucos annos não existia a novella historica entre nós; as invenções de Walter Scott, desesperação de todos os romancistas, imitadas em França e na Allemanha, tinham formado eschola; e Portugal, tão rico de bellas tradições, com um monumento de gloria a sagrar-lhe quasi cada palmo de terra, ainda não achára quem resuscitasse as suas memorias sumidas nas chronicas ou perdidas nos archivros.”; “Por isso a primeira vez, que em um jornal litterario appareceu um capitulo de romance historico portuguez, o publico devorou-o avidamente, applaudiu e adoptou o género.”⁴⁹

Outro nome de destaque do nosso primeiro romantismo, que, como já foi dito inúmeras vezes, foi essencialmente histórico e nacionalista, é o de Almeida Garrett. Também ele foi tocado pela voga da ficção histórica, publicando *O Arco de Sant’Ana*

⁴⁶ Como Edward Waverley.

⁴⁷ Como Vasco de *O Monge de Cister* ou Eurico.

⁴⁸ *Herculano e o Liberalismo em Portugal*, pp.151-152.

⁴⁹ *Apreciações Litterarias*, vol.II, pp.7 e 12.

em 1845-1850. Na “Memória ao Conservatório Real”, de 1843, Garrett declara: “Escuso dizer-vos, Senhores, que me não julguei obrigado a ser escravo da cronologia nem a rejeitar por impróprio da cena tudo quanto a severa crítica moderna indigitou como arriscado de se apurar para a história. Eu sacrifico às musas de Homero, não às de Heródoto: e quem sabe, por fim, em qual dos dois altares arde o fogo de melhor verdade!”⁵⁰. Estas palavras, lidas aquando da apresentação de *Frei Luís de Sousa* ao Conservatório Real, podem ser aplicadas a *O Arco de Sant’Ana*, na medida em que Garrett deu nesta obra muito mais relevo ao enredo recheado de incidentes romanescos e tópicos românticos do que ao aturado estudo histórico da época em questão. Segundo Carlos Reis e Maria da Natividade Pires, este romance “constitui um exemplo curioso de aproveitamento da História com um propósito de denúncia e de intervenção crítica”⁵¹ no presente. Ao escrever o Prólogo de *O Arco de Sant’Ana*, Garrett critica a utilização do passado como factor de alienação e deixa antever que ele não é mais do que “uma especular reduplicação do presente”, como afirma Maria de Fátima Marinho.⁵² E é esta uma das diferenças mais visíveis entre o romance histórico de Herculano e o de Garrett: enquanto o primeiro pretende dar a conhecer com toda a verdade certos períodos do passado, comprometendo-se assim entre a vocação de historiador e a de artista, o segundo busca no passado uma lição exemplar para a sua própria época.⁵³

Como já dissemos anteriormente, as narrativas históricas de Herculano, especialmente *Eurico o presbítero*, são muito bem recebidas pelo público e provocam desde logo uma onda de imitações. Destacamos, neste momento, um romancista que se filia directamente na concepção herculaniana de romance histórico – Rebelo da Silva.

As suas narrativas de uma primeira fase (*Ráusso por Homizio*, 1842-1843, e *Ódio Velho não Cansa*, 1848) evocam o Portugal medieval à semelhança das do mestre⁵⁴. Alberto Ferreira afirma que a publicação de *Ódio Velho não Cansa* fixa a receita dos romancistas de inspiração medievalista: “a violência das apóstrofes, a exagerada expressão do sentimento, as tremendas vinganças, o remorso refervido em

⁵⁰ In *Obras Completas de Almeida Garrett*, Lisboa, Círculo de Leitores, vol.XII, 1984, p.16.

⁵¹ *História Crítica da Literatura Portuguesa*, vol.V, p.75.

⁵² *O Romance Histórico em Portugal*, p.67.

⁵³ Como sugere Alberto Ferreira em *Perspectiva do Romantismo Português*, p.56.

⁵⁴ Rebelo da Silva dedica *Ódio Velho não Cansa* a Herculano: “Esta obra é fructo do seu exemplo; procurei n’ella interpretar, pela Arte, um dos Capitulos da sua *História de Portugal*, nada mais.” “Ao Creador do romance historico portuguez, ao poeta do *Monge de Cister* e da *Abobada* pode-se offerecer, sem adulação, como primicias, uma novella do mesmo genero.” (*Ódio Velho não Cansa*, 3ª edição, Empresa Lusitana Editora, s/d., sem número de página). Herculano elogia o discípulo, dizendo que ele “(...)nos promete um émulo de Walter Scott (...)” na “Advertência da Primeira Edição (1851)” de *Lendas e Narrativas*, Amadora, Livraria Bertrand, 1974, p.3.

ódio e ciúme, amor e guerra, raiva de palavras em discursos bem pontuados, infâmias, amores infelizes ou impossíveis, fúria de adagas, duelos, batalhas, intriga, “suspense”: o drama romântico todo inteiro”⁵⁵ e ainda “o agudo conflito entre a nobreza de carácter e a infâmia, a desforra mortal da virtude ofendida, a queda irreversível dos heróis nas trevas e na desesperação, a agonia pungente das almas”⁵⁶, isto é, todos os ingredientes de que Herculano se servira na composição de *Eurico*.

Fica, assim, traçado um quadro geral do nosso primeiro romantismo, marcado indelevelmente pela instauração do Liberalismo como regime político e pelas figuras de Almeida Garrett e Alexandre Herculano.

Mas a sua influência não se restringe a essa época. Herculano é visto como o principal inspirador do nosso segundo romantismo, também chamado romantismo sentimental ou ultra-romantismo⁵⁷, pois é a linha estética do autor de *A Harpa do Crente* que irá dominar este momento, especialmente na poesia: medievalismo, predominância da melancolia e do funéreo na expressão da emoção estética, apelo ao passado, forte incidência do lirismo contemplativo, ideação sentimentalista e mística, romantismo exaltado, que a publicação de *O Trovador* ajuda a radicar ainda mais⁵⁸. Carlos Reis e Maria da Natividade Pires chamam a atenção para uma certa tendência para o estereótipo, e consequente redundância artística, revelada pela Literatura ultra-romântica, destacando o romance histórico como um “subgénero que (...) veio a ressentir-se de evidente convencionalismo”⁵⁹. Já Sampaio Bruno, em 1886, criticou com severidade os escritores do segundo romantismo pela fuga ao presente e pela criação de um mundo bárbaro e desesperado, visando ao mesmo tempo o introdutor entre nós deste género de ficção: “Livros de imitação, no fim de tudo, os autores, com uma curiosidade vaidosa de eruditos, buscam para os seus quadros épocas tão afastadas cronológica e psicologicamente dos tempos modernos que os seus personagens não podem instalar-se no condicionalismo moral dos leitores; eles são espectros que maravilham, não são homens que interessem outros homens; a sua linguagem quase exige um glossário explicativo; as suas ideias espantam; os seus sentimentos chocam pelo imprevisto.(...) Na tarefa, pois, que os nossos românticos tentaram, urgia proceder com uma prudente

⁵⁵ *Perspectiva do Romantismo Português*, p.97.

⁵⁶ *Idem*, p.90.

⁵⁷ *Idem*, capítulo V. Também Cândido Beirante afirma: “(...) Herculano foi o precursor dos ultra-românticos portugueses, nalguns dos aspectos mais notórios, tais como o «noivado do sepulcro» (...) e outras expressões reveladoras de um clima lúgubre, tétrico e deprimente.”, em *Alexandre Herculano. As Faces do Poliedro*, Lisboa, Vega, 1991, p.75.

⁵⁸ *Perspectiva do Romantismo Português*, p.90.

⁵⁹ *História Crítica da Literatura Portuguesa*, vol.V, pp.283-284.

discrição, que os escritores não só não tiveram, principalmente Herculano, (...) mas chegaram mesmo a violar com o dobre de suas melancolias pelo que se extinguiu, com o longo soluçar de suas saudades do que morrera, (...) que à vista de todos estrebuchara a sua agonia hedionda num lago de sangue e lágrimas.”⁶⁰

O segundo romantismo corresponde ao período de estabilidade do novo regime⁶¹ – a Regeneração – caracterizado pelo incremento económico resultante dos melhoramentos materiais no país e pelo enriquecimento da burguesia através da especulação e da aquisição dos bens expropriados às ordens religiosas⁶². Este novo enquadramento social, económico e político condiciona a ficção e os interesses dos leitores, que se voltam para temas mais actuais ou para épocas menos recuadas e exóticas. Começa, então, a desvanecer-se o interesse pelo medievalismo no romance histórico e a produção literária de Rebelo da Silva reflecte claramente essa mudança. Com efeito, já a partir de 1848, ele passa a evocar épocas mais próximas, como o século XVIII e a primeira invasão francesa em *A Última Corrida de Touros em Salvaterra* (1848), *A Mocidade de D. João V* (1852), *Lágrimas e Tesouros* (1863) e *Casa de Fantasmás* (1865). Esta aproximação permitiu-lhe, segundo Castelo Branco Chaves, “uma maior facilidade de desenho e descrição dos ambientes históricos, da caracterização das personagens e do desenvolvimento da acção”.⁶³ Mantém-se, no entanto, a influência de Walter Scott, tal como confessa Rebelo da Silva no prólogo da segunda obra citada: “O que o famoso romancista escocês conseguiu com os seus heróis, procurou o autor imitar de longe a respeito das figuras deste ensaio.”⁶⁴

Arnaldo Gama apresenta uma concepção da ficção histórica condizente com a de Scott e Herculano. Como veremos mais detalhadamente no capítulo seguinte, os romances de Gama são estudos de épocas e de costumes extremamente rigorosos, nos quais se encaixam intrigas e personagens românticas. O seu objectivo é o de ensinar História às pessoas que não se aplicam ao estudo, vendo no romance um óptimo meio de difusão de conhecimentos. Este romancista não se limita apenas à época medieval,

⁶⁰ *A Geração Nova*, Porto, pp.21-22.

⁶¹ Segundo Carlos Reis e Maria da Natividade Pires, o Ultra-Romantismo possui uma “autonomia relativa”, traduzida “numa produção literária própria, desenrolada entre os anos 40 e 60 do século XIX(...)”. *História Crítica da Literatura Portuguesa*, vol.V, p.278.

⁶² Como refere Castelo Branco Chaves em *O Romance Histórico no Romantismo Português*, p.43.

⁶³ *Idem*, p.46. Este crítico não hesita em colocar Rebelo da Silva entre os autores abarcados pelo primeiro romantismo, devido a *Ráusso por Homizio* e *Ódio Velho não Cansa*, e também entre os romancistas da segunda geração romântica pelos títulos aqui citados, assinalando, assim, a transformação já referida. Fidelino de Figueiredo refere mesmo uma “evolução literária” na produção deste romancista, em *História Literária de Portugal. Séculos XII-XX*, Coimbra, Editorial Nobel, 1944, p.338.

⁶⁴ *A Mocidade de D. João V*, Porto, Lello & Irmão, 1985, vol.I, p.11.

como fez o autor de *O Bobo*, mas serve-se de acontecimentos históricos ocorridos desde o século XIV até 1809 como pano de fundo para os seus romances.

Como conclusão a esta introdução ao ambiente literário que se viveu em Portugal desde a introdução do Romantismo até à década de 60 (em que Arnaldo Gama escreveu e publicou os seus romances históricos), podemos dizer que o nosso Romantismo ficou marcado por duas tendências: uma de exaltação nacionalista e pendor histórico e outra de um sentimentalismo exacerbado que toca o artificial e o convencional. Como veremos, os romances de Gama estão imbuídos essencialmente da primeira tendência, ou não fossem Walter Scott e Alexandre Herculano os modelos que, com certeza, seguiu mais de perto, embora o autor portuense cedesse com frequência à tentação de recheiar as suas intrigas dos ingredientes mais típicos da segunda geração romântica.

No capítulo que se segue, faremos um estudo dos romances de Arnaldo Gama, confrontando-os com obras que possivelmente lhes terão servido de modelo, e introduzindo a opinião dos críticos, quer contemporâneos, quer posteriores, que nos possam ajudar a clarificar o modo como estes romances foram recebidos e se inseriram no contexto do romance histórico tradicional. Das obras aqui analisadas, daremos o devido destaque a *O Satanás de Coura* ⁶⁵ pelo facto de estar ainda inédito, e pela importância da sua Introdução, que constitui uma prova da influência que Walter Scott terá exercido sobre o trabalho do autor portuense.

⁶⁵ Romance inacabado, manuscrito, na posse da Biblioteca Pública Municipal do Porto.

II. O ROMANCE HISTÓRICO DE ARNALDO GAMA NO CONTEXTO DO ROMANCE HISTÓRICO TRADICIONAL

“Eu tinha dito por mais de uma vez aos meus amigos que a historia tal qual, dialogada, dava de si um romance, sem outra necessidade mais do que umas ligeiras tintas de enredo amoroso, quando o ella o não tivesse já de si.”

Arnaldo Gama, carta a João Basto, 21 de Novembro de 1863.

“Dentre esta decadência irremediável (...), emerge, vitorioso, o romancista portuense Arnaldo Gama, em cujo elevado talento a uma efabulação enlabyrinthada, rica de comoventes situações, se alia uma escolha judiciosa dos períodos, meticolosamente estudados.”

Sampaio Bruno, *A Geração Nova*, 1886

“Foi o romancista histórico que depois de Herculano mais a sério tomou o seu labor. Romanceando, êle faz história, e quem aprenda a história pelos assuntos que êle romanceia pode ter a certeza que aprende história verdadeira, com suas figuras, trajos, arqueologia. Era pois mais um historiador do que um romancista? Era. Mas o público ainda hoje o admira e o lê, faz justiça à sua honestidade, à sua investigação cuidada, ao seu amor da verdade, à sua ciência de vulgarizar, perdoando-lhe de bom grado a escassez da fantazia, o não maquiavelismo de criador de scenas e a ausência de rodriguiños atinentes à lágrima inverosímil. (...) Arnaldo Gama foi por primado bem ganho o cronista do Pôrto que êle amava e para o qual viveu.”

A. Forjaz de Sampaio, *História da Literatura Portuguesa Ilustrada dos Séculos XIX e XX*, 1942.

Procuraremos, neste capítulo, caracterizar a ficção histórica de Arnaldo Gama, enquadrando-a no contexto do romance histórico tradicional. Para tal, apresentaremos os elementos que normalmente compõem este género e que estão, sem dúvida, presentes nas narrativas históricas deste autor, destacando os traços mais marcantes ao nível da concepção do romance histórico, da relação da História com a diegese, da intriga de cariz romântico e do tratamento das personagens, e confrontando as obras de Arnaldo Gama com as dos autores mais em voga naquele período.

Antes, porém, de entrarmos nesta análise, apresentaremos uma breve resenha biobibliográfica.

1. O AUTOR E A OBRA.

Arnaldo de Sousa Dantas da Gama nasceu no Porto em 1 de Agosto de 1828 e morreu, tuberculoso, na mesma cidade, em 29 de Agosto de 1869. Formou-se em Direito na Universidade de Coimbra em 1853, mas cedo abandonou a advocacia para se dedicar exclusivamente ao jornalismo e à escrita. Logo em 1852-1853 publicou n' *A Península*, revista literária criada por Delfim de Oliveira Maia, as novelas intituladas *Um Defeito de Organização*, *O Chefe dos Abencerragens*, *Paulo, o Montanhês*, *A Tomada de Ormuz*, além de muitas baladas e poesias líricas de gosto romântico. Estas foram reunidas no volume *Poesias e Contos*, editado em 1857. As referidas novelas, juntamente com *Carolina*, vieram a ser publicadas em dois volumes intitulados *Verdades e Ficções*, em 1859. Estas novelas são de dois tipos: ou apresentam enredos e personagens melodramáticos, como *Carolina*, ou constituem as primeiras tentativas na ficção histórica por parte do autor, não ultrapassando o estatuto de crónica dialogada em que o romancista observa escrupulosamente a verdade dos relatos da época.

Desta colectânea destacamos *Paulo, o Montanhês*, que obteve um grande êxito junto do público. Esta novela vem na esteira da voga europeia de uma literatura de bandidos, nomeadamente de *Die Räuber* de Schiller ou de *Pascal Bruno* de Dumas, e da teoria de Rousseau, segundo a qual todo o homem é naturalmente bom mas acaba por ser corrompido pela sociedade e pelos seus interesses condenáveis; também a obra “social” de Eugène Sue parece influenciar a concepção desta novela¹. O autor confessa,

¹ Cf. o estudo introdutório de Maria Leonor Machado de Sousa a Arnaldo Gama, *Paulo, o Montanhês*, Biblioteca de Autores Portugueses, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1981, pp.9-31.

no início da novela, que foi inspirar-se em Dumas para criar o seu herói². O protagonista é um salteador – o herói marginal de gosto romântico – levado a essa condição pelo desejo de vingança provocado pelo amor traído. David T. Gies resume deste modo a marginalidade característica deste herói: “El héroe romántico se cree – y está – aislado de la sociedad. Con frecuencia se encuentra solo y separado de la cómoda protección del *statu quo*. Tal marginalidad se expresa literariamente en los orígenes del héroe, la ira y hostilidad que le dirigen los representantes del poder y de la autoridad y el aire de misterio que inevitablemente oscurece su verdadera identidad.”³.

Paulo vive num permanente inferno e o seu ódio é tão profundo que não recua perante o sacrifício de inocentes. Mas, em alguns momentos, mostra que a sua verdadeira natureza não se modificou e só se vê forçada ao crime pela maldade dos homens: a amizade por Francisco impede-o de sacrificar a irmã do seu inimigo, e sente também piedade pela noiva do mesmo homem. Assim, este bandido que ataca os poderosos para defender os mais fracos é um “bom” criminoso, à semelhança de Robin Hood, Zé do Telhado ou Pascal Bruno, regendo-se por um código de honra que os seus próprios companheiros parecem não adoptar. Como observa Wayne C. Booth, “A literatura moderna está, efectivamente, cheia de vilões convencionalmente «virtuosos», fatalmente marcados pela sua aderência cega a normas antiquadas ou pela sua intolerância em relação à bondade a sério mas não convencional (...)”⁴.

Em *Paulo, o Montanhês*, estão também presentes alguns tópicos caros ao Romantismo, como a vingança, já referida, e a expiação dos crimes, visível na actuação de Henrique, cuja culpa o torna louco e visionário; também a revelação de uma identidade desconhecida se reveste de grande importância, já que este reconhecimento aproxima Paulo do seu maior inimigo, afinal seu meio irmão.⁵

Nesta novela, Arnaldo Gama antecipa um dos traços mais fortes e característicos da sua obra: a pintura da movimentação das massas, aqui exemplificada na narração do ataque dos salteadores à vila de Seia.

² No seu livro de *Apointamentos e Lembranças de 1850*, Arnaldo Gama escreveu algumas notas acerca dos romances de Dumas sobre salteadores calabreses: “16 de Fevereiro de 1850. Os romances de Alexandre Dumas sobre os ladrões calabreses são os mais verídicos entre nós, onde se encontram tipos como o Pascoal Bruno, e como o do bandido dos apontamentos d’Anthony. (...)”.

³ “Imágenes y la Imaginación Románticas” in *El Romanticismo*, (ed. David T. Gies), Madrid, Taurus, 1989, pp.141-142.

⁴ *A Retórica da Ficção*, Lisboa, Arcádia, 1980, p.147 (trad. de Maria Teresa Guerreiro).

⁵ Cf. Maria de Fátima Marinho, “A Figura do Bandido no Romantismo. *Paulo, o Montanhês* de Arnaldo Gama”, in *Intercâmbio*, Instituto de Estudos Franceses da Universidade do Porto, nº4,1993, pp.94-105.

Também n' *A Península*, de que foi director, publicou diversos artigos de História e de crítica literária: em 1852, "Gines Perez de Hyta", "Origem das castas do Indistão", "Macias, el enamorado", "A Ordem de Malta", "A pólvora e as armas de fogo", "Os guelfos e os gibelinos", "Os quadros do Sr. Rezende e do Sr. Pinto", "Os bucaneiros e os filibusteiros", "A descoberta da imprensa". No ano de 1853: "Crítica literária", "A cruzada contra os Albigenses", "Ensaio de traduções de poetas estrangeiros (Schiller e Goethe)", "Homens grandes pela história e pelo romance: Selah-Eddin", "A vontade do morto", "João de Lucena", "A mulher e a literatura". Estes artigos faziam antever o gosto pela pesquisa histórica e a grande erudição que os romances históricos do autor acabariam por revelar. Na mesma revista literária publicou folhetins nos números 44, 46 e 48 de 1852, e nos números 1, 2, 4, 6, 8 e 10 de 1853.

Arnaldo Gama colaborou também activamente, como redactor, em jornais de carácter político como *O Porto*, *A Carta* e *Conservador*, tendo sido o fundador do *Jornal do Norte*, em 1867⁶, no qual sustentou aguerridas polémicas de natureza política. Foi ainda sócio correspondente da Academia Real das Ciências, do Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro e do Gabinete Português de Leitura de Pernambuco.

O seu primeiro romance, que de imediato granjeou grande popularidade, foi *O Génio do Mal*, um típico folhetim editado em quatro volumes nos anos 1856 e 1857, mas tendo sido publicado primeiramente em folhetins no jornal *Braz Tisana*. Inspirado nos *Mystères de Paris* de Eugène Sue, e vindo a público três anos depois dos *Mistérios de Lisboa* de Camilo Castelo Branco, este romance é um longo desfiar de peripécias sensacionais, intrigas, lances aventureiros, traições, assassinios e salvaçãoes *in extremis*, em que se destacam duas figuras: Matilde, mulher demoníaca que tudo quer submeter à sua vontade e planos de vingança, e Frederico de Bivar, personagem digna da pena de Victor Hugo pela sua deformidade física, mas cuja actuação *ex machina* salva a maior parte das personagens dos planos maquiavélicos da protagonista.

Em 1858, Arnaldo Gama publica o seu segundo romance, *Honra ou Loucura*, cuja acção decorre em Coimbra e gira em torno de uns amores infelizes, condenados pelo excesso de ciúme e brios do protagonista. Destaca-se o breve retrato dos costumes académicos de Coimbra.

Assim, nestas narrativas de Arnaldo Gama, bem como nas de Camilo e, de um modo geral, nas dos ficcionistas portugueses do início da década de cinquenta,

⁶ O primeiro número deste jornal apareceu em 17 de Março de 1867 e o último em 4 de Janeiro de 1868.

destacam-se “(...) os complicados enredos moralmente a preto e branco, em que as infâmias, os ódios vesânicos, os lances refalsados, os actos de sedução e abandono, as perseguições pertinazes e as grande violências físicas ou torturas morais, as vinganças implacáveis, contracenam com a generosidade, a compaixão, a abnegação sem limites, (...)”.⁷

O primeiro romance histórico que deu à estampa, *Um Motim Há Cem Anos* (*Crónica Portuense do Século XVIII*), em 1861, relata a revolta, em 1757, dos taverneiros do Porto contra a Companhia dos Vinhos do Alto Douro criada pelo marquês de Pombal. Neste fundo histórico desenvolve-se uma intriga amorosa de sabor romântico, recheada de amores impossíveis, personagens talhadas para a desgraça, identidades desconhecidas, vinganças, expiações e até um filho ilegítimo condenado à morte pelo próprio pai, o despótico ministro de D. José.

Em 1863 é publicado o romance *O Sargento-Mor de Vilar* (*Episódios das Invasões Francesas de 1809*) que se debruça sobre a invasão comandada por Soult, acompanhando a desordem do exército português, a revolta da população quase indefesa, o assassinato do general Bernardim Freire pelo povo amotinado em Braga, e o desastre da Ponte das Barcas no Porto. A intriga inclui os amores de Luís e Camila, contrariados pela antiguidade da linhagem e orgulho heráldico do pai do jovem fidalgo, mas que se resolvem a contento de todos.

As mesmas invasões servem de fundo histórico a *O Segredo do Abade*, publicado em 1864⁸. Este romance apresenta ainda um duplo triângulo amoroso vigiado pela fatalidade e que condena os intervenientes à tragédia, e a história de crimes que conduzem a expiações tão excessivas quanto as paixões que os originaram.

A Última Dona de São Nicolau (*Episódios da História do Porto no Século XV*) foi publicada também em 1864⁹. A acção decorre em 1474 e faz-nos assistir à revolta popular que expulsa do Porto o fidalgo Rui Pereira pela violação do privilégio concedido aos burgueses de não permitirem a permanência de nobres dentro dos seus muros por mais de três dias. Este romance põe em destaque o relacionamento entre duas raças no Portugal medievo, através de um amor pecaminoso entre um judeu e uma cristã. Esta relação dá origem ao nascimento de uma filha, o que motiva o

⁷ Óscar Lopes, “De *O Arco de Sant’Ana* a *Uma Família Inglesa*”, separata da *Revista de História*, volume IV, Centro de História da Universidade do Porto, 1982, p.10.

⁸ Saiu em folhetins no mesmo ano n’ *O Comércio do Porto*.

⁹ Também saiu em folhetins n’ *O Comércio do Porto* em 1864 e 1865.

“emparedamento” da mãe como penitência e, finalmente, a conversão ao cristianismo do rico Eleazar, após um longo período de dúvida e sofrimento.

Salientamos neste romance, como em *Um Motim Há Cem Anos* e *O Sargento-Mor de Vilar*, a actuação do povo amotinado, cujo percurso é narrado num crescendo de tensão e dramatismo, que dá a Arnaldo Gama um lugar de destaque na literatura portuguesa como pintor das movimentações de massas. Este aspecto tão apreciado da obra do autor portuense será devidamente estudado no terceiro capítulo deste trabalho.

Duas das personagens de *A Última Dona de São Nicolau* reaparecem como figuras salientes em *O Filho do Baldaia*, publicado em 1866. O romance tem início em 1476 e narra a viagem de D. Afonso V à corte de Luís XI de França, com o intuito de obter o apoio do monarca francês para a causa de D. Joana, pretendente à sucessão no trono castelhano. Os factos históricos são abrandados pela história dos amores de Luís Baldaia e Yolanda de Melun, tornados quase impossíveis pela diferença de posição social. No entanto, a actuação corajosa e honrada do português permite-lhe o acesso à mão da dama, não sendo de desprezar o contributo do próprio Luís XI para que isso aconteça. A crítica tem sido unânime em salientar as semelhanças entre esta obra e *Quentin Durward* de Walter Scott: é o caso de Pinheiro Chagas e Carlos de Passos que estabeleceram um paralelo entre os dois romances, insinuando que Arnaldo Gama não teria sido capaz de se furtar à influência do mestre¹⁰, mas apontando-lhe o mérito de uma maior profundidade psicológica na caracterização das personagens, e especialmente na de Luís XI, e de uma maior fidelidade na reconstituição dos “elementos secundários” da época evocada¹¹.

Em 1867, Arnaldo Gama publicou *A Caldeira de Pero Botelho*, cuja acção decorre entre 1543 e 1580, em Coimbra e na Madeira, terminando em Lisboa. Trata-se de mais uma história de amores infelizes, desta vez devido à leviandade da amante. Luís de Camões, enquanto estudante de Coimbra, ajuda na fuga de Mécia do convento e intervém junto do tio prelado para a libertação do jovem acusado de rapto, subornando o parente com os seus poemas. É ainda esta figura histórica que vaticina o mau desfecho destes amores. De facto, e depois de muitas peripécias, os dois amantes reconhecem o erro, recolhem-se ao abrigo da religião e iniciam longos e penosos processos de

¹⁰ Pinheiro Chagas, *Novos Ensaios Críticos*, Porto, Em Casa da Viúva Moré – Editora, 1867, pp.11-23.

Também João Gaspar Simões, *História do Romance Português*, vol.II, p.58.

¹¹ Carlos de Passos, “Proémio” a *O Filho do Baldaia*, Porto, Livraria Simões Lopes, 1952, pp.IX-XVI.

expição, acabando as suas vidas com laivos de santidade. O romance termina com a morte de Camões no momento em que Portugal está prestes a perder a independência.

O último romance histórico completo de Arnaldo Gama, *O Balio de Leça* (*Lenda do Século XIV*), foi publicado postumamente n' *O Comércio do Porto* de Setembro a Novembro de 1869, sendo a sua primeira edição em volume de 1872. Relata o modo como D. Frei Estevão Vasques Pimentel puniu a libertinagem dos freires de Leça do Balio durante a sua ausência; a acção decorre em 1324. Esta obra inicia-se com o “rauso” e encarceramento numa masmorra escura de uma donzela pelos freires revoltosos; mais tarde, a mãe é acusada de a vender e de cometer adultério, e, no julgamento, prova a sua inocência através do “Juízo de Deus”, terrível prova medieval que lembra a prova do torneio que salva Rebeca da acusação de feitiçaria em *Ivanhoe*. Segundo Óscar Lopes, o enredo de *O Balio de Leça* revela traços melodramáticos, já ensaiados por Gama nos primeiros romances, e uma estrutura condizente com a da chamada “novela gótica”.¹²

Em 1876, foi ainda publicado o romance de actualidade *El-Rei Dinheiro*, que exalta a vida honrada de um comerciante desafortunado, desagradado pelo filho das humilhações a que a honra o sujeitara, e que mostra como o dinheiro, ou a falta dele, regula as relações sociais.

Arnaldo Gama deixou ainda duas obras inéditas: *O Satanás de Coura* (*Recordações do Século XVII*) e *A Obra do Diabo*. A primeira é mais um romance histórico, incompleto, cujo manuscrito se encontra na posse da Biblioteca Pública Municipal do Porto; a acção reporta-se a 1668 e 1669, no final das guerras que se seguiram à Restauração de 1640. Foram publicados dois capítulos deste romance na revista *Sombra e Luz*, dirigida por Augusto Gama e Justino de Montalvão.¹³

Quanto à segunda obra referida, não podemos afirmar com certeza que ela existe. No livro de apontamentos do autor, encontramos as seguintes anotações: “A obra do diabo (A introdução já está escripta (...)¹⁴)” e “A obra do diabo – ou – o ridículo da comédia humana. Projecto de romance em que serão ridicularizados os romances e os romancistas (inclusivamente eu) e todas as cabeças românticas passadas, presentes e futuras: - todas as manias anti-naturais, de nobreza, de inteligências parvoas, de poder

¹² Artigo citado, *Op. Cit.*, p.11.

¹³ *Sombra e Luz*, Porto, Typographia a Vapor Seculo XX de Silva & Silva, 3ª série, 1900-1901. A primeira parte (capítulo I – “O Capitão Pantaleão Rodrigues de Coura”) foi publicada em Janeiro de 1901, pp.132-140, e a segunda parte (capítulo II – “Em que o capitão Pantaleão Rodrigues diz o que fez e ao que vem”) em Fevereiro de 1901, pp.164-174.

¹⁴ A caligrafia de Arnaldo Gama e a acção do tempo tornam muito difícil a leitura desta nota na íntegra.

de (...) ¹⁵, de esperteza e finura.”, que provam que o autor estaria, pelo menos, a iniciar um novo romance. Carlos de Passos refere-se a estes dois inéditos ¹⁶, indicando o local onde se encontra *O Satanás de Coura*, mas não adiantando mais nenhuma informação acerca de *A Obra do Diabo*. Estamos, por isso, inclinados a considerar esta obra, ou o pouco que Gama dela possa ter escrito, como desaparecida.

¹⁵ Verifica-se a mesma dificuldade da anotação anterior.

¹⁶ *Dois Românticos. Garrett e Arnaldo Gama*, separata do Boletim da Biblioteca Pública Municipal de Matosinhos, nº4, 1957, p.61. Já V. de Castro, em “Arnaldo Gama”, in *A Vida Moderna*, 2º ano, nº19, 24 de Março de 1882, p.182, se referira a esses dois títulos: “(...) deixou incompletos dois romances: *O Satanaz de Coura*; e a *Obra do Diabo*; e se não nos enganamos tinha dado principio a um dictionario Portuguez.”

2. O ROMANCE HISTÓRICO DE ARNALDO GAMA NO CONTEXTO DO ROMANCE HISTÓRICO TRADICIONAL

Se ao nível do processo narrativo o romance histórico não se afasta muito dos outros tipos de ficção, como sugere Harry Shaw¹⁷, apresenta, no entanto, um conjunto de pressupostos cuja observação se torna indispensável para a realização de um romance histórico tradicional. Podemos resumir esses elementos do seguinte modo: uma pretensa fidelidade à verdade, que torna possível e credibiliza o objectivo didáctico que os autores asseguram para as suas obras, através de uma inclusão obrigatória de factos e personagens reais na intriga. Esta inclusão é realçada pelas frequentes atestações de veracidade do narrado e pelas tentativas de reconstituição fiel das épocas retratadas, com recurso aos ingredientes que compõem a chamada “cor local”. Era, pois, nestes pressupostos que os autores oitocentistas assentavam as suas narrativas históricas e Arnaldo Gama não foge à regra.

Iremos, em seguida, analisar mais pormenorizadamente cada um destes pressupostos, salientando, em primeiro lugar, a faceta didáctica, também de gosto romântico, que os romancistas tornaram indissociável do género.

Assim, os autores pareciam acreditar, e fazer crer aos seus leitores, que um romance histórico podia ensinar mais do que um compêndio de História, atribuindo às suas narrativas a dupla finalidade de divertir e instruir. Scott deu o exemplo no “Postscript” de *Waverley*: “To elder persons it will recall scenes and characters familiar to their youth; and to the rising generation the tale may present some idea of the manners of their forefathers.”¹⁸

Numa notícia crítica das duas traduções de *Quentin Durward* de 1839, publicada n’ *O Panorama*, é veiculada a mesma opinião: “(...) mas trasladar uma novella, como algumas de Walter Scott, onde ás vezes se aprende mais historia que nos livros dos historiadores – porque estes narram successos, e aquellas pintam epochas e gerações – e traslada-la em portuguez corrente e limpo, longe de ser cousa inutil, é um bom serviço que se faz á litteratura portuguesa. São as novellas os livros que por maior numero de

¹⁷ *The Forms of Historical Fiction – Sir Walter Scott and His Successors*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1983.

¹⁸ *Waverley*, Penguin Popular Classics, London, Penguin, 1994, p.473.

mãos correm, e, quando instructivas e vertidas em boa linguagem, podem, por isso mesmo, fazer grande beneficio, não só instruindo e deleitando, (...)”¹⁹.

Alexandre Herculano também considera que uma das missões do romance histórico é a divulgação da vida de épocas passadas, e apresenta os romancistas como os melhores historiadores: “Quando o carácter dos indivíduos ou das nações é suficientemente conhecido, quando os monumentos e as tradições e as crónicas desenharam esse carácter com pincel firme, o noveleiro pode ser mais verídico do que o historiador; porque está mais habituado a recompor o coração do que é morto pelo coração do que vive, o génio do povo que passou pelo do povo que passa. (...) Esta é a história íntima dos homens que já não são: esta é a novela do passado. Quem sabe fazer isto chama-se Scott, Hugo, ou De Vigny, e vale mais e conta mais verdades que boa meia dúzia de bons historiadores.”²⁰

Arnaldo Gama partilha da opinião de Herculano: “(...) o romancista é sempre mil vezes mais verídico do que o homem historiador (...)”²¹. O objectivo dos seus romances históricos é sempre didáctico, como se pode ler em muitos passos da sua obra. Escolhemos, a título de exemplo, um excerto significativo: “Demais eu não o queria narrado no estilo severo e seco, em que se escreve a história; queria-o de maneira que todos o lessem, que instruisse deleitando, *utile dulci* (...). Queria... queria uma novela, um romance histórico, que toda a gente lesse, que toda a gente quisesse ler; 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, e dando vida à época, dando vida aos personagens, dando vida às localidades (...)”²².

No entanto, esta espécie de “ingenuidade” romântica foi logo criticada em 1850 por Alessandro Manzoni, que conseguiu manter uma certa distância crítica em relação ao carácter didáctico e verídico do romance histórico: “How many times it has been said, and even written, that the novels of Walter Scott were truer than history! But those are the sort of words that get by in the first blush of enthusiasm and are not repeated upon reflection.”²³

¹⁹ *O Panorama*, Lisboa, Typographia da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Uteis, vol.III, nº103, de 20 de Abril de 1839, p.128.

²⁰ “A Velhice” in *Cenas de Um Ano da Minha Vida e Apontamentos de Viagem*, s/l., Circulo de Leitores, 1987, p.73.

²¹ *O Génio do Mal*, Porto, Livraria Tavares Martins, 1936, Vol.I, p.10.

²² *Um Motim Há Cem Anos*, Porto, Livraria Simões Lopes, 1949, pp.11-12.

²³ *On the Historical Novel*, p.126.

Entre nós, Alexandre Herculano assegura diversas vezes a veracidade do narrado, mas não se coíbe de desfazer ironicamente essa certeza ingénua, admitindo a introdução de factos lendários e o branqueamento da História quando tal for conveniente para os seus propósitos narrativos. Atentemos em dois excertos de *O Bobo*: “Fique dito por uma vez que todos os nomes que empregamos, cenas que descrevemos, costumes que pintamos, são rigorosamente históricos.”, afirmação contrariada pela seguinte: “Ainda que algum documentinho de má morte provasse o contrário cumpria-nos pô-lo no escuro, ou contestar-lhe francamente a autenticidade, porque o conde foi o fundador da monarquia, e a monarquia desfunda-se uma vez que tal coisa se admita. Assim é que se há-de escrever a história, e quem não o fizer por este gosto, evidente é que pode tratar de outro ofício.”²⁴

Também Arnaldo Gama, tão escrupuloso no que diz respeito à verdade histórica das suas obras, e depois de afirmar claramente a intenção didáctica que preside ao seu romance²⁵, reflecte acerca de uma certa falsidade implícita no discurso da História: “Ah! se aquelas pedras, e outras tão vélhas como elas, falassem, que de extraordinários segredos não revelariam, que de importantes rectificações não fariam nos livros de história, escritos pelos homens! / Mas a pedra, a testemunha presencial, é muda, e o historiador só tem os factos – as aparências – para colher as informações do passado.”²⁶

Inocência F. da Silva, alguns anos mais tarde, vai mais longe, insinuando mesmo uma falsificação da História pelos romancistas: “Desde o *Cinq-Mars* rispido e austero de Alfredo de Vigny, até os heroes lhanos e galhofeiros de A. Dumas, a historia ha sido folheada e revolta, vestida e quando Deus quer falsificada de todas as maneiras, sob pretexto de se lhe dar o seu verdadeiro traje.”²⁷

Estes autores antecipam inconscientemente a conclusão de que o passado só nos pode chegar textualizado, sem recurso a testemunhos directos, sendo, portanto, passível de interpretações abusivas e dando margem à inclusão de factos não verificáveis.²⁸

No entanto, a concepção do romance histórico tradicional assenta num pressuposto comum a todos os romancistas do século XIX: a fidelidade à verdade. É

²⁴ *O Bobo*, s/l., Círculo de Leitores, 1986, p.118 (nota 1) e p.228, respectivamente.

²⁵ *A Última Dona de São Nicolau*, Porto, Livraria Tavares Martins, 1937, p.319, nota XXXI: “(...) uma novela histórica – que é a verdadeira história para o povo e para aquêles que não cultivam as letras (...)”.

²⁶ *Idem*, p.210.

²⁷ Introdução a Pinheiro Chagas, *Os Guerrilheiros da Morte*, Lisboa, Escriptorio da Empresa, 1872, p.XXXIV.

²⁸ Como se depreende deste excerto de “O Castelo de Faria”: “Mas esta glória, não há hoje aí uma única pedra que a ateste. As relações dos historiadores foram mais duradouras que o mármore.”, in *Lendas e Narrativas*, s/l., Círculo de Leitores, 1986, vol. I, p.126.

essa fidelidade que Rebelo da Silva afirma na Introdução a *Ódio Velho não Cansa*: “Em assumptos historicos, o dever do romance consiste em cunhar com a verdade mais approximada a expressão fiel do *viver e crer* de Portugal, ou de outra qualquer nação, n’uma designada epocha.”²⁹

Arnaldo Gama não se cansa de repetir a veracidade dos seus romances. Vejamos apenas alguns exemplos: “E não embique o leitor com o rigor cronológico, com que levo o meu conto, porque assim é preciso para enfiar com verdade a história dos acontecimentos que em breve vai ler.”³⁰; “Isto é puramente histórico, e contado ainda hoje por gente que assistiu a esta farsada.”³¹; em *O Segredo do Abade* é estabelecida uma distinção entre “história” e “novela”, mas conclui-se que “Ambas teem de respeitar a verdade dos factos e do scenario; ambas devem acatar a fidelidade dos caracteres e dos costumes.”³². Na Introdução a *O Satanás de Coura* é mesmo afirmado que o autor “Em cousas de história não costuma escrever de orelha nem ao palpite”³³, provando-se assim que as suas obras têm por base um estudo rigoroso da época que pretendem retratar. Desta forma está também justificado o objectivo didáctico destes romances, como se depreende do seguinte excerto de *A Última Dona de São Nicolau*: “As amáveis leitoras deste livro (...) que (...) desbaratam a regalada ociosidade (...) a ler as farfalharias e futilidades românticas da escola francesa e seus imitadores (...) nem ao de leve imaginam de-certo, que, antes que o amor da especulação e do lucro inspirasse a Guttemberg o grandioso invento, que tão nitidamente lhes proporciona a elas o seu tão querido passatempo, haviam uns entes (...)que passavam a vida inteira (...) copiando sempre livro após livro(...)”³⁴. O narrador aproveita para traçar um esboço da história da imprensa que é depois completada numa nota, na qual se lêem estes dois passos: “Contudo, visto que caí no pecado de fazer reviver a memória de todo esquecida dos pobres copistas, julgo do meu dever dizer aqui o quanto baste para o leitor formar uma ideia, pelo menos muito aproximada, do que eles eram, bem como da maneira porque os seus trabalhos eram feitos. / (...) Isto são coisas que deviam andar escritas em outros livros; mas a arqueologia da vida íntima portuguesa ainda está por estudar e por

²⁹ *Ódio Velho não Cansa*, p.16.

³⁰ *O Sargento-Mor de Vilar*, Porto, Livraria Educação Nacional, 1935, p.92.

³¹ *Idem*, nota da página 111.

³² *O Segredo do Abade*, 2ª edição, Lisboa, Parceria António Maria Pereira, 1899, p.8.

³³ Em Anexo, p.7.

³⁴ *A Última Dona de São Nicolau*, p.31

escrever, e o pobre do novelista, se quer meter-se por estas épocas da história dentro, tem de ser mineiro, aparelhador e estatuário, tudo ao mesmo tempo (...)”³⁵.

Esta nota mostra bem o minucioso trabalho de investigação levado a cabo sempre que Arnaldo Gama escrevia um romance histórico, e que lhe permitia afirmar a fidelidade à verdade de que falámos anteriormente. Neste ponto os críticos são unânimes: todos salientam o rigoroso trabalho de pesquisa e a escrupulosa observação da verdade que o autor colocava nos seus romances históricos. Fidelino de Figueiredo é peremptório ao afirmar que “Depois de Herculano, ninguém pôs mais cuidado na parte histórica dos romances do que Arnaldo Gama, que os anotava e documentava como se fossem obras históricas.”³⁶, de que *A Última Dona de São Nicolau* será certamente o melhor exemplo.

É esta também a nossa opinião, principalmente depois de estudarmos os minuciosos apontamentos do autor para o romance *O Satanás de Coura*³⁷. Neles observamos a sua preocupação em produzir uma reconstituição fiel da época que pretendia retratar: as anotações iniciam-se com uma resenha dos “sucessos militares” ocorridos desde 1662, sendo estas notas retiradas do *Portugal Restaurado* de D. Luís de Meneses, conde da Ericeira; lá figuram também os “personagens históricos, que por qualquer forma intervêm no romance”; os costumes, o vestuário, os jogos e divertimentos populares, as expressões e formas de tratamento, com indicação, em muitos casos, da legislação em vigor naquela época. O romancista leva o seu desejo de exactidão ao ponto de reconstituir o calendário do período de que se ia ocupar, preenchendo-o com os acontecimentos históricos mais significativos para a sua narrativa.

Intimamente relacionada com esta rigorosa observação da verdade histórica está, como já vimos, a faceta didáctica destas obras. Os críticos debruçam-se também sobre este aspecto, chegando mesmo Camilo Castelo Branco a sugerir que Arnaldo Gama poderia ter escrito a História do Porto se não tivesse de se submeter às “necessidades de cada dia”, uma vez que “Um frívolo romance tem centenares de leitores espontaneos; a HISTORIA DO PORTO, sem subscritores solicitados, seria ao mesmo tempo «a historia

³⁵ *Idem*, nota XXVI, pp.312 e 315.

³⁶ *História da Litteratura Romantica Portuguesa (1825-1870)*, Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1913, p.195.

³⁷ No decorrer da nossa investigação deparámo-nos com o artigo de Joaquim Costa, “Autógrafos e Recordações de Escritores e Artistas”, publicado na revista *Ocidente*, vol.III, nº 7, Novembro de 1938, pp.18-26, que analisa também este manuscrito e os apontamentos a que agora nos referimos.

da ruína d'um litterato».³⁸ Camilo subscreve aqui implicitamente a ideia romântica de que um romance pode ser encarado como um veículo difusor de conhecimentos históricos muito mais atraente do que um compêndio de História. É esta também a opinião de Pinheiro Chagas³⁹ e de Silveira da Mota: “Já hoje não está em voga o romance historico. Pozeram-n’o nas listas de proscricção os Syllas e Marios das novas escolas litterarias. E comtudo este genero de escriptos (...) tende a vulgarisar o estudo da vida social e politica, domestica e intima do passado, e contribue amiude para o derramamento da instrucção com maior importancia e proveito do que os livros de muitos historiadores.”⁴⁰, indo assim ao encontro daquilo que Arnaldo Gama tão claramente enunciou em *Um Motim Há Cem Anos*. Alberto Pimentel afirma mesmo que o autor portuense “Não fazia romances de historia; fazia historia em romances.”⁴¹, e Pinheiro Chagas diz acerca de *A Última Dona de São Nicolau* que é “mais estudo historico do que romance”⁴².

Tal meticulosidade, que Carlos de Passos classifica de “oprimente”⁴³, acaba por afectar o movimento da narrativa, com interrupções a todo o momento para descrições pormenorizadas de vestuário e edificios, ou para relatar qualquer acontecimento da época que, mesmo remotamente, interfira na acção. Estes frequentes momentos de pausa forçada prejudicam severamente o desenrolar da intriga. Gama defende-se das críticas, em carta a João Basto⁴⁴ de 21 de Novembro de 1863, dizendo que prefere Walter Scott a Dumas⁴⁵ e escudando-se no “verdadeiro fim do livro” que o leva a introduzir “por ali de quando em quando pedaços de historia seca e até da mais seca”.⁴⁶

Outro elemento indispensável para o romance histórico tradicional, e que está intimamente relacionado com a fidelidade à verdade que temos vindo a discutir, é a inclusão de factos e personagens históricos na intriga, marcando deste modo a relação entre a História e a diegese. Walter Scott, Alessandro Manzoni, Victor Hugo, Alexandre

³⁸ “Noticias do Porto Antigo” in *Gazeta Litteraria do Porto. Periodico Semanal*, Porto, Typographia da Livraria de A. de Moraes & Pinto, ano I, nº3, 1868, p.30.

³⁹ *Ensaio Critico*, Porto, Em Casa da Viúva Moré – Editora, 1866, pp.58-59.

⁴⁰ Silveira da Mota, *Horas de Repouso*, Lisboa, Typographia da Academia, 1880, pp.63-64.

⁴¹ *O Porto Há Trinta Anos*, Porto, Livraria Universal, 1893, p.133.

⁴² *Ensaio Critico*, p.64.

⁴³ *Dois Românticos*, p.35.

⁴⁴ João Pedro da Costa Basto (1824-1898) – oficial-mor da Torre do Tombo, professor de Diplomática e membro da Academia Real das Ciências de Lisboa. Infelizmente, as críticas que teceu a *O Sargento-Mor de Vilar* estão hoje perdidas.

⁴⁵ Carta publicada por António Baião, “Como Arnaldo Gama escreveu o romance histórico “O Sargento-mor de Vilar”. – Confissão inédita do próprio autor”, separata de *Memórias da Academia das Ciências de Lisboa*, Classe de Letras, 1938, pp.4-6. Citamos agora a página 5.

⁴⁶ *Idem*, p.6.

Herculano, Rebelo da Silva ou Arnaldo Gama, todos se referem inúmeras vezes ao ambiente histórico em que se movimentam as suas personagens. Para não tornarmos fastidioso este estudo, com o excesso de citações de um facto facilmente verificável, deixamos apenas alguns exemplos da obra que agora está em causa.

Os factos históricos são incluídos na intriga pela mão do narrador, como acontece no seguinte excerto do capítulo XI de *O Segredo do Abade*: “Retrotrahamos por um momento a atenção para o movimento político, que precedeu os factos, a que o leitor acaba de assistir. Assim é preciso, para se poder entender o seguimento dos sucessos, que tenho de narrar.”⁴⁷ Seguem-se cinco páginas com a narração dos movimentos do invasor francês e a perseguição por portugueses e ingleses comandados por Lord Wellington.

Outra forma de ligação entre diegese e História é o diálogo entre personagens, quer referenciais, quer fictícias, acerca de costumes, acontecimentos políticos, factos culturais ou outros. No mesmo romance vemos D. Gonçalo e o sobrinho, Vasco de Ornelas, conversar acerca da intervenção dos ingleses na luta contra os franceses e da forma como o Porto se preparava para resistir à invasão⁴⁸. Em *A Caldeira de Pero Botelho*, testemunhamos o diálogo entre os “latinos” e Camões, todos personagens referenciais, acerca do uso do latim ou da língua vulgar na escrita de poesia⁴⁹, traduzindo assim as discussões da época em torno desta questão.

A convivência de personagens históricas com personagens inventadas é também uma forma de relacionar História e ficção, já que, frequentemente, esta convivência estabelece um elo de ligação entre as duas partes. A nota LXXIV de *A Última Dona de São Nicolau* mostra isso mesmo: “Este capítulo e o seguinte são puramente o desenvolvimento da Sentença na querela de Rui Pereira (...). Afora os nomes de Abuçaide e do ichacorvos, e da intervenção de Álvaro Gonçalves no arruído, com os quais prendem os pequenos incidentes necessários para ligar o enredo do romance com os factos narrados na Sentença, tudo ali é histórico (...)”.⁵⁰

Tomemos como outro exemplo duas personagens fictícias de *Um Motim Há Cem Anos*. Álvaro Martins conhece desde a juventude o ministro Sebastião José de Carvalho, colaborando activamente na sua caracterização psicológica, e convive também com outras personagens históricas como D. Bartolomeu de Pancorvo, Paulino

⁴⁷ *Op. cit.*, p.235.

⁴⁸ *Idem.* pp.129-133.

⁴⁹ *A Caldeira de Pero Botelho*, Porto, Livraria Tavares Martins, 1936, cap.IV, pp.75 e seguintes.

⁵⁰ *Op. cit.*, p.350.

Cabral, o abade de Jazente, e frei José de Mansilha. Manuel da Costa toma parte activa no motim, abrindo com um machado a porta da casa de Luís Beleza, não pelos mesmos motivos dos outros revoltosos, mas movido pelo desejo de vingança contra o doutor Mascarenhas. Este é um dos pontos do romance em que as duas “histórias” se cruzam: a História da revolta contra a Companhia e a história dos amores infelizes de Manuel da Costa, personagem atormentada também por uma identidade desconhecida e por pressentimentos de desgraça. Manuel morre na forca, condenado não tanto pela participação no motim mas pelo ódio do doutor. Concluímos, então, que neste caso a História afecta directamente a ficção, ou, como afirmou Joaquim Ferreira acerca dos romances de Arnaldo Gama, estamos perante um quadro de “ficção ensarilhada com a história”.⁵¹

Arnaldo Gama, na já citada carta a João Basto, explica como escreveu *O Sargento-Mor de Vilar*, afirmando que se trata de “historia dialogada”: “Eu tinha dito por mais de uma vez aos meus amigos que a historia tal qual, dialogada, dava de si um romance, sem outra necessidade mais do que umas ligeiras tintas de enredo amoroso, quando o ella o não tivesse já de si. (...) Conhece a historia da invasão do Norte? Se a conhece, há-de ver que ella está fielmente feita no sargento-mór de Vilar, de que constitue o enredo principal, o enredo saliente; porque os amores de Luiz e Camilla são evidentemente secundários. Não fis mais do que ir ás partes officiaes e aos escritos e manuscritos de alguns contemporâneos, e copia-los e dialoga-los. Um historiador pode escrever a historia da segunda Invasão francesa pelos feitos do meu sargento-mór de Vilar. Não tem mais que fazer do que reduzir a dialogo a narração.”⁵²

Mas, como observa Carlos de Passos, estas afirmações não podem ser tomadas literalmente. É certo que o romance histórico necessita de elementos verdadeiros que permitam fazer reviver, tanto quanto possível, as épocas e as personagens evocadas, elementos esses que são normalmente englobados na chamada “cor local”. Porém, não pode ser posta de lado a “romantização dos factos, do ordenamento do enredo, da intriga, o qual pertence à imaginação do autor”⁵³, como é também claramente enunciado nos capítulos introdutórios de *O Segredo do Abade* e de *Um Motim Há Cem Anos*: “A verdade histórica, que é sempre verdade, pertence-lhe a ele [o antiquário Gonçalo Antunes]; a contextura da novela, a pintura dos caracteres, a descrição e o colorido das

⁵¹ *História da Literatura Portuguesa*, 2ª edição, Porto, Editorial Domingos Barreira, s/d., p.886.

⁵² “Como Arnaldo Gama escreveu o romance histórico “O Sargento-Mor de Vilar””, p.5.

⁵³ Carlos de Passos, Prefácio a *O Sargento-Mor de Vilar*, Porto, Livraria Simões Lopes, 1951, pp.7-8.

cenas e das localidades, isso tudo é meu, e disso só é exclusivamente responsável a minha pobre capacidade.”⁵⁴ João Gaspar Simões serve-se deste mesmo excerto para afirmar que “o reconhecimento de que a verdade é histórica, mas de que a sua organização literária depende do romancista” mostra já um “progresso” na concepção do romance histórico de Arnaldo Gama em relação à de Herculano, devido ao “à-vontade com que o romancista ousava apresentar-se intérprete ou até mesmo agenciador dos factos que, embora históricos, não aspiravam a comparecer nas páginas do romance como uma indiscrição do romancista, um olhar relanceado à realidade ainda em plena actuação.”⁵⁵

Se continuarmos a ler a referida carta, vemos que Arnaldo Gama acaba por confessar que escrever um romance como “História dialogada” é um erro: “Aquele é pois, quanto a mim o verdadeiro defeito do livro – porque o romance historico não é a historia dialogada, mas sim a historia ou aproveitada (ou a sabor e verdade da época) ou romantizada (no desenvolvimento dos pontos) por imaginação do romancista.”⁵⁶

Assim, o autor parte de factos históricos para construir um cenário verídico, no qual contracenam personagens inventadas e referenciais, em intrigas recheadas de tópicos e motivos românticos que não se afastam dos romances de tema não histórico: amores impossíveis pela diferença de posição social dos amantes, mas que se resolvem num final feliz⁵⁷; identidades desconhecidas e cujo mistério é, por vezes, realçado pela falta de informação afectada pelo narrador⁵⁸; crimes que exigem longas e penosas expiações⁵⁹; personagens predestinadas para a desgraça e o sofrimento⁶⁰. Também nos diálogos estão presentes a terminologia e os ideais românticos.⁶¹

Após a análise das obras de Gama verificamos que a intriga de carácter romântico não apresenta sempre o mesmo grau de desenvolvimento. O romance *A Caldeira de Pero Botelho* é menos influenciado pela História, sem, no entanto, a

⁵⁴ *Op. cit.*, p.33.

⁵⁵ *História do Romance Português*, vol.II, p.54.

⁵⁶ P.6.

⁵⁷ Com excepção de *O Segredo do Abade*.

⁵⁸ Como em *A Última Dona de São Nicolau*, p.35: “O pai, êsse era ainda a êsse tempo mistério, e como tal aguarde-se a continuação da história para o descobrir. Dela o que sei pelo entretanto (...)”, e p.38: “Eis aqui tudo o que sei por agora acêrca do mistério do nascimento da mimosa e linda menina.”

⁵⁹ Veja-se, no mesmo romance, o exemplo de Branca que opta pelo emparedamento, tal como Mère Gudule em *Notre-Dame de Paris*, ou o exemplo extremo de frei Lopo em *O Segredo do Abade*.

⁶⁰ Um bom exemplo para esta situação é Manuel da Costa de *Um Motim Há Cem Anos*. Ele desconhece a sua verdadeira identidade e, por isso, apaixona-se por Laura, sua meia-irmã; ignora que é filho ilegítimo do Marquês de Pombal, mas desde o início pressente a desgraça e a morte.

⁶¹ Como lembra Maria de Fátima Marinho, *O Romance Histórico em Portugal*, p.84.

negligenciar, dando assim mais espaço à efabulação romântica e à actuação das personagens fictícias. Os heróis deste romance têm um destino independente dos acontecimentos políticos ou sociais do tempo em que decorre a acção. Podemos, por isso, chamar-lhe romance disjuntivo, segundo a terminologia de Harry Shaw.⁶²

Noutros casos, como, por exemplo, em *O Sargento-Mor de Vilar*, a intriga é reduzida a um leve fio condutor por entre os factos reais. A história dos amores de Luiz e Camila é muitas vezes relegada para segundo plano para que o narrador possa acompanhar o evoluir dos acontecimentos em torno da invasão francesa. Já Pinheiro Chagas tinha chamado a atenção para o excesso de pormenores históricos que provocava o enfraquecimento da acção dos romances de Arnaldo Gama. Referindo-se concretamente a *A Última Dona de São Nicolau*, este crítico aponta essa fraqueza: “Porque me parece que essas mesmas brilhantes qualidades, que tornam o livro inestimavel como quadro completo d’uma epoca, o prejudicam como narrativa romantica. Porque a acção affrouxa forçosamente com os innumeraveis episodios, trazidos na intenção de apresentar ao leitor as diferentes faces da vida portuense n’essa idade. (...) Porque Walter Scott teria feito quatro romances com os apontamentos reunidos pelo snr. Arnaldo Gama para um só. Porque o enredo é apenas um laço que liga uns aos outros os diferentes episodios, um pretexto para formarem grupo os personagens d’esse seculo. Porque o romancista subjuga demasiadamente a parte dramatica á parte narrativa. Porque enfim não era possivel fazer-se n’um só romance um quadro tão perfeito, tão completo d’uma epoca, sem o interesse perder com a demasiada extensão de tela.”⁶³

No entanto, e apesar das críticas, foi esta a concepção de romance histórico que Arnaldo Gama pôs em prática até ao final da vida.

A prova da preocupação com a fidelidade à verdade está também nas frequentes atestações de veracidade, outro elemento indispensável num romance histórico tradicional, atestações que passam pelo artifício bem romântico de o autor se transformar em simples editor de histórias escritas ou contadas por outros, servindo-se da “descoberta” de manuscritos que só esses supostos editores tiveram o privilégio de ver, ou pela introdução de conversas com testemunhas dos acontecimentos. Mais uma

⁶² *The Forms of Historical Fiction*, pp.155 e segs.

⁶³ *Ensaio Critico*, p.64.

vez, Scott serve de modelo quando apresenta o manuscrito “Wardour” para *Ivanhoe*⁶⁴; também Almeida Garrett⁶⁵ e Alexandre Herculano⁶⁶ se servem desta estratégia. Arnaldo Gama recorre aos mesmos processos de validação do narrado, referindo-se ao manuscrito em que se inspirara para escrever a sua história na última página de *A Caldeira de Pero Botelho*: “Terminando, tenho a dizer ao leitor que a história dos amores de Diogo Botelho e D. Beatriz, bem como a da caldeira de Pero Botelho, foram tiradas da *Relação de uma viagem a Espanha*, escrita por Tomé Pinheiro da Veiga, que dizem ser autor da célebre *Arte de furtar*; viagem de cujo manuscrito é possuidor o senhor António Rodrigues da Cruz Coutinho, proprietário e editor dêste livro.”⁶⁷ Também as conversas do autor empírico com um antiquário, em *Um Motim Há Cem Anos*, ou com o abade que fora testemunha dos acontecimentos, em *O Segredo do Abade*, fornecem o motivo e as informações necessárias para a escrita dos romances. Estes processos contribuem para criar a ilusão de se estar a ler uma narrativa de factos autênticos. O leitor menos avisado pode hesitar entre a verdade e a invenção, prova de que o “autor soube trabalhar habilmente a «verosimilhança» da história, que a torna «possível», «provável», ou talvez «verdadeira», e de que, de um modo geral, o romance actua sem cessar na fronteira ambígua do real e da ficção”, como sublinham Roland Bourneuf e Réal Ouellet.⁶⁸

Para atestar a veracidade daquilo que conta, o autor serve-se também de notas de rodapé ou de fim de texto, esclarecendo algum pormenor histórico, de costumes ou de linguagem que tenha surgido no texto e que possa causar dúvidas, como é o caso da nota LXXVII de *A Última Dona de São Nicolau*: “Haverá por aí muito crítico, destes que tudo ignoram e que de tudo falam, e, o que mais é, que, em razão de um certo aprumo e de um certo tom sentencioso, fazem acreditar aos outros que tem direito a falar, que, chegando aqui, dirão com aquela admirável gravidade do asno sábio da fábula – Relógio na Sé do Pôrto em 1474! Ora, o autor está a zombar de nós.”⁶⁹, e, para desfazer a dúvida apresenta e cita um documento de 28 de Janeiro de 1402.

⁶⁴ *Ivanhoe*, London, J.M. Dent & Sons, Ltd., 1917, p.21: “Dedicatory Epistle”: “(...) the singular Anglo-Norman MS., which Sir Arthur Wardour preserves with such jealous care in the third drawer of his oaken cabinet (...)”. Também em *The Monastery* é utilizado o mesmo recurso.

⁶⁵ *O Arco de Sant’Ana*, p.20: “(...)interessantíssima história que vou relatar, e que extraí, com escrupulosa fidelidade, do precioso manuscrito achado na livraria reservada do Reverendo Prior dos Grilos(...)”.

⁶⁶ *O Monge de Cister*, s/l., Círculo de Leitores, 1986, vol.II, “nota do Autor”, p.242: “(...) a precedente narração foi tirada, a bem dizer textualmente, de um manuscrito que estava no mosteiro de ... da comarca de ... da província de ... e que só o autor teve a fortuna de ver.”

⁶⁷ *Op. cit.*, p.242.

⁶⁸ *O Universo do Romance*, Coimbra, Livraria Almedina, 1976, p.32 (trad. de José Carlos Seabra Pereira).

⁶⁹ *Op. cit.*, pp.353-354.

Estas notas servem também para a citação da bibliografia consultada⁷⁰ ou para remeter para a leitura de outras obras⁷¹.

No entanto, estas atestações de veracidade revestem-se, por vezes, de um tom irónico que faz antever que nem tudo poderá ser sempre verdadeiro num romance histórico, como sugerimos anteriormente. O rigoroso Alexandre Herculano não escapa a esta constatação: “Coisa incrível, por certo, mas verdadeira como a própria verdade. Palavra de romancista!”⁷², mas não palavra de historiador, o que deixa a sugestão de uma verdade relativa. A mesma ideia surge mais adiante numa nota de rodapé em que se esclarece uma questão de vocabulário e que termina assim: “Fácil nos fora sumir este romance em um pélogo de citações; mas falece-nos a fúria da erudição. E não seria ela ridícula no humilde historiador de um humilíssimo truão?”⁷³.

Também encontramos estas reflexões irónicas acerca do rigor histórico nas obras de Arnaldo Gama, servindo, curiosamente, ao mesmo tempo, para provar a veracidade do narrado e ridicularizar a sua necessidade e a quantidade de vezes a que os romancistas a ela recorrem. Veja-se, por exemplo, este desabafo do narrador de *A Caldeira de Pero Botelho*: “A estes leitores tenho eu também a dizer que os muitos latinórios, que se encontram nos primeiros capítulos desta novela, são neles postos para satisfazer à obrigação histórica. Sem êles, ficaria falsa e imperfeita a feição característica da Universidade daquela época (...)”⁷⁴, e “Não cito, e tenho dito: e não cito por que estou aborrecido de tantas citações, a que me tenho obrigado com o fim de ver se ponho de alguma forma em relêvo o carácter histórico da Universidade daquela época, em que havia a maldita mania de falar sómente latim.”⁷⁵ Em *A Última Dona de São Nicolau*, a nota que serve para afirmar a veracidade serve também para admitir que a personagem em questão era inventada: “Já vê o leitor que não foi lançado contra Gomes Bocharo, pessoa fabulosa.”⁷⁶ E, de forma mais explícita ainda, em *Um Motim Há Cem Anos*, o respeitável e erudito antiquário Gonçalo Antunes, tão cioso da verdade histórica e cuja autoridade não é contestada, guarda no seu museu particular preciosos objectos que, afinal, são altamente inverosímeis: os ossos do cão que acompanhou Vasco da Gama à Índia, os calções de Júlio César esquecidos nos aposentos de

⁷⁰ Quase todas as notas de *A Última Dona de São Nicolau*, por exemplo.

⁷¹ *Idem*, nota I p.288: “Àqueles que desejarem conhecer mais a fundo este período curiosíssimo da nossa história e da história de Espanha (...) recomendo (...)”.

⁷² *O Bobo*, p.110

⁷³ *Idem*, p.118.

⁷⁴ *Op. cit.*, p.20.

⁷⁵ *Idem*, p.74.

⁷⁶ Nota LXXX, p.354.

Cleópatra... Podemos então concluir que esta personagem credibiliza a história que vamos ler através das rigorosas informações que fornece ao autor empírico, mas, ao mesmo tempo, chama a atenção para a dificuldade de o romancista ser sempre verdadeiro e fiel à História e, conseqüentemente, para a inevitável intromissão da ficção.

As referidas indicações irónicas da impossibilidade de o romancista ser sempre verdadeiro remetem também para uma das preocupações dos autores oitocentistas – a distinção entre o verdadeiro e o verosímil⁷⁷. Alexandre Herculano enuncia este propósito de modo exemplar em “O Bispo Negro”⁷⁸, realçando a importância do papel que a “tradição” e o “verosímil” desempenham no romance histórico. Parece-nos que a mesma distinção está implícita na comparação entre História e romance, esboçada no primeiro capítulo de *O Segredo do Abade*: “O livro, que te dedico, encerra uma historia verdadeira. De romance há n’ elle sómente aquelle movimento, aquelle *pouco mais ou menos* do que se sentiu, e se disse nos lances, que a tradição nos transmittiu descarnados e sem os enfeites do dialogo e do remexer dos affectos. Isto imaginei-o; e por isto é que lhe chamo novella, e não historia, porque é por esta feição que a historia se dessemelha das novellas, que n’ ella procuram o enredo.”⁷⁹

Verificada, então, a impossibilidade de apresentar sempre um enredo verdadeiro, o romancista tenta que ele seja pelo menos verosímil, inventando quando for conveniente, como assume Walter Scott em *The Talisman* (1825): “Such is the tradition concerning the Talisman, which the author has taken the liberty to vary in applying it to his own purposes. / Considerable liberties have also been taken with the truth of history, both with respect to Conrade of Montserrat’s life, as well as his death.”⁸⁰

Como observou Maria de Fátima Marinho no seu recente estudo sobre o romance histórico em Portugal⁸¹, Alexandre Herculano, em *Eurico*, atribui também um papel de destaque à imaginação⁸², o mesmo acontecendo em *O Bobo*⁸³. Rebelo da Silva,

⁷⁷ Alessandro Manzoni, *On the Historical Novel*, pp.70-71, também discute este aspecto, concluindo que “(...) the verisimilar (the raw material of art) once offered and accepted as such, becomes a truth that is altogether different from the real (...)”.

⁷⁸ *Lendas e Narrativas*, vol.II, pp.55-56. Porque este excerto é sobejamente conhecido e citado, optamos por não o repetir aqui.

⁷⁹ *Op. cit.*, pp.7-8.

⁸⁰ *The Talisman*, London, New York, Toronto and Melbourne, Oxford University Press, 1912, “Introduction”, pp.XIII-XIV.

⁸¹ *O Romance Histórico em Portugal*, pp.22-23.

⁸² *Eurico o Presbítero*, s/l., Círculo de Leitores, 1986, “Introdução do Autor”, p.9.

⁸³ *Op. cit.*, p.241.

à semelhança do mestre, não se coíbe de afirmar a invenção dos seus textos, como podemos ler em *Contos e Lendas*.⁸⁴

Apesar de pretender o máximo rigor histórico, Arnaldo Gama também não foge à efabulação, de modo a obter um efeito mais dramático, tal como os seus possíveis modelos. É o que podemos concluir dos seguintes exemplos: “Ao leitor instruído e zeloso pela cronologia, pede-se aqui pelo amor de Deus, que não embique na adoptada pelo autor na combinação destes factos históricos com a época em que possivelmente se imaginam estes sucessos da minha novela. Aos muito pechosos neste ponto, roga ele que se lembrem que *isto é um romance e não uma história*, e que o facto aqui aludido é um pequeno incidente, que nada implica com a verdade daqueles, que são os legítimos assuntos deste livro.”⁸⁵; “(...) Esta pequena deslocação histórica, que por ventura passaria despercebida por muitos que a lerem, releva-ma o leitor à conta das não poucas que tem relevado a outros melhores do que eu, em pontos de muito maior importância do que este.”⁸⁶; “É verdade que a recordação tradicional coloca o facto bem quarenta ou cinquenta anos mais tarde do que a época que o autor empreendeu retratar. Mas que importa isso? Aqui não se pretende escrever a história de uma família; visa-se a reproduzir o modo de ser de uma época. Além disso que são cinquenta anos na grande vida da humanidade? Se mesmo hoje os homens e os costumes não mudam radicalmente em tão limitado espaço de tempo, muito menos mudavam há dois séculos (...)”⁸⁷.

Ao assumirem o papel que a invenção desempenha na construção dos seus romances, estes romancistas confirmam a teoria de Alfred de Vigny, exposta em “*Réflexions sur la vérité dans l’Art*”, de 1827, que reflecte acerca da relatividade histórica, tendo em conta o papel desempenhado pelo boato na construção de determinados “factos” históricos: “Examinez de près l’origine de certaines actions, de certains cris heroïques qui s’enfantent on ne sait comment: vous les verrez sortir tout faits des ON DIT et des murmures de la foule, sans avoir en eux-mêmes autre chose qu’une ombre de vérité; et pourtant ils demeureront historiques à jamais.”⁸⁸

Apesar de todas estas concessões, os romancistas tentam sempre construir um universo diegético verosímil, o que está de acordo com o tópico da veracidade tão

⁸⁴ *Contos e Lendas*, 3ª edição, Lisboa, Sociedade Editora Portugal-Brasil, s/d. (1ª edição, 1860), p.146.

⁸⁵ *Um Motim Há Cem Anos*, nota de rodapé da página 234. Sublinhado nosso.

⁸⁶ *O Filho do Baldaia*, Porto, Livraria Simões Lopes, 1952, p.75, nota 1.

⁸⁷ *O Satanás de Coura*, Anexo, p.7.

⁸⁸ *Cinq-Mars*, Paris, Le Livre de Poche, 1970, p.27.

presente no Romantismo⁸⁹. A esta preocupação estão intimamente associados os *topoi* da data e do lugar, que desempenham a dupla função de situar e de afastar, como observou Jean Molino: “Cette précision extrême, aussi bien topographique que chronologique, donne naissance aux deux éléments constitutifs de l’ouverture du roman historique; le *topos* de la date et le *topos* du lieu. La signification fonctionnelle de ces éléments est double; il s’agit en même temps de situer et d’éloigner.”⁹⁰

Assim, a localização espaço-temporal surge em todos os romances que estudámos, com maior ou menor pormenorização: “Faz hoje trezentos e quarenta e oito anos, seis meses e dezanove dias que os parisienses despertaram ao repique de todos os sinos badalando no tríplice recinto da Cité, da Université e da Ville.”⁹¹; “Pois bons quinhentos anos antes deste fatal acontecimento (...). Seriam dez horas da noite (...)”⁹²; “O dia 6 de Janeiro do ano da Redenção 1401 tinha amanhecido puro e sem nuvens.”⁹³; “Ao anoitecer de um dos últimos dias de Outubro do ano de 1324 pediram pousada no hospital dos palmeiros do Pôrto dois peregrinos (...)”⁹⁴.

Juntamente com os tópicos do lugar e da data, e tendo sempre em vista uma tentativa de reconstituição fiel do ambiente, os romancistas vão inserindo alguns elementos indispensáveis e normalmente englobados na chamada “cor local”. O primeiro desses elementos pode ser a própria linguagem como, por exemplo, o dialecto escocês falado pelas personagens de estatuto social mais baixo nas obras de Scott, ou a linguagem popular e o sotaque minhoto empregues pelos criados da lavoura em *O Sargento-Mor de Vilar*⁹⁵.

No entanto, os narradores de vários romances históricos, sobretudo aqueles que se debruçam sobre épocas mais remotas, apresentam uma linguagem mais “apropriada” aos tempos modernos, quase uma “tradução”⁹⁶ da linguagem da época que, de outro modo, seria ininteligível para os leitores, como nos é revelado no início de *Ivanhoe*: “The dialogue which they maintained between them, was carried on in Anglo-Saxon,

⁸⁹ Lembramos, a título de exemplo apenas, a frase que encerra *Anátema*: “Tudo isto é verdade”. E logo nas primeiras páginas de *O Génio do Mal* podemos ler que se trata de uma “história muito verídica”.

⁹⁰ “Qu’est-ce que le Roman Historique?”, in *Revue d’Histoire Littéraire de la France*, nº 2-3, Março-Junho de 1975, p.215.

⁹¹ Victor Hugo, *Nossa Senhora de Paris*, Porto, Lello & Irmão, s/d, p.1.

⁹² Almeida Garrett, *O Arco de Sant’Ana*, p.20.

⁹³ Alexandre Herculano, “A Abóbada”, *Lendas e Narrativas*, vol.I, p.129.

⁹⁴ Arnaldo Gama, *O Balio de Leça*, Porto, Livraria Educação Nacional, 1935, p.3.

⁹⁵ No capítulo VII, p.96, por exemplo.

⁹⁶ Segundo Maria de Fátima Marinho, *O Romance Histórico em Portugal*, p.24, esta tradução é implícita em *Eurico* ou *O Alcaide de Santarém*, mas em *Ódio Velho não Cansa*, de Rebelo da Silva, ou *A Jóia do Vice-Rei*, de Pinheiro Chagas, a linguagem incompreensível do passado é explicitamente recusada.

which, as we said before, was universally spoken by the inferior classes, excepting the Norman soldiers, and the immediate personal dependants of the great feudal nobles. But to give their conversation in the original would convey but little information to the modern reader, for whose benefit we beg to offer the following translation.”⁹⁷ Percebemos a mesma intenção numa nota de *A Última Dona de São Nicolau*, cujo objectivo seria o de esclarecer a complicada linguagem dos alquimistas medievais: “A algaravia, usada por Abraão Cofem, não é mais que um pálido reflexo da linguagem misteriosa e quási sempre incompreensível, de que usavam os alquimistas.”⁹⁸

A linguagem mais adequada a um romance histórico foi alvo de inúmeras reflexões por parte dos romancistas. Gostaríamos de recordar agora a teoria de Walter Scott exposta na “Dedicatory Epistle”, que serve de prefácio a *Ivanhoe*, e que cremos ter influenciado directamente o pensamento de Arnaldo Gama. Reflectindo acerca do erro de Chatterton, Scott escreve: “In order to give his language the appearance of antiquity, he rejected every word that was modern, and produced a dialect entirely different from any that had ever been spoken in Great Britain”, e aconselha os romancistas, baseado na sua própria experiência: “It follows, therefore, that of the materials which an author has to use in a romance, or fictitious composition, such as I have ventured to attempt, he will find that a great proportion, both in language and manners, is as proper to the present time as to those of which he has laid his time of action. (...) His language must not be exclusively obsolete and unintelligible; but he should admit, if possible, no word or turn of phraseology betraying an origin directly modern. It is one thing to make use of the language and sentiments which are common to ourselves and our forefathers, and it is another to invest them with the sentiments and dialect exclusively proper to their descendants.”⁹⁹ No livro de *Apontamentos Literários de Arnaldo Gama*, de 1850, podemos ler esta mesma citação¹⁰⁰, o que prova que o autor portuense terá conhecido a obra do romancista escocês directamente e não através da mediação de Alexandre Herculano, como poderíamos pensar inicialmente. Na Introdução de *O Satanás de Coura* sentimos o eco da teoria de Scott: “É história de tempos antigos, e, por ser tal, é provável que haja por aí algum antiquário, que embique com ela ser escrita em linguagem, que não cheira ao mofo das nossas velhas crónicas. (...) O romance de hoje, como criação totalmente moderna, destoa de todo o ponto com o estilo da crónica de

⁹⁷ *Op. cit.*, p.30.

⁹⁸ *Op. cit.*, nota LI, p.336.

⁹⁹ *Op. cit.*, pp.19-20.

¹⁰⁰ Nas páginas 56 a 59.

frades. O romance histórico exige, em verdade, o bom senso de arredar palavras, brotadas de costumes ou de factos intellectuais posteriores à época que ele desenha; mas também apenas tolera no diálogo o ligeiro colorido, o leve sabor antigo, que é suficiente para nos transportar pela imaginação para o meio dos nossos antepassados. / Eis aqui a razão por que o autor evitou o estilo antigo e o uso de palavras desenterradas, às vezes à força, do bolor das crónicas e de entre as dormideiras dos velhos sermonários. Nós vivemos no século XIX, e a nossa missão é caminhar para o século XX e não retrogradar para o século XVI. É por isso que o grande romancista escocês, a águia e o verdadeiro fundador do romance histórico, aconselha, no prólogo de um dos seus inimitáveis romances e abona com o exemplo de todos eles, que se fuja cuidadosamente das velharias deste género; e o autor deste livro, por experiência própria e pelo que tem observado nos outros, convenceu-se, por fim, que o não seguir as regras que o ver claro do génio revelou ao admirável autor do *Ivanhoe*, descamba invariavelmente em produzir esquisitices, que o bom senso e a boa crítica condenam, e que até fazem arrepiar os nervos daqueles que as querem por força admirar.”¹⁰¹

Como vimos, estes autores pretendem evitar os arcaísmos incompreensíveis, porém, ao mesmo tempo, não se esquivam a recheiar as suas narrativas de vocabulário antigo¹⁰² e a apresentar notas explicativas acerca dele, reforçando, deste modo, a atestação de veracidade do narrado e a criação de uma ilusão de total fidelidade à época que pretendem evocar. Para este objectivo contribuem também as descrições minuciosas da indumentária das personagens, como a de Luís XI¹⁰³ ou a do capitão Pantaleão Rodrigues de Coura¹⁰⁴; de edificios¹⁰⁵ e monumentos, bem como de aposentos em que têm lugar cenas importantes¹⁰⁶, embora, por vezes, o narrador pretenda “poupar” o leitor a essas mesmas descrições: “A riqueza do interior da casa de Eleazar Rodrigues correspondia ao formoso exterior que tinha. Era igualmente rica e elegante. Basta dizer isto para dizer tudo, mesmo por que o dizer mais seria escusadamente cansar o leitor, que a arte manda conveniente, mas não ignorantemente poupar.”¹⁰⁷

Para além destas descrições, encontramos nestes romances referências a um conjunto variadíssimo de costumes ou práticas que ajudam a fazer reviver as épocas

¹⁰¹ Anexo, pp.7-8.

¹⁰² Veja-se, por exemplo, *Ráusso por Homízio*, de Rebelo da Silva, ou *A Última Dona de São Nicolau*.

¹⁰³ *O Filho do Baldaia*, p.11.

¹⁰⁴ E também os arreios do respectivo cavalo, em *O Satanás de Coura*, Anexo, pp.26-27.

¹⁰⁵ Como a casa do judeu Eleazar Rodrigues em *A Última Dona de São Nicolau*, p.113.

¹⁰⁶ Como a sala de jantar do solar de Cerzedelo em *O Segredo do Abade*, p.144.

¹⁰⁷ *A Última Dona de São Nicolau*, p.114.

evocadas. Como não podemos pretender à exaustividade, citamos apenas alguns exemplos: a moda das perucas empoadas e a do bigode dos militares no século XVIII¹⁰⁸; pratos típicos da culinária da região e da época¹⁰⁹; profissões e cargos públicos, moedas, armas e castigos (como o terrível “desorelhamento”!) usados no Porto medieval¹¹⁰; os engenhos de açúcar da ilha da Madeira¹¹¹; as manifestações populares, quer profanas, como os festejos do Carnaval¹¹², quer religiosas, como a procissão de Quarta-feira de Cinzas.¹¹³ É também de salientar a descrição das raças cristã, judia e árabe e a sua interação no Portugal medieval, como acontece em *A Última Dona de São Nicolau*, um pouco à semelhança de *O Monge de Cister* de Alexandre Herculano. Nesta perspectiva de fidelidade ao tempo evocado, podemos incluir também a atenção dada à topografia e toponímia da cidade do Porto, a mais descrita por Arnaldo Gama, quer em tempos mais remotos, como os séculos XIV ou XV¹¹⁴, quer em períodos mais próximos do tempo da enunciação, como o século XVIII ou o início do século XIX (1809).¹¹⁵

Todos estes elementos contribuem para que o narrador possa movimentar as suas personagens na época em que decorre a acção e fazê-lo de forma verosímil, mesmo quando elas apresentam uma psicologia mais adequada ao presente da enunciação. Como vimos, apesar de pretenderem ser o mais exactos possível na evocação do passado, os romancistas não conseguem fugir a uma certa modernização, quer da linguagem, quer da psicologia das personagens. São os próprios autores que se mostram conscientes da necessidade desta modernização, visando sempre a compreensão por parte dos leitores. Scott vai ainda mais longe, admitindo que não consegue atingir a exactidão total num romance histórico: “It is true, that I neither can, nor do pretend, to the observation of complete accuracy, even in matters of outward costume, much less in the more important points of language and manners.”¹¹⁶ Verifica-se então a existência de um “anacronismo necessário”, como concluiu Lukacs, que permite às personagens “d’exprimer des sentiments et des idées à propos des rapports historiques réels, avec

¹⁰⁸ *Um Motim Há Cem Anos*, p.37.

¹⁰⁹ *O Sargento-Mor de Vilar*, p.64, *O Segredo do Abade*, p.145 ou *O Satanás de Coura*, Anexo, p.39.

¹¹⁰ *A Última Dona de São Nicolau*.

¹¹¹ *A Caldeira de Pero Botelho*, p.153.

¹¹² *Um Motim Há Cem Anos*, capítulo XII.

¹¹³ *Idem*, pp.283 e 312.

¹¹⁴ *O Balio de Leça*, p.6, ou *A Última Dona de São Nicolau*.

¹¹⁵ *Um Motim Há Cem Anos* ou *O Sargento-Mor de Vilar* (cap.XIV).

¹¹⁶ “Dedicatory Epistle”, *Ivanhoe*, p.17.

une clarté et une netteté qui eussent été impossibles aux hommes et aux femmes réels de l'époque."¹¹⁷

Segundo Lukacs, o mais importante num romance histórico é a recuperação literária das figuras envolvidas nos grandes acontecimentos do passado. O autor desenvolve esta ideia: "Il importe de nous faire revivre les mobiles sociaux et humains qui ont conduit les hommes à penser, sentir et agir précisément comme ils l'ont fait dans la réalité historique. Et c'est une loi de la figuration littéraire (...) que pour rendre sensibles ces mobiles sociaux et humains de conduite, les événements extérieurement insignifiants, les circonstances mineures – vues de l'extérieur – sont plus appropriés que les grands drames de l'histoire mondiale."¹¹⁸ Já em 1850, Alessandro Manzoni fazia esta mesma espécie de selecção dos assuntos mais apropriados a um romance histórico: "Customs, opinions, whether they are generally accepted or peculiar to certain social classes; the private consequences of public events that are more properly called historical, or of the laws or will of the powerful, however these are expressed – in short, all that a given society in a given time could claim as most characteristic of every way of life and of their interactions (...)"¹¹⁹ Sabendo que o público parece interessar-se sobretudo pelos pequenos episódios e anedotas que afectam a vida familiar, Pinheiro Chagas restringirá o assunto do seu romance à narração das "pequenas infamias, as pequenas traições que macularam essa grande epocha de 1640."¹²⁰

Ora, para dar corpo a essas circunstâncias, Walter Scott escolhe para o papel principal personagens historicamente desconhecidas, semi-históricas ou absolutamente não históricas¹²¹, como concluímos da leitura do "Postscript" de *Waverley*: "(...) I have embodied in imaginary scenes, and ascribed to fictitious characters, a part of the incidents which I then received from those who were actors in them."¹²² Os seus heróis são normalmente medíocres e as heroínas passivas, se exceptuarmos casos como o de Mary Stuart em *The Abbot*, mas as personagens scottianas são sempre representantes de correntes sociais e de forças históricas, quer pela sua psicologia, quer pelo seu destino, como afirma Lukacs.¹²³

¹¹⁷ *Le Roman Historique*, p.67.

¹¹⁸ *Idem*, p.44.

¹¹⁹ *On the Historical Novel*, p.64.

¹²⁰ *O Juramento da Duqueza*, Lisboa, Livraria de Antonio Maria Pereira, nova edição, s/d., p.89.

¹²¹ Como as designa Lukacs, *Le Roman Historique*, p.39.

¹²² *Op. cit.*, p.472.

¹²³ *Le Roman Historique*, p.34.

Alfred de Vigny não concordava com a composição do romance histórico de Scott no que diz respeito à escolha de personagens. Como referiu em “*Réflexions sur la Vérité dans l’Art*”¹²⁴, prefere figuras históricas para heróis dos seus romances.

Em Portugal, os autores optam preferencialmente pela atribuição do papel principal a personagens fictícias, embora em *Lendas e Narrativas*, de Herculano, encontremos D. Afonso Henriques, o Lidador, D. Fernando ou Leonor Teles como personagens de primeiro plano, sucedendo o mesmo nas primeiras narrativas históricas de Arnaldo Gama, *O Último dos Abencerragens* e *A Tomada de Ormuz*. A mesma escolha será feita mais tarde por Antero de Figueiredo ou Lobo d’Ávila.

Como veremos, em vários momentos dos romances de Gama, as personagens referenciais parecem querer saltar para o primeiro plano, tal é a importância de que se reveste a sua actuação para o desenrolar da intriga. É este o caso do rei Luís XI em *O Filho do Baldaia*.

Cumpre-nos, neste momento, referir ainda a personagem marginal, afinal um outro ingrediente típico do romance histórico tradicional e tão caro ao Romantismo. A esta personagem não é normalmente atribuído o papel principal; é antes uma figura embraiadora, como observa Maria de Fátima Marinho¹²⁵, porque em determinada altura promove o desenrolar da acção. Esta função é normalmente desempenhada por feiticeiras, escravos, loucos ou bobos. Dos romances de Arnaldo Gama destacamos “*De Profundis*”, um louco, cuja actuação providencial salva as personagens principais nos momentos mais difíceis.¹²⁶

Como veremos também no terceiro capítulo deste trabalho, a escolha das personagens que vão ocupar o primeiro plano resulta em modificações ao nível da concepção da narrativa.

No capítulo que se segue, iremos debruçar-nos sobre as personagens de Arnaldo Gama. Estudaremos as personagens referenciais e fictícias e o modo como elas se relacionam, pondo em evidência a psicologia romântica, quer de umas, quer de outras, independentemente da época em que se desenrola a acção. Demonstraremos, assim, a incapacidade de o autor se manter fiel ao princípio de não modernização da psicologia

¹²⁴ *Cinq-Mars*, Paris, Le Livre de Poche, 1970, pp.23-30.

¹²⁵ *O Romance Histórico em Portugal*, p.23.

¹²⁶ *O Sargento-Mor de Vilar*.

das personagens, incapacidade revelada também por outros romancistas de oitocentos, nomeadamente Alexandre Herculano.

Destacaremos a personagem colectiva – o povo – para a qual o modelo seguido é claramente Walter Scott, especialmente em *Um Motim Há Cem Anos*, *O Sargento-Mor de Vilar* e *A Última Dona de São Nicolau*.

Finalmente, estabeleceremos comparações entre personagens de Arnaldo Gama e dos seus mais prováveis modelos – Scott e Herculano. Em vários momentos da sua obra, como vimos, Gama apontou Scott como o exemplo a seguir; no entanto, muitos dos heróis do romancista portuense não têm uma actuação tão moderada nem tão passiva quanto os do autor escocês, embora, de um modo geral, o seu destino final se revista da felicidade normalmente experimentada pelas figuras scottianas. A psicologia romântica das personagens de Gama aproxima-as mais das de Alexandre Herculano pela sua impulsividade, pelas paixões desmedidas, e pela propensão para a desgraça que, em alguns casos, as conduz a um fim trágico, como podemos concluir da confrontação de *O Segredo do Abade* e *O Bobo*. Noutros casos, não serão de desprezar certas reminiscências folhetinescas, nomeadamente das primeiras obras de Camilo Castelo Branco.

III. AS PERSONAGENS DE ARNALDO GAMA.

“Mistakes of place or inanimate things referred to, are of very little moment; but the ingenious author ought to have been more cautious of attaching real names to fictitious characters.”

Walter Scott, “Introduction”, *The Monastery*, 1830

“A expiação dar-lhe-á um altar, a lei ter-lhe-ia dado um cadafalso.”

Camilo Castelo Branco, *Livro Negro de Padre Dinis*, 1855

“A historia cinzela o typo, apura-lhe as fôrmas, cria a estatua; a novella insuffla-lhe vida, dá-lhe voz, fal’a caminhar.”

Arnaldo Gama, *O Segredo do Abade*, 1864

“É sempre difficilimo restituir à vida os mortos de outras eras, uns individuos que pugnaram e soffreram há séculos, e cujas reacções morais são decifradas por uma consciênciã muito diferente ou divergente. Mas Arnaldo Gama documentava-se com minúcias da época, desfibrando-a através dos testemunhos irrecusáveis da história, e só depois imprimia o sopro vital nas figuras, caracterizando-as sem caluniar a verdade num ambiente que lhes é próprio.”

Joaquim Ferreira, *História da Literatura Portuguesa*, [1949]

“Sempre que lhe falhava o génio para propor o labirinto psicológico de uma figura, ou lhe falecia a capacidade de entretecer os fios de uma acção, optava este homem por recortar um boneco em cartolina, por o vestir competentemente com as cores regionais, colando-o a uma ambiência rica de sugestões, muitas delas resultantes de um cúmulo de notas eruditas.”

Mário Cláudio, *Meu Porto*, 2001

Tal como vimos na parte final do capítulo anterior, os romancistas do século XIX optaram preferencialmente pela atribuição do primeiro plano das suas narrativas a personagens inventadas. Começaremos, neste capítulo, por discutir as implicações que tal opção acarreta.

Citando *L'Oeuvre au Noir* de Marguerite Yourcenar, Maria de Fátima Marinho conclui que a reconstrução de uma personagem histórica obriga o autor a estudar os documentos existentes sobre essa personalidade, enquanto a criação de uma personagem fictícia implica o estudo da época em que ela se irá movimentar¹.

Atribuir o papel principal a uma personagem referencial condiciona a narrativa ao conhecimento que os leitores têm dessa figura, ao horizonte de expectativas do público, isto é, “o aparecimento de uma personagem histórica (Napoleão I) ou mítica (Fedra, definida como filha de Minos e de Pasifae) tornará por certo eminentemente previsível o seu papel na narrativa, na medida em que este papel está já predeterminado nas suas grandes linhas por uma História prévia já escrita e fixada.”, como observou Philippe Hamon². É este o caso de algumas das *Lendas e Narrativas* de Herculano que se limitam à transposição de determinados capítulos das crónicas medievais, sem outra intervenção por parte do autor que não seja a introdução do diálogo entre as várias figuras históricas. É talvez por essa razão que Castelo Branco Chaves conclui: “O romance histórico não comporta *heróis* que tivessem tido existência histórica, com destaque singular, sob pena de impossibilitar a representação social múltipla e vária que necessariamente há-de compor o quadro histórico em que se insere a acção imaginada.”³

Pelo contrário, servir-se de uma personagem inventada como herói dá ao autor maior espaço para a efabulação dentro de um período histórico determinado. No entanto, o romancista deve cuidar para que o seu herói não peque por falta de verosimilhança ou excessiva modernidade, vícios para os quais alertaram autores como Rebelo da Silva ou Artur Lobo d'Ávila⁴ que advogavam a não modernização da psicologia das personagens e a reconstituição da mentalidade da época. Mas, como vimos no capítulo anterior, a fidelidade total é impossível e, por isso, devemos aceitar um “anacronismo necessário”. Assim se explica que muitas vezes o pensamento de uma personagem da época medieval faça eco das ideias oitocentistas. Garrett, na Advertência

¹ *O Romance Histórico em Portugal*, p.21.

² “Para um estatuto semiológico da personagem”, in *Categorias da Narrativa* (or. Maria Alzira Seixo), Coleção Vega Universidade, Lisboa, Vega, s/d., p.98.

³ *O Romance Histórico no Romantismo Português*, p.28.

⁴ Como observa Maria de Fátima Marinho, *O Romance Histórico em Portugal*, pp.18 e 24, respectivamente.

do segundo volume de *O Arco de Sant'Ana*, esclarece desde logo as dúvidas quanto a esta confusão de mentalidades: “O romance é deste século: se tirou o seu argumento do décimo quarto, foi escrito sob as impressões do décimo nono; e não o pode nem o quer negar o autor.”⁵

Como veremos, Herculano, Rebelo da Silva ou Arnaldo Gama não deixaram de criar heróis românticos que se movimentam nos mais diversos períodos da História, e até mesmo as personagens referenciais são muitas vezes apresentadas com uma psicologia romântica.

Referindo-se à tendência de Rebelo da Silva para “embellezar os seus heróis”⁶, Pinheiro Chagas nota que estas falhas na reconstituição da psicologia das personagens tornam a leitura mais agradável, uma vez que estão mais de acordo com o horizonte de expectativas do leitor. O crítico expõe esta ideia através da comparação de dois tipos de concepção de romance histórico: “Seja-se escrupulosamente exacto na reprodução d’uma época, em tudo se procure pautar-se pelo molde antigo, linguagem, costumes, indole; não se faça dar a um personagem um passo sem que esse passo seja authorisado por um documento existente no masso numero tantos dos archivos de tal mosteiro; e estylo, paixão, tudo esfriará ao contacto constante d’esses cadaveres gelados. (...) o historiador tem de se esconder por traz do romancista, que, se aquele deve escrupulizar em reproduzir, o melhor que possa, a indole da era que estuda, este vê-se obrigado a agradar aos leitores actuaes, a interessar o gosto moderno, a actuar sobre espiritos sujeitos á influência contemporanea. Esta necessidade reclama algumas concessões dos escrupulos do estudioso. (...) Se o vulto de Gomes Lourenço, no *Odio velho não cança*, não fosse (...) um typo demasiadamente scismador e delicado para o seculo rude em que vivia, encontraríamos n’esse romance o gosto que elle nos dá, leríamos com tanto prazer essas páginas deliciosas, em que uns toques fugitivos do pincel dão suavissimo relevo ao contorno vigoroso do desenho?”⁷

A psicologia das personagens de Walter Scott provoca reacções contrárias por parte dos críticos. Georges Lukacs, analisando a figura de Effie Deans, de *The Heart of Midlothian*, conclui que Scott não moderniza a psicologia das suas personagens, uma vez que conserva a fidelidade histórica na sua concepção humana e moral: “Cette fidélité historique est chez Scott précisément la vérité de la psychologie historique de

⁵ *Op. Cit.*, p.16.

⁶ *Novos Ensaios Criticos*, Porto, Em Casa da Viúva Moré, 1867, p.28.

⁷ *Idem*, pp.27-28.

ses personnages, l'authentique *hic et nunc* (ici et maintenant) de leurs mobiles intérieurs et de leur comportement. / Scott conserve cette fidélité historique dans la conception humaine et morale de ses personnages. (...) En ce sens, il ne crée jamais de figures excentriques, de figures qui, par leur psychologie, échappent à l'atmosphère du temps. (...) Scott, dans un contraste très marqué avec le développement du roman historique postérieur à 1848, ne modernise jamais la psychologie de ses personnages.”⁸

Para Paul van Tieghem, Scott concebe figuras que se movimentam sob um traje do passado, mas cuja psicologia é demasiado moderna para a época em que vivem.⁹

Harry Shaw tem uma outra opinião: apresentando como exemplo a actuação e mentalidade de Ivanhoe (que se deixa dominar pelos preconceitos anti-judaicos próprios da época medieval, e que, ao mesmo tempo, critica as opções de Ricardo I, mais empenhado nas cruzadas do que na resolução dos problemas internos do seu reino), este crítico observa que os heróis de Scott normalmente possuem uma certa modernidade.¹⁰

Mais uma vez teremos de recorrer ao “anacronismo necessário”, enunciado pelo próprio Scott na “Dedicatory Epistle” de *Ivanhoe*, e exposto por Lukacs, para explicar estas intromissões da psicologia oitocentista na actuação da personagem de tempos passados.

Em Portugal, Alexandre Herculano, nos seus três romances históricos, envolve numa roupagem medieval o carácter apaixonado e desesperado do herói romântico – Eurico, Vasco, Egas. Como vamos ver em seguida, Arnaldo Gama não foge às lições do mestre português na criação de muitos dos seus heróis, embora, em alguns casos, as suas personagens pareçam estar mais de acordo com o modelo de moderação imposto por Scott. Também as personagens folhetinescas das primeiras obras de Camilo parecem influenciar algumas das figuras do romancista portuense.

Feita esta breve introdução, passamos em seguida à análise das personagens referenciais evocadas por Arnaldo Gama.

⁸ *Le Roman Historique*, pp.63-64.

⁹ *Le Romantisme dans la Littérature Européenne*, p.445 : « (...) il cherche ainsi à éviter la psychologie trop moderne de Scott ».

¹⁰ *The Forms of Historical Fiction*, p.208.

1. AS PERSONAGENS REFERENCIAIS.

Segundo Philippe Hamon, estas personagens “remetem para um sentido pleno e fixo, imobilizado pela cultura”, uma vez que “integradas num enunciado, servirão essencialmente de «ancoragem» referencial remetendo para o grande Texto da ideologia, dos *clichés* ou da cultura; assegurarão, pois, o que Roland Barthes chama «efeito do real» (...)”¹¹. Assim, a evocação destas personagens terá uma finalidade semelhante à dos elementos que compõem a “cor local”: criar a ilusão de total fidelidade ao tempo narrado.

Partindo de um cuidadoso estudo da época que pretendia retratar, Arnaldo Gama fazia também uma reconstituição minuciosa da vida das figuras históricas que ia ressuscitar nas suas narrativas. Como podemos ver nos apontamentos para *O Satanás de Coura*, o autor elaborava listas de personagens com existência histórica que poderia chamar para o romance, indicando dados precisos como o cargo que ocupavam no exército, os títulos de nobreza que ostentavam, as suas ascendências e até as datas mais marcantes das suas vidas. Para tornar mais real o retrato dos homens conhecidos de outras eras, Gama procurava as expressões que lhes eram características ou as superstições de que eram vítimas¹², bem como os traços de carácter mais salientes, fundindo todas estas informações com as suas próprias convicções acerca dessas figuras e daí resultando uma (re)criação provável, verosímil.

Se em romances como *O Segredo do Abade* as personagens históricas não têm participação directa na intriga e a sua actuação é apenas relatada e comentada pelas personagens inventadas que com elas convivem¹³, noutros romances essas figuras parecem querer disputar o lugar de destaque atribuído aos heróis criados pela imaginação do autor, como acontece em *Um Motim Há Cem Anos* ou *O Filho do Baldaia*, de tal modo que, neste romance, o narrador sente a necessidade de dizer qual é o verdadeiro herói¹⁴. Essas figuras históricas surgem em momentos cruciais da intriga e,

¹¹ Artigo citado, *Op. cit.*, p.88.

¹² Como se pode ver em *O Filho do Baldaia*, na expressão “Pâques-Dieu!”, repetida vezes sem conta por Luís XI, e na veneração supersticiosa que a mesma personagem presta à figurinha de chumbo que traz pregada no chapéu. Estas informações foram colhidas das *Mémoires* de Philippe de Commynes.

¹³ Como é o caso de Soult ou Beresford no exemplo referido.

¹⁴ *O Filho do Baldaia*, Cap.XX, p.408: “Apesar de eu ter deixado, no capítulo antecedente, casado e feliz Luís Fernandes Baldaia, que é o verdadeiro herói da minha novela (...)”.

muitas vezes, fazem-na caminhar para o desenlace, constituindo-se como adjuvantes ou oponentes¹⁵ do herói.

Não é nossa intenção analisar detalhadamente cada uma das figuras históricas envolvidas nas narrativas de Arnaldo Gama, mas traçar antes uma perspectiva geral do tratamento literário que essas figuras lhe mereceram. Escolheremos, por isso, a(s) personagem(ns) referencial(ais) mais significativa(s) de cada romance. No entanto, pelo papel que elas desempenham na intriga de *Um Motim Há Cem Anos*, cremos ser necessário neste caso um comentário individualizado em lugar de um quadro de conjunto.

Atentemos, então, no primeiro dos romances históricos de Gama. Todas as personagens referenciais convocadas têm o seu retrato físico e psicológico traçado pelo narrador e enriquecido pelas opiniões das outras personagens, quer referenciais, quer fictícias.¹⁶ Nestes retratos, elaborados com base nos estudos do autor, são visíveis os traços de personalidade sobejamente conhecidos, mas esses traços seriam insuficientes para um romance, já que serviriam apenas para elaborar um retrato “emblemático”¹⁷, estático, da figura em questão. Assim, não basta dar um corpo à figura histórica, é necessário também “insuflar-lhe vida”, como ele mesmo afirmou, e compor toda uma gama de sentimentos e vivências desconhecidos mas imaginados, pressentidos, e adequados ao que já sabemos acerca dessa personagem, isto é, verosímeis.

Sebastião José de Carvalho e Melo mostrou-se desde a juventude um homem de fortes ambições e orgulho ferino, e já ministro de D. José é capaz de submeter tudo e todos à sua despótica vontade. Este é o retrato “clássico” deste homem que transparece em *Um Motim Há Cem Anos*, mas Arnaldo Gama resolve revelar uma intimidade insuspeitada para esta figura austera: fã-lo viver uma intriga tipicamente romântica – um amor impossível, contrariado pelo pai da donzela, o abandono da amante seduzida, com quem se recusa a casar por orgulho, o nascimento de um filho que permanece desconhecido até à idade adulta e ao momento em que é condenado à morte por ordem do pai. Quando toma conhecimento do infeliz destino da amante e do nascimento do

¹⁵ Recorremos aqui à terminologia adoptada por A. J. Greimas, *Sémantique Structurale*, Paris, Larousse, 1966.

¹⁶ Veja-se, por exemplo, como frei Mansilha fala da vontade despótica do Marquês em relação à Companhia (p.70), ou a história que exemplifica o engenho e astúcia do ministro de D. José (pp.78-79).

¹⁷ Y. Roguet, “Le portrait dans les *Mémoires de Commynes*”, in *Le Portrait Littéraire*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1988, p.33, refere-se à acumulação de traços emblemáticos que conduzem inevitavelmente a um convencionalismo do retrato.

filho, Sebastião reage como qualquer outra personagem romântica¹⁸, mas, mais tarde, cala os seus sentimentos face aos deveres de um grande estadista, recusando-se a salvar o filho da forca: “- “D. Francisco – disse-me ele rudemente – perdoo-te o mal que me fizeste com essa revelação, perdoo-te a agonia a que me condenaste a vida de hoje por diante. Devias lembrar-te que sou o ministro de el-rei e que um homem, a cujo cargo estão os destinos de uma nação, não deve ter considerações nem afectos. Pais, filhos, amigos, todos para ele valem tanto como qualquer outro homem. Este é o dever que o cargo lhe impõe; e Sebastião de Carvalho é incapaz de faltar ao seu dever, é incapaz de sacrificar a nação aos interesses das suas afeições particulares.”¹⁹ Não estará esta atitude de acordo com o carácter prepotente e inflexível que lhe conhecemos e que é reiterado ao longo do romance? Pensamos que sim. E Fernando Namora também se mostra convencido com este retrato do Marquês de Pombal: “E é certo também que, pelo menos aparentemente, *Um Motim de Há Cem Anos* [sic] é uma interpretação da complexa e discutida personalidade do marquês de Pombal. Arnaldo Gama humaniza-o na intimidade afectiva, nos dramas que, escondidos da história, são, quantas vezes, os determinantes dos factos decisivos de uma certa época. E o leitor assiste à composição de uma figura, cruel e despótica, mas de uma sentimentalidade e de uma rectidão que lhe dá toda a veracidade psicológica.”²⁰

José Mascarenhas Pacheco Pereira de Melo, o escrivão da alçada encarregada de apurar os factos e castigar os conspiradores, vê aqui a oportunidade de tirar proveitos pessoais, agradando ao Marquês. O narrador diz-nos que ele era bajulador dos fortes e carrasco dos fracos: “Era vingativo, cruel, despótico e soberbo para com os pequenos e para com os que dependiam dele; mas baixo, vilão e rasteiro para com os grandes, e sobretudo para com aqueles de quem supunha dependente a satisfação da ambição imperiosa e feroz, que o dominava.”²¹, resumindo desta forma toda a caracterização e toda a acção da personagem. Arnaldo Gama faz dele um amante frustrado: pretende casar com Laura, no intuito de receber o magnífico dote e o título de conde do Sardoal, mas acaba por ceder à paixão²². É rejeitado e, desesperado, vai servir-se dos métodos mais infames para a satisfação do seu desejo. O seu carácter vil é realçado pela forma como tenta ver-se livre de todos os que constituem obstáculo ao seu casamento: serve-se

¹⁸ *Um Motim Há Cem Anos*, Cap. XI, pp.242-243.

¹⁹ *Idem*, Cap.XXI, pp.403-404.

²⁰ “Arnaldo Gama”, in *Perspectiva da Literatura Portuguesa do Século XIX*, p.304.

²¹ *Um Motim Há Cem Anos*, Cap. III, p.76.

²² *Idem*, Cap. XIX, pp.374-375.

do cargo que ocupa para mandar prender o tutor de Laura, D. Bartolomeu, o noivo, D. Manuel de Lencastre, e o pretendente apaixonado que ousou confrontá-lo, Manuel da Costa. Em seguida, tenta convencer Pascôa, filha de um dos cabecilhas da revolta e confidente de Laura, a incriminar dois inocentes em troca de protecção.

No final do romance, o Marquês de Pombal, informado por Álvaro Martins, castiga o Dr. Mascarenhas pelo abuso de poder, encarregando aquela personagem de executar a sentença – um castigo tão feroz quanto o tinha sido a actuação do escrivão.

Em relação a esta personagem, escreveu João Gaspar Simões: “A própria figura do Dr. Mascarenhas tem incontestável verdade; alma dura e consciência despótica, não precisava de querer vingar-se de um frustrado amor para mostrar a crueldade de que dá sobejas provas.”²³

Na actuação desta figura histórica tão perversa assistimos ao entrelaçar da História com a invenção: uma personagem real relaciona-se com personagens fictícias e alia razões históricas (a decisão da alçada de castigar exemplarmente os conspiradores) a motivos inventados (duas personagens fictícias são condenadas por motivos passionais: o escrivão vinga-se deste modo de Pascôa e Manuel porque se opuseram aos seus planos de casamento).

Paulino António Cabral de Vasconcelos, o abade de Jazente, é apresentado como janota, peralta, galanteador das damas e homem de sociedade²⁴. Inicialmente, funciona quase como uma figura decorativa, fazendo parte do cenário setecentista elegante da casa de D. Bartolomeu, mas servindo o contraste que se estabelece entre esta personagem e Álvaro Martins para ajudar a caracterizar a personagem fictícia.²⁵ No entanto, quando Paulino descobre a verdadeira identidade de Álvaro, declara-se “homem de honra e brio”²⁶, não o expondo e transformando-se em protector dos noivos ameaçados pelos planos do escrivão, sem que ninguém pudesse suspeitar do seu envolvimento, e tendo deste modo um papel activo na resolução favorável da intriga. Mais uma vez, Arnaldo Gama serve-se de uma figura histórica para cruzar a História com a ficção.

²³ *História do Romance Português*, vol.II, p.56.

²⁴ *Um Motim Há Cem Anos*, Cap.IV, pp.102-104. Esta apresentação é reforçada pela descrição pormenorizada do seu traje, que estava de acordo com os ditames da moda naquela época.

²⁵ Veja-se, no capítulo V, a discussão entre estas duas personagens acerca da existência e utilidade dos poetas.

²⁶ *Idem*, Cap.XIII, p.276.

D. Bartolomeu de Pancorvo e frei José de Mansilha apresentam caracteres opostos, como revelam as conversas que mantêm em vários momentos do romance e que são importantes para a sua caracterização. Logo no segundo capítulo, por exemplo, é explicado que o primeiro teve a ideia de criar a Companhia Geral da Agricultura das Vinhas do Alto Douro, e o segundo levou a proposta ao ministro de D. José que a aprovou. O diálogo das duas personagens gira em torno dos estatutos da Companhia, um tema histórico, e, através dele, podemos facilmente perceber que D. Bartolomeu é um homem honesto e justo, enquanto o frade tem por objectivo a aprovação de algo que iria atribuir enormes privilégios apenas a alguns, concitando a revolta popular - afinal aquilo que ele mais deseja. O carácter hipócrita, velhaco e “tençoeiro” de frei Mansilha revela-se uma vez mais em oposição ao do honrado biscaíno no capítulo XVII, quando o frade visita D. Bartolomeu na prisão e o aconselha a casar Laura com o escrivão, de modo a obter a libertação. O desprezo que recebe em troca desta proposta fere-lhe de tal modo o orgulho que exige ao escrivão o enforcamento do tutor de Laura como desafronta aos insultos que lhe dirigira. Assim, numa conversa cujo teor é fabuloso, a caracterização do frade como um homem interesseiro e falso e a de D. Bartolomeu como incorruptível e escrupuloso confirma-se plenamente.

Para terminarmos a análise das figuras históricas de *Um Motim Há Cem Anos*, falta-nos referir os conspiradores. Tomás Pinto, José Francisco da Silva, o Lisboa, e outros heróis da sublevação portuense, não podem, cremos nós, ser vistos isoladamente, mas devem ser tratados como um grupo que se conjuga com a multidão nos capítulos que tratam do motim. No capítulo VII estas personagens reúnem-se para delinear os pormenores da revolta, e, no capítulo seguinte, consultam a feiticeira da Torre da Marca para saberem se o levante terá sucesso. Voltamos a vê-los em acção nos capítulos XIV e XV, que narram os acontecimentos, e só os encontramos novamente quando saem da prisão para a execução da sentença (capítulo XXII). Gama não dá grande atenção à sua psicologia nem se demora nas suas histórias pessoais, mais preocupado certamente com a inclusão destas personagens no movimento colectivo de que seriam as figuras de proa. São, portanto, figuras muito secundárias (apesar do papel desempenhado na História), cuja actuação se dilui na narração do movimento do povo amotinado, e em que as vemos apenas de relance.

Em *O Filho do Baldaia* destacamos três das personagens históricas evocadas: Luís XI, Afonso V e Carlos de Borgonha.

Mais uma vez, e à semelhança dos outros romances de Gama, é a focalização omnisciente²⁷ do narrador que apresenta estas figuras, sendo o seu retrato complementado pela actuação e pelo diálogo que elas mantêm com outras personagens. Logo no início do romance²⁸, o narrador traça um retrato físico e psicológico de Luís XI, referindo também alguns hábitos enraizados e a expressão favorita do monarca francês, como vimos anteriormente. No segundo capítulo²⁹ surge o retrato de Afonso V, estabelecendo o narrador comparações entre os dois reis: “O monarca português – aquele pobre rei, que era bom e que era justo, por isso mesmo o reverso do traiçoeiro e refalsado rei de França (...)”. Esta notória diferença de carácter será sublinhada ao longo de todo o romance: de um lado Luís XI, dissimulado, calculista, astucioso, do outro Afonso V, ingénuo, crédulo, cavalheiresco. No capítulo X, Afonso V conversa com Carlos de Borgonha, cavaleiro corajoso, muito activo, rigoroso e severo, que não confia no rei francês e avisa o monarca português acerca das verdadeiras intenções do seu inimigo. Este encontro proporcionará a Afonso V uma longa noite de insónia (capítulo XI), em que o narrador omnisciente expõe as preocupações que afligem o “pobre homem coroadado”³⁰: “as desairosas e funestas consequências, que se iam imediatamente seguir da imprudente resolução, que voluntariosamente tomara contra a unânime opinião do seu conselho.”³¹

Luís XI e Carlos de Borgonha desempenham também um papel importante no percurso do herói, Luís Fernandes Baldaia. A viagem de Luís em companhia das duas damas serve também para caracterizar, ainda que indirectamente, o rei Luís XI: ao longo do caminho surgem várias personagens que demonstram a astúcia e falta de escrúpulos do rei, capaz de esmagar todos os que se lhe opõem – um bom exemplo é o de João de Normanville que conta a perseguição que o rei move à sua família (capítulos VI e VII)³².

Na batalha de Nancy (capítulo XIII), Carlos de Borgonha e Luís Baldaia praticam feitos de cavalaria de igual valor e, apesar de lutarem em campos opostos, Luís

²⁷ Servimo-nos aqui da terminologia proposta por Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes em *Dicionário de Narratologia*, 6ª edição, Coimbra, Livraria Almedina, 1998, pp.173-177.

²⁸ *O Filho do Baldaia*, cap.I, pp.11-13.

²⁹ *Idem*, p.30.

³⁰ *Idem*, p.222.

³¹ *Idem*, p.220.

³² Verifica-se, também neste ponto, uma semelhança com a viagem de Quentin Durward no romance homónimo de Scott. Harry Shaw, em *The Forms of Historical Fiction*, p.163, resume desta forma a finalidade desse percurso: “Quentin’s adventurous journey not only reveals the character of Louis XI, it also gives Scott the opportunity to place the king in a larger historical context.”

tenta salvar a vida do duque. Serão feitos como estes que lhe darão a nobreza necessária aos olhos da família Melun para permitir o casamento com Yolanda.

No capítulo XVIII, o rei francês manda encerrar Yolanda num convento, depois de ter atacado o castelo em que ela e o cavaleiro português se refugiavam. E é Luís XI, por intermédio do valido Filipe de Commines, que decreta as condições para que o casamento se realize, afinal um plano astucioso para se ver livre da herdeira e confiscar os bens de uma das mais nobres famílias do reino. Como podemos ver no capítulo XIX, especialmente na conversa entre o rei e o seu valido preferido, em que se acertam os pormenores que possibilitam o desenlace, Luís XI não ajuda os amantes porque se compadece deles mas porque a situação lhe é conveniente.

Vários críticos estabeleceram comparações entre *O Filho do Baldaia* e *Quentin Durward* de Scott, como referimos no capítulo anterior.

No tocante às personagens históricas, Pinheiro Chagas afirma que Arnaldo Gama quis evocar dois vultos estrangeiros: “Luiz XI de França e Carlos o Temerario de Borgonha, os dois heróis do *Quintino Durward*, os dois retratos mais perfeitos da galeria historica de Walter Scott”.³³ Mas na aproximação entre o Luís XI delineado por Scott e a figura do romancista portuense, é esta que fica a perder, já que Gama não teria considerado as diferenças entre as duas épocas: “(...) esta grande differença de circumstancias altera forçosamente a physionomia d’um vulto; o snr. Arnaldo Gama não attendeu a isso, pautou-se pelo Luiz XI do *Quintino Durward*, e a copia teve a pallidez do reflexo. (...) Ora as finuras escaparam ao snr. Arnaldo Gama, as sombras leves, os relampagos que illuminam uma physionomia tudo isso poz de parte e o seu Luiz XI saio-lhe empastado, saio-lhe verdadeiramente um typo de merceeiro. (...)”³⁴. O modo como Gama trata a figura do duque borgonhês agradou mais a Pinheiro Chagas: “O vulto de Carlos de Borgonha, como atravessa com mais rapidez a scena, é, por isso mesmo, um desenho mais vigoroso.”³⁵ Como justificação para a incapacidade de Gama criar figuras convincentes, este crítico aponta a dificuldade em igualar o mestre: “(...) mas no que se refere aos caracteres dos dois grandes personagens historicos, é certo que não deu um passo sem consultar o seu glorioso antecessor, e tanto que o enredo se resente d’essa timidez.”³⁶ De facto, se atentarmos nos dois romances, verificamos uma

³³ *Novos Ensaaios Críticos*, p.18.

³⁴ *Idem*, p.20.

³⁵ *Idem*, p.22.

³⁶ *Idem*, p.21.

coincidência em muitos aspectos, desde a caracterização das personagens, tanto históricas como fictícias, até aos episódios que envolvem os pares românticos. No entanto, não cremos que a apreciação de Pinheiro Chagas quanto à personagem de Luís XI seja totalmente justa, já que o romancista português traçou um retrato pormenorizado e convincente das figuras históricas evocadas. Em nossa opinião, será talvez excessiva a quantidade de pormenores relativos aos vestuários, crenças e hábitos das personagens retratadas, o que contribui decisivamente para que a obra de Gama seja menos fluida do que a de Scott. Terá sido provavelmente este o motivo da crítica negativa de Chagas.

Carlos de Passos estabeleceu também comparações entre as personagens dos dois romances mas, ao contrário do crítico oitocentista que submete a obra de Arnaldo Gama à do romancista escocês, aquele conclui que *O Filho do Baldaia* é realçado “(...) pelo seguro recorte do físico e psíquico das figuras, todas gravadas e definidas com o zelo da realidade e da veracidade histórica.”³⁷ João Gaspar Simões tem uma opinião semelhante. Acerca dos dois reis presentes no romance, este crítico afirma que têm retratos “felizes”; e, apesar de este ser um romance “tipicamente livresco”, inspirado fundamentalmente nas *Mémoires* de Commines, a “impressão de realidade é poderosa”.³⁸

Em *A Última Dona de São Nicolau*, o fidalgo Rui Pereira desafia os burgueses do Porto, ultrapassando o período estabelecido para a permanência de nobres na cidade. Este é o facto histórico que esteve na origem da sublevação popular. Mas Rui, apresentado como homem orgulhoso, soberbo, rixoso, insolente e audaz³⁹, desperta outros ódios: o desorelhamento de Paio, o rapto de Alda, ... Por isso, na revolta que o pretende expulsar conjugam-se, como seria de esperar num romance histórico, as razões historicamente atestadas e as vinganças particulares, à semelhança do que acontece em *Um Motim Há Cem Anos*.

O general Bernardim Freire, líder das tropas portuguesas na fronteira minhota em *O Sargento-Mor de Vilar*, é apresentado como sendo um pouco indeciso, irresoluto. Tem a missão impossível de travar a invasão francesa no Minho no meio de uma enorme anarquia da população, revoltada contra ele pelas maquinações dos ingleses, especialmente do barão de Eben, e pelo terror que a proximidade dos invasores

³⁷ “Proémio” a *O Filho do Baldaia*, p.xv.

³⁸ *História do Romance Português*, vol.II, p.59.

³⁹ *A Última Dona de São Nicolau*, Cap.XIV, p.181.

inspirava. Quando recebe ordens para retirar sobre o Porto, o general, melancólico e triste, sugere que morram todos ali em vez de o fazerem covardemente ao abrigo dos muros do burgo⁴⁰, pondo, assim, em evidência o seu desalento mas também a sua honra. Arnaldo Gama coloca na boca de Freire os motivos pelos quais não conseguiu defender a fronteira norte⁴¹, e, ao longo dos capítulos IX e X, o narrador tece duros comentários à actuação do barão de Eben, mostrando-se solidário com o general Freire e apresentando-o como uma vítima de toda aquela situação. As personagens fictícias partilham da simpatia do narrador para com esta personagem: o sargento-mor elogia o general quando todos o criticavam e, ao vê-lo roto e ensanguentado às mãos do povo amotinado, lança-se numa tentativa desesperada para o salvar; Luís e Francisco (“De Profundis”) arriscam a vida para salvar a família dele.

Se outras personagens históricas de Arnaldo Gama conseguem atingir um certo nível de profundidade psicológica, como já vimos, o mesmo não se aplica a esta – Gama não ultrapassa o breve retrato exterior, pensamos que não consegue humanizar a figura. A inclusão desta personagem no romance parece revestir-se de uma dupla finalidade: demonstrar a incapacidade portuguesa para travar a invasão de Soult e reabilitar uma figura maltratada pela História.

Finalmente, gostaríamos de chamar a atenção para a figura de Camões, presente em *A Caldeira de Pero Botelho*. Embora o seu papel seja diminuto, é importante para caracterizar a época e o ambiente académico de Coimbra: logo no capítulo II, é Camões quem lidera uma desordem dos estudantes contra um dos candidatos à cátedra de leis, e, no capítulo IV, aconselha os Latinos a escrever em vulgar, afirmando que o português é a língua que mais “majestade”⁴² possui para a narração da viagem de Vasco da Gama, traduzindo, deste modo, uma discussão muito em voga na época. A sua participação no romance ajuda também a desencadear toda a acção: enquanto jovem estudante de Coimbra, Luís de Camões auxilia na fuga de uma donzela apaixonada do convento de Celas e aponta o carácter leviano dela como um mau presságio para aqueles amores; é também graças à sua intervenção que o jovem apaixonado acusado do rapto é libertado

⁴⁰ *O Sargento-Mor de Vilar*, Cap.IX, p.123.

⁴¹ *Idem*, p.124.

⁴² *A Caldeira de Pero Botelho*, cap.IV, p.79: “A descoberta da Índia, a grande obra dos nossos pais, a glória do nome português, cantada em outra língua que não seja a portuguesa e portuguesa de lei, como é português o feito que fez Portugal a nação mais ilustre do mundo! (...) Crede, senhores, que a língua latina não tem a majestade necessária para tanto, (...)”.

e escapa de uma tentativa de assassinato. Reencontramos Camões no final do romance, pobre e doente, esperando a morte e lamentando a perda da independência da pátria.

Esta personagem referencial, que, à semelhança de tantas outras, estabelece uma ligação entre a diegese e o cenário histórico do romance, merece do narrador uma longa caracterização no capítulo IV. No entanto, o narrador começa por dizer que não vai descrever o Camões do monumento, do orgulho e veneração nacionais, e explica as suas razões: “Êste Camões é o Camões da poesia, espécie de mito que resultou das trapaças dos poetas e da influência exercida por um homem de génio sobre toda uma nação. Mas não é o Camões da verdade, o Camões do romance histórico, que, para justificar a audácia de ressuscitar o passado, tem obrigação de fazer caminhar as épocas e os homens tais quais elas e eles foram. O Luíz de Camões, que vou apresentar aos leitores, é portanto o Camões da história; tal-qual ele foi ou aproximadamente o que ele foi; tal-qual enfim o deixaram descrito os contemporâneos, ainda os seus mais íntimos; (...)”⁴³. Prevendo uma má recepção deste retrato por parte do público, o narrador continua a apresentar os seus argumentos de defesa: “Eu bem prevejo que êste Camões não há-de agradar à máxima parte dos leitores destas páginas. O desendeusar os penates paga-se caro. O *veritas odium parit* de Juvenal tem aqui aplicação literalíssima. Mas eu fio que se os meus leitores deixarem passar as primeiras fumaças do ensejo, que lhes há-de causar o atrevimento de lhes desenfetarem o seu Camões tradicional das falsas lentejoulas com que o trazem entrajado, e de que de-veras ele não precisa, quer como grande alma, quer como grande poeta; e se pensar depois friamente um pedaço, há-de vir a concordar comigo em que se pode ter dois olhos, ser feio, extravagante, perdulário e cabeça airada, e ser contudo Homero ou Luíz de Camões. (...)”⁴⁴. Assim, para além de reiterar o modo como concebia o romance histórico, Arnaldo Gama justifica a participação na diegese de uma personagem referencial que actua “ao mesmo nível das inventadas”.⁴⁵

Como conclusão do estudo das personagens referenciais e da sua inclusão na narrativa, salientamos a função de elos de ligação que normalmente elas estabelecem entre a História e a ficção. Estas figuras movem-se entre diversos graus de participação na intriga: desde a simples nomeação pelo narrador ou por outras personagens, que comentam as suas actuações, povoando-se assim o cenário histórico em que decorre a

⁴³ Idem, p.59.

⁴⁴ Idem, p.60.

⁴⁵ Como observa Maria de Fátima Marinho em *O Romance Histórico em Portugal*, p.84.

acção com as figuras que dele fizeram parte, como forma de criar verosimilhança para o narrado, até ao envolvimento dessas figuras numa complexa teia de relações que se vai revelando à medida que a intriga avança e para a qual elas contribuem decisivamente. No primeiro caso situam-se, por exemplo, personagens como Soult e Lord Wellesley, em *O Segredo do Abade*, o barão de Eben, em *O Sargento-Mor de Vilar*, o general Schomberg, em *O Satanás de Coura*, o alcaide pequeno, Lourenço Anes, e o escrivão da alcaidaria, Fernão Vicente, em *A Última Dona de São Nicolau*, ou Bandarra, em *O Filho do Baldaia*, sendo os três últimos participantes da acção, sem que, no entanto, a sua actuação se revista da importância do papel que desempenham as personagens referenciais de *Um Motim Há Cem Anos*, cujo relevo discutimos anteriormente, e que se incluem no segundo grupo a que nos referimos acima.

Em seguida, passamos ao estudo das personagens inventadas dos romances de Arnaldo Gama, estabelecendo paralelos com personagens de outros romances que possam ter servido como modelos ao autor.

2. AS PERSONAGENS FICTÍCIAS.

Menos condicionados na criação destas figuras, os romancistas delinearam geralmente heróis e heroínas de carácter romântico: Renzo e Lucia, em *Os Noivos*, de Manzoni; os heróis dos romances de Herculano; Cecília, Teresa, Jerónimo em *A Mocidade de D. João V*, de Rebelo da Silva, só para citar alguns exemplos.

Por uma questão de organização deste trabalho, dividiremos esta categoria de personagens em várias subcategorias, começando por referir o tratamento das figuras femininas.

2.1. As personagens femininas.

Walter Scott estabeleceu um certo modelo de heroína do seu romance histórico com Rose Bradwardine, em *Waverley*. Ela é a jovem apaixonada pelo protagonista Edward Waverley, que, no início, não lhe corresponde, mas com quem vem a casar. Os acontecimentos conduzem Rose a um final feliz sem que ela sofra os desvarios de uma paixão avassaladora. É, portanto, um modelo de moderação, fleuma e passividade.⁴⁶

Herculano concebe as suas heroínas com uma passividade semelhante, embora o seu destino seja marcado pela tragédia e todo o percurso seja dominado pela fatalidade, ao contrário das passivas, mas geralmente felizes, heroínas scottianas: Beatriz, depois de abandonada pelo seu sedutor, Fernando Afonso, deixa-se morrer; Dulce casa contra a vontade com Garcia para salvar Egas e morre quando vê o amante tornar-se frade depois de matar o rival; Hermengarda aceita a oposição do pai em relação ao casamento com Eurico mas, quando ele se torna monge e os dois não podem consumir o amor que sentem, ela enlouquece, afastando-se, neste momento, do modelo de Scott.⁴⁷

Nos romances históricos de Arnaldo Gama, as figuras femininas revestem-se normalmente das características das mulheres-anjo típicas da estética romântica: donas de uma beleza perfeita, apaixonadas, meigas, resignadas no sofrimento, parecendo

⁴⁶ Cf. as obras já citadas de Georges Lukacs, Harry Shaw e Maria de Fátima Marinho. Lembramos também a curiosa, e sobejamente conhecida, explicação de Balzac para a frieza da heroína de Scott, contida em "Avant-Propos" de *La Comédie Humaine*.

⁴⁷ Cf. *O Romance Histórico em Portugal*, p.61.

predestinadas para o sacrifício, crentes na intervenção divina que trará a felicidade aos seus amores, alcançam normalmente a felicidade do casamento⁴⁸ no desenlace dos romances. Atentemos nos exemplos seguintes.

Camila, de *O Sargento-Mor de Vilar*, é uma figura angélica, com uma sensibilidade delicada e poética, o “arquétipo da Eva de Milton”, como a caracteriza o narrador⁴⁹. Apaixonada por Luiz Vasques de Encourados desde a infância, sofre com as barreiras que a diferença de posição social coloca ao seu amor. Quase morre quando se espalha a notícia da morte de Luiz na guerra contra os franceses (capítulo XVII), e só aceita o pedido de casamento do cruel Braz quando o cargo do pai é por ele ameaçado, pensando, porém, que morreria de saudade ao sair da igreja e que Luiz a perdoaria. Ele regressa e encontra-a como uma santa resignada (capítulo XVIII) que nunca o esqueceu nem deixou de amar. Morto o pai dele, desaparecem os entraves ao casamento. Acerca desta personagem, João Gaspar Simões concluiu que Camila é a “pureza personificada”.⁵⁰

O narrador apresenta também como anjos de candura Alda (*A Última Dona de São Nicolau*), Aldora e Marina (*O Balio de Leça*), Yolanda (*O Filho do Baldaia*) e Teresa (*O Segredo do Abade*).

Alda é filha do amor da mãe por um judeu, facto que desconhece durante a maior parte do romance, e vive protegida pelos tios, Vivaldo, um copista preocupado quase exclusivamente com a sua arte e com a ameaça da imprensa, Paio e Fernão, homens rudes cujos caracteres são abrandados pela doçura da sobrinha. Apaixonada por Álvaro Gonçalves, sofre a oposição do avô dele devido a uma disputa por uma mulher que este tivera com o avô dela. No entanto, perante a bondade de Alda, que lhe trata os ferimentos e o vela incansavelmente, o velho Gonçalo Peres rende-se aos encantos dela e abençoa o casamento. Alda é também vítima de uma tentativa de rapto, que passa sem consequências devido à pronta intervenção do noivo. A sua felicidade completa-se com a revelação da identidade do pai e a sua conversão ao cristianismo. Tal como as heroínas de Scott, Alda é conduzida a um final feliz pelo desenrolar favorável dos acontecimentos.

⁴⁸ Aliás, em *O Sargento-Mor de Vilar*, p.37, D. Luísa, protectora dos amores de Luiz e Camila, afirma mesmo que “O casamento é, para a mulher que ama, o ponto culminante da felicidade.”

⁴⁹ *O Sargento-Mor de Vilar*, cap.II, p.26.

⁵⁰ *História do Romance Português*, vol.II, p.58.

Será também interessante analisarmos o comportamento da outra personagem feminina desta obra. A mãe de Alda, Branca Mendes, vive emparedada⁵¹ durante dez anos como penitência do crime de ter tido uma filha, com um judeu, sem um casamento que a legitime. Esta mulher desesperada impõe-se a si mesma uma longa e terrível expiação, pedindo perdão pelo pecado dela e do amante e rezando pela conversão dele. Resistirá a todos os pedidos de Eleazar e dos tios para abandonar aquele “martírio voluntário” e alcançará, no final, a conversão que tanto pediu. Não deixa de ser significativo o nome de Branca, sinónimo de pureza, atribuído a um anjo caído, uma pecadora que, através do arrependimento e da penitência, alcança o desejado perdão e vê a felicidade daqueles que ama.

Aldora, caracterizada pelo narrador como “ (...) a perfeição do tipo das mulheres da Maia”⁵², é raptada pelos freires revoltosos de Leça. Ao ver a sua honra ameaçada e as suas súplicas desprezadas, prefere morrer, optando pelo martírio. Por isso, primeiro tenta atirar-se ao rio e depois tenta suicidar-se com a adaga do raptor, mas das duas vezes é impedida por Rui de Alpoem. Neste ponto, Aldora tem um comportamento semelhante ao de Rebeca, em *Ivanhoe*, que ameaça suicidar-se, recusando ceder aos avanços de Bois-Guilbert, um cavaleiro da Ordem dos Templários que a mantém fechada numa torre (capítulo XXII). A jovem de *O Balio de Leça* é salva pelo noivo e pelos frades fiéis a D. Frei Estêvão Vasques Pimentel.

Marina, mãe de Aldora, acusada pelo marido de adultério e de vender a filha, aceita tudo com paciência e resignação. Com a “angélica resignação dos mártires”⁵³, pede o “Juízo de Deus” (um ferro em brasa sobre uma mão) para provar a sua inocência. No final, perdoa o marido que a acha uma santa por ter suportado aquela terrível prova.

Yolanda de Melun, tal como Isabel de Croye em *Quentin Durward*, aceita passivamente a oposição da família ao seu desenlace com Luís Baldaia, cavaleiro de posição social inferior, mas sem renunciar definitivamente ao apaixonado. Diz a Luís que o deixa porque “sagrados e imperiosos deveres”⁵⁴ a obrigam a sacrificar o amor ao dever de cuidar do avô e do tio, mas tem esperança de escapar à infelicidade que persegue a família. Mostra-se firme e resoluta, dizendo ao tio, cioso da linhagem e da

⁵¹ A mesma opção de Mère Gudule, em *Notre Dame de Paris*, sem que os motivos que a levaram a isso ou o desenlace tenham qualquer semelhança.

⁵² *O Balio de Leça*, cap. IV, p. 90.

⁵³ *Idem*, cap. VIII, p. 190.

⁵⁴ *O Filho do Baldaia*, cap. VIII, p. 158.

nobreza do sangue da família, que ele pode dispor do presente dela mas não do futuro⁵⁵, assemelhando-se aqui, mais uma vez, a Isabel de Croye que recusa casar-se com o pretendente imposto por Carlos de Borgonha. Yolanda dá ainda outra prova de coragem – contraria o avô ao não aceitar fugir do castelo de Fruges para se defender do ataque de Luís XI, mostrando assim que é uma verdadeira descendente daquela nobre família.⁵⁶

Teresa, cujo retrato traçado pelo narrador sublinha a perfeição do anjo⁵⁷, é a filha de um carpinteiro apaixonada por um fidalgo. Seduzida e grávida de Duarte, é protegida por ele e pelo abade até que se realize o casamento. Duarte pretende afrontar as convenções sociais e casar com ela. Teresa acha que o casamento é impossível e só se convence na véspera do desenlace secreto. Confrontada por Leonor, que a humilha e quer expulsar do solar, a aterrorizada e tímida Teresa consegue apenas dizer que é esposa de Duarte (capítulo XVI). No final, quando o corpo do marido assassinado é levado para casa, Teresa vê o movimento invulgar no portão, pressente a desgraça e cai morta aos pés do berço do filho, num lance carregado de melodramatismo.

Mas Arnaldo Gama não concebeu apenas figuras femininas angelicais, de moral irrepreensível, e com actuações mais ou menos passivas, como estas que acabamos de referir. Pelo menos três das suas personagens femininas tendem a afastar-se, ou afastam-se claramente, deste padrão: Laura (*Um Motim Há Cem Anos*), Beatriz (*A Caldeira de Pero Botelho*) e Leonor (*O Segredo do Abade*).

Laura é apresentada pelo narrador como um modelo de formosura e graciosidade, realçando-lhe a “(...)fronte fidalga (*a lordly fore-head*), como diz Walter Scott (...)”⁵⁸. Em termos psicológicos, o traço que mais se salienta é a imaginação: “Laura era uma dessas mulheres imaginativas e romanescas (...) da leviandade e da inconstância própria das raparigas imaginativas (...)”⁵⁹. Esta particularidade fará com que se esqueça dos perigos que rodeiam a sua reputação.

Passeando no quintal de Tomás Pinto, Laura vê umas inglesas a cavalo e quer imitá-las. A amiga, Pascôa, proporciona-lhe os meios para o passeio, mas o cavalo dispara a galope e Laura só se salva graças à pronta intervenção de Manuel da Costa. Este acto heróico de Manuel corresponde aos sonhos romanescos de Laura, iniciando-se

⁵⁵ *Idem*, cap.VIII, p.167.

⁵⁶ *Idem*, cap.XVI, p.322.

⁵⁷ *O Segredo do Abade*, cap.V, pp.96-97.

⁵⁸ *Um Motim Há Cem Anos*, cap.IV, pp.88-89.

⁵⁹ *Idem*, pp.92-93.

assim uma série de encontros, em que Pascôa representa o papel de confidente, e que a ausência do noivo de Laura encoraja. Se para o sargento Manuel da Costa se tratava de um amor verdadeiro, para Laura não passava de “(...) puro devaneio de rapariga romanesca, simples entusiasmo de imaginação (...)”⁶⁰. O regresso do noivo fá-la sentir-se dividida entre o amor que sente por ele e a lembrança daquele acto heróico. Decide então acabar a relação com Manuel, mas de uma forma suave, gradual. É neste momento que intervém Álvaro Martins, começando por falar da mulher do falecido conde do Sardoal, cujo principal defeito era a imaginação romanesca e leviana que a levava a praticar actos que tinham uma aparência contrária à realidade. Em seguida, conta a história da mulher do barão de Richenstein, Matilde, em tudo semelhante à de Laura com Manuel da Costa, mas que termina de uma forma trágica, uma vez que o marido, sentindo-se traído, a assassina por ciúmes. Laura, reconhecendo-se naquela narrativa, arrepende-se e diz a Manuel que nunca deixou de amar o noivo. D. Francisco da Cunha, conde de Sardoal, no capítulo XI, relata mais uma história exemplar – a de Mariana, sua mulher e tia de Laura, que possuía também um carácter romanesco e imaginativo. Para acobertar os amores da cunhada e de Sebastião de Carvalho e Melo, Mariana aparenta ser a amante dele. O marido, suspeitando da traição, assassina-a. O conde conclui, dizendo a Laura que não basta ser mulher virtuosa, mas é também preciso parecê-lo aos olhos do mundo, uma vez que depois de posta em causa, a reputação de uma mulher nunca mais se levanta, enquanto a de um homem pode ser reabilitada.⁶¹

Estas duas histórias que servem de aviso à heroína do romance, contadas pela mesma personagem em longas analepses encaixadas na narrativa, parecem-nos desempenhar a função de “mise en abyme”, tal como a define Philippe Hamon⁶². Partindo da definição do conceito por Jean Ricardou, e a sua divisão em “mise en abyme concentrante” e “mise en abyme éclatée”, Mieke Bal caracteriza o primeiro tipo, aquele que mais nos interessa neste momento, como uma história dentro da história, isto é, um resumo da história principal, o que tem uma evidente repercussão na estrutura

⁶⁰ *Idem*, p.95.

⁶¹ *Idem*, p.229. Acerca do enredo que acabamos de resumir, Óscar Lopes, artigo citado, *Op. Cit.*, p.11, afirma que é “o mais rocambolesco, e factual ou moralmente o mais implausível dos enredos de Arnaldo Gama.”

⁶² Artigo citado, in *Categorias da Narrativa*, p.101: “O texto pode repetir-se a si mesmo, *en abyme*, inserindo no seu percurso um fragmento (parágrafo, cena, pequeno relato, história exemplar mais ou menos autónoma, etc.) que, numa forma de reduplicação semântica, funcionará como uma espécie de *maquette*, de modelo reduzido da obra inteira, e onde as personagens reproduzirão em escala reduzida o esquema global das personagens da obra na sua totalidade.”

temporal do romance: “puisqu’elle apparaît comme résumé, donc contenant l’histoire et son dénouement, avant le dénouement de l’histoire principale, ce dénouement se révèle avant terme, et le suspens, qui dépend en grande partie de l’organisation temporelle de la narration, s’en trouve affecté. Cet effet résulte de ce que la mise en abyme concentre ce qui est de par sa nature étalé, dispersé. Si cette concentration se situe au niveau de la conscience du personnage concerné, elle est capable de modifier, à travers lui, le dénouement.”⁶³ Jesús García Jiménez também se debruça sobre este problema e conclui que a eficácia desta função concentrante se prende com o *nível de consciência da personagem*. Assim, se a personagem está consciente da função da segunda história, através dessa consciência poderá modificar-se o desenlace da história principal.⁶⁴ E é isso que acontece no caso que estamos a analisar. Laura põe fim à relação com Manuel, aliás uma relação impossível, pois, como revela o conde de Sardoal, eles são irmãos pela parte da mãe, evitando assim o desfecho habitualmente trágico para os casos como o dela e que está claramente demonstrado nas duas histórias referidas. No entanto, este casamento com o noivo D.Manuel de Lencastre não é completamente feliz porque eles não têm filhos – a ilustre, mas amaldiçoada, linhagem de Sardoal termina aqui.

Beatriz está longe de poder ser vista como um anjo. Apaixonada por um jovem fidalgo madeirense, é forçada pelo pai a professar sem noviciado no convento de Celas porque ele não aprova aquela relação. A solução encontrada por Diogo e os amigos consiste no rapto e fuga para a Madeira. Durante a fuga do convento, ela revela “leveza de carácter”⁶⁵, como sublinha o narrador, e como concluem os seus adjuvantes. Já na ilha, Beatriz torna-se amante de Pero Botelho, tio de Diogo, porque prefere uma vida mais ruidosa e ele é rico e gosta de festas⁶⁶, ao contrário de Diogo que gosta de poesia e do sossego dos ermos. Vai ainda mais longe e diz que prefere ser barregã de Pero toda a vida do que esposa de Diogo uma hora⁶⁷. Quando confrontada por Diogo com tudo o que fez, ela pede-lhe que a mate e que a perdoe. Diogo aconselha-a a expiar o pecado que cometeu para alcançar o perdão de Deus, tal como ele vai fazer. Beatriz quer voltar para o convento para morrer em penitência e para rezar pela salvação do homem que fez desgraçado, encarnando, assim, o tópico romântico da expiação. Trinta e sete anos depois, com o aspecto de um cadáver e quase idiota, Beatriz morre com fama de santa.

⁶³ Mieke Bal, *Narratologie. Les Instances du Récit*, Paris, Édition Klincksieck, 1977, pp.106-107.

⁶⁴ Jesús García Jiménez, *La Imagen Narrativa*, Madrid, Editorial Paraninfo, 1995, p.166.

⁶⁵ *A Caldeira de Pero Botelho*, cap.II, p.35.

⁶⁶ Em *O Monge de Cister*, Leonor também troca Vasco por outro pretendente mais rico.

⁶⁷ *A Caldeira de Pero Botelho*, cap.VII, p.163.

Leonor é, sem dúvida, a personagem feminina mais complexa de Arnaldo Gama. No capítulo VII, o narrador traça o seu retrato físico e psicológico, corroborado por algumas personagens: “Era uma mulher formosíssima, que pela admiravel belleza do rosto e pela perfeição e bem contornado das fôrmas podia servir de modelo a um esculptor, que tentasse reproduzir o ideal da Venus antiga.” Mas o carácter não corresponde à perfeição exterior, e nele revelam-se as “contradições absurdas” que o narrador explica demoradamente: “Havia alli a neve e o fogo reunidos, Satanaz e um anjo, Medêa e Psyché. Ao primeiro relance assemelhava estatua de uma mulher admiravel, soberba por ter nascido tão perfeita e tão bella – assim era fria a expressão do semblante, impassivel e severo o olhar, altivo e emproado o porte e os gestos. Mas (...) por traz d’aquelle gelo (...) acachoaava a lava de um vulcão, referviam todos os sentimentos com calor igual ao do sol. O amor e a amizade, a dôr e o prazer, a tristeza e a alegria, a caridade e o odio, todos os grandes sentimentos, enfim eram n’ella verdadeiras paixões. Desenfreados e postos a nú taes quaes eram, chegariam a ser defeitos perigosissimos. A natureza temperára-os, porém, pondo-lhes de par aquell’outro sentimento de orgulho nobilissimo, que acanha os impetos apaixonados (...)”.⁶⁸ Pensa que é preferível morrer fidalga a viver vilã e, por isso, instiga Duarte a confrontar Mateus pelo insulto que fizera à honra da família, mesmo pondo em perigo a vida dos que a rodeiam.

Apaixonada por Duarte, que ama Teresa, Leonor é indiferente ao amor que Vasco lhe vota. No capítulo XII, quando se fazem ouvir os primeiros boatos acerca da relação de Duarte com uma mulher de baixa condição social, Leonor apresenta uma tristeza e uma melancolia que lhe não eram habituais, sente a soberba irritada mas também a alma dilacerada. Como conclui o narrador, “N’aquella dôce melancolia, n’aquella resignação que lhe enlevava o espirito, D. Leonor de Baião, a despeito da natural soberba, mostrava que era mulher, e, portanto, que nascera para amar e ser amada. (...) a paixão satanica não lhe podia dominar senão artificialmente a paixão angelica.”⁶⁹ Vasco declara-se apaixonado, mas Leonor não lhe corresponde; diz que é desgraçada porque Duarte não a ama e sente que o amor por ele está condenado ao sofrimento, sem esperança e sem futuro. Pela primeira vez chora, mas depressa readquire a altivez soberba, pensando nos boatos sobre Teresa. Mais tarde, no capítulo XV, preocupada com os perigos que Duarte corria, Leonor mostra-se angustiada e pede-

⁶⁸ *O Segredo do Abade*, pp.137-138.

⁶⁹ *Idem*, cap.XII, pp.264-265.

-lhe que não parta, declarando-lhe o quanto o ama. A surpresa dele e a confissão de que ama outra fazem-na chorar, mas a sua natural impassibilidade domina-a novamente e fã-la conduzir a conversa para Teresa, de quem fala com tal soberba que Duarte a despreza. No capítulo seguinte é a fidalga ciosa da pureza do sangue, mas também a mulher desprezada e, por isso, ferida e despeitada, que entra no solar de Nespereira para humilhar e expulsar a rival. Os ciúmes e a raiva enlouquecem-na agora que sabe que perdeu Duarte para sempre.

Quando recebe a notícia da morte do amado, Leonor mantém no rosto a habitual expressão glacial, mas no seu íntimo reage como se recebesse uma punhalada no coração, iniciando-se aí uma morte lenta e angustiada. Ao ouvir Vasco confessar o crime, “Pelo corpo de D. Leonor correu um estremecimento, igual ao primeiro que sacode os expostos de subito á acção de uma pilha galvanica, os olhos luziram lhe com um brilho horrivel, e pelos labios fôra lufaram em voz medonha estas palavras: / «- Infame assassino, para sempre sejas maldito!”⁷⁰. Leonor morre amaldiçoando o primo, como se fosse esta a forma de se vingar pela morte de Duarte.

Resumindo, deste modo, o percurso desta personagem, podemos ver que ela oscila entre um orgulho e uma altivez desmedidos e um amor condenado ao desespero. Se o amor de Teresa é calmo e poético, o de Leonor é uma paixão violenta, extremada, capaz de levar ao desespero mais profundo. Se a primeira é correspondida serenamente, a segunda sofre o desprezo e sente-se perseguida por um fado desgraçado que a condena a amar sem esperança. Se a sua caracterização a opõe radicalmente à angélica Teresa⁷¹, a morte, que encerra tragicamente este triângulo amoroso, aproxima-as – Leonor também se deixa morrer de amor e desgosto, numa cena de um intenso melodramatismo.

Na composição desta figura feminina, podemos perceber alguns traços desenvolvidos na caracterização da protagonista de *O Génio do Mal*. Matilde ama Rodrigo mas é preterida em favor de sua irmã Ernestina, a mulher-anjo romântica que tudo suporta por amor. O orgulho ferido leva Matilde a conceber um diabólico plano de vingança que consiste em despertar o ciúme do cunhado e levá-lo a assassinar a mulher,

⁷⁰ *Idem*, cap.XVIII, p.368.

⁷¹ A cena em que Leonor confronta Teresa é muito elogiada por Pinheiro Chagas em *Ensaio Crítico*, p.55: “D. Leonor e Thereza são duas figuras primorosas. O orgulho satânico da fidalga contrasta de um modo magistral com a timidez angelica da esposa de Duarte Pinheiro. A scena em que o romancista as põe frente a frente, bastaria para dar ao sr. Arnaldo Gama foros de escriptor muito notavel, de um dos mais notaveis da nossa terra no genero romance.”

infelicitando também todas as personagens que se relacionam com o casal. Não hesita em servir-se da sua beleza e do corpo para atrair vários homens para a sua causa, entregando-se a uma longa lista de amantes. Quando encontra um adversário à altura, o Marquês de Montejunto, Matilde parece ceder de novo à paixão, mas o espírito “satânico”⁷² que a domina fala mais alto e ela acaba por morrer às mãos de um dos cúmplices. Muitos traços da personalidade desta mulher podem ser revistos em Leonor de Baião, nomeadamente a altivez e o orgulho que dominam todos aqueles que as rodeiam, o despeito que o desprezo do homem amado desperta e a necessidade de vingança contra os que se lhes opõem. A crítica aponta também neste sentido, como se pode ler na seguinte apreciação: “Este romance [*O Génio do Mal*], de trama romanesca bem urdida, dá destaque à análise psicológica de uma figura de mulher, Matilde, que anuncia já a «mulher viciosa», a «mulher de bronze» e empedernida que cada vez mais o aproximar do fim do século fará acentuar: o «génio do mal» conhece, neste romance, um dos seus tratamentos sintomáticos, análogo aliás ao utilizado para caracterizar a figura satânica de D. Leonor de Baião (*O Segredo do Abade*).”⁷³

Com este tipo de mulher, Arnaldo Gama antecipa de certa forma figuras femininas como Cassilda, de *A Mulher Fatal*, de Camilo Castelo Branco. A caracterização desta personagem coincide em vários aspectos com a de Matilde: “mulher de magia satânica”, “libertina”, “mulher fatal”, “satanicamente formosa”, “impudor”, “altivez”, “belo anjo caído no esterquilínio”, “criatura entre celestial e satânica”, “mulher de mármore”.⁷⁴ Quando se apaixona por Carlos, Cassilda parece disposta a mudar de vida, fazendo tudo para o salvar e encarando a possibilidade de o vício ser “redimido pelo amor”⁷⁵; mas isso não passa de um engodo – quando se vê de novo sozinha, ela decide voltar à antiga vida, entregando-se a um novo amante que a sustenta regamente.

Assim, podemos concluir que Arnaldo Gama apresenta dois tipos antagónicos de mulher, o que, de certo modo, aponta a evolução que se verificará no tratamento literário da imagem feminina ao longo do século XIX: a mulher-anjo típica da primeira geração romântica, que tem em Hermengarda (*Eurico o Presbítero*) ou Joanhina (*Viagens na Minha Terra*) dois exemplos marcantes, e o seu contraponto, que vai

⁷² O adjectivo usado com mais frequência para a caracterizar.

⁷³ *Dicionário do Romantismo Literário Português*, coordenação de Helena Carvalhão Buescu, Lisboa, Caminho, 1997, p.202.

⁷⁴ *A Mulher Fatal*, s/l., Círculo de Leitores, 1990, pp.103, 113, 116, 117, 119, 131, 133, respectivamente.

⁷⁵ *Idem*, p.144.

surgindo paralelamente, na figura de uma mulher demoníaca, dominadora e fatal, já ensaiada por Herculano em D. Leonor Teles (“Arras por Foro de Espanha”, *Lendas e Narrativas*, I) e desenvolvida por Camilo em Teodora (*Amor de Salvação*) ou Cassilda (*A Mulher Fatal*), por exemplo.

2.2. As personagens masculinas.

Passamos, agora, ao estudo dos protagonistas masculinos de Arnaldo Gama.

Lukacs define o herói de Scott como um cavalheiro médio: “Le «héros» de Scott est toujours un gentleman anglais plus ou moins médiocre, moyen. Il possède généralement un certain degré, jamais éminent, de sagesse pratique, une certaine fermeté et une certaine bienséance morale, qui va même jusqu’à l’aptitude au sacrifice de soi, mais ne devient jamais une passion impétueuse, n’est jamais un dévouement enthousiaste à une grande cause. Non seulement les Waverley, Morton, Osbaldiston, etc. sont de tels représentants corrects, décents, moyens de la petite noblesse anglaise, mais aussi Ivanhoe, le chevalier «romantique» du Moyen Age.”⁷⁶

Da leitura dos romances históricos de Herculano, concluímos que os seus protagonistas apresentam todas as características do atormentado herói romântico.

Os heróis de Arnaldo Gama, como vamos ver em seguida, parecem aproximar-se mais dos de Herculano do que dos de Scott, revestindo-se do sentimentalismo romântico que caracteriza as personagens herculanianas.

O herói mais moderado parece-nos ser Luís Fernandes Baldaia (*O Filho do Baldaia*), influenciado talvez pelo comportamento do protagonista de *Quentin Durward*.⁷⁷ Tal como este, o jovem cavaleiro português coloca sempre em primeiro lugar a honra e os ideais de cavalaria, ideais sobretudo de justiça social mas também de comportamento amoroso – proteger o fraco contra o forte, corrigir as injustiças e defender as damas.⁷⁸ Temporariamente ao serviço de Luís XI, o jovem Baldaia cedo se

⁷⁶ *Le Roman Historique*, p.33.

⁷⁷ Pinheiro Chagas, em *Novos Ensaios Críticos*, pp.21-22, enumera os pontos de contacto entre os dois protagonistas.

⁷⁸ *O Filho do Baldaia*, cap. IV, p.101. José Mattoso, num estudo intitulado “Cavaleiros andantes: a ficção e a realidade” in *A Nobreza Medieval Portuguesa*, Lisboa, Editorial Estampa, 1981, pp.353-369, debruça-

apercebe da sua astúcia e prepotência, mas nunca se deixa corromper nem comete qualquer acto que seja danoso para a honra do rei português. Apaixona-se por Yolanda ao primeiro olhar e quando sente que vai perdê-la entrega-se ao desespero e ao delírio⁷⁹. Neste ponto, afasta-se da moderação de Quentin Durward que, ao sentir que não casará com Isabel de Croye, pensa que a lembrança dela será suficiente para o ajudar a ser um verdadeiro homem de armas, e, ao encontrar-se com ela depois de pensar que a perdera, limita-se a recomendar-lhe prudência no testemunho acerca de Luís XI. Num encontro realizado em circunstâncias semelhantes, mas com uma carga sentimental muito mais evidente, Luís e Yolanda prometem fidelidade, e quando ela explica os motivos pelos quais o tem de abandonar, ainda que temporariamente, Luís compreende a grandeza do sacrifício dela e, como bom cavaleiro, volta a colocar a honra acima dos sentimentos. No entanto, isto não quer dizer que ele aceite passivamente as razões invocadas pelo tio dela para impedir o casamento.

Na batalha de Nancy, Luís pratica “proezas singulares” que o nobilitam aos olhos do avô de Yolanda, que então consente no casamento, como prova de reconhecimento por ele ter salvo a neta. Luís mostra a mesma coragem na defesa do castelo de Fruges. Ferido e fechado numa masmorra, preocupa-se com a sorte da noiva e experimenta a febre da demência⁸⁰. Quando Filipe de Commines o ajuda a fugir, ele diz-se disposto a desafiar Luís XI para um duelo, caso não lhe devolva Yolanda. Commines lembra-lhe que o tempo dos cavaleiros andantes já passou e chega mesmo a compará-lo a Amadis de Gaula⁸¹, tal como acontece a Quentin no romance de Scott. Estas comparações revestem-se de extrema importância pois aproximam Luís Baladaia e Quentin do estatuto da figura quixotesca do *cavaleiro andante*. A errância dos dois jovens em busca de aventuras em que possam evidenciar o seu domínio da cavalaria e a luta pela donzela amada traduzem uma certa influência do *D. Quixote* de Miguel de Cervantes, do *Amadis de Gaula*, e dos antigos “romances” de cavalaria medievais sobre Scott e, também, sobre o romantismo português.⁸² Arnaldo Gama não lhes terá sido

se também sobre o ideal do cavaleiro andante, a propósito de *A Demanda do Santo Graal*, tentando estabelecer um paralelo entre as narrativas de cavalaria e a realidade da vida do nobre na Idade Média.

⁷⁹ Como explica o narrador omnisciente, *O Filho do Baldaia*, cap. VIII, pp.154-155.

⁸⁰ *Idem*, cap. XVII, pp.335-337.

⁸¹ *Idem*, cap.XIX, p.392.

⁸² Maria Fernanda de Abreu, em *Cervantes no Romantismo Português*, Lisboa, Editorial Estampa, 1994, estudou demoradamente esta questão, chamando a atenção para a importância da literatura cavaleiresca medieval e do *D. Quixote* na formação do romance histórico de Scott, e lembrando também a estreita relação entre novelas de cavalaria, crónicas medievais e o romance histórico dos românticos,

indiferente, como podemos concluir pelas várias citações da obra de Cervantes que encontramos no seu livro de apontamentos.⁸³

Se Quentin tem de passar por uma prova (matar la Marck) como condição imposta pelo duque da Borgonha para aceder à mão de Isabel, no romance português o casamento só será possível se Luís aceitar Yolanda pobre e a levar para fora de França. Esta última barreira a ser transposta antes de os heróis atingirem a felicidade remete-nos para as provas por que têm de passar os heróis dos contos tradicionais antes de acederem à mão da princesa.

Em relação a este romance, como já dissemos, os críticos tendem normalmente a realçar os pontos de contacto com a obra de Scott, mas, segundo Gaspar Simões, “ a figura do cavaleiro que nobremente se bate para salvar a sua dama, Yolanda de Melun, é das mais galhadas de toda a galeria do nosso romance histórico.”⁸⁴

Eleazar Rodrigues, o judeu apaixonado por uma cristã em *A Última Dona de São Nicolau*, destaca-se pelo conflito interior que culmina na sua conversão ao cristianismo. Eleazar, debate-se com dúvidas em relação à morte de Cristo, uma vez que, no seu entender, Deus não pode morrer. No capítulo IX, ele sente-se vivamente impressionado pela forma como Fernão Gonçalves aponta a principal diferença entre as duas religiões, e a resignação com os seus próprios problemas face ao exemplo do sofrimento de Jesus pela salvação dos pecadores. As suas reservas dissipam-se quando a filha lhe pede que se converta. Eleazar revela que se sentia atormentado pela dúvida havia muito tempo e, por isso, a sua conversão é verdadeira (capítulo XIX). O conflito aqui delineado não atinge, porém, o mesmo grau de intensidade ou dramatismo do dilema experimentado por Rui de Alpoem (*O Balio de Leça*), por exemplo. A opção pelo cristianismo acaba por ser a melhor solução para o enredo amoroso.

Os outros protagonistas masculinos de Gama aproximam-se dos modelos românticos e têm associados muitos dos tópicos caros ao Romantismo.

O tópico da fatalidade, associado ao da expiação, marca indelevelmente o percurso destas personagens. Como explica Maria de Fátima Marinho, citando um

nomeadamente o de Alexandre Herculano. A este respeito veja-se sobretudo a Parte I, cap.III, pontos 3 e 4, pp.115-140.

⁸³ *Apontamentos Literários de Arnaldo Gama. 1850.* Veja-se, por exemplo, uma citação na p.89.

⁸⁴ *História do Romance Português*, vol.II, p.58.

artigo de Jerónimo Borao, os românticos sentiram uma atracção por personagens degradadas com o objectivo de as reabilitar.⁸⁵

As figuras mais interessantes deste tipo são, em nosso entender, Manuel da Costa e Álvaro Martins (*Um Motim Há Cem Anos*), frei Lopo e Vasco (*O Segredo do Abade*), Diogo (*A Caldeira de Pero Botelho*) e Rui de Alpoem (*O Balio de Leça*).

Manuel da Costa desconhece a verdadeira identidade, facto que favorece o seu envolvimento numa relação incestuosa com a meia irmã: como esclarece o narrador, ele “era moço sentimental, romanesco como Laura, e cuja imaginação andava, há muito, alterada por fantasiosos castelos no ar, inspirados pelos mistérios que o cercavam desde o berço”.⁸⁶ Pressente a morte desde o início do romance, e decide confrontar Álvaro, pedindo-lhe a revelação da verdade e mostrando que conhece a identidade do seu protector, descoberta na inscrição de um punhal.⁸⁷

Manuel visita a bruxa Margarida em busca de uma resposta, mas como não a obtém, ameaça matar aqueles que lhe escondem a verdade⁸⁸ que Laura lhe exige. Ao ouvir isto, Álvaro vaticina a infelicidade do moço porque nas suas veias corre o sangue de Sardoal, amaldiçoado, talhado para a desgraça.⁸⁹ No capítulo IX, Manuel, alucinado, chama “prostituta da alma” a Laura quando ela quer pôr fim ao namoro, alegando amar o noivo. É neste momento que Álvaro, numa intervenção providencial, quase *deus ex machina*, revela toda a verdade, dizendo que é D. Francisco da Cunha, conde de Sardoal, e contando a história da sua vida e a do nascimento de Manuel, aliás D. Luís da Cunha, seu sobrinho, filho ilegítimo e resultado de um crime. Manuel culpa-o por todas as desgraças da vida e desaparece.

Manuel vê os conspiradores reunidos e ouve-os combinar o levante, sentindo-se imediatamente preso num dilema: o brio obrigava-o a calar o que ouvira acidentalmente, ao passo que o dever de vassalo do rei obrigava-o a revelar a conspiração; mas a gratidão a Pascôa por o ter salvo da ronda impedia-o de expor o pai dela, também implicado. Decide voltar a sua preocupação para outro lado: pensando

⁸⁵ Cf. *O Romance Histórico em Portugal*, p.63.

⁸⁶ *Um Motim Há Cem Anos*, cap.IV, pp.94-95.

⁸⁷ A legenda de um punhal é normalmente um sinal que serve para desvendar identidades misteriosas. Também a podemos encontrar, por exemplo, em *Livro Negro de Padre Dinis* de Camilo Castelo Branco. Cf. Maria de Fátima Marinho, “Romance-Folhetim ou o Mito de Identidade Encoberta”, in *Intercâmbio*, Porto, Instituto de Estudos Franceses da Universidade do Porto, 1991, pp.46-58.

⁸⁸ Álvaro e a bruxa Margarida.

⁸⁹ *Um Motim Há Cem Anos*, cap.VIII, p.181.

inicialmente que o Dr. Mascarenhas seria responsável pelo afastamento de Laura, resolve formar um plano de vingança contra ele. E é no levante que surge a sua melhor oportunidade. No capítulo XV, vemos Manuel interessar-se pela revolta quando vê o escrivão disparar sobre a multidão; o desejo de vingança impele-o a usar um machado para abrir a porta da casa onde ele se refugiara e a procurá-lo para o matar. Mais tarde é preso e condenado à força pela participação no motim e pelo ataque ao escrivão. O tio e o abade de Jazente tentam ajudá-lo a fugir, mas Manuel, mostrando-se sereno e resignado com a sorte, quer saber se os filhos são responsáveis pelos erros dos pais⁹⁰, sem que aqueles sejam capazes de lhe responder. Sabendo que o pai, o Marquês de Pombal, se recusa a pôr de lado os deveres de ministro para o salvar, Manuel recusa a fuga e prefere morrer na força pela honra e pela vingança – deste modo vinga a honra da mãe, condenando Sebastião de Carvalho e Melo a uma vida de remorso. Sente que não tem motivos para amar a vida e receia cometer um crime vergonhoso porque ama Laura ... mas não como irmã. Por isso, para ele a morte era a esperança de paz⁹¹. Nesta figura, em nosso entender, encontramos reminiscências das personagens típicas dos romances camilianos de tipo folhetinesco como *Anátema*, por exemplo, em que as personagens vivem envoltas em identidades desconhecidas e crimes que exigem vinganças. As suas vidas estão condenadas ao fracasso e à infelicidade desde o dia em que foram concebidas, como se o amor proibido ou criminoso dos pais funcionasse como um estigma que as persegue.

Partilhando da mesma predestinação para a desgraça⁹² que marca a personagem anterior, Álvaro / D. Francisco da Cunha mata a mulher com base em suspeitas de adultério que se vêm a revelar infundadas. Este é o ponto de partida para o esquema normalmente associado ao tópico da expiação: “crime – remorso – expiação – redenção pela penitência”, a que Carlos Reis e Maria da Natividade Pires, referindo-se às novelas

⁹⁰ Camilo Castelo Branco também se debruçou sobre esta questão nas suas primeiras obras, nomeadamente em *Mistérios de Lisboa*. Como afirmam Carlos Reis e Maria da Natividade Pires, em *História Crítica da Literatura Portuguesa*, Vol. V, p.223, “A ideia de uma justiça imanente que leva a que os filhos expiem as faltas dos pais enquadra-se também no funcionamento do universo romântico.”

⁹¹ Tópico ultra-romântico que Arnaldo Gama pôs também em prática na poesia, nomeadamente em “A Paz no túmulo”, publicado pela primeira vez em *A Península*, I, nº32, de 31 de Agosto de 1852, imitando Soares de Passos (“O noivado do sepulcro”), como afirma José-Augusto França em *O Romantismo em Portugal*, 2ª edição, Lisboa, Livros Horizonte, 1993, Terceira Parte, VI. “Os Noivos do Sepulcro”, p.320.

⁹² Como nos diz o próprio conde, “ (...) porque a providência me fadou com este desgraçado destino.” (*Um Motim Há Cem Anos*, cap.V, p.125).

de Camilo Castelo Branco, atribuem uma função moralizadora, sendo este esquema “essencialmente informado por uma concepção cristã do pecado e da culpa”⁹³.

A vida do conde de Sardoal encaixa-se neste esquema que percorre todo o romance. Pouco depois de ter assassinado Mariana, D. Francisco recebe das mãos de Sebastião a prova da inocência da mulher – afinal a carta incriminatória era dirigida a Leonor. Saiu do país e, pouco depois, fez espalhar o boato da sua própria morte para fazer esquecer o crime que cometera e, ao mesmo tempo, “punir-se dele com a perda de tudo o que lhe pudesse recordar que fôra o brilhante e poderoso conde do Sardoal”.⁹⁴ Participou, então, na batalha de Friedberg onde foi ferido gravemente e sentiu-se feliz ao pensar que morria, evitando assim o suicídio. Mas como sobreviveu, concluiu que o crime necessitava de uma expiação mais longa. Meses depois, voltou a Lisboa como Álvaro Martins e só Sebastião e a velha criada Margarida o reconheceram; recebeu Manuel e apenas nove anos depois soube que ele era filho de Leonor e Sebastião. Entretanto, Álvaro vivia alheado do mundo.

Como parte do seu processo de expiação, Álvaro protege os noivos, Laura e D. Manuel, dos planos do escrivão, mas para atender às ordens do Marquês de Pombal, tem de ausentar-se do país e isso entristece-o porque sente que o destino o persegue continuamente e o impede de viver momentos felizes. Encarrega então o abade de Jazente de continuar a vigilância, já que teme o fingimento e a esperteza de frei José de Mansilha.

Apesar dos esforços para salvar Manuel, este morre na forca, como já vimos, e um mês depois Álvaro põe em prática um plano de vingança contra o Dr. Mascarenhas. O sofrimento alterara-lhe o aspecto, estava “magro e cadavérico, os cabelos tinham-lhe embranquecido quase que totalmente, e a expressão zombeteira, que de continuo lhe volitava nas faces, fora substituída por uma certa rudeza de aspecto (...)”⁹⁵. Álvaro prova ao Marquês de Pombal o abuso de poder do escrivão, pede justiça para os condenados e lembra-lhe os sacrifícios que fez por ele durante trinta anos. O Marquês concebe um plano de tortura que seria um castigo mais duro do que a morte: envia o Dr. Mascarenhas para o Brasil onde dirigirá a construção de uma prisão; em seguida manda prendê-lo nessa prisão, ficando Álvaro como carcereiro. Quinze anos depois, Álvaro,

⁹³ *Op. cit.*, p.220.

⁹⁴ *Um Motim Há Cem Anos*, cap.XI, p.232.

⁹⁵ *Idem*, cap.XXIII, p.430.

um velho venerando, regressa a Lisboa e vive com Laura e D. Manuel durante dois anos. Desaparece, deixando uma carta: “Devo separar-me de vós (...) porque receio que a ira de Deus vos fulmine por terdes feito sentir a verdadeira felicidade ao precito”.⁹⁶ Sentindo que ainda não tinha expiado suficientemente o seu crime, Álvaro torna-se frade e leva uma vida de privações e austeridade na comunidade do Buçaco, onde morreu na conta de santo. Completa-se então o esquema iniciado tantos anos antes: o criminoso alcançava finalmente a redenção.

O mesmo comportamento se verifica em Diogo (*A Caldeira de Pero Botelho*), jovem apaixonado que rapta a amada, forçada a professar pelo pai orgulhoso. Quando sabe que Beatriz o trocara por Pero, e depois de ouvir as explicações de Simão, Diogo sente-se morto, como um cadáver que anda, pensando em matá-la para que ela não caia no “lodaçal de imundas torpezas”⁹⁷ em que a lançara. Desiste de pôr essa ideia em prática porque se o fizesse ela morreria em pecado e ele veria satisfeito um desejo de vingança a que não teria direito – a desgraça é um castigo divino pelo crime de ter desrespeitado os votos dela, roubando-a a Deus e enxovalhando-lhe a honra. São cúmplices e réus perante Deus: ela por ter quebrado os votos e se ter tornado barregã e dissoluta, e ele por ter proporcionado a desgraça dela. Diogo pede-lhe que se penitencie para que ambos alcancem a salvação. Trinta e sete anos depois, Diogo vive num convento dos carmelitas em Mântua, é um asceta e tem fama de santo. Mas continua a culpar-se pela perdição de Beatriz e dos seus cúmplices no atentado contra Deus, pensando que tantos anos de penitência não são suficientes para obter o perdão. Só poderá morrer em paz se souber que Beatriz se arrependeu e penitenciou. Como vimos, ela morre como santa.⁹⁸

É interessante a comparação entre Diogo e Vasco, de *O Monge de Cister*. Ambos são preteridos em função de um homem mais rico, mas, enquanto Diogo parece votar o rival a uma certa indiferença e vive em penitência para alcançar a redenção, Vasco inicia uma carreira de vingança, matando Fernando Afonso e, ao mesmo tempo, condenando-o às penas eternas, uma vez que lhe nega a confissão à hora da morte. Enquanto um se torna asceta e morre com fama de santo, o outro reveste-se de um

⁹⁶ *Idem*, cap. XXIV, p. 444.

⁹⁷ *A Caldeira de Pero Botelho*, cap. VIII, p. 166.

⁹⁸ Álvaro (*Um Motim Há Cem Anos*), Diogo e Beatriz (*A Caldeira de Pero Botelho*) morrem com fama de santos depois de longas e penosas expiações, à semelhança de Anacleto em *Os Mistérios de Lisboa*, de Camilo Castelo Branco, que também atinge o estatuto de santa “pela abnegação da vida e aceitação da morte”, como referem Carlos Reis e Maria da Natividade Pires, *Op. cit.*, p. 223.

carácter maldito, servindo-se da religião que professa como parte da sua vingança. E, em nossa opinião, é esta a grande diferença entre os heróis de Gama e os de Herculano: enquanto os do primeiro atingem normalmente a felicidade depois de percursos atribulados, quer pelo casamento, quer pela redenção dos seus crimes, os do segundo parecem não encontrar um caminho por entre as paixões que os tumultuam, o seu desespero aponta somente para soluções extremas e fins trágicos.

Mas, Arnaldo Gama não despreza completamente o modelo ultra-romântico a que Eurico dá início, e os melhores exemplos disso estão em frei Lopo, Vasco (*O Segredo do Abade*) e Rui (*O Balio de Leça*).

A primeira vez que o leitor tem contacto com frei Lopo é depois de D. Gonçalo contar a lenda da família⁹⁹ acerca do lobisomem da velha torre, que se pensava ser S. Torquato, e que aparecia sempre que ia acontecer uma desgraça.¹⁰⁰ Frei Lopo diz ao irmão que é o lobisomem que ele pensava ter visto na torre. A confusão de D. Gonçalo e a entrada do frade, apresentado de uma forma tão sinistra, preparam o ambiente de mistério em torno dele e são já indícios da fatalidade que se vai abater sobre a família. Os rigores a que Lopo se sujeita, o facto de se sentir maldito na casa da família e a pergunta: “Deus meu, Deus meu, quando findará a minha expiação?”¹⁰¹, indiciam que ele deve ter praticado algum crime monstruoso. No capítulo X, frei Lopo revela a sua história a Duarte junto a uma cruz que assinalava o local de um assassinato, sob a luz melancólica da lua e face a uma paisagem lúgubre, que acentuam a atmosfera de horror criada em torno do crime que ele quer confessar.

O esquema a que aludimos há pouco adapta-se também à história de Lopo, como podemos concluir do resumo que se segue. O jovem Lopo manda matar o noivo de Maria e viola-a, pensando que quem nasceu sem título de nobreza devia sofrer sem queixas e ser calcado sem remorsos. Depois de a violar, ele olha à sua volta, vê a casa de Maria primorosamente cuidada, e ouve o tiro que mata o noivo dela. Sente um calafrio, um pavor indefinido. Vive algum tempo em desassossego e inquietação, numa luta entre a soberba e o remorso. Experimenta um inferno interior que o bulício da sociedade não consegue apagar. Algum tempo depois, quase a morrer, Maria pede-lhe

⁹⁹ O gosto de Arnaldo Gama por superstições populares e lendas ancestrais está também representado em *O Satanás de Coura*, na lenda de Rubiães. A sabedoria popular é igualmente veiculada pelos inúmeros provérbios proferidos por Gomes Bocharo em *A Última Dona de São Nicolau*.

¹⁰⁰ *O Segredo do Abade*, cap. VII.

¹⁰¹ *Idem*, cap. VII, p. 160.

protecção para a filha que nascera daquele crime. Ao saber disto, Lopo sente a condenação eterna, e, ao mesmo tempo, percebe que ama Maria; por isso, pede-lhe perdão e oferece-lhe casamento, mas ela recusa morrer casada com um assassino, e pede-lhe que repare o crime com o amor de pai. Uma carta da mãe de Maria revela que ela era fruto do crime do pai dele: Maria e Lopo são meios irmãos. Quase atingindo a loucura, Lopo pensa em suicidar-se para se livrar daquele tormento preparado pelo remorso, mas, nesta altura, o abade de Nespereira convence-o a abrandar a ira de Deus pela penitência. Lopo sente que o mundo acabou para si e entra no eremitério da Falperra, deixando a filha entregue aos cuidados do pai de Duarte. Ao fim de dez anos como eremita sente que o remorso não o abandona e continua a atormentá-lo como no primeiro dia. Decide então viajar até Jerusalém, mas não conhece qualquer alívio. Passa a expiar a culpa na velha torre de Cerzedelo, mas pensa que o seu crime não é “expiável” porque não experimenta um só momento de paz interior. Quando vê a filha seduzida por Duarte, sente aumentar o seu martírio. O casamento de Duarte e Teresa fã-lo acreditar na possibilidade de redenção; no entanto, quando Duarte é assassinado e a filha morre, Lopo pensa que nunca obterá o perdão de Deus e deixa de acreditar na salvação – para ele Deus é todo ódio e não todo misericórdia. Em seguida, desaparece sem deixar rasto.

O remorso que persegue frei Lopo é equivalente a uma prisão, uma vez que a personagem deixa de existir para o mundo, encerra-se em si mesma e na sua culpabilidade. Como observou Victor Brombert, a propósito das personagens de Victor Hugo, a prisão situa-se no interior do homem e a culpa torna-se no seu carcereiro.¹⁰² Também Maria de Fátima Marinho aponta esta conclusão acerca das personagens masculinas de Herculano, especialmente Vasco e Eurico.¹⁰³

Aquilo que poderia funcionar como um paliativo para o sentimento de culpa – a entrada para um convento, o fazer-se monge – não passa afinal de uma tentativa frustrada: as paixões não desaparecem, o remorso não esmorece, a culpa não se abranda, a paz interior não é alcançada e a redenção é impossível. Assim, ao contrário de Álvaro ou Diogo que morrem com laivos de santidade, frei Lopo não atinge a última fase do esquema de expiação e continua tão maldito como no dia em que o iniciou.

¹⁰² *La Prison Romantique – Essai sur l’imaginaire*, Paris, Librairie José Corti, 1975, p.113.

¹⁰³ *O Romance Histórico em Portugal*, pp.63-64.

Frei Lopo parece-nos um pouco afectado pelo convencionalismo ultra-romântico que caracterizava a literatura contemporânea e a que Arnaldo Gama não deixa de ceder frequentemente. A crítica também parece unânime em ver esta figura com reprovação. Citamos apenas dois exemplos significativos. Pinheiro Chagas escreveu acerca das personagens desta obra: “A galeria dos seus personagens é magnifica, e estes são tão perfeitamente do seu tempo, que o typo de fr. Lopo, o frade infallivelmente melodramatico dos romances historicos portuguezes destôa, de um modo verdadeiramente desagradavel.”¹⁰⁴ Para Carlos de Passos, a figura do frade penitente “enfastia-nos avondo, mercê do que revela de artificial nos actos e na linguagem, da forma teatral como se move. É infaustamente, uma personagem de cordelinhos a tresvairar num charco melodramático. Vivas analogias patenteia com a de Frei Dinis criada por Almeida Garrett, com escassa naturalidade, nas *Viagens na minha terra* (...)”.¹⁰⁵

No mesmo romance, Vasco é vítima da fatalidade, de uma paixão que o alucina e de um ciúme obsessivo que o cega. Faz parte de um triângulo amoroso: ama Leonor que não lhe corresponde e que, por sua vez, ama Duarte sem esperança. Vasco apercebe-se desta situação, mas as intrigas de Mateus Simão, cujo objectivo é a vingança dos fidalgos que o humilharam, cegam-no e fazem-no tirar conclusões precipitadas. O desprezo com que Duarte trata a prima desperta o ódio de Vasco, que sente que o mundo é demasiado pequeno para os dois. Trava-se um combate no íntimo de Vasco: Duarte salvara-lhe a vida, mas a paixão, o ciúme e a raiva vencem-no; por isso, assassina o primo e foge desesperado. Sente um fundo remorso. Depois de Leonor o amaldiçoar ao morrer, Vasco entrega-se ao desespero e, ao fim de seis meses, passa a fazer uma peregrinação diária à igreja de Cerzedelo, onde se encontram dois túmulos, sem ousar entrar e maltratando quem se aproxima dele. Repetiu esta rotina durante quarenta e cinco anos, numa estranha forma de expiação, tornando-se num velho rude e sem qualquer aparência de fidalgo. O homem de carácter nobre, que, no início do romance, queria salvar os feridos franceses da morte cruel preparada por Mateus Simão, transformara-se num assassino e num desgraçado por força do ciúme. É mais uma personagem com sentimentos obsessivos e talhada para a desgraça, traços típicos do ultra-romantismo. Poderá talvez ser comparado a Egas, de *O Bobo*: sentindo-se traídos,

¹⁰⁴ *Ensaaios Críticos*, p.55. Augusto Gama rebateu esta crítica em *Dois Escriitores Coevos*, p.338, justificando com o “orgulho excessivo” a actuação do frade.

¹⁰⁵ *Dois Românticos*, p.51.

e movidos pelo ciúme e pelo desespero, ambos matam o presumido rival num duelo, perdendo definitivamente a mulher que amam.

2.3. As personagens secundárias.

Para além dos protagonistas, Arnaldo Gama criou também uma série de personagens de suporte, normalmente personagens planas, segundo a definição de E. M. Forster¹⁰⁶: personagens construídas em torno de uma única ideia ou qualidade, são acentuadamente estáticas – uma vez apresentadas, elas repetem, por vezes com efeitos cómicos, os mesmos gestos, comportamentos ou discursos. Muitas vezes essas personagens podem ser identificadas com o tipo.

Nos seus apontamentos para *O Satanás de Coura*, Arnaldo Gama elaborou uma lista de “tipos”, sob o tema de “o sebastianista”, através de três figuras que fez entrar no romance: o Dr. Joseph Fagundes Bezerra, de alcunha “o Braganção”, apresentado como “sebastianista sincero, crente nas profecias, nos prodígios, nos milagres, nos feitos monstruosos; grave, sisudo, cristão, e, em dadas ocasiões, preparando-se para receber o Encoberto, confessando-se, e comungando, e vestindo-se com toda a família com o melhor fato que tinha. À noite entretinha-se a explicar as profecias à família. Era em Ponte do Lima advogado e agente do senhor de Rubiães.” Belchior Mendo era “sebastianista metade por velhaco para lisonjear o doutor, metade convicto em razão da impressão que nele fizera, como homem ignorante, o que àquele respeito dizia o doutor. Era feitor das grandes propriedades, foros e rendas que o senhor de Rubiães possuía na ribeira do Lima.” E, finalmente, “Tia Perpétua da Conceição, velha octogenária e idiota, avó de um caseiro do senhor de Rubiães, e ama seca do pai deste. Sebastianista cega e facciosa como verdadeiro povo. Sabia todas as profecias de cor.”¹⁰⁷ Como o romance, infelizmente, ficou incompleto, não nos podemos debruçar mais pormenorizadamente sobre estas personagens para verificarmos se o seu comportamento seria fiel ao plano que o autor delineou. No entanto, em relação à tia Perpétua, esse plano parece-nos plenamente conseguido, embora o autor lhe tenha alterado o nome e algumas circunstâncias menores da vida. Também em relação a Pantaleão Rodrigues a ideia

¹⁰⁶ *Aspects of the Novel*, s.l., Penguin Books, 1970, pp.75 e segs.

¹⁰⁷ Apontamentos para *O Satanás de Coura*, Manuscrito pertencente ao espólio “Arnaldo Gama” da Biblioteca Pública Municipal do Porto, folhas 8 e 9.

apontada numa nota a lápis, provavelmente posterior às primeiras anotações relativas aos “sebastianistas”, encontra um retrato fiel nos capítulos em que ele figura: “Não deve esquecer o tipo de um veterano das guerras da independência. Valente, imperturbável, com seu tanto de excêntrico e fanfarrão.”¹⁰⁸ Pensamos que, se o romance continuasse, a actuação desta personagem teria um desenvolvimento semelhante ao do Sargento-Mor de Vilar e a sua função seria certamente a mesma.

Encontram-se também na situação de tipos, figuras como Porphirio Caetano, o fiel mordomo de *O Segredo do Abade*, que representa os típicos criados dos fidalgos minhotos – o respeito para com a nobreza do amo é colocado acima de tudo, como nos explicam o narrador e o próprio Porphirio: “Os antigos mordomos dos fidalgos do Minho tinham, pelo menos, trinta annos de bom e effectivo serviço, e chamavam *nossa*, e tinham-n’a na conta de tal, á casa e á familia do amo. Eram respeitosos e humildes para com elle, graves e sisudos para com os estranhos, cortezes e cerimoniosos para com os nobres, autorizados e sentenciosos para com os plebeus, e sobretudo acerrimos propugnadores da fidalguia, das prerogativas e das excellencias da familia, superior á qual acreditavam que só podia ser o rei.”¹⁰⁹; “- Que diz, fidalgo! – exclamou o velho, puxando-se para traz, como horrorisado – V. S.^a esquece quem é. Eu sentar-me na sua presença! / - Senta-te, não sejas tolo. / - Senhor, desculpe v. s.^a. Eu sei o respeito que é devido á sua fidalguia. O senhor seu pae não deixava sentar diante de si os criados, ainda que estivessem para morrer. Assim é que se devem portar os illustrissimos senhores da honra de Nespereira. Desculpe v. s.^a, mas eu não me sento.”¹¹⁰ Posto isto, não é de estranhar que Porphirio resista tenazmente ao casamento do amo com uma plebeia, com o argumento de que se trata de uma desonra para tão ilustre família. O comportamento desta personagem assemelha-se ao dos criados Tibb e Martin de *The Monastery*, que também vêem no nobre um ser superior a quem devem obediência e respeito, e estranham um casamento entre uma descendente de uma família ilustre (Mary Avenel) e um vassalo (Halbert).

A mentalidade destes criados fiéis às tradições complementa a oposição que os pais movem aos casamentos desiguais pretendidos pelos filhos, como acontece na maior parte dos romances que temos vindo a estudar. As relações sociais seriam, assim, reguladas pela posição que cada um ocupava na hierarquia da sociedade, evitando-se a

¹⁰⁸ Idem.

¹⁰⁹ *O Segredo do Abade*, cap. IV, pp.67-68.

¹¹⁰ Idem, p.71.

mistura de sangue nobre com sangue plebeu. No entanto, à boa maneira romântica, os heróis quebram as barreiras sociais e ultrapassam as convenções porque o amor tudo torna possível¹¹¹. Por isso, e como vimos já, os protagonistas destes romances conseguem normalmente os seus intentos e atingem um final feliz.

Estatuto semelhante a Porphirio ocupa o velho soldado convertido em criado – Trinta e Três (*O Sargento-Mor de Vilar*) – disposto a defender o senhor e amigo até à morte. A convivência permite-lhe dirigir-se ao sargento com familiaridade, dando-lhe conselhos e chamando-o à razão. É ele que mata Braz, o homem que espalhara a notícia da morte de Luiz e que pressionava Camila para casar, vingando a família que ele atormentara. Desempenha o papel de adjuvante de Camila e Luiz.

Algumas personagens convocadas servem apenas para ajudar a caracterizar a época, não tendo qualquer importância para a diegese e funcionando como mais um elemento do fundo histórico em que se desenrola a acção. Podemos incluir nesta categoria o barbeiro Mestre Nicolau da Piedade (*Um Motim Há Cem Anos*), cuja caracterização física grotesca constitui ainda um elemento cómico¹¹², e que acumula as funções de barbeiro, dentista, sangrador e também boticário, acumulação que serve de pretexto às divagações do narrador heterodiegético acerca dos barbeiros daquele tempo e de 1861. O mesmo traço de comicidade se destaca na figura de Pero Nagalho (*O Filho do Baldaia*), homem de armas e antigo criado de Luís Baldaia, desta vez não tanto pelo seu aspecto grotesco, mas pelos longos discursos acerca das virtudes da paz proferidos de cada vez que entrava em alguma peleja¹¹³.

São também úteis para a reconstituição da época medieval, embora perfeitamente dispensáveis para a diegese, os tipos que representam os diversos cargos, profissões ou ofícios, nomeados ou vistos apenas de relance, em *A Última Dona de São Nicolau*: alcaide pequeno, almoxarife, armeiro, alfaiate, aguadeiro, besteiro do conto,

¹¹¹ Como escreveu Paul van Tieghem, *Op. cit.*, p.253, “Il [o herói romântico] encarne les droits de l’amour contre les préjugés de la société.”

¹¹² Cap. VI, p.141: “Imagine o leitor a figura mais extravagante que puder, faça-a viver até aos sessenta e cinco anos de idade, dê-lhe corpo alto, ossudo, magríssimo e um pouco curvado para a frente, pés e mãos descarnadas e compridas, cabeça enormemente oblonga, e cara estreita, extensa e terminada por queixo capaz de justificar o epíteto de *cara de agulha de albarda*, alcunha porque o dono era conhecido na rua, e terá a vera efígie do indivíduo, que, sem simpatia nem interesse, me vejo obrigado a apresentar-lhe, forçado pelos acontecimentos.”. Retratos deste tipo, que realçam o ridículo e são elemento de comicidade, são bastante frequentes em Arnaldo Gama: encontram-se várias destas figuras em *O Génio do Mal*, em *A Última Dona de São Nicolau* (Paio Balabarda (cap.II, p.19)), ou em *O Satanás de Coura* (Mateus Manuel, Anexo, cap.III, p.54, e Belchior Mendo, pp.56-57).

¹¹³ Como podemos ler em *O Filho do Baldaia*, cap. V, pp.95-97.

enxerqueira, couraceiro, e outros. Assim, podemos concluir que Arnaldo Gama não se preocupava apenas com as movimentações que envolviam as massas, mas procurava representar a vida quotidiana do burgo medieval.¹¹⁴ Para que esse quadro fique completo, além dos ofícios a que fizemos referência, somos também levados a assistir a uma sessão na Bolsa de Comércio (capítulo XI), a uma reunião da vereação da Câmara (capítulo XVI) e ao “dizimar” das fazendas na alfândega.¹¹⁵

Outras personagens, cujos papéis na intriga não são tão insignificantes quanto estes que acabamos de referir, podem revestir-se também de características que nos permitem falar de tipos. É o caso de João Peres de Vilalobos, o sargento de *O Sargento-Mor de Vilar*. Ele pode ser visto como o típico sargento de ordenanças minhoto que não corresponde a nenhuma personagem referencial em particular. É o próprio Arnaldo Gama que admite esta conclusão na carta de resposta às críticas de João Basto: “Adoçar o character do protagonista. Não era possível, a menos que não quizesse falsear o tipo. Se o meu Basto conhecesse o minhoto do alto Minho, sobretudo os que vivem nas condições e que tem tendencias para *sargentos-mores*, havia de ver ali um verdadeiro minhoto. Aqui ninguem o estranhou; ao contrario disseram que estava fiel e convenientemente sustentado. Se o abrandasse mais, faria um tipo imaginario, mas não um minhoto tal qual eu desejava descrever. E eu prefiro copiar da *vida* a copiar da imaginação.”¹¹⁶

No mesmo romance, Fernão Silvestre de Encourados, fidalgo de ilustre linhagem, incita Luiz na defesa da pátria, apela à honra do nome e do sangue, ao mesmo tempo que o esclarece quanto à real situação da defesa do país (capítulo IV), representando aqui uma voz crítica contra os governantes que não dotaram Portugal de um exército capaz de sustentar a invasão francesa. Apesar dos apelos que faz ao sobrinho, acredita que a nobreza de carácter é mais importante do que a fidalguia do nascimento, o que lhe confere uma certa modernidade que o faz contrastar com personagens de opinião contrária, como, por exemplo, o irmão Vasco de Encourados, Porphirio Caetano (*O Segredo do Abade*), João de Normanville (*O Filho do Baldaia*), e tantas outras defensoras da pureza do sangue nobre. No final do romance, Fernão morre na

¹¹⁴ Como conclui Óscar Lopes, artigo citado, *op. cit.*, p.12: “(...) Arnaldo Gama sabe criar uma específica atmosfera viva, através de uma precisa moldura de exteriores urbanos, de interiores domésticos ou officinaes, como os de um armeiro, de um copista e de um judeu ilustrado, (...)”.

¹¹⁵ *A Última Dona de São Nicolau*, cap.XVI, p.211.

¹¹⁶ *Op.Cit.*, p.4.

reconstrução do paço de Encourados, uma metáfora para a reconstrução do país, uma vez que este seria novamente abalado pela invasão liderada por Massena em 1810.

Durante todo o romance, Fernão cita abundantemente *Os Lusíadas*, lembrando em tempo de crise os feitos gloriosos dos portugueses. Criticado pelo excesso de citações em que esta personagem incorre, Arnaldo Gama defende-se mais uma vez com a “cópia da realidade”: “(...) aquilo é o vero fac-simile de um parente meu (...). Nos caracteres excentricos como o daquele homem, e nos espiritos avezados de tal maneira a certas leituras, que estão para assim [dizer] saturados delas, que as tem já como porção de seu *ser*, aquelas remeniscencias vem espontaneas, vem sem esforço e naturalmente como as demais palavras e as demais ideias. (...) concordo em que as citações devem ser mondadas, porque nestes casos a verdade nem sempre é artistica.”¹¹⁷

Também Mateus Simão (*O Segredo do Abade*) pode ser inserido nesta categoria. Ele é o típico plebeu orgulhoso, interesseiro, mesquinho, traiçoeiro e vingativo que se serve da posição alcançada para aterrorizar aqueles que se lhe opõem. Age movido pelo desejo de vingança contra Leonor e Duarte porque o humilharam. O seu papel tem alguma importância para o trágico desenlace, uma vez que são as intrigas dele que acicatham o ciúme de Vasco contra Duarte. Pode, portanto, ser visto como um dos principais oponentes de Duarte e dos seus amores com Teresa.

Representando também pequenos papéis na diegese, Vivaldo Mendes e Abraão Cofem (*A Última Dona de São Nicolau*) servem sobretudo para caracterizar as classes em que se inserem: Vivaldo pode ser visto como um exemplo dos copistas zelosos do seu ofício face à ameaça que a imprensa de Guttemberg representaria para a arte da cópia, enquanto Abraão é sinónimo do judeu rico e avaro, mas também do alquimista sonhador que tudo consome na busca incessante da “grande obra” ou “pedra filosofal”.

Não poderíamos deixar de citar as personagens que, apesar de secundárias, podem desempenhar funções importantes na diegese. Assim, Francisco de Paiva (*O Sargento-Mor de Vilar*), filho primogénito de uma família abastada, é por ela enlouquecido com a ajuda da mulher para que o irmão, Braz, possa herdar o título de morgado. A partir daí vive entre o idiotismo e a loucura, evitando o contacto com a família. É amigo de Luiz desde a infância e está presente nos momentos mais inesperados com o seu estribilho fúnebre característico, “De profundis clamavi...

¹¹⁷ “Como Arnaldo Gama escreveu o romance histórico “O Sargento-mor de Vilar””, pp.4-5.

Requiem eternum”¹¹⁸, de onde lhe vem a alcunha. A sua actuação *ex machina* salva o protagonista em várias situações de perigo – é um adjuvante de Luiz e dos seus amores com Camila.

Em *Um Motim Há Cem Anos*, a bruxa Margarida tem também um pequeno papel mas de algum interesse. Consultada pelos conspiradores, aconselha-os a prosseguir com o levante, movida pelo ódio que vota ao Marquês de Pombal porque o culpa pela desgraça que se abateu sobre a casa de Sardoal. Na narrativa encaixada, em que Álvaro expõe a sua verdadeira identidade e conta a história da família, é Margarida que o avisa, através de um bilhete anónimo, da possibilidade de adultério de Mariana com Sebastião. Também é ela que entrega ao conde a carta que pensava ser dirigida à adúltera e que desencadeia o assassinato¹¹⁹. A grande devoção pela família vem do facto de ter vivido com ela desde os cinco anos e de ter sido ama do infeliz conde. Sentiu, por isso, profundamente a tragédia que o afectou e passou a viver isolada. Os boatos acerca da casa em que habitava, a figura e maneiras ríspidas que apresentava, fizeram a imaginação popular ver nela uma bruxa. Álvaro convence-a a receber pessoas para consultas, e o hábito de vinte anos de convivência com a desgraça dá-lhe a convicção de ter algum poder para alterar o rumo da vida.

A história de Margarida não tem o mesmo interesse romanesco da da bruxa Guiomar, em *O Arco de Sant’Ana*, afinal uma jovem seduzida por um padre e abandonada à sua sorte, sendo reconhecida pelo filho anos depois. Mas, tal como ela, é uma personagem marginal de gosto romântico que, à semelhança de “De Profundis”, serve de elo de ligação entre várias das figuras do romance.

Finalmente, não podíamos deixar de referir também duas senhoras idosas e meio enlouquecidas – D. Angélica (*O Segredo do Abade*) e a velha octogenária (*O Satanás de Coura*)¹²⁰ – que não têm qualquer influência na diegese mas cujas citações de romances

¹¹⁸ Na já citada carta, p.5, Gama escreveu o seguinte acerca desta figura: “É este grotesco copiado fielmente de um coveiro, de uma aldeia do Minho chamada S. Miguel das Aves, na qual meu pai tem uma quinta. (...) está ahi para provar aos pragueiros que, se eu quisesa fazer uma marcha ultra-romantica, não precisava de mais do que tira-lo da meia sombra em que o colloquei, e po-lo em plena luz.”

¹¹⁹ O ódio e o desejo de vingança de Margarida contra o homem responsável pela desgraça da casa de Sardoal podem ser comparados aos da velha feiticeira Urfried de *Ivanhoe*, que deseja vingar-se dos normandos que a mantiveram prisioneira desde a juventude. Se Margarida levantou as suspeitas do conde em relação à mulher, já Urfried semeou a discórdia entre Boeuf e o filho, o que levou este a matar aquele. Nenhuma delas mostra arrependimento pelos actos que causaram tanta violência.

¹²⁰ Se este romance estivesse completo, talvez o papel da octogenária fosse mais importante para o desenrolar da acção: no capítulo VIII somos informados de que ela conhece um segredo que pode alterar o rumo da vida do senhor de Rubiães e esclarecer o mistério em torno da morte de D. Maria de Alarcão.

tradicionais, orações e crenças populares se revestem de muito interesse.¹²¹ Estas referências das duas senhoras acabam por funcionar como previsão daquilo que irá acontecer na obra: veja-se, por exemplo, o romance popular cantado por D. Angélica, “Ó Virgem Santa do Monte”¹²², que pode ser interpretado como um comentário em relação ao estranho comportamento de frei Lopo, aumentando também o mistério em torno desta personagem, e uma antecipação das revelações que ele faz a Duarte no capítulo X.

Depois do estudo das figuras criadas por Arnaldo Gama, resta-nos a firme convicção de que a maior parte delas está de acordo com a caracterização das personagens românticas presentes nos romances de actualidade seus contemporâneos – são personagens românticas que se movimentam em tempos passados. Podemos observar no seu percurso a constante dialéctica em que se movem os heróis românticos, que David T. Gies enuncia no artigo “Imágenes y Imaginación Románticas”¹²³, e que Maria de Fátima Marinho aplica aos heróis de Herculano.¹²⁴ Assim, as personagens femininas, com excepção de Leonor de Baião (*O Segredo do Abade*), movimentam-se normalmente no pólo positivo (vida, amor, luz, anjo, Deus, céu, salvação), enquanto personagens como frei Lopo, Vasco (*O Segredo do Abade*) ou Rui de Alpoem (*O Balio de Leça*) acabam por adoptar os termos do pólo negativo (morte, ódio, obscuridade, diabo, Satanás, inferno, condenação), depois de oscilarem entre a salvação e a condenação, como já vimos.

Destacamos também um certo maniqueísmo no desenho destas personagens, podendo mesmo agrupá-las de acordo com critérios de bondade ou maldade extremas: o Bem é representado por personagens como Camila, Luiz (*O Sargento-Mor de Vilar*), Teresa (*O Segredo do Abade*), Alda (*A Última Dona de São Nicolau*), e outras, enquanto o Mal caracteriza as actuações de Braz (*O Sargento-Mor de Vilar*), Rui Pereira (*A Última Dona de São Nicolau*), Dr. Mascarenhas (*Um Motim Há Cem Anos*) ou Pero Botelho (*A Caldeira de Pero Botelho*). Esta personagem encarna inequivocamente, aliás, “a figura satânica, pólo oposto das mulheres-anjo, dispostas aos

¹²¹ Em momentos como estes, Arnaldo Gama dá continuidade ao empenho dos primeiros românticos em recuperar o género poético medieval “romance”, que remontaria, afinal, aos primórdios da literatura nacional.

¹²² *O Segredo do Abade*, cap. VIII, pp.161-162.

¹²³ In *El Romanticismo*, pp.140-151.

¹²⁴ *O Romance Histórico em Portugal*, p.62.

maiores sacrifícios.”¹²⁵ Pero mantém Beatriz como amante e recusa devolvê-la ao convento para que ela se penitencie, blasfemando dementado: “Senhora, sabeis o que é ser freira? É abdicar da felicidade para que todos fomos nascidos; é faltar ao fim para que a mulher foi criada no mundo; (...) Os conventos, senhora, são um grande crime contra Deus ...”¹²⁶

No capítulo IX de *A Caldeira de Pero Botelho*, o narrador de Arnaldo Gama afirma que submete os seus heróis à reconstituição histórica: “Eu embirrei sempre de heróis de romance. Quer-me parecer que um homem, por maior que seja, é ainda assim pequeno de mais para que as paixões ou os feitos dêle valham a pena de servirem de centro a trezentas ou quatrocentas páginas de impressão. Por-isso é que tratei sempre de fazer que as minhas novelas não tivessem herói. (...) Mas por mais que faça, por mais tratos que dê à pena, não posso conseguir fazer um herói; e todos os meus personagens me saem puros meios de pintar uma época, máquinas todos de tanto valor umas como as outras, que faço funcionar com a regularidade que sei e que posso para o completo desenvolvimento e desenlace da acção. (...) não posso vencer-me a sacrificar uma época a um homem, a vida do todo à vida individual.”¹²⁷

Mas esta afirmação parece-nos fictícia. Se é verdade que a reconstituição histórica fiel é um dos principais propósitos de Arnaldo Gama, não podemos desprezar a atenção que ele dispensa à intriga romanesca e aos seus actores. O autor fez o mesmo tipo de observação relativamente ao romance histórico na carta a João Basto, como vimos no capítulo anterior, mas mostrámos já como esta ideia ingénua cai por terra perante a teia romanesca que ele urde em cada um dos seus romances. Assim, também em relação às personagens, Arnaldo Gama desenvolve as ideias que ensaiou na sua ficção não-histórica, nomeadamente no seu primeiro romance. É esta a opinião de João Gaspar Simões que, reflectindo acerca das personagens fictícias de *Um Motim Há Cem Anos*, afirma que “não passam de criações tipicamente novelísticas. Criando-as ou recriando-as, introduz Arnaldo Gama na ficção histórica o elemento folhetinesco ensaiado em *O Génio do Mal*, com uma margem de invenção desconhecida de seus mestres e rivais.”¹²⁸ Estes caracteres podem falhar por falta de profundidade

¹²⁵ *Idem*, p. 84.

¹²⁶ *A Caldeira de Pero Botelho*, cap.X, pp.190-191.

¹²⁷ *Idem*, cap.IX, pp.167-168.

¹²⁸ *História do Romance Português*, vol.II, p.54.

psicológica, defeito que lhes apontam normalmente os críticos¹²⁹, mas geralmente integram-se adequadamente nas intrigas em que se movimentam, de tal forma que Carlos de Passos conclui que “Com talento, em regra, modelava e reconstituía as personagens de suas novelas históricas. Não eram figuras convencionais, titeres, manequins; impunham-se como criaturas vivas, bem definidas, humanas, cada uma com índole própria, com vícios, virtudes e paixões, naturalmente desarmonicas, triviais umas e outras elevadas.”¹³⁰

No entanto, e apesar de algum exagero naquela apreciação, é Carlos de Passos que resume melhor a ideia que, quase unanimemente, é veiculada pela crítica: “Porém, o seu tacto psicológico mais se patenteou nos dramas e conflitos das multidões que nos das pessoas, nos individuais.”¹³¹ São estes conflitos que vamos analisar agora.

¹²⁹ Também Fernando Namora, “Arnaldo Gama” in *Perspectiva da Literatura Portuguesa do Século XIX*, p.298: “é aqui [no romance histórico] que Arnaldo Gama tem pretexto para a narração espectacular e habilidosa – tão do seu agrado – das agitações colectivas; a atraente sonoridade dos locais e dos heróis escondem melhor a superficialidade psicológica do romancista (...)”.

¹³⁰ *Dois Românticos*, p.51.

¹³¹ *Idem*, p.35.

3. A MULTIDÃO.

Não poderíamos terminar o estudo das personagens de Arnaldo Gama sem nos debruçarmos sobre o tratamento daquela que mais o celebrou – o povo. De facto, é a narração de revoltas ou motins populares que confere a este autor um lugar de destaque na literatura portuguesa oitocentista. Nenhum dos seus contemporâneos compreendeu e descreveu como ele a psicologia das massas em luta pelos seus interesses, como nos casos do motim contra a Companhia, da revolta contra um nobre soberbo no Porto medieval, ou da fuga desesperada ante uma morte iminente, como na fuga aos franceses que culmina no desastre da Ponte das Barcas¹³². Pelo meio ficam relatos vivos e impressionantes das atrocidades que o povo enraivecido é capaz de cometer contra aqueles que reputa culpados pela sua desgraça, como o assassinato de Bernardim Freire demonstra. João Gaspar Simões vê na insistência de Gama nestas narrações a preocupação do autor com a “luta de classes”, apelidando a sua ficção histórica de “panfletária”¹³³. Também Fernando Namora se refere ao “drama dos humilhados e oprimidos”¹³⁴ que teria sido retratado por Gama com vincada intenção social. Mas parece-nos que estas interpretações estão demasiadamente marcadas por uma certa ideologia e esquecem o tratamento literário que Arnaldo Gama deu à força dos movimentos populares.

A raiz, o modelo, se quisermos, para a pintura do povo está claramente em Walter Scott, que, segundo Lukacs, descreve as grandes transformações da História como transformações da vida popular: “Il commence toujours par décrire comment d’importants changements historiques affectent la vie quotidienne, l’effet des changements matériels et psychiques sur le peuple qui, n’en comprenant pas les causes, réagit directement et violemment. Partant de cette seule base, il décrit les courants compliqués, idéologiques et moraux auxquels de tels changements inévitablement donnent naissance. Le caractère populaire de l’art de Scott ne consiste donc pas dans une figuration exclusive des classes opprimées et exploitées. Ce serait une interprétation étroite de ce caractère populaire. Comme tout grand écrivain populaire, Walter Scott vise à figurer la totalité de la vie nationale dans son interaction complexe du «haut» et

¹³² É talvez por este motivo que Óscar Lopes, no artigo citado, *Op. cit.*, p. 13, afirma: “O grande herói do romance histórico de Arnaldo Gama é, colectivamente, a burguesia do Porto, na luta multissecular pelas suas liberdades (...)”.

¹³³ *História do Romance Português*, p. 51.

¹³⁴ Artigo citado, *Op. cit.*, p. 305.

du «bas»; son vigoureux caractère populaire se manifeste dans le fait que le «bas» est considéré comme la base matérielle et l'explication artistique de ce qui arrive en «haut».”¹³⁵

Em Portugal, Almeida Garrett, em *O Arco de Sant'Ana*, descreve, numa intriga simples e recheada de tópicos românticos, a força da agitação popular contra os abusos de poder, tendo por objectivo chamar a atenção para os problemas do presente através da figuração de um episódio do passado. Alexandre Herculano, em *O Monge de Cister*, dá voz ao Terceiro Estado, demorando-se com o povo comum, o seu humor grosseiro, a dedicação aos amigos e o gosto pelos rituais da Igreja, nomeadamente as procissões. Neste romance vemos representado o conselho municipal, a classe média nas cortes, a coragem das guildas. Como concluiu Harry Bernstein, “A confiança que o rei depositava no povo funciona como um fio condutor do constante processo social que o livro representa”.¹³⁶

Mas em Arnaldo Gama, em nosso entender próximo da leitura que Lukacs faz de Scott, a revolta do povo contra os governantes ganha vida e tem interesse por si só, ultrapassando a questão da denúncia das injustiças sociais que aqueles dois críticos que citámos lhe querem imputar. Os motins populares na obra de Gama são mais do que rigorosos apontamentos históricos ou meras transcrições das crónicas da época, e não podem também ser vistos apenas como episódios de um enredo folhetinesco que coloca as personagens nas mais diversas e inesperadas situações. Estas revoltas são isso e muito mais: traduzem a mentalidade reinante na época, fazem-nos sentir participantes do quotidiano dos orgulhosos burgueses portuenses do século XV, incapazes de tolerar as afrontas de nobres altivos, ou colocam-nos frente à ameaça napoleónica, lado a lado com uma população inculta, indefesa e aterrorizada. Em qualquer um dos casos, vemos a revolta iniciar-se por um leve borborinho, que vai crescendo até atingir o auge da alucinação colectiva com o medo, a violência e a demência característicos dos lances em que se vêem envolvidas as multidões, através de metáforas e gradações que conferem a estas narrativas a intensidade e o dramatismo que podemos apenas adivinhar pela leitura das crónicas oficiais. Atentemos nos textos.

¹³⁵ Georges Lukacs, *Le Roman Historique*, p.51.

¹³⁶ Alexandre Herculano (1810-1877). *Portugal's prime historian and historical novelist*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian / Centro Cultural Português, 1983, p.147 (trad. de Vivina Figueiredo).

Em *Um Motim Há Cem Anos*, em nossa opinião o relato de um movimento colectivo mais conseguido de Arnaldo Gama, a revolta popular mostra os primeiros sinais num episódio cómico – o transporte pelas ruas do Porto, e consequente rebentamento, de uma pipa de vinho avinagrado – mas em que se pode já sentir o pulso à multidão. No capítulo XIV tem início o levante propriamente dito. Segundo Óscar Lopes, a sequência do motim “em todo o seu grotesco e dramático desenrolamento” é “notável”, uma vez que “Arnaldo Gama consegue adensar todo este movimento da multidão com incidentes dramáticos e burlescos e precisões históricas sobre o cunho brutalmente agressivo e miserável de um Entrudo setecentista portuense, instaurando uma imagem de verosimilhança dotada de persuasiva homogeneidade.”¹³⁷

Para que tenhamos uma ideia da real dimensão do acontecimento e para aumentar a tensão que envolve o tumulto, os diferentes episódios vão sendo narrados com a indicação das horas. A narração começa por incidir sobre a conversa rápida e nervosa dos conspiradores que acertam os últimos detalhes, enquanto uma multidão entrava na cidade atraída pelas festas religiosas de Quarta-feira de Cinzas. Às dez e meia da manhã, as mulheres e os rapazes, mostrando sinais de irritabilidade e inquietação, dão início ao levante, começando a gritar e atraindo cada vez mais gente, formando-se uma “mole humana” que se move como massa compacta.

Podemos distinguir dois momentos-chave em toda a narração do motim: a deslocação à casa do chanceler Bernardó de Figueiredo e o ataque à casa do provedor Luís Beleza. Estes dois momentos são assinalados por duas metáforas e por sucessivas gradações: a onda, que pretende simbolizar a multidão e a forma como evolui – vai engolindo as pessoas que se encontram espalhadas pelas ruas que fazem parte do percurso. Os verbos escolhidos são significativos, transmitem a impressão do movimento das ondas: “arrastar, rolar, despedaçar (de encontro a), arrebentar, escoar”, e surgem numa gradação em crescendo, seguida de um recuo. A forma como a multidão cresce e depois dispersa pode também ser vista como uma gradação em dois momentos, crescendo e decrescendo: a revolta começa pelos brados de quatro mulheres, mais adiante são quinhentas pessoas, depois o narrador refere cinco mil, e à uma hora e meia da tarde já se contam vinte mil pessoas. A primeira intervenção da tropa reduz o grupo para doze mil; os sinos tocam para a procissão e automaticamente oito ou dez mil pessoas “escoaram-se” (como a água) pelas ruas em direcção a São Francisco. Às três

¹³⁷ Artigo citado, *Op. cit.*, p.12.

horas o motim é dado por terminado e uma hora depois sai a procissão para a rua, encontrando a cidade em completo sossego.

Associada à metáfora da onda está também a forma como o ruído vai aumentando de intensidade, em gradação, ao sabor dos acontecimentos. Todo o percurso da multidão é acompanhado de enorme alarido; no entanto, quando vê o chanceler, o povo faz um “silêncio profundíssimo”. Como as negociações demoravam, faz-se ouvir o “surdo borborinhar da turba”, que começa a agitar-se e a murmurar. Em seguida, a “multidão brada”, o “povo apupa”; quando se ouvem dois tiros, o povo solta “um bramido terrível”. A parte da turba que se dirige a casa de Luís Beleza atroa “os ares com espantoso alarido”, e, quando se vê alvo dos tiros do escrivão, responde “com um brado de ferocidade medonha”. Quando o chanceler assina o requerimento para a abolição da Companhia, a alegria dos amotinados faz-se sentir também pelo ruído: “a população atroou a rua com brados prolongados e estrepitosos”. O excerto seguinte exemplifica a conjugação da metáfora da onda com o aumento do ruído: “Nisto os sinos da Misericórdia principiaram a tocar a rebate. A multidão calou-se de repente, e durante os dois ou três minutos, que se passaram de profundíssimo silêncio, ouviram-se de dentro da igreja as harmonias melancólicas da música (...) / Um grito súbito, cavernoso e prolongado, como o de enorme rolo de mar tempestuoso, que se despedaça de encontro a uma costa erriçada de rochedos gigantes, irrompeu do seio da população, abafando a voz do rebate.”¹³⁸

A segunda metáfora consiste na associação do povo amotinado com o leão, símbolo de força e coragem. Esta associação surge quando a multidão, depois de ter sido alvejada, força as portas da casa do provedor. Como elas não cediam, a “impaciência popular tornou-se fúria”, “a multidão raivava furiosa”, “o leão popular bramia sedento de sangue, e rugia furioso de impaciência por ver espaçado o momento de saciar-se de vingança.”¹³⁹ Em seguida, voltamos a ler a primeira metáfora: “(...) onda popular, que de quando em quando se rolava contra ela, no meio de infernal alarido”.¹⁴⁰

Durante estes capítulos, tanto as personagens referenciais (os conspiradores, o chanceler, o escrivão, o provedor) como as fictícias (como Manuel da Costa, que abre a porta da casa do provedor a golpes de machado), parecem interessar apenas pelo

¹³⁸ *Um Motim Há Cem Anos*, cap.XIV, p.291. Todas as citações que fizemos desta obra, neste contexto, foram extraídas dos capítulos XIV e XV.

¹³⁹ *Idem*, p.303.

¹⁴⁰ *Idem*, p.304.

impacto que as suas acções causam na multidão; os seus propósitos ou dramas individuais fundem-se na reacção emotiva e alucinada do povo amotinado. Tal como nos romances que se seguem, neste momento as histórias privadas vêm juntar-se aos acontecimentos públicos, mas não se lhes sobrepõem: o destaque vai todo para a movimentação colectiva. É este movimento que Fernando Namora vê sobressair deste romance: “Mas, no primeiro, quando o povo conspirador sai das ruelas, aos brados e apupos, para fazer valer a sua voz perante os interesses despóticos, o leitor é levado a sentir que todas as personagens adocicadas ou sombrias que aparecem no livro, incluindo o primeiro ministro do rei, estão ali para justificar esse tão bem descrito movimento colectivo.”¹⁴¹

Em *O Sargento-Mor de Vilar*, o narrador emprega novamente a metáfora da onda para sugerir o evoluir tumultuoso da multidão em anarquia: “Nesta ocasião é que a populaça se lançou furiosa no campo de Santana, e rolou como vagalhão de mar em tempestade de encontro às portas do quartel-general. As rijas portas de castanho (...) resistiram ao primeiro rolar da terrível vaga popular.”¹⁴² Assistimos também ao crescimento gradual do movimento e do ruído que o acompanha. O melhor exemplo está no relato do que Luiz e o sargento ouvem, escondidos com a família do general, em que destacamos as gradações em crescendo e decrescendo do ruído: “Primeiro ouviram uma vozeria infernal, o alarido da alucinação da plebe, entremeada com o som de muitos tiros de espingarda. Depois aquêle alarido foi pouco e pouco diminuindo, como que retirando para longe. Assim estiveram um longo espaço de tempo sem se sentir outra coisa mais que o contínuo rebate dos sinos e o surdo rugir de aquela tempestade. Por fim ouviram o rufar de tambores, o vozear de muita gente, e pouco depois um alarido medonho, tiros, brados de ferocidade selvagem, e por último o tropel de muita gente que de novo invadia o quartel-general. (...) Passados alguns minutos, aquêle tropel de gente diminuiu, diminuiu, até que se desvaneceu totalmente. Os tambores principiaram a tocar em tom de marcha; sentiu-se o som de passos ordenados de muita gente, e por fim tudo voltou ao inalterável e surdo borborinhar da revolta.”¹⁴³

Para Fernando Namora esta obra constitui uma crónica grandiosa da revolta de um povo desorientado frente ao invasor. “Esse povo, injusto e cruel na sua agitação desordenada, é encarado com imparcialidade serena por Arnaldo Gama, que o descreve

¹⁴¹ Artigo citado, *Op. cit.*, p.304.

¹⁴² *O Sargento-Mor de Vilar*, cap.X, p.142.

¹⁴³ *Idem*, cap.X, p.149.

cobarde e heróico, indeciso e violento, até culminar na narração da trágica tomada do Porto, que é das belas páginas da nossa literatura.”¹⁴⁴

E é esse trágico desenlace que gostaríamos de destacar neste romance, o retrato do medo e do terror que se apoderam da população portuense que foge em direcção ao rio e que se vê envolvida no desastre das barcas. São significativas as repetições, quer de verbos, quer de advérbios, que realçam a ansiedade: “O número dos que se sumiam pelo boqueirão abaixo, começou a ir a menos, a menos, a menos; mas a imensa mole, comprimida nas duas extremidades, começou a alargar no centro, a alargar, a alargar, sôbre as guardas da ponte.”¹⁴⁵ A adjectivação traduz também o ambiente de pânico e terror que ali se vivia: “medonho, dementados, alucinada, pavoroso, terrível, horrível”. A adjectivação chega mesmo a ser tripla, em gradação: “O alarido dos que daquela sorte se achavam súbitamente em frente da morte, e os que de terra presenceavam esta imensa desgraça (...) era medonho, tremendo, indizível.”¹⁴⁶ Os substantivos empregues para nomear o buraco na ponte por onde teriam caído as pessoas – “abismo, boqueirão, sorvedouro” – sugerem desde logo o horror e a impossibilidade de fuga à morte.

Luiz e o sargento assistem ao desastre e vêem a enorme massa humana efectuar dois movimentos contrários em cima da ponte: repulsão face ao alçapão aberto e impulsão por parte da multidão que não se apercebe dele e continua a fuga aos franceses: “Aquêlê grito comunicou com a rapidez da electricidade o instinto de repulsão àquela massa imensa de gente. E êste instinto que, nos mais dianteiros, se manifestou apenas por um movimento de retrocesso quási que imperceptível, aumentou de intensidade, à medida que se foi estendendo para traz, ao longo daquela imensa mole humana. Todos pretenderam estacar, firmar-se, não ir mais ávante; mas a fôrça da impulsão, que lhes comunicavam os que vinham detrás, era mais forte do que a da repulsão da agonia dos que viam aos pés o abismo; e centenas e centenas de pessoas continuaram a sumir-se por aquêlê medonho boqueirão.”¹⁴⁷

O cenário dantesco do rio cheio de cadáveres é apresentado a três níveis de distância, como se fossem três planos de uma realização cinematográfica, e o desespero é traduzido por verbos no gerúndio, remetendo para uma lentidão que tortura quem morre afogado e quem assiste àquêle espéctaculo horrendo: “No rio, *junto da ponte*,

¹⁴⁴ Artigo citado, *Op. cit.*, p.300.

¹⁴⁵ *O Sargento-Mor de Vilar*, cap.XIV, p.217.

¹⁴⁶ *Idem*, p.218.

¹⁴⁷ *Idem*, p.217.

viam-se milhares de desgraçados, aferrados uns aos outros, rebulcando-se à tona da água, ora uns, ora outros, aparecendo e desaparecendo, e depois destacando-se lentamente dali e deslizando em fieira, a debater-se sempre, pela corrente do rio abaixo. *Mais além* já eram cadáveres agarrados violentamente uns aos outros, e tão unidos que boiavam à tona da água; e *só longe, mais ao longe*, é que aquela medonha pavezada se ia desfazendo pouco a pouco, pedaço a pedaço, até que de todo se mergulhava e sumia.”¹⁴⁸

Luiz e o sargento fogem no último minuto, atravessando o rio a nado por entre os cadáveres que flutuavam. Mais uma vez as personagens fictícias são associadas a um acontecimento real e testemunham os seus efeitos, como acontece em qualquer romance conjuntivo, segundo a terminologia de Harry Shaw a que já nos referimos.

A revolta contra Rui Pereira, em *A Última Dona de São Nicolau*, é narrada num crescendo de tensão, tal como nos romances anteriores, mas desta vez é refreada por várias interrupções diplomáticas – as reuniões da câmara e as tentativas de chamar o fidalgo à razão – até que atinge o ponto de explosão. O narrador compara a agitação popular a uma febre que sobe durante a tarde mas que com a noite aparentemente acalma: “A noite, chegando, adormeceu, e espaçou portanto a tormenta. Durante ela conhecia-se, porém, que a febre não havia cedido de todo, mas apenas temporariamente remitido.”¹⁴⁹ Tal como nos exemplos anteriores, a agitação do povo é semelhante a uma onda ou mar alteroso: “(...) mas o silêncio do mar em tempestade, quando à sétima onda se recolhe borborejando, para rebentar após ela em mais espantoso bramido”; “(...) e aquela temerosa mole rolou-se, como vagalhão alteroso, de encontro à porta (...)”¹⁵⁰ O ruído cresce em gradação: “Homens, mulheres e crianças, tudo falava, tudo berrava, tudo esbravejava.”¹⁵¹ A actuação do povo é comparada à de animais selvagens e ferozes: “– Morra! – bradou ela com o instinto do tigre, ao ver a prêsa desentocada do lugar onde estava afortalecida.”; “O povo uivava como lobo esfaimado, a quem arrancam dos colmilhos a prêsa.”¹⁵² Quando as negociações falham, a ira popular explode descontrolada como uma erupção vulcânica: “(...) medonho acachoar daquele pavoroso vulcão.”¹⁵³ E, neste momento, o ódio contido atinge o auge da alucinação,

¹⁴⁸ *Idem*. Sublinhado nosso.

¹⁴⁹ *A Última Dona de São Nicolau*, cap.XVI, pp.204-205.

¹⁵⁰ *Idem*, cap.XVII, pp.220 e 231, respectivamente.

¹⁵¹ *Idem*, p.228.

¹⁵² *Idem*, p.240.

¹⁵³ *Idem*, p.225.

levando o povo a cometer actos de barbárie que o narrador parece condenar: “Era o monstro popular no auge da cegueira, da ira, tocando a qual é capaz de todos os crimes e de tôdas as vilanias.”¹⁵⁴ Também o incêndio ateado à casa onde Rui se refugiava produz reflexos luminosos que traduzem o forte sentimento de raiva e vingança que domina o povo, num claro contraste com o enfraquecimento da luz do fim do dia: “(...) luz sangüínea do incêndio, que de todo já dominava o luzir túbio dos últimos arrebois do dia.”¹⁵⁵

Acerca da pintura desta revolta, Pinheiro Chagas concluiu que “O episódio historico, que serve de pretexto á evocação dos homens e dos costumes d’esse tempo, vem narrado com vivas côres, e é posto em scena com perfeição dramatica.”¹⁵⁶

Como vimos nestes três romances, não sentimos apenas o eco da revolta popular mas vêmo-la formar corpo, testemunhamos o seu crescimento e auge, e finalmente assistimos ao seu desvanecimento. Arnaldo Gama tem o condão de tornar presentes os factos secos e descarnados das velhas crónicas, com toda a tensão e dramatismo subjacentes aos momentos decisivos da História de um povo, fazendo-nos experimentar ao mesmo tempo os sentimentos e emoções que impulsionam a multidão – o medo, a raiva, o ódio, a alegria, enfim a alucinação provocada pelo desejo de vingança.

Como conclusão deste estudo, lembramos as palavras de João Gaspar Simões acerca do primeiro romance histórico de Gama, mas que se podem aplicar aos três citados: “Não é, porém, o romanesco que valoriza a obra. Os episódios sentimentais e mundanos são tratados canhestamente. (...) Faltam medida e verdade psicológica aos sentimentos masculinos e femininos. Em compensação é grande a força dramática das cenas em que comparece o povo. Arnaldo Gama é mestre na movimentação de massas. Atinge, por vezes, ressonâncias épicas nos movimentos populares. Folhetinescos o drama sentimental e o mistério mantido acerca das principais personagens, é tudo quanto há de mais sóbrio, de mais vivo, de mais verdadeiro, o desenrolar dos episódios em que avultam as paixões colectivas e se desencadeia a perversidade dos verdugos do povo.”¹⁵⁷

¹⁵⁴ *Idem*, p.238.

¹⁵⁵ *Idem*, pp.240-241.

¹⁵⁶ *Ensaíes Críticos*, p.63.

¹⁵⁷ *História do Romance Português*, vol.II, p.56.

IV. CONCLUSÃO

“Historiou o Pôrto – o burgo antigo
com seus judeus e armeiros singulares;
com seus motins onde entra o mulherigo
impulsionando o ardor dos populares.

Massa plebeia, feita de gigantes,
defendia com raiva o seu direito
à força de arcabuzes e montantes.
Povo altivo, a ninguém vergava o peito.
Povo rebelde, não sofria dano.
Êle era forte. Êle era soberano!”

Matias Lima, *Medalhões Nacionais*, 1918.

“A intima relação estructural que nos romances do poderoso escriptor faz com que a parte inventiva se adapte primorosamente á parte historica; a elegancia, a pureza e facilidade relativa da linguagem; a naturalidade e animação do dialogo; a rapida vivacidade das descripções; e, sobre todas estas eminentes qualidades de arte litteraria, o sentimento adequado, de incorruptivel justiça, com que o auctor banha insensivelmente os episodios, são os titulos mais insignes da sua obra monumental.”

José Victorino Ribeiro, *Almanach Illustrado do “Diario da Tarde”*, 1901

A visão de conjunto que agora possuímos acerca da obra de Arnaldo Gama permite-nos discutir a questão dos títulos e subtítulos dos seus romances.

A maior parte dos títulos deste autor realça as categorias narrativas **personagem** e **espaço**: *O Sargento-Mor de Vilar*, *A Última Dona de São Nicolau*, *O Balio de Leça*, *O Satanás de Coura*. No título *Um Motim Há Cem Anos*, o destaque vai para as categorias **acção** e **tempo**. Assim, o título cria desde logo certas expectativas no leitor quanto ao teor da narrativa. Mas, geralmente, e à semelhança dos seus contemporâneos, Arnaldo Gama acrescentou-lhe um subtítulo destinado a clarificar o significado daquele. Como explicam Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, o subtítulo “constitui uma estratégia literária muito usual nos romances do século XIX, em certos casos destinada a desvanecer a condição ficcional que lhes cabe. Subtítulos como *A época de D. João I* (de *O Monge de Cister* de Herculano) ou *Memórias de uma família* (de *Amor de perdição* de Camilo) sublinham as remotas conexões da ficção com um determinado contexto histórico ou, pelo menos, com as suas raízes factuais; trata-se nos dois casos mencionados, de cultivar a tendência romântica para desvanecer as fronteiras entre o literário e o não literário.”¹ Assim acontece também nas obras de Gama. Inicialmente, apenas com o título, o leitor pode ser induzido a esperar uma narrativa inteiramente ficcional – *O Satanás de Coura* – mas o subtítulo alertá-lo-á para a conjugação da ficção e da História – *Memórias do Século XVII*. Como podemos facilmente constatar, os subtítulos dos romances deste autor chamam a atenção para a caracterização da época em que decorre a acção e em que se movimenta a personagem nomeada no título: *Episódios das Invasões Francesas de 1809*, *Episódios da História do Porto no Século XV*. É, por isso, válida para estes casos a conclusão a que Maria de Fátima Marinho chega ao analisar *A Ilustre Casa de Ramires*: “O subtítulo, destinado a precisar o tempo e lugar da novela ou o seu assunto (...), tem o cuidado de, ao estabelecer cuidadosamente o momento histórico, chamar a atenção para a importância do retrato da época, em detrimento da caracterização individual das personagens.”²

Em *A Caldeira de Pero Botelho*, o título funciona como um engodo, uma vez que nem Pero é a personagem principal, nem o seu engenho tem um papel de destaque ao longo do romance. É o próprio narrador que comenta esta situação: “O leitor já de certo que está impaciente por conhecer mais de perto a pessoa de Pero Botelho. Ao princípio, o título dêste livro inspirou-lhe, por fôrça, a imaginação de que era êle o herói

¹ *Dicionário de Narratologia*, p.395.

² *O Romance Histórico em Portugal*, pp.111-112.

da novela, o centro em torno do qual girava todo o enredo. (...) / Antes porém de o fazer, peço licença para o desenganar a respeito do herói desta minha novela.”³ Compreende-se este tipo de afirmação no romance histórico mais irónico, como já tivemos oportunidade de demonstrar, e talvez menos preocupado com o rigor histórico, da vasta produção deste género de Arnaldo Gama.

Ao longo deste trabalho tentámos estabelecer os pontos de contacto entre as obras de Arnaldo Gama e as dos fundadores do género – Walter Scott e Herculano, no caso português, – não com o intuito de recuperar a tradicional pesquisa das fontes ou influências, mas sempre com o objectivo de inserir a produção do romancista português no campo mais vasto da ficção histórica portuguesa de meados do século XIX.

Posto isto, podemos concluir que se a ficção histórica de Gama não gira normalmente em torno de um herói tão marcado pelo desespero quanto os de Herculano, se ressentido contudo de um certo “cliché” ultra-romântico, traduzido tanto na experiência de um sentimentalismo exacerbado como nos discursos e actuações teatrais e melodramáticos das personagens, cujo modelo terá sido legado ao segundo romantismo português pelo próprio autor de *Eurico*.

Arnaldo Gama também não é capaz de fazer interagir a História e a ficção tão habilmente quanto Scott, uma vez que nos romances do autor português os apontamentos históricos provocam frequentes cortes e interrupções na narrativa que se tornam prejudiciais para o desenrolar da acção. Como pudemos observar em todos os romances, assim que uma nova personagem surge em cena, o narrador alonga-se imediatamente em descrições pormenorizadas da sua indumentária, naturalmente de acordo com a época em que se insere, de armas ou arreios de cavalos⁴, de edifícios que se encontrem no seu caminho, de batalhas em que tome parte,... Estas descrições e a profusão de notas explicativas acerca de costumes ou acontecimentos históricos contam-se entre os mais salientes “defeitos” que os críticos geralmente lhe imputam⁵ e que causam uma certa desorientação do leitor em relação à intriga. *A Última Dona de São Nicolau* será talvez o melhor exemplo desta acumulação de explicações históricas.

³ *A Caldeira de Pero Botelho*, cap.IX, p.167.

⁴ Esta minudência é especialmente visível nos primeiros capítulos de *O Satanás de Coura*.

⁵ Como afirmou, por exemplo, José Agostinho, *História da Literatura Portuguesa*, Porto, Casa Editora de A. Figueirinhas, Lda., 1927, p.382: “(...) nem sempre sabe dosar os subsídios históricos (...)”. Também se pode ler a mesma crítica em Manoel Pinheiro Chagas (dir.), *Diccionario Popular*, Lisboa, Typographia do Diario Illustrado, 6º volume, 1880, p.23: “Dava-se muito ás coisas portuguezas, tinha grande leitura das nossas chronicas, e os seus romances envolvem boa lição de historia patria; mas deve dizer-se em honra da verdade que a sua nimia fidelidade historica prejudicava não poucas vezes o interesse das narrativas.”

Assim, inserindo-se indubitavelmente na linha do romance histórico tradicional e romântico, a ficção histórica de Arnaldo Gama pode ser vista como uma combinação, de um modo geral, de quatro elementos: o rigor da reconstituição histórica digno de Herculano; a importância dos movimentos populares à maneira de Scott; as personagens e situações folhetinescas, influenciadas por Sue e pelas primeiras obras de Camilo, que revelam o peso da fatalidade, das identidades desconhecidas e das longas expiações⁶; e também o ultra-romantismo convencional⁷, com as mortes por amor, os triângulos amorosos que terminam em tragédia, a paz do túmulo, que marcam a produção ficcional, quer a dita de “actualidade”, quer a histórica, de autores seus contemporâneos.

Arnaldo Gama começou a publicar os seus romances históricos numa época em que o género principiava já a dar sinais de esgotamento, como afirma Sampaio Bruno: “(...) o crítico da literatura assiste, no nosso país, depois do grande ímpeto do começo, ao progressivo definimento da fórmula da novela histórica, que principia num intuito de iniciação política e visivelmente vai degenerando numa simples fantasiação (...)”⁸. No entanto, ele soube introduzir-lhes novos elementos de interesse, como a sua capacidade para relatar os acontecimentos que movimentam as grandes multidões, e que fazem que ainda hoje os leiamos com prazer.

Terminamos com as palavras de Pinheiro Chagas acerca de *A Última Dona de São Nicolau*, realçando, deste modo, o rigor por que o autor é lembrado: “Vê-se que a phantasia do snr. Arnaldo Gama sabe desprender das sêccas e ingenuas narrações officiaes dos escrivães de 1474 o animado panorama, que elles photographaram toscamente, mas vê-se também que o romancista portuense não consente que se lhe desvaire a imaginação a ponto de desfigurar os factos verdadeiros, e de os diluir em peripecias muito de arrastar os leitores, e de despenhar a historia por esses precipícios virentes e floridos, por onde a levam os romancistas da escola de Dumas.”⁹

⁶ De que, em nosso entender, *Um Motim Há Cem Anos* será o melhor exemplo. Também Álvaro Manuel Machado assinala esta influência na “criação de situações e personagens malditos de nascimento e pelas circunstâncias da história, com espectaculares redensões finais, à Camilo”. Álvaro Manuel Machado (org. e dir.), *Dicionário de Literatura Portuguesa*, Lisboa, Editorial Presença, 1996, p.208.

⁷ Pensamos aqui sobretudo em *O Segredo do Abade*.

⁸ *A Geração Nova*, p.23.

⁹ *Ensaio Crítico*, p.63.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA ACTIVA DE ARNALDO GAMA

POESIA

Poesias e Contos, Porto, Moré & C^a., 1857.

PROSA

O Génio do Mal, Porto, Livraria Tavares Martins, 1936, 3 volumes (1^a edição, 1856-1857).

Honra ou Loucura, Porto, Livraria Tavares Martins, 1936 (1^a edição, 1858).

Verdades e Ficções, Porto, Livraria Tavares Martins, 1936, 2 volumes (1^a edição, 1859).

Um Motim Há Cem Anos, Porto, Livraria Simões Lopes, 1949 (1^a edição, 1861).

O Sargento-Mor de Vilar, Porto, Livraria Educação Nacional, 1935 (1^a edição, 1863).

O Segredo do Abade, 2^a edição, Lisboa, Parceria António Maria Pereira, 1899 (1^a edição, 1864).

A Última Dona de São Nicolau, Porto, Livraria Tavares Martins, 1937 (1^a edição, 1864).

O Filho do Baldaia, Porto, Livraria Simões Lopes, 1952 (1^a edição, 1866).

A Caldeira de Pero Botelho, Porto, Livraria Tavares Martins, 1936 (1^a edição, 1867).

PUBLICAÇÕES PÓSTUMAS

O Balio de Leça, Porto, Livraria Educação Nacional, 1935 (1^a edição, 1872).

El-Rei Dinheiro, Porto, Livraria Tavares Martins, 1936 (1^a edição, 1876).

INÉDITOS

Apontamentos e Lembranças, 1850.

Apontamentos Literários de Arnaldo Gama, 1850.

O Satanás de Coura, romance inacabado.

(Estes três manuscritos pertencem ao espólio “Arnaldo Gama” da Biblioteca Pública Municipal do Porto.)

BIBLIOGRAFIA PASSIVA DE ARNALDO GAMA

ARTIGOS PUBLICADOS EM JORNAIS OU REVISTAS

ABD-ALLAH (pseudónimo de Augusto Soromenho), “Revista Literaria do Porto”, *Revista Peninsular*, Lisboa, Typographia de Castro & Irmão, vol.II, 1856, pp.276-283.

BRANCO, Camilo Castelo, “Noticias do Porto Antigo”, *Gazeta Litteraria do Porto. Periodico Semanal*, Porto, Typographia da Livraria de A. Moraes & Pinto, Ano I, nº3, 1868, pp.29-30.

CASTRO, V. de, “Arnaldo Gama”, *A Vida Moderna. Folha de Vulgarisação Scientifica e de Conhecimentos Uteis*, Ano II, nº19, 24 de Março de 1882, p.182.

CELSO (pseudónimo de Joaquim Costa), “O Centenário de Arnaldo Gama”, *Jornal de Noticias*, 42º Ano, nº176, 29 de Julho de 1929, p.1

COSTA, Joaquim, “Autógrafos e Recordações de Escritores e Artistas”, *Ocidente*, vol.III, nº7, Novembro de 1938, pp.18-26.

LOPES, Óscar, “De *O Arco de Sant’Ana* a *Uma Família Inglesa*”, separata da *Revista de História*, volume IV, Centro de História da Universidade do Porto, 1982.

MACHADO, Júlio César, “Arnaldo Gama (Notas para um dicionario dos portuguezes notaveis do meu tempo)”, *O Tripeiro*, Ano II, nº70, 1 de Junho de 1910, p.539.

MARINHO, Maria de Fátima, “A Figura do Bandido no Romantismo. *Paulo, o Montanhês* de Arnaldo Gama”, in *Intercâmbio*, Instituto de Estudos Franceses da Universidade do Porto, nº4, 1993, pp.94-105.

MARTINS, Rocha, “Arnaldo Gama e as suas obras”, *Arquivo Nacional*, Ano IV, nº202, 20 de Novembro de 1935, p.323.

MENEZES, Mário de, “Arnaldo Gama”, *O Tripeiro*, VI Série, Ano IX, nº10, Outubro de 1969, pp.289-292.

PEREIRA, Firmino, “Arnaldo Gama”, *A Mosca. Semanario Humoristico Illustrado*, Porto, Typographia de Arthur & Irmão, 2º Ano, nº35, 28 de Setembro de 1884, pp.1-2.

“Arnaldo Gama”, *Jornal do Porto*, Ano XI, nº197, 31 de Agosto de 1869, p.2.

RIBEIRO, José Victorino, “Arnaldo Gama”, *Almanach Illustrado do “Diario da Tarde”*, Porto, Empreza do Diario da Tarde – Editora, Ano I, 1901, pp.75-76.

VELHO, Um Portuense, “A. Coelho Louzada e Arnaldo Gama”, *O Tripeiro*, III Série, nº8, 15 de Abril de 1926, p.122.

PREFÁCIOS E INTRODUÇÕES

PASSOS, Carlos de, Prefácio a GAMA, Arnaldo, *O Balio de Leça*, Porto, Livraria Simões Lopes, 1949, pp.v-xxi.

Prefácio a GAMA, Arnaldo, *A Última Dona de São Nicolau*, Porto, Livraria Simões Lopes, 1950.

Prefácio a GAMA, Arnaldo, *O Segredo do Abade*, Porto, Livraria Simões Lopes, 1951.

Prefácio a GAMA, Arnaldo, *O Sargento-Mor de Vilar*, Porto, Livraria Simões Lopes, 1951.

Prefácio a GAMA, Arnaldo, *O Filho do Baldaia*, Porto, Livraria Simões Lopes, 1952, pp.ix-xvi.

GAMA, Augusto, Prefácio a GAMA, Arnaldo, *O Balio de Leça*, Porto, Livraria Educação Nacional, 1935, pp.vii-xxiv.

LIMA, Fernando Castro Pires de, Prefácio a GAMA, Arnaldo, *Um Motim Há Cem Anos*, Porto, Livraria Simões Lopes, 1949, pp.v-xv.

SOUSA, Maria Leonor Machado de, Estudo Introdutório a GAMA, Arnaldo, *Paulo, o Montanhês*, Biblioteca de Autores Portugueses, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1981, pp.9-31.

ENSAIOS

BAIÃO, António, “Como Arnaldo Gama escreveu o romance histórico “O Sargento-mor de Vilar”. – Confissão inédita do próprio autor”, separata das *Memórias da Academia das Ciências de Lisboa*, Classe de Letras, Lisboa, 1938.

BASTO, Artur Magalhães, *O Porto do Romantismo*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1932.

COSTA, Joaquim, “A Viúva de Arnaldo Gama”, in *Recordar é Viver (Crónicas e Impressões de Celso)*, Porto, Livraria Chardron de Lello & Irmão, Lda., 1924, pp.239-244.

“Aspectos da História Literária do Porto”, in BASTOS, Carlos (org.) *Nova Monografia do Porto*, Porto, Companhia Portuguesa Editôra, 1939, pp.187-292.

“Relações Literárias do Norte com Lisboa”, in *Duas Cidades ao Serviço de Portugal. Subsídios para o Estudo das Relações Entre Lisboa e Porto Durante Oito Séculos*, Edição do Município do Porto no VIII Centenário da Conquista de Lisboa, Porto, Imprensa Portuguesa, 1947, vol.II, pp.141-320.

FREIRE, João Paulo, *Poetas portuenses*, Porto, Companhia Portuguesa Editora, Lda., 1924, 2 vols.

GAMA, Augusto, *Dois Escritores Coevos. Camilo Castelo Branco e Arnaldo Gama. Notas e Impressões*, Coimbra, Coimbra Editora, 1933.

NAMORA, Fernando, “Arnaldo Gama”, in SIMÕES, João Gaspar (dir., pref., notas biobibliográficas), *Perspectiva da Literatura Portuguesa do Século XIX*, Lisboa, Edições Ática, 1947, vol.I, pp.295-305.

PASSOS, Carlos de, *Hamilton de Araújo*, Porto, Portucalense Editora, 1943.

Dois Românticos. Garrett e Arnaldo Gama, separata do Boletim da Biblioteca Pública Municipal de Matosinhos, nº4, 1957.

PIMENTEL, Alberto, *O Porto Há Trinta Anos*, Porto, Livraria Universal, 1893.

BIBLIOGRAFIA CRÍTICA CITADA

- ABREU, Maria Fernanda de, *Cervantes no Romantismo Português. Cavaleiros Andantes, Manuscritos Encontrados e Gargalhadas Moralíssimas*, Lisboa, Editorial Estampa, 1994.
- BAL, Mieke, *Narratologie. Les Instances du Récit*, Paris, Édition Klincksieck, 1977.
- BEIRANTE, Cândido, *Alexandre Herculano. As Faces do Poliedro*, Lisboa, Vega, 1991.
- BERNSTEIN, Harry, *Alexandre Herculano (1810-1877). Portugal's Prime Historian and Historical Novelist*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, Centro Cultural Português, 1983 (trad. de Vivina Figueiredo).
- BOOTH, Wayne C., *A Retórica da Ficção*, Lisboa, Arcádia, 1980 (trad. de Maria Teresa Guerreiro).
- BOURNEUF, Roland e OUELLET, Réal, *O Universo do Romance*, Coimbra, Livraria Almedina, 1976 (trad. de José Carlos Seabra Pereira).
- BROMBERT, Victor, *La Prison Romantique – Essai sur l'Imaginaire*, Paris, Librairie José Corti, 1975.
- BRUNO, Sampaio, *A Geração Nova*, Porto, Lello & Irmão, 1984 (1ª edição, 1886).
- BUESCU, Helena Carvalhão, *A Lua, a Literatura e o Mundo*, Lisboa, Cosmos, 1995.
- CHAGAS, Manuel Pinheiro, *Ensaaios Críticos*, Porto, Em Casa da Viúva Moré, 1866.
Novos Ensaaios Críticos, Porto, Em Casa da Viúva Moré – Editora, 1867.
- CHAVES, Castelo Branco, *O Romance Histórico no Romantismo Português*, Lisboa, Biblioteca Breve, Instituto de Cultura Portuguesa, 1979.
- CIDADE, Hernâni, “Alexandre Herculano – o Novelista”, in SIMÕES, João Gaspar, *Perspectiva da Literatura Portuguesa do Século XIX*, op.cit., pp.106-111.
- FERREIRA, Alberto, *Perspectiva do Romantismo Português*, 3ª edição, Lisboa, Litexa Portugal, s/d.
- FLEISHMAN, Avrom, *The English Historical Novel – Walter Scott to Virginia Woolf*, Baltimore and London, The Johns Hopkins Press, 1971.
- FORSTER, E. M., *Aspects of the Novel*, s/l., Penguin Books, 1970 (1ª edição, 1927).

FRANÇA, José-Augusto, *O Romantismo em Portugal. Estudo de Factos Socioculturais*, 2ª edição, Lisboa, Livros Horizonte, 1993 (1ª edição, 1974) (trad. de José Bronze).

GIES, David T., “Imágenes y la Imaginación Románticas”, in *El Romanticismo*, ed. de David T. Gies, Madrid, Taurus, 1989, pp.140-151.

GOMES, Álvaro Cardoso e VECHI, Carlos Alberto, *A Estética Romântica. Textos Doutrinários Comentados*, São Paulo, Editora Atlas, 1992.

GREIMAS, A. J., *Sémantique Structurale*, Paris, Larousse, 1966.

HAMON, Philippe, “Para um Estatuto Semiológico da Personagem”, in SEIXO, Maria Alzira (org.), *Categorias da Narrativa*, Coleção Vega Universidade, Lisboa, Vega, s/d., pp.79-102.

JIMÉNEZ, Jesús García, *La Imagen Narrativa*, Madrid, Editorial Paraninfo, 1995.

LUKACS, Georges, *Le Roman Historique*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1965.

MACHADO, Álvaro Manuel, *As Origens do Romantismo em Portugal*, Lisboa, Biblioteca Breve, Instituto Português de Cultura, 1979.

MANZONI, Alessandro, *On the Historical Novel*, Lincoln & London, University of Nebraska Press, s/d. (trad. de Sandra Bermann).

MARINHO, Maria de Fátima, “Romance – Folhetim ou o Mito da Identidade Encoberta”, in *Intercâmbio*, Instituto de Estudos Franceses da Universidade do Porto, nº2, 1991, pp.44-58.

O Romance Histórico em Portugal, Porto, Campo das Letras, 1999.

MATTOSO, José, “Cavaleiros Andantes: a Ficção e a Realidade”, in *A Nobreza Medieval Portuguesa*, Lisboa, Editorial Estampa, 1981, pp.353-369.

MOLINO, Jean, “Qu’est-ce que le Roman Historique?”, in *Revue d’Histoire Littéraire de la France*, nº2-3, Março – Junho de 1975.

MOTA, Silveira da, *Horas de Repouso*, Lisboa, Typographia da Academia, 1880.

NEMÉSIO, Vitorino, “Eurico – História de um Livro”, in HERCULANO, Alexandre, *Eurico o Presbítero*, Amadora, Livraria Bertrand, 1972, pp.VII-LVI.

OREL, Harold, *The Historical Novel from Scott to Sabatini*, New York, St. Martin's Press, 1995.

PIRES, Maria Laura Bettencourt Pires, *Walter Scott e o Romantismo Português*, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1979.

REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina M., *Dicionário de Narratologia*, 6ª edição, Coimbra, Livraria Almedina, 1998 (1ª edição, 1987).

REIS, Carlos e PIRES, Maria da Natividade, *História Crítica da Literatura Portuguesa*, 2ª edição, Lisboa, Verbo, vol.V – O Romantismo, 1999 (1ª edição, 1993).

RODRIGUES, A. Gonçalves, *A Novelística Estrangeira em Versão Portuguesa no Período Pré-Romântico*, Coimbra, 1951.

RODRIGUES, A. A. Gonçalves, *A Tradução em Portugal. Tentativa de Resenha Cronológica das Traduções Impressas em Língua Portuguesa Excluindo o Brasil de 1495 a 1950*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1992, vols. I e II.

ROGUET, Y., “Le Portrait dans les *Mémoires* de Commines”, in KUPISZ, K., PÉROUSE, G.-A. e DEBREUILLE, J.-Y. (dir.), *Le Portrait Littéraire*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1988, pp.33-38.

SARAIVA, António José, *Herculano e o Liberalismo em Portugal*, Amadora, Livraria Bertrand, 1977.

SHAW, Harry, *The Forms of Historical Fiction. Sir Walter Scott and His Successors*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1983.

SILVA, Luiz Augusto Rebelo da, *Apreciações Literárias*, Lisboa, Empresa da História de Portugal, 1910, vol.II.

SIMÕES, João Gaspar, *História do Romance Português*, Lisboa, Estúdios Cor, 1969, vol.II.

TIEGHEM, Paul van, *Le Romantisme dans la Littérature Européenne*, Paris, Éditions Albin Michel, 1969 (1ª edição, 1948).

VANOOSTHUYSE, Michel, *Le Roman Historique – Mann, Brecht, Döblin*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996.

VIGNY, Alfred de, “Réflexions sur la Vérité dans l’Art”, in *Cinq-Mars*, Paris, Le Livre de Poche, 1970 (1^a edição, 1827), pp.23-30.

OUTRAS OBRAS CITADAS

AGOSTINHO, José, *História da Literatura Portuguesa*, Porto, Casa Editora de A. Figueirinhas, Lda., 1927.

BALZAC, Honoré de, « Avant-Propos », in *La Comédie Humaine*, Coll. L'Intégrale, vol.I, Paris, Seuil, 1965, pp.51-56 (1ª edição, 1842).

BRANCO, Camilo Castelo, *Anátema*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1981 (1ª edição, 1851).

Mistérios de Lisboa, Lisboa, Círculo de Leitores, 1981, 3 vols. (1ª edição, 1854).

Livro Negro de Padre Dinis, Lisboa, Círculo de Leitores, 1999, 2 vols. (1ª edição, 1855).

Amor de Salvação, s/l, Círculo de Leitores, 1990 (1ª edição, 1864).

A Mulher Fatal, s/l, Círculo de Leitores, 1990 (1ª edição, 1870).

O Demónio do Ouro, Lisboa, Círculo de Leitores, 2000 (1ª edição, 1873-1874).

BUESCU, Helena Carvalhão (coord.), *Dicionário do Romantismo Literário Português*, Lisboa, Caminho, 1997.

CHAGAS, Manoel Pinheiro (dir.), *Diccionario Popular Historico, Geographico, Mythologico, Biographico, Artistico, Bibliographico e Litterario*, Lisboa, Typographia do Diario Illustrado, vol.VI, 1880.

O Juramento da Duqueza, Lisboa, Livraria de António Maria Pereira, s/d. (1ª edição, 1873).

CLÁUDIO, Mário, *Meu Porto*, Lisboa, Publicações D. Quixote, 2001.

DUMAS, Alexandre, *Os Três Mosqueteiros*, Porto, Livraria Civilização, 1960, 2 vols. (trad. de Carlos Rodrigues) (1ª edição, 1844).

FERREIRA, Joaquim, *História da Literatura Portuguesa*, 2ª edição, Porto, Editorial Domingos Barreira, s/d.[1949].

FIGUEIREDO, Fidelino de, *Historia da Litteratura Romantica Portuguesa (1825-1870)*, Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1913.

História Literária de Portugal. Séculos XII-XX, Coimbra, Editorial Nobel, 1944.

GARRETT, Almeida, *O Arco de Sant'Ana. Helena*, in *Obras Completas de Almeida Garrett*, vol.II, Lisboa, Círculo de Leitores, 1984.

Folhas Caídas. Adosinda. Romances Reconstruídos, in *Obras Completas de Almeida Garrett*, vol.VIII, Lisboa, Círculo de Leitores, 1984.

Romanceiro, in *Obras Completas de Almeida Garrett*, vol.XI, Lisboa, Círculo de Leitores, 1984.

Teatro I (Memória ao Conservatório Rea. Frei Luís de Sousa. O Alfageme de Santarém. A Sobrinha do Marquês. Um Auto de Gil Vicente. Filipa de Vilhena), in *Obras Completas de Almeida Garrett*, vol.XII, Lisboa, Círculo de Leitores, 1984.

HERCULANO, Alexandre, *Eurico o Presbítero*, Amadora, Livraria Bertrand, 1972 (1ª edição, 1844).

Eurico o Presbítero, s/l., Círculo de Leitores, 1986.

O Monge de Cister, s/l., Círculo de Leitores, 1986, 2 vols. (1ª edição, 1848).

“Advertência da Primeira Edição [1851]”, in *Lendas e Narrativas*, Amadora, Livraria Bertrand, 1974, vol.I, pp.1-5.

Lendas e Narrativas, s/l., Círculo de Leitores, 1986, 2 vols.

O Bobo, s/l., Círculo de Leitores, 1986 (1ª edição, 1878).

Cenas de um Ano da Minha Vida e Apontamentos de Viagem, s/l., Círculo de Leitores, 1987.

HUGO, Victor, *Nossa Senhora de Paris*, Colecção Lusitânia, Porto, Livraria Lello & Irmão – Editores, s/d., 2 vols. (1ª edição, 1831).

LIMA, Matias, *Medalhões Nacionais (Poetas e Prosadores)*, Porto, Livraria Chardron de Lelo & Irmão, 1918.

MACHADO, Álvaro Manuel (org. e dir.), *Dicionário de Literatura Portuguesa*, Lisboa, Editorial Presença, 1996.

MANZONI, Alessandro, *Os Noivos*, 3ª edição, Lisboa, Editorial Inquérito, s/d. (trad. de José Dentinho) (1ª edição, 1827).

MENDONÇA, António Pedro Lopes de, *Memorias de Litteratura Contemporanea*, Lisboa, Typographia do Panorama, 1855.

NASCIMENTO, Francisco da Costa, *Galeria Romantica, ou Collecção de Romances*, Lisboa, Typographia do Jardim das Damas, 1846, vol.I.

O Panorama. Jornal Litterario e Instructivo, Lisboa, Typographia da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Uteis, Vol.III, nº103, 20 de Abril de 1839.

SAMPAIO, Albino Forjaz de (dir.), *História da Literatura Portuguesa Ilustrada dos Séculos XIX e XX*, Porto, Livraria Fernando Machado, 1942, vol.IV.

SCOTT, Walter, *Waverley*, London, Penguin Popular Classics, 1994 (1ª edição, 1814).

Ivanhoe, Everyman's Library, London, J.M. Dent & Sons, Ltd., 1917 (1ª edição, 1819).

The Monastery, Everyman's Library, London, J.M. Dent & Sons, Ltd., 1969 (1ª edição, 1820).

The Abbot, Everyman's Library, London, J. M. Dent & Sons, Ltd., 1969 (1ª edição, 1820).

Quentin Durward, Edinburgh, Adam & Charles Black, 1868 (1ª edição, 1823).

The Talisman, London, New York, Toronto and Melbourne, Oxford University Press, 1912 (1ª edição, 1825).

SILVA, Inocência F. da, "Introdução" a CHAGAS, Pinheiro, *Os Guerrilheiros da Morte*, Lisboa, Escriptorio da Empreza, 1872, pp.XVII-XXXIX.

SILVA, Luiz Augusto Rebelo da, *Rausso por Homizio*, Lisboa, Empreza da Historia de Portugal, 1907 (1ª edição, 1842-1843).

Ódio Velho não Cansa, 3ª edição, Lisboa, Empresa Lusitana Editora, s/d. (1ª edição, 1848).

A Mocidade de D. João V, Porto, Lello & Irmão, 1985, 2 vols. (1ª edição, 1852).

Contos e Lendas, 3ª edição, Lisboa, Sociedade Editora Portugal – Brasil, s/d. (1ª edição, 1860).

SOMBRA E LUZ. Revista Mensal de Letras, Arte, Sport e Photographia, Porto, Typographia a Vapor Seculo XX de Silva & Silva, 3ª série, 1900-1901.

ÍNDICE

I. INTRODUÇÃO	1
1. “ADVERTÊNCIA AO LEITOR”	2
2. O ROMANCE HISTÓRICO ROMÂNTICO	4
2.1. Tentativa de definição de romance histórico.	5
2.2. Génese e divulgação do novo género.	7
II. O ROMANCE HISTÓRICO DE ARNALDO GAMA NO CONTEXTO DO ROMANCE HISTÓRICO TRADICIONAL.....	19
1. O AUTOR E A OBRA.	20
2. O ROMANCE HISTÓRICO DE ARNALDO GAMA NO CONTEXTO DO ROMANCE HISTÓRICO TRADICIONAL.....	27
III. AS PERSONAGENS DE ARNALDO GAMA.....	48
1. AS PERSONAGENS REFERENCIAIS.	52
2. AS PERSONAGENS FICTÍCIAS.....	63
2.1. As personagens femininas.....	63
2.2. As personagens masculinas.....	72
2.3. As personagens secundárias.....	82
3. A MULTIDÃO.	91
IV. CONCLUSÃO	99
BIBLIOGRAFIA	103