

ANA MARIA DOS SANTOS MARQUES

O Anacronismo no Romance Histórico Português Oitocentista

Dissertação de Doutoramento em
Literaturas e Culturas Românicas – Literatura Portuguesa
Orientação: Professora Doutora Maria de Fátima Marinho

FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DO PORTO
2010

Este trabalho foi realizado com o apoio de uma Bolsa de Investigação financiada pelo POPH – QREN – Tipologia 4.1 – Formação Avançada, comparticipada pelo Fundo Social Europeu e por fundos nacionais do Ministério da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior.

FCT Fundação para a Ciência e a Tecnologia
MINISTÉRIO DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR



AGRADECIMENTOS

No momento em que concluo esta tese, não podia deixar de expressar a minha gratidão a todas as pessoas que me ajudaram a concretizá-la.

Começo por endereçar palavras de sincero reconhecimento à minha orientadora, Professora Doutora Maria de Fátima Marinho, pela confiança que depositou no meu trabalho e pela forma generosa como sempre me recebeu; pelo acompanhamento atento e crítico de todas as fases do trabalho; por me ter dado espaço para seguir o meu próprio caminho e fazer as minhas escolhas; pelos empréstimos de livros, alguns verdadeiras raridades; pelos conselhos e pelas palavras de encorajamento nos momentos difíceis, e também pelas oportunidades que me foi dando ao longo destes anos.

Agradeço à Fundação para a Ciência e a Tecnologia, pela Bolsa de apoio à investigação que me permitiu realizar o Doutoramento em condições ideais.

Agradeço aos professores que escreveram as cartas de recomendação necessárias à candidatura à bolsa de Doutoramento: Professores Doutores Arnaldo Saraiva, John Greenfield, Maria João Reynaud, Celina Silva e Pedro Tavares, da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, e Maria Fernanda de Abreu, da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

Agradeço também:

- aos técnicos das várias bibliotecas que consultei, pela prestável assistência que me concederam;

- ao Dr. Alcindo Aroso Martins, por me ter generosamente confiado, mais uma vez, os seus preciosos livros;

- aos meus pais e à minha irmã, por, novamente, me terem apoiado e garantido as melhores condições para a realização de um trabalho longo, penoso e desgastante, mas também muito compensador.

ÍNDICE

I. INTRODUÇÃO.....	7
I.1. PALAVRAS PRÉVIAS.....	8
I.2. PERCURSO DIACRÓNICO PELA LITERATURA DE TEMA HISTÓRICO.....	14
I.2.1. <i>As narrativas de cavalaria: “histórias verdadeiras” versus “histórias fingidas”</i>	15
I.2.2. <i>La Princesse de Clèves: “romance histórico”?</i>	34
I.2.3. <i>O Feliz Independente: a utilidade da História</i>	49
I.2.4. <i>O romance gótico e o exotismo espaço-temporal</i>	58
CONCLUSÃO.....	78
 II. O ROMANCE HISTÓRICO: CONTRIBUTO PARA UMA DEFINIÇÃO.	79
1. O ROMANCE HISTÓRICO: REALIDADE OU FICÇÃO?	80
2. O ROMANCE HISTÓRICO: ELEMENTOS PARA A SUA DEFINIÇÃO.	94
2.1. <i>A distância temporal</i>	94
2.2. <i>A convivência de elementos históricos e inventados</i>	97
2.3. <i>O narrador</i>	110
2.4. <i>Objectivos do romance histórico</i>	113
2.5. <i>O anacronismo</i>	118
 III. “AVISOS AO LEITOR”: REFLEXÕES SOBRE O ROMANCE HISTÓRICO.	124
INTRODUÇÃO.....	125
III.1. WALTER SCOTT E O “ANACRONISMO NECESSÁRIO”	126
III.2. ALESSANDRO MANZONI E A CRÍTICA DO GÉNERO.....	143
III.3. ALEXANDRE HERCULANO: A “FIDELIDADE” À VERDADE HISTÓRICA E O OBJECTIVO DIDÁCTICO.....	152
III.4. ALMEIDA GARRETT: O PASSADO COMO LIÇÃO PARA O PRESENTE.....	166
III.5. REBELO DA SILVA E O CONVENCIONALISMO DO ROMANCE HISTÓRICO.....	187
CONCLUSÃO.....	197
 IV. ANACRONISMO NO ROMANCE HISTÓRICO PORTUGUÊS OITOCENTISTA	198
INTRODUÇÃO.....	199
IV.1. ARNALDO GAMA.....	200
IV.2. CAMILO CASTELO BRANCO	238
IV.3. MANUEL PINHEIRO CHAGAS.....	293
 V. CONCLUSÃO GERAL	344
 VI. BIBLIOGRAFIA.....	349

Aos que me viram partir, mas não me vêem chegar:

Eng.º José Dias Leite

Tio David

Dores

“O justo, porém, ainda que morra prematuramente, gozará de repouso.”

Livro da Sabedoria, 4, 7.

“Com efeito, na órbita própria do chamado “romance histórico” será sempre lícito duvidar se, escrevendo-os, os seus autores viajavam para o passado, como Maquiavel vestindo ao fim do dia a túnica romana que o tornava contemporâneo de Catão ou de César, ou se traziam antes o passado para o presente.”

Eduardo Lourenço, “O Tempo de Camilo ou a Ficção no País das Lágrimas”, 1994

I. INTRODUÇÃO

I.1. PALAVRAS PRÉVIAS

Antes de mais, importa explicar por que resolvemos estudar o anacronismo no romance histórico oitocentista. Reflectindo sobre os problemas de um género tão popular no século XIX, na sequência da nossa dissertação de Mestrado sobre as personagens de Arnaldo Gama, sentimos que as palavras de Eduardo Lourenço, citadas na abertura desta dissertação, faziam todo o sentido: afinal, ao escrever um romance histórico, o autor “ressuscita” o passado ou contamina-o com as ideias do presente? Para percebermos como se podia ultrapassar aquela dúvida tão legítima, resolvemos concentrar-nos em autores portugueses emblemáticos, nas suas reflexões sobre o género e nos seus romances, procurando respostas para estas perguntas: que consciência tinham os romancistas da presença e inevitabilidade do anacronismo nas suas obras? E de que forma tentavam eles superar esse defeito no romance que diziam ser “mais verdadeiro do que um compêndio de História”?

A busca de respostas levou-nos, num primeiro momento, a recuar no tempo, procurando perceber de que modo História e ficção se relacionam em “livros de imaginação” e tentando averiguar a presença desse anacronismo que parecia tão inevitável sempre que se convocava o passado. Procuramos, por isso, na parte introdutória da dissertação, indagar de que forma a relação entre História e ficção, verdade e verosimilhança, foi sendo tratada ao longo dos séculos XVI, XVII, XVIII e primeiros anos de XIX por autores que, de certo modo, apresentavam algumas inovações em relação à prática dos seus contemporâneos. Concentramo-nos, para isso, nas narrativas de cavalaria, e, mais especificamente, no *Amadis de Gaula* (1508), em *La Princesse de Clèves* (1678), de Madame de Lafayette, em *O Feliz Independente* (1779), do padre Teodoro de Almeida, e no romance gótico, nas variantes mais praticadas em Portugal. Através deste percurso diacrónico necessariamente sucinto, parece-nos possível comprovar a prevalência da doutrina de Aristóteles acerca da vantagem da poesia sobre a História, como se conclui também pela leitura do primeiro diálogo de *Corte na Aldeia* (1619), de Francisco Rodrigues Lobo. Traça-se, assim, o quadro de anacronismo máximo que antecede o aparecimento do romance histórico de molde tradicional. Pretende-se também verificar que a consciência do passado não está presente nos romances/novelas anteriores às produções de Scott, nos quais o passado não era mais do que um cenário exótico em que os acontecimentos mais inverosímeis se tornavam, de certo modo, aceitáveis. Os autores das obras referidas jogam sobretudo

com a noção de verosimilhança e não apresentam uma preocupação de rigor na reconstrução do período histórico em que apoiam as narrativas.

Convém, agora, explicar por que motivo escolhemos aquelas obras e não outras. Como já dissemos, optámos por textos que trazem alguma inovação relativamente à prática corrente da época. Assim, destacamos a preocupação legitimadora do prefácio de Garcí Rodriguez de Montalvo a respeito da “literatura de imaginação” e à sua dignidade no seio do mundo das letras. Madame de Lafayette, com *La Princesse de Clèves*, tenta uma abordagem diferente da História, quando comparada com as autoras “galantes” suas contemporâneas. Apesar de não apresentar um estudo aprofundado da época em causa, e de submeter os acontecimentos e personagens do passado à intriga, a autora maneja-os habilmente para os integrar no seu projecto romanesco, fazendo deles símbolos, quer da situação sentimental que a protagonista vive, quer do presente incerto que a autora testemunha. Quanto ao século XVIII, optámos por um texto de um autor português, *O Feliz Independente*, que gozou de certa fortuna até mesmo no século XIX, quando a moda impunha já outros géneros. Herculano comprova a sua sobrevivência e vitalidade na Advertência à segunda edição de *Lendas e Narrativas* (1858): “Quinze a vinte anos são decorridos desde que se deu um passo, bem que débil, decisivo, para quebrar as tradições do *Alívio de Tristes* e do *Feliz Independente*, tiranos que reinavam sem émulos e sem conspirações na província do romance português.”¹ Também Camilo Castelo Branco se refere à obra do padre oratoriano em *Vinte Horas de Liteira* (1864), embora o faça num inconfundível tom sarcástico², e numa das *Novelas do Minho*, englobando-a num certo modelo de educação feminina.³ Quanto ao romance gótico, a sua inclusão neste percurso pela literatura de tema histórico era inevitável: apresentando enredos quase sempre inverosímeis, situados em locais afastados ou tempos recuados, os autores expõem o exotismo que domina estas composições. A época que serve de pano de fundo, tipicamente uma Idade Média artificial, não é de todo reconstituída e

¹ Alexandre Herculano, *Lendas e Narrativas*, prefácio e revisão de Vitorino Nemésio, 2ªed., Amadora, Bertrand, 1974, tomo I, “Advertência da Segunda Edição”, p.8.

² Camilo Castelo Branco, *Vinte Horas de Liteira*, in *Obras Escolhidas de Camilo Castelo Branco*, 2ªsérie, s/l, Círculo de Leitores, 1990 [1864], vol.XI, p.12: “(...) e menos admiro que um homem de razão esclarecida como tu, bamboado numa locomotiva como esta, se sinta levado aos tempos do *Feliz Independente*, e desdenhe do romance moderno, contemporâneo do vapor!”

³ Camilo Castelo Branco, *Gracejos que Matam*, *Novelas do Minho*, in *Obras Escolhidas de Camilo Castelo Branco*, 1ª série, Lisboa, Círculo de Leitores, 1982 [1875], vol.XX, p.23: “D. Helena da Penha, chamada na sua terra a *Morgada Velha*. Cinquenta e tantos anos, viúva do capitão-mor de Atei, educada em convento, murmurando da educação e dos costumes do claustro, donde saíra com incertos conhecimentos no catecismo, e alguma instrução em bisca sueca, e no *Feliz Independente* do padre Teodoro de Almeida.”

serve apenas para justificar a excentricidade de comportamentos e situações. Por isso, o anacronismo é flagrante nestas composições. E, como veremos, o romance gótico ou negro contamina os autores românticos portugueses mais populares, chegando, por essa via, mas também pela influência de Scott, ao romance histórico.

Na segunda parte, debruçamo-nos sobre a definição de romance histórico. Começamos por abordar a questão da introdução do real na ficção e tentamos perceber se a representação da realidade acaba por transformá-la. Servimo-nos, para isso, de importantes teorizações sobre representação, referencialidade, ficcionalidade; estudamos também a tradicional oposição entre texto factual e texto ficcional, objectividade e subjectividade, aplicando esses conceitos ao texto histórico e ao texto literário. Este estudo permite-nos concluir que todo o texto é uma construção e, por isso, a realidade extratextual que nele é convocada acaba por ser uma versão dessa mesma realidade. Em seguida, estudamos diferentes definições de romance histórico, e percebemos que este apresenta pouca autonomia face ao género romance *tout court*. De facto, os processos de escrita do romance histórico não se distinguem dos usados no romance em geral. Será, por isso, pertinente perguntar se o romance histórico pode ser encarado como um género, ou se não deveria antes ser visto como uma variante de um género mais vasto.⁴ Depois de traçarmos as linhas gerais na definição de romance histórico, concentramo-nos nos elementos necessários para a sua construção de acordo com a prática oitocentista: o afastamento no tempo, a convivência de personagens e acontecimentos históricos com personagens e acontecimentos inventados, o papel do narrador, os objectivos do romance histórico, e, finalmente, o anacronismo inevitável neste tipo de composição.

Num terceiro momento, procuramos mostrar até que ponto os autores oitocentistas portugueses estavam cientes da inevitabilidade do anacronismo no romance histórico. Procuramos, também, demonstrar que os romancistas tinham consciência das limitações e contradições internas do género, e acabavam por criticar a concepção ingénua do romance histórico como substituto competente do estudo da História. Além disso, pretendemos verificar que mesmo os autores mais escrupulosos acabavam por abalar a credibilidade dos narradores ou dos recursos que contribuem para criar a veracidade das narrativas, através de comentários irónicos que desmontam a própria construção do romance histórico. Para comprovarmos estas ideias iniciais,

⁴ Cf. Maria de Fátima Marinho, “Considerações sobre o Romance Histórico enquanto Género”, in *Um Poço sem Fundo. Novas Reflexões sobre Literatura e História*, Porto, Campo das Letras, 2005, pp.11-24.

concentramo-nos principalmente nas reflexões de Walter Scott, Alessandro Manzoni, Alexandre Herculano, Almeida Garrett e Rebelo da Silva acerca do género, reflexões que se encontram primordialmente em prefácios e introduções de romances, mas também em comentários dos narradores autorais que expõem o próprio processo de construção da narrativa; além disso, lemos alguns textos de crítica literária dos mesmos romancistas. Por que motivo escolhemos estes autores e não outros? Começámos por Walter Scott porque é unanimemente considerado o fundador do género e porque, de forma mais ou menos acentuada, os autores portugueses o encaram como “modelo e desesperação de todos os romancistas”⁵, um modelo para imitar (como o fará Arnaldo Gama) ou para abandonar (como o fará Pinheiro Chagas nas suas últimas composições). Além disso, as “prefatory letters” ou introduções que acompanham os seus romances contêm importantes teorizações sobre o género: é destes textos que se depreende que o autor de *Waverley* sabia que a reprodução totalmente fiel do passado não era possível ou, talvez, nem mesmo desejável se se tivesse em conta a inteligibilidade da obra pelo leitor moderno. Por isso, o autor reconhece a necessidade do anacronismo na célebre carta que antecede *Ivanhoe* (1819). O modelo de romance histórico inaugurado por Scott impõe-se rapidamente por toda a Europa, mas cedo surgem também vozes discordantes. Seleccionámos Alessandro Manzoni de entre elas porque o autor de *I Promessi Sposi*, depois de compor um romance no mesmo estilo, reflecte sobre a diferença entre verdadeiro e verosímil e alerta para o exagero da crítica que considera a ficção de Scott mais verdadeira do que a História. Relativamente aos autores portugueses, escolhemos Herculano porque foi o introdutor do romance histórico nas letras pátrias, adaptando o modelo de Scott à realidade nacional.⁶ Além disso, parecia-nos importante confrontar o historiador e o romancista e tentar perceber se a sua concepção de História variava consoante o género praticado, sabendo que o seu propósito inicial era a vulgarização de conhecimentos sobre épocas importantes para a consolidação do país. Finalmente, a escolha de Herculano deveu-se também ao facto de encontrarmos nos seus romances várias passagens irónicas acerca da contínua necessidade de afirmação da veracidade das narrativas, o que parecia contradizer o rigor associado normalmente às obras deste escritor. Convocámos, em seguida, Garrett e *O Arco de Sant’Ana* (1845-1850) pelo carácter singular deste romance no conjunto das

⁵ Palavras de Alexandre Herculano em *Eurico, o Presbítero*, nota um.

⁶ António José Saraiva afirma que Herculano efectuou uma “aclimação do romance histórico”, em *Herculano e o Liberalismo em Portugal*, Amadora, Livraria Bertrand, 1977, p.151.

ficções históricas românticas portuguesas. Se, numa primeira leitura, o romance parece obedecer a todas as regras do género, depois de alguma reflexão podemos constatar que o autor desconstrói sistematicamente todas as convenções associadas ao romance histórico, nomeadamente o recurso ao manuscrito encontrado como fonte do relato, a ponto de pôr em causa a credibilidade que tanto tentava estabelecer. O romance apresenta flagrantes anacronismos numa clara violação da verosimilhança tão apregoada pelos defensores do género; além disso, os comentários metanarrativos do narrador/autor levam-nos a apontar a hipótese de esta obra ser uma paródia do romance histórico coevo. Finalmente, optámos por Rebelo da Silva de entre uma vasta lista de romancistas hoje considerados menores (Oliveira Marreca, Andrade Corvo, Coelho Lousada, etc.) porque, apesar de os seus romances não apresentarem grandes inovações, as suas reflexões sobre a ficção histórica constituem verdadeiros tratados nos quais são abordados vários problemas relacionados com o género: a impossibilidade de evitar o anacronismo, o convencionalismo de certas estratégias narrativas, especialmente o recurso ao manuscrito encontrado, ou a recepção dos romances no quadro do horizonte de expectativas do leitor.

Com esta terceira parte da dissertação pretendemos perceber qual era o panorama literário, especialmente no que toca ao romance histórico, que se vivia à época da publicação das primeiras obras de Arnaldo Gama, Camilo Castelo Branco e Pinheiro Chagas. Na segunda metade do século XIX era sólida a tradição do romance histórico em Portugal e o público leitor dava já por consolidadas as regras de um género extremamente popular. Estes três autores praticam-no ou por um desejo de instruir as massas, à semelhança dos primeiros românticos, ou apenas por uma necessidade de acompanhar a moda e fidelizar os leitores, buscando na História o meio de continuar a exercitar a imaginação, como parece ser o caso de Camilo.

Na quarta parte desta dissertação, procuramos, então, analisar as diferentes respostas destes autores portugueses face aos condicionalismos impostos pela convivência da História e da ficção no romance. Deste modo, tentamos verificar que, apesar do compromisso entre verdade e invenção inerente ao género, Arnaldo Gama, Camilo e Pinheiro Chagas sacrificam, em diferentes graus, a verdade histórica que pretendem transmitir com o intuito de criar um maior efeito romanesco. Os três autores partilham alguns pressupostos do romance histórico universalmente aceites na época, mas apresentam resultados diferentes: se Arnaldo Gama segue de perto os ensinamentos dos mestres Scott e Herculano, associando um estudo aturado do passado e uma

reconstituição pormenorizada de ambientes, com recurso a longas exposições históricas, a enredos claramente românticos, onde não faltam os elementos folhetinescos, já Camilo Castelo Branco parece desprezar o estudo das épocas e dedicar-se essencialmente à delineação de personagens e intrigas marcadas pela ideologia romântica, tal como se podem encontrar em muitos dos seus romances de actualidade. Assim, nos romances históricos camilianos predomina a efabulação e a História serve, apenas, como ponto de partida para mais uma boa história. Finalmente, Pinheiro Chagas faz avançar o romance histórico oitocentista para um outro patamar: se podemos detectar, em várias obras, marcas românticas ao nível da construção da intriga ou das personagens, percebemos também que, a partir de determinado momento, a obra deste autor se afasta do modelo imposto por Herculano e adoptado por Arnaldo Gama. Começando por hesitar entre dar maior relevo à descrição do ambiente, ao relato de acontecimentos históricos ou à intriga ficcional, Chagas acaba por rejeitar o romance histórico à moda de Scott ou Dumas, uma vez que, no seu entender, a convivência de personagens fictícias e históricas seria prejudicial ao bom entendimento das épocas retratadas. Opta, por isso, na fase final do seu trabalho, por reduzir ao mínimo a efabulação e concentrar-se quase exclusivamente em figuras e acontecimentos históricos. Deste modo, abre caminho ao romance histórico apologético, assente essencialmente na noção de patriotismo, que impera nas primeiras décadas do século XX.

Optámos por estudar apenas os “romances” destes três autores e deixar de parte as narrativas mais pequenas, as “novelas”⁷, porque nos pareceu que as técnicas e os recursos explorados nas obras do *corpus* adoptado eram nessas narrativas apenas embrionários ou não apresentavam nenhuma novidade em relação à prática destes autores ou de outros da mesma época.

Explicadas, então, as nossas opções, iniciamos a digressão pela literatura de tema histórico, partindo do estudo de narrativas de cavalaria e destacando o prólogo de *Amadis de Gaula*, importante para estabelecer o lugar da “verdade” e do “fingimento” na literatura e para contribuir para a melhor aceitação da “imaginação” como fonte de histórias.

⁷ Sabemos como são flutuantes as terminologias adoptadas pelos autores oitocentistas. Optámos pela designação de romance para as obras que compõem o *corpus* seleccionado, tentando dar uma uniformidade ao nosso estudo e baseando-nos em reflexões dos próprios autores, como teremos oportunidade de verificar.

I.2.PERCURSO DIACRÓNICO PELA LITERATURA DE TEMA HISTÓRICO

I.2.1. As narrativas de cavalaria: “histórias verdadeiras” versus “histórias fingidas”.

O objectivo deste primeiro ponto é reflectir sobre o problema da “verdade” e da “mentira” nas narrativas de cavalaria medievais e, especialmente, nas do Renascimento¹. Para tal, teremos de recuar quase até ao início da literatura arturiana, não para apresentarmos uma análise exaustiva dos textos, mas apenas para levantarmos alguns tópicos de reflexão importantes para percebermos como evolui o tratamento da “literatura de imaginação” até ao Renascimento e aos livros de cavalaria mais influentes, como *Amadis de Gaula* (1508). Não poderíamos, nem seria este o lugar mais indicado para esse trabalho, ter a pretensão de nos determos detalhadamente em cada um dos textos citados, mas reflectiremos apenas acerca de certos aspectos significativos.

Feitas, pois, estas considerações preliminares, recuemos até à Idade Média e, mais concretamente, até à crónica em Latim de Geoffrey de Monmouth, *Historia Regum Britanniae* (c. 1138), que trata da fundação mítica da Grã-Bretanha e apresenta o rei Artur como descendente dos imperadores romanos, popularizada pela versão vernácula do clérigo normando Wace, *Roman de Brut* (c. 1155), que lhe acrescenta ainda a Távola Redonda e os seus cavaleiros. O que importa reter destas duas narrativas? Antes de mais, a necessidade de legitimar uma história fictícia, imprimindo à matéria de Bretanha a autoridade e o valor de uma história verdadeira – lembremos o título *Historia Regum Britanniae*...²

Como explicam Michel Stanesco e Michel Zink, os primeiros romancistas medievais apresentam-se muitas vezes como historiadores e conferem às suas obras a aura de crónica³; lembram ainda os mesmos autores que os três romances *Troie*, *Enéas* e *Brut*, que descrevem as origens lendárias da monarquia inglesa, se baseiam numa velha

¹ Optámos por referir estes textos sob a designação genérica de “narrativas” em lugar de “romances”, mais conotada com a Idade Média, ou “livros”, normalmente associada à produção espanhola na esteira de *Amadís de Gaula*. Procurámos a opção mais abrangente de modo a abarcar os exemplos de épocas diferentes que citaremos ao longo deste capítulo. Acerca da terminologia usualmente adoptada, veja-se, por exemplo, Barbara Fuchs, *Romance*, New York and London, Routledge, 2004 (especialmente os capítulos 2 e 3), ou Michel Stanesco e Michel Zink, *Histoire Européenne du Roman Médiéval. Esquisse et Perspectives*, Paris, PUF, 1992 (especialmente “Introduction”). Usamos também propositadamente os termos “verdade” e “mentira” para nos referirmos à relação entre História e ficção, apropriando-nos, de certa maneira, das palavras empregues pelos autores e críticos destes textos.

² Cf. Edwin Williamson, *El Quijote y los libros de caballerías*, Madrid, Taurus, 1991, p.34 : “La función de estas crónicas era más bien conferir a la materia de Bretaña la autoridad y el prestigio de la historia verdadera: el rey Arturo podía figurar en poemas y romances caballerescos al lado de Carlomagno y Alejandro como un personaje histórico indiscutible.”

³ E adoptam mesmo a forma de crónica: os romancistas põem de parte o início “in media res” da épica e apresentam os acontecimentos relatados de acordo com a sua “ordo naturalis”. Cf. Jorge Alves Osório, “Um Género Menosprezado: a Narrativa de Cavalaria do Século XVI”, separata de *Máthesis*, nº10, 2001, p.23.

lenda do século VII cuja veracidade é posta em causa apenas pelos eruditos da segunda metade do século XVI.⁴ Esta aceitação do lendário, como se de histórico se tratasse, é possível na Idade Média devido à ausência de uma consciência da História, que começou a desenvolver-se durante o Renascimento. Segundo Peter Burke, na Idade Média não havia o sentido do anacronismo ou perspectiva histórica, isto é, o homem não tinha consciência das diferenças entre o passado e o presente.⁵ Assim se entende que, nos romances primitivos que tratam da matéria de Roma ou da Bretanha, os romanos possam ser apresentados como barões medievais, uma vez que o homem medieval se projectava sobre o homem do passado sem se aperceber desse anacronismo.⁶

Além disso, estava também ausente “the awareness of evidence”⁷, isto é, uma atitude crítica em relação às provas apresentadas. Assim, o homem medieval aceitava passivamente a autoridade de quem escrevia e tomava como autênticos os “factos” narrados. Por isso, os escritores incorporavam nos seus textos fragmentos de outros autores/autoridades, encarando o plágio com naturalidade. Para além disso, era comum forjar documentos e inventar mitos, tanto seculares como religiosos, e apresentá-los como História.⁸ Estes mitos eram muitas vezes usados para explicar a fundação de países, de cidades e até mesmo de dinastias. Entre outros exemplos, Peter Burke apresenta o da suposta “crónica” de Geoffrey de Monmouth, que fez circular o mito do rei Artur como forma de “encouragement to British national pride, and a justification of the claims of the Norman dynasty to be on a level with the Capetians, who saw themselves as heirs of the hero Charlemagne. Two English kings quoted Geoffrey in

⁴ Michel Stanesco e Michel Zink, *Histoire Européenne du Roman Médiéval*, p.15.

⁵ Peter Burke, *The Renaissance Sense of the Past*, London, Edward Arnold, 1970, capítulo I: “Medieval Historical Thought”.

⁶ Jacques Le Goff, “Naissance du roman historique au XII^e siècle?”, *La Nouvelle Revue Française*, n^o238, Octobre 1972, pp.167-168, chama a atenção para esta assimilação de tempos diferentes: “Certes Alexandre, Eléocle, Polynice, Antigone, Ismine, Enée, Didon, Grecs et Troyens sont des héros courtois semblables à ce qu’étaient ou voulaient être les hommes et les femmes de la noblesse chrétienne au temps des Plantagenêts et des Capétiens.”

⁷ Peter Burke, *op. cit.*, p.7.

⁸ Desta forma se inventava uma falsa tradição. Uma das mais famosas falsificações da Idade Média é, com certeza, a *Donatio Constantini*, escrita provavelmente em meados do século VIII, e na qual o imperador Constantino faz do Papa Silvestre I o seu herdeiro. Acerca da falsificação de documentos, Gianmario Guidarelli faz a seguinte observação: “In questi casi la falsificazione diventa una forma ricorrente della narrazione nelle fonti medievali: i modi e la variabile consapevolezza con cui la realtà storica viene distorta diventano essi stessi fonti documentarie, indispensabili per indagare sui motivi profondi dei “soggetti” di studio.” Gianmario Guidarelli e Carmelo G. Malacrino (a cura di), *Storia e Narrazione. Retorica, Memoria, Immagini*, Milano, Bruno Mondadori, 2005, p.36. Sobre este assunto, veja-se também William Nelson, *Fact or Fiction. The Dilemma of the Renaissance Storyteller*, Cambridge, Harvard University Press, 1973, cap.I – “From Fraud to Fiction”.

support of their claims to dominion over Scotland.”⁹ Desta forma, o mito acerca do passado justificava uma situação presente.

Finalmente, o terceiro factor necessário para a consciência da História é apelidado de “interest in causation”, ou seja, o interesse nas motivações por trás dos acontecimentos. Burke recorda que a falta de interesse nas explicações e a falta de problematização se devem à própria estrutura formal das Histórias medievais, que se limitavam a apresentar factos em sequência, verdadeiros Anais que registavam os acontecimentos anuais, mas excluindo explicações. Mesmo a História universal era organizada em torno de conceitos como as “seis idades” ou os “quatro impérios”, e concebida para mostrar as acções de Deus na História.¹⁰

A ausência destes três factores contribui decisivamente para a mistura de dois tempos – passado e presente –, e consequente anacronismo, que, no entanto, é encarada de forma proveitosa porque permite discutir problemas contemporâneos, como o poder da monarquia, a centralidade da corte, etc¹¹. Como observa Barbara Fuchs, referindo-se a traduções e adaptações de romances da Antiguidade,

“in telling a story that connects *then* and *now*, anachronistic romances grant contemporary modes of power an ancient or mythical validation, identifying medieval monarchs, in particular, as descendants of Aeneas and putative heirs of Rome. These borrowed and transformed stories from the classical past thus constitute a central strategy for medieval Christendom’s construction of its origins and history.”¹²

A difusão e desenvolvimento da matéria de Bretanha, postos em prática por Chrétien de Troyes, assenta nos valores morais cavaleirescos e cortesãos que são usados para dar sentido à História, numa época em que, como vimos, ela era pouco entendida. Mas, como observa Edwin Williamson¹³, Chrétien não se sente obrigado a provar a veracidade histórica ao longo da sua narração da acção, ao contrário do que farão autores posteriores, como veremos. Para ele, a criação poética não se assume como uma

⁹ Peter Burke, *op. cit.*, p.8.

¹⁰ *Idem*, pp.13-14.

¹¹ De acordo com Barbara Fuchs, *Romance*, pp.55-56, “Although the myth of Arthur was actively employed by English Kings (particularly the late Tudor dynasty) to underscore their legitimacy and illustrious heritage, the Arthurian corpus also provides the *frisson* of the anti-monarchical through betrayals and challenges to the king’s power, and often casts political problems such as succession, consensus, and loyalty in a magical or marvellous vein.”

¹² *Idem*, p.51.

¹³ *El Quijote y los libros de caballerías*, p.45.

invenção mas antes como uma reelaboração ou interpretação de material obtido noutras fontes. Por isso, não se levanta a questão acerca da existência real ou não do rei Artur e dos seus cavaleiros, uma vez que já se presumia anteriormente a sua existência na tradição geral de lendas e relatos históricos. Estes acabam por funcionar como a autoridade que valida a veracidade daqueles personagens. É essa a conclusão a que chega Barbara Fuchs ao ler o Prólogo de *Cligés* de Chrétien de Troyes, que acentua o valor da história realçando a antiguidade da sua fonte¹⁴. Neste texto, a autora vê “Chrétien’s efforts to validate the early *roman* by granting it an ancient textual source”.¹⁵

Com os romances em prosa do século XIII assistimos a uma evolução: “se desplaza la atención del lector del *sen* simbólico subyacente de Chrétien hacia la superficie histórica de la narración. De esta manera, el significado simbólico y la experiencia histórica se identifican más estrechamente entre sí y la narración se lee más como una alegoría que como una crónica.”¹⁶ Mais adiante, o mesmo autor explica que se passa da estética do descobrimento simbólico (em Chrétien de Troyes) a uma estética do reconhecimento alegórico, em que a superfície da acção é como um véu que se retira periodicamente para desvendar uma ordem de verdades cristãs conhecidas. Paradoxalmente, a relação entre a tradição arturiana e o saber cristão abre a porta à fantasia, como se a relação com um significado cristão oculto libertasse o autor dos limites da probabilidade, libertação justificada pelos fins didácticos que pretende atingir. Chega-se então a uma contradição: se estas obras pretendem ter uma autenticidade histórica, como é que a narração se afasta da verosimilhança histórica através da inclusão de maravilhas alegóricas? Edwin Williamson apresenta a autoridade suprema e indiscutível das Sagradas Escrituras como o elemento que permite a coexistência de significados históricos e figurados sem risco de contradições. Em Chrétien de Troyes não havia uma preocupação de imprimir autenticidade através de argumentos de veracidade histórica porque a confiança na sua mestria e na graça de Deus eram suficientes para validar a imaginação. Mas os romances em prosa do século XIII e a sua pretensão de historicidade reflectem o início de uma preocupação acerca da questão da

¹⁴ Barbara Fuchs, *Romance*, p.52: “The book containing the true story is very old, therefore it is all the more worthy of belief”.

¹⁵ *Idem*, p.79. William Nelson, *op. cit.*, p.22, observa que a apresentação de uma história medieval como um relato histórico deve a sua credibilidade à antiguidade da fonte, à natureza circunstancial do seu testemunho e ao carácter irrepreensível do seu autor.

¹⁶ Edwin Williamson, *op. cit.*, p.68. A explicação que se segue provém das páginas 70 e 71 da mesma obra.

verdade nas narrativas, que culminará com as discussões renascentistas em torno da “verdade” ou “mentira” das histórias apresentadas.

Depois deste quadro obrigatoriamente breve e esquemático da literatura arturiana medieval, passemos, então, ao estudo das questões mais pertinentes levantadas pelos livros de cavalaria renascentistas, de entre os quais destacamos *Amadis de Gaula*.

O aparecimento da imprensa permitiu a circulação de novos textos mas também a disseminação de textos mais antigos, tornando-os acessíveis a um público mais vasto. A popularidade ininterrupta destas histórias, desde a Idade Média até ao Renascimento, explica-se também pela sua capacidade quase infinita de regeneração e amplificação, com imitações e sequelas que põem em cena as aventuras dos vários cavaleiros da Távola Redonda¹⁷ e, posteriormente, dos seus filhos, como acontece no caso das continuções de *Amadis de Gaula*. Estas narrativas, que se tornam cada vez mais longas e complexas, assentam na repetição de tópicos: um cenário espaço-temporal remoto, as origens misteriosas do herói, separações e reuniões, ocultação de identidade e reconhecimento, magia e encantamentos. Estes tópicos permitem ao leitor (ou ouvinte) pouco culto o reconhecimento imediato do género, artificial e convencional é certo, mas de uma familiaridade reconfortante.¹⁸ Essa defesa da tradição assenta num “imobilismo” do universo novelesco, isto é, apesar de algumas variações numa tão vasta produção, pode dizer-se que os textos de cavalaria reproduzem geralmente três traços, como nota Juan Ignacio Ferreras¹⁹: uma divisão entre o universo novelesco e o protagonista, da qual deriva o referido imobilismo, realçado, por exemplo, pelo enquadramento espacial convencional (“mar *proceloso*”, “selva *tenebrosa*”), nunca descrito de forma realista, e pelo pouco valor factual do tempo, já que o herói não envelhece. Além disso, o protagonista é caracterizado de forma tópica, como possuidor de um conjunto de valores imutáveis pelos quais rege a sua conduta do início até ao fim da narrativa.

Qual é, então, a grande diferença entre os “libros de caballerías” e o romance arturiano medieval? Para além da evolução no tratamento do amor (casto, em contraste com o amor adúltero de Lancelot e Guinevere, por exemplo, nos romances do século

¹⁷ Como se vê no chamado ciclo em prosa da Vulgata. Além disso, são acrescentados ou modificados elementos, como a busca do Graal, que permitem o relato de novas aventuras e a introdução de novas personagens. Sobre o ciclo da Vulgata, veja-se José Carlos Ribeiro Miranda, *A Demanda do Santo Graal e o Ciclo Arturiano da Vulgata*, Porto, Granito, 1999.

¹⁸ Barbara Fuchs, *op. cit.*, pp.78-79. A autora considera, por isso, os romances cavaleirescos como o primeiro género de massas.

¹⁹ Juan Ignacio Ferreras, *La Novela en el Siglo XVI. Historia Crítica de la Literatura Hispánica* (VI), Madrid, Taurus, 1987, pp.35-36.

XIII) e no desenlace (normalmente feliz, agora, mas trágico, com a destruição do reino, anteriormente), aspectos que necessariamente temos de deixar para segundo plano neste trabalho, salienta-se principalmente a falta de confiança no valor da “literatura de imaginação”, o que leva os autores a buscar cada vez mais a validação das suas narrativas através de justificações de ordem moral ou historiográfica. No entanto, ao fazê-lo, os romancistas acentuam a contradição entre as maravilhas alegóricas presentes nos textos e a sua intenção de veracidade histórica.

Concentremo-nos agora no prefácio de Garci Rodríguez de Montalvo a *Amadis de Gaula*, exemplo ilustrativo do que acabámos de afirmar. O autor apresenta-se como o “editor” que corrige os “antiguos originales que estavam corruptos y mal compuestos en antiguo estilo, por falta de los diferentes y malos escriptores, quitando muchas palabras superfluas y poniendo otras de más polido y elegante estilo tocantes a la caballería y actos della.”²⁰ Deste modo, Montalvo foge à responsabilidade da autoria de um livro que, de facto, resulta da refundição de textos anteriores, agora perdidos²¹, e conhecidos também da tradição oral. Mas livra-se igualmente da responsabilidade da autoria de *Las Sergas de Esplandián*, continuação dos quatro livros de *Amadis*, o único livro de ficção que realmente escreveu, escudando-se no recurso ao “manuscrito encontrado” como fonte do seu texto. Este subterfúgio, longe de ser novidade ou de se esgotar nos livros de cavalaria²², como teremos oportunidade de ver mais adiante, pretende conferir à narração das mais extraordinárias aventuras um ar de seriedade e, mais do que isso, de veracidade histórica. Leiamos o prólogo novamente:

²⁰ Garci Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, ed. de Juan Manuel Cacho Bleuca, 3ª ed., Madrid, Cátedra, 1996 [1508], p.225. Sobre o estratagema da apresentação do autor como editor ou tradutor do texto, veja-se Daniel Eisenberg, “The Pseudo-Historicity of the Romances of Chivalry”, in *Romances of Chivalry in the Spanish Golden Age*, Newark, Juan de la Cuesta, 1982, especialmente pp.120-123.

²¹ Não nos cabe o estudo da autoria do *Amadis*, assunto polémico e que fez já correr muita tinta, tanto em Portugal como em Espanha. Apontamos apenas alguns textos que fazem uma síntese da questão ou que apontam a autoria do português Vasco de Lobeira como a tese mais plausível: Juan Manuel Cacho Bleuca, introdução a *Amadís de Gaula*, op. cit., pp.57-81; Carolina Michaëlis de Vasconcelos, Prólogo a Afonso Lopes Vieira, *O Romance de Amadis. Composto sobre o Amadis de Gaula de Lobeira*, Lisboa, L. da Silva, 1922; Manuel Rodrigues Lapa, “A questão do *Amadis de Gaula* no contexto peninsular”, *Grial*, nº27, 1970, pp.14-28. Lembramos, também, apenas a título de curiosidade, o comentário jocoso de Camilo Castelo Branco acerca desta questão: “Que me importa a mim saber quem fez a massudíssima estopada do *Amadis* (...)?” (Júlio Dias da Costa (compilação e notas), *Dispersos de Camilo*, vol. II, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1925, p.585).

²² William Nelson, op. cit., (particularmente as pp.17-20), apresenta exemplos de textos da Antiguidade e de textos apócrifos cristãos do século III que recorrem a este subterfúgio. Por seu turno, Maria Fernanda de Abreu, *Cervantes no Romantismo Português. Cavaleiros Andantes, Manuscritos Encontrados e Gargalhadas Moralíssimas*, Lisboa, Editorial Estampa, 1994, reflecte acerca da utilização dos manuscritos encontrados em *D. Quixote*, em *O Arco de Sant’Ana*, de Garrett, ou em *Memórias d’Além da Campa d’um Juiz Eleito*, de Camilo Castelo Branco.

“ (...) y enmendando el libro cuarto com las Sergas de Esplandián su hijo, que hasta aqui no es en memoria de ninguno ser visto, que por gran dicha pareció en una tumba de piedra, que debaxo de la tierra en una hermita, cerca de Constantinopla fue hallada, y traído por un úngaro mercadero a estas partes de España, en letra y pargamino tan antiguo, que con mucho trabajo se pudo leer por aquellos que la lengua sabían; (...).”²³

É através deste recurso a um preâmbulo metaficcional que reenvia a um pretenso hipotexto, como explica Cécile Cavillac²⁴, que se justifica a performance narrativa “au nom du principe que l’on ne peut rapporter que des choses que l’on a apprises, en un mot, assurer au récit une *vraisemblance pragmatique*”, respeitante à “fictivité de l’acte de narration: mode d’information du narrateur, circonstances de l’énonciation.” Ora, esta “encenação técnico-narrativa” que visa a autoria do texto reflecte-se também na “encenação da verdade”²⁵ daquilo que se conta. Tal como Chrétien de Troyes atribui a fonte do seu texto a um pretenso livro muito antigo, como vimos, também Montalvo (como muitos outros depois dele...) espera iludir a condição fictícia da sua narração e conquistar a aparência de historicidade, o que lhe confere autoridade e credibilidade. Segundo Jorge Alves Osório, ao remeter a “inventio” para um outro autor ou uma obra antiga, “o autor não está só a proclamar a sua «humilitas», mas fundamentalmente a advertir o leitor para a dimensão antiga, pseudo-histórica de uma «verdade» que se valida a si própria e emerge mais universalmente credível graças ao apagamento da figura do «autor».”²⁶ E essa finalidade é tanto mais conseguida quanto mais difícil for a leitura/decifração do manuscrito, um dos tópicos associados a este recurso. Como conclui Maria Fernanda de Abreu, a “dificuldade de decifração encarece e (dignifica) a tarefa duma investigação que assim se diz historiográfica”, já que “um manuscrito encontrado será tanto mais autêntico e canónico quanto mais se apresentar «safado» o pergaminho e «carcomida» a letra; e com algumas folhas rasgadas.”²⁷

Estamos, pois, no domínio dos elementos que pretendem conferir verosimilhança, logo credibilidade, ao texto. Mas, na mesma obra justificada por um manuscrito antigo – *Las Sergas de Esplandián* –, o autor sente necessidade de incluir uma outra garantia de veracidade: uma testemunha ocular que se converta em cronista

²³ *Amadís de Gaula*, pp.224-225.

²⁴ “Vraisemblance pragmatique et autorité fictionnelle”, *Poétique*, nº101, 1995, p.24.

²⁵ Sirvo-me das expressões empregues por Maria Fernanda de Abreu, *op. cit.*, p.147.

²⁶ Jorge Alves Osório, *artigo citado*, p.24.

²⁷ Maria Fernanda de Abreu, *Cervantes no Romantismo Português*, pp.142 e 146, respectivamente.

dos factos (mestre Elisabad). A esta personagem, por trás da qual desaparece o autor, é entregue o papel de narrador, com a finalidade de intensificar ainda mais a autenticidade do narrado, uma vez que Elisabad teria assistido aos acontecimentos e, por isso, seria uma testemunha fidedigna e autorizada dos supostos feitos históricos. Dá-se, assim, uma evolução no processo de pseudo-verificação da história e, ao mesmo tempo, faz-se um desvio radicalmente novo em relação à tradição da literatura cavaleiresca.²⁸ No entanto, os esforços de Montalvo para ocultar o carácter fictício da narração conduzem a um problema: seria impossível a “testemunha” assistir a todas as aventuras do herói, ocorridas em espaços tão longínquos... Como explica Edwin Williamson, cresce a incapacidade do autor para resolver o problema da ficção:

“Al intentar establecer el valor de la obra mediante reivindicaciones de validez histórica ou autoridad religiosa, Montalvo termina tratando por todos los medios de ocultar la naturaleza ficticia de la narración. Está claro que estos subterfugios simplemente complican el problema porque el objetivo original de liberar el texto de su ficcionalidad se va enredando en una maraña de nuevas ramificaciones ficticias.”²⁹

Por isso, Montalvo vê-se obrigado a uma nova solução (capítulos 98 e 99): coloca-se em pé de igualdade com as suas personagens e, num sonho, é levado à presença de Urganda la Desconocida que lhe ordena que continue a escrever e o conduz à presença das personagens principais da história... Assim, “Montalvo ofrece a sus lectores una garantía de su veracidad como narrador al mostrar que sus credenciales han sido ratificadas nada menos que por la autoridad del hada suprema de su propia ficción.”³⁰ Ora, a estratégia adoptada para garantir a veracidade do texto não podia ser mais inverosímil! Por isso, produz o efeito contrário ao pretendido, como conclui Anna Bognolo:

“Insomma la garanzia della veridicità del libro che spesso è cercata appunto nell’antichità e nel prestigio delle fonti classiche, viene qui offerta dal personaggio più indiscutibilmente dotato di attributi meravigliosi e pertanto dichiaratamente fittizi.

²⁸ Na opinião de Edwin Williamson, *El Quijote y los libros de caballerías*, p.94.

²⁹ *Idem*, p.100.

³⁰ *Idem*, p.102.

L'istanza enunciativa, alla ricerca di un luogo d'origine che le dia autorità, si colloca invece nel punto di massima evidenza della finzione.”³¹

A convivência do mundo terreno com o mundo mágico ou sobrenatural levanta, pois, a questão da verosimilhança e é alvo das críticas dos eruditos.

A principal acusação contra os livros de cavalaria é a de falsidade e pode ser dividida em dois critérios, segundo Anna Bognolo: o ético ou moral e o estético³². Em torno do primeiro agrupam-se os críticos que dizem que estes livros mentem “tout court”: todos os livros que narram histórias imaginárias são falsos, enganam, são nocivos a quem os lê. Este argumento põe em causa a própria legitimidade da “literatura de imaginação” e condena os fundamentos da ficção literária. O critério estético é tido em consideração por aqueles críticos que acusam os livros de cavalaria de “mentir mal”, de produzir contos tolos, desajeitados e inverosímeis. Neste caso, a ficção deixa de ser literariamente válida e deleitosa se não conseguir ser credível. Esta é uma crítica à falta de “habilidade literária” dos autores, à escassez de “arte” e mostra os requisitos de beleza e utilidade como inseparáveis, sendo o primeiro um veículo do segundo.

Concentremo-nos, então, brevemente, num dos elementos das narrativas cavaleirescas que mais atenta contra a verosimilhança e mais chama a atenção dos críticos – o maravilhoso. O “quadro geográfico aperfeiçoado” e o “fundamento histórico impreciso”³³ em que são colocadas estas narrativas oferecem um distanciamento que permite o uso de elementos sobrenaturais ou acontecimentos prodigiosos para explicar determinados factos. Estes elementos incluem anéis e poções mágicas, ilhas, reinos e castelos encantados, fadas, mensagens codificadas que apenas olhares iniciados poderão decifrar, súbitas alterações de paisagem, aparecimento e desaparecimento de personagens, mas também elementos bíblicos, cristãos ou cristianizados (de que o Graal será o melhor exemplo)³⁴. A inclusão deste aspecto nas narrativas de cavalaria sofre uma evolução que Rosário Santana Paixão sintetiza como uma progressão do domínio de *mirabilia*, manifestações sobrenaturais de natureza indistinta (“merveilles”), para o domínio do miraculoso, em que aquelas manifestações são associadas ao poder divino.

³¹ Anna Bognolo, *La Finzione Rinnovata. Meraviglioso, corte e avventura nel romanzo cavalleresco del primo Cinquecento spagnolo*, Pisa, Edizioni ETS, 1997, p.57.

³² *Idem*, pp.33-34. Segue-se uma síntese das conclusões da autora.

³³ Cf. Michel Stanesco e Michel Zink, *op. cit.*, p.136.

³⁴ Para além destes elementos, é também frequente o recurso à identidade disfarçada e posteriormente reconhecida (por exemplo, Amadis apresenta-se como Beltenebros), ou às origens desconhecidas do herói, para adensar o efeito de mistério em torno dessa personagem.

Assim, enquanto em *Historia Regum Britanniae* se associam elementos maravilhosos do mundo celta à herança cultural da Antiguidade latina e a componentes do Cristianismo, e a literatura arturiana do século XII se desenvolve num contexto de prodígios e maravilhas da natureza, nos finais do século XIII o maravilhoso começa a surgir cada vez mais absorvido por uma moral cristã e “passa a ser regulamentado e racionalizado, explicado pela intervenção divina, pelo milagre que liga o homem a Deus, deixa que ele se reconheça como coisa de Deus, ao mesmo tempo que o afasta de si, enquanto natureza humana, enquanto ser físico (conotado com o pecado).”³⁵ No Renascimento, os livros de cavalaria continuam a associar os sinais do maravilhoso aos valores do cristianismo, mas também se apresentam como “expressão de uma Natureza autónoma, cheia de prodígios, que recupera, em muito, os anteriores fulgores, desafios e imprevisibilidade, na sua capacidade de recriação, à imagem do que acontecia nas origens da literatura cavaleiresca arturiana.”³⁶ A autora dá o exemplo de Urganda la Desconocida (*Amadís de Gaula*), que como “Deusa” da Natureza põe as suas capacidades ao serviço do interesse dos cristãos, crentes (à imagem de Cristo) na regeneração humana.

Posto isto, torna-se, agora, necessário voltar ao Prólogo de Montalvo para vermos como o autor classifica a sua obra e a defende dos potenciais ataques.

Poderíamos resumir a ideia principal numa fórmula simples:

“historias fengidas” = “patrañas” ≠ “crónicas”.³⁷

Mas, apesar de *falsas*, as “historias fengidas” podem ter utilidade se “algún fruto provechoso nos acarreen”: “los buenos enxemplos y doctrinas”.³⁸ É empregue, então, o argumento da utilidade na justificação da literatura de ficção. Esta justificação didáctica compreende, pois, os “enxemplos”, respeitantes ao ensinamento técnico, uma vez que

³⁵ Rosário Santana Paixão, *Aventura e Identidade. História Fingida das Origens e Fundação de Portugal*. Crónica do Imperador Clarimundo, *um Livro de Cavalaria do Quinhentismo Peninsular*, Dissertação de Doutoramento em Literaturas Românicas Comparadas apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1996 (dactilografada), p.166.

³⁶ *Idem*, p.166. Para um estudo mais aprofundado do maravilhoso na ficção cavaleiresca, veja-se a obra já citada de Anna Bognolo, especialmente a terceira parte.

³⁷ “Estos son los que compusieron las historias fengidas en que se hallan las cosas admirables fuera de la orden de natura, que más por nombre de patrañas que de crónicas com mucha razón deven ser tenidas y llamadas.” (*Amadís de Gaula*, *op. cit.*, p.223.)

³⁸ *Amadís de Gaula*, *op. cit.*, p.223.

os livros de cavalaria funcionam como “espelho” da arte da cavalaria, do comportamento amoroso, etc., e as “doctrinas”, que se traduzem nas reflexões ou comentários de carácter moral. Esta argumentação vem, aliás, na esteira dos ensinamentos de Horácio, consagrados nos binómios *utile/dulci* e *docere/delectare*. A preocupação de Montalvo liga-se à tradição da exemplaridade medieval, que relaciona ficção com finalidade didáctica.³⁹ Então, podemos concluir que as histórias “que mentem”, mas que são exemplares, podem ser mais proveitosas do que as “histórias verdadeiras”.

É nessa linha que vai Montalvo quando reconhece que as “crónicas” também podem mentir e ser, neste ponto, equiparadas às “histórias fingidas”: “Assí lo dize el Salústio, que tanto los hechos de los de Athenas fueron grandes, quanto los sus scriptores lo[s] quisieron crescer y ensalçar.”⁴⁰ Seguem-se vários exemplos de exageros, de acontecimentos estranhos que devem ser vistos como produto da pena do escritor: “mas semejantes golpes que éstos atribuyámoslos más a los escriptores, como ya dixe, que aver en efecto de verdad passados.”⁴¹ Se abandonarmos por momentos o *Amadis de Gaula* e convocarmos outros livros de cavalaria do século XVI, logo nos títulos vemos a aproximação à historiografia como forma de credibilização: *Crónica do Imperador Clarimundo* (1520), *Memorial das Proezas da Segunda Távola Redonda* (1567), por exemplo. A utilização dos lexemas “crónica” ou “memorial”, de conotação claramente historiográfica, revela uma imprecisão terminológica praticada durante a Idade Média e mesmo no século XVI⁴², reflectindo “a ambiguidade que estes livros acusam, fixados num universo imaginário próprio, fantasista, de interpretação da realidade numa época em que ficção e historiografia eram ainda campos mal definidos e abertos, portanto, a interpretações variadas”, como observa Rosário Santana Paixão.⁴³ A mesma autora, que significativamente escolheu para subtítulo do seu trabalho *História Fingida das Origens e Fundação de Portugal*, chama a atenção para a interpenetração entre o campo da ficção e o campo da historiografia, “dispondo esta, na opinião dos próprios cronistas da época, de fontes pouco seguras muito baseadas em rumores e relatos orais, com uma

³⁹ Cf. Anna Bognolo, *op. cit.*, pp.48-49.

⁴⁰ *Amadís de Gaula*, *op. cit.*, p.219. Também Barbara Fuchs, ao analisar *Orlando Furioso*, de Ariosto, chama a atenção para o facto de o próprio S. João dizer que “writers manipulate the truth to suit their patrons” (*op. cit.*, p.69).

⁴¹ *Amadís de Gaula*, *op. cit.*, p.223.

⁴² Apesar das diferenças entre o século XVI e a Idade Média no que diz respeito à historiografia. Para uma breve síntese deste assunto, veja-se Mauro Cavaliere, *As Coordenadas da Viagem no Tempo*, Stockholms Universitet, 2002, Parte II, 4.1 e 4.2. Veja-se também William Nelson, *op. cit.*, pp.41-42.

⁴³ Rosário Santana Paixão, *op. cit.*, p.30.

margem sempre grande para a dimensão subjectiva de crença, tanto da parte do autor, como da parte do leitor ou ouvinte.”⁴⁴ Daí que os autores dos livros de cavalaria, apesar de pretenderem entroncar os seus textos em “factos dados como reais”, estejam livres da preocupação com um conceito de verdade histórica que ainda não existia ou era muito fluido.⁴⁵ Assim, a

“fantasia e o carácter fabuloso destas histórias exploram-se de forma comprometida com as convenções historiográficas (em forma de crónicas, com relatos de batalhas, vitórias/derrotas e cerimoniais sociais), ainda que num contexto muito próprio, transgredindo completamente as suas regras básicas, às quais se substitui uma atitude de puro enaltecimento heróico, explorado numa dimensão que transcende os limites do quotidiano e interpreta a realidade na sua capacidade de recriação.”⁴⁶

Por isso, estes livros apresentam uma ambiguidade na relação entre realidade e ficção.

Já vimos como Montalvo reconhece que as “crónicas” não estão isentas de *fingimento*, apesar de nos parecer, numa primeira abordagem, que a oposição verdadeiro/ “fingido” equivaleria à oposição “crónica”/ “patraña”. Mas para além de um primeiro sentido de “fingido” como “desprovido de verdade”, Anna Bognolo chama a atenção para o sintagma “compuestas y fengidas”, que conserva outro significado do étimo latino: “fingere” significa também modelar, plasmar, dar forma, logo simular, mas também compor. “Storia «fengida» significa quindi non solo falsa, ma anche artificiale, composta, inventata; significa ciò che è prodotto dall’immaginazione del poeta, il quale finge in quanto costruisce *ex novo* qualcosa mediante il suo lavoro creativo.”⁴⁷ Podemos, então, concluir que Montalvo estaria a tentar reavaliar a dignidade da “literatura de imaginação”? A expressão “historia fengida” traz em si sinais do trabalho do poeta, que não copia directamente do real mas cria “fingimentos”, isto é, inventa, compõe. E essa criação causa “admiración”, fascina o leitor, isto é, causa o deleite, o outro termo do binómio horaciano a que já aludimos. Ao colocar a “historia fengida” no mesmo plano da História devido ao seu valor exemplar, no terceiro parágrafo do prólogo, Montalvo neutraliza as oposições hierárquicas dos géneros em

⁴⁴ Rosário Santana Paixão, *op. cit.*, p.34.

⁴⁵ O que vem ao encontro do que expusemos anteriormente acerca da falta de consciência da História na Idade Média.

⁴⁶ Rosário Santana Paixão, *op. cit.*, p.40.

⁴⁷ Anna Bognolo, *op. cit.*, p.43.

causa e aumenta o valor da sua própria obra. Mas, na opinião de Anna Bognolo, ele renuncia a declarar explicitamente a liberdade da ficção porque busca a igualdade com a historiografia no plano ético e escuda-se atrás da proliferação de explicações moralizantes. Assim, apesar de dar um passo na legitimação da “literatura de imaginação”, o escritor castelhano fica no limiar desse processo e não reivindica explicitamente a dignidade da ficção.⁴⁸

Um passo decisivo nesta questão será a *redescoberta*, na primeira metade do século XVI, em Itália, da *Poética* de Aristóteles e a sua progressiva difusão através de comentários, nomeadamente de Francesco Robortello (*Explicationes in librum Aristotelis qui inscribitur «De Poetica»*, 1548) e do castelhano Alonso López Pinciano (*Philosophía Antigua Poética*, 1596).

Se, durante a Idade Média, as teorizações de Aristóteles e Horácio permaneciam quase desconhecidas e a sua influência, relativa e indirecta, se condensava nas exigências de coerência, decoro e verosimilhança⁴⁹, a partir deste momento, sucedem-se as discussões “neoaristotélicas” em torno da verosimilhança, da moral e do uso do maravilhoso como fonte de prazer para o leitor.⁵⁰ O Renascimento traz também novas preocupações em relação ao conflito entre História e ficção.⁵¹ Para percebermos a influência exercida pelo texto aristotélico, atentemos agora não numa narrativa de cavalaria, mas numa “«poética», uma autêntica «ars narrandi» do «género» cavaleiresco”, e que é, ao mesmo tempo, “um dos textos que, no domínio português, melhor traduz a atitude de reacção e de recepção desta literatura”⁵²: o primeiro Diálogo de *Corte na Aldeia*, de Francisco Rodrigues Lobo. Ao mesmo tempo, comparemo-lo

⁴⁸ *Idem*, pp.45-48.

⁴⁹ Apesar de Aristóteles ser encarado como a autoridade principal, muitas das suas ideias eram mal interpretadas ou distorcidas, como aconteceu com o conceito de *mimesis*; também Horácio era considerado autoridade, mas muitos dos seus preceitos foram colocados em paralelo com os aristotélicos e transferidos para o texto do grego. Cf. Edwin Williamson, *op. cit.*, pp.112-113. Sobre o conhecimento dos tratados de Aristóteles e Horácio e sua difusão no Renascimento, veja-se Massaud Moisés, *As Estéticas Literárias em Portugal – Séculos XIV a XVIII*, Lisboa, Caminho, 1997, sobretudo pp.78-81.

⁵⁰ Cf. Barbara Fuchs, *op. cit.*, p.81: “Renaissance writers and literary theorists struggled with precisely these questions: To what extent could a writer stretch verisimilitude, or abandon it altogether, for the sake of readerly pleasure? Did the use of the marvellous preclude all moral value for a text? The attempt to reconcile readerly pleasure, or what we might call reception, with prescriptive categories for literary creation was one of the central strands in the sixteenth-century theoretical debates.”

⁵¹ Sobre este assunto, veja-se o estudo de William Nelson, *op. cit.*, especialmente o capítulo II – “The Difference Between Fiction and History” (pp.38-55).

⁵² Nas palavras de Jorge Alves Osório, *artigo citado*, pp.33-34.

com excertos de *D. Quixote* (1605-1615), de Cervantes, que constituem também uma tentativa de teorização literária.⁵³

Publicada em 1619, *Corte na Aldeia* reflecte não só o conhecimento da *Poética*, mas também as críticas “tradicionais” aos livros de cavalaria. Começemos por estas. Logo na primeira parte do diálogo, os livros de cavalaria são apelidados de “patranhas” e “histórias fingidas”⁵⁴ pelos seus opositores (especialmente o Dr. Lívio), que os vêem como uma perda de tempo: “Tenho por mal empregado (disse então o Doutor) tanto cabedal em cousa de tão pouco interesse (...). De que servem livros de cavalarias fingidas? E se há ociosos que os leiam, porque há-de haver algum que os escreva, ou que espera algum fruto de trabalho tão vão?”⁵⁵ Qual o motivo de tal reprovação? A sua *falsidade*: “Essa é uma das razões por que eu os reprovoo (tornou o Doutor), porque a fábula é ua cousa falsa, que podia, contudo ser verdadeira e acontecer assim como se fingiu. Porém a isto não dão lugar os livros de cavalarias com esses excessos e outros encantamentos (...)”⁵⁶. A mesma argumentação está presente no diálogo entre o Cónego de Toledo e o Cura de *D. Quixote* (Primeira Parte, Livro IV, Capítulos XLVII a XLIX), de que citamos apenas alguns excertos significativos:

“(...) son perjudiciales en la república estos que llaman libros de caballerías; (...) este género de escritura y composición cae debajo de aquel de las fábulas que llaman milesias, que son cuentos disparatados, que atienden solamente a deleitar, y no a enseñar (...). Y puesto que el principal intento de semejantes libros sea el deleitar, no sé yo como puedan conseguirle, yendo llenos de tantos y tan desafortados disparates; (...). No he visto ningún libro de caballerías que haga un cuerpo de fábula entero con todos sus miembros, de manera que el medio corresponda al principio, y el fin al principio y al medio; (...). (...) son en el estilo duros; en las hazañas, increíbles; en los amores, lascivos; en las cortesías, mal mirados; largos en las batallas, necios en las razones,

⁵³ Não seria possível concentrarmo-nos em *D. Quixote*, quer pela complexidade da obra, que exigiria um estudo que se afasta do nosso objecto, quer pela extensíssima bibliografia que a rodeia. Não podemos, no entanto, deixar de a citar, uma vez que é sabido que quando Cervantes critica os livros de cavalaria é já do “ponto de vista aristotélico” que o faz. Por isso, a falta de “verdade poética” é a maior objecção que este autor encontra naqueles livros, juntamente com os danos que causam à História. Além disso, a justificação alegórica ou exemplar dessas obras passa a ser insuficiente numa época em que se começa a desenhar a necessidade de distinguir (de forma menos ambígua) entre ficção e realidade. Sobre este assunto e a forma como Cervantes o discute, veja-se, por exemplo, os dois estudos de E. C. Riley, *Teoría de la Novela en Cervantes*, Madrid, Taurus, 1966; “Teoría Literária”, in J. B. Avalle-Arce e E. C. Riley (ed.), *Suma Cervantina*, London, Tamesis Books, 1973, pp.293-322.

⁵⁴ Francisco Rodrigues Lobo, *Corte na Aldeia*, (Introdução, notas e fixação do texto de José Adriano de Carvalho), Lisboa, Editorial Presença, 1992 [1619], pp.59 e 61, respectivamente.

⁵⁵ *Corte na Aldeia*, p.59.

⁵⁶ *Idem*, p.61.

disparatados en los viajes, y, finalmente, ajenos de todo discreto artificio, y por esto dignos de ser desterrados de la república cristiana, como a gente inútil.”⁵⁷

Mais adiante, o Cura, comparando os livros de cavalaria com as comédias, alerta para os anacronismos que frequentemente se encontram nestas obras:

“Y si es que la imitación es lo principal que ha de tener la comedia, cómo es posible que satisfaga a ningún mediano entendimiento que, fingiendo una acción que pasa en tiempo del rey Pepino y Carlomagno, el mismo que en ella hace la persona principal le atribuyan que fue el emperador Heraclio que entró con la Cruz en Jerusalén, y el que ganó la Casa Santa, como Godofre de Bullón, habiendo infinitos años de lo uno a lo outro; y fundándose la comedia sobre cosa fingida, atribuirle verdades de historia y mezclarle pedazos de otras sucedidas a diferentes personas y tiempos, y esto, no com trazas verisímiles, sino com patentes errores, de todo punto inexcusables?”⁵⁸

Por isso, também o Doutor Lívio e D. Júlio (*Corte na Aldeia*) preferem os “livros de história verdadeira” (Crônicas e Genealogias), já que “nenhua lição pode haver que mais recreie e aproveite que a que sei que é verdadeira, e, por natural, ao desejo dos homens deleitosa”, histórias que “servem de exemplo para imitar, de lembrança para engrandecer e de recreação para divertir”.⁵⁹ Encontramos, assim, na argumentação do Dr. Lívio uma posição tradicional que defende a utilidade dos livros antes do prazer da própria leitura, baseada na fórmula horaciana *prodesse ac delectare*.⁶⁰ Mas, durante a discussão, esta fórmula é invertida e passa a colocar a distração em primeiro plano: Leonardo diz que os livros de cavalaria “recreiam o ânimo e afeiçoam e apuram o entendimento”.⁶¹

Se o Dr. Lívio reprova a inverosimilhança dos livros de cavalaria, já Solino alerta para a possibilidade de os livros de “história verdadeira” mentirem, de acordo com as conveniências de quem os escreve:

⁵⁷ Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, edición de Alberto Blecuá e Andrés Pozo, 9ªed., Madrid, Espasa Calpe, 2004 [1605-1615], pp.513-514.

⁵⁸ *Idem*, p.518.

⁵⁹ *Corte na Aldeia*, pp.61 e 62, respectivamente.

⁶⁰ A mesma ideia é expressa pelo Cónego de *D. Quijote*: “(...) que consiga el fin mejor que se pretende en los escritos, que es enseñar y deleitar juntamente, (...)” (*op. cit.*, p.515).

⁶¹ *Corte na Aldeia*, p.59.

“E, no que toca à verdade, certo que à conta dos enterrados se escrevem algumas vezes tão grandes mentiras que lhes não levam ventagem os fingimentos de histórias imaginadas. E havendo um homem de ler o que não é, ou o que sai tão caldeado e tão batido da forja dos autores que mudado traz o metal, a cor e a natureza, estou melhor com os livros de cavalarias e histórias fingidas, que, se não são verdadeiros, não os vendem por esses; e são tão bem inventados que levam após si os olhos e os desejos dos que os lêem.”;

“(…) nas histórias a que chamam verdadeiras, cada um mente segundo lhe convém, ou a quem o informou, ou favoreceu para mentir”.⁶²

E continua com a defesa dos livros de cavalaria: “No livro fingido contam-se as cousas como era bem que fossem e não sucederam, e, assim, são mais aperfeiçoadas”.⁶³ Neste passo, sente-se o eco do texto aristotélico, principalmente do excerto relativo à distinção entre História e ficção (Poesia):

“ (...) não é ofício de poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verosimilhança e a necessidade. Com efeito, não diferem o historiador e o poeta, por escreverem verso ou prosa (...) – diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder. Por isso a poesia é algo de mais filosófico e mais sério do que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta, o particular.”⁶⁴

Voltando a *Corte na Aldeia*, percebemos que Solino admite que muitas “histórias fingidas” são inverosímeis, mas defende que o fundamental é a *qualidade do fingimento*, isto é, a obediência ao princípio da verosimilhança, o que as torna *exemplares* e as legitima literariamente⁶⁵: “Não digo que os livros tenham excessos desatinados que não sejam semelhantes à verdade, nem os encantamentos tão escuros e desconformes que não tenham alguma maneira de enganar o juízo. Porém, os livros bem

⁶² *Corte na Aldeia*, pp.61 e 62, respectivamente. Críticas que vêm na esteira de Montalvo ou Ariosto, como vimos.

⁶³ *Corte na Aldeia*, p.62. Também no diálogo cervantino se apresenta “una cosa buena” daqueles livros, que pode funcionar em sua defesa (*op. cit.*, pp.514-515). Mas é D. Quixote quem mais claramente os defende, apresentando os heróis da épica misturados com os imaginados (como Amadis), o que acaba por pôr em causa os limites da “verdade” e da “mentira” (*op. cit.*, pp.529-530).

⁶⁴ Aristóteles, *Poética*, (trad. e estudo de Eudoro de Sousa), 7ªed., Lisboa, INCM, 2003, p.115.

⁶⁵ Cf. José Adriano de Carvalho, *op. cit.*, nota 6, p.58.

fingidos, como verdadeiros obrigam.”⁶⁶ A sua argumentação leva o Doutor Lívio a concluir:

“Tão bem fingidas podem ser as histórias que merecem mais louvor que as verdadeiras; mas há poucas que o sejam; que a fábula bem escrita (...), ainda que não tenha força de verdade, tem ua ordem de razão, em que se podem manifestar as cousas verdadeiras. (...) Resta agora que o que escreve história seja verdadeiro e não terá Solino de que o repreender nela. O que compõe fábulas seja verosímil, e não terei eu razão de o reprovar.”⁶⁷

Também Cervantes, pela voz do Cónego, insiste na necessidade de respeitar a verosimilhança por parte de quem quiser escrever com “perfeição”:

“Y si a esto se me respondiese que los que tales libros componen los escriben como cosas de mentira, y que así, non están obligados a mirar en delicadezas ni verdades, responderles hía yo que tanto la mentira es mejor cuanto más parece verdadera, y tanto más agrada cuanto tiene más de lo dudoso y posible. Hanse de casar las fábulas mentirosas com el entendimiento de los que las leyeren, escribiéndose de suerte que, facilitando los imposibles, allanando las grandezas, suspendiendo los ânimos, admiren, suspendan, alborocen y entretengan, de modo que anden a un mismo paso la admiración y la alegría juntas; y todas estas cosas no podrá hacer el que huyere de la verisimilitud y de la imitación, en quien consiste la perfección de lo que se escribe.”⁶⁸

Pelo que fica dito, podemos, pois, concluir que Rodrigues Lobo foi uma das personalidades que perceberam a “legitimidade da criação romanesca de cavalaria como matéria assumidamente fingida, face a matérias «verdadeiras» e outras.”⁶⁹ Também Cervantes subverte os limites convencionalmente estabelecidos entre história e ficção, questionando a supremacia da “história” sobre a “fábula”. A forma a que ele recorreu para atingir este objectivo foi “a de apresentar a sua história «imaginada» de D. Quixote como uma história «verdadeira» e de encenar até aos seus últimos aspectos a sua

⁶⁶ *Corte na Aldeia*, p.62.

⁶⁷ *Idem*, p.63.

⁶⁸ *Don Quijote de la Mancha*, p.514.

⁶⁹ Joaquim Fonseca, “O discurso de *Corte na Aldeia* de Rodrigues Lobo – o «Diálogo I»”, separata da *Revista da Faculdade de Letras – Línguas e Literaturas*, vol.XIII, 1996, p.105.

historicidade. E a invenção do *historiador* Cide Hamete e do seu *manuscrito* são o pilar desta encenação.”⁷⁰

A distinção de realidade e ficção preocupou todos os que se ocuparam da chamada “questão da verdade poética”⁷¹ e está traduzida no confronto da “história fingida” e da “história verdadeira”.

Como se percebe, pelo que fica dito, a verosimilhança desempenha um papel importante nesse confronto. Mas, como explica William Nelson, não havia concordância entre os teóricos renascentistas quanto às implicações desse termo aristotélico:

“The word was used variously (...). Sometimes it meant merely the avoidance of patent falsehood, absurdity, or inconsistency, sometimes one or another of the varieties of philosophical as opposed to historical truth, sometimes observation of the rule of decorum, sometimes the possible or probable in accordance with natural order and with due consideration for cause and effect, sometimes that which common opinion would credit. For some, truth-likeness excluded historical truth; for others it was founded on such truth or approximated it. Since it was probable that improbable things should happen, it was argued that they were therefore verisimilar and fit matter for fiction.”⁷²

Segundo Edwin Williamson, a *mimesis* aristotélica foi reduzida pelos teóricos renascentistas à noção de verosimilhança; esta concebia a verdade da poesia como dependente da sua aproximação à realidade histórica ou à possibilidade empírica. “Obviamente, dentro de esa concepción de la verdad poética, en teoría no había lugar para lo ideal o lo maravilloso. A este respecto, la noción de la verosimilitud tendía a limitar la libertad de la imaginación artística y reducir su autoridad.”⁷³ Como observa Cécile Cavillac, ao recomendar a *mimésis* fundada sobre a verosimilhança empírica e diegética, a *Poética* tornava caducas as efabulações dos livros de cavalaria e insustentável a sua pretensão à veracidade⁷⁴. Mas López Pinciano concluiu que “loin de

⁷⁰ Maria Fernanda de Abreu, *Cervantes no Romantismo Português*, p.160.

⁷¹ Nota de José Adriano de Carvalho a Francisco Rodrigues Lobo, *Corte na Aldeia*, p.58 (nota 6).

⁷² William Nelson, *Fact or Fiction. The Dilemma of the Renaissance Storyteller*, pp.50-51.

⁷³ *El Quijote y los libros de caballerías*, p.113. O autor analisa também as distorções das ideias aristotélicas de necessidade e probabilidade (os dois princípios da unidade de acção), e da noção horaciana de decoro. Em relação à finalidade da poesia, os teóricos, influenciados pelo Concílio de Trento, colocavam a exemplaridade antes do prazer (pp.113-115).

⁷⁴ Vai no mesmo sentido o estudo de William Nelson, *op. cit.*, pp.49-50.

brider l'invention, la *Poétique* ouvrait de nouveaux champs référentiels à l'imaginaire en tant qu'invite démiurgique à recréer l'expérience humaine dans toute la richesse de ses virtualités.”⁷⁵ A etimologia do termo *verosimilhança* assinala uma evolução do conceito: a palavra grega *eikos*, que significa “plausível”, “esperado”, é traduzida em Latim por *veri similis*, isto é “semelhante ao verdadeiro”. Ora, isto levanta algumas questões: segundo Cécile Cavillac, estas questões abalam um dos pilares do aristotelismo, a distinção entre poesia e História, “au grand dam de la première comme de la seconde: car si l'une est privée de sa crédibilité, l'autre perd sa vocation à l'universalité, le vrai-semblable n'étant plus que ce qui ressemble à ce que l'on croit vrai, avec tout ce que cela suppose de conditionnements sociohistoriques et de déterminations subjectives.”⁷⁶ E Cervantes parece ter percebido todas as suas componentes, desconstruindo o próprio conceito de *verosimilhança*.⁷⁷

Como veremos no capítulo seguinte, os debates em torno da questão da *verosimilhança* prosseguem ao longo do século XVII e ocupam lugar de destaque no Classicismo francês.

⁷⁵ Cécile Cavillac, “Vraisemblance pragmatique et autorité fictionnelle”, p.26.

⁷⁶ *Idem*, p.35.

⁷⁷ Para o estudo deste assunto, veja-se a totalidade do artigo de Cécile Cavillac que temos vindo a citar.

1.2.2. *La Princesse de Clèves*: “romance histórico”?

Neste capítulo iremos concentrar-nos na relação entre História e ficção na “nouvelle historique” francesa do século XVII e nos conceitos subjacentes de verosimilhança e conveniência. Não iremos ocupar-nos das questões mais debatidas em torno desta obra, como a da confissão de Madame de Clèves, uma vez que não é esse o propósito deste trabalho e que o assunto é discutido numa ampla bibliografia para a qual remeteremos ao longo do capítulo. Interessa-nos analisar principalmente o modo como a História é convocada e inserida numa obra de ficção e, a partir daí, discutir se esta novela poderá ou não ser considerada “histórica”.

Publicada em 1678, *La Princesse de Clèves* pode ser vista como o culminar de uma transformação da narrativa ao longo do século XVII, em que progressivamente se vai abandonando a construção de romances intermináveis, entrecortados por episódios paralelos que retardam, e prejudicam, a acção principal, em favor de uma acção mais linear, que segue a ordem cronológica dos acontecimentos, simples e naturais, em detrimento dos feitos extraordinários dos romances barrocos. O número de personagens que intervêm na acção é mais limitado e as digressões de carácter filosófico ou moral são reduzidas, bem como a inserção de cartas, discursos, conversas ou mesmo poemas, numa lógica de economia de meios. Também a localização espaço-temporal da intriga sofre uma modificação: assim, em vez dos espaços e dos tempos afastados da realidade quotidiana do leitor, como, por exemplo, a Espanha medieval e mourisca, o Oriente, a Antiguidade clássica, nunca descritos com precisão mas antes formulados de modo abstracto, sem uma determinação precisa, realista, o que lhes conferia um carácter mitográfico e pseudo-antigo, passa-se a procurar um espaço mais familiar, como a corte francesa, e um tempo mais próximo, como o século XVI e, mais concretamente, o reinado dos últimos Valois, como acontece em três das novelas de Madame de Lafayette.¹ Para resumir este quadro de renovação da narrativa, apoiamo-nos na célebre oposição de Segrais de 1656: o “roman” inventa, apresenta as coisas “comme notre

¹ Falamos de *La Princesse de Montpensier*, *La Comtesse de Tende* e *La Princesse de Clèves*. As modificações subjacentes à passagem do “roman” a “nouvelle” são descritas na seguinte bibliografia: Antoine Adam, *L'Age Classique: 1624-1720*, Paris, Arthaud, 1968; René Godenne, *Histoire de la Nouvelle Française aux XVII^e et XVIII^e Siècles*, Genève, Librairie Droz, 1970; Maurice Lever, *Le Roman Français au XVII^e Siècle*, Paris, PUF, 1981; Henri Coulet, *Le Roman Jusqu'à la Révolution*, 8^e éd., Paris, Armand Colin, 1991; Thomas Pavel, *La Pensée du Roman*, Paris, Gallimard, 2003. Lembramos que as modificações citadas não devem ser entendidas como definitivas e que, por isso, é possível encontrar em obras posteriores, como *La Princesse de Clèves*, elementos do “roman”: é este o caso da carta perdida.

imagination se les figure” enquanto a “nouvelle doit un peu davantage tenir de l’histoire” e da realidade comum.²

Antes de nos concentrarmos na novela de Madame de Lafayette, convém fazer referência a dois autores que a precederam: Madame de Villedieu e o Abade de Saint-Réal.

Madame de Villedieu, em *Annales Galantes* (1670), uma colectânea de novelas apresentadas como autênticas, submete ao romanesco uma pretensa fidelidade à História e admite a alteração da História para melhor concordar com o efeito “galante” pretendido:

“ J’avoue que j’ai ajoûté quelques ornements à la simplicité de l’Histoire (...). J’augmente donc à l’Histoire quelqu’entrevûes secrettes, et quelques discours amoureux, si ce ne sont ceux qu’ils auroient dû prononcer. Je n’ai point de mémoires plus fidèles que mon jugement: quand on m’en fournira quelques-uns, où mes Héros parleront mieux que dans mes Annales, je consens à rapporter leurs paroles propres. Mais tant que les Historiens les rendront muets, je croirai pouvoir les faire parler à ma mode.”;

“La Chronologie Historique ne s’accorde pas avec la Chronologie galante (...). La Princesse de Maroc n’est connue que par mes Annales galantes.”³

Como se depreende destes dois excertos, a romancista dá vida ao quadro histórico com tudo o que normalmente escapa ao historiador: conversas privadas, movimentos íntimos, motivos das paixões, isto é, aquilo que se enquadra na *invenção*, aspecto em que se exerce, por excelência, a autonomia do autor.

Assim, apesar de a autora se colocar no papel de historiadora que relata o que testemunhas lhe contaram e de advertir que as suas narrativas são “verdades históricas”⁴, ela não pretende realmente fazer obra de historiadora mas antes inserir uma narrativa “galante” num quadro que lhe conferisse maior realidade e, logo, maior credibilidade. Contrariando o uso da época e aquilo que tinha feito anteriormente, a mesma Madame de Villedieu, em 1680, avisa o leitor quanto ao carácter fictício do seu

² Cf. Jean Rousset, *Forme et Signification*, Paris, Librairie José Corti, 1962, p.18.

³ Citada em René Godenne, *op. cit.*, p.68.

⁴ “Quant à moi, Madame, qui ne fais ici que le personnage d’une historienne fidèle, (...) je ne rapporterai point ce qu’on ne m’a pas appris”; “*Les Annales galantes* sont des vérités historiques dont je marque la source dans la table que j’ai insérée au commencement de cet ouvrage. Ce ne sont point des fables revêtues de noms véritables.”. Citações em Maurice Lever, *op. cit.*, pp.204 e 203, respectivamente.

texto, no prólogo a uma reedição do *Journal Amoureux*, publicado pela primeira vez em 1669:

“Encore qu’il y ait beaucoup de noms Illustres dans cette Histoire, qui la font croire véritable, il ne faut pas toutefois la regarder de cette manière. C’est un petit roman fait sous le Regne de Henri II, comme nous avons vû sous celui d’Alexandre et d’Auguste. L’on n’y a inseré des noms connus, que pour flatter plus agréablement vostre imagination.”⁵

Em 1672, Saint-Réal usa pela primeira vez a expressão “nouvelle historique”, no subtítulo de *Don Carlos*. Para o autor, o representante mais conhecido “de ce genre hybride qui est à la fois roman historique et histoire romancée”⁶, as actividades de historiador e romancista confundem-se e, como explica em *De l’usage de l’histoire* (1671), o mais importante é o homem por trás do acontecimento histórico:

“Savoir l’histoire c’est connaître les hommes qui en fournissent la matière, c’est juger de ces hommes sainement. Étudier l’histoire, c’est étudier les motifs, les opinions et les passions des hommes, pour en connaître tous les ressorts, les tours et les détours, enfin toutes les illusions qu’elles savent faire aux esprits et les surprises qu’elles font aux coeurs.”⁷

Em *Don Carlos*, Saint-Réal situa a acção na corte de Filipe II de Espanha e escolhe para protagonistas personagens reais de primeiro plano, mas ocupa-se principalmente a reconstituir os movimentos duma paixão e o encadeamento secreto das causas e dos efeitos, bem como a ler os motivos mais subtis e a observar comportamentos imperceptíveis, o que leva Jean Rousset a concluir que ele se comporta mais como romancista do que como historiador.⁸ Apesar de o “Avis au lecteur” apresentar a obra como uma biografia erudita apoiada em fontes impressas e manuscritas, e apesar das suas implicações políticas⁹, o que ressalta é, antes de mais, a tragédia privada – o filho condenado à morte pelo próprio pai – que coloca em jogo a

⁵ Citado em Georges May, “L’Histoire a-t-elle engendré le roman? Aspects français de la question au seuil du siècle des Lumières”, *Revue d’Histoire Littéraire de la France*, 55^e année, n^o2, Avril-Juin 1955, p.159.

⁶ Segundo Georges May, *artigo citado*, p.161.

⁷ Citado em Maurice Lever, *op. cit.*, p.207.

⁸ Cf. Jean Rousset, *op. cit.*, p.19.

⁹ Cf. Maurice Lever, *op. cit.*, p.208.

paixão, o ciúme e a vingança. Por isso, para Thomas Pavel, a arte de Saint-Réal consiste em produzir o desenlace exterior mais dramático a partir dos movimentos interiores mais delicados.¹⁰

Como explicar, então, esta mistura de História e ficção em algumas das narrativas mais populares no último quarto do século XVII? Género desprezado pela crítica e que ocupa o lugar mais baixo na hierarquia dos géneros na época clássica, o romanesco volta-se para a História por uma necessidade de legitimação, isto é, as ficções sentimentais, “galantes”, passam a contar com a participação de personagens históricas e acontecimentos reais como forma de se tornarem mais credíveis, como uma “caução de autenticidade” exigida à História¹¹. Mas, como explica Maurice Lever, os romancistas recriam um passado mais mítico do que real – a corte dos Valois com as suas festas, bailes, torneios, conversas –, numa nostalgia por uma época pretérita mas, ao mesmo tempo, próxima. Assim, “le roman privilégie une période de l’histoire (...) dans laquelle la conscience collective cristallise son insatisfaction du temps présent, tout en recherchant son identité.”¹²

Por tudo isto, podemos concluir que apesar do sucesso deste novo tipo de narrativas – as “nouvelles” (“galantes”, “historiques” ou “historiques et galantes”¹³) –, os seus autores não se deixam iludir pelo papel de historiador que frequentemente lhes é atribuído, porque, em última análise, só a intriga sentimental importa e o papel da História acaba por ser minimizado, uma vez que o assunto da “novela histórica” é submetido aos imperativos da “novela galante”.

Estabelecido, deste modo, o contexto literário em que surge a obra de Madame de Lafayette, concentremo-nos agora no estudo de *La Princesse de Clèves*.

O primeiro parágrafo traduz desde logo a preocupação com a localização espaço-temporal precisa da acção: “La magnificence et la galanterie n’ont jamais paru en France avec tant d’éclat que dans les dernières années du règne de Henri II.”¹⁴ Para

¹⁰ Thomas Pavel, *op. cit.*, p.126.

¹¹ Cf. Georges May, *art. cit.*, p.157: “Ils [les romanciers] annexèrent leur marchandise décriée à un genre littéraire établi qui présentait le double avantage d’avoir été illustré par certaines des œuvres les plus admirées des infaillibles anciens, et d’être en même temps le mieux à même, de par sa nature même, de garantir la vraisemblance: l’histoire.”

¹² Maurice Lever, *op. cit.*, pp.201-202.

¹³ Seguimos os estudos citados na opção pela designação de *nouvelle* para as narrativas de que nos ocupamos, em contraste com as precedentes (romance heróico, precioso, etc.), mas lembramos a falta de rigor terminológico por parte dos autores do século XVII. Cf. René Godenne, *op. cit.*, Livre I, III^e Partie, ch. III.

¹⁴ Madame de Lafayette, *La Princesse de Clèves*, édition présentée, annotée et commentée par Jean-Claude Laborie, Paris, Larousse, 1999 [1678], p.41.

além disso, a autora apresenta várias notações históricas ao longo da narrativa que reforçam esta intenção de caracterizar a época em que se insere o enredo: as ligações ilícitas na corte, nomeadamente a do rei com a duquesa de Valentinois, a política de casamentos reais, a influência dos grandes senhores e os jogos de poder, a guerra com Carlos V e a negociação da paz em Cercamp (1559), o torneio que vitima o rei Henri II, a sucessão de François II e as consequentes mudanças na corte, enfim, o retrato de uma sociedade desaparecida que serve de pano de fundo a um enredo sentimental. Todos os elementos referidos são verdadeiros e exactos e surgem em resposta a uma necessidade da narrativa de “pontos de referência”¹⁵ em que se possa ancorar. Por isso, como refere Jean-Claude Laborie¹⁶, o conjunto impõe ao leitor, que conhece este período histórico relativamente recente, uma impressão de verdade. Daí que as personagens inventadas, como a protagonista, ou de algum modo alteradas pela romancista, como Nemours, se encaixem perfeitamente neste quadro, isto é, depois de construir um pano de fundo histórico exacto, Madame de Lafayette faz entrar, à custa de algumas adaptações, os elementos imaginários que eram necessários à intriga. Veja-se o exemplo da família de Chartres, inventada, que se insere numa rede de amizades e interesses perfeitamente real. Seguindo novamente Jean-Claude Laborie, podemos também concluir que “La vérité du cadre rend vraisemblable ce qui est imaginaire, lui donnant par contamination le vernis de l’histoire.”

Feitas estas considerações, não seria, pois, de estranhar que a própria autora declarasse acerca da obra: “c’est une parfaite imitation du monde de la cour et de la manière dont on y vit; il n’y a rien de romanesque et de grimpé ; aussi n’est-ce pas un roman, c’est proprement des mémoires”¹⁷. Mas podemos acreditar na romancista? Certamente que não. Apesar de se apoiar numa documentação exacta para reconstituir o meio e a época, a acção principal e a sua protagonista são imaginárias, e esta novela não é uma “crónica”: “la vie intérieure des personnages constitue bien toute l’action du roman”, mesmo que seja integralmente determinada pelos hábitos de uma sociedade, pela “manière dont on y vit”.¹⁸

O que importa, então, realçar em *La Princesse de Clèves* é a submissão da História à história sentimental, tal como acontecia com as narrativas de Madame de

¹⁵ Cf. Maurice Lever, *op. cit.*, p.169.

¹⁶ “La nouvelle historique: un savant mélange”, anexo a Madame de Lafayette, *op. cit.*, p.247.

¹⁷ “Lettre au Chevalier de Lescheraine”, 7 de Abril de 1678, in Marcel Hervier, *Les Écrivains Français Jugés par leurs Contemporains, I, Le XVI^e et le XVII^e Siècles*, Paris Librairie Classique Paul Delaplane, 1911, p.307.

¹⁸ Henri Coulet, *op. cit.*, p.255.

Villedieu ou de Saint-Réal. Mas, no caso de Madame de Lafayette, as fontes históricas servem “um propósito de arte” e estão completamente integradas no projecto romanesco: “Parallèlement à l’adaptation de la matière imaginaire à la vraisemblance historique, M^{me} de Lafayette transforme l’histoire afin de la faire servir son propos en donnant une signification symbolique à tous les événements empruntés à l’histoire de France.”¹⁹ Por isso, escolheu para protagonista uma personagem fictícia que é testemunha dos acontecimentos históricos sem tomar parte directa neles, mesmo que os eventos estejam relacionados com ou afectem a paixão secreta por Nemours. Assim, se atentarmos nos diversos exemplos de amores ilícitos ou de casamentos “convenientes” presentes na novela, historicamente atestados ou apenas imaginados, incluindo os casos relatados nos episódios secundários, como o de Madame de Tournon ou a história de Ana Bolena, podemos concluir que eles cumprem uma única finalidade: alertar a jovem Madame de Clèves para os perigos da paixão, que conduz invariavelmente ao sofrimento e à infelicidade, numa visão extremamente pessimista do amor. Não resistimos a citar novamente Laborie, num parágrafo que sintetiza inequivocamente este aspecto:

“L’histoire fournit donc un cadre réel à l’aventure de la princesse, mais elle s’infilte plus profondément dans le personnage en portant devant ses yeux les preuves que la passion est toujours malheureuse et que l’autre est toujours dangereux, susceptible d’abandonner et de trahir les serments les plus brûlants. Les sources sont donc présentes, respectées, mais complètement intégrées au projet romanesque. Cet équilibre – cette subtile contamination du roman et de l’histoire – constitue l’une des réussites les plus originales de l’ouvrage.”²⁰

Também Jean Rousset, em *Forme et Signification*²¹, se debruça sobre este assunto, relevando o facto de, em *La Princesse de Clèves*, o quadro histórico preencher as funções propriamente romanescas. Para este crítico, o sucesso da obra deve-se prioritariamente ao modo como a autora organiza as relações da História e da ficção, do cenário e do drama. Assim, as aventuras que constituem o segundo plano da narrativa acabam por ser um comentário do enredo principal, e afloram como um eco os temas dominantes do segredo e do ciúme, inseparáveis da paixão. Mas o fundo histórico

¹⁹ Jean-Claude Laborie, *op. cit.*, pp.247-248.

²⁰ Jean-Claude Laborie, *op. cit.*, p.249.

²¹ Tomamos a liberdade de parafrasear a interessante teoria do autor desenvolvida nas páginas 20 e 21.

constituído pela sociedade de corte representa também um *contraponto*, isto é, ao interromper a progressão íntima da paixão da heroína através das intrigas das personagens de segundo plano, faz o leitor passar do interior ao exterior, do coração ao comportamento, e modifica a sua percepção da realidade, transformando o secreto e invisível naquilo que merece a atenção e a vida de corte num cerimonial magnífico e falacioso. Assim, o drama que se desenrola por trás dessa fachada impõe-se com força acrescida. Deste modo, longe de ser a História que garante a ficção, acaba por ser o mundo imaginário que se impõe como real, relegando a realidade histórica para o papel de cenário fútil e irrisório. Por isso, a passagem do exterior ao interior, que beneficia o interior à medida que se avança na narrativa, pode explicar a supressão quase completa do fundo histórico na última parte da novela, no momento em que a jovem volta costas ao mundo e renuncia à paixão para, no fundo, a conservar dentro de si própria.

Quanto à época escolhida para cenário da intriga, não deixa de ser significativa: o final do reinado de Henri II, com as intrigas na corte e as negociações de paz, constitui um momento de incerteza e ruptura que se assemelha ao que se vive em 1678, quando o poder de Louis XIV se vê confrontado com derrotas externas e a corte se encontra dividida em várias facções. Por isso, Jean-Claude Laborie chama-lhe um “jogo de espelhos”, “un discours sur le présent à la lumière du passé.”²² Pierre Malandain levanta também esta hipótese quando se interroga acerca da corte retratada pela romancista:

“(…) quelle Cour ? Celle des dernières années du règne de Henri II ou celle de Louis XIV ? L’habileté de l’écrivain, son exactitude dans la peinture du réel ont-elles consisté en une minutieuse résurrection du passé, en la restitution d’une couleur locale, fondée sur un scrupuleux dépouillement des documents d’archives et des historiens du XVI^e siècle ? Ou bien ont-elles permis une adroite transposition où, sous un léger voile d’exotisme, se montre à nous la société des années 1670 ?”²³

Para Helena Carvalhão Buescu, a escolha para espaço/ tempo privilegiado desta corte do século XVI, como imagem da do século XVII contemporâneo da escrita, cumpre também duas funções intimamente relacionadas com a construção da verosimilhança: por um lado, “exercer le travail fictif de l’écriture romanesque – les personnages pouvant être inventés; d’un autre côté, construire un milieu romanesque à

²² “Petit historique”, *op. cit.*, p.26.

²³ Pierre Malandain, “Écriture de l’Histoire dans *La Princesse de Clèves*”, *Littérature*, nº36, Décembre 1979, p.20.

peu prés identique à celui do lecteur du XVII^e siècle, réglé par les mêmes codes – c’est à dire, exercer le pouvoir de la vraisemblance sur l’ensemble du produit romanesque.”²⁴

A preocupação com a verosimilhança da obra ou de certas situações nela apresentadas é, aliás, um dos pontos que mais chama a atenção dos críticos da época. Seguindo a notável síntese de Helena Carvalhão Buescu sobre a teorização da verosimilhança no século XVII²⁵, isolamos três sentidos para o conceito: 1) a imitação da realidade, na qual o verosímil é semelhante ao verdadeiro; 2) a verosimilhança dominada por uma carga moral, isto é, a verosimilhança não imita já a verdade (o que é) mas a Verdade ideal (o que devia ser); 3) a reformulação do conceito de “verdadeiro” proposta por Boileau e que pressupõe a síntese dos dois anteriores: a verdade já não é o real em si (sentido um), nem o modelo subjacente ao real (sentido dois), mas o real como modelo, o modelo incluído no real – a existência moral do verdadeiro é ainda uma existência material; o que “deve existir” (“Vrai”) está necessariamente incluído no que “existe” (“vrai”) e é indissociável²⁶. Na base da divergência de opiniões dos teóricos, encontra-se a distinção aristotélica entre “possível”, “verdadeiro” e “verosímil”, sendo que o “possível” pertence à esfera do poder enquanto o “verosímil” parece ser a conjugação (ética) do poder e do dever; o “verosímil” será, não só o que é “possível”, mas também o que deve (moralmente) acontecer. O essencial do pensamento clássico sobre a distinção entre “verdadeiro” e “verosímil” é, assim, sintetizado:

“Il semble que le vrai soit une relation, évidente, d’évènements, ainsi caractérisée, d’un certain point de vue, par la nécessité qui exclut la possibilité de choisir telle ou telle issue – de lui-même, le vrai n’est pas une relation nécessairement positive ou négative avec le réel: ce n’est pas lui, donc, qui constitue la mimésis. Au contraire, le vraisemblable est une relation, non pas avec le réel, (...) mais avec l’image moralisée de ce même réel, une image intégrée dans une MORALE et, d’une certaine façon, enracinée dans un type social et culturel déterminé. Le vraisemblable est une relation non avec le réel (“le vrai”), mais avec ce qui, du réel, peut, et doit arriver”²⁷

Feitas, pois, estas considerações, podemos concluir que Madame de Villedieu, no excerto citado anteriormente, substitui a veracidade pela verosimilhança mais

²⁴ Helena Carvalhão Buescu, *Le mode de production de la vraisemblance dans l’oeuvre littéraire de Madame de La Fayette*, Dissertação de Mestrado em Literatura Francesa apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1983 (dactilografada), p.53.

²⁵ *Idem*, II. B., pp.17-47.

²⁶ Cf. Helena Carvalhão Buescu, *op. cit.*, pp.41-43.

²⁷ Helena Carvalhão Buescu, *op. cit.*, p.45.

conforme à lógica interna da narrativa que produz. O mesmo se passa, afinal, com *La Princesse de Clèves* quando, como já tivemos oportunidade de demonstrar, a romancista submete a História à história ou, como na morte de M. de Clèves, a solução adotada é muito mais conforme à lógica romanesca do que à realidade quotidiana.

Retomando a questão da verosimilhança, concentremo-nos em seguida em dois textos de polémica que visam essencialmente a novela de Madame de Lafayette, mas que abordam também, de forma mais lata, problemas de estética e de técnica romanesca: de Jean-Baptiste Trousset de Valincour, *Lettres à M^{me} la marquise de *** sur le sujet de «la Princesse de Clèves»*, de 1678, que critica as faltas de verosimilhança em vários aspectos, e o do Abade de Charnes, *Conversations sur la critique de «la Princesse de Clèves»*, de 1679, inspirado pelos defensores da novela.

Os dois textos tentam classificar a narrativa, elaborando uma teoria do género romanesco e verificando a inserção de *La Princesse de Clèves* no modelo proposto. Assim, Valincour, depois de comentar personagens e episódios da novela e concluir que todos são falsos²⁸, distingue dois tipos de ficção, enquanto finge defender a novela histórica:

“L’une, dans laquelle il est permis à l’auteur de suivre son imagination en toutes choses, sans avoir aucun égard à la vérité: pourvu qu’il n’aille point contre le vraisemblable, il n’importe qu’il nous dise des choses qui ne sont jamais arrivées ; c’est assez qu’elles aient pu arriver. (...) La raison de la liberté que les autres se peuvent donner en ces sortes d’ouvrages, c’est que comme ils ne représentent que les actions de quelques particuliers qui sont toujours obscures et inconnues, ils ne sont attachés ni aux noms de ceux dont ils parlent, ni au lieu, ni au temps où l’action s’est passée ; tout est inconnu, et ils peuvent tout inventer à leur fantaisie.

La seconde sorte de fictions, c’est de celles qui sont mêlées de vérité, et dans lesquelles l’auteur prend un sujet tiré de l’histoire, pour l’embellir et le rendre agréable par ses inventions. (...) Dans les ouvrages de cette nature, l’auteur n’est pas entièrement maître de ses inventions ; il peut bien ajouter à son sujet, ou en diminuer, mais ce ne doit être que dans les circonstances. Le fondement de l’ouvrage doit toujours être

²⁸ “Enfin tout y est faux; et de la Cour d’un Roi de France, l’on est tout d’un coup jeté dans le royaume des *Amadis*, parmi des gens inconnus et des aventures peu vraisemblables.” As citações dos textos de Valincour e Charnes que apresentamos provêm de Maurice Laugaa, *Lectures de Madame de Lafayette*, Paris, Armand Colin, 1971. Neste momento citamos a p.76.

appuyé sur la vérité parce que les noms et les événements étant tirés de l’histoire (...), ils sont connus de tout le monde.”²⁹

O crítico aconselha sempre o respeito pela verdade dos factos conhecidos e, mais adiante, sugere a quem queira introduzir na história “incidentes agradáveis” mas inventados que os desloque para épocas muito recuadas:

“(…) s’il avait une si grande envie d’en faire une histoire de France, je le supplierais de la mettre du temps de Pharamond ou de Clodion le Chevelu, afin que ses suppositions se pussent plus aisément cacher dans l’obscurité de ces temps éloignés, et que ses lecteurs n’eussent pas le chagrin de trouver à chaque pas des incidents qui choquent la vérité.”³⁰

Charnes acrescenta um terceiro tipo de ficção, de que *La Princesse de Clèves* seria um exemplo perfeito:

“C’en est une troisième espèce, dans laquelle, ou l’on invente un sujet, ou l’on en prend un qui ne soit pas universellement connu; et on l’orne de plusieurs traits d’histoire, qui en appuient la vrai-semblance, et réveillent la curiosité et l’attention du Lecteur. On pourroit dire, que j’invente la description que j’en donne.”³¹

Apesar de não ser possível aqui a citação da totalidade dos textos, podemos, no entanto, afirmar que está presente nos dois a preocupação com a verosimilhança como condição necessária para o prazer e instrução do leitor.

Ao lermos as observações de Valincour sobre determinados aspectos da novela, como o comportamento de M. de Nemours, por exemplo, rapidamente concluímos que ele exige à obra um realismo estreito e convencional, que Madame de Lafayette soube ultrapassar; com efeito, e como afirma Henri Coulet, trata-se de um “réalisme poétique, dans lequel la vérité matérielle s’efface devant une vérité d’âme.”³² Outra crítica comum na época³³ diz respeito aos episódios secundários, típicos do romance barroco, e

²⁹ Maurice Laugaa, *op. cit.*, pp.76-77.

³⁰ *Idem*, p.78.

³¹ *Idem*, p.81.

³² Henri Coulet, *op. cit.*, p.257.

³³ A crítica do século XVII concentrou-se especialmente nas relações entre a obra e a realidade, destacando-se a conduta de Nemours na cena da confissão. A este respeito, leia-se a parte consagrada por Jean Rousset a *La Princesse de Clèves* na obra já citada, e que se organiza em torno das observações

agora vistos como digressões inúteis e fastidiosas. Mas, para o Abade de Charnes, estes episódios são importantes para a caracterização do ambiente social em que decorre a intriga e têm, por isso, uma finalidade documental.³⁴

Gérard Genette estudou também a questão da verosimilhança a partir de duas querelas famosas no século XVII – a do *Cid* (1637) e a de *La Princesse de Clèves* (1678) –, e concluiu que, em ambas, a verosimilhança se distingue da verdade histórica ou particular³⁵ e que existe uma ligação estreita entre as noções de verosimilhança e conveniência. Genette retoma a teorização de Aristóteles e dos clássicos franceses e observa que verosimilhança e conveniência se juntam sob um mesmo critério, isto é, a conformidade com a opinião do público.³⁶ Além disso, o que define o verosímil é o princípio formal de respeito pela norma, isto é, “l’existence d’un rapport d’implication entre la conduite particulière attribuée à tel personnage, et telle maxime générale implicite et reçue.”³⁷ Assim se entende a acusação de inverosimilhança feita por Valincour à confissão de Madame de Clèves ao marido: trata-se de uma conduta “extravagante”, sem norma, e, logo, inexplicável. Genette vai mais além e observa que a situação vivida pela jovem esposa torna “necessária” a confissão, o que serve de justificação a esse acto inverosímil.³⁸ Mais adiante, e referindo-se à crítica de Valincour, afirma:

“(…) les fautes contre la vraisemblance (imprudences d’une femme donnée pour sage, indécadences d’un gentilhomme, etc.) ne le [Valincour] laissent pas indifférent. Mais au lieu de condamner ces invraisemblances pour elles-mêmes (ce qui

feitas pela crítica de 1680: verosimilhança e História, digressões, ordenamento da narrativa, presença ou ausência da autora na narrativa.

³⁴ Cf. Henri Coulet, *op. cit.*, p.255: “(…) quand on voudrait examiner la chose dans toute la rigueur du Poème Epique, on trouverait toujours que les digressions de la Princesse de Clèves sont bien plus du sujet, et beaucoup plus courtes à proportion que les Episodes de Poètes les plus exactes [...]. D’ailleurs les histoires galantes qui sont si fort à la mode dans ce siècle, étant des images de ce qui se passe ordinairement dans le monde, ceux qui se meslent d’en faire, ne doivent se proposer d’autre règle que celle de peindre les choses d’après nature, pour ainsi dire, et de rendre leurs tableaux le plus ressemblants qu’ils peuvent.”

³⁵ Como observa Helena Carvalhão Buescu, *op. cit.*, p.45, há normalmente uma sobreposição e sobrevalorização do verosímil em relação ao verdadeiro: algumas vezes, a “verdade psicológica” (logo, a verosimilhança) consistiria não na opção pelo que aconteceu – o verdadeiro – mas por o que poderia ter acontecido – o verosímil: esta opção explica as famosas querelas já mencionadas. Poder-se-ia, então, dizer que, na obra, é o verosímil que está na origem do verdadeiro e não que este modela aquele.

³⁶ Gérard Genette, “Vraisemblance et motivation”, *Communications*, nº11, 1968, p.6. Celia Fernández Prieto, *Historia y Novela: Poética de la Novela Histórica*, Pamplona, EUNSA, 1998, p.67, também observa que, em França, ao longo do século XVII, a verosimilhança é ditada por um critério ideológico: é verosímil aquilo que a «opinião comum» considera como bom e decoroso.

³⁷ Gérard Genette, *art. cit.*, p.7.

³⁸ *Idem*, p.8.

est proprement l'illusion réaliste), (...), il les juge en fonction du récit, selon le rapport de rentabilité qui lie l'effet à son moyen, et en les condamne qu'en tant que ce rapport est déficitaire.”³⁹

Valincour levanta constantemente o problema da verosimilhança, como já referimos, sem compreender que *La Princesse de Clèves* foi o produto mais conseguido de uma revolução narrativa, da qual se destaca “le traitement à la fois hardi et très ambigu de la vraisemblance pragmatique dans la «nouvelle», qui confère à l'instance narrative la connaissance directe des consciences, mais se présente sous la forme de mémoires historiques «selon l'ordre des temps»”, como refere Cécile Cavillac.⁴⁰

Já vimos como a norma é indissociável da verosimilhança e da conveniência. Ao falarmos de norma referimo-nos a um conjunto de regras textuais, um código que regula o género a que a obra pertenceria⁴¹, mas também a um conjunto de princípios que regulam a convivência social, ao qual a personagem se deve conformar para fazer parte, verosimilmente, do quadro em que é inserida. Helena Carvalhão Buescu relaciona a conveniência, um conceito fundamental da obra romanesca de M^{me} de Lafayette, com a análise psicológica levada a cabo em *La Princesse de Clèves*:

“La «bienséance» se construit, du point de vue textuel, comme la possibilité de sanctionner moralement, de l'intérieur, une conduite ou une action extérieures. Ayant une claire implication sociale – le lieu par excellence de la «bienséance» est la cour, la «société» –, la «bienséance» tend à être formulée en tant qu'explicitation extérieure de principes intérieurs (psychologiques): il s'agit, si l'on veut, de la formulation (apparence) sociale d'une certaine psychologie individuelle.”⁴²

Mais adiante, a mesma autora aplica a conveniência, enquanto código cultural interiorizado pelas personagens, à paixão e às suas manifestações, fazendo-as passar

³⁹ *Idem*, p.16.

⁴⁰ Cécile Cavillac, “Vraisemblance pragmatique et autorité fictionnelle”, *Poétique*, nº101, 1995, p.42. A autora distingue verosimilhança pragmática de verosimilhança empírica e verosimilhança diegética, definindo-as do seguinte modo: “Alors que la deuxième porte sur la conformité à l'expérience commune, mesurée à l'aune de la raison et/ou de l'opinion, et la troisième sur la cohérence de la mise en intrigue, la première concerne la fictivité de l'acte de narration: mode d'information du narrateur, circonstances de l'énonciation. Celle-ci entretient avec les deux autres des rapports fort variables selon les époques et les types de récits considérés.” (p.24).

⁴¹ Veja-se a este respeito o texto de Tzvetan Todorov, “Introduction au vraisemblable”, in *Poétique de la Prose*, Paris, Seuil, 1971, pp.92-99, em que o autor observa que existem quatro sentidos para a palavra verosímil, sendo que para os clássicos franceses existiam tantos verosímeis quantos os géneros literários: assim, o verosímil da comédia seria diferente do da tragédia, por exemplo (p.94).

⁴² Helena Carvalhão Buescu, *op. cit.*, p.55.

despercebidas ou, pelo contrário, tornando-as visíveis através de sinais que não correspondem ao interior da personagem, apesar de serem verosímeis. Como exemplo, veja-se a conversa de M. de Clèves com a noiva, Mlle. de Chartres.⁴³ Assim, a conveniência será a regra dum comportamento adaptado às manifestações sociais de sentimentos individuais, e constituirá um discurso normativo que sanciona a verosimilhança das condutas e pode servir de justificação “lógica” e “natural” de tal comportamento.⁴⁴ Em conclusão: “la «bienséance» fonctionne, dans l’univers textuel, comme une des formes spécifiques de la vraisemblance, au niveau de la construction des comportements des personnages et de leurs actions – surtout, des rapports établis par eux avec, d’une part, la «passion», de l’autre, la «société».”⁴⁵

O título deste capítulo coloca uma questão a que tentaremos responder agora: *La Princesse de Clèves* pode ser apelidada de “romance histórico”?

Gérard Gengembre sintetiza as posições de alguns críticos na resposta à sétima pergunta do seu livro, “Est-il donc licite de parler de roman historique en France avant le XIX^e siècle?”. A resposta é não, se se considerar que, em França, o romance histórico só se problematiza enquanto género no século XIX e que quase não se encontra reflexão teórica sobre a sua escrita antes da Revolução; é sim, se se considerar como “proto-roman historique” a novela histórica da época clássica, que é “tributaire des particularités culturelles et politiques de l’Âge Classique ainsi que des conceptions de l’historiographie qui prévalaient alors”, e tributária também das convenções do verosímil.⁴⁶

Convém não confundir “romance histórico” com relação entre História e romance, que é bem mais antiga e se manifesta desde a Antiguidade. Assim, até ao século XVIII é frequente que os romances de aventuras, filosóficos e psicológicos se apropriem do passado, e os acontecimentos da História sejam aparentados às intrigas

⁴³ Como Mlle. de Chartres não dá sinais “convenientes” de paixão, M. de Clèves inquieta-se. Eis um excerto significativo do diálogo entre eles:

“- Il y a de l’injustice à vous plaindre, lui répondit-elle; je ne sais ce que vous pouvez souhaiter au-delà de ce que je fais, et il me semble que la bienséance ne permet pas que j’en fasse davantage.

- Il est vrai, lui répliqua-t-il, que vous me donnez de certaines apparences dont je serais content s’il y avait quelque chose au-delà; mais au lieu que la bienséance vous retienne, c’est elle seule qui vous fait faire ce que vous faites. Je ne touche ni votre inclination, ni votre cœur, et ma présence ne vous donne ni de plaisir, ni de trouble.” (Madame de Lafayette, *op. cit.*, p.64).

⁴⁴ Helena Carvalhão Buescu, *op. cit.*, pp.61-64.

⁴⁵ *Idem*, p.64.

⁴⁶ Gérard Gengembre, *Le Roman Historique*, («Collection 50 Questions»), Paris, Klincksieck, 2006, pp. 24-25.

romanesco, como lembra Gérard Gengembre.⁴⁷ Os romancistas inscrevem os enredos num quadro ou num cenário histórico de fantasia, mas que reenvia ao presente (por exemplo, *Clèlie, histoire romaine*, de Madeleine de Scudéry), num cenário situado num reinado preciso (o já citado *Don Carlos*, de Saint-Réal), ou num quadro cuja única menção instala as referências ideológicas e éticas em nome das quais as personagens vão agir (como se vê no primeiro parágrafo de *La Princesse de Clèves*). Tanto as memórias apócrifas, como as narrativas heróicas ou didáticas, utilizam a História desta forma.⁴⁸ Mas, como observa Georges Lukacs, “les prétendus romans historiques du XVII^e siècle ne sont historiques que par leur choix purement extérieur de thèmes et de costumes. Non seulement la psychologie des personnages, mais aussi les mœurs dépeintes sont entièrement celles du temps de l’écrivain.”⁴⁹ Deste modo se entende como Madame de Villedieu, autora de romances cuja acção é protagonizada por figuras do passado, responde às acusações de anacronismo de caracteres ou de sentimentos com a imutabilidade da natureza humana⁵⁰, o que, por si só, mostra bem como estes autores eram indiferentes à recriação fidedigna dos costumes e mentalidade da época escolhida. Apesar disso, alguns estudiosos destacam o papel da História no romance. Georges May alerta para o facto de, no reinado de Louis XIV, a História ser considerada uma arte e esforçar-se sobretudo por agradar; por isso, as fronteiras entre “roman” e “histoire” são praticamente abolidas, o que ajuda a explicar a confusão entre romance e memórias, frequente nos séculos XVII e XVIII.⁵¹ Por seu turno, Jean Molino, no célebre artigo “Qu’est-ce que le roman historique?”, ao analisar o lugar da História em *La Princesse de Clèves*, e depois de se referir à concepção clássica das relações entre romance e historiografia, conclui que

“Histoire et roman enchaînent des actions et analysent des caractères, mais ne recherchent pas la même vérité; à la vérité externe qui donne des causes en partant des actions s’oppose la vérité interne, celle de l’aveu: (...). Histoire secrète ou confession, pseudo-mémoire ou nouvelle historique révèlent la vocation profonde du roman inséparable et complémentaire de l’histoire.”

⁴⁷ *Idem*, pp.17 e 23.

⁴⁸ Síntese de Gérard Gengembre, *op. cit.*, p.23.

⁴⁹ Georges Lukacs, *Le Roman Historique*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1965, p.17.

⁵⁰ “on est homme aujourd’hui comme on l’était il y a six cents ans: les lois des anciens sont les nôtres, et on s’aime comme on s’est aimé. Faut-il donc s’étonner si ce qui est arrivé dans les premiers siècles a quelque rapport avec ce qui arrive dans celui-ci ?”, citada em Maurice Lever, *op. cit.*, pp.204-205.

⁵¹ Georges May, *artigo citado*, especialmente as páginas 166-168.

E à pergunta de Georges May, *L'Histoire a-t-elle engendré le roman?*, Molino contrapõe uma outra: *le roman a-t-il engendré l'histoire?*, à qual deixa a seguinte resposta: “Plus exactement, roman et histoire se mêlent et se fécondent à chaque instant, indépendamment des frontières que nous nous croyons, hier ou aujourd’hui, autorisés à décrire comme intangibles.”⁵²

Se tivermos em conta os critérios estabelecidos por Walter Scott em *Waverley*, a resposta à questão que propusemos inicialmente tem de ser negativa: a história da paixão de Madame de Clèves é colocada sobre o cenário histórico da corte de Henri II como poderia passar-se na corte de Louis XIV; como vimos, as referências históricas ao longo da novela não têm tanto a função de criar um quadro rigoroso como a de inserir a protagonista num quadro verosímil e a de alertá-la para os perigos da paixão, através de diversos exemplos, uma vez que Madame de Lafayette se interessa, antes de mais, pelos movimentos íntimos das suas personagens e, por isso, recorre à História subsidiariamente.⁵³ Assim, *La Princesse de Clèves* exemplifica a primeira das duas grandes formas de narração romanesca histórica estudadas por Pierre Barbéris: nesta, não considerada romance histórico pelo autor, “l’HISTOIRE, massivement présente et largement alléguée aux premières pages, disparaît à la fin, abandonnant l’espace à l’individu souffrant et à la vie privée.”⁵⁴ Mais recentemente, Isabelle Durand-Le Guern lembra que os romances do século XVII não têm por tema a representação de uma época mas antes o desenvolvimento de aventuras e sentimentos. E, em relação a *La Princesse de Clèves*, observa que a historicidade da obra se reduz aos cenários, pois a análise psicológica das personagens ultrapassa a análise das suas especificidades históricas.⁵⁵

Seguidamente, concentramo-nos numa narrativa portuguesa do século XVIII, de carácter vincadamente doutrinário, e que alia História e ficção com um claro objectivo moralizador.

⁵² Jean Molino, “Qu’est-ce que le roman historique?”, *Revue d’Histoire Littéraire de la France*, 75^e année, n°2-3, Mars-Juin 1975, p.213.

⁵³ Cf. Jean Rousset, *op. cit.*, p.19 e 39.

⁵⁴ Pierre Barbéris, *Prélude à l’Utopie*, Paris, PUF, 1991, p.106.

⁵⁵ Isabelle Durand-Le Guern, *Le Roman Historique*, («Collection 128»), Paris, Armand Colin, 2008, pp.78-79.

1.2.3. *O Feliz Independente*: a utilidade da História.

Pretendemos, neste capítulo, reflectir acerca da inserção de um fundo histórico numa obra de carácter doutrinário, como nos parece ser *O Feliz Independente* (1779). Não iremos ocupar-nos das várias questões levantadas pela obra – como a da Felicidade ou a dos tratados de educação dos príncipes –, entendidas no quadro das Luzes em Portugal e na Europa, mas apenas, tal como é, aliás, o objectivo desta parte introdutória da dissertação, levantar alguns tópicos de reflexão que nos possam ajudar a clarificar o ambiente literário vivido em Portugal nas vésperas da génese do romance histórico.

Por que motivo estudar, então, este texto de Teodoro de Almeida? Antes de mais, pela sua longevidade. Bem dentro do século XIX, na altura em que as novelas francesas e o romance histórico ocupam o espírito dos leitores, ou talvez mais das leitoras..., *O Feliz Independente* continua a ser recomendado como leitura apropriada a um público essencialmente feminino: o Cónego Fernandes Pinheiro, em 1862, considera a obra “leitura preferível (...) à d’essas miríades de novelas, com que quotidianamente invade o nosso mercado a literatura estrangeira, principalmente a francesa”, obra que “o mais escrupuloso pai de família [pode] confiar às suas filhas”.¹ Mais claras provas da popularidade desta narrativa são o número de reedições em pleno século XIX – 1835 (terceira edição), 1844 (quarta edição) e 1861 (quinta edição) – e as várias referências a ela que podem ser rastreadas até ao início do século XX.²

Iniciemos, pois, a nossa reflexão pela leitura do Prólogo que acompanha a obra. Logo no primeiro parágrafo, Teodoro de Almeida declara que aquilo que o motivou foi o “bem da humanidade”, a quem oferecia uma “Filosofia Moral” conducente à “verdadeira alegria”. No entanto, o autor verifica a necessidade de tornar essa leitura mais agradável:

“Contudo, pareceu-me que seria mais agradável, e por isso mais útil, o dar esta obra no estilo em que a ofereço ao público, atendendo a muitas circunstâncias que assim

¹ Fernandes Pinheiro, *Curso Elementar de Literatura Nacional*, 1862, citado em Zulmira C. Santos, “*O Feliz Independente...* do Pe. Teodoro de Almeida: a teoria literária como forma de cultura no século XVIII”, separata da *Revista da Faculdade de Letras – Línguas e Literaturas*, Anexo I, 1987, p.181.

² João Gaspar Simões, *Perspectiva Histórica da Ficção Portuguesa. Das Origens ao Século XX*, Lisboa, Publicações D. Quixote, 1987, p.246; Pe. Teodoro de Almeida, *O Feliz Independente*, ed. Zulmira C. Santos, («Obras Clássicas da Literatura Portuguesa – Século XVIII»), Porto, Campo das Letras, 2001 [1779], “Introdução”, pp.13-14.

mo fizeram esperar. (...) Assim desejei eu fazer, disfarçando a austeridade das máximas evangélicas com a beleza e flores da razão e da poesia.”³

No parágrafo seguinte, depois de declarar que toma a obra de Fénelon, *Télémaque*, como modelo, conta como abandonou o projecto de escrever em “verso rimado”, justificando-se deste modo:

“levava-me então do ditame de Horácio que dá a palma a quem souber misturar com o suave o útil; e queria embriagar de sorte o espírito dos meus leitores com a doçura do metro, que tragassem, sem o perceber, a medicina salutífera da alma. Via-os desprezar com tal frenesi tudo o que cheirava a devoção e virtude, que me parecia forçoso o enganá-los felizmente, dourando-lhes as pírolas, ou pondo a doçura do mel na borda dos vasos, onde se lhes deviam ministrar as medicinas amargas.”⁴

A mesma “utilidade” é convocada para justificar o abandono do verso livre e a adopção da prosa: “(...) e sacrificando toda a beleza do metro, *que só podia recrear*, à muito importante força e energia dos *argumentos, que devem ferir e prostrar*, principiei de novo a obra. (...), mas na liberdade da prosa”.⁵ Está, assim, patente a obediência ao princípio horaciano *utile dulci*, tantas vezes convocado também pelos romancistas históricos, como teremos oportunidade de observar mais adiante. A necessidade de tornar agradável o texto prende-se com a sua finalidade didáctica: por isso, ao perceber que a poesia *só podia recrear*, isto é, desviar a atenção do útil para o deleite (*delectare*) associado à forma, Teodoro de Almeida concentra-se naquele que é o objectivo fundamental da obra, o ensinar (*docere*), e convoca uma forma que não ameace a clareza da exposição da sua doutrina.⁶

Justificada, pois, a forma, o autor explica por que motivo escolheu um personagem histórico para herói da sua história:

“Ora esta pintura da felicidade (...) convinha que eu lha pusesse diante dos olhos, e bem perto, para que a cressem possível; e a *não reputassem puro fantasma da imaginação, mas realidade*, tocando-a quase com as mãos. Por este motivo, busquei um herói verdadeiro na história, ao qual esta pintura quadrasse; porque, deste modo, os

³ *O Feliz Independente*, “Prólogo”, p.35.

⁴ *Idem*, “Prólogo”, pp.35-36.

⁵ *Idem*, “Prólogo”, p.36. Sublinhado nosso.

⁶ Cf. Zulmira C. Santos, *artigo citado* (1987), pp.184-186.

dissuadia sem violência do erro comum, com que se busca a felicidade pelo caminho do vício; e fazia entrar os leitores na verdadeira entrada da alegria: (...)

Era-me logo indispensavelmente preciso um herói, em que fizesse brilhar a virtude, (...) e assentei que o devia buscar entre os príncipes cristãos, para que ninguém pudesse suspeitar que eu fazia nascer a felicidade das máximas independentes da religião romana (...). Este ponto era essencialíssimo para que não confundisse ninguém a minha filosofia com a filosofia pagã”.⁷

A escolha do herói obedece a um princípio de verosimilhança, que, segundo Zulmira Santos, constitui mais um elemento na estratégia de aproximação ao leitor.⁸ A teorização literária do século XVIII segue na linha das preocupações clássicas em torno do *verdadeiro*, do *possível* e do *verosímil*, que pudemos tratar no capítulo precedente. Por isso, Teodoro de Almeida não deixa de reflectir sobre elas, embora n’ *O Feliz Independente* atribua maior importância às categorias do *verdadeiro* e do *verosímil*, “não só porque traduzem, de forma mais clara, o Belo, mas fundamentalmente porque se instituem como mais convincentes.”⁹ Assim, o texto será tanto mais credível quanto mais próximo da verdade se mostrar. Para tal, contribui também a “cronologia”, “sendo a história daqueles anos cheia de inumeráveis factos em que a curiosidade se interessa”¹⁰: a História funciona, assim, como a garantia da verdade do texto, a legitimação da história, tornando inquestionáveis as doutrinas veiculadas que a ela se associam. Além disso, como conclui o próprio autor, a *utilitas* é também servida pela presença da História na intriga, uma vez que prende a atenção do leitor e ajuda a “disfarçar” a vertente pedagógica do texto:

“Tudo isto [factos históricos] fornecia à ficção poética mil episódios que podiam ser úteis à intriga; a qual serve não só para fazer ver as paixões, em toda a sua força, mas para trazer a alma do leitor em contínuo, mas diferente e agradável movimento; achando-se estimulada com a curiosidade de ver o bom ou mau êxito dos sucessos: o que dá lugar a que a filosofia insinue insensivelmente todas as suas máximas e com gosto se veja sempre que nos heróis a razão triunfa das paixões e a virtude do crime.”¹¹

⁷ *O Feliz Independente*, “Prólogo”, p.36. Sublinhado nosso.

⁸ *Artigo citado* (1987), p.186.

⁹ Zulmira C. Santos, *artigo citado* (1987), pp.186-187.

¹⁰ *O Feliz Independente*., “Prólogo”, p.37.

¹¹ *Idem*, “Prólogo”, pp.37-38.

A preocupação com a verosimilhança está, também, patente num outro passo do Prólogo, no qual, além disso, o autor define o “género” em que se filia a sua obra:

“Necessitava a virtude da contraposição do vício; (...). Para isto, era-me necessário outro personagem contemporâneo, para que não dissesse alguém que degenerava em novela, o que era poema (*ainda que pudesse tomar a licença que tomaram Virgílio, Tasso e outros, valendo-se de personagens que não coexistiram*); e achei o conde de Morávia”.¹²

Assim, Teodoro de Almeida rejeita o anacronismo¹³ praticado por nomes maiores da épica, e que consistiria em fazer contracenar personagens de épocas diferentes, de modo a não deixar o seu texto cair nos defeitos normalmente imputados à novela e mantendo o alto padrão de exigência estética do “poema épico em prosa”, classificação reivindicada para esta obra quer pela assunção do modelo prestigiante do *Télémaque*, quer pela defesa de António das Neves Pereira no “Discurso Preliminar”, apenso à segunda edição (1786). Mas, apesar disso, o oratoriano altera conscientemente a História nalguns passos, como observa Maria de Fátima Marinho¹⁴. Citamos, em seguida, mais um passo do Prólogo que exemplifica como essa alteração submete a História a um propósito moralizador: “A esta princesa, pois, suponho desgostosa da corte numa casa de campo sobre o Niester, onde é o encontro do herói. Dei-lhe por meio-irmão o conde da Morávia, *para que a estreiteza do parentesco fizesse decente toda a familiaridade que me era indispensável (...)*.”¹⁵ Neste passo, podemos ver sintetizado o grande dilema que enfrenta o escritor nos séculos XVII e XVIII: a conjugação do respeito à verdade (a verosimilhança histórica) com a exigência de moralidade e a defesa do decoro.¹⁶

Ao evitar a designação de novela, Teodoro de Almeida reflecte o pouco prestígio de que o género gozava, sendo criticado essencialmente pelas suas faltas contra a verosimilhança e pelo perigo de ordem moral que a sua leitura acarretava,

¹² *Idem*, “Prólogo”, p.37. Sublinhado nosso.

¹³ Teodoro de Almeida mostra possuir alguma consciência do anacronismo e, logo, da verosimilhança histórica, quando no Tomo II, Livro XVII, escreve na nota 5: “Não se apontam aqui as Américas, porque no princípio do século XIII, em que se supõe esta conversação, ainda se não tinham descoberto, pois só o foram por Cristóvão Colombo, em 1492.” (*O Feliz Independente*, p.333).

¹⁴ *Um Poço sem Fundo. Novas Reflexões sobre Literatura e História*, Porto, Campo das Letras, 2005, p.48.

¹⁵ *O Feliz Independente*, “Prólogo”, p.38. Sublinhado nosso.

¹⁶ Celia Fernández Prieto, *Historia y Novela: Poética de la Novela Histórica*, Pamplona, EUNSA, 1998, p.67.

especialmente pelos modelos de conduta veiculados, considerados impróprios para um público jovem e/ou feminino.¹⁷ Além disso, as preocupações com a verosimilhança do texto e com o seu afastamento do género “novela” levaram o autor a acrescentar inúmeras notas ao longo dos três tomos, especialmente na segunda edição, talvez numa tentativa de contornar as críticas de que a obra fora alvo em 1779. Nessas notas, remete para as fontes bibliográficas que corroboram o que afirma (com destaque para a *Histoire de Malthe*, do Abade Verthot, e *Anedoctes de Pologne*), para passos da Bíblia, e para explicações de carácter científico. Como conclui Zulmira Santos, o oratoriano

“parece ter querido prender *O Feliz Independente* simultaneamente à Sagrada Escritura, à “História” e à “Ciência”, (...), como se pretendesse provar, em simultâneo, que se a redacção do “Poema” implicava uma gestão rigorosa de todos estes “saberes”, também não era independente deles. Revelava-se fiel à Sagrada Escritura, afastando presumíveis suspeitas de excessivo “estoicismo”, de que as primeiras censuras o tinham acusado. Ancorava a “diegese” na História, aumentando o efeito de verosimilhança, ao contribuir para que o “Poema” não corresse riscos de confusão com as “novelas” que cruzavam o século. Patenteava uma erudição “científica” que contribuía para esse efeito de “verdade”, na medida em que cortava as amarras com efabulações criticáveis em outro tipo de textos.”¹⁸

Mas, ao lermos a obra, rapidamente concluímos que, apesar do esforço do Pe. Teodoro de Almeida e do Pe. Neves Pereira, muitos elementos criticáveis nas novelas também estão presentes n’ *O Feliz Independente*. Logo no Tomo I, Livro II, assistimos à animização das Fúrias, que se reúnem para discutir a forma como hão-de perder o conde da Morávia, já em risco de conversão por Misseno¹⁹. Mais adiante, no Livro III, Misseno entra numa caverna de onde sai uma “luz estranha”; resolvido a “examinar a maravilha”, o protagonista descobre um “venerando velho, imóvel e de joelhos”, morto, rodeado por uma “inscrição pasmosa” (“Tu, Ulasdilau, darás a meu corpo sepultura; e nesse livro encontrarás o teu prémio e o teu modelo”), e um livro que conta as aventuras

¹⁷ Como vimos no capítulo respeitante às narrativas de cavalaria. Cf. Zulmira C. Santos, “Discurso do Passado, Discursos do Presente: os cruzamentos da “história” em *O Feliz Independente* (1779) de Teodoro de Almeida”, in Maria de Fátima Marinho (org.), *Literatura e História – Actas do Colóquio Internacional*, Porto, Faculdade de Letras do Porto, Departamento de Estudos Portugueses e Românicos, 2004, vol.II, pp.217-219.

¹⁸ Zulmira da C. T. G. M. C. Santos, *Literatura e Espiritualidade na obra de Teodoro de Almeida (1722-1804)*, s/l., Fundação Calouste Gulbenkian / Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2007, pp.349-350.

¹⁹ *O Feliz Independente*, pp.79 e seguintes.

de um herói, “o mais famoso que viram os séculos”²⁰, na melhor tradição dos livros de cavalaria. No Livro V, vemos o tirano que governa Constantinopla procurar “o seu oráculo nos infernos”; para isso entra numa “subterrânea caverna, alta noite” e presta-se a um ritual de “horrores” digno de um romance gótico...²¹

Mas voltemos ao Prólogo e, mais concretamente, à penúltima citação que apresentámos. Se a novela é descartada, como vimos, pela inverosimilhança em que cai frequentemente, o “poema em prosa” é valorizado pela utilidade do discurso, uma vez que salta à vista, como foi já dito, o carácter doutrinário do texto. Mas não só. Como explica Zulmira Santos, era “da natureza do poema épico, ainda por esses «iluminados» anos, essa intervenção ética sobre a realidade”, daí que o objectivo de Teodoro de Almeida fosse de “intervenção social, visando a circulação de modelos comportamentais, pautados pelas virtudes cristãs”²², e esse objectivo não era, de acordo com a crítica da época, cumprido pelas novelas. Pelo contrário, o poema épico estava apto a ensinar “doutrinas” de carácter moral: “dentro da noção setecentista de arte como técnica e método susceptível de melhorar a natureza, no sentido de ambiência humana, contribuindo para a ordem e utilidade social, o poema épico revelava-se, ainda, um instrumento privilegiado de intervenção reguladora.”²³ Assim, de acordo com o raciocínio de Neves Pereira, no “Discurso Preliminar”, o recurso a entidades alegóricas, a soluções “deus ex machina” e ao uso da “imaginação” para acrescentar à “história”, desde que pautados pela regra da obediência à verosimilhança, seriam processos legítimos no poema épico em prosa porque o seu objectivo final era fornecer um modelo de comportamento.²⁴ Estavam, assim, justificados os momentos inverosímeis que apontámos acima.²⁵ Então, e para concluirmos este assunto, as diferenças entre “novela” e “poema épico” não se centram apenas na questão da verosimilhança, mas abrangem também a dimensão moral, como se percebe pela pergunta de Zulmira Santos: “e que haveria de mais potencialmente «moralizador», desse ponto de vista [intervenção reguladora sobre a realidade], que os acidentes da vida e os estados de alma de um

²⁰ *Idem*, pp.97-98.

²¹ *Idem*, p.138.

²² *O Feliz Independente*, “Introdução”, p.19.

²³ *Idem*, “Introdução”, p.20.

²⁴ Cf. Zulmira Santos, *O Feliz Independente*, “Introdução”, p.20.

²⁵ Zulmira Santos, *op. cit.* (2007), p.352: “«prosa poética», que permite o recurso ao «maravilhoso», patente na animização das «Fúrias».”

príncipe que tinha sido rei e que voluntariamente optara pelo silêncio dos bosques da Silésia em detrimento da voracidade das cortes?”²⁶

Concentremo-nos, agora, em alguns aspectos da narrativa. Para além da escolha de um protagonista com existência efectiva, de várias notas que atestam a veracidade do narrado e da referência a acontecimentos reais, de que outra forma convivem a História e a ficção neste texto? O primeiro tomo apresenta uma longa analepse na qual Misseno, um príncipe polaco exilado que vive sob uma identidade falsa nos bosques da Silésia, relata a sua história pessoal / a História em que foi interveniente, aos seus ouvintes, a princesa Sofia, viúva do ex-imperador de Constantinopla, e seu irmão, o conde da Morávia. Este relato é frequentemente interrompido para dar lugar a reflexões de carácter moral, que explicam a conversão do protagonista através da leitura das Sagradas Escrituras, particularmente do *Livro de Job*, e procuram conduzir as outras personagens ao caminho do “perfeito contentamento”²⁷. Rapidamente concluímos que a História acaba por servir como fonte de exemplos que Misseno pode indicar aos seus “discípulos”, e de ponto de partida ou pretexto para a doutrinação. De entre todos os exemplos, destaca-se, em nosso entender, o de Aleixo, imperador de Constantinopla, e de Isaac Lange, imperador deposto e aprisionado²⁸. A partir destas duas figuras, pode Misseno reflectir acerca da tirania e, logo, do mau uso do poder, e acerca da ingratidão dos homens. Logo aqui se instaura, pois, aquele que será o fio condutor que se “revela também o tema nuclear da narrativa: a reflexão sobre as várias formas de exercício do poder – legítimas e ilegítimas –, e as considerações daí decorrentes: os perigos das cortes, as “misérias” dos generais, a guerra justa, as controvérsias sobre a beleza feminina, o excessivo amor da glória...”²⁹ Este assunto é tratado de forma recorrente ao longo da narrativa, sendo transmitida uma imagem negativa do exercício do poder, mesmo quando é apresentada a diferença entre os maus e os bons validos, corporizada em Gowarek, modelo único de governação ideal presente n’ *O Feliz Independente*³⁰, e Neucasis, valido mau, cuja acção governada por paixões tumultuosas conduz, em última análise, o conde da Morávia ao suicídio (Tomo III).

²⁶ *Idem*, p.351.

²⁷ *O Feliz Independente*, p.72.

²⁸ Não referimos outros assuntos abordados neste tomo e que se prendem com a natureza da obra em questão, como, por exemplo, a oposição campo/ cidade (corte) (Livro II), a legitimidade das cruzadas (Livro IV), a glória ou miséria dos generais (Livro V), porque se afastam do nosso objecto principal.

²⁹ Zulmira Santos, *op. cit.* (2007), p.354.

³⁰ Como observa Zulmira Santos, *op. cit.* (2007), pp.363-364.

Assim, o uso do passado pode ser entendido como um espelho do presente, ou como o exemplo que legitima o presente,³¹ em vários aspectos: o afastamento de Vladislau devido a intrigas no seio da corte pode remeter para a deposição de Stanislas Leszczynsky após a guerra da sucessão (1733-1738)³²; além disso, a Polónia viu-se confrontada, na primeira metade do século XVIII, com várias guerras e conflitos religiosos que aqueles retratados na narrativa de certa forma ecoam. Mas o exílio do protagonista pode ser visto, de certo modo, como autobiográfico, uma vez que o próprio Teodoro de Almeida teve de se exilar, primeiro no Porto, em 1760, depois em França, em 1768, vítima da perseguição do Marquês de Pombal. Ora, a esta mesma luz podemos interpretar a reflexão em torno dos maus validos, se tivermos em conta que, segundo a opinião dos Jesuítas, Sebastião José de Carvalho e Melo favoreceria as paixões de D. José e aconselhá-lo-ia mal.³³ O comportamento do soberano seria, então, também, negativo, porque um rei tinha a obrigação de dominar as paixões e conhecer a natureza humana, de forma a não se deixar enganar por falsos validos. Vai neste sentido a conclusão de Zulmira Santos quando vê no texto “uma espécie de manifesto anti-pombalino”:

“Tantas considerações sobre os maus validos que exaltavam as paixões dos senhores em vez de contribuírem para o seu domínio, sobre os reis ingratos para com os súbditos, sobre poderes pautados pela violência sobre os povos, redigidos em anos em que T. de Almeida esperava pacientemente, mas como vimos, sujeito a uma enorme melancolia, a queda de Pombal, não podiam deixar de ser lidas, pelos contemporâneos, como marcas de uma opção crítica que aliás a reivindicação do *Télémaque* como modelo já fazia esperar.”³⁴

Posto isto, e em conclusão, podemos, então dizer que neste tratado acerca da Felicidade, tema tão versado no século XVIII, se cruzam três “Histórias”: a da Polónia,

³¹ Nas palavras de Zulmira Santos, *artigo citado* (2004), p.221.

³² Zulmira Santos explica por que forma a devoção ao Sagrado Coração de Jesus aproxima Teodoro de Almeida deste rei católico deposto. Veja-se o *artigo citado* (2004), pp.220-221.

³³ Zulmira Santos, *op. cit.* (2007), p.361. Veja-se, a título de curiosidade, o que diz uma fonte da época: “El-rei que em príncipe foi inclinado a divertimentos, os continuou depois de subir ao Trono. Sebastião José lhos facilitava, porque enquanto se entretinha neles, não ouvia, nem pensava em cousas de Estado, nem nos sucessos que aconteciam.” (José Mindlin, fl.340, citado em Nuno Gonçalo Monteiro, *D. José. Na Sombra de Pombal*, («Colecção Reis de Portugal»), Lisboa, Círculo de Leitores e Centro de Estudos dos Povos e Culturas de Expressão Portuguesa, 2006, p.212.)

³⁴ Zulmira Santos, *op. cit.* (2007), p.366.

a do próprio autor e, de forma implícita, a de Portugal naquele tempo.³⁵ Mas estamos ainda longe do romance histórico oitocentista que valoriza a aprendizagem do passado glorioso de uma nação; *O Feliz Independente* convoca um tempo e um espaço longínquos e estranhos para o leitor português da época e não se demora na sua reconstituição. Em vez disso, o passado serve apenas de pano de fundo a uma obra cuja finalidade é essencialmente didáctica porque moralizante.³⁶

Neste capítulo, estudámos sumariamente uma obra do século XVIII, muitas vezes nomeada ao longo do século XIX mas, talvez, não efectivamente lida. Passamos, seguidamente, ao estudo do romance gótico e, mais concretamente, à análise de obras portuguesas oitocentistas em que se verifica a presença de elementos de cunho gótico ou negro.

³⁵ Cf. Zulmira Santos, *artigo citado* (2004), p.219.

³⁶ Cf. a conclusão de Maria de Fátima Marinho, *Um Poço sem Fundo*, p.49: “É que, na verdade, a distância espacial, aliada à temporal, acaba por relativizar a reconstituição, dando relevo à filosofia de vida que o autor quer transmitir, residindo a intenção didáctica nos preceitos de conduta e não na aprendizagem de um passado edificante.”

I.2.4. O romance gótico e o exotismo espaço-temporal.

Tendo em mente os objectivos desta parte introdutória, não podemos fazer um estudo exaustivo do género, ou melhor, subgénero *romance gótico*, *negro*, ou *de terror*, uma vez que não é esse o propósito desta dissertação. No entanto, pareceu-nos imprescindível dedicar um capítulo, ainda que breve, a este tipo de narrativa pela importância que teve em Portugal na formação do gosto do público leitor e pela influência exercida sobre os romancistas que, como Alexandre Herculano, Camilo Castelo Branco ou Arnaldo Gama, compuseram ficção histórica ou de “actualidade” incorporando elementos de inspiração gótica. Como se verá, a tradução de novelística estrangeira, nomeadamente de romance gótico, e especialmente da autoria de Ann Radcliffe, ajuda a preparar o ambiente literário em que nascerão as primeiras narrativas históricas em português.

Em primeiro lugar, é necessário explicar a terminologia usada. De acordo com Maria Leonor Machado de Sousa¹, os três nomes associados a este tipo de ficção designariam diferentes momentos ou tendências da escola “negra”, termo por que a autora opta preferencialmente, uma vez que englobaria espécies diversas mas com um denominador comum: o ambiente sombrio e de terror. Assim, o termo “gótico” aplicar-se-ia a uma fase inicial da escola e seria sinónimo de “antigo” ou “medieval”: Horace Walpole utiliza-o no próprio título da obra que inaugura o género, *The Castle of Otranto: a Gothic Story* (1764). Os imitadores e continuadores de Walpole vão deixando de parte os elementos primitivos e medievais, de que se salienta a barbaridade assustadora de cavaleiros cobertos de armaduras, e concentram-se no cenário composto por velhos castelos ou torres assombradas e conventos com masmorras secretas, localizados especialmente em Espanha ou Itália, em que imperam personagens proscritas como os salteadores ou monges malditos. A designação “romance gótico” vai sendo, então, substituída, em Inglaterra, pela de “romance de terror” ou “novel of terror and wonder”, enquanto em França se opta pelos adjectivos “terrifiant” ou “noir”.²

Repare-se que, no título deste capítulo referimos apenas o *romance* e não optámos pela designação mais abrangente de *literatura*. Concentramo-nos, assim, no género que, a nosso ver, assume uma maior importância para os autores que

¹ *A Literatura “Negra” ou de Terror em Portugal (Séculos XVIII e XIX)*, Lisboa, Editorial Novaera, 1978, Introdução.

² Cf. Maria Leonor Machado de Sousa, *op. cit.*, Introdução, e a bibliografia citada pela autora.

estudaremos na quarta parte deste trabalho, especialmente Camilo e Arnaldo Gama. Não esquecemos, contudo, que a balada pré-romântica de tom medieval, povoada por donzelas sonhadoras, caçadores enamorados e cavaleiros atormentados, e ainda as composições de poetas pré-românticos ingleses, como *Night Thoughts*, de Young, e *Elegy Written in a Country Churchyard*, de Gray, cedo traduzidas para português³, e reveladoras de uma nova sensibilidade em relação à morte, contribuíram decisivamente para a formação da sentimentalidade mórbida e do gosto pelo sepulcral e o funéreo que se irá manifestar preferencialmente na poesia ultra-romântica das décadas de quarenta e cinquenta, seguindo o exemplo de Castilho⁴ e Herculano⁵, e que, como veremos mais adiante, marcará também a narrativa ficcional, incluindo o romance histórico. Um rápido levantamento lexical permite concluir que palavras como *castelo*, *torre*, *subterrâneo*, *convento*, *ruína*, *noite*, *sepulcro*, ou *mistério*, dominam as composições poéticas deste período⁶.

O interesse pela Idade Média está associado à origem do romance gótico. No entanto, apesar de deslocarem os seus enredos para épocas recuadas, os autores não retiram dela mais do que um mero cenário, com o objectivo de criar “efeitos de

³ A data da primeira edição desta tradução não é consensual. Veja-se a nota um, pp.157-158, de Maria Leonor Machado de Sousa, *op. cit.*, que refere vários estudos que focam este problema. As datas apontadas variam entre 1769 e 1783. De qualquer forma, podemos concluir que a tradução foi rápida, tendo em conta que partiu provavelmente de edições francesas e não do original, como era aliás hábito na época. O mesmo se verificará em relação à novelística, quer negra, quer histórica. A tradução dos poetas ingleses pré-românticos em Portugal foi estudada mais recentemente por Maria Gabriela Carvalhão Buescu em *MacPherson e o Ossian em Portugal. Estudo Comparativo-translatológico*, Lisboa, Edições Colibri, 2001, especialmente a terceira parte, capítulo I, pp.113-133.

⁴ Vejam-se os poemas narrativos publicados em 1836 – *Os Ciúmes do Bardo* e *A Noite do Castelo* – em que estão presentes a paixão, o horror, as trevas, o ciúme e o desespero, ditados por uma moda “medieval” que Castilho associava ao próprio Romantismo.

⁵ Pensamos especialmente nas versões/ traduções de baladas incluídas na reedição de *A Harpa do Crente* (1850), de que “Leonor”, de 1834 (a partir de *Lenore* de Bürger), é um exemplo paradigmático.

⁶ À volta de 1840, os poetas sentem-se atraídos por temas melancólicos e sepulcrais; vêem no amor a fonte do desespero e na natureza a fonte de imagens aterradoras. Em Coimbra e no Porto, surgem revistas de poesia associadas a esta tendência: *O Trovador* (Coimbra, 1844-1848), *A Lira da Mocidade* (Porto, 1849), *Miscellanea Poetica* (Porto, 1851-1852), *O Novo Trovador* (Coimbra, 1851-1856), *O Bardo* (Porto, 1852-1854) e *A Grinalda* (Porto, 1855-1869), em que colaboram jovens poetas como João de Lemos, Rodrigues Cordeiro, Pereira da Cunha, Luís Augusto Palmeirim, Soares de Passos, Alexandre Braga, Augusto Lima, Bulhão Pato, entre outros. De todas as composições publicadas nestas revistas, destacam-se duas baladas que alcançaram um grande sucesso, sendo recitadas ao piano nos serões burgueses durante largos anos: *A Lua de Londres*, de João de Lemos (*O Trovador*, nº23, 1847) e *O Noivado do Sepulcro*, de Soares de Passos (*O Bardo*, Vol. I, nº4, Junho de 1852). A título de curiosidade, refira-se ainda que Arnaldo Gama também compôs uma balada deste tom, *A Paz no Túmulo* (*A Península*, vol.I, nº32, 31 de Agosto de 1852).

Sobre este assunto, cf. Carlos Reis e Maria da Natividade Pires, *História Crítica da Literatura Portuguesa*, 2ª edição, Lisboa, Verbo, vol. V – O Romantismo, 1999, cap. VI; José-Augusto França, *O Romantismo em Portugal. Estudo de Factos Socioculturais*, 2ª edição, Lisboa, Livros Horizonte, 1993, Parte II, cap. IX e Parte III, cap. VI; Alberto Ferreira, *Perspectiva do Romantismo Português*, 3ª edição, Lisboa, Litexa Portugal, s/d., cap. V; Maria Leonor Machado de Sousa, *op. cit.*, pp.197-215.

mistério, terror e sobrenatural que caracterizavam a escola e dos quais se serviam para ilustrar o que julgavam ser a feição mais característica e única verdadeiramente digna dos tempos góticos – a superstição.”⁷ Num cenário longínquo, quer no tempo, quer no espaço, pode ter lugar o acontecimento mais inverosímil, sem que, contudo, o leitor levante a suspeita de inverosimilhança.⁸

De acordo com Thomas Pavel⁹, o romance gótico celebra abertamente a inverosimilhança mais extrema, em nome da imaginação e numa espécie de reacção contra o idealismo romanesco encarnado pelas personagens femininas de Richardson – Pamela e Clarissa –, cuja perfeição não se enquadra no cenário realista que habitam. Assim, são recuperados os torreões, as masmorras e os monstros fabulosos associados às narrativas de cavalaria, com a finalidade de produzir uma impressão mais forte e aceitável no espírito do leitor do que a admiração suscitada pela grandeza moral, mas apenas interior e, por isso, impossível de provar, das heroínas de Richardson ou Rousseau. Sempre em nome da imaginação, “le décor medieval met efficacement en question l’objectivité nouvellement acquise du milieu matériel et social et rend au monde environnant la vieille fonction symbolique de prison de l’âme”.¹⁰

The Castle of Otranto apresenta já os traços característicos do género: “l’invocation de l’imagination, la scandaleuse invraisemblance du cadre historique, le décor médiéval figurant la prison du monde, et le contraste entre la force du personnage maléfique et la faiblesse de la vertu”.¹¹

Falemos, então, do cenário em que decorre a acção, um dos ingredientes mais importantes do género. Trata-se normalmente de um ambiente arcaico, com um carácter sufocante, que se impõe às personagens e ao leitor e que, em combinação com elementos de natureza sobrenatural e a técnica do *suspense*, induz o terror nas personagens que, involuntariamente, nele se vêem encerradas. Este cenário, composto por castelos medievais semi-arruinados, torres abandonadas, ou conventos sombrios, que possuem longos e labirínticos corredores e escadarias, passagens secretas e portas falsas, subterrâneos e masmorras, é testemunha dos mais horríveis crimes, perpetrados na mais completa escuridão ou apenas à luz mortiça e lúgubre de velas ou candeias.

⁷ Maria Leonor Machado de Sousa, *op. cit.*, p.35.

⁸ Em relação à apropriação da Idade Média pelos românticos e à construção de um ambiente medievalizante, com recurso a motivos e personagens insistentemente explorados em géneros como a balada, o conto, o teatro e o romance histórico, veja-se o interessante estudo de Isabelle Durand-Le Guern, *Le Moyen Âge des Romantiques*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2001.

⁹ Thomas Pavel, *La Pensée du Roman*, Paris, Gallimard, 2003, cap.IV, p.176.

¹⁰ *Idem*, p.177.

¹¹ *Idem*, p.177.

Segundo Alain Montandon, a novidade essencial e específica do romance gótico inglês consiste na atribuição da função de oponente (segundo a terminologia de Vladimir Propp) não a uma figura humana mas a uma arquitectura:

“C’est l’antique bâtisse, le château gothique qui devient l’acteur principal, un acteur inquiétant, inhumain, mystérieux, oppressant, angoissant, avec le charme inquiétant de ses labyrinthes et de ses souterrains obscurs. La recherche du décor est inséparable de l’intérêt ravivé pour le Moyen Age, décor idéal pour la poésie mélancolique et funèbre qui est attirée par les cimetières, par les ruines, par les vestiges éloquents et nostalgiques du passé que Gray, Blair, Hervey, Young, ont mis à la mode.”¹²

Além dos espaços interiores, autores como Ann Radcliffe parecem preocupados em descrever pormenorizadamente a paisagem envolvente: geralmente, o castelo situa-se no alto de uma montanha e dessa posição sobranceira parece controlar todo o vale circundante, tal como o seu tirano habitante controla a jovem prisioneira. O lugar onde vive a ingénua donzela é, pelo contrário, um autêntico *locus amoenus*, adequado à vida calma e desprestenciosa que ela leva e reflectindo a sua serenidade interior. Como observa Alain Montandon, “le roman en se gothicisant se désurbanise et installe en effet ses personnages dans la nature.”¹³

Atentemos no primeiro parágrafo do primeiro capítulo de *The Mysteries of Udolpho* (1794):

“On the pleasant banks of the Garonne, in the province of Gascony, stood, in the year 1584, the chateau of Monsieur St. Aubert. From its windows were seen the pastoral landscapes of Guienne and Gascony, stretching along the river, gay with luxuriant woods and vines, and plantations of olives. To the south, the view was bounded by the majestic Pyrennées, whose summits, veiled in clouds, or exhibiting awful forms, seen, and lost again, as the partial vapours rolled along, were sometimes barren, and gleamed through the blue tinge of air, and sometimes frowned with forests of gloomy pine, that swept downward to their base. These tremendous precipices were contrasted by the soft green of the pastures and woods that hung upon their skirts; among whose flocks, and herds, and simple cottages, the eye, after having scaled the

¹² Alain Montandon, *Le Roman au XVIII^e siècle en Europe*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999, p.454.

¹³ *Idem*, p.458.

cliffs above, delighted to repose. To the north, and to the east, the plains of Guienne and Languedoc were lost in the mist of distance; on the west, Gascony was bounded by the waters of Biscay.”¹⁴

Este excerto contém os dados indispensáveis para o enquadramento da história, quer no espaço, quer no tempo. No entanto, aquilo que poderia parecer um sinal de rigorosa reconstituição da época, à semelhança do que irão fazer os autores de romances históricos, é apenas mais uma convenção do género gótico. As descrições de Mrs. Radcliffe, particularmente apreciadas pelo seu lado pitoresco, são tão pouco fiáveis como os enredos ou as anotações históricas que as acompanham: a autora nunca viajou para os países ou regiões que cita, mas isso não a impediu de descrever quadros, cenários e paisagens, baseada em “representações pictóricas”.¹⁵

Apesar disso, a importância que Ann Radcliffe atribui à paisagem reflecte a crescente abertura da narrativa à natureza e aos seus fenómenos, especialmente ao longo do último quartel do século XVIII. É também neste século que se pode falar de sentimento da natureza, especialmente na lírica, sendo o exemplo mais relevante *The Seasons*, de Thomson. Segundo Helena Carvalhão Buescu,

“Neste modo de entender e olhar o natural, mais do que a sensação, o que ocupa o sujeito é o *espectáculo*, correlato do sentimento despertado no humano – descrevendo a tempestade (Thomson), as ruínas (Volney), ou a noite (Young), o poeta tem sobretudo consciência do espectáculo que se desenrola em face de si próprio e que vai fundamentalmente servir de estímulo para a produção, no seu interior, de sentimentos que depressa se banalizarão como melancólicos ou até mesmo fúnebres.”¹⁶

Assim se explica a identificação do estado de alma do sujeito com as manifestações da natureza, tão importante para os românticos e que não é já de desprezar no romance gótico: como se pode facilmente verificar, os momentos de maior terror vividos pelas personagens são invariavelmente acompanhados por trovões, vento,

¹⁴ Ann Radcliffe, *The Mysteries of Udolpho* (Ed. Bonamy Dobrée), London, Oxford, New York, Oxford University Press, 1970 [1794], p.1.

¹⁵ Helena Carvalhão Buescu, *Incidências do Olhar: Percepção e Representação*, Lisboa, Caminho, 1990, p.66. A mesma opinião em Bonamy Dobrée, Introduction, *op. cit.*, p.x: “The astonishing thing is that she wrote glamorous descriptions of the scenery in Southern France and in Italy without ever having been there; (...). But her descriptions, taken from other writers, and from pictures and prints, make up in splendour for what they lack in accuracy.”

¹⁶ Helena Carvalhão Buescu, *op. cit.*, p.81.

tempestades, ou acontecem a altas horas da noite, à luz da lua ou nas mais profundas trevas...

A localização espaço-temporal, distanciada do tempo da enunciação e da leitura, é uma componente de carácter exótico do romance gótico que, juntamente com outros elementos obrigatórios do género, abre caminho àquilo a que alguns críticos chamam *suspension of disbelief*¹⁷. A criação do universo gótico é completamente anacrónica, uma vez que tanto a época como o país onde se desenrolam os acontecimentos são apenas cenários sem importância para acção: o objectivo do autor ao escolher a Idade Média e os países do sul da Europa é afastar esse mundo de artifício da realidade imediata do leitor e, assim, permitir a sua total fruição. Também as personagens, meros tipos marcadamente maniqueístas, se limitam a cumprir um papel pré-determinado num enredo cheio de convenções: a heroína, solitária e desprotegida, que tenta a todo o custo defender a sua virtude; o jovem enamorado, que procura salvá-la das garras do vilão, um tirano de meia-idade que se serve de todos os meios na perseguição da inocência, sempre (e incrivelmente...) preservada. A linguagem das personagens rege-se por um código de decoro literário já firmemente estabelecido na literatura da época; embora Horace Walpole, no prefácio à segunda edição de *The Castle of Otranto*¹⁸, afirme ter seguido a natureza na pintura dos criados, diz também que imitou o modelo de Shakespeare, não podendo, por isso, atribuir o carácter sério e a mesma dignidade aos heróis nobres e aos servos de estrato social mais baixo. Assim, apesar de destacar o criado teimoso e tagarela, que outros autores góticos, como Ann Radcliffe, não deixarão de incluir nos seus enredos, Walpole não faz mais do que dar continuidade à representação estratificada do mundo, na qual a grandeza está reservada aos escalões mais altos da sociedade e a insuficiência cómica às gentes do povo.¹⁹

¹⁷ Bonamy Dobrée, "Introduction" a *The Mysteries of Udolpho*, p.x; Frederick Garber, "Introduction" a Ann Radcliffe, *The Italian, or the Confessional of the Black Penitents*, London, Oxford University Press, 1968 [1797], p.x; Glen Cavaliero, *The Supernatural and English Fiction*, Oxford, New York, Oxford University Press, 1995, p.28.

¹⁸ "The simplicity of their behaviour, almost tending to excite smiles, which at first seem not consonant to the serious cast of the work, appeared to me not only not improper, but was marked designedly in that manner. My rule was nature. However grave, important, or even melancholy, the sensations of princes and heroes may be, they do not stamp the same affections on their domestics: at least the latter do not, or should not be made to express their passions in the same dignified tone. (...) But I had higher opinion for this conduct. That great master of nature, Shakespeare, was the model I copied." *The Castle of Otranto*, Oxford / New York, Oxford University Press, 1982 [1764], p.8.

¹⁹ Cf. Thomas Pavel, *op. cit.*, p.178. Sobre o problema da separação dos estilos ou dos diversos níveis de representação literária, geralmente divididos em "elevado" / "sublime" ou "grotesco" / "cómico", é indispensável a leitura do estudo clássico de Erich Auerbach, *Mimesis. The Representation of Reality in Western Literature*, New York, Doubleday Anchor Books, 1957.

A este respeito, as palavras de Frederick Garber em relação aos romances de Mrs. Radcliffe mostram bem como seria desajustada qualquer pretensão de “realismo” neste tipo de literatura:

“The basic pleasure in Mrs. Radcliffe’s romances comes from a suspension of disbelief that leads to an enjoyment of the world of her fiction in and for itself. Cheerfully anachronistic in the tastes and attitudes she bestows upon her heroines, Mrs. Radcliffe is equally inaccurate in her descriptions of monastic life, the historical surroundings, and, we are told by some critics, even in the landscapes she describes. But this annoys us no more than it would in a fairytale or an opera. (...) Historical realism has as little relevance to her manner as would fully rounded characters, whose unpredictable activities would only get in the way of the total effect. Her fiction has other laws. (...) This is an autotelic world of high artifice, where neo-classical concerns with the imitation of nature have less importance than the combination of effects that produces a self-sufficient harmony. One might say that character, landscape, morality and decorum combine with emotion and event to make up the tone or atmosphere that emerges as the essential quality of Mrs. Radcliffe’s world.”²⁰

Um dos ingredientes essenciais destas narrativas, também favorecido pela distância espaço-temporal, é o mistério: ruídos a meio da noite, músicas suaves cuja origem se desconhece, identidades desconhecidas, e, acima de tudo, a intervenção do sobrenatural em momentos-chave da intriga. O afastamento no tempo predispõe o leitor a aceitar o sobrenatural como próprio da *realidade* da época; é essa a justificação de Walpole no prefácio da primeira edição de *The Castle of Otranto*:

“Miracles, visions, necromancy, dreams, and other preternatural events, are exploded now even from romances. That was not the case when our author wrote; much less when the story itself is supposed to have happened. Belief in every kind of prodigy was so established in those dark ages, that an author would not be faithful to the *manners* of the times who should omit all mention of them. He is not bound to believe them himself, but he must represent his actors as believing them. (...) Allow the

²⁰ Frederick Garber, “Introduction” a *The Italian, or the Confessional of the Black Penitents*, p.x. Preocupamo-nos especialmente com a obra de Mrs. Radcliffe porque influencia os mais importantes autores do século XIX, tanto ingleses como franceses e, consequentemente, portugueses; além disso, a tradução das suas obras para português inicia-se em 1835, contribuindo também para a formação do gosto do público que irá acolher favoravelmente o romance histórico. Durante o século XIX, as obras de Walpole ou Clara Reeve são desconhecidas no nosso país, e a tradução completa de *The Monk* é feita apenas em 1861 (Maria Leonor Machado de Sousa, *op. cit.*, p.179).

possibility of the facts, and all the actors comport themselves as persons would do in their situation.”²¹

A localização de acções inverosímeis em países católicos é também aceitável, pois “Catholics were natural repositories for concepts of the sinister, the mysterious, and unknown”.²²

Se no romance de Walpole, temos um retrato que respira e uma imagem que sangra, entre outros acontecimentos inexplicáveis, nas obras de Radcliffe o sobrenatural é utilizado como um auxiliar na criação do ambiente de mistério, e geralmente explicado no final, o que garante a verosimilhança da história, podendo, então, concluir-se que se trata de ocorrência natural ou deliberadamente produzida para atingir determinado fim. Como explica Glen Cavaliero, o domínio da técnica do suspense pela romancista

“springs precisely from a combination of uncertainty as to the phenomena experienced and a scrupulous rationality as to the record of them. (...) Radcliffe eschews the wilder exaggerations of supernaturalist rhetoric. The dubieties she manipulates so cleverly are based on a refusal to define them further: the materialistic rational self is teased and disturbed by a positive absence of confrontation: her method is a sequence of evasions and withdrawals, concluding with long-subsequent explanations.”²³

Se o sobrenatural é um meio de alimentar o mistério, sempre explicado com bom senso em Radcliffe, o mesmo não se poderá dizer da obra de Matthew Lewis, *The Monk* (1796), em que a palavra de ordem é o exagero, com o intuito de horrorizar. Nesta obra aparecem um monge libidinoso, freiras sádicas e bandidos; pratica-se sequestro, violação, assassinato, incesto, feitiçaria, linchamento, blasfémia, tortura e, como se não bastasse, o sobrenatural intervém sob a forma de duas aparições do diabo e de dois fantasmas: a assassinada Elvira, que avisa a filha e lhe prevê a morte, e a “Monja Sangrenta”, que exige ser sepultada para deixar em paz aqueles que atormenta. Segundo

²¹ Horace Walpole, *The Castle of Otranto*, “Preface to the first edition”, p.4.

²² Glen Cavaliero, *op. cit.*, p.24. Em relação à religião católica, assume especial importância a Inquisição, como elemento opressor ou de punição dos tiranos. Veja-se o que acontece, por exemplo, ao monge Ambrósio (*The Monk*): depois de ter sido torturado e confessado os crimes, e temendo a morte num auto-de-fé, pactua com o diabo para escapar à sentença.

²³ Glen Cavaliero, *op. cit.*, pp.26-27.

Glen Cavaliero, o único ingrediente que realmente falta é o mistério genuíno²⁴, afinal o objectivo último deste tipo de literatura...

De acordo com a definição de Tzvetan Todorov, o sobrenatural que intervém nas obras de Mrs. Radcliffe deveria ser apelidado de *estranho* porque “les lois de la réalité demeurent intactes et permettent d’expliquer les phénomènes décrits”; por seu turno, os romances de Walpole ou de Matthew Lewis caberiam numa outra categoria, a do *maravilhoso* (ou sobrenatural aceite) porque “on doit admettre de nouvelles lois de la nature, par lesquelles le phénomène peut être expliqué.”²⁵

Walter Scott, criador do romance histórico, incorporará no novo género o sobrenatural usado pelo romance gótico, mas submetido a regras que o tornem verosímil. Por isso, a exactidão com que o universo espaço-temporal da narrativa é construído e descrito predispõe o leitor para admitir a intervenção do sobrenatural, que se torna, deste modo, natural, quotidiano, porque coerente com a mentalidade da época em que decorrem os eventos narrados.²⁶

Georges Lukacs, ao analisar as condições sócio-históricas que estão na origem da génese do romance histórico, conclui que os romances de “temas históricos” dos séculos XVII e XVIII não têm a menor preocupação com a fiel reprodução artística duma era histórica concreta. “Ce qui manque au prétendu roman historique avant Walter Scott, c’est justement ce qui est spécifiquement historique: le fait que la particularité des personnages dérive de la spécificité historique de leur temps”.²⁷ Assim, podemos concluir que, nos romances que temos vindo a comentar, estamos perante um anacronismo máximo, uma vez que a consciência histórica não afecta nem o autor, nem o narrador, nem as personagens, e nem a acção: o rumo dos acontecimentos e o destino das personagens não são minimamente afectados pelos movimentos históricos.²⁸ É, pois, bastante pertinente a conclusão de Maria Leonor Machado de Sousa, ao referir os elementos góticos aproveitados pelo romance histórico: “o autor gótico conta uma história, o romancista histórico situa uma história no quadro da vida e dos acontecimentos dos tempos em que ocorreu.”²⁹

²⁴ Glen Cavaliero, *op. cit.*, p.28.

²⁵ Tzvetan Todorov, *Introduction à la Littérature Fantastique*, Paris, Seuil, 1970, pp.46-47.

²⁶ Cf. Célia Fernández Prieto, *Historia y Novela: Poética de la Novela Histórica*, Pamplona, EUNSA, 1998, p.82.

²⁷ Georges Lukacs, *Le Roman Historique*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1965, p.17.

²⁸ Cf. Maria de Fátima Marinho, *O Romance Histórico em Portugal*, Porto, Campo das Letras, 1999, pp. 12-13.

²⁹ Maria Leonor Machado de Sousa, *op. cit.*, p.150.

Este universo altamente convencionalizado é rapidamente assimilado e reproduzido; pouco depois da publicação de *The Mysteries of Udolpho*, surge na imprensa uma “receita” para a elaboração de romances góticos:

“Un vieux château en ruine; un long corridor avec beaucoup de portes, dont plusieurs doivent être cachées; trois cadavres encore tout sanglants; trois squelettes bien emballés; une vieille femme pendue, avec quelques coups de poignard dans la gorge; des voleurs et bandits à discrétion; une dose suffisante de chuchotements, de gémissements étouffés et d’horribles fracas. Tous ces ingrédients bien mêlés et partagés en trois portions ou volumes donnent une excellente mixtion que tous ceux qui n’ont pas le sang noir pourront prendre dans leur bain immédiatement avant de se coucher. On en sentira le meilleur effet, *Probatum est*.”³⁰

Esta “receita” irónica ajuda a compreender a conclusão a que chega Barbara Fuchs:

“Because these topoi [marvelous and otherworldly topoi] were clearly what attracted readers to the genre, authors turned to them repeatedly, soon rendering them trite conventions. This connection between the striking popularity of the Gothic and its iterability suggests how the category of romances continues its modern fall from “high” to “low”, becoming increasingly associated with mass or genre literature.”³¹

Também Thomas Pavel associa o romance gótico à origem da literatura de massas, com a sua produção estereotipada de personagens e de cenários inverosímeis.³²

O romance gótico inglês encontra nas narrativas alemãs do *Sturm und Drang* uma fonte de influência; por sua vez, a literatura do Pré-Romantismo alemão é, em parte, devedora das ideias inflamadas que circulam em França no período da Revolução. Em conjunto, e através de uma importante vaga de traduções, estes três modelos atingem Portugal a partir da década de trinta. Na impossibilidade de analisarmos aqui detalhadamente as características particulares de cada país, passamos imediatamente à

³⁰ Publicada em *Le Spectateur du Nord*, Maio de 1798, V, p.205, e citada por Alain Montandon, *op. cit.*, p.454.

³¹ Barbara Fuchs, *Romance*, New York and London, Routledge, 2004, p.122.

³² Thomas Pavel, *op. cit.*, p.210.

análise da influência exercida sobre os autores portugueses e à leitura de algumas obras significativas.

A situação política que se vive em Portugal até à vitória do Liberalismo, em 1834, ajuda a explicar o relativo atraso no contacto com as novas ideias. Os esforços de Bocage e da Marquesa de Alorna não evitam que a recepção da poesia nocturna e sepulcral e da narrativa gótica e sentimental seja simultânea e se faça sentir particularmente à volta de 1840.

As traduções de literatura negra³³ feitas em Portugal deixam geralmente de parte as obras mais típicas do género, à excepção talvez das de Mrs. Radcliffe, como já referimos, e concentram-se sobretudo nas obras de autores franceses, entre os quais assumem particular destaque o Visconde d’Arlincourt, Ducray-Duminil, Eugène Sue ou Soulié, e, ainda, Victor Hugo, Alexandre Dumas, Ponson du Terrail, Féval ou Montepin, já não especificamente “negros” mas autores de romances históricos e/ou “de aventuras” com traços sentimentais e negros.³⁴ Na divulgação deste tipo de literatura, desempenha um importante papel o número crescente de periódicos³⁵ que dedica um espaço ao folhetim, geralmente traduções ou adaptações de obras francesas; mas também se serviram destas publicações os romancistas Herculano, Garrett, Camilo, Rebelo da Silva ou Arnaldo Gama, entre outros, para darem à estampa, pela primeira vez, muitas das suas narrativas.

Antes de nos concentrarmos no romance, será necessária uma breve referência à balada porque várias das suas características passam para a ficção em prosa.³⁶ Tal como Scott ou Percy haviam feito, Garrett recupera as tradições literárias nacionais a partir da publicação de *Adozinda* (1828), chamando a atenção para a potencialidade de géneros

³³ Optamos agora por este termo porque iremos referir, sob esta designação, tendências tão diferentes como as manifestadas nos romances de Eugène Sue, de que está ausente o elemento gótico – medieval e tenebroso – dos romances ingleses, ou nas narrativas alemãs de salteadores, especialmente na esteira de *Die Räuber* de Schiller.

³⁴ Para a verificação das datas, obras e autores traduzidos, é indispensável a consulta do estudo já referido de Maria Leonor Machado de Sousa; de A. Gonçalves Rodrigues, *A Novelística Estrangeira em Versão Portuguesa no Período Pré-Romântico*, Coimbra, Biblioteca da Universidade, 1951, e *A Tradução em Portugal*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1992 (particularmente os volumes I e II). Sobre os chamados “romances de aventuras”, veja-se também Manuela Rêgo e Miguel Castelo-Branco (coord.), *Antes das Playstations: 200 anos do romance de aventuras em Portugal*, Lisboa, Biblioteca Nacional, 2003. A vaga de traduções dos romances históricos de Walter Scott coincide com as traduções de literatura negra.

³⁵ A lista de periódicos portugueses publicados durante o século XIX é vastíssima: a título de curiosidade, refira-se que apenas entre 1836 e 1840 foram publicados 157 títulos... Sobre periódicos, especialmente os que contêm uma secção dedicada ao folhetim, veja-se Ernesto Rodrigues, *Mágico Folhetim – Literatura e Jornalismo em Portugal*, Lisboa, Editorial Notícias, 1998 (informação desta nota: p.95).

³⁶ Para um estudo aprofundado da balada romântica de tema medieval, leia-se o segundo capítulo da primeira parte de Isabelle Durand-Le Guern, *Le Moyen Âge des Romantiques*, op. cit..

como o romance em verso. Herculano, por seu turno, dedica-se à tradução/versão de baladas macabras e marcadamente românticas, entre as quais se pode incluir *Alonzo and Imogen* (incluída em *The Monk*, de Lewis), de que fez duas traduções, e cujo tema – aparição do fantasma do cavaleiro traído, que vem reclamar a vida da noiva no dia do casamento com outro pretendente, como vingança pelas promessas esquecidas – é muito imitado pelos autores portugueses, ainda que com variantes³⁷. De modo geral, a balada romântica portuguesa seguirá as tendências destes dois escritores: a tradicionalista, de carácter popular, e a terrífica ou macabra³⁸ adaptada ao gosto nacional, com a presença de castelos portugueses e de cavaleiros que participam na Reconquista em terras ibéricas. No entanto, convém realçar o facto de, nem numa nem noutra destas tendências, desempenhar o sobrenatural um papel muito relevante: surge frequentemente o motivo da alma penada ou a lenda da moura encantada, mas sem a coloração terrífica típica da tradição anglo-germânica, uma vez que o “horror” não era tradicional no cancioneiro popular português.³⁹ Mais frequente é antes a melancolia e/ou o ambiente funéreo, herança da poesia da noite e dos túmulos, que se faz sentir na mais famosa balada romântica portuguesa, *O Noivado do Sepulcro* (1852), de Soares de Passos.

Em relação ao romance em prosa, temos a considerar três tendências ou linhas dominantes⁴⁰: 1) o romance de inspiração antiga, medieval ou não, e em que os elementos góticos consagrados pelos autores ingleses, especialmente Radcliffe, são mais salientes; 2) o romance-folhetim de ambiente contemporâneo, na esteira de Eugène Sue, em que predomina o “negro social”; e 3) o romance de salteadores, sob a influência de Schiller e do drama *Die Räuber*, de *Pascal Bruno* ou *Souvenirs d’Antony*, de Dumas, ou ainda de *Jean Sbogar* de Charles Nodier.

Encontramos reminiscências da primeira destas linhas em vários passos de romances portugueses, muitos deles históricos. Deixamos aqui apenas alguns exemplos⁴¹:

- a revelação da verdadeira identidade pela bruxa de Gaia ao filho Vasco, em *O Arco de Sant’Ana*, de Garrett; os inúmeros reconhecimentos que põem fim a

³⁷ Veja-se a lista destas variantes citada por Maria Leonor Machado de Sousa, *op. cit.*, pp.371-373.

³⁸ Linha em que se inseriria *A Noite do Castelo* (1836) de Castilho.

³⁹ Cf. Maria Leonor Machado de Sousa, *op. cit.*, pp.197-215.

⁴⁰ Como se percebe pelos exemplos que se seguem, especialmente das primeiras obras de Camilo, estas três tendências não são estanques e há uma convivência de elementos.

⁴¹ Sem esquecer que alguns dos elementos referidos vêm já de géneros praticados anteriormente e não são propriamente uma inovação do romance gótico, antes uma actualização. É este o caso do artifício do manuscrito antigo, usado já nos romances de cavalaria, como vimos no primeiro capítulo.

longos mistérios nas primeiras obras de Camilo, particularmente em *Mistérios de Lisboa* e *Livro Negro de Padre Dinis*, nestes, como noutros passos, devedor igualmente de Ann Radcliffe e de Eugène Sue⁴²; o disfarce de Eurico como cavaleiro negro, justiceiro que desafia a morte, em *Eurico, o Presbítero*, de Herculano;

- os castelos ou os conventos, com passagens secretas, labirintos de corredores e escadas, ou as torres abandonadas e semi-arruinadas, como em *O Balio de Leça* ou *O Segredo do Abade*, de Arnaldo Gama;
- a inserção da lenda da “Torre de Caim” em *Ódio Velho não Cansa*, de Rebelo da Silva;
- a “lenda de Rubiães”, com o respectivo fantasma, o cadáver em putrefacção de uma donzela raptada, acorrentado numa masmorra de um velho paço altaneiro, e um cavalo que surge de dentro da terra em resposta ao chamamento de um morto, em *O Satanás de Coura*, de Arnaldo Gama;
- a “lenda da Torre de D. Chama” e traços de medievalismo, em *Anátema*;
- a conspiração de monges revoltosos, o “rauso” de uma donzela e os cadáveres ensanguentados, em *O Balio de Leça*;
- o tema das primeiras obras góticas – os filhos expiam as culpas dos pais⁴³ – glosado em muitas obras de Camilo, e que surge logo no seu primeiro romance, *Anátema*;
- o gosto pelo macabro ou tétrico, como o desenterramento de cadáveres, em *O Esqueleto* (1848) ou *Mistérios de Lisboa*, também de Camilo⁴⁴;
- as personagens grotescas, com enormes deformidades físicas, como Frederico de Bivar, em *O Génio do Mal* de Arnaldo Gama;
- o uso de narcóticos ou venenos com o objectivo de simular a morte ou assassinar, de facto, alguém, como acontece no envenenamento de Branca em *Mistérios de Lisboa*, de Camilo;
- o recurso ao artifício do manuscrito encontrado, que atesta a veracidade do sofrimento das personagens, como, por exemplo, em *Anátema*;

⁴² O problema da identidade desconhecida e do reconhecimento em *Mistérios de Lisboa* foi abordado por Maria de Fátima Marinho em “O Romance – Folhetim ou o Mito da Identidade Encoberta”, *Intercâmbio*, Instituto de Estudos Franceses da Universidade do Porto, nº2, 1991, pp.44-58.

⁴³ Como se lê no prefácio da primeira edição de *The Castle of Otranto*, *op. cit.*, p.5: “the sins of fathers are visited on their children to the third and fourth generation”.

⁴⁴ Cf. Maria de Fátima Marinho, “Camilo Castelo Branco e a atracção do horrível”, in *I Encontro de Estudos Românticos*, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2003, pp.27-35.

- a conversão de um judeu ao cristianismo, a alquimia, as emparedadas, em *A Última Dona de São Nicolau*, de Arnaldo Gama;
- as revoltas populares contra os tiranos opressores, à semelhança da que ocorre em *The Monk* e que culmina no linchamento da abadessa, são postas em cena por Arnaldo Gama em *Um Motim Há Cem Anos* e *A Última Dona de São Nicolau*;
- o “negro psicológico” de alguns romances de Herculano, visível nas paixões excessivas que torturam e arrastam os heróis ao crime ou ao desespero (Vasco, em *O Monge de Cister*, ou o protagonista de *Eurico, o Presbítero*);
- a personagem do frade maldito na linha de Ambrósio (*The Monk*), presente em Vasco (*O Monge de Cister*) e também, de certa forma, em frei Vasco (*O Segredo do Abade*), que professa como forma de expiação por um crime horrível, buscando, sem sucesso, a redenção;
- o belo horrível de algumas paisagens, o ódio e as vinganças, a emoção que desperta a narração de acções arriscadas, como a passagem do Sália por Eurico e Hermengarda;
- o sobrenatural, ainda que atenuado, tentado sob a forma das lendas de mouras encantadas em *A Dama Pé-de-Cabra*, de Herculano, ou *A Camisa de Noivado*, de Rebelo da Silva.

Estes elementos combinam-se muitas vezes com a tendência que mais projecção teve na literatura portuguesa de meados de oitocentos. O romance social de Sue, autêntico “feuilleton”, *Les Mystères de Paris* (1842-1843), deu origem a uma vaga de romances de “mistérios”, iniciada com *Frei Paulo ou os Doze Mistérios de Lisboa* (1844) de António da Cunha Souto-Maior e Aires Pinto de Sousa, seguida de *Mistérios de Lisboa* (1851-1852) de Alfredo Hogan e dos três volumes de Camilo (1854) com o mesmo título. Também Arnaldo Gama se iniciou no romance-folhetim com *O Génio do Mal* (1856-1857), que bem poderia intitular-se *Mistérios do Porto*... Este género novelístico terá uma longa e fértil voga e será mesmo parodiado por Eça de Queirós e Ramalho Ortigão em *Mistério da Estrada de Sintra* (1870), obedecendo aos esquemas literários das décadas de quarenta e cinquenta e denunciando o gosto pelo melodramático ainda vigente.

Quais são os traços distintivos deste tipo de romance? Em primeiro lugar, a localização da acção, não já numa época recuada, mas geralmente no presente, ou próxima dele, em ambientes degradados ou de “bas-fonds”, descritos minuciosamente, com particular destaque para os interiores. Apresenta uma preferência por cenas cruas, brutais ou lascivas e põe em cena personagens caracterizadas pela bondade ou maldade extremas. As personagens são constantemente assaltadas pelo terror e marcadas pela fatalidade, à qual se associa frequentemente o mistério em torno da sua verdadeira identidade⁴⁵, revelada em lances melodramáticos. Óscar Lopes destaca nestas narrativas “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 grandes violências físicas ou torturas morais, as vinganças implacáveis, contracenam com a generosidade, a compaixão, a abnegação sem limites (...)”.⁴⁶

Imitando as obras francesas ou inglesas de maior sucesso, os autores portugueses não deixam, contudo, de perceber quanto nelas havia de artificial ou convencional e não se coíbem de integrar nas suas narrativas a sátira ao género negro. Logo em 1845, Castilho publicou *Mil e Um Mistérios, Romance dos Romances*, em reacção “contra os enredos misteriosos, tenebrosos, emmaranhados, de alguns escritores francezes da escola romantica, as exagerações apaixonadas, as sêdes de sangue, os punhaes e as peçonhas, que animavam tantos livros e dramas d’aquelle cyclo literario.”⁴⁷ O autor não deixa de fazer uso de todos esses elementos, mas sempre de forma a torná-los ridículos: logo no segundo capítulo, um homem misterioso introduz-se por engano num galinheiro à meia-noite, pensando estar a entrar na casa da amada, e trava um “espantoso duelo na escuridão” com... um galo! É também sobejamente conhecida a “receita para fazer literatura original com pouco trabalho”, apresentada por Garrett em *Viagens na Minha Terra*⁴⁸. Rebelo da Silva, em *O Castelo de Almourol*, conto incompleto, publicado em *Contos e Lendas*, apresenta todos os ingredientes do romance gótico, desde o castelo em ruínas ao fantasma; mas a explicação dos fenómenos “sobrenaturais” produz um efeito cómico que pode ser entendido como uma sátira ao género. A citação é um pouco longa, mas significativa:

⁴⁵ Cf. Maria de Fátima Marinho, “O Romance – Folhetim ou o Mito da Identidade Encoberta”.

⁴⁶ Óscar Lopes, “De *O Arco de Sant’Ana* a *Uma Família Inglesa*”, separata da *Revista de História*, vol. IV, Centro de História da Universidade do Porto, 1982, p.10.

⁴⁷ António Feliciano de Castilho, *Mil e Um Mistérios, Romance dos Romances*, Lisboa, Empresa da Historia de Portugal, 1907 [1845], vol. I, “Advertencia dos Editores”, pp.5-6.

⁴⁸ *Viagens na Minha Terra*, in *Obras Completas de Almeida Garrett*, vol. I, Lisboa, Círculo de Leitores, 1984 [1846], pp.151-152.

“Entretanto o leito não parára de dansar, e, facto mais singular ainda! a roupa da cama fugia de vagar, sem apparecer mão, ou braço que lhe tocasse. (...) Entretanto, apesar de animoso e resolutivo o suor principiava a borbulhar-lhe na testa, e um calefrio suspeito a correr-lhe a espinha dorsal.

- Isto não vae bem!... Queria antes ruído, grilhões arrastados... a scena do costume. Esta calada e estes empuchões invisíveis... sinceramente seria de fazer tremer as carnes, se eu não soubesse!... Credo!... Lá se foi a roupa até aos pés da cama... Não gosto da graça! Que é aquilo? As pinturas andam!?... Oh!...

Aqui poz termo ao solilóquio, e sentando-se na cama, com os poucos cabellos, que lhe restavam, erriçados em volta da calva, com as feições contrahidas e a bocca pasmada, cravou as pupillas cinzentas e dilatadas no painel, que lhe ficava fronteiro e que representava um cavaleiro da idade média coberto de toda a armadura, mas com o rosto sem viseira e os olhos ameaçadores. Aquella figura severa, como que destacada da moldura, parecia mover-se por si lenta e lugubrememente. Fr. João quis duvidar do testemunho dos sentidos, e convenceu-se de que era victima de uma illusão. Esfregou as pálpebras, beliscou os braços para despertar a sensibilidade, mas o retrato continuava a adeantar-se, e um sorriso tetrico como que lhe franzia os beiços. Ao mesmo tempo os ouvidos afiados do dominicano colheram, não sem grande pavor, o som amortecido de ferros que rangiam, e um gemido longo e soturno, semelhante ao gemido doloroso de afflictivo estertor. (...)

De repente um clarão sulcou a escuridade, enchendo o aposento de luz sulphurea, e no meio de chammas lividas, surgiu e cresceu uma forma gigantesca envolta nas dobras de sudário branco e fluctuante. Esta figura descommunal, cuja cabeça era uma caveira, lançava chispas pelas cavidades dos olhos, e acenava com os longos ossos do esqueleto. O frade tremeu, e acudiram-lhe aos lábios descorados as preces e os exorcismos recommendados pela egreja contra os malefícios infernaes. Mas as armas espirituais não produziram effeito, [e o frade resolve dar-lhe dois tiros]. Uma risada estridente respondeu ao estrondo da explosão, e o espectro, mostrando as duas balas, arremessou-as ao chão, aonde o padre mestre as ouviu rolar. Logo em seguida o clarão sumiu-se de súbito, espessas trevas envolveram o quarto. [O frade fica tolhido pelo terror, enquanto nos outros quartos também acontecem factos bizarros. Mas D. Pedro reage serenamente e, assim, explica as aparições:]

A sua porta abriu-se de feito, pouco depois, e pareceu-lhe aperceber dois vultos na escuridão. Deixou-os adeantar, seguiu-os, e quando um se debruçava sobre o leito vasio, e o outro, assoprando n'um buzio tirava d'elle sons roucos e medonhos, caiu ás pranchadas sobre o musico do Averno, ao qual o instrumento escapou dos dedos, e que, amedrontado, principiava a revolver-se pela casa, gritando como um simples mortal

derreado por uma sova. O outro phantasma volveu logo em auxilio do agredido, mas uma cutilada de D. Pedro, aparada no braço ao que pareceu, deitou-o pela porta fora como um vendaval, enquanto o companheiro tomava o mesmo caminho, mas de rastos e gemendo.

D. Pedro, decorridos instantes, feriu lume, accendeu a vela do castiçal e a candeia, e examinou attentamente o campo de batalha. Jaziam no chão um buzio dos usados pelos ranchos da apanha da azeitona, um lençol com lagrimas de tinta encarnada, e uma caveira de papelão pintada de amarello. (...)

- Por onde entraram elles? (...)

De feito um dos enfeites de talha mais elevado movia-se como um botão debaixo dos dedos do mancebo, e a pesada moldura, cedendo à pressão, abriu-se lentamente.

- Ah!... exclamou fr. João.

- Aqui tem a porta!... e o segredo de tudo. (...)”⁴⁹

Mas é Camilo – o autor que tanto adapta os modelos importados de França ou Inglaterra – que, com mais frequência, os satiriza ou se lhes refere de forma trocista. Não resistimos a transcrever dois desses passos, nos quais o autor lista ironicamente vários ingredientes e processos narrativos indispensáveis à literatura da época:

“Não queremos enviesar apontados de palavras eufónicas ao avelhado véu de mistérios com que por aí se enroupa o romance chamado da *época*. Filho legítimo da literatura *palpitante de actualidade*, chamam-lhe uns: outros dizem que não é nada, ou por muito favor – uma *ginástica* de contorções dificultosas de estilo, opulenta de pontinhos, e *ahs!* e *ohs!*”;

“Ou porque a metafísica dos grandes brios nada fosse por esses tempos, ou porque o autor do manuscrito, que lealmente anotamos, era homem pacato nestes assomos de pancadaria, o certo é que aí está o romance, mais de meio do seu primeiro volume, sem nos falar de uma tremenda sova de pau, como é de uso lá por cima; ou de duas punhaladas, em noite de cerração, atraçoadas no medonho de sombria viela; ou, ao menos, e para maior realce do copista, se, no embrulho destas insossas filosofias, tivéssemos uma vista de cárcere, com o seu preso pálido, e arrepiado, afora a bilha de água e as palhas e o carcereiro de vesga olhadura, e depois... (isto era bonito!) um encapotado a surdir de um alçapão com uma lâmpada de furta-fogo e uns bigodes

⁴⁹ *O Castelo de Almourol. Conto do Século XVII*, in *Contos e Lendas*, 3ª edição, Lisboa, Portugal – Brasil Sociedade Editora, s/d. [1860], pp.75-79.

tiranos, e aquele homem tétrico bater no ombro do preso, que treme nas suas carnes maceradas, e este, que reconhece o seu rival, gritar *inferno! maldição!* ... e rir, e rir, e rir de um riso enfurecido e vibrado de todo o rancor das suas entranhas, e ... finalmente, fechar assim o capítulo, para começar o outro por: *Era alta noite!*... Isto é que era romance, palavra de honra!”⁵⁰

A ironia de Camilo estende-se também à literatura de bandidos, lamentando no panorama social português a ausência dessas figuras dignas de um romance, à excepção talvez de José do Telhado, com quem tinha contactado na prisão.⁵¹ Almeida Garrett e Herculano⁵² referem-se a Schiller e *Die Räuber*⁵³, desiludidos com a ausência de salteadores honrados em Portugal. Pelo contrário, Arnaldo Gama, em *Paulo, o Montanhês*⁵⁴, defende a existência do salteador português, semelhante a Pascal Bruno ou Antony de Alexandre Dumas⁵⁵, e localiza o seu cenário na Serra da Estrela. Mas o autor tem consciência de que esta narrativa pode ser considerada improvável pelos leitores quando confrontada com o modelo instituído:

“Ao saberdes a localidade onde a minha história se passa – bem o vejo – quase que a não quereis ler, quase que passais avante com despeito; ou se a ledes, não a quereis acreditar – dizeis que é uma criação deslocada de uma imaginação de poeta; que é o reflexo pretensioso da impressão causada pela leitura de tipos superiores.

Vós, que tendes lido as produções brilhantes da gigantesca imaginação de Dumas, que vos tendes familiarizado com o *Pascal Bruno* e com os *Apontamentos de Antony*, fizestes do montanhês da Calábria o tipo do salteador. (...) Fora da Calábria,

⁵⁰ *Anátema*, in *Obras Escolhidas de Camilo Castelo Branco*, (prefácio, selecção e notas de Alexandre Cabral), vol. I, Lisboa, Círculo de Leitores, 1981 [1851], p.45 (Introdução) e pp.167-168, respectivamente. Segundo Maria de Fátima Marinho, “Camilo Castelo Branco e a atracção do horrível”, pp.30-31, Camilo parodia o romance negro em *Anátema*, mas não deixa de empregar muitos dos seus ingredientes característicos.

⁵¹ *Memórias do Cárcere*, 3ª ed. revista pelo autor, Porto, Cruz Coutinho Editor, 1882, vol. II, pp.82-84.

⁵² Respectivamente, em *Viagens na Minha Terra*, op. cit., p. 151, e “Viagens no Minho. A Falperra”, in *Cenas de um Ano da Minha Vida. Apontamentos de Viagem*, in *As Melhores Obras de Alexandre Herculano*, vol. VIII, Lisboa, Círculo de Leitores, 1987, pp.200-202.

⁵³ Cf. Maria Manuela Gouveia Delille e Maria Teresa Delgado Mingocho, *A recepção do teatro de Schiller em Portugal no século XIX. I – O drama «Die Räuber»*, Coimbra, Instituto Nacional de Investigação Científica, Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra, 1980.

⁵⁴ Publicado em *A Península*, vol. II, n.ºs. 1-5, 1853 e na colectânea *Verdades e Ficções*, 1859.

⁵⁵ No seu livro de *Apontamentos e Lembranças de 1850*, Arnaldo Gama escreveu algumas notas acerca destes heróis de Dumas: “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. (...)” (Espólio Arnaldo Gama, Biblioteca Pública Municipal do Porto). Cf. Ana Maria 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, 2002, p.21.

fora da pátria de Pascal e de Jacopo, nem mesmo admitis a possibilidade da existência desses tipos sublimes de audácia e de energia, de sangue-frio e de excêntrica generosidade, que tanto vos fascinaram ao lerdes as brilhantes descrições do romancista francês.

Mas enganais-vos: a vossa crença não é mais que um respeito tributado ao génio. Esses tipos são comuns a todos os países – mais ou menos alterados pelo clima, mais ou menos modificados pelo carácter individual deles.

Os tipos dos salteadores de Dumas são o retrato fiel do salteador português. Correi a Estrela e o Gerês, entranhai-vos por essas aldeias vizinhas às montanhas, e vereis – aí vos contarão factos, até contemporâneos, até bem recentes, que, decorados com os enfeites de uma imaginação brilhante, rivalizarão, sem favor, com a história de Pascal e com a dos salteadores de Antony.”⁵⁶

Como se percebe pelo excerto citado, Arnaldo Gama põe em cena um bandido de carácter nobre, cujas acções se devem a um desejo de justiça e não a uma maldade intrínseca. Ele rebela-se contra uma sociedade corrupta cujos interesses desviam o homem naturalmente bom, na linha do pensamento de Rousseau⁵⁷. O amor traído leva Paulo à marginalidade, característica romântica por excelência:

“El héroe romántico se cree – y está – aislado de la sociedad. Con frecuencia se encontra 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.”⁵⁸

Paulo é um “bom” criminoso, tal como Robin Hood, Zé do Telhado ou Pascal Bruno, atacando os poderosos em defesa dos mais fracos e regendo-se por um código de honra que os próprios companheiros parecem não adoptar.⁵⁹ Como observa Wayne C. Booth, “a literatura moderna está, efectivamente, cheia de vilões convencionalmente

⁵⁶ Arnaldo Gama, *Paulo, o Montanhês*, Biblioteca de Autores Portugueses, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1981 [*A Península*, 1853], pp.35-36.

⁵⁷ Para além de Rousseau e Dumas, percebe-se a influência do romance social de Sue e das baladas negras alemãs, especialmente *Lenore* de Bürger, como observa Maria Leonor Machado de Sousa no Estudo Introdutório que acompanha *Paulo, o Montanhês*, *op. cit.*, pp.9-31.

⁵⁸ David T. Gies, “Imágenes y la Imaginación Románticas”, in David T. Gies (ed.), *El Romanticismo*, Madrid, Taurus, 1989, pp.141-142.

⁵⁹ 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.

«virtuosos», fatalmente marcados pela sua adesão cega a normas antiquadas ou pela sua intolerância em relação à bondade a sério mas não convencional (...).⁶⁰

Neste romance estão presentes vários elementos do género e tópicos caros ao Romantismo, postos em cena em muitos romances históricos, como veremos mais adiante: a vingança, a expiação dos crimes, a loucura como resultado da culpa, a fatalidade, o mistério, a revelação de uma identidade desconhecida, o uso de um narcótico para cometer uma violação...

Podemos, então, concluir que, em Portugal, não existiu uma produção novelística vincadamente negra; os romancistas deram preferência ao maravilhoso tradicional dos contos de fadas ou das lendas ibéricas e raramente se deixaram influenciar pelo sobrenatural terrífico da escola inglesa. Os elementos negros mais típicos associados à Idade Média foram postos em prática pelos romancistas históricos, especialmente Herculano e Rebelo da Silva; o negro social foi explorado essencialmente por Camilo Castelo Branco.

⁶⁰ *A Retórica da Ficção*, Lisboa, Arcádia, 1980 (trad. Maria Teresa Guerreiro), p.147.

CONCLUSÃO

As obras referidas neste estudo introdutório permitem-nos concluir que a presença da História no romance antes do século XIX serve o propósito de validar a ficção tantas vezes inverosímil, recheada de elementos da esfera do maravilhoso ou do sobrenatural, como nas narrativas de cavalaria, e concentrada nas emoções das personagens, completamente alheadas do quadro histórico em que se manifestam, como em *La Princesse de Clèves*. A invocação do passado permite ainda a validação dos preceitos morais que o autor pretende veicular, em *O Feliz Independente*, ou a criação de um cenário exótico que justifique os comportamentos afastados do moral e racionalmente aceitável, como é o caso do romance gótico.

Mero cenário, nomeado e logo esquecido, o período histórico convocado não afecta minimamente as personagens fictícias que nele se movimentam, o que nos permite traçar um quadro de anacronismo cultural e psicológico. A reconstituição de um passado estereotipado, assente em motivos recorrentes como o cavaleiro andante, a donzela perseguida, o castelo ou o mosteiro medieval, deixa de lado a especificidade da época e dos seus intervenientes. Assim, os autores concentram-se em figuras lendárias (o Rei Artur), nas grandes personagens da corte (*La Princesse de Clèves*, *O Feliz Independente*) ou em personagens tipificadas, maniqueístas, que cumprem apenas um papel predeterminado (romance gótico), e ignoram o povo, que será personagem central nos romances de Scott, os seus costumes e o impacto que os grandes acontecimentos da História tiveram sobre a sua vida quotidiana. Como nota Isabelle Durand-Le Guern, o romance histórico oitocentista

“a une autre ambition: il s’agit non seulement d’utiliser la matière historique, mais d’en faire le cœur du récit. Dans ce type de roman, les héros seront confrontés aux événements, ballottés au gré des tourbillons de l’histoire, et leur destin se trouvera étroitement lié à la résolution des crises politiques et sociales.”⁶¹

Na segunda parte desta dissertação, debruçamo-nos sobre o conceito de romance histórico e os traços característicos do género consagrados pelo século XIX.

⁶¹ Isabelle Durand-Le Guern, *Le Roman Historique*, («Collection 128»), Paris, Armand Colin, 2008, p.10.

II. O ROMANCE HISTÓRICO: CONTRIBUTO PARA UMA DEFINIÇÃO.

“O pintor é obrigado a olhar primeiro para o cavalo, e depois desenha-lhe os traços como os guardou na memória. O que ele desenha nunca é o cavalo tal como o vê, mesmo no tempo de um piscar de olho, mas a lembrança do que acaba de ver, de maneira que a representação, mesmo para o pior dos artistas, é sempre, obrigatoriamente, uma obra de memória.”

“ (...) eu sou apenas a Ideia do Cavalo que o pintor imagina.”

“Porque Orhan, para embelezar as suas histórias e as tornar mais convincentes, não recua diante de mentira nenhuma.”

Orhan Pamuk, *O Meu Nome É Vermelho*, 2007 [1998]

“The prudent painter should know how to paint what is appropriate to the individual, the time and the place... so that he does not represent Aeneas as coming to Italy in the time of the emperor Justinian, or the battles of the Carthaginians in the presence of Pontius Pilate...”

G. A. Gilio da Fabriano, *The Errors of Painting*, 1564

As epígrafes que abrem este capítulo apontam, de forma metafórica, para os assuntos de que nos vamos ocupar: ao definirmos romance histórico, somos inevitavelmente obrigados a reflectir acerca da representação do “real” na ficção e de todos os constrangimentos que tal representação acarreta, particularmente incontornáveis quando se trata da ficção sobre eras passadas. Nesse domínio, destacamos o anacronismo, vício comum no romance histórico de oitocentos, inevitável mesmo quando os autores se dizem fiéis à época retratada, e que constitui, afinal, o tema central desta dissertação.

Não pretendemos com este capítulo elaborar uma resenha exaustiva dos estudos publicados sobre a matéria, mas apontar os elementos tradicionalmente associados a este género desde o seu “nascimento” pela mão de Walter Scott. Para isso, recorreremos a teorizações de épocas diferentes, do clássico Lukacs aos mais recentes livros de Brigitte Krulic e Isabelle Durand-Le Guern, passando pelos importantes contributos ibéricos de Celia Fernández Prieto e Maria de Fátima Marinho.

1. O romance histórico: realidade ou ficção?

A definição tradicional de romance histórico sublinha o carácter híbrido do género, que associa romance e História na mesma composição. Esta separação dos dois componentes parte da distinção estabelecida por Aristóteles entre Poesia e História:

“ (...) não diferem o historiador e o poeta, por escreverem verso ou prosa – diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder. Por isso a poesia é algo de mais filosófico e mais sério do que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta, o particular.”¹

A teorização de Aristóteles assumiu o cunho de prescrição e, por isso, a crítica tende a ver no género que liga acontecimentos verificáveis a acontecimentos assumidamente fictícios o fruto de uma relação “contra-natura”, como lhe chama Michel Vanoosthuyse.² Os seus autores são obrigados a uma opção: ou realçam a parte substantiva da expressão, romance, ou se mantêm fiéis à História; ou sacrificam a

¹ Aristóteles, *Poética*, (tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa), 7ª ed., Estudos Gerais, Série Universitária, Clássicos de Filosofia, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2003, p.115.

² Michel Vanoosthuyse, *Le Roman Historique: Mann, Brecht, Döblin*, Paris, PUF, 1996, p.10.

Calíope ou a Clio, em nome de uma unidade que legitime a própria obra³. A tensão inerente ao género, expressa no oxímoro⁴ da sua própria designação, faz com que o leitor espere convencionalmente, da parte do romancista, uma adesão estrita às fontes (ou não se chamaria histórico) e, ao mesmo tempo, que ele se autorize uma maior liberdade do que a do historiador (ou não se chamaria romance). Mas este compromisso representa um conflito que não pode ser simplesmente ou definitivamente resolvido. Para o podermos abordar, devemos, antes de mais, reflectir sobre questões como a realidade ou a ficcionalidade dum texto, a objectividade ou subjectividade habitualmente associadas a texto factual ou texto ficcional, narrativa histórica ou narrativa de imaginação, e que poderão ajudar-nos a compreender como se constitui o género romance histórico e quais são as suas contradições internas.

Definir o romance histórico como uma representação da *realidade* de épocas pretéritas levanta alguns problemas. De que é que falamos quando nos referimos à introdução do *real* na ficção? Que *real* é este? Aristóteles, na *Poética*, definiu a poesia como a imitação de acções. Durante séculos, o termo “mimesis” foi entendido como imitação, no sentido de cópia do real.⁵ Mas será que uma ficção *reproduz* o *real*? Certamente não. Não podemos já falar de cópia, nem de reprodução, mas antes de construção, e esta ideia aplica-se quer a textos ficcionais, quer a textos não-ficcionais: Barbara Foley começa por abolir a fronteira entre as duas espécies de textos e admitir a ficcionalidade da realidade, para concluir, com Robert Scholes, que “All writing, all composition, is construction. We do not imitate the world, we construct versions of it. There is no mimesis, only poesis. No recording. Only constructing.”⁶ O mesmo tipo de análise pode ser aplicado ao texto literário realista que, à semelhança do romance histórico, é um modo de escrita ficcional que visa transcender a sua ficcionalidade e apresentar-se como uma descrição da realidade⁷: “Le texte de fiction ne reproduit pas le

³ Michel Vanoosthuyse, *op. cit.*, p.15.

⁴ Joseph W. Turner, “The Kinds of Historical Fiction: an essay in definition and methodology”, *Genre*, vol.XII, nº3, Fall 1979, p.342.

⁵ “Imitatio naturae”. Cf. a síntese de Celia Fernández Prieto, *Historia y Novela: Poética de la Novela Histórica*, Pamplona, EUNSA, 1998, pp.58-61.

⁶ Barbara Foley, *Telling the Truth. The Theory and Practice of Documentary Fiction*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1986, p.11. Sobre a construção do mundo na obra literária veja-se também S. J. Schmidt, “The fiction is that reality exists”, *Poetics Today*, vol.5, nº2, 1984, pp.253-274, e, do mesmo autor, “On the construction of fiction and the invention of facts”, *Poetics*, vol.18, nº4-5, October 1989, pp.319-335, artigo que explora os impactos de uma concepção empírica dos estudos literários no quadro de uma teoria construtivista da cognição.

⁷ Nas palavras de Lorenzo Bonoli, “Ecritures de la réalité”, *Poétique*, nº137, 2004, p.19.

réel, mais il *construit* des mondes textuels que ne lui pr  existent pas et que ne pr  supposent pas de relation *directe* avec le monde d'expérience du lecteur ou de l'auteur."⁸

Num interessante artigo em que põe em causa certas ideias feitas sobre a representa  o e a referencialidade de textos literários, e em que discute a pertinência da oposi  o entre textos factuais e ficcionais a partir de critérios de verdade / falsidade, Catherine Kerbrat-Orecchioni⁹ observa que: 1) mesmo não sendo verdadeiros em rela  o ao universo de experiência, os enunciados ficcionais apresentam-se como verdadeiros no quadro do mundo possível que constroem; 2) a leitura de tais enunciados implica uma suspensão relativa do julgamento de verdade, pois    suposto que o leitor os aceite tal como eles são, sem os contestar ou recusar em nome daquilo que sabe do universo de experiência; 3) para que isto seja possível,    ainda necessário avaliar como ficcional o enunciado, isto   , reconstruir o referente textual; confrontá-lo com o mundo da experiência, cuja representa  o    sempre induzida ao longo do acto de leitura; registar o desvio que existe entre esses dois mundos, textual e experimental; admitir que, ao contrário do que acontece quando lemos um texto não ficcional, não    em termos de adequa  o ao universo de experiência que devem ser avaliados em primeiro lugar os conteúdos textuais; reconhecer que o texto denota um mundo diferente, e reconhecer-lhe o direito    diferença; 4) um texto não    nunca cem por cento ficcional, mas propõe sempre modeliza  es¹⁰ parciais do universo de experiência, que são avaliadas em termos de verdade / falsidade. A partir destas premissas, a autora conclui que todo o texto fala, de uma certa maneira, do "mundo real", e que interpretá-lo    sempre fazer apelo a certas representa  es do universo de experiência, numa dupla medida: porque, em geral, o texto comporta segmentos não ficcionais, que são directamente avaliados em rela  o a esse universo de experi  ncia¹¹, e porque mesmo os seus elementos mais evidentemente ficcionais são percebidos como tal no momento em que se relaciona fic  o e mundo da experiência, o qual funciona como um mundo-padrão que a fic  o representa de qualquer forma em negativo, como a marca pela qual se mede o grau de desvio.¹²

⁸*Idem*, p.20.

⁹ Catherine Kerbrat-Orecchioni, "Le texte littéraire: non-référence, auto-référence, ou référence fictionnelle?", *Texte. Revue de Critique et de Théorie Littéraire*, n  1, 1982, pp.27-49.

¹⁰ Cf. Iouri Lotman, *La Structure du Texte Artistique*, Paris, Gallimard, 1973.

¹¹ Característica especialmente visível no romance realista e no romance histórico.

¹² Catherine Kerbrat-Orecchioni, *art. cit.*, p.37.

Para marcar a diferença entre mundo do texto e universo de experiência, Benjamin Hrushovski propõe as noções de Campo de Referência Interna e Externa¹³, apresentando a teoria do Campo de Referência Interna em substituição de termos como “mundo fictício” ou “mundo possível”, com a vantagem de salientar a ligação entre o mundo projectado e a referência linguística.¹⁴ O autor afirma que uma obra literária constrói a sua própria “realidade” enquanto, simultaneamente, a descreve,¹⁵ e aponta a noção de Campo de Referência Interna para se referir a essa “realidade”:

“Les textes littéraires construisent, et cela fait toute leur particularité, leurs propres *Champs de Référence Interne* (CRI) en même temps qu’ils s’y réfèrent. (...) On peut donc définir un texte littéraire comme un texte verbal qui projette au moins un Champ de Référence Interne (CRI) auquel se rapportent les significations du texte (...). Un CRI est construit comme un plan parallèle à la réalité. Dans la fiction réaliste, les événements se déroulent dans un cadre historique et géographique connu (...) ; d’autres fois les événements sont simplement placés en suspens en «quelque part» (...), et les situations et les conduites ressemblent (...) à la réalité. Ainsi, le CR Interne se projette parallèlement à un CR Externe. Mais des plans parallèles ne se coupent jamais, et le personnage ne sortira jamais d’une maison fictive pour apparaître dans un café réel.”¹⁶

O Campo de Referência Externa aponta, por sua vez, para o universo exterior ao texto :

“Les Champs de Référence Externe (CRE) incluent tous les Champs de Référence extérieure au texte donné : le monde réel dans l’espace et dans le temps, l’histoire, une philosophie, des idéologies, des conceptions de la nature humaine, d’autres textes. Le texte littéraire peut directement renvoyer à des référents appartenant à ces CR Externes ou les évoquer : noms de lieux et de rues, événements et dates

¹³ Servimo-nos da teorização do autor exposta em “Fictionality and fields of reference. Remarks on a theoretical framework”, *Poetics Today*, vol.5, nº2, 1984, pp.227-251, e “Présentation et représentation dans la fiction littéraire”, *Littérature*, nº57, 1985, pp.6-16. Sobre o conceito de referência como termo geral que cobre todos os tipos de simbolização, veja-se o artigo de Nelson Goodman, “Routes of Reference”, *Critical Inquiry*, vol.8, Autumn 1981, pp.121-132.

¹⁴ Benjamin Hrushovski, “Présentation et représentation dans la fiction littéraire”, p.10.

¹⁵ Também Silvina Rodrigues Lopes sublinha essa condição da obra literária: “Ao mesmo tempo que constrói um referente, um sentido, a obra literária é acontecimento, referência. É pelo facto de estes dois movimentos serem indecidíveis que a experiência literária é complexa e nunca redutível à representação.” *A Legitimação em Literatura*, Lisboa, Cosmos, 1994, p.459.

¹⁶ Benjamin Hrushovski, “Présentation et représentation dans la fiction littéraire”, pp.9, 13,14.

historiques, personnages historiques réels, mais aussi différentes assertions sur la nature humaine, la société, la technologie.”¹⁷

Segundo o esquema apresentado por Hrushovski, estes dois planos são paralelos mas podem ter vários pontos em comum, desde referentes individuais a quadros de referência completos.¹⁸ Estes quadros podem compreender personagens históricas, descrições de um lugar, discussões de uma teoria, etc. Ora o que acontece no romance histórico, como no romance realista, é a colocação de um CRI novo num quadro de referência externa conhecido, obtendo-se a intersecção dos dois planos. Mas esse CRI, apesar de moldado sobre exemplos externos, é único e provido de coerência interna.¹⁹

Ao analisar a etimologia de *fingere*, Catherine Coquio salienta dois dos seus sete sentidos: representar, de que resultaria *fictus*, fictício, imaginário, e inventar, forjar, de que resultaria *fictus*, fingido, falso. Assim, *fictio* teria duas acepções: 1) acção de moldar, formação, criação; 2) acção de fingir, ficção. A relação de *fingere* com *cognoscere* pode ser compreendida como uma analogia ou uma contradição, uma vez que ambas as actividades resultam da acção de um sujeito produtor, mas enquanto a ficção molda o real, o conhecimento molda-se sobre ele. Daí se concluiria que a ficção seria “subjectiva” e o conhecimento “objectivo”²⁰. Este tipo de conclusão leva rapidamente a uma questionação crítica e à visão desta problemática como circular.

Vários teóricos se debruçaram sobre esta questão. Apresentamos, agora, sumariamente, algumas das suas conclusões.

Para Fred Chappell, opor a suposta “objectividade” da História à “subjectividade” da literatura é uma falsa polarização, agravada por uma vulgarização da terminologia freudiana.²¹ Thomas Pavel coloca o real e a ficção num continuum, com

¹⁷ *Idem*, p.10.

¹⁸ Benjamin Hrushovski explica que um quadro de referência é “un continuum sémantique comportant deux référents ou plus et bâti sur le modèle d’un type quelconque de continuité. Ce peut être une scène dans le temps et l’espace, un personnage, une idéologie, une intrigue, une politique, une théorie, (...). Un *cr* peut être *présent* pour les locuteurs ou *absent, connu* ou *inconnu* de l’auditeur; il peut être réel, hypothétique ou fictif; son statut ontologique est sans importance pour la sémantique: un *cr*, c’est tout ce dont on peut parler.” (“Présentation et représentation dans la fiction littéraire”, p.8).

¹⁹ “Présentation et représentation dans la fiction littéraire”, p.14. Sobre referência, e as mais importantes teorizações a ela associadas ao longo do século XX, veja-se a notável síntese de Rosa Maria Martelo, *Carlos de Oliveira e a Referência em Poesia*, Porto, Campo das Letras, 1998, Primeira Parte, Capítulo I.

²⁰ Catherine Coquio, “Avant-Propos” a Catherine Coquio, Régis Salado (org.), *Fiction & Connaissance*, («Collection Critiques Littéraires»), Paris, L’Harmattan, 1998, pp.7-8.

²¹ Fred Chappell, “Six Propositions about Literature and History”, *New Literary History*, vol.I, nº3, Spring 1970, p.518.

o pretexto de um jogo referencial homogêneo, embora seja “normal” num caso e “marginal” no outro²²; Michel Riffaterre define uma “verdade ficcional” garantida pela “verosimilhança”, isto é, por uma “gramática” do sentido que supõe uma “convenção de verdade”²³. Para Hayden White, a História traduz-se em termos de narrativa, apresentando as suas reconstruções do passado um carácter fictício.²⁴ Numa outra obra, White observa que apesar de se interessarem por acontecimentos de natureza diferente, historiadores e autores de ficção apresentam a mesma forma de discurso e perseguem a mesma finalidade da escrita.²⁵ Michel Vanoosthuyse critica a argumentação de White e, em geral, o neo-historicismo pós-moderno que coloca a História fora do domínio científico para a instalar no da ficção, salientando que a História tem limites, enquanto no domínio da literatura não existe limite para o possível.²⁶ Este autor distingue, ainda, a História da ficção:

“Faire savoir sur la réalité passée, l’histoire ne saurait certes être «vraie» par adéquation à l’objet, mais elle est un discours où la *vérité sur cet objet est en jeu* et dans lequel l’historien *engage sa responsabilité*. En littérature, en revanche, le locuteur *ne s’engage pas* sur la vérité des énoncés (et s’il le fait, c’est une feinte), pas plus au demeurant qu’il n’entend mentir.”

E, mais adiante, conclui:

“le caractère fictionnel du discours ne se détermine pas à partir de l’irréalité de ce qui est énoncé (un mensonge n’est pas une fiction), mais à partir de la question: celui qui énonce est-il l’auteur? En fiction, contrairement à l’histoire, le locuteur réel n’engage pas sa caution pour affirmer la vérité des énoncés, il *délègue* cette responsabilité.”²⁷

²² Thomas Pavel, *L’Univers de la Fiction*, Paris, Seuil, 1986, p.39: “Les pratiques référentielles normales et marginales appartiennent au même continuum et partagent la plupart de leurs caractéristiques.”

²³ Michel Riffaterre, *Fictional Truth*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1990, “Introduction”.

²⁴ Hayden White, *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1973, “Introduction”. A este respeito, veja-se também o conceito de “emplotment” proposto nesta obra.

²⁵ Hayden White, *Tropics of Discourse*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1978, p.121.

²⁶ Michel Vanoosthuyse, *op. cit.*, pp.41-43.

²⁷ Michel Vanoosthuyse, *op. cit.*, pp.43-44 e 49, respectivamente.

Paul Ricoeur coloca a tónica na narratividade do saber, através da expressão “mise en intrigue”.²⁸ Já Gérard Genette sublinha a distinção entre sério (real) e fictício²⁹, observando também que a obra de ficção não se distingue da obra de não ficção (“dicção”) por causa da natureza fictícia de acontecimentos e personagens, mas porque a identidade do narrador não coincide com a do autor. Mais recentemente, Genette revê a sua teoria e conclui:

“Bien entendu, un texte peut relever des deux [critères de littérarité (par fiction ou par diction)] à la fois: d’abord parce que, comme chacun sait, un grand nombre d’œuvres appartiennent en fait à un genre mixte ou intermédiaire, mêlé de réel et de fiction, tel que le roman historique, le roman autobiographique, l’histoire, la biographie ou l’autobiographie romancées, (...); ensuite, et de manière plus pertinente à mon propos, parce que la perception d’une littérarité-par-fiction n’évince pas le sentiment de littérarité-par-diction, et réciproquement. Simplement, elle le trouble en s’y mêlant.”³⁰

Finalmente, já em 2007, Raphaël Baroni, num artigo intitulado “Histoires vécues, fictions, récits factuels”, faz um ponto da situação e tenta repor alguma ordem nesta conceptualização. Para o autor, a relação entre o mundo e as narrativas que o contam é uma relação criativa, uma “construção”.³¹ Segundo Baroni, a partição entre narração e realidade ou a total ficcionalidade que advogam alguns autores citados deve-se ao modo como se encara a mediação da “mise en intrigue” (Ricoeur): se a unidade ordenada que a intriga imprime ao acontecimento é uma pura invenção do narrador, se ela não encontra nenhuma correspondência na realidade, e se toda a narrativa produz uma “mise en intrigue”, então toda a narrativa é fictícia, e a reflexão sobre as relações entre ficção e mundo não pode em nenhum caso limitar-se aos “généros fictionnels”.³² Esta conclusão fica a dever-se a uma banalização da teoria de Ricoeur, que, na sua origem, reservava a expressão “mise en intrigue” para designar

²⁸ Paul Ricoeur, *Temps et Récit*, Paris, Seuil, 1983 (vol.I), 1984 (vol.II), 1985 (vol.III).

²⁹ Gérard Genette, *Fiction et Diction*, Paris, Seuil, 1991, p.61: “ (...) on peut raisonnablement décrire les énoncés intentionnellement fictionnels comme des assertions non sérieuses (ou non littérales) recouvrant, sur le mode de l’acte de langage indirect (ou de la figure), des déclarations (ou demandes) fictionnelles explicites.”

³⁰ Gérard Genette, “Fiction ou diction”, *Poétique*, nº134, 2003, p.134.

³¹ Raphaël Baroni, “Histoires vécues, fictions, récits factuels”, *Poétique*, nº151, 2007, p.259.

³² *Idem*, p.259.

“une configuration poétique que produiraient les œuvres littéraires, et en particulier les récits de fiction, puisqu’il insistait sur le fait qu’il s’agissait d’une «intrigue *feinte*», d’une «invention», d’une «innovation sémantique» reposant sur «l’imagination productrice». L’intrigue est donc définie comme une activité, une production poétique, qui s’opposerait idéalement à un rapport passif aux événements, dans lequel ces derniers se livreraient de manière chaotique ou désordonnée.”³³

Baroni propõe, por isso, uma reflexão sobre as implicações de tal generalização e sobre os deslocamentos conceptuais que ela acarreta. Ele quer saber se todos os géneros narrativos, factuais ou ficcionais, produzem efectivamente “mises en intrigue” equivalentes e se, subsidiariamente, o termo “intriga” pode, de forma justa, aplicar-se a cada um deles. Parece ao autor que a generalização recente do modelo proposto por Ricoeur teve como consequência nivelar certas diferenças que são essenciais quando se deseja esclarecer a diversidade de géneros narrativos, de estilos que os caracterizam e da maneira como os encaramos.³⁴ Por isso, diz ser necessário redefinir, para além das semelhanças de superfície, o que cada forma de configuração narrativa pode ter de singular, se se deseja compreender como diferentes formas de *mimesis* podem influenciar-se ou enriquecer-se mutuamente, como elas formam um “círculo virtuoso” em vez de produzirem uma repetição indiferenciada na qual tudo vale, tudo é ficção e tudo é real ao mesmo tempo, afinal uma posição que traduz uma tendência relativista a que Ricoeur sempre tentou resistir.³⁵

Depois desta síntese de várias teorizações importantes e, por vezes, conflituosas, e como preâmbulo à análise que se segue, convém fazermos um ponto de situação: a definição do conceito de ficcionalidade não está isenta de problemas e não pode ser encarada de forma definitiva, como a síntese anterior demonstra claramente. O conceito de ficcionalidade pode ser entendido em termos de intencionalidade, se a intenção do autor for a construção de um texto baseado numa atitude de “fingimento”; mas também pode ser entendida como um contrato entre autor e leitor, cuja cláusula mais importante é a “willing suspension of disbelief”, como lhe chamava Coleridge, e que entende como aceitável e pertinente o jogo da ficção. Daqui não se pode concluir obrigatoriamente que a ficcionalidade seja autotélica; pelo contrário, o jogo da ficção não exige um corte total

³³ *Idem*, p.260.

³⁴ *Idem*, p.260.

³⁵ *Idem*, p.261-262.

com o mundo real, podendo mesmo o texto ficcional remeter para o universo de experiência³⁶, numa perspectiva de esclarecimento ou explicação que, por vezes, se transmite num registo de carácter didáctico, como era apanágio de boa parte dos romances históricos oitocentistas. Assim, a referencialidade de um texto de ficção poderá ser entendida como pseudo-referencialidade³⁷, uma vez que, segundo Paul Ricoeur, é pela via da leitura que se concretiza a “referência metafórica” que resulta da inevitável fusão de dois horizontes, o do texto e o do leitor, e, logo, a intersecção dos dois mundos, o do texto e o do leitor.³⁸ Convém ainda ter em mente que a ficcionalidade não é uma condição exclusiva dos textos narrativos ou dos textos literários, embora sejam estes os que melhores condições reúnem para a encenar por meio da construção de “mundos possíveis”.³⁹

Após estas considerações prévias, estamos agora em condições de definir o romance histórico. Voltemos, então, ao início. Começámos por recordar a diferença estabelecida por Aristóteles entre Poesia e História e a resultante separação entre os dois géneros discursivos, adoptada, em grande medida, pelos estudiosos do romance histórico. De facto, os críticos sublinham, tradicionalmente, a junção de dois géneros diferenciados e dedicam-se à comparação dos dois, salientando a objectividade da História e a subjectividade da ficção, como vimos. Eis um excerto que resume claramente esta situação:

³⁶ Como se depreende do artigo citado de Catherine Kerbrat-Orecchioni.

³⁷ Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes, *Dicionário de Narratologia*, 6ª ed., Coimbra, Almedina, 1998, p.160.

³⁸ Paul Ricoeur, *Temps et Récit*, I, Parte I, Ponto 3.3, especialmente pp.144-155.

³⁹ Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes, *op. cit.*, p.161. Sobre a noção de “mundo possível” e a sua utilização a propósito das práticas simbólicas, veja-se Nelson Goodman, *Modos de Fazer Mundos*, Porto, Asa, 1995 (trad. António Duarte). Para o autor americano, esta noção participa duma concepção que atribui às obras de imaginação um valor cognitivo comparável ao dos trabalhos científicos. Como o conhecimento do mundo só é acessível através de versões que dele produzimos, as ficções (entendidas a partir do seu étimo *figere*, moldar) são “maneiras de fazer mundos”, também baseadas em teoria, como o inquérito científico ou histórico, na construção do conhecimento. Neste caso, é essencial a articulação do conhecimento com o reconhecimento, ou levar em conta a condição do reconhecimento no processo de conhecimento, salientando o papel do destinatário neste processo (cap.VI). Umberto Eco explora os “mundos possíveis” elaborados pela literatura, importando o conceito de Goodman para o domínio da Semiótica literária. Embora mantenha a categoria de “mundo real” ou de “referência” apoiada pela de “enciclopédia”, Eco pensa os “mundos possíveis” das ficções relativamente aos modos de cooperação do leitor, completando, assim, a análise das “maneiras de fazer mundos” com uma reflexão sobre os processos de interpretação e os seus limites. Os “mundos possíveis” são construções culturais, que o leitor relaciona com mundos de referência – um romance histórico está “relacionado” com a História –, a partir de hipóteses interpretativas programadas pelo texto. O leitor atribui espontaneamente qualidades ao mundo narrativo, por um lado em referência à sua experiência do mundo “real”, e, por outro, pelo seu conhecimento dos códigos literários. (*Leitura do texto literário - Lector in fabula: a cooperação interpretativa nos textos literários*, Lisboa, Presença, 1983 (trad. Mário Brito) e *Os Limites da Interpretação*, 2ªed., Lisboa, Difel, 2004 (trad. José Colaço Barreiros)).

“L’intérêt d’une étude du roman historique est qu’elle permet d’aborder de manière particulièrement nette le problème des relations entre le réel et la fiction dans une œuvre littéraire. Le plus souvent le roman historique passe pour un genre «faux», tant il paraît choquant d’associer deux notions généralement considérées comme antinomiques: l’histoire ne s’oppose-t-elle pas diamétralement, par son souci de rigueur et d’objectivité, à la libre invention romanesque? Cette contestation du roman historique est très utile dans la mesure où elle révèle les problèmes spécifiques du genre; elle ne devrait pas cependant conduire à refuser le droit à l’existence de ce genre littéraire.”⁴⁰

Alguns críticos renunciam a este método comparatista. Concentremo-nos na proposta de Joseph. W. Turner. Este autor começa por dizer que, embora cheguem a conclusões divergentes, quase todos os comentadores do género optam pelo mesmo procedimento: comparar História e ficção e chegar a uma concepção de ficção histórica que anda à volta ou do que a ficção partilha com a História ou do que a ficção reclama para si mesma. E afirma que a comparação não resolve o problema da definição do género 1) porque existe uma inevitável circularidade e isolar denominadores comuns conduz à recapitulação de uma definição a priori, 2) porque é mais pelo conteúdo do que pela forma que se distingue o romance histórico de outros tipos de ficção⁴¹, 3) e porque a diversidade do género impede a generalização. O autor considera que existem três tipos distintos de romance histórico: *documented historical novels*, *disguised historical novels* e *invented historical novels*, que representariam diferentes momentos num continuum teórico, afastando-se da História narrativa em direcção ao romance⁴².

Tal como Turner, também Jean Molino rejeita a tese de Lukacs e recusa a sua aplicação dos princípios do historicismo à História Literária. Molino sustenta que a definição clássica do romance histórico, uma narrativa em que o quadro é real e os heróis são fictícios, não tem nenhum valor universal: é antes o resultado de uma estilização parcial e datada, segundo a qual um tipo particular foi tomado como modelo

⁴⁰ André Daspre, “Le Roman Historique et l’Histoire”, *Revue d’Histoire Littéraire de la France*, nº2-3, Mars-Juin 1975, p.235.

⁴¹ Como explica também Harry Shaw, *The Forms of Historical Fiction. Sir Walter Scott and his Successors*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1983. Também Gérard Gengembre, *Le Roman Historique*, Collection 50 Questions, Paris, Klincksieck, 2006, p.97. Maria de Fátima Marinho procura compreender de que forma o romance histórico se pode ou não assumir como género autónomo em relação ao romance *tout court*, em *Um Poço sem Fundo. Novas Reflexões sobre Literatura e História*, Porto, Campo das Letras, 2005, “Considerações sobre o romance histórico enquanto género”, pp.11-24.

⁴² Joseph W. Turner, “The Kinds of Historical Fiction: an essay in definition and methodology”, pp.335-337.

e forma mais acabados de uma essência que definiria o romance histórico em si.⁴³ Por isso, declara que o romance histórico não nasceu com Walter Scott e não morreu em 1830 ou 1848, contrariando a tese de Lukacs. Na tentativa de apresentar uma definição do género, Molino lembra que a questão não é simplesmente saber o que, numa determinada época, se considera como verdade e como ficção; “Chaque type de discours, défini par une tradition, un public, des formes et des thèmes, constitue une forme spécifique de fusion entre réalité et fiction.”⁴⁴ No final do artigo, o autor apresenta o romance histórico como um macrogénero e um microgénero simultaneamente: por um lado, a expressão serve para designar um grupo de obras próximas no tempo e no espaço, pertencentes a um mesmo conjunto cultural e com relações de filiação, influência, ou semelhança; neste sentido, o microgénero é um facto cultural que se manifesta como cristalização consciente duma forma literária, sem que isso signifique a presença de uma “estrutura” comum a todas as obras, uma vez que é o reconhecimento social que cria o género e não a percepção de semelhanças. Por outro lado, o romance histórico é um macrogénero no sentido em que um traço constitutivo comum serve para isolar um conjunto de obras relativamente afastadas no tempo e no espaço, designando narrativas que, em qualquer cultura, utilizam a história de acordo com diversos processos.⁴⁵ É por isso que o autor considera como históricos os romances ou novelas de tema histórico anteriores a Walter Scott. Como conclusão, Molino sustenta que o romance histórico nunca foi

“un mélange, composé selon des proportions déterminées de deux corps simples, la réalité et la fiction. Réalité et fiction apparaissent comme des catégories composites, fondées sur des attentes, variables selon les circonstances et les discours, et sur des systèmes généraux de croyance qui distinguent des degrés multiples de réalité ou d’historicité: étant une conduite du «comme si», le récit ne vit que d’une perpétuelle ambiguïté entre divers ordres de «réalité».” ; “Le roman historique et l’histoire ne sont pas plus que les autres réalités du monde symbolique sous la dépendance directe de l’événement.”⁴⁶

⁴³ Jean Molino, “Qu’est-ce que le roman historique?”, *Revue d’Histoire Littéraire de la France*, nº2-3, Mars-Juin 1975, p.201.

⁴⁴ *Idem*, p.204.

⁴⁵ *Idem*, pp.232-233.

⁴⁶ *Idem*, p.234.

No entanto, a maioria dos estudos continua a apontar para a fusão dos dois géneros discursivos.⁴⁷ Para encerrar esta questão, podemos concluir que o romance histórico é uma ficção que vai buscar à História uma parte, de extensão variável, do seu conteúdo. O género anuncia-se como um romance, logo, apresenta uma intriga fictícia, mas que se torna verosímil pelo seu enquadramento, quer espacial, quer temporal, e graças também à dinâmica da acção que faz relacionar as duas vertentes. Como explica Gérard Gengembre, o romance histórico obedece a uma lógica da História na medida em que afirma perante o leitor que os acontecimentos poderiam ter-se desenrolado daquela forma e, logo, clarifica as suas causas e consequências. Nesse caso, o romance histórico seria mais verdadeiro do que a História porque a daria a entender de uma maneira viva. Por outro lado, o romance histórico obedece a uma lógica romanesca ao apresentar-se como uma narrativa com um desenlace, uma ou várias personagens principais sobre as quais se exerce a focalização, e uma hierarquização de planos. Esta lógica está submetida à lei da verosimilhança e permite colocar a seguinte questão: o que o leitor lê é plausível tendo em conta a época e o lugar em que se desenrola a acção?⁴⁸ Posto isto, é necessário encarar o contrato de leitura do romance histórico como ambíguo. Uma vez que há, neste género, um certo desajustamento entre uma ficcionalidade assegurada pragmaticamente⁴⁹ e um conteúdo narrativo que remete para outros discursos por se encontrar recheado de instruções referenciais que podem ser verificadas pelos leitores, o contrato de leitura varia de acordo com o compromisso de historicidade assumido no romance. Quer dizer, o romancista pode aproximar-se mais do pólo da historicidade ou do pólo da invenção, e esta opção dará lugar à construção de leitores implícitos diferentes. Como conclui Célia Fernández Prieto, o romance histórico que se apoia numa investigação rigorosa e que respeita a verdade substancial da época, da personagem, dos acontecimentos históricos retratados é o que sustenta com maior

⁴⁷ Leia-se a enunciação relativamente recente de Claudie Bernard: o romance histórico conta uma “histoire qui se mêle d’Histoire, une histoire à minuscule qui se frotte à l’Histoire à majuscule”, em “Le roman historique, une tranche d’histoire: à propôs de Patrick Rambaud”, in Dominique Peyrache-Leborgne et Daniel Couégnas (dir.), *Le Roman Historique. Récit et Histoire*, Nantes, Éditions Pleins Feux, 2000, p.280.

⁴⁸ Gérard Gengembre, *op. cit.*, pp.87-88.

⁴⁹ Acerca deste assunto, Celia Fernández Prieto, *op. cit.*, p.199, começa por explicar que a ficcionalidade põe em jogo três dimensões do discurso: a dimensão pragmática, estabelecida na ficcionalidade da instância narrativa e nas convenções do sistema cultural relacionadas com a institucionalização da comunicação literária; a dimensão semântica, uma vez que a ficcionalidade afecta também o enunciado, o mundo construído no texto, que mostra relações com os mundos de referência dos leitores; e a dimensão genérica, visto que cada género desenvolve um tipo de ficção e elabora um conjunto de regras que regula os processos de produção e recepção das obras, servindo também para estabelecer os contratos de ficcionalidade mediante os quais se precisam as linhas básicas de interacção entre o texto e o leitor.

intensidade o carácter híbrido do pacto narrativo, na medida em que se apresenta como uma versão dos acontecimentos que compete com as versões históricas. A autora continua, dizendo que a leitura de um romance histórico é uma leitura realista, na medida em que exige do leitor uma confrontação entre o mundo construído pelo texto e os seus próprios referentes historiográficos extratextuais, sendo inevitável esta projecção de um mundo no outro.⁵⁰

Concentremo-nos, agora, brevemente, num aspecto inúmeras vezes reiterado pelos romances históricos de recorte tradicional: a afirmação da verdade. Sendo um tópico obrigatório do romance romântico⁵¹, mais se impõe ao romance histórico da época, uma vez que os autores tentam fazer equivaler a sua versão do passado à Verdade, mesmo que, no fundo, tenham consciência de que aquilo que apresentam mais não é do que uma possível “representação” do real pretérito⁵², como veremos mais adiante. Para fazerem valer a sua versão, os autores recorrem às mais diversas estratégias, como a colocação da ficção sob a autoridade de um suposto manuscrito antigo ou o relato de uma testemunha, e a acumulação de pormenores relativos aos usos e costumes da época em questão, sempre com o intuito de a tornarem verosímil. Contudo, como lembra Fernando Aínsa, no discurso ficcional,

“el creador de novelas históricas, aunque se presente como pseudo-objectivo recopilador de hechos del pasado, se atiene a la *convención de ficcionalidad* que rige la creación literaria. En apariencia más libre, disponiendo en los hechos de mayores estrategias narrativas, esta convención necessita, sin embargo, de una mayor coherencia que la meramente histórica, coherencia entendida como credibilidad, lo que Leonor Fleming llama la «verosimilitud dentro de la legalidad interna de cada obra».”⁵³

Mas, apesar da tentativa de credibilizar uma pretensa reconstituição histórica, os autores sabem que a fidelidade à época retratada é muito difícil, especialmente se essa época for mais remota ou se os seus protagonistas forem figuras da História. Como veremos, quando tratarmos o tema do anacronismo, mesmo quando se debruçam sobre

⁵⁰ *Idem*, p.200-201.

⁵¹ Como exemplo, recordemos apenas os romances de Camilo Castelo Branco: logo o primeiro, *Anátema*, termina com a frase “Tudo isto é verdade”. E exemplos como este são incontáveis no Romantismo português...

⁵² Cf. Maria de Fátima Marinho, “A Ilusão de Verdade”, in *op. cit.* (2005), pp.25-42.

⁵³ Fernando Aínsa, *Reescribir el Pasado. Historia y Ficción en América Latina*, Mérida – Venezuela, CELARG, Ed. El Otro – El Mismo, 2003, p.55. Anteriormente, Barbara Foley, *op. cit.*, p.25, argumentara que “[the documentary novel] purports to represent reality by means of agreed upon conventions of fictionality, while grafting onto its fictive pact some kind of additional claim to empirical validation.”

épocas facilmente verificáveis, os romancistas não conseguem disfarçar os desfasamentos a nível de ideologia, comportamento ou linguagem e acabam sempre por incluir na sua “representação” do passado alguns traços inevitáveis do presente.

Reconstrução do passado ou espelho do presente, o romance histórico procede, nas palavras de Brigitte Krulic,

“par effets et jeux de transposition et de superposition d’époques: l’évocation du passé, si convaincante et prenante soit-elle, laisse toujours apparaître en filigrane l’image du présent. L’illusion d’optique est une loi propre au genre : le roman historique pousse l’histoire des temps révolus sur le devant de la scène pour mieux interroger le monde présent.”⁵⁴

Traçadas as linhas gerais na definição do romance histórico, vamos, agora, apresentar os elementos imprescindíveis na sua construção e caracterizar o género de acordo com a prática oitocentista. Antes disso, convém, contudo, fazer um reparo importante em termos de terminologia: já vimos que Aristóteles distinguia entre Poesia e História e que os teóricos do século XVI opunham “verdade” a “fingimento”; no século XIX, as relações entre História e Ficção são traduzidas como relações entre “história” e “invenção”, entre o “histórico” e o “fabuloso” (Herculano), entre “verdade histórica” e “invenção” (Garrett). Nesta dissertação, usaremos também estas designações, atendendo ao espírito da época e a um certo efeito de contaminação que não renegamos, apesar de estes termos poderem ser, em certa medida, anacrónicos...

⁵⁴ Brigitte Krulic, *Fascination du Roman Historique. Intrigues, Héros et Femmes Fatales*, Paris, Éditions Autrement, 2007, p.20.

2. O romance histórico: elementos para a sua definição.

Para facilitar a apresentação deste estudo, dividimos em diferentes secções os elementos constituintes do género: o afastamento no tempo, a convivência de personagens e acontecimentos históricos com personagens e acontecimentos inventados, o papel do narrador, os objectivos do romance histórico, e, finalmente, o anacronismo inevitável numa composição deste género.

2.1. A distância temporal.

O afastamento entre o tempo da enunciação e o tempo da história é apontado por muitos teóricos como o elemento-chave na definição do romance histórico⁵⁵ e, desde logo, o subtítulo daquele que é convencionalmente apontado como o primeiro exemplo do género estabelece esse afastamento: *Waverley, or 'Tis Sixty Years Since*. Esta distância temporal permite, antes de mais, uma perspectiva crítica sobre o passado⁵⁶ e, além disso, precipita o leitor num tempo desconhecido, exótico ou “excêntrico”.⁵⁷

A indicação do tempo da história e do espaço onde se desenrola a acção situa-se, habitualmente, logo na abertura do romance e constitui um tópico obrigatório do género. Esta definição temporal e espacial preenche uma dupla significação funcional, como explica Jean Molino:

“La date, quant à elle, évoque d’une part, grâce aux associations plus ou moins vagues qui s’y trouvent liées dans la conscience du lecteur, des noms, des faits, des images, qui constituent ainsi l’aura historique sur le fond de laquelle se détachera le récit. (...) il s’agit d’un fond de complicité commun existant même pour un roman historique qui décrit une époque pour laquelle nous n’avons pas d’information explicite, et qui fonctionne comme arrière-fond de perspective. Mais en même temps qu’elle situe, la date éloigne et, dans sa précision, joue le rôle des trois coups sur lesquels, au théâtre, le rideau s’ouvre sur la scène.”⁵⁸

⁵⁵ A este respeito veja-se, por exemplo, Mauro Cavaliere, *As Coordenadas da Viagem no Tempo*, Stocholms Universitet, 2002, Parte III, ponto 5.1; Brigitte Krulic, *op. cit.*, Primeira Parte, Ponto 1.

⁵⁶ Maria de Fátima Marinho, *O Romance Histórico em Portugal*, Porto, Campo das Letras, 1999, p.11.

⁵⁷ Como lhe chama Brigitte Krulic, *op. cit.*, p.35.

⁵⁸ Molino, *art. cit.*, pp.215-216. Brigitte Krulic apresenta uma explicação semelhante: “elle fixe la règle d’une complicité, proposée par l’auteur, acceptée par le lecteur, c’est du moins l’objectif visé. Elle

Walter Scott propunha um afastamento de sessenta anos no seu primeiro romance. Mas devemos tomar este exemplo como regra? Os estudiosos do género apontam várias soluções, sendo a de Avrom Fleishman a mais consensual. Fleishman considera históricos os romances que apresentam um intervalo de duas gerações, entre quarenta a sessenta anos, entre o tempo da escrita e aquele em que decorre a acção⁵⁹; outros não apontam espaços de tempo tão precisos: é o caso de Brigitte Krulic que admite também que um acontecimento de importância capital, como uma revolução, uma guerra, uma mudança de regime, possa modificar em profundidade a percepção da duração temporal: “c’est la mise à distance, qui relève de la subjectivité de l’auteur et du lecteur, qui consacre ou non le caractère «historique» de la fiction.” E aponta como exemplo *Les Chouans*, cujo tempo da acção se situa apenas trintas anos antes da publicação do romance.⁶⁰

O limite temporal para além do qual se pode considerar um romance como histórico serve também para estabelecer a fronteira entre o romance do “passado remoto” e o romance do “passado recente”, que se distingue do anterior pela experiência directa que dele podem ter tido o leitor e o autor, e portanto, pela não dependência exclusiva de fontes documentais.⁶¹ Considerada também como ficção histórica, a saga familiar é um subgénero que apresenta uma extensão temporal mais longa do que o romance histórico tradicional, uma vez que traça o percurso de uma família iniciado cerca de um século antes e terminando ou no presente ou num passado muito recente. A saga familiar possui características próprias, como a atribuição da focalização a uma determinada classe social ou a ausência de um acontecimento dominante que conferiria

accomplir par ailleurs l’effet de distanciation dans le temps qui signale et consacre l’appartenance de l’œuvre au genre «roman historique», et ce faisant, «divertit» le lecteur, au sens étymologique du terme, le détourne de sa situation temporelle, le précipite dans l’excentricité d’un temps révolu.” (*op. cit.*, p.35)

⁵⁹ Avrom Fleishman, *The English Historical Novel – Walter Scott to Virginia Woolf*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1971, p.3.

⁶⁰ Brigitte Krulic, *op. cit.*, p.39. Maria de Fátima Marinho, *op. cit.* (1999), p.14, também lembra esta possibilidade, dizendo que “factores históricos determinantes, como uma revolução ou uma guerra, mesmo próximos ou directamente vivenciados pelo autor empírico, podem, se aproveitados num universo romanesco, ser apelidados de históricos (...)”. E remete para o estudo de Helena Irena Kaufman, que analisa simultaneamente romances inquestionavelmente históricos (os de Herculano, por exemplo) e romances de um passado próximo (reportando-se ao 25 de Abril, por exemplo).

⁶¹ Cf. Celia Fernández Prieto, *op. cit.*, p.190. Ana Paula Arnaut, em “Romance(s) Histórico(s)”, in Ofélia Paiva Monteiro (coord.), *Sociedade e Ficção*, Coimbra, Centro de Literatura Portuguesa, Faculdade de Letras, 2007, pp.57-66, não considera útil a delimitação cronológica de Fleishman e a distinção entre romances históricos e “romances do passado recente”: “Se existe já uma História escrita, praticamente alargada até aos nossos dias, que permite as referências cruzadas passíveis de determinar ‘historicidades’ (pessoas, factos e eventos incluídos), subvertidas ou fiéis não interessa agora, por que não aceitar a capacidade romanesca para representar os mesmos lapsos de tempo?” (p.59)

unidade à acção. Estes dois traços distintivos são mais visíveis no romance histórico contemporâneo ou pós-moderno.⁶²

O tempo histórico privilegiado pelos cultores do género é a Idade Média, preferência que deve o seu impulso a Walter Scott e *Ivanhoe*, e constitui uma das tendências mais marcantes do Romantismo europeu.⁶³ Esta escolha não é casual: no período medieval fundam-se as nações modernas, substitui-se o latim vulgar pelas línguas regionais e verifica-se a solidificação do Cristianismo, a par de uma intensa religiosidade.⁶⁴ Além disso, e considerando o caso português, a Idade Média é “cadinho das liberdades burguesas, núcleo da nobreza de carácter e da honra, origem de guerreiros ilustres e da índole portuguesa.”⁶⁵ Finalmente, temos de sublinhar a maior liberdade de imaginação nas artes durante aquele período, o que corresponde a uma das aspirações do artista romântico.⁶⁶ A escolha de um tempo tão afastado permite ainda a vivência de aventuras quase inconcebíveis na actualidade; por isso se pode concluir que a Idade Média, enquanto período de formação das estruturas sociais, dos costumes, do poder, época de instabilidade por excelência, oferece um terreno privilegiado à aventura, um dos elementos essenciais do romance histórico oitocentista.⁶⁷ O romance histórico constrói uma imagem da época medieval que acaba por se impor à mentalidade colectiva. Essa Idade Média é cenográfica, preenchida por castelos e mosteiros, torneios entre cavaleiros, intrigas e *suspense*, ou seja, uma Idade Média feita à medida da imaginação romântica, baseada numa documentação precária e filtrada, frequentemente, por uma atitude nostálgica.⁶⁸

Em Portugal, os primeiros românticos escrevem romance histórico de tema medieval: Alexandre Herculano, *O Monge de Cister*, *Eurico, o Presbítero*, *O Bobo*, e os

⁶² A este respeito leia-se o estudo já mencionado de Maria de Fátima Marinho, *op. cit.* (1999), cap.4, ponto 2. Também Mauro Cavaliere trata deste assunto na obra já citada, pp.73-78.

⁶³ Cf. Paul van Tieghem, *Le Romantisme dans la Littérature Européenne*, Paris, Éditions Albin Michel, 1969; Isabelle Durand-Le Guern, *Le Moyen Âge des Romantiques*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2001, p.105: “C’est sans conteste *Ivanhoé* qui lance dans toute l’Europe une mode effrénée du roman historique à sujet médiéval.”

⁶⁴ Cf. Álvaro Cardoso Gomes e Carlos Alberto Vechi, *A Estética Romântica. Textos Doutrinários Comentados*, São Paulo, Editora Atlas, 1992, pp.20-21.

⁶⁵ Alberto Ferreira, *Perspectiva do Romantismo Português*, 3ªed., Lisboa, Litexa Portugal, s/d., p.96.

⁶⁶ Hernâni Cidade, “Alexandre Herculano”, in João Gaspar Simões (dir., prefácio e notas), *Perspectiva da Literatura Portuguesa do Século XIX*, Lisboa, Ática, 1947, vol.I, p.107.

⁶⁷ Isabelle Durand-Le Guern, *Le Roman Historique*, («Collection 128»), Paris, Armand Colin, 2008, p.80.

⁶⁸ Celia Fernández Prieto, *op. cit.*, p.91. Isabelle Durand-Le Guern, *Le Moyen Âge des Romantiques*, pp.211 e 213: “Le romantisme invente des héros médiévaux à sa mesure, comme il crée un Moyen Âge répondant à ses attentes. (...) Le Moyen Âge apparaît ainsi comme une réalité mythifiée. Fruit de l’histoire et de la légende, de l’imaginaire et des aspirations profondes d’une génération, elle-même inscrite dans l’histoire, il ne peut être saisi que partiellement, sous différents angles et par niveaux successifs.”

contos de *Lendas e Narrativas*; Garrett, *O Arco de Sant'Ana*; Rebelo da Silva, *Ráusso por Homízio*, *Ódio Velho não Cansa*. Mas, a partir da segunda fase do Romantismo, que coincide com um período de estabilidade – a Regeneração –, caracterizado essencialmente pelo crescimento económico, de que o principal beneficiário é a burguesia, assiste-se a uma mudança no gosto do público, passando então a preferir-se temas mais actuais e épocas menos recuadas ou “exóticas”. Começa a desvanecer-se o interesse pelo medievalismo no romance histórico e a obra de Rebelo da Silva reflecte claramente essa mudança⁶⁹: o século XVIII e as invasões francesas passam, agora, a ser épocas repetidamente convocadas.

2.2. A convivência de elementos históricos e inventados.

A inclusão de factos e acontecimentos historicamente verificáveis numa trama ficcional é outro ingrediente que caracteriza o género e contribui para credibilizar o narrado. Albert W. Halsall, ao definir romance histórico-didáctico, afirma a existência de relações referenciais entre personagens e acontecimentos históricos e a sua representação textual, evitando discutir o grau de “realidade” dessas mesmas entidades.⁷⁰ Assim, começa por definir acontecimentos históricos como aqueles cuja natureza ontológica não é contestada pelos especialistas, aqueles em que estão envolvidas pessoas cuja existência histórica é atestada por uma documentação sólida, ou, pelo menos, reconhecida como tal pela maioria dos especialistas. O autor entende por acontecimentos inventados os incidentes contados numa narrativa, que, ontologicamente falando, não dependem duma pretensa referencialidade histórica, e em que se envolvem personagens não históricas, mas cuja existência não deixa de ser afirmada pelo texto.⁷¹

Também Celia Fernández Prieto aborda este assunto, sublinhando que

“la calificación de un personaje o un acontecimiento como *histórico* no depende tanto de su *realidad* o de su existência empírica, cuanto de su inclusión en un discurso

⁶⁹ *A Última Corrida de Touros em Salvaterra* (1848), *A Mocidade de D. João V* (1852), *Lágrimas e Tesouros* (1863), e *Casa de Fantasma* (1865).

⁷⁰ Contrariamente ao que faz Lukacs. Albert W. Halsall, “Le roman historico-didactique”, *Poétique*, nº57, 1984, p.81.

⁷¹ *Idem*, p.82.

histórico (elaborado según los criterios culturales, ideológicos y epistemológicos del historiador). Esto significa que los personajes y los acontecimientos históricos son *construidos* como *personajes* y como *acontecimientos* en y por la historiografía. No la preceden sino que resultan de ella y, en este sentido, se equiparan a los personajes y a los acontecimientos inventados.”⁷²

Reflectindo sobre esta coexistência de elementos históricos e ficcionais, Carlos Reis⁷³ afirma que o romance histórico é um tipo de obra literária em que se manifestam *modalidades mistas de existência*. O autor explica, em seguida, que o reconhecimento por parte do leitor dessas entidades históricas emigradas na ficção possibilita o funcionamento do género de um ponto de vista pragmático. E alerta para a existência de limites na integração ficcional de elementos históricos: se eles não são reconhecidos pelo público como tal, perdem inteiramente as suas raízes históricas. De qualquer forma, é sempre a lógica da ficção que deve prevalecer no romance histórico, podendo as entidades históricas ser submetidas a essa lógica ficcional em relação metonímica com as entidades ficcionais.

Que tipo de acontecimentos atestados são convocados no romance histórico? De acordo com o levantamento efectuado por Maria de Fátima Marinho⁷⁴, é dada a prioridade a certos momentos considerados essenciais na consolidação da nacionalidade portuguesa. Deixamos aqui alguns exemplos desses momentos tratados pelos romancistas estudados nesta dissertação: a primeira dinastia, particularmente as lutas entre D. Afonso Henriques e a mãe (Herculano, *O Bobo*), a crise de 1383-1385 e a actuação de D. João I (Herculano, *O Monge de Cister*), a Batalha de Alcácer-Quibir, as descobertas e a política no Oriente (Camilo Castelo Branco, *O Senhor do Paço de Ninães*; Pinheiro Chagas, *A Descoberta da Índia Contada por um Marinheiro*, *A Marquesa das Índias*, *A Jóia do Vice-Rei*), a perda e a restauração da independência: 1580-1640 (Pinheiro Chagas, *A Máscara Vermelha*, *O Juramento da Duquesa*), as cortes dos séculos XVII e XVIII, a política do Marquês de Pombal e o terramoto de 1755 (Arnaldo Gama, *Um Motim Há Cem Anos*; Pinheiro Chagas, *O Terramoto de Lisboa*, *A Corte de D. João V*), as invasões francesas e as guerras civis (Arnaldo Gama, *O Sargento-Mor de Vilar*, *O Segredo do Abade*; Camilo Castelo Branco, *O Retrato de*

⁷² Celia Fernández Prieto, *op. cit.*, p.181.

⁷³ Carlos Reis, “Fait historique et référence fictionnelle: le roman historique”, *Dedalus. Revista Portuguesa de Literatura Comparada*, nº2, Dezembro 1992, pp.141-147.

⁷⁴ Maria de Fátima Marinho, *op. cit.* (1999), pp.48-49.

Ricardina, A Enjeitada, A Brasileira de Prazins; Pinheiro Chagas, *Os Guerrilheiros da Morte*), a inclusão dos judeus na sociedade portuguesa (Arnaldo Gama, *A Última Dona de São Nicolau*; Camilo Castelo Branco, *O Judeu, O Olho de Vidro*). Além destes momentos, Brigitte Krulic destaca os episódios de violência armada como uma “passagem obrigatória” do romance histórico, especialmente na sua variante de romance de capa e espada, particularmente exemplificada pela obra de Alexandre Dumas. A autora sugere que duelos, batalhas, escaramuças, cercos e emboscadas constituem estereótipos que convocam ideias feitas presentes no espírito dos leitores e asseguram a identidade cultural partilhada pelo público.⁷⁵

Como teremos ocasião de comprovar nos capítulos seguintes, os romancistas não se coíbem de alterar os factos históricos, subordinando-os à efabulação, de modo a obterem um efeito mais dramático. E acabam por confessar que a invenção desempenha um importante papel na construção dos romances: “Este é o desenho geral da obra; porém não me obrigo, e desde aqui o declaro, a rigores de chronologia, nem a tecer nenhuma série deduzida de quadros. / Dentro do mesmo cyclo usarei amplamente das imunidades do romance, e de todas as liberdades da invenção.”⁷⁶ Deste modo são confirmadas as reflexões de Alfred de Vigny 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.”⁷⁷

Para tornar o estudo da História mais agradável e, desse modo, atrair o público e manter o seu interesse, o romancista costuma inseri-la numa trama romanesca que recorre aos mais típicos motivos românticos. Essa trama é mais facilmente sustentada ou justificada quando, como veremos mais adiante, a maioria dos romances históricos tem por protagonistas personagens inventadas. O romancista volta-se preferencialmente para a narração dos acontecimentos da esfera privada, em claro contraste com o carácter

⁷⁵ Brigitte Krulic, *op. cit.*, pp.46-49. Deixamos para mais tarde a referência ao motim popular, que assume particular destaque em alguns romances que estudaremos no último capítulo.

⁷⁶ Rebelo da Silva, “A Tomada de Ceuta”, in *Contos e Lendas*, 3ª ed., Lisboa, Sociedade Editora Portugal-Brasil, s/d., p.146. Como voltaremos a este assunto quando tratarmos do anacronismo, damos apenas este exemplo para evitarmos repetições desnecessárias.

⁷⁷ Alfred de Vigny, “Réflexions sur la Vérité dans l’Art”, in *Cinq-Mars*, Paris, Le Livre de Poche, 1970 [1827], p.27.

público dos acontecimentos históricos.⁷⁸ Como observa Lukacs, não interessa ao romance repetir o relato dos grandes acontecimentos históricos, mas ressuscitar poeticamente os seres humanos que neles tomaram parte. Importa fazer reviver

“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.”⁷⁹

Assim o entende também o romancista que prefere tratar os dramas íntimos e familiares num cenário histórico verosimilmente reconstituído. É o que se depreende das palavras de Pinheiro Chagas, num romance sobre a Restauração: “Mas encarregámo-nos de um improbo e desgostoso trabalho, o de narrarmos as pequenas infamias, as pequenas traições que macularam essa grande epocha de 1640.”⁸⁰

Mesmo aqueles autores que, como Herculano ou Arnaldo Gama, inserem grandes blocos de explicações históricas nas suas narrativas, não deixam de pôr em cena todos os ingredientes típicos dos romances românticos: amores contrariados ou impossíveis, ódios entre famílias, vinganças, sedução e abandono de mulheres predestinadas para a desgraça, filhos ilegítimos, identidades desconhecidas e reconhecimentos, trios amorosos condenados pela fatalidade, crimes que motivam longas expiações, pressentimentos funestos, mortes por amor, envelhecimentos prematuros provocados por grandes desgostos, jovens que professam por motivos amorosos, mulheres-anjo que contrastam com mulheres-demónio, figuras tutelares que salvam *in extremis* os seus protegidos, heróis marginais,...

Em muitos romances históricos sente-se a presença de elementos do romance gótico e do romance-folhetim, especialmente a partir da grande vaga de traduções de

⁷⁸ Como defendia Alessandro Manzoni em “Del Romanzo Storico e, in genere, de’ componimenti misti di storia e d’invenzione”: “Costumi, opinioni, sia generali, sia particolari a questa o a quella classe d’uomini; effetti private degli avvenimenti pubblici che si chiamano più propriamente storici, e delle leggi, o delle volontà de’ potenti, in qualunque maniera siano manifestate; insomma tutto ciò che ha avuto di più caratteristico, in tutte le condizioni della vita, e nelle relazioni dell’una con l’altre, una data società, in un dato tempo (...)” (*Opere di Alessandro Manzoni*, a cura di Lanfranco Caretti, 3ªed., Milano, Ugo Mursia Editore, 1967, p.892)

⁷⁹ Georges Lukacs, *Le Roman Historique*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1965, pp.43-44.

⁸⁰ Pinheiro Chagas, *O Juramento da Duqueza*, Lisboa, Livraria de António Maria Pereira, s/d [1873], p.89.

autores como Eugène Sue ou o Visconde d’Arlincourt, como tivemos oportunidade de demonstrar na Introdução.

A ligação entre os dois planos da narrativa, o ficcional e o histórico, depende muitas vezes da actuação das personagens. É delas que nos ocupamos agora.

O reconhecimento de uma personagem como histórica depende da existência de um código comum ao escritor e ao público e também da própria concepção de História que vigora no momento da escrita.⁸¹ O aparecimento de uma personagem histórica condiciona a narrativa ao conhecimento que os leitores têm dessa figura, como vimos, pois “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 Hamon. Assim, estas personagens “remetem para um sentido pleno e fixo, imobilizado pela cultura”, visto 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» (...)”⁸²

A convocação destas figuras ajuda a criar a ilusão de total fidelidade à época que os romancistas não se cansavam de anunciar. Mas estas personagens podem ultrapassar o âmbito do acontecimento histórico em que foram protagonistas no passado e mover-se na esfera do ficcional, ao mesmo nível das personagens inventadas.⁸³ Contudo, ao romancista só é permitida certa liberdade em relação às “áreas obscuras” da História, isto é, àquilo que a História não registou. E essas áreas situam-se na esfera privada ou íntima das figuras históricas e podem ser exploradas nos momentos em que elas interagem com as personagens ficcionais.⁸⁴

⁸¹ Alterações a nível dos contextos culturais podem dificultar esse reconhecimento, como explica Carlos Reis, *art. cit.*, p.145: “ (...) en fait, dans la mesure où les contextes culturels changent, souvent les circonstances culturelles changent également, ce qui peut rendre difficile aux lecteurs de reconnaître Christophe Colomb ou la bataille de Trafalgar comme entités historiques. (...) le romancier est parfois trop préoccupé avec le lecteur empirique de son temps et il ne peut pas prévoir les lacunes culturelles du lecteur à venir. ”

⁸² Philippe Hamon, “Para um estatuto semiológico da personagem”, in Maria Alzira Seixo (org.), *Categorias da Narrativa*, Coleção Vega Universidade, Lisboa, Vega, s/d., pp.98 e 88, respectivamente.

⁸³ Inúmeros exemplos desta situação podem ser detectados nos autores que estudaremos nos capítulos seguintes. Deixo aqui apenas um: em *Um Motim Há Cem Anos*, de Arnaldo Gama, o Marquês de Pombal seduz uma mulher e abandona-a grávida; mais tarde, nada faz para impedir que o filho seja condenado à morte pela participação no motim contra a Companhia dos Vinhos.

⁸⁴ Cf. Celia Fernández Prieto, *op. cit.*, p.185. Rebelo da Silva, em *A Mocidade de D. João V*, concede grande espaço às aventuras amorosas do jovem D. João V.

Se no romance histórico contemporâneo é vulgar o aparecimento de uma personagem histórica como protagonista⁸⁵, já no romance histórico tradicional as grandes figuras da História costumam desempenhar um papel secundário na intriga, seguindo, assim, o exemplo de Walter Scott. No caso português, é este o modelo que predomina, embora Alexandre Herculano, em *Lendas e Narrativas*, atribua o papel principal aos protagonistas da História⁸⁶, tal como o praticou Alfred de Vigny.⁸⁷ A decisão do romancista de optar por uma ou outra modalidade implica alterações ao nível da construção da narrativa.⁸⁸

A organização dos romances depende ainda da concepção da História em vigor. Para o Classicismo, a História não apresenta uma perspectivação do passado e oferece uma distância sem profundidade; além disso, a História é feita pelos grandes homens, aqueles que ocupam os centros de decisão e se envolvem em conspirações, intrigas, facções, conhecem a grandeza ou a decadência e desencadeiam as revoluções. No período romântico, esta abordagem da História sofre uma alteração que o próprio romance histórico ajuda a divulgar: o passado é tornado presente, pois este é visto como atravessado pelas forças do passado. Entende-se, então, uma continuidade entre os dois tempos. Enquanto para o historiador clássico a lição que o passado transmite é política ou moral e eterna, para o historiador e o romancista românticos a lição do passado é inscrita na própria textura do presente. É a nação que aparece como a força principal da História e o nacionalismo desempenha um papel muito importante na historiografia e no romance do período romântico. Os grandes homens são substituídos pelo povo como força motriz para as transformações; verifica-se a ascensão do povo, numa dimensão

⁸⁵ Sobre este assunto, leia-se o cap.4, ponto 4, de Maria de Fátima Marinho, *op. cit.* (1999), pp.215-231.

⁸⁶ O mesmo acontece nos romances de Antero de Figueiredo ou Lobo d'Ávila nos primeiros anos do século XX. Nestes casos, a predominância da figura histórica limita fortemente a efabulação e a actuação das personagens e prejudica a própria intriga, uma vez que o desenvolvimento e o desenlace são conhecidos e, logo, previsíveis.

⁸⁷ Alfred de Vigny, "Réflexions sur la Vérité dans l'Art", *op. cit.*, p.23: "(...) je crus aussi ne pas devoir imiter les étrangers, qui dans leurs tableaux, montrent à peine à l'horizon les hommes dominants de leur histoire; je plaçai les nôtres sur le devant de la scène, je les fis principaux acteurs de cette tragédie (...)."

⁸⁸ Marguerite Yourcenar dá conta dessas diferenças na nota que fecha *L'Oeuvre au Noir*. (*A Obra ao Negro*, 6ªed., Lisboa, Publicações D. Quixote, 1998 [1951] (trad. António Ramos Rosa, Luísa Neto Jorge e Manuel João Gomes), "Nota da Autora", p.267: "Mais ainda do que a livre recriação de uma personagem real que na História deixou vestígios, como é o caso do imperador Adriano, a invenção de uma personagem "histórica" fictícia, como o é Zenão, parece poder dispensar o apoio de documentos. Na realidade essas duas operações são, em muitos pontos, comparáveis. No primeiro caso, o romancista, ao pretender representar, em toda a sua amplitude, uma personagem tal como ela foi, nunca estudará com suficiente e apaixonada minúcia o processo do seu herói, tal como foi constituído pela tradição histórica; no segundo caso, para dar à personagem fictícia aquela realidade específica, condicionada pelo tempo e pelo lugar, sem a qual o «romance histórico» não passa de um vulgar baile de máscaras, mais ou menos bem sucedido, dispõe apenas dos factos e datas da vida passada, ou seja, a História.")

política, e dos povos, numa dimensão étnica e cultural, à categoria de sujeito(s) da História e tema literário de primeiro plano.⁸⁹ Tanto o historiador como o romancista procuram descobrir por trás da superfície dos acontecimentos as forças que os animaram. Assim, em vez de uma descrição, os românticos pretendem levar a cabo uma “ressurreição”, termo empregue por Michelet, uma presentificação do passado.⁹⁰

Ora, estas diferentes formas de ver o passado têm consequências na concepção do romance histórico, especialmente no capítulo da escolha dos protagonistas. Como demonstra Jean Molino, na linha da concepção da História clássica, os protagonistas da História devem ser os actores principais do romance histórico; a ficção escolhe uma situação de crise no passado em que a fonte de mudança é a conjugação das vontades particulares: das novelas históricas de Saint-Réal ao *Cinq-Mars* de Vigny, existiria, então, uma continuidade.⁹¹ Por seu turno, Walter Scott remete para um plano secundário os grandes homens e coloca na frente da cena os indivíduos anónimos que encarnam as forças da História, como bem exemplificam os romances *Waverley* ou *Ivanhoe*. Molino explica por que motivo os romances de Scott e seus continuadores excluem os “grandes homens”: não é consequência de

“un problème technique, difficulté de représenter de manière authentique, ou du moins vraisemblable, des héros sur lesquels on a tant écrit et dont les attitudes, ou les paroles, risquent de sonner faux. Si les grands hommes n’apparaissent qu’à l’horizon du roman, c’est qu’ils sont semblables aux rois fainéants. Tolstoï poussera cette conception à ses conséquences extrêmes; le mieux que puisse faire le grand homme, c’est d’attendre, comme ce Koutouzov (...).”⁹²

Como caracterizar, então, estes protagonistas ficcionais? De acordo com a teorização de Lukacs, os heróis de Scott são “médios”, isto é, moderados, incapazes de

⁸⁹ Brigitte Krulic, *op.cit.*, pp.89-90; Isabelle Durand-Le Guern, *Le Roman Historique*, capítulos 1, 2 e 3.

⁹⁰ Sobre este tema, destacamos os estudos de Jean Molino, *art. cit.*, pp.213-223, que critica Lukacs por fazer depender o romance histórico da Revolução Francesa e por subordinar os modos de explicação histórica ao Marxismo; Gisèle Séginger (org.), *Écritures de l’histoire*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2005, que, na Introdução, explica como o século XIX inventou uma nova maneira de representar a História, menos evenemencial e mais sensível à existência de grandes forças sociais, políticas e mesmo económicas; Gérard Gengembre, *op. cit.*, a síntese das pp.37-45. Veja-se também François Hartog, *Régimes d’historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil, 2003, e Jean-François Hamel, *Revenances de l’Histoire. Répétition, Narrativité, Modernité*, Paris, Éditions de Minuit, 2006, especialmente o capítulo I.

⁹¹ Jean Molino, *art. cit.*, pp.223.

⁹² *Idem*, p.224.

se entregar fervorosamente a uma paixão ou defender entusiasticamente uma causa.⁹³ As personagens femininas vivem também sob o signo da moderação e têm normalmente uma existência passiva, sem grandes envolvimento amorosos que as desviem do final já esperado: o casamento.⁹⁴

No caso português, as personagens inventadas dos romances históricos são geralmente marcadas pela psicologia romântica e, por isso, não se distinguem das personagens dos romances de actualidade. São, geralmente, caracterizadas física e moralmente logo no início do romance e não mostram sinais de evolução psicológica de relevo ao longo da trama sentimental em que se vêem envolvidas. Além disso, a sua interacção com o mundo histórico configurado na diegese é forçada e claramente artificial.⁹⁵ Facilmente chegamos a esta conclusão pela leitura dos romances de Herculano, Garrett, Camilo ou Arnaldo Gama. As figuras femininas seguem, normalmente, na mesma linha das de Herculano: aceitam passivamente a fatalidade que domina o seu percurso, incapazes de contrariar um destino que as ultrapassa. Correspondem, na sua grande maioria, à mulher-anjo consagrada pela estética romântica. Quanto aos heróis, não podemos falar de semelhanças com o modelo escocês: trata-se agora de verdadeiros heróis românticos, dominados pelo excesso das paixões que não conseguem controlar e impelidos desesperadamente para um final trágico.⁹⁶ Tal como acontece com as personagens femininas, é a fatalidade que domina o seu caminho para o abismo, embora, por vezes, eles tentem encontrar soluções alternativas: Vasco e Eurico professam, buscando na vida religiosa uma paz que lhes escapa. Mas essa opção revela-se desastrosa: sem vocação, eles sentem-se prisioneiros de si mesmos.⁹⁷ Se Eurico se entrega à morte num combate desigual, Vasco persegue a

⁹³ Georges Lukacs, *op. cit.*, p.33. Um bom exemplo deste tipo de protagonista é Edward Waverley. De acordo com Brigitte Krulic, *op. cit.*, p.87, o desenlace de *Waverley* também se pode chamar de “meio-termo” e inscreve-se na tradição literária do romance de formação: o herói acede pouco a pouco à maturidade reflectida, à consciência dos seus limites e à aceitação do papel que lhe atribui a sociedade. Neste romance de Scott, essa busca iniciática, além de ser uma busca de si, é também uma busca da identidade nacional, começando por oscilar entre duas filiações étnicas e políticas mas terminando numa solução de compromisso, simbolizada pelo casamento de Edward e Rose. Krulic retoma as ideias de Lukacs, *op. cit.*, pp.37-38.

⁹⁴ Balzac apresenta uma explicação curiosa para este comportamento: “Obligé de se conformer aux idées d’un pays essentiellement hypocrite, Walter Scott a été faux, relativement à la peinture de la femme, parce que ses modèles étaient des schismatiques. La femme protestante n’a pas d’idéal. Elle peut être chaste, vertueuse; mais son amour sans expansion sera toujours calme et rangé comme un devoir accompli.” Honoré de Balzac, “Avant-Propos”, in *La Comédie Humaine*, Collection l’Intégrale, vol.I, Paris, Seuil, 1965 [1842], p.54. Sobre a heroína de Scott, ver Lukacs, *op. cit.*, p.35.

⁹⁵ Cf. Celia Fernández Prieto, *op. cit.*, 89.

⁹⁶ Pensamos sobretudo nos heróis dos romances de Herculano: Eurico, Vasco, Egas.

⁹⁷ Victor Brombert, *La Prison Romantique – Essai sur l’Imaginaire*, Paris, José Corti, 1975. Cf. Maria de Fátima Marinho, *op. cit.* (1999), pp.63-64.

vingança, igualando-se a outros frades malditos, como Ambrósio, de *The Monk*, e Claude Frollo, de *Notre-Dame de Paris*. Sintetizando a caracterização das personagens romanescas de Herculano, Maria de Fátima Marinho conclui:

“Muito mais desesperadas do que os moderados e fleumáticos heróis scottianos, as personagens do escritor português batem-se sempre por uma causa que *a priori* está irremediavelmente perdida. Levadas por uma fatalidade esmagadora, elas caminham para uma morte angustiada e violenta. Não são os movimentos sociais ou as crises sociopolíticas que interessam. A invasão dos árabes, a luta entre D. Afonso Henriques e D. Teresa ou a política de D. João I são meros acidentes na vida desses heróis que correm vertiginosamente para um abismo que nunca tentam evitar.”⁹⁸

Posto isto, podemos dizer que, mais do que a análise do acontecimento histórico, é a criação de uma intriga ficcional que interessa aos romancistas. Por isso, e valendo-nos da terminologia de Harry Shaw, apelidamos estes romances de disjuntivos, pois o destino do protagonista não tem quaisquer implicações no processo histórico⁹⁹. Mais ainda, a História é usada apenas para dar intensidade à força imaginativa da história ficcional, na qual a personagem “functions not as a symbol of historical process, but as the focus for our timeless hopes and fears.”¹⁰⁰

Ainda no capítulo respeitante às personagens temos de referir dois tipos que se destacam no romance histórico e não só no português: falamos da personagem colectiva e dos marginais. Começamos por estes.

A figura do marginal é um ingrediente típico do Romantismo e facilmente detectável no romance histórico tradicional. Não lhe é dado o papel principal mas, em determinados momentos, a sua actuação é determinante para o desenrolar da acção¹⁰¹; por isso, pode ser chamada de embraiadora.¹⁰² Jean Molino atribui ao marginal duas funções distintas: a de elemento meramente decorativo que se evidencia como antítese pitoresca das outras personagens, ou a de testemunha irredutível duma concepção da vida passada que não quer reconhecer que os velhos tempos terminaram. E conclui que

⁹⁸ Maria de Fátima Marinho, *op. cit.* (1999), p.66. Em seu devido tempo nos debruçaremos mais pormenorizadamente sobre as personagens de Arnaldo Gama, Camilo Castelo Branco e Pinheiro Chagas. Neste momento, importa apenas caracterizar genericamente as personagens fictícias do romance histórico e, por isso, nos concentramos naquele que é considerado o introdutor do género em Portugal.

⁹⁹ Harry Shaw, *op. cit.*, p.155.

¹⁰⁰ *Idem*, pp.82 e 97, respectivamente.

¹⁰¹ Por exemplo, quando revela segredos sobre identidades desconhecidas, como acontece em *O Arco de Sant’Ana* com a bruxa Guiomar.

¹⁰² Maria de Fátima Marinho, *op. cit.* (1999), p.23.

a função mais frequentemente preenchida pelo marginal ou excêntrico é a de contraste social e moral.¹⁰³ Este papel é habitualmente desempenhado por feiticeiras, escravos, loucos ou bobos, e bandidos ou foras-da-lei¹⁰⁴, exemplificados em Quasímodo (*Notre-Dame de Paris*), Robin Hood (*Ivanhoe*), D. Bibas (*O Bobo*), Guiomar (*O Arco de Sant'Ana*), De Profundis (*O Sargento-Mor de Vilar*), para citar apenas alguns.

Concentremo-nos agora na personagem colectiva. Ao distinguir o romance histórico de outros tipos de ficção, Avrom Fleishman destaca a capacidade desse género para lidar com a experiência colectiva da História:

“(...) a past age will be represented in the development of individuals as well as in that of the group (...). The historical novel is pre-eminently suited to telling how individual lives were shaped at specific moments of history, and how this shaping reveals the character of those historical periods. In doing so it is both a dramatic and a social fiction, but is distinguished from the types that go by those names by the balanced weight it attaches to the personal and the collective experience of men in history.”¹⁰⁵

Walter Scott estabelece o modelo dessa experiência, ao atribuir ao povo um papel de relevo nas grandes transformações da História, como se pode depreender pela leitura, por exemplo, de *Ivanhoe*, através das personagens Gurth e Wamba, servos saxões que simbolizam as camadas populares face às alterações introduzidas pela classe dominante normanda¹⁰⁶, e através da resistência do bando chefiado por Robin Hood às injustiças cometidas por essa mesma classe. Lukacs sumaria a técnica de Scott:

“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

¹⁰³ Jean Molino, *art.cit.*, pp.227.

¹⁰⁴ Exceptua-se o herói de *Paulo, o Montanhês*, de Arnaldo Gama, forçado a ser um fora-da-lei pelas circunstâncias, mas pautando a sua conduta por um código de honra. Cf. a Introdução desta dissertação, ponto 4.

¹⁰⁵ Avrom Fleishman, *op. cit.*, p.10.

¹⁰⁶ O diálogo inicial entre estas duas personagens é significativo.

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 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».”¹⁰⁷

A acção habitualmente desempenhada pela personagem colectiva é de carácter bélico: guerras, motins, ataques ou assaltos a casas senhoriais encontram-se em abundância no romance histórico. *Waverley* ou *Ivanhoe* dão vários exemplos desses confrontos, como a batalha de Preston, no primeiro, ou o assalto ao castelo de Front-de-Bœuf, no segundo; em *Notre-Dame de Paris*, o povo ataca a catedral para salvar Esmeralda; Manzoni, em *I Promessi Sposi*, põe em cena um motim popular motivado pelo aumento do preço do pão. Em Portugal, existem também vários exemplos significativos, dos quais destacamos: a batalha de Cangas de Onis, em *Eurico, o Presbítero*, a batalha de S. Mamede, em *O Bobo*, a revolta do povo do Porto contra os abusos de poder do Bispo, em *O Arco de Sant'Ana*, o motim popular contra a Companhia dos Vinhos, em *Um Motim Há Cem Anos*, o ataque à casa onde se refugiara o nobre que contrariara os ditames dos burgueses portuenses, em *A Última Dona de São Nicolau*, ou a reacção do povo inculto, indefeso e aterrorizado face à ameaça napoleónica, em *O Segredo do Abade* e *O Sargento-Mor de Vilar*. Mas a actuação da multidão não se fica pelos momentos bélicos; outros episódios mostram bem esta personagem em acção. É o que acontece, por exemplo, no romance de Manzoni quando a população do Ducado de Milão se vê confrontada com um mortífero surto de peste. Ou, como mostra o romance de Arnaldo Gama, *O Sargento-Mor de Vilar*, quando se traça o retrato do medo e do terror sentidos pela população portuense que, fugindo da invasão francesa, se precipita para o rio Douro e é protagonista do Desastre das Barcas.¹⁰⁸

A inclusão de acontecimentos e personagens históricos na intriga ficcional tem por única finalidade criar a impressão de total fidelidade ao tempo evocado. Mas um

¹⁰⁷ Georges Lukacs, *op.cit.*, p.51.

¹⁰⁸ Cf. Ana Maria 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, 2002, III.3.

outro aspecto concorre decisivamente para este fim: a chamada “cor local”. Sob esta designação agrupa-se uma série de elementos que pretendem ajudar a criar um cenário verosímil, através da acumulação de pormenores relativos à vivência quotidiana, aos usos e costumes da época e do lugar reconstituídos. Um dos elementos mais problemáticos é a linguagem. Os autores esforçam-se por dar voz aos dialectos regionais ou às marcas linguísticas de determinadas classes sociais, como o faz Scott ao incluir o dialecto escocês nas falas das personagens do povo, em *Waverley*, ou ao realçar certas questões de vocabulário, como exemplifica o diálogo entre Wamba e Gurth, logo no início de *Ivanhoe*. Também os romancistas portugueses demonstram esta preocupação: Arnaldo Gama, por exemplo, não se esquece de reproduzir a linguagem popular e o sotaque minhoto, típicos dos criados da lavoura, em *O Sargento-Mor de Vilar*. No entanto, frequentemente os autores apresentam uma linguagem mais apropriada ao entendimento dos leitores, uma espécie de “tradução”, especialmente quando o romance lida com épocas mais recuadas.¹⁰⁹

Descrições pormenorizadas da indumentária das personagens, de cidades, castelos, monumentos, aposentos em que ocorrem eventos importantes, reforçam a intenção do autor de criar um quadro inquestionavelmente verídico aos olhos do leitor. O mesmo objectivo se pretende alcançar com a referência a um conjunto variadíssimo de práticas ou costumes da época e da região, como as festas populares, sagradas ou profanas (a procissão de Quarta-feira de Cinzas e os festejos do Carnaval, em *Um Motim Há Cem Anos*), pratos típicos da gastronomia local (*O Satanás de Coura*), profissões e cargos públicos, penas atribuídas a determinados crimes (*A Última Dona de São Nicolau*),... Destaca-se ainda a importância dada à topografia e toponímia das cidades, como se pode perceber nos romances de Arnaldo Gama, por exemplo, e a interacção das raças judia, cristã e árabe na Idade Média (*Ivanhoe*, *O Monge de Cister* ou *A Última Dona de São Nicolau*).¹¹⁰

Esta espécie de “saturação” de informação, que muito contribui para criar o “efeito de real” de que fala Barthes,¹¹¹ ajuda o autor a movimentar as personagens, que estruturalmente nem sempre condizem com a época em questão, num cenário verídico, temporal, social e ideologicamente afastado do momento da enunciação. Muitos críticos

¹⁰⁹ Como acontece em *Ivanhoe* relativamente à conversa entre os dois servos saxões. Voltaremos a este assunto, com mais pormenor, na secção dedicada ao anacronismo.

¹¹⁰ Estes exemplos não pretendem de forma alguma à exaustividade; servem apenas para ajudar a contextualizar os elementos referidos.

¹¹¹ Roland Barthes, “L’Effet de Réel”, *Communications*, nº11, 1968, pp.84-89.

vêm exactamente neste excesso de pormenores a maior fragilidade do género, como observa Castelo Branco Chaves:

“Ora uma das causas da caducidade do romance histórico, talvez a maior fragilidade da sua contextura essencial, como género literário e, principalmente, como romance, foi a de o leitor se sentir nele como num museu. Não havia simetria nem equilíbrio de elementos – porque o descritivo arqueológico ou simplesmente histórico desequilibrava a composição e o pitoresco dos personagens e dos meios, no geral, degenerava da realidade natural.”¹¹²

Apesar disso, os elementos que abordámos nesta secção – acontecimentos e personagens históricos e “cor local” –, bem como as notas explicativas e de carácter bibliográfico sobre os mais variados assuntos respeitantes à época retratada, funcionam como uma garantia de credibilidade do narrado.¹¹³

Como conclusão e sumário do exposto até ao momento, recordamos as explicações de Barbara Foley que, ao sintetizar as diferenças a nível de estratégia de representação entre o romance histórico do século XIX e a ficção documental praticada anteriormente, afirma: o texto do romance histórico propõe

“cognition through an undisguised adoption of analogous configuration. Characters make their claim to truthfulness (...) through their function as representative types; hence they convey cognition of the referent through their relationality. Second, the plot of the historical novel (...) directs its narrative energy to the elaboration of a pattern of complication and resolution that interprets and evaluates the social world. (...) Third, empirical data enter the historical novel (...) to reinforce the text’s claim to offer a persuasive interpretation of its referent. (...) factual references in the historical novel must be plausible, yet they need make no pretension to a literal retelling of events. When a figure from world history enters the fictional world, he or she verifies the trajectory of the plot; when a corroborative preface or footnote is attached to the text, it

¹¹² Castelo Branco Chaves, *O Romance Histórico no Romantismo Português*, Lisboa, Instituto de Cultura Portuguesa, 1979, p.57.

¹¹³ Além de contribuírem para o objectivo didáctico que muitos autores reclamam para as suas obras. Voltaremos a este assunto na secção dedicada aos objectivos do romance histórico.

authenticates the propositionality embedded in the analogous configuration. Telling the truth has become a matter of accurate generalization.”¹¹⁴

2.3. O narrador.

O narrador do romance histórico oitocentista apresenta-se, geralmente, como o editor de um manuscrito original, de uma crónica esquecida, de um conjunto de cartas, que contêm o relato verídico dos acontecimentos. Este subterfúgio assenta numa longa tradição, como vimos na Introdução, e permite imprimir maior credibilidade à história, uma vez que o narrador apenas conta o que estaria já previamente estabelecido e, logo, autenticado, por um documento escrito¹¹⁵. Além deste documento, o narrador pode ainda apresentar o relato de uma conversa com uma suposta testemunha como a fonte da história que vai contar.¹¹⁶ Segundo Celia Fernández Prieto, este procedimento desempenha várias funções: 1) outorgar verosimilhança à omnisciência do narrador em relação à história e sublinhar o valor histórico do relato ao torná-lo proveniente de uma fonte contemporânea dos acontecimentos; 2) marcar a distância temporal entre o passado do enunciado e o presente da enunciação; 3) tornar possível o comentário (metanarrativo e hermenêutico) do narrador autoral; 4) justificar o anacronismo. O narrador autoral, editor ou transcritor do manuscrito, vê-se na necessidade de lhe modernizar o estilo para o tornar mais inteligível aos olhos do leitor.¹¹⁷

Normalmente, este procedimento é apresentado em prefácios que fazem aparecer “condições de legibilidade”¹¹⁸, uma vez que contextualizam historicamente a narrativa e ajudam a estabelecer as regras do próprio género à medida que vai sendo praticado. Claude Duchet propõe uma designação diferente – discurso ou aparelho prefacial –, visto que a matéria aí abordada pode encontrar-se distribuída por notas ou documentos anexos, disfarçar-se em dedicatórias, inscrever-se elipticamente numa epígrafe ou no subtítulo, intrometer-se nos capítulos introdutórios ou conclusivos, inserir-se no próprio

¹¹⁴ Barbara Foley, *op. cit.*, pp.144-145.

¹¹⁵ Não esquecendo que, desde a Idade Média, a palavra escrita é uma fonte inquestionável de autoridade.

¹¹⁶ Pensamos, por exemplo, no início do romance *O Segredo do Abade*, de Arnaldo Gama.

¹¹⁷ Como acontece em *I Promessi Sposi*, de Manzoni. Celia Fernández Prieto, *op. cit.*, pp.204-205.

¹¹⁸ Claude Duchet, “L’Illusion Historique. L’enseignement des préfaces (1815-1832)”, *Revue d’Histoire Littéraire de la France*, nº2-3, Mars-Juin 1975, p.249.

romance e acompanhar a narrativa sob forma de um discurso do narrador.¹¹⁹ Este discurso inclui os comentários metanarrativos, que, de certa forma, podem ajudar a rastrear etapas na evolução do próprio género romanesco em geral, como é o caso das referências à lei das três unidades aristotélicas encontradas em romances de Herculano¹²⁰, Garrett¹²¹ ou Arnaldo Gama¹²². Além dos comentários sobre a construção da narrativa, o narrador faz muitas vezes comparações entre a actualidade e o passado, aproveitando para divulgar conhecimentos sobre a época em questão ou para criticar a inércia das instituições.¹²³ Além disso, o narrador não consegue deixar de analisar determinadas situações à luz das ideias do século XIX, ou de transmitir as convicções do autor, como acontece em *O Monge de Cister*, quando defende o municipalismo medieval: percebe-se aqui mais um recado aos leitores contemporâneos do que uma explicação histórica.¹²⁴ Ao exibir a sua erudição em digressões ou comentários de

¹¹⁹ *Idem*, p.250.

¹²⁰ *O Monge de Cister*, in *As Melhores Obras de Alexandre Herculano*, vol.III, s/l., Círculo de Leitores, 1986 [1848], tomo I, p.181: “Posto que a literatura destes nossos tempos – o drama e a novela – tenham levado tanta vantagem em rapidez e locomoção às vias férreas, quanto levam as faculdades da imaginativa às forças mais enérgicas do mundo material, a nossa mutação, apesar disso, respeitará as sãs doutrinas da unidade de lugar e de tempo.” A mesma referência em “Mestre Gil”, in *Lendas e Narrativas*, vol.VII, s/l., Círculo de Leitores, 1986 [1851], tomo II, p.139: “De S. Jorge saltava a procissão (que ainda naquele tempo se não tinham inventado as três unidades) ao sacrifício de Isaac.”

¹²¹ *O Arco de Sant’Ana*, in *Obras Completas de Almeida Garrett*, vol.II, Lisboa, Círculo de Leitores, 1984 [1845-1850], p.29: “Façamos, com a rapidez com que em um teatro britânico se faz, a nossa mutação de cena; e deixar gemer as unidades de Aristóteles, que ninguém desta vez lhe acode.”

¹²² *O Sargento-Mor de Vilar*, Porto, Livraria Educação Nacional, 1935 [1863], p.233: “Entre os factos, a que o leitor assistiu nos capítulos antecedentes, e aquêles que vai ler nos que se seguem, medeião sete anos. O desfecho da minha novela pede êste grande salto; e como aos novelistas assiste justamente o direito de desprezar o potro das unidades de lugar e de tempo, quando isso convenha aos interesses do seu conto (...).” A mesma referência em *A Caldeira de Pero Botelho*, Porto, Livraria Tavares Martins, 1936 [1866], p.151: “Ainda bem que nós, os novelistas, não somos obrigados a reconhecer o jugo tirânico das três unidades fatais, (...).” Sobre este assunto, veja-se Maria de Fátima Marinho, *op. cit.* (1999), pp.50-51.

¹²³ Podemos ler no romance de Camilo Castelo Branco, *O Santo da Montanha*, 6ªed., Lisboa, Parceria António Maria Pereira, 1972 [1866], pp.116-117, um exemplo típico (e jocoso, ou não fosse camiliano...) desta situação: “Tinham devorado treze léguas em vinte e seis horas: a maior maravilha daqueles tempos e daquelas estradas, que os actuais ministros da Obras Públicas, se são românticos e curiosos, podem ir ainda agora reconhecer, porque são as mesmas. – Entre parêntesis: não há país como este, em que tanto se respeite a poesia do passado, no tocante a estradas de Trás-os-Montes. Quem quebra uma perna nas barrocas daquela estrada não fica bem; mas, se tiver respeito aos tempos heróicos de Portugal, consola-se, sabendo que, no mesmo sítio, há quatrocentos anos, poderia ser que seu décimo quinto avô quebrasse também uma perna, ou ambas, ou todas quatro, como costumavam tê-las os nossos décimos quintos avós.” Rapidamente percebemos que o narrador dos romances históricos de Camilo se comporta como o dos romances de actualidade: com muita ironia e parcialidade.

¹²⁴ *O Monge de Cister*, *op. cit.*, tomo II, cap XVII. Cf. Isabelle Durand-Le Guern, *Le Roman Historique*, p.28: “Loin de s’effacer derrière son récit, le narrateur du roman est souvent amené à prendre position sur les événements qu’il décrit; il propose ainsi sa propre lecture de l’histoire, qu’il soumet au lecteur, invité à partager son point de vue.”; p.121: “De manière encore plus directe, l’histoire se révèle parfois un moyen pratique et efficace d’aborder les interrogations contemporaines (...).”

carácter informativo, o narrador mostra-se dotado de uma competência histórica e cultural que é determinante na prossecução do objectivo didáctico do género.¹²⁵

Ao longo dos romances é possível verificar o apelo constante do narrador à atenção e à participação do leitor (ou, muitas vezes, leitora...), começando logo pelos prefácios ao leitor *benévolo*, *amável*, etc. Por vezes, o narrador parece querer colocar-se no mesmo plano do leitor, fingindo dialogar com ele e levando-o a entrar em aposentos ou a assistir a cenas importantes: “Leitor, que tens tu com isso, comigo, com o meu *spleen*? Prometi contar-te uma velha história. Boa ou má, queres ouvi-la, e não uma autobiografia minha. Vou obedecer-te. Escusas de gritar mais: «Avante, narrador!».”¹²⁶

Apesar da habitual focalização omnisciente, às vezes o narrador finge não conhecer todos os pormenores da história que conta, o que, por um lado, impede que o leitor questione a origem de tal ciência, e, por outro, o mantém suspenso à espera das revelações que lhe serão feitas posteriormente: “O elixir que ele empregara para produzir essa maravilhosa cegueira não sabemos nós qual fosse; (...)”¹²⁷

Reflectindo sobre a importância global do narrador no romance do século XIX, Jesús García Jiménez conclui que ele é um demiurgo, um criador mítico do universo, um ser superior que se subtrai livremente às categorias e cenários da acção (espaço e tempo), um habitante livre do interior das consciências, um testemunho omnisciente dos pensamentos e desejos das personagens, um viajante omnipresente e ubíquo, a consciência total do relato, um notário das palavras não proferidas, um censor irónico e um acompanhante invisível, sempre pronto para exercer as suas funções paternas ou judiciais.¹²⁸ Se confrontarmos os narradores de romances históricos tradicionais e de romances de actualidade verificaremos que o comportamento desta instância enunciativa não difere e desempenha as funções que Jiménez lhe reconhece. Como constataremos na última parte desta dissertação, o narrador que melhor corresponde a esta descrição é, sem dúvida, o camiliano.

¹²⁵ Cf. Celia Fernández Prieto, *op. cit.*, pp.209-210.

¹²⁶ *O Monge de Cister*, *op. cit.*, tomo II, p.41. A este respeito, leia-se também o curioso exemplo que inicia o capítulo XIV do tomo II: o narrador finge ter arrastado o leitor para uma casa, e à medida que vão entrando, vai chamando a atenção para o que os rodeia, até se depararem com o vulto de alguém que o leitor já devia conhecer...

¹²⁷ Alexandre Herculano, “Arras por Foro de Espanha”, in *Lendas e Narrativas*, *op. cit.*, tomo I, p.34. Para outros exemplos significativos, leia-se Maria de Fátima Marinho, *op. cit.* (1999), p.50.

¹²⁸ Jesús García Jiménez, *La Imagen Narrativa*, Madrid, Editorial Paraninfo, 1995, p.66.

2.4. Objectivos do romance histórico.

O objectivo didáctico é claramente enunciado por uma boa parte dos romances históricos oitocentistas. Os autores recuperam a fórmula horaciana *prodesse ac delectare*, transformando a leitura dos seus romances em momentos de ensino/aprendizagem da História. Deste modo, aqueles leitores que não possuíssem tempo ou interesse pelo estudo do passado acederiam, assim, a uma versão suavizada e mais atractiva das épocas volvidas:

“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 (...).”¹²⁹

O romancista histórico, auxiliado pela imprensa que publica em folhetim as suas produções¹³⁰, assume a tarefa de vulgarizar o conhecimento e formar as massas populares: deste modo, o romance vem preencher uma função de utilidade social¹³¹. Como explica Brigitte Krulic, a propósito da obra de Alexandre Dumas, o objectivo do romancista histórico não varia muito: familiarizar o leitor com as grandes personalidades da História, certas épocas ou acontecimentos centrais, cuja compreensão ajuda a perceber o presente, mostrar as pequenas causas que estão na origem dos grandes acontecimentos. Fazendo isto,

“le romancier historique initie ses lecteurs à la mise en perspective historique, à la confrontation du passé et du présent. Dans la mise en scène de l’histoire nationale, il conforte les lecteurs dans l’idée que l’histoire fait advenir l’identité préexistant de toute éternité du peuple-nation, que le retour aux sources fonde une existence légitime et

¹²⁹ Arnaldo Gama, *Um Motim Há Cem Anos*, Porto, Livraria Simões Lopes, 1949 [1861], pp.11-12.

¹³⁰ Brigitte Krulic, *op. cit.*, pp.66-70, reflecte acerca do papel da imprensa e do folhetim na instrução do público.

¹³¹ Isabelle Durand-Le Guern, *Le Roman Historique*, pp.119-120.

glorieuse: c'est bien d'une visée téléologique et providentialiste (...) dont se dote l'histoire transposée en fiction.”¹³²

Os romancistas esforçam-se por fazer crer que um romance pode ser mais verdadeiro do que um tratado de História porque, para além dos acontecimentos e figuras do passado, o romance põe também em cena a intimidade, os detalhes da vida quotidiana que escapam ao historiador.¹³³ E os críticos perpetuam essa ideia, sublinhando a vertente instrutiva do romance histórico, como se pode perceber pela leitura de uma notícia publicada n' *O Panorama* acerca da tradução do romance *Quentin Durward*, de Scott, por Ramalho e Sousa e Caetano Lopes de Moura:

“(...) 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 inútil, é um bom serviço que se faz á litteratura portugueza. São as novellas os livros que por maior numero de mãos correm, e, quando instructivas e vertidas em boa linguagem, podem, por isso mesmo, fazer grande beneficio, não só instruindo e deleitando; (...)”¹³⁴

Como pretendem a fidelidade histórica, os romancistas apresentam sempre inúmeras atestações da veracidade daquilo que narram em notas, em prefácios ou no próprio corpo do texto: “Fique dito por uma vez que todos os nomes que empregamos, cenas que descrevemos, costumes que pintamos, são rigorosamente históricos.”¹³⁵ Rebelo da Silva afirma na Introdução a *Ódio Velho não Cansa* que o romance histórico tem o dever de ser verdadeiro: “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.”¹³⁶ Finalmente, recorreremos a Arnaldo Gama para mostrar como o objectivo didáctico do romance

¹³² *Idem*, p.75.

¹³³ Como explica Herculano em “A Velhice”, in *Cenas de um Ano da Minha Vida. Apontamentos de Viagem*, in *As Melhores Obras de Alexandre Herculano*, vol.VIII, s/l., Círculo de Leitores, 1987, p.73. Voltaremos a este texto na terceira parte desta disser tação.

¹³⁴ *O Panorama*, Lisboa, Typographia da Sociedade, vol.III, nº103, 20 de Abril de 1839, p.128.

¹³⁵ Alexandre Herculano, *O Bobo*, in *As Melhores Obras de Alexandre Herculano*, vol.I, s/l., Círculo de Leitores, 1986 [*O Panorama*, 1843], p.118, nota 1.

¹³⁶ Rebelo da Silva, *Ódio Velho não Cansa*, 3ªed., Lisboa, Empresa Lusitana Editora, s/d. [1848], p.16.

depende de uma vasta informação sobre a época, que os autores anunciam como a grande vantagem das suas obras:

“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 (...).”¹³⁷

O narrador aproveita para traçar um esboço da história da imprensa, completada depois numa nota em que 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 êles 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 escrever, e o pobre do novelista, se quer meter-se por estas épocas da história dentro, tem de ser mineiro, aparelhador e estatuariário, tudo ao mesmo tempo (...).”¹³⁸

Mas, apesar de todos os protestos de veracidade, os autores têm consciência de que esta visão do romance histórico é um pouco “ingénua” e acabam por denunciá-la: “Desde o *Cinq-Mars* ríspido 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.”¹³⁹

Ainda que inconscientemente, os romancistas chegam à conclusão de que o passado só nos pode chegar sob a forma de documento, sem recurso ao testemunho

¹³⁷ *A Última Dona de São Nicolau*, Porto, Livraria Tavares Martins, 1937 [1864], p.31.

¹³⁸ *Idem*, nota XXVI, pp.312 e 315, respectivamente.

¹³⁹ Innocencio F. da Silva, Introdução a Pinheiro Chagas, *Os Guerrilheiros da Morte*, Lisboa, L&F, Escriptorio da Empresa, 1872, p.xxxiv.

directo, e sendo, por isso, passível de interpretações abusivas ou de inclusão de factos não verificáveis.¹⁴⁰

Reconhecendo, então, que nem sempre é possível ser verdadeiro, o romancista esforça-se para, pelo menos, ser verosímil,¹⁴¹ recheando as intrigas de pormenores pitorescos e inventando aquilo que a História não guardou mas que podia ter acontecido. Lembramos, a este propósito, a pergunta de Fernando Aínsa: qual é a verdade referencial do verosímil? “Algo que es semejante a la verdad; una verdad que tiene apariencia de verdadero, de lo que «parece» o podría ser sin forzar la lógica, no necesariamente de lo que es verdadero.”¹⁴²

Num bem conhecido trecho de “O Bispo Negro”, Herculano distingue entre “verdadeiro” e “verosímil”, sublinhando o importante papel que a “tradição” e o “verosímil” desempenham na construção do romance histórico, e fazendo eco da teorização de Alfred de Vigny a que já nos referimos:

“O príncipe de Portugal Afonso Henriques, depois de uma revolução feliz, tinha arrancado o poder das mãos de sua mãe. Se a história se contenta com o triste espectáculo de um filho condenando ao exílio aquela que o gerou, a tradição carrega as tintas do quadro, pintando-nos a desditosa viúva do conde Henrique a arrastar grilhões no fundo de um calabouço. A história conta-nos o facto; a tradição os costumes. A história é verdadeira, a tradição verosímil; e o verosímil é o que importa ao que busca as lendas da pátria.”¹⁴³

Rebello da Silva alude à necessidade de se respeitarem as leis da verosimilhança na composição de um romance histórico, sublinhando a diferença entre a rigidez da História e a liberdade do romance, mesmo se este se molda a partir daquela:

“Não se imagine, porém, que, apontando o severo desenho da historia, o acceitemos para nós como juizo ou queirâmos impol-o como regra absoluta, e limite d’esta qualidade de novellas. Longe d’isso! (...)

¹⁴⁰ Abordamos este assunto de uma forma sucinta; voltaremos a tratá-lo mais pormenorizadamente na terceira parte desta dissertação, quando nos debruçarmos sobre o romance histórico de Alexandre Herculano.

¹⁴¹ Cf. Maria de Fátima Marinho, *op. cit.* (1999), p.22.

¹⁴² Fernando Aínsa, *op. cit.*, p.23.

¹⁴³ *Lendas e Narrativas*, *op. cit.*, tomo II, pp.55-56.

A verdade da poesia não é a verdade austera da sciencia. A invenção e o estylo sempre desfalleceram em ferros, e não os ha mais duros, que a cega obediência, que semilhante systema exige.

Como a fada dos contos populares, o romancista gosa de altos privilegios. (...) Guardadas as leis da verosimilhança, póde lavrar como entender a moldura da sua fabula. A historia será como um espelho aonde ella se reflecta.

Uma vez que sejam humanas e possiveis as figuras, e que por obras e palavras não desmintam as crenças e os costumes, ha plena liberdade de sair e entrar, de mandar falar os mudos, e de ressuscitar os mortos.”¹⁴⁴

Posto isto, podemos concluir que a verosimilhança surge como um meio de persuasão, como explica Albert W. Halsall :

“donner au lecteur l’impression que ses façons à lui de concevoir le monde et ses phénomènes sont respectées, et il risque d’accepter par la suite la «valeur» exemplaire que possèdent des événements – historiques, inventés et historico-inventés – qui sont offerts par le récit pour garantir des propositions explicites et des prises de position implicites qui en forment la base axiologique.”¹⁴⁵

Porque, mesmo verosímil, no fundo, o romance histórico não deixa de ser *factio* – criação e ficção –, e o objectivo tão perseguido da verosimilhança não passa de uma ilusão:

“La mise en scène du temps passé repose sur une illusion d’optique: elle procède par effets de dédoublement et de surimpression entre le présent et le passé, si bien qu’on peut se demander si la représentation vraisemblable du passé, qui constitue l’objectif le plus évident, le plus «visible» du roman historique, n’est pas, en fin de compte, un astucieux trompe-l’œil.”¹⁴⁶

Voltaremos a este assunto na secção seguinte.

¹⁴⁴ Rebelo da Silva, Introdução a “A Pena de Talião”, in *Contos e Lendas*, 3ªed., Lisboa, Sociedade Editora Portugal-Brasil, s/d. [1860], pp.265-266.

¹⁴⁵ *Artigo citado*, p.94.

¹⁴⁶ Brigitte Krulic, *op. cit.*, p.56.

2.5. O anacronismo.

Como fomos mostrando ao longo deste capítulo, embora insiram a intriga num quadro temporal e espacial verosímil, reconstituído com minúcia arqueológica, os romancistas não se livram inteiramente do problema: como fazer a personagem falar e agir à moda de épocas passadas, de forma convincente e sem a intromissão das crenças do presente? Já vimos que os autores dão preferência a personagens inventadas e à vida privada, menos registada pela História e, por isso, terreno mais fértil para a efabulação sem o perigo da posterior verificação. Mas, como explica Maria de Fátima Marinho,

“a dicotomia entre o que efectivamente teve lugar e o que não passa de efabulação não é tão fácil de distinguir como poderá parecer à primeira vista. O que na verdade acontece é que, mesmo que não haja verificabilidade objectiva, há sempre o desfazamento comportamental ou linguístico, que se torna difícil de superar por razões várias.”¹⁴⁷

Por isso, apesar das constantes atestações de veracidade, nem mesmo os autores considerados mais “sérios” ou “escrupulosos” deixam de incorrer no anacronismo.

O que queremos dizer, então, quando falamos de anacronismo?

Ao mover a intriga para um tempo distante, o autor acaba por projectar nesse tempo juízos, avaliações ou interpretações próprias do presente, como pudemos já exemplificar. Assim, o anacronismo do romance histórico consiste em “que el pasado se revisita y se reescribe com mirada de hoy, de modo que la imagen que se posee en la actualidad sobre aquella época es la que determina su configuración artística. Hablar del pasado, elegirlo, recrearlo, es una forma indirecta de hablar sobre el presente.”¹⁴⁸

Importa, em seguida, distinguir duas grandes áreas nesta inevitável confusão de tempos: a linguagem e o comportamento. Celia Fernández Prieto propõe chamar-lhes anacronismo verbal e anacronismo diegético.¹⁴⁹ Mauro Cavaliere, partindo da teorização da autora espanhola, prefere distinguir entre anacronismo e arcaizamento,

¹⁴⁷ Maria de Fátima Marinho, *op. cit.* (2005), p.30.

¹⁴⁸ Celia Fernández Prieto, *op. cit.*, pp.191-192. Brigitte Krulic insiste em apresentar o romance histórico como uma questionação do presente; *op. cit.*, p.20, por exemplo. Na terceira parte, veremos como Almeida Garrett (*O Arco de Sant’Ana*) considera o passado como uma lição para o presente.

¹⁴⁹ Celia Fernández Prieto, *op. cit.*, pp.191-197, e “El anacronismo: formas y funciones”, in Maria de Fátima Marinho (org.), *Literatura e História – Actas do Colóquio Internacional*, Porto, FLUP – DEPER, 2004, vol.I, pp.247-257. Neste artigo, a autora propõe a distinção entre três formas de anacronismo: material ou arqueológico, cultural e psicológico, e verbal, que é uma especificação do anterior.

usando este segundo termo para se referir não só ao vocabulário antigo usado no texto, como pretende Prieto, mas também “a aspectos relativos, por exemplo, à acção das personagens, à sua psicologia, a sua mentalidade, etc., tudo aquilo que o leitor pode perceber como inactual.”¹⁵⁰

O romance histórico romântico ou tradicional tenta reconstruir o cenário de forma verosímil através da inserção de elementos que, a nível material, presentificam o passado, isto é, objectos, armas, vestuário, gastronomia, traços arquitectónicos e decorativos, costumes, paisagens, obras de arte, enfim, tudo aquilo que, através de uma descrição pormenorizada, possa contribuir para uma impressão de realidade aos olhos do leitor moderno. Se tomarmos como exemplo os romances de Herculano, Rebelo da Silva ou Arnaldo Gama, entre outros, podemos concluir que não existe um anacronismo material ou arqueológico, o que contribui para reforçar a autoridade do narrador e o objectivo didáctico, encarando-se o romance histórico como um complemento da História oficial.¹⁵¹ Além disso, esta ausência de anacronismo obedece a uma estratégia de verosimilhança histórica própria de uma poética mimético-realista.¹⁵² O cuidadoso estudo da documentação sobre a época¹⁵³ permite ao autor evocar o ambiente cultural e social, constituindo-se numa “enciclopédia” do passado que, inserida no romance, procura reactivar a própria “enciclopédia” do leitor para confirmá-la, ampliá-la, precisá-la, e também, às vezes, questioná-la.

Se este tipo de anacronismo normalmente não se verifica, os outros dois, por seu turno, estão sempre presentes no romance histórico tradicional. Começemos pelo anacronismo de cunho verbal, que diz respeito à linguagem do narrador e das personagens. Logo na Introdução de *I Promessi Sposi*, Manzoni explica por que se viu obrigado a alterar a linguagem do manuscrito que serve de base ao romance, dizendo que o estilo “intollerabile” do autor seiscentista “non è cosa da presentare a lettori d’oggiorno”.¹⁵⁴ Por isso, resolve actualizá-lo para o tornar inteligível. Já Walter Scott, em *Ivanhoe*, tomara a mesma decisão relativamente ao diálogo entre os servos saxões

¹⁵⁰ Mauro Cavaliere, *op. cit.*, p.263.

¹⁵¹ Lembremos, a este respeito, a utilidade social do romance histórico a que fizemos referência no ponto anterior e a nota XXXIV de *A Última Dona de São Nicolau*: “Isto são coisas que deviam andar escritas em outros livros; mas a arqueologia da vida íntima portuguesa ainda está por estudar e por escrever, e o pobre do novelista, se quer meter-se por estas épocas da história dentro, tem de ser mineiro, aparelhador e estatutário, tudo ao mesmo tempo (...)”

¹⁵² Celia Fernández Prieto, *art. cit.*, p.250.

¹⁵³ Que se pode perceber através dos apontamentos de Arnaldo Gama para o romance *O Satanás de Coura*. Cf. Ana Maria Marques, *Histórias com História*, *op. cit.*, p.31.

¹⁵⁴ Alessandro Manzoni, *I Promessi Sposi*, in *Opere di Alessandro Manzoni*, *op. cit.*, pp.249 e 248, respectivamente.

Gurth e Wamba, porque “(...) 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.”¹⁵⁵ Estas “traduções” acabam por salientar a necessidade do anacronismo, sempre em favor da compreensão do leitor. Os autores portugueses seguem na esteira dos mestres: “Procuro escrever com clareza a linguagem do meu tempo, conforme a falam e escrevem as pessoas cultas e ajuizadas, sem afectação erudita, sem arcaísmos estudados, e quanto por ora me é possível, sem sabor estrangeiro. Ambiciono ser lido e entendido pelo povo.”¹⁵⁶

Por outro lado, os romances estão recheados de arcaísmos, quer a nível lexical, quer a nível sintáctico, reflectindo assim modos de falar ou costumes da época. Estes arcaísmos distinguem a fala das personagens inseridas num mundo passado, contribuindo para a criação da “cor local”, para marcar a distância entre o tempo do leitor e o tempo da diegese, e, logo, para a credibilização do narrado.¹⁵⁷

Verifica-se, então, no domínio da linguagem, um equilíbrio precário entre o que seria a “fala verosímil” de um herói afastado do presente vários séculos e a “fala acessível” ao leitor comum. Como observa Brigitte Krulic, os romancistas tentam manter um compromisso entre as duas, evitando expressões demasiado arcaicas, incompreensíveis e com um toque de artificialismo, ou demasiado contemporâneas, anacrónicas ou mesmo ridículas; mas “dans ces deux cas, l’illusion romanesque en même temps que la vraisemblance sont mises à mal.”¹⁵⁸

Passemos, agora, ao anacronismo diegético. Este tem duas vertentes, a cultural e a psicológica, e afecta a representação das personagens tanto históricas como inventadas, as suas condutas, atitudes e reflexões, a repercussão na sua vida privada dos acontecimentos históricos, a sua maneira de interpretá-los, em suma, a forma como as personagens se movimentam e se relacionam com o contexto espaço-temporal. Assim, podemos falar de anacronismo quando existem incongruências entre o mundo construído pelo autor e os seus habitantes.¹⁵⁹ Como já mostrámos relativamente às

¹⁵⁵ Walter Scott, *Ivanhoe*, Everyman’s Library, London, J. M. Dent & Sons, Ltd., 1917 [1819], p.30.

¹⁵⁶ António Augusto Teixeira de Vasconcelos, *O Prato de Arroz-Doce*, Porto, Livraria Civilização Editora, 1983 [1862], Prólogo, p.32.

¹⁵⁷ Parece-nos que um exemplo extremo deste recurso será *Ráusso por Homízio*, de Rebelo da Silva, a começar logo pelo título.

¹⁵⁸ Brigitte Krulic, *op. cit.*, pp.52-53.

¹⁵⁹ Jean Molino, *art. cit.*, p.202, refere-se ao anacronismo, a propósito da Idade Média, como a marca de uma impossibilidade constitutiva de distinguir concretamente os momentos do tempo, e dá como exemplo os romances *Eneas* ou *Roman de Thèbes*, que não apresentam uma pintura fiel da vida antiga e cujas personagens – romanos e gregos – se assemelham a cavaleiros medievais. Também Erich Auerbach, em *Mimesis. The Representation of Reality in Western Literature*, New York, Doubleday Anchor Books,

personagens de Alexandre Herculano, o passado é reduzido a um mero cenário em que se movimentam personagens elaboradas de acordo com esquemas ideológicos, psicológicos e culturais do presente do autor.¹⁶⁰ No romance histórico scottiano vigora a ideia proposta por Hegel de que o passado funciona como a pré-história do presente¹⁶¹ e, por isso, seria de esperar uma continuidade da natureza humana a nível de comportamentos e sentimentos, independentemente da época em que estivesse inserida.¹⁶² Walter Scott dá voz a esta ideia no Prefácio de *Ivanhoe*:

“(…) and in distinguishing between what was ancient and modern, forgot, (...), that extensive neutral ground, the large proportion, that is, of manners and sentiments which are common to us and to our ancestors, having been handed down unaltered from them to us, or which, arising out of the principles of our common nature, must have existed alike in either state of society.”¹⁶³

Por isso, encontramos no romance histórico tradicional tantos heróis que sentem, sofrem e falam como os seus homólogos dos romances de actualidade. Este é, porém, o defeito mais frequentemente apontado ao género e os romancistas preocupam-se em defender as suas composições. Hegel argumentara a favor da necessidade do anacronismo na arte da seguinte forma: “La substance interne de ce qui est représenté reste la même, mais la culture développée en représentant et déployant cet élément substantiel rend nécessaire un changement dans l’expression et la forme de ce dernier.”¹⁶⁴ Walter Scott põe em prática o *anacronismo necessário*, como explica no Prefácio de *Ivanhoe*:

“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. (...) It is necessary, for exciting interest of any kind, that the

1957, cap.7, alerta para a transferência de acontecimentos e personagens bíblicos para um cenário medieval. Como vimos, o fenómeno do anacronismo não é novo nem exclusivo do romance histórico.

¹⁶⁰ Celia Fernández Prieto, p.194.

¹⁶¹ Cf. Georges Lukacs, *op. cit.*, pp.64-66.

¹⁶² Cf. Celia Fernández Prieto, *op.cit.*, p.197: “En la novela histórica romántica dominaba la concepción de Scott de que entre el pasado y el presente sólo había una ruptura en lo aparente, en lo superficial, mientras que en las pasiones y los sentimientos los hombres del pasado se hermanaban con los del presente. La naturaleza humana es esencialmente idéntica a sí misma, aunque los cambios históricos la moldeen y la hagan mostrarse bajo formas diferentes.”

¹⁶³ Walter Scott, *Ivanhoe*, *op. cit.*, p.18.

¹⁶⁴ Citado em Lukacs, *op. cit.*, p.65. Também Celia Fernández Prieto reflecte acerca da teorização de Hegel no artigo já citado, pp.252-253.

subject assumed should be, as it were, translated into the manners, as well as the language, of the age we live in.”¹⁶⁵

De acordo com Lukacs, este *anacronismo necessário* permitiria às personagens de Scott ter uma clarividência inusitada para o seu tempo: “L’«anachronisme nécessaire» de Scott consiste donc simplement dans le fait qu’il permet à ses personnages d’exprimer des sentiments et des idées à propos des rapports historiques réels, avec une clarté et une netteté qui eussent été impossibles aux hommes et aux femmes réels de l’époque.”¹⁶⁶

Os romancistas portugueses, cientes duma certa inevitabilidade do anacronismo e da penalização que ele representaria para a credibilidade das suas obras, uma vez que se batem pela fidelidade histórica, esforçam-se por negar a modernização da psicologia das personagens. Rebelo da Silva sintetiza, deste modo, essa preocupação:

“Nos quadros da meia idade o maior perigo consiste em se lhes errar a expressão, atribuindo às paixões e sentimentos linguagem e caracter, que lhes foram desconhecidos, e que transportam a acção para annos muito posteriores.

Ha um certo verniz moderno, que é mortal para as scenas antigas, porque as retinge, desfeia, e desmente a cada momento.

(...) mas por mais que o desejemos não é sempre fácil, sobre tudo em rasgos apaixonados, respirar exclusivamente na atmospheria de um seculo extincto, traduzindo as idéas, e os vocábulos de tal modo, que as entendam todos, e que o verdadeiro cunho se não apague.”¹⁶⁷

Podemos, então, usar o termo *tradução* para dar conta dos dois tipos de anacronismo referidos – linguagem e sentimentos –, à semelhança de Brigitte Krulic:

“La «traduction», à interpréter au sens large de réincarnation des émotions, souligne l’abîme qu’elle affirme vouloir combler; la restitution, à des siècles de distance, de paroles qui n’ont pas été prononcées, la reconstruction de pensées relevant

¹⁶⁵ Scott, *op. cit.*, p.17.

¹⁶⁶ Georges Lukacs, *op. cit.*, p.67.

¹⁶⁷ Rebelo da Silva, Introdução a “A Pena de Talião”, in *op. cit.*, pp.267-268. Flaubert manifesta a mesma preocupação a propósito de *Salammbô*: “Il n’est pas aisé de s’imaginer une vérité constante, à savoir une série de détails saillants et probables dans un milieu qui est à deux mille ans d’ici. Pour être entendu, d’ailleurs, il faut faire une sorte de traduction permanente, et quel abîme cela creuse entre l’absolu et l’œuvre (...)” (citado em Krulic, *op. cit.*, p.54)

d'un outillage mental qui n'est que partiellement accessible à notre compréhension, est une «expérimentation», un jeu entre l'un et le multiple, un effet de miroir entre les paroles supposées et les paroles énoncées.”¹⁶⁸

Depois desta apresentação dos traços fundamentais do romance histórico oitocentista e do anacronismo de que habitualmente enferma, podemos concluir, com Isabelle Durand-Le Guern¹⁶⁹, que o género explora um passado estranho, exótico, em certa medida, mas assente em estereótipos que permitem ao leitor uma identificação mais fácil. A caracterização e a psicologia das personagens, normalmente anacrónicas, como veremos mais detalhadamente na quarta parte, acabam por dar ao leitor uma sensação de familiaridade quando se vê confrontado com um passado desconhecido:

“Quoi de plus rassurant pour le lecteur que de reconnaître, à travers les ages, la pérennité des sentiments humains? Malgré la sauvage barbarie des temps anciens, stéréotype essentiel dans le roman historique, il est nécessaire de retrouver des personnages aux valeurs humaines atemporelles: le héros, âme noble et vertueuse, aura toujours peu ou prou les mêmes caractéristiques, qu'il s'agisse de l'Ivanhoé médiéval, du mousquetaire du XVII^e siècle ou du héros de la Révolution française.”¹⁷⁰

Nos capítulos que compõem a terceira parte da dissertação, concentrar-nos-emos nas reflexões de alguns autores oitocentistas sobre a concepção de romance histórico que perfilhavam e as dificuldades com que se deparavam para a executar, nomeadamente a forma como tentavam iludir as incongruências inevitáveis neste género de escritos.

¹⁶⁸ Brigitte Krulic, *op. cit.*, pp.54-55.

¹⁶⁹ *Le Roman Historique*, pp.99-100.

¹⁷⁰ *Idem*, p.100.

III. “AVISOS AO LEITOR”: REFLEXÕES SOBRE O ROMANCE HISTÓRICO.

“But though such an unconnected course of adventures is what most frequently occurs in nature, yet the province of the romance writer being artificial, there is more required from him than a mere compliance with the simplicity of reality, – just as we demand from the scientific gardener, that he shall arrange, in curious knots and artificial parterres, the flowers which “nature boon” distributes freely on hill and dale.”

Walter Scott, *The Monastery*, Introduction, 1830

“À sua carta (...) respondo de Londres, onde vim indagar sobre pedras, nomes de ruas, mobílias, e *toilettes* para a minha Jerusalém. Digo minha – e não de Jesus, como pedia a devoção, ou de Tibério, como pedia a história – porque ela realmente me pertence, sendo, apesar de todos os estudos, obra da minha imaginação. Debalde, amigo, se consultam in-fólios, mármore de museus, estampas, e coisas em línguas mortas: a História será sempre uma grande Fantasia. (...) Reconstruir é sempre inventar.”

Eça de Queirós, carta ao Conde de Ficalho, 15 de Junho de 1885

“Existe todavia uma verdade irrefutável, de facto um mandamento eterno, que tudo quanto seja mera *invenção e fabulação e fruto da imaginação não deve, em caso algum, vir a prelo.*

A verdade é, por natureza, documental.”

Torgny Lindgren, *A Última Receita*, 2008 [2002]

INTRODUÇÃO

Tal como indica o título desta terceira parte, ocupamo-nos agora das reflexões dos romancistas sobre o próprio género que praticam. Seleccionámos, para isso, um conjunto de textos de índole teórica que, pela sua natureza, podem ser vistos como uma “poética” do romance histórico, consagrada pelo uso dos autores aqui convocados. Nestes textos, os romancistas apresentam a sua concepção de romance histórico, tecem críticas ao género, avaliam a importância da sua produção e estabelecem uma relação com o público leitor, contribuindo para alimentar a ilusão de fidelidade à História ou, primordialmente, para desmistificar o papel do romance histórico, através de observações irónicas reveladoras da sua ficcionalidade. Damos prioridade ao chamado “paratexto”¹ (particularmente a Prefácios, Introduções, Advertências ou Notas), campo privilegiado da teorização literária no século XIX, verdadeiro “manifesto” que serve de caução à própria obra, principalmente quando esta inaugura novas fronteiras genológicas², como acontece com os textos de Walter Scott relativamente ao romance histórico, ou de Herculano no caso da novelística portuguesa. Mas também não podemos desprezar os comentários digressivos dos narradores autorais, verdadeiros “avisos ao leitor” no seio da obra, nos quais, tantas vezes, à semelhança do que se verifica nos prefácios, transparece um exercício metatextual relativo ao trabalho do autor e à sua recepção por parte do leitor. Além disso, apontamos igualmente alguns textos de crítica literária, especialmente interessante quando o seu autor é também romancista.

Entremos, pois, sem mais delongas, nos textos escolhidos, todos eles imprescindíveis para a compreensão do romance histórico enquanto (re)construção ficcional do passado.

¹ Usamos a terminologia de Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987. Destacamos o paratexto porque, como nota Genette na página 13, “le paratexte est lui-même un texte: s’il n’est pas encore *le* texte, il est déjà *du* texte.”

² São pertinentes, a este respeito, as palavras de Silvina Rodrigues Lopes, *A Legitimação em Literatura*, Lisboa, Cosmos, 1994, p.28: “O advento da modernidade como época de ruptura com a autoridade da tradição implica o aparecimento de um problema de legitimidade e da consequente necessidade de autojustificação.” Em nosso entender, esta necessidade surge quando se inaugura um novo género, como é o caso do romance histórico.

III.1. Walter Scott e o “anacronismo necessário”.

Retomamos, neste capítulo, as ideias explicitadas na segunda parte desta dissertação relativamente à inevitabilidade do anacronismo na reconstituição do passado e articulámo-las com a teorização de Scott exposta em várias “prefatory letters” originais e/ ou posteriores à revelação da verdadeira identidade do autor.¹

Cioso do anonimato da autoria das chamadas *Waverley Novels*, Scott constrói várias figuras que dão corpo a supostos autores e/ ou editores dos seus romances. Nasce, assim, Jedediah Cleishbotham, Peter Pattieson, Dr. Dryasdust, Captain Cuthbert Clutterbuck, ou Laurence Templeton, que se correspondem entre si e, em alguns casos, chegam mesmo à entrevista com o misterioso “autor de *Waverley*”. Qual a função destas personagens? Em primeiro lugar, estes nomes servem para dar ao público um autor ou editor que assume a responsabilidade pela produção e avaliza a história que é contada. Em segundo lugar, e em contraste com o ponto anterior, estas personagens imaginárias põem em relevo a natureza fictícia das obras. Assim, servindo-nos da terminologia de Gérard Genette², podemos concluir que os “prefácios autorais fictícios” em que surgem estas figuras propõem uma atribuição manifestamente falsa do texto e, ao mesmo tempo, simulam um prefácio sério, no qual são explicadas as condições que estão na génese da obra, são dadas indicações de leitura ao público, se contextualiza historicamente a narrativa, etc.

Passemos, então, à leitura dos textos seleccionados.

a) Na Introdução à primeira série de *Tales of my Landlord* (1816), Jedediah Cleishbotham faz questão de sublinhar que “I am NOT the writer, redactor, or compiler, of the *Tales of my Landlord*; nor am I, in one single iota, answerable for their contents, more or less.”³, sendo a responsabilidade da compilação e arranjo destas narrativas atribuída ao falecido Peter Pattieson que “in arranging these Tales for the press, hath more consulted his own fancy than the accuracy of the narrative; nay, that he hath sometimes blended two or three stories together for the mere grace of his plots.”⁴. Assim, verificamos que a relação do leitor com o passado é mediada por duas entidades

¹ Escritas para a edição completa das obras de Scott, conhecida como *Magnum Opus* (1829-1832).

² Gérard Genette, *Seuils*, especialmente as partes VII, VIII e IX.

³ Walter Scott, *The Black Dwarf and A Legend of Montrose*, Everyman’s Library, London, J. M. Dent & Co., s/d., Introduction, p.2.

⁴ *Idem*, p.6.

e que esse passado é reconstruído de acordo com as conveniências do compilador/ autor.

b) No final de *A Legend of Montrose* (1819), o autor dirige-se directamente ao leitor para denunciar o carácter fictício de J. Cleishbotham:

“Reader! The *Tales of my Landlord* are now finally closed, and it was my purpose to have addressed thee in the vein of Jedediah Cleishbotham; but, like Horam the son of Asmar, and all other imaginary story-tellers, Jedediah has melted into thin air. (...) and yet, so fond are we of the fictions of our own fancy, that I part with him, and all his imaginary localities, with idle reluctance.”⁵

No último parágrafo da Introdução (1831) a *The Fortunes of Nigel* (1822), o autor revela que a “Introductory Epistle”, as personagens e os acontecimentos nela envolvidos são falsos, e têm por finalidade a manutenção do anonimato do autor:

“The Introductory Epistle is written, in Lucio’s phrase, “according to the trick”, and would never have appeared had the writer meditated making his avowal of the work. As it is the privilege of a masque or incognito to speak in a feigned voice and assumed character, the author attempted, while in disguise, some liberties of the same sort (...).”⁶

Também na Introdução de 1830 para o romance *The Monastery*, inicialmente publicado em 1820, o autor reconhece que Captain Clutterbuck é o “imaginary editor of the Monastery.”⁷ Já nas “prefatory letters” da edição original, o autor indicia este desfecho: na “Answer by the Author of “Waverley” to the Foregoing Letter from Captain Clutterbuck”, o autor disserta ironicamente acerca das circunstâncias em que aparecem os manuscritos que servem de base a romances. Citamos um excerto significativo:

“What I have remarked as peculiar to Editors of the class in which I venture to enrol you, is the happy combination of fortuitous circumstances which usually put you in possession of the works which you have the goodness to bring into public notice. One walks on the sea-shore, and a wave casts on land a cylindrical trunk or casket,

⁵ *Idem*, p.386.

⁶ Walter Scott, *The Fortunes of Nigel*, Edinburgh, Adam & Charles Black, 1868, p.6.

⁷ Walter Scott, *The Monastery*, Everyman’s Library, London, J. M. Dent & Sons, Ltd., 1969, p.7.

containing a manuscript much damaged with sea-water, which is with difficulty deciphered, and so forth. Another steps into a chandler's shop, to purchase a pound of butter, and behold! the wastepaper on which it is laid is the manuscript of a cabalist. A third is so fortunate as to obtain from a woman who lets lodgings the curious contents of an antique bureau, the property of a deceased lodger. All these are certainly possible occurrences; but I know not how, they seldom occur to any Editors save those of your country.”⁸

E contrariando estes acasos tão comuns na literatura, como já tivemos oportunidade de demonstrar, o autor de *Waverley* afirma que os seus enredos resultam de um aturado trabalho de pesquisa em bibliotecas.⁹

Mais adiante, distorce ironicamente o papel do “editor” de *D. Quixote* para justificar a não inclusão do nome do capitão Clutterbuck na folha de rosto deste romance:

“The Editors of your country are of such a soft and passive disposition, that they have frequently done themselves great disgrace by giving up the coadjutors who first brought them into public notice and public favour, and suffering their names to be used by those quacks and impostors who live upon the ideas of others. Thus I shame to tell how the sage Cid Hamet Benengeli was induced by one Juan Avellaneda to play the Turk with the ingenious Miguel Cervantes, and to publish a Second Part of the adventures of his hero the renowned Don Quixote, without the knowledge or co-operation of his principal aforesaid. It is true, the Arabian sage returned to his allegiance, and thereafter composed a genuine continuation of the Knight of La Mancha, in which the said Avellaneda of Tordesillas is severely chastised. (...) Yet, notwithstanding the *amende honorable* thus made by Cid Hamet Benengeli, his temporary defection did not the less occasion the decease of the ingenious Hidalgo Don Quixote, if he can be said to die whose memory is immortal. Cervantes put him to death, lest he should again fall into bad hands. Awful, yet just consequence of Cid Hamet's defection!”¹⁰

⁸ *Idem*, pp.44-45.

⁹ *Idem*, p.45: “(...) the funds from which I have drawn my power of amusing the public, have been bought otherwise than by fortuitous adventure. I have buried myself in libraries, to extract from the nonsense of ancient days new nonsense of my own. (...)”

¹⁰ *Idem*, p.46.

c) Apesar destas reflexões irônicas acerca do recurso ao manuscrito encontrado e à apresentação do autor como simples editor, Scott serve-se destes mesmos subterfúgios para validar as narrativas: *Ivanhoe* (1819) tem por base o “Anglo-Norman MS., which Sir Arthur Wardour preserves with such jealous care in the third drawer of his oaken cabinet, scarcely allowing any one to touch it, and being himself not able to read one syllable of its contents.”¹¹ ; também *The Monastery* assenta num manuscrito beneditino. Além disso, nos vários prefácios e introduções que acompanham o romance, o autor procura apresentar elementos que possam comprovar a autenticidade da narrativa. Por exemplo, na Introdução (1831) a *Kenilworth* (1821) o leitor é avisado de certos preconceitos face à rainha Elizabeth I sentidos por um historiador escocês e que o romancista pode ser tentado a seguir: “ (...) and what so liberal a historian avows, a poor romance-writer dares not disown.” E, mais adiante, apresenta a “autoridade” em que se baseou para escrever a história.¹² Outra fonte privilegiada por Scott é o relato de uma testemunha ocular ou de testemunhas próximas das pessoas que tomaram parte nos acontecimentos ou viveram na época em questão, como acontece, por exemplo, em *Waverley* (1814)¹³ ou *The Bride of Lammermoor* (1819).¹⁴ Mas o próprio Scott expõe claramente a falsidade das suas estratégias de validação. Atentemos no “Preface” que acompanha *Woodstock* (1826):

“It is not my purpose to inform my readers how the manuscripts of that eminent antiquary, the Rev. J. A. Rochecliffe, D. D., came into my possession. There are many ways in which such things happen, and it is enough to say they were rescued from an unworthy fate, and that they were honestly come by. As for the authenticity of the anecdotes which I have gleaned from the writings of this excellent person, and put together with my own unrivalled facility, the name of Doctor Rochecliffe will warrant accuracy, wherever that name happens to be known.”¹⁵

¹¹ Walter Scott, *Ivanhoe*, Everyman’s Library, London, J. M. Dent & Sons, Ltd., 1917, “Dedicatory Epistle”, p.21.

¹² Walter Scott, *Kenilworth*, Edinburgh, Adam & Charles Black, 1868, p.711: “If we can trust Ashmole’s Antiquities of Berkshire, there was but too much ground for the traditions which charge Leicester with the murder of his wife. In the following extract of the passage, the reader will find the authority I had for the story of the romance: (...)”

¹³ Walter Scott, *Waverley*, London, Penguin Popular Classics, 1994, Introduction (1829), p.45: “The author knew him well, and has often heard these circumstances from his own mouth.”

¹⁴ Walter Scott, *The Bride of Lammermoor*, Edinburgh, Adam & Charles Black, 1868, Introduction (1829), p.961: “(...) the author feels himself now at liberty to tell the tale as he had it from connections of his own, who lived very near the period and were closely related to the family of the Bride.”

¹⁵ Walter Scott, *Woodstock*, Everyman’s Library, London, J. M. Dent & Sons, Ltd., 1969, p.1.

O manuscrito do antiquário que, à partida, funcionaria como garantia de exactidão, é, afinal, inventado, como esclarece a seguinte nota: “It is hardly necessary to say, unless to some readers of very literal capacity, that Doctor Rochecliffe and his manuscripts are alike apocryphal.”¹⁶

d) Embora mencione várias vezes as fontes em que pretensamente se terá baseado, o autor desmente repetidamente a veracidade das suas narrativas. Scott preocupa-se antes com a apresentação dos textos como obras de ficção, especialmente nas Introduções que acompanham a edição de 1829-1832, começando por levantar dúvidas quanto à exactidão de certos pormenores, admitindo a alteração de pequenos detalhes na narrativa e acabando por confessar a deliberada violação da verdade da História, de acordo com as conveniências do enredo ficcional. Vejamos alguns exemplos:

- no primeiro capítulo de *The Bride of Lammermoor*, a conversa entre Dick Tinto e o compilador destas narrativas (mais duas figuras inventadas) levanta suspeitas relativamente a uma história já antiga: “«The story», he said, «was, by tradition, affirmed to be truth, although as upwards of a hundred years had passed away since the events took place, some doubts upon the accuracy of all the particulars might be reasonably entertained».”¹⁷
- Na Introdução a *A Legend of Montrose*, depois de contextualizar historicamente a narrativa, o autor afirma: “Such are the facts of the tale, here given as a Legend of Montrose’s Wars. The reader will find they are considerably altered in the fictitious narrative.”¹⁸
- Na Introdução (1831) a *Peveril of the Peak* (1822), o autor afirma que a invenção é um privilégio dos romancistas e que faz uso dela em vários romances:

“I ought to have mentioned in the former editions of this romance, that Charlotte de la Tremouille, Countess of Derby, represented as a Catholic, was, in fact, a French Protestant. For misrepresenting the noble dame in this manner, I have only Lucio’s excuse – “I spoke according to the trick.” In a story, where the greater part is avowedly fiction, the author is at liberty to introduce such variations from actual fact as his plot

¹⁶ *Idem*, p.1, nota de rodapé.

¹⁷ *The Bride of Lammermoor*, chapter I, pp.969-970.

¹⁸ *A Legend of Montrose*, p.158.

requires, or which are calculated to enhance it; (...). If I have over-estimated a romancer's privileges and immunities, I am afraid this is not the only, nor most important, case in which I have done so.”¹⁹

- A mesma conclusão pode ser tirada relativamente a *The Talisman* (1825):

“One of the inferior characters introduced was a supposed relation of Richard Coeur de Lion; a violation of the truth of history, which gave offence to Mr. Mills, the author of the *History of Chivalry and the Crusades*, who was not, it may be presumed, aware that romantic fiction naturally includes the power of such invention, which is indeed one of the requisites of the art.”; “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.”²⁰

- Já a Introduction (1831) de *Quentin Durward* (1823) parece apontar numa direcção diferente, uma vez que “Even an author of works of mere amusement may be permitted to be serious for a moment (...)”, tendo o autor escolhido uma personagem histórica (Louis XI) para figura central do romance e dizendo que “the little love intrigue of Quentin is only employed as the means of bringing out the story.” Mas, mais adiante, o autor assume que usou da liberdade concedida à ficção, de modo a agradar ao público:

“Amidst so great an abundance of materials, it was difficult to select such as should be most intelligible and interesting to the reader; and the author had to regret, that though he made liberal use of the power of departing from the reality of history, he felt by no means confident of having brought his story into a pleasing, compact and sufficiently intelligible form. The main-spring of the plot is that which all who know the least of the feudal system can easily understand, though the facts are absolutely fictitious.”²¹

¹⁹ Walter Scott, *Pevevil of the Peak*, Everyman's Library, London, J. M. Dent & Co., s/d., p.4.

²⁰ Walter Scott, *The Talisman*, London, New York, Toronto and Melbourne, Oxford University Press, 1912, Introduction, pp.xi e xiii-xiv, respectivamente.

²¹ Walter Scott, *Quentin Durward*, Edinburgh, Adam & Charles Black, 1868, pp.417 e 420, respectivamente.

- Na Introduction (1831) a *Anne of Geierstein* (1829), o autor confessa que cometeu várias infidelidades à História porque não teve acesso a bibliotecas:

“This novel was written at a time when circumstances did not place within my reach the stores of a library tolerably rich in historical Works, and especially the memoirs of the middle ages, amidst which I had been accustomed to pursue the composition of my fictitious narratives. (...) In consequence of trusting to a memory, strongly tenacious certainly, but not less capricious in its efforts, I have to confess on this occasion more violations of accuracy in historical details, than can perhaps be alleged against others of my novels.”²²

E, logo no início do primeiro capítulo do mesmo romance, o narrador diz que os registos históricos que atestariam a veracidade da narrativa foram destruídos:

“The records which contained the outlines of the history, and might be referred to as proof of its veracity, were long preserved in the superb library of the Monastery of Saint Gall, but perished, with many of the literary treasures of that establishment, when the convent was plundered by the French revolutionary armies.”²³

De uma forma geral, podemos concluir que Scott parece seguir o modelo que se depreende do diálogo entre Chrystal Croftangry (o narrador) e Mrs. Martha Bethune Baliol (fonte de histórias antigas para o narrador) acerca dos assuntos mais apropriados para um romance histórico, incluído no primeiro capítulo da segunda série de *Chronicles of the Canongate – The Fair Maid of Perth* (1827-1828). A citação é um pouco extensa, mas parece-nos importante reproduzi-la na totalidade para melhor se perceber a concepção de romance histórico perfilhada pelo autor. As duas personagens discutem a possibilidade de se romancear a história de Mary Stuart e David Rizzio e, enquanto Croftangry argumenta que um assunto muito conhecido e já tratado por um historiador não deve ser usado em “romantic fiction”, a sua interlocutora insiste na diferenciação dos géneros (História e romance)²⁴:

²² Walter Scott, *Anne of Geierstein or The Maiden of the Mist*, London & Glasgow, Collin’s Clear-Type Press, s/d., p.3.

²³ *Idem*, p.17.

²⁴ Já em *Waverley*, no capítulo XIII, se pode perceber uma distinção entre História e romance histórico, corporizada nos diferentes gostos do barão de Bradwardine e de Edward: “The Baron, indeed, only cumbered his memory with matters of fact; the cold, dry, hard outlines which history delineates. Edward,

“«The dark light which he [o historiador escocês William Robertson] carried was that of a lamp to illuminate the dark events of antiquity; yours is a magic lantern to raise up wonders which never existed. No reader of sense wonders at your historical inaccuracies.»

«Do not mistake me, my dear madam», said I; « I am quite conscious of my own immunities as a tale-teller. But even the mendacious Mr Fagg assures us, that though he never scruples to tell a lie at his master’s command, yet it hurts his conscience to be found out. Now, this is the reason why I avoid in prudence all well-known paths of history, where every one can read the finger-posts carefully set up to advise them of the right turning; and the very boys and girls, who learn the history of Britain by way of question and answer, hoot at a poor author if he abandons the highway.»

«Do not be discouraged, however, Cousin Chrystal, there are plenty of wildernesses in Scottish history, through which, unless I am greatly misinformed, no certain paths have been laid down from actual survey, but which are only described by imperfect tradition, which fills up with wonders and with legends the periods in which no real events are recognized to have taken place. Even thus, as Mat Prior says –

Geographers on pathless downs,
Place elephants for want of towns.»

«If such be your advice, my dear lady», said I, «the course of my story shall take its rise upon this occasion at a remote period of history, and in a province removed from my natural sphere of the Canongate.»²⁵

Scott localiza nos interstícios da História oficial a matéria para as narrativas, mas não pretende substituir a História pelos seus romances, como se depreende da seguinte passagem de *Waverley*, quando o narrador se recusa a relatar minuciosamente a marcha do exército escocês em direcção a Inglaterra: “It is not our purpose to intrude upon the provinces of history.”²⁶ Ao evitar entrar no terreno da Historiografia, e deixando que os pormenores sejam tratados pelos especialistas, Scott separa os dois géneros em vez de os sobrepôr, como pretendem tantos críticos e romancistas posteriores que apresentam o romance histórico como “História autêntica”, mais valiosa do que os compêndios de História, conforme teremos oportunidade de ver nas secções seguintes. Assim, e citando a conclusão de Ina Ferris acerca deste assunto, “Conceding such matters to historians, the novelist places himself alongside, outside, or at an angle to events that

on the contrary, loved to fill up and round the sketch with the colouring of a warm and vivid imagination, which gives light and life to the actors and speakers in the drama of past ages.” (*Op. cit.*, pp.121-122)

²⁵ Walter Scott, *St. Valentine’s Day; or, The Fair Maid of Perth*, second series of *Chronicles of the Canongate*, 2nd edition, Edinburgh, Cadell & Co., 1828, vol.I, pp.19-21.

²⁶ *Waverley*, cap.LVII, p.375.

historiography has appropriated. This concessive gesture suggests (not entirely disingenuously) that the enterprises of history and of historical fiction stand in tangential rather than tangled relationship.”²⁷

Tal como foi dito na segunda parte desta dissertação, o romance histórico trabalha com as áreas obscuras da História, preenchendo os vazios com as suposições do autor, dentro de um quadro verídico que as informações históricas ajudam a formar. Este modelo estabelecido pelos romances de Scott permite falar de um efeito de semelhança com a História e poderia justificar a excessiva valorização da ficção histórica por alguns leitores ou críticos mais ingênuos. Mas, como explica Ina Ferris a propósito de *The Fair Maid of Perth*,

“Certainly, the historical record provides a frame (in this case the political frame) in which to conduct the supposition, and this kind of framing, (...) is essential to the history-likeness of Scott’s novels. At the same time, the frame releases an activity of imagination that fills in the gaps and silences of the historical record, and this too is crucial to the history-effect. It signals, of course, a different kind of history, but it does not displace official history, for the meaning of the recovered stories and details depends on the *relationship* between them and official history.”²⁸

e) Ao enunciar os objectivos da sua obra, Scott estabelece uma espécie de hierarquia de géneros, colocando o romance histórico num lugar secundário em relação à História, mas não deixando, contudo, de reconhecer um potencial didáctico aos romances. Vejamos dois exemplos significativos:

- Na “Introductory Epistle” que acompanha *The Fortunes of Nigel*, o anónimo “autor de Waverley” enumera os objectivos que presidem às suas composições, de entre os quais destacamos: “to induce an idler to study the history of his country; (...) to furnish harmless amusement (...).”²⁹
- Na “Prefatory Letter” de *Peperil of the Peak*, o autor responde às objecções do Dr. Dryasdust da seguinte forma:

²⁷ Ina Ferris, *The Achievement of Literary Authority. Gender, History and the Waverley Novels*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1991, p.204.

²⁸ *Idem*, p.207.

²⁹ *The Fortunes of Nigel*, p.8.

“*Dryasdust*. But besides, and especially, it is said that you are in danger of causing history to be neglected – readers being contented with such frothy and superficial knowledge as they acquire from your works, to the effect of inducing them to neglect the severer and more accurate sources of information.

Author. I deny the consequence. On the contrary, I rather hope that I have turned the attention of the public on various points, which have received elucidation from writers of more learning and research, in consequence of my novels having attached some interest to them.

Dryasdust. (...) But this will leave you still accountable for misleading the young, the indolent, and the giddy, by thrusting into their hands, works which, while they have so much the appearance of conveying information, as may prove perhaps a salve to their consciences for employing their leisure in the perusal, yet leave their giddy brains contented with the crude, uncertain, and often false statements, which your novels abound with.

Author. (...) I aver, on the contrary, that by introducing the busy and the youthful to «truths severe in fancy fiction dressed», I am doing a real service to the more ingenious and the more apt among them; for the love of knowledge wants but a beginning (...); and having been interested in fictitious adventures ascribed to an historical period and characters, the reader begins next to be anxious to learn what the facts really were, and how far the novelist has justly represented them. / But even where the mind of the more careless reader remains satisfied with the light perusal he has afforded to a tale of fiction, he will still lay down the book with a degree of knowledge, not perhaps of the most accurate kind, but such as he might not otherwise have acquired.”³⁰

Scott justifica, então, a escrita de romances históricos como um meio de levar os leitores ao estudo mais sério da História.³¹ De acordo com James Kerr, excertos como este parecem reflectir a crença de Scott na diferença essencial entre ficção e facto histórico:

“Novels are mere fictions, fabrications which can evoke the reader’s curiosity about the past, but which cannot give the truth of the past. History, by implication, is a body of facts about the past, about things as they actually happened. We might infer

³⁰ *Peveril of the Peak*, pp.42-43.

³¹ Já no final de *A Legend of Montrose*, *op. cit.*, p.386, podemos ler uma conclusão semelhante: “I have the vanity to suppose, that the popularity of these Novels has shown my countrymen, and their peculiarities, in lights which were new to the Southern reader; and that many, hitherto indifferent upon the subject, have been induced to read Scottish history, from the allusions to it in these works of fiction.”

from this that Scott, assuming the greater seriousness of history, was willing to make only a few modest claims for his fictions.”³²

Como vimos, o romancista escocês lembra constantemente o carácter fictício dos seus textos, o que acaba por pôr em causa o seu valor histórico e a seriedade da própria obra.³³ Veja-se, a este propósito, o início do capítulo XXXVII de *Old Mortality* (1816), no qual, em lugar de uma explicação detalhada das causas e efeitos da Revolução de 1688, o narrador oferece uma demonstração dos poderes do romancista, chamando, assim, a atenção para o carácter ficcional da obra:

“It is fortunate for tale-tellers that they are not tied down like theatrical writers to the unities of time and place, but may conduct their personages to Athens and Thebes at their pleasure, and bring them back at their convenience. Time, to use Rosalind’s simile, has hitherto paced with the hero of our tale; for, betwixt Morton’s first appearances as a competitor for the popinjay, and his final departure for Holland, hardly two months elapsed. Years, however, glided away ere we find it possible to resume the thread of our narrative, and Time must be held to have galloped over the interval. Craving, therefore, the privilege of my cast, I entreat the reader’s attention to the continuation of the narrative, as it starts from a new era, being the year immediately subsequent to the British Revolution.”³⁴

Manifestando-se, deste modo, como o manipulador das personagens, do tempo e do cenário, o autor mostra claramente que a História cede o lugar à ficção no romance. Como observa James Kerr a propósito deste passo de *Old Mortality*, “His unabashed assertion of the powers of the «tale-teller» calls into question the credibility of the narrator as a source of knowledge about the past, undermining the harsh reality effect of the historical narrative.”³⁵

f) Posto isto, podemos voltar à questão do anacronismo, enunciada, como vimos, na “Dedicatory Epistle” que antecede *Ivanhoe*. O fictício autor desta carta procura

³² James Kerr, *Fiction against History. Scott as Storyteller*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, p.16.

³³ E até mesmo a finalidade da escrita, como se depreende da Introduction a *The Fortunes of Nigel*: “I am, I own, no great believer in the moral utility to be derived from fictitious composition; (...)” Esta declaração vem reforçar a ideia já expressa na Introductory Epistle: “I care not who knows it – I write for general amusement; (...)” (*op. cit.*, pp.3 e 8, respectivamente.)

³⁴ Walter Scott, *Old Mortality*, London, Penguin, 1975, pp.399-400.

³⁵ James Kerr, *op. cit.*, pp.56-57.

defender-se dos ataques dos críticos do romance histórico que o acusam de “(...) by thus intermingling fiction with truth, I am polluting the well of history with modern inventions, and impressing upon the rising generation false ideas of the age which I describe.”³⁶ Para isso, invoca a dificuldade de ser sempre exacto em relação aos costumes, maneiras ou linguagem da época retratada e defende a necessidade do anacronismo para manter o interesse do leitor. Ora, este anacronismo é justificado pela crença na continuidade, ao longo dos séculos, de aspectos da natureza humana, como os sentimentos³⁷, e, por isso, “Laurence Templeton” pode concluir:

“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.”³⁸

Mas a liberdade de composição do romancista tem um limite: a introdução de elementos inconsistentes com a época evocada, uma vez que “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.”³⁹ Por isso, dá os seguintes conselhos aos possíveis artistas: “(...) the character and costume of the age must remain inviolate; (...). 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.”⁴⁰ Mas, mais adiante, reconhece que terá falhado na tentativa de aplicar essas regras:

“It may be, that I have introduced little which can positively be termed modern; but, on the other hand, it is extremely probable that I may have confused the manners of two or three centuries, and introduced during the reign of Richard the First,

³⁶ *Ivanhoe*, “Dedicatory Epistle”, p.17.

³⁷ *Idem*, p.19: “What I have applied to language, is still more justly applicable to sentiments and manners. The passions, the sources from which these must spring in all their modifications, are generally the same in all ranks and conditions, all countries and ages; and it follows, as a matter of course, that the opinions, habits of thinking, and actions, however influenced by the peculiar state of society, must still, upon the whole, bear a strong resemblance to each other.”

³⁸ *Idem*, p.19.

³⁹ *Idem*, p.20.

⁴⁰ *Idem*, p.20. Também na Introduction (1830) a *The Monastery*, *op. cit.*, p.7, o autor faz reparos relativamente aos anacronismos de determinada composição: “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.”

circumstances appropriated to a period either considerably earlier or a good deal later than that era.”⁴¹

As considerações de Scott acerca do problema do anacronismo na representação de eras passadas não são exclusivas do prefácio de *Ivanhoe*. Se lermos com atenção a “Prefatory Letter from the Reverend Dr. Dryasdust” que acompanha *Peveril of the Peak*, vemos que os reparos feitos à obra do “autor de *Waverley*” incidem já sobre os diversos anacronismos que ela contém: “«Here are figments enough», said I to myself, «to confuse the march of a whole history – anachronisms enough to upset all chronology! (...)».”⁴² Mais adiante, a carta reproduz o diálogo irônico entre o Dr. Dryasdust e o anônimo “autor de *Waverley*”, acerca das falhas dos romances do segundo, de entre as quais destacamos as alterações à História. O excerto do diálogo que citamos revela, mais uma vez, que Scott encarava as suas obras como narrativas fictícias, baseadas num quadro histórico verídico mas passível de algumas alterações, de acordo com a necessidade do enredo e para maior prazer do leitor.

“Dryasdust. Craving, then, your paternal forgiveness for my presumption, I only sighed at the possibility of your venturing yourself amongst a body of critics, to whom, in the capacity of skilful antiquaries, the investigation of truth is an especial duty, and who may therefore visit with the more severe censure, those aberrations which it is so often your pleasure to make from the path of true history.

Author. I understand you. You mean to say these learned persons will have but little toleration for a romance, or a fictitious narrative founded upon history?

Dryasdust. Why, sir, I do rather apprehend, that their respect for the foundation will be such, that they may be apt to quarrel with the inconsistent nature of the superstructure; just as every classical traveller pours forth expressions of sorrow and indignation, when, in travelling through Greece, he chanced to see a Turkish kiosk rising on the ruins of an ancient temple.

Author. But since we cannot rebuild the temple, a kiosk may be a pretty thing, may it not? Not quite correct in architecture, strictly and classically criticised; but presenting something uncommon to the eye, and something fantastic to the imagination, on which the spectator gazes with pleasure of the same description which arises from the perusal of an Eastern tale.

⁴¹ *Ivanhoe*, “Dedicatory Epistle”, pp.20-21.

⁴² *Peveril of the Peak*, p.35.

Dryasdust. (...) you stand much censured for adultering the pure sources of historical knowledge. (...).

Author. (...) A poor fellow, like myself, weary with ransacking his own barren and bounded imagination, looks out for some general subject in the huge and boundless field of history, which holds forth examples of every kind – lights on some personage, or some combination of circumstances, or some striking trait of manners, which he thinks may be advantageously used as the basis of a fictitious narrative – bedizens it with such colouring as his skill suggests – ornaments it with such romantic circumstances as may heighten the general effect – invests it with such shades of character, as will best contrast with each other – and thinks, perhaps, he has done some service to the public, if he can present to them a lively fictitious picture, for which the original anecdote or circumstance which he made free to press into his service, only furnished a slight sketch. Now I cannot perceive any harm in this. The stores of history are accessible to everyone; and are no more exhausted or impoverished by the hints thus borrowed from them, than the fountain is drained by the water which we subtract for domestic purposes. And in reply to the sober charge of falsehood, against a narrative announced positively to be fictitious, one can only answer, by Prior's exclamation,

«Odzooks, must one swear to the truth of a song?»⁴³

Um dos aspectos que mais parece chamar a atenção de Scott é a linguagem, ou melhor a necessidade de torná-la legível para o leitor contemporâneo. Retomemos a leitura da “Dedicatory Epistle” de *Ivanhoe*. Laurence Templeton analisa os motivos do fracasso da obra de Strutt, *Queen-Hoo Hall*, e conclui que se ficou a dever ao carácter demasiado obsoleto e, por isso, ininteligível da composição: “In this manner, a man of talent, and of great antiquarian erudition, limited the popularity of his work, by excluding from it every thing which was not sufficiently obsolete to be altogether forgotten and unintelligible.”⁴⁴ E refere também o exemplo de Chatterton, autor que teria incorrido no mesmo erro: “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.”⁴⁵ A estes exemplos de fracasso, Templeton contrapõe a sua própria prática:

⁴³ *Idem*, pp.40-42.

⁴⁴ *Ivanhoe*, “Dedicatory Epistle”, p.18. Também no “General Preface” à edição das *Waverley Novels* (1829-1833), Scott chama a atenção para este mesmo defeito: “(...) by rendering his language too ancient, and displaying his antiquarian knowledge too liberally, the ingenious author had raised up an obstacle to his own success.” (*Waverley*, *op. cit.*, p.9)

⁴⁵ *Ivanhoe*, “Dedicatory Epistle”, p.19.

“I have so far explained our ancient manners in modern language, and so far detailed the characters and sentiments of my persons, that the modern reader will not find himself, I should hope, much trammelled by the repulsive dryness of mere antiquity. In this, I respectfully contend, I have in no respect exceeded the fair license due to the author of a fictitious composition.”⁴⁶

Como vimos na segunda parte desta dissertação, um dos estratagemas a que os autores recorrem é a suposta tradução da linguagem como meio de tornar o texto compreensível e justificar, assim, o anacronismo. Também Scott se serve deste processo logo no primeiro capítulo de *Ivanhoe*.⁴⁷ Mas, em *A Legend of Montrose*, a tradução assume igualmente uma outra finalidade, uma vez que põe ainda mais em evidência a ficcionalidade dessa suposta versão e, por isso, contribui para instaurar a dúvida quanto ao próprio carácter histórico da composição. Atentemos no seguinte excerto:

“The air was an ancient Gaelic melody, and the words, which were supposed to be very old, were in the same language; but we subjoin a translation of them, by Secundus Macpherson, Esq., of Glenforghen, which, although submitted to the fetters of English rhythm, we trust will be found nearly as genuine as the version of Ossian by his celebrated namesake.”⁴⁸

A necessidade de tradução do gaélico, língua incompreensível para os leitores ingleses, remete também para a necessidade de mediação no contacto do leitor com o mundo dos clãs das Highlands escocesas, um mundo igualmente estranho e impenetrável para aqueles que não estivessem familiarizados com os seus costumes, tradições e mesmo com a própria língua. Essa mediação fica a cargo do narrador, mas para a tradução da canção é convocada a figura polémica de Macpherson⁴⁹, o criador do célebre bardo Ossian, um embuste que enganou muitos dos seus contemporâneos. Ora, esta alusão acaba por minar a credibilidade do próprio narrador que, deste modo, se denuncia como o inventor da história que pretendia ser verídica. Mais adiante, a

⁴⁶ *Idem*, p.18.

⁴⁷ *Ivanhoe*, p.30: “The dialogue which they maintained between them, was carried on in Anglo-Saxon, 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:”

⁴⁸ *A Legend of Montrose*, p.227.

⁴⁹ Embora o texto apresente o nome de Secundus, o criador de Ossian é, na verdade, James Macpherson. Apesar disso, a alusão não deixa de fazer sentido.

personagem Annot Lyle canta novamente e o narrador repete a referência ao tradutor: “(...) she executed the following ballad, which our friend, Mr Secundus M’Pherson, whose goodness we had before to acknowledge, has thus translated into the English tongue: THE ORPHAN MAID (...).” Segue-se uma nota que contém uma “literal translation”: “The admirers of pure Celtic antiquity, notwithstanding the elegance of the above translation, may be desirous to see a literal version from the original Gaelic, which we therefore subjoin; and have only to add, that the original is deposited with Mr Jedediah Cleishbotham.”⁵⁰ Tendo analisado estas duas versões da balada, Ina Ferris conclui que as diferenças entre elas são vincadas e que esta escolha narrativa sublinha a forma como

“the whole world of the clans stands at an inevitable remove from the forms of representation available to the Anglo-Scots writer.

Scott thus directs explicit attention to the «unreadability» of the core of his narrative, moving into it through multiple contexts of understanding and representation that may help to make it visible but never make it available.”⁵¹

Como conclusão a esta análise de reflexões de Scott sobre a sua própria prática narrativa, podemos dizer que o autor justifica a inevitabilidade do anacronismo por uma necessidade de aproximação ao mundo do leitor, mediando ficticiamente a abordagem de uma História remota e incompreensível porque demasiado afastada dos costumes, tradições ou linguagem do presente. Dessa forma, o autor revela o trabalho do artífice presente em todos os romances históricos, inventando aquilo que os registos oficiais não recolheram e, por isso, dando à imaginação o papel de complemento de uma História sempre lacunar. As próprias palavras de Scott resumem a sua prática:

“A Chronicle of Roslin, or any other old castle of consideration, that is to say, a minute record of the lives of its inhabitants, how they fought and caroused, loved and hated, worked and played, would be worth more than all the mere romances that ever were penned, as a fund of amusement and instruction. But we have only vague outlines; imagination must do the rest. (...) We find their names in long lists, it is true, and as having assisted on certain public occasions of war or pageantry. But the poet must either

⁵⁰ *A Legend of Montrose*, pp.256 e 257, respectivamente.

⁵¹ Ina Ferris, *op. cit.*, pp.216-217.

discover or invent far more than this. He requires to know their individual habits of life, their wants, wishes, and springs of action.”⁵²

⁵² Walter Scott, *Recollections of Sir Walter Scott*, London, James Moyes, 1837, pp.107-108.

III.2. Alessandro Manzoni e a crítica do género.

Nesta secção, iremos debruçar-nos especialmente sobre o ensaio publicado em 1845, “Del Romanzo Storico e, in genere, de’ componimenti misti di storia e d’invenzione”, no qual Manzoni aponta as falhas do romance histórico. Antes disso, e seguindo a ordem cronológica, vamos ocupar-nos do romance *I Promessi Sposi*, de 1827.

1. Seguindo a moda da época, Alessandro Manzoni compõe um romance histórico que retrata os amores contrariados de Renzo e Lucia, dois personagens de baixo estrato social que se movimentam principalmente no ducado de Milão, no século XVII, e testemunham dois importantes acontecimentos históricos: a revolta popular causada pela fome e o surto de peste. O romance apresenta uma intriga cheia de motivos românticos, como o crime e a posterior expiação (protagonizados por Padre Cristoforo e o Innominato), e em que se fazem sentir também ecos do romance gótico: os *bravi*, grupo de bandidos que executa as ordens de um senhor tirano, o rapto de uma jovem indefesa, as identidades desconhecidas, o castelo sombrio e a sua localização inóspita, as cenas tétricas, especialmente nos capítulos relativos à epidemia de peste. Em relação à construção da narrativa, Manzoni segue também o modelo de Scott, chamando para a frente da cena personagens fictícias que, em certos momentos, contracenam com personagens historicamente atestadas, como, por exemplo, o cardeal Federigo Borromeo, cuja acção é fundamental para a salvação da heroína.

O autor recorre às mais convencionais estratégias de validação do narrado, começando por apresentar a obra como a transcrição de um manuscrito seiscentista, “questo dilavato e graffiato autografo”¹, corrigido para melhor compreensão dos leitores. Em seguida, o “editor” convoca fontes documentais que possam dissipar quaisquer dúvidas quanto à credibilidade da narrativa, particularmente nos passos mais inverosímeis, como se pode ler na Introdução:

“Taluni però di que’ fatti, certi costumi descritti dal nostro autore, c’eran sembrati così nuovi, così strani, per non dir peggio, che, prima di prestargli fede, abbiám voluto interrogare altri testimoni; e ci siam messi a frugar nelle memorie di quel

¹ Alessandro Manzoni, *I Promessi Sposi*, in *Opere di Alessandro Manzoni*, a cura di Lanfranco Caretti, 3ªed., Milano, Ugo Mursia Editore, 1967 [1827], p.248.

tempo, per chiarirci se veramente il mondo camminasse allora a quel modo. Una tale indagine dissipò tutti i nostri dubbi: (...). E, all'occorrenza, citeremo alcuna di quelle testimonianze, per procacciar fede alle cose, alle quali, per la loro stranezza, il lettore sarebbe più tentato di negarla.”²

O romancista serve-se, ao longo da obra, de citações dessas fontes, especialmente se a credibilidade estiver ameaçada pela natureza fictícia do relato. É este o caso da conversão da personagem Innominato. No capítulo XIX, o narrador explica que essa personagem nunca é nomeada mas aparece mencionada “in più d’un libro (libri stampati, dico) di quel tempo.”³ E apresenta as obras de Francesco Rivola e Giuseppe Ripamonti, dizendo que “Da questo scrittore prenderemo qualche altro passo, che ci venga in taglio per confermare e per dilucidare il racconto del nostro anonimo; col quale tiriamo avanti.”⁴ Mas, a seriedade que o autor pretende imprimir a este passo acaba por ser minada no final do episódio da regeneração do Innominato, quando o narrador confessa que a única fonte disponível é, afinal, o manuscrito seiscentista que serve de base à narrativa:

“Così terminò quella giornata, tanto celebre ancora quando scriveva il nostro anonimo; e ora, se non era lui, non se ne saprebbe nulla, almeno de’ particolari; giacché il Ripamonti e il Rivola, citati di sopra, non dicono se non che quel sì segnalato tiranno, dopo un abboccamento con Federigo, mutò mirabilmente vita, e per sempre. E quanti son quelli che hanno letto i libri di que’ due? Meno ancora di quelli che leggeranno il nostro. E chi sa se, nella valle stessa, chi avesse voglia di cercarla, e l’abilità di trovarla, sarà rimasta qualche stracca e confusa tradizione del fatto? Son nate tante cose da quel tempo in poi!”⁵

Podemos, pois, concluir que, neste passo, Manzoni parte de um pormenor documentado para compor uma história que melhor se adaptasse ao enredo ficcional.

Além das funções já mencionadas, e tal como em Scott, as fontes servem também para a introdução de explicações históricas relativas aos costumes ou acontecimentos da época evocada. Damos, aqui, o exemplo dos capítulos XXXI e XXXII, nos quais o autor apresenta um relato da forma como a peste se introduziu e

² *Idem*, p.249.

³ *Idem*, p.507.

⁴ *Idem*, p.508.

⁵ *Idem*, p.581.

espalhou no ducado de Milão. Para isso, convoca as várias crônicas da época, nomeadamente a de Ripamonti, já várias vezes citada, e conclui que existem muitas contradições entre elas. Resolve então estudar os vários documentos e relatos de forma a produzir uma narrativa coerente:

“Solamente abbiám tentato di distinguere e di verificare i fatti più generali e più importanti, di disporli nell’ordine reale della loro successione, (...), d’osservare la loro efficienza reciproca, e di dar così, per ora e finché qualchedun altro non faccia meglio, una notizia succinta, ma sincera e continuata, di quel disastro.”⁶

Desta forma, o romance de Manzoni cumpre o objectivo didáctico geralmente associado ao género. Como explica o narrador, estes dois capítulos têm por finalidade a divulgação de um importante passo da História e não apenas o acompanhamento do percurso das personagens:

“E in questo racconto, il nostro fine non è, per dir la verità, soltanto di rappresentare lo stato delle cose nel quale verranno a trovarsi i nostri personaggi; ma di far conoscere insieme, per quanto si può in ristretto, e per quanto si può da noi, un tratto di storia patria più famoso che conosciuto.”⁷

O mesmo objectivo fora enunciado num capítulo anterior, quando o narrador se referia, de forma irónica, à ignorância da História por parte dos leitores e à necessidade de o romance fornecer essas informações para cabal compreensão do enredo:

“Già più d’una volta c’è occorso di far menzione della guerra che allora bolliva, per la successione agli stati del duca Vincenzo Gonzaga, secondo di quel nome; ma c’è occorso sempre in momenti di gran fretta: síché non abbiám mai potuto darne più che un cenno alla sfuggita. Ora però, all’intelligenza del nostro racconto si richiede proprio d’averne qualche notizia più particolare. Son cose che chi conosce la storia le deve sapere; ma siccome, per un giusto sentimento di noi medesimi, dobbiam supporre che quest’opera non possa esser letta se non da ignoranti, così non sarà male che ne diciamo qui quanto basti per infarinarne chi n’avesse bisogno.”⁸

⁶ *Idem*, p.660.

⁷ *Idem*, p.659.

⁸ *Idem*, p.607.

Mas o autor preocupa-se em demonstrar como os acontecimentos históricos influenciam a vida das suas personagens, tentando estabelecer uma intrincada teia de relações entre a História e a história, afinal a base em que assenta o próprio género. Como é explicado no final do capítulo XXVII, após um ano sem grandes alterações no rumo das personagens, um *acontecimento público* tem reflexos importantes nas *vidas privadas*, o que exige uma explicação histórica:

“(…) ma un grande avvenimento pubblico mandò quel conto all’aria: e fu questo certamente uno de’ suoi più piccoli effetti. (...)”

Ora, perchè i fatti privati che ci rimangon da raccontare, riescan chiari, dobbiamo assolutamente premettere un racconto alla meglio di quei pubblici, prendendola anche un po’ da lontano.”⁹

Ora, este trecho deixa já adivinhar o que Manzoni escreverá no ensaio “Del Romanzo Storico”, quando reflectir acerca do assunto mais apropriado para o romance histórico: o que esse tipo de composição deve revelar é “effeti privati degli avvenimenti pubblici che si chiamano più propriamente storici”.¹⁰

O autor tem consciência de que nem sempre as informações estão disponíveis e, por isso, há necessidade de preencher os vazios da História com recurso à invenção. É nessa direcção que apontam as seguintes palavras: “Del resto, quel che facesse precisamente non si può sapere, giacchè era solo; e la storia è costretta a indovinare. Fortuna che c’è avvezza.”¹¹

Apesar do cuidado com a parte histórica do romance, o narrador abstém-se, por vezes, de fazer descrições pormenorizadas com a desculpa de não atormentar o leitor. No início do capítulo XXXV, quando Renzo chega ao Lazzaretto, local onde se concentravam dezasseis mil pessoas infectadas pela peste, o narrador deixa à imaginação do leitor o terrível panorama do local:

“Questo spettacolo, noi non ci proponiam certo di descriverlo a parte a parte, né il lettore lo desidera; solo, seguendo il nostro giovine nel suo penoso giro, ci fermeremo

⁹ *Idem*, p.619.

¹⁰ Alessandro Manzoni, “Del Romanzo Storico e, in genere, de’ componimenti misti di storia e d’invenzione”, in *Opere di Alessandro Manzoni*, op. cit., p.892.

¹¹ *I Promessi Sposi*, op. cit., pp.422-423.

alle sue fermate, e di ciò che gli toccò di vedere diremo quanto sia necessario a raccontar ciò che fece, e ciò che gli seguì.”¹²

E, à medida que se aproxima do final, o narrador apressa o ritmo da narração, tal como supostamente preferiria o público¹³, omitindo pormenores menos interessantes, ou cedendo-os às conjecturas do leitor¹⁴, e excluindo as explicações de carácter histórico para se concentrar exclusivamente no desenlace da acção principal:

“Ma non è cosa da uscirne com poche parole; e non è qui il luogo di trattarla com l'estensione che merita. E oltre di ciò, dopo essersi fermato su que' casi, il lettore non si curerebbe più certamente di conoscere ciò che rimane del nostro racconto. Serbando però a un altro scritto la storia e l'esame di quelli, torneremo finalmente a' nostri personaggi, per non lasciarli più, fino alla fine.”¹⁵

Este apressar do ritmo da narração, depois de as personagens terem sido envolvidas num grande número de peripécias, culmina no desenlace feliz para os protagonistas, através do qual pode o autor veicular a “moral da história”. Mais do que uma tentativa de instruir o leitor nos acontecimentos históricos daquele período, o romancista parece querer transmitir uma exemplaridade moral, tal como os antigos redactores de romances de cavalaria. Aliás, tanto Amado Alonso como Célia Fernández Prieto chamam a atenção para o importante papel que a moral católica desempenha na obra de Manzoni.¹⁶

¹² *Idem*, p.724.

¹³ *Idem*, pp.755 ou 759: “Era ancor presto quando ci arrivò: ché non aveva meno fretta e voglia di finire, di quel che possa averne il lettore.”; Potremmo anche soggiunger subito: partirono, arrivarono, e quel che segue; ma, con tutta la volontà che abbiamo di secondar la fretta del lettore, ci son tre cose appartenenti a quell'intervallo di tempo, che non vorremmo passar sotto silenzio; e, per due almeno, crediamo che il lettore stesso dirà che avremmo fatto male.”

¹⁴ *Idem*, p.756: o narrador não reproduz uma conversa entre Renzo e Inês porque “Ma d’averla sulla carta tutta quella conversazione, com parole mute, fatte d’inchostro, e senza trovarci un sollo fatto nuovo, son di parere che non se ne curi molto, e che gli piaccia più d’inviarla da sé.”

¹⁵ *Idem*, p.689.

¹⁶ Amado Alonso, *Ensayo sobre la Novela Histórica. El Modernismo en «La Gloria de D. Ramiro»*, Biblioteca Románica Hispánica, Madrid, Editorial Gredos, 1984, p.69: “(...) Manzoni, con su fe católica firmemente consolidada, recogió las ideas del movimiento herderiano-romántico y las trasmutó en el juego perpetuo de las acciones de los hombres, desatadas, gobernadas y conducidas a sus fines desiguales según el desigual acatamiento a los imperativos de la moral cristiana; pues la sólida religiosidad de Manzoni era mucho más de índole moral que mística.”

Celia Fernández Prieto, *Historia y Novela: Poética de la Novela Histórica*, Pamplona, EUNSA, 1998, p.106.

2. Partindo da crescente dificuldade sentida pelos romancistas em conjugar as partes histórica e ficcional nas suas narrativas e um certo desencanto com o género por parte do público¹⁷, Manzoni, no já referido ensaio, reflecte acerca do romance histórico e acaba por decidir pela sua impossibilidade.

O autor italiano começa por sintetizar as duas críticas a que o género é geralmente submetido, realçando, deste modo, o conflito interno inerente ao romance histórico: 1) o facto não é claramente distinguido da invenção e, como resultado, estas obras falham um dos seus principais propósitos, isto é, a representação fiel da História; 2) a distinção entre verdade factual e invenção destrói a unidade que é a condição vital de toda a obra de arte. Manzoni comenta estas críticas, lembrando que, ao ler um romance histórico, o leitor sabe que vai encontrar “*facta atque infecta*”, isto é, “(...) cose avvenute e cose inventate, cioè due oggetti diversi dei due diversi, anzi opposti assentimenti.”¹⁸ Por isso, conclui que ambas as objecções estão certas: “(...) che hanno ragione e gli uni nel volere che la realtà storica sia sempre rappresentata come tale, e gli altri, nel volere che un racconto produca assentimenti omogenei (...)”. Mas ambas estão igualmente erradas ao esperarem os dois efeitos do romance histórico, “(...) mentre il primo è incompatibile con la sua forma, che è la narrativa; il secondo co’ suoi materiali, che sono eterogenei. Chiedono cose giuste, cose indispensabili; ma le chiedono a chi non le può dare.”¹⁹ Então a conclusão é a de que “(...) sarebbe in ultimo il romanzo storico che avrebbe torto per ogni verso”:

“(...) è un componimento, nel quale riesce impossibile ciò che è necessario; nel quale non si possono conciliare due condizioni essenziali, e non si può nemmeno adempirne una, essendo inevitabile in esso e una confusione repugnante alla materia, e una distinzione repugnante alla forma; un componimento, nel quale deve entrare e la storia e la favola, senza che si possa né stabilire, né indicare in qual proporzione, in quali relazioni ci devano entrare; un componimento insomma, che non c’è il verso giusto di farlo, perché il suo assunto è intrinsecamente contraddittorio.”²⁰

¹⁷ Cf. Celia Fernández Prieto, *op. cit.*, pp.103-106, 108: “Manzoni detecta cómo aumenta la demanda de historicidad en el público, cómo es menor la tolerância con la ficción y como surgen sintomas evidentes del cansacio y del descontento hacia este género, descontento del que es buena prueba la publicación de su ensayo.”

¹⁸ Alessandro Manzoni, “Del Romanzo Storico e, in genere, de’ componimenti misti di storia e d’invenzione”, *op. cit.*, pp.896-897.

¹⁹ *Idem*, p.898.

²⁰ *Idem*, p.899.

As premissas em que assenta o género são, como explica o autor, contraditórias: a História conta os factos reais, supostamente, a verdade²¹, embora também contenha exageros ou mesmo mentiras, mas que são da responsabilidade do historiador e não características do próprio género²². Apesar de um trabalho meticoloso, o historiador não consegue transmitir toda a verdade dos factos e, por isso, tenta obter e transmitir, se não o conhecimento perfeito, pelo menos razoável: “De’ fatti reali, dello stato dell’umanità in certi tempi, in certi luoghi, è possibile acquistare e trasmettere una cognizione, non perfetta, ma effettiva (...)”²³ Por seu turno, o romance histórico tem como objectivo “(...) rappresentare, per mezzo d’un’azione inventata, lo stato dell’umanità, in un’epoca passata e storica (...)”²⁴ Mas a matéria-prima da arte não é a verdade, como na História, é antes o verosímil que, uma vez “(...) manifestato e appreso come verosimile, è un vero, diverso bensì, anzi diversissimo dal reale”²⁵, embora a História possa, por vezes, fazer uso do verosímil, mas sempre num nível diferente do real.²⁶ E a crença no verosímil é também diferente da crença no verdadeiro, como explica Manzoni: “Vi fa dubitare, perché ha voluto che dubitaste; non come il romanzo storico, per avervi eccitato ad assentire, sottraendovi insieme ciò ch’era necessario a determinare l’assentimento.”²⁷ Manzoni conclui, então, que História e romance histórico têm alguns propósitos semelhantes e outros completamente diferentes.

Na segunda parte do ensaio, Manzoni concentra-se na épica, começando por analisar os poemas homéricos e tentando estabelecer uma relação com a História. Neste comentário torna-se evidente a dívida do autor italiano para com a teorização aristotélica: ao definir a tarefa do poeta, observa que

“(...) rappresentare quegli avvenimenti quali avrebbero dovuto essere, per riuscir più dilettevoli e più maravigliosi. E questa, o poeta, è la tua parte. A te dunque a fare una nova scelta tra le parti dell’avvenimento, lasciando fuori quelle che non

²¹ *Idem*, p.899: “Questa [la storia] infatti si propone appunto di raccontare de’ fatti reali, e di produrre per questo mezzo un assentimento omogeneo, quello che si dà al vero positivo.”

²² *Idem*, *ibidem*: “Certo, risponderemo, non mancano nella storia fandonie, anzi bugie. Ma è colpa dello storico, e non condizione del componimento.”

²³ *Idem*, p.900.

²⁴ *Idem*, p.902.

²⁵ *Idem*, p.897.

²⁶ *Idem*, pp.900-901: “Non sarà fuor di proposito l’osservare che, anche del verosimile la storia si può qualche volta servire, e senza inconveniente, perché lo fa nella buona maniera, cioè esponendolo nella sua forma propria, e distinguendolo così dal reale. E lo può fare senza che ne sia offesa l’unità del racconto, per la ragione semplicissima che quel verosimile non entra a farne parte. È proposto, motivato, discusso, non raccontato al pari del positivo, e insieme col positivo, come nel romanzo storico.”

²⁷ *Idem*, p.900.

servono al tuo intento speciale e più elevato, e trasformando come ti torna meglio quelle che ti torna meglio di conservare (...).”²⁸

No final da segunda parte, o autor concentra-se na importância do verosímil como matéria da arte. Ao comparar o propósito da épica e da tragédia, por um lado, e o propósito do romance histórico, por outro, aponta a seguinte diferença essencial:

“(...) il romanzo storico non prende il soggetto principale dalla storia, per trasformarlo con un intento poetico, ma l’inventa, come il componimento dal quale ha preso il nome, e del quale è una nova forma. Voglio dire il romanzo nel quale si fingono azioni contemporanee: opera affatto poetica, poichè, in essa, e fatti e discorsi tutto è meramente verosimile.”;

“Ho detto: differenza essenziale; infatti, non è, come nell’epopea e nella tragedia (...), non è quella finzione grossolana, che consiste nell’infarcir di favole un avvenimento vero, e di più un avvenimento illustre, e perciò necessariamente importante. Nel romanzo storico, il soggetto principale è tutto dell’autore, tutto poetico, perché meramente verosimile. E l’intento e lo studio dell’autore è di rendere, per quanto può, e il soggetto, e tutta l’azione, tanto verosimile relativamente al tempo in cui è finta, che fosse potuta parer tale agli uomini di quel tempo, se il romanzo fosse stato scritto per loro.”²⁹

Esta diferença entre composições pode ser reduzida à diferença entre verdade histórica e verosímil: “Para Manzoni la verdad histórica no admite ningun grado de manipulación o distorsión, y la poesía (la tragedia, la novela) está subordinada a aquella de manera que la verdad poética (lo verosímil) viene a ser un reflejo (imperfecto) de la verdad histórica.”³⁰ Como observa Amado Alonso, o romancista italiano dá continuidade à ideia aristotélica de que o verosímil é a matéria da arte, como vimos, mas o problema reside na interpretação do termo “verosímil” como o “historicamente provável”: para Manzoni, o verosímil não é mais do que aquilo que se aproxima do historicamente certo, de modo que o certo e o verosímil apontam para os diversos graus de certeza e de probabilidade. O verosímil é, pois, o conjecturável para uma época e um lugar. Além disso, Manzoni opõe o “positivamente certo” ao “só

²⁸ *Idem*, p.909.

²⁹ *Idem*, pp.942 e 942-943, respectivamente.

³⁰ Celia Fernández Prieto, *op. cit.*, p.106.

verosímil”, “as coisas sentidas como históricas” às “coisas meramente verosímeis”.³¹ Alonso conclui, então, que o verosímil do autor italiano não é válido em si mesmo, independentemente do real, mas é meramente um real imperfeito.

Ora, ao submeter o verosímil ao real histórico e ao negar-lhe validade em si mesmo, Manzoni aponta para o fracasso do romance histórico tanto como obra de História quanto como obra poética.³² Por isso, termina a segunda parte do artigo com a condenação da ilusão de História proporcionada pelo romance histórico, nomeadamente o de Scott:

“Non si può dissimulare che ciò che acquistò nel primo momento più favore a un tal componimento, fu appunto quell'apparenza di storia, cioè un'apparenza che non può durar molto. Quante volte è stato detto, e anche scritto, che i romanzi di Walter Scott erano più veri della storia! Ma sono di quelle parole che scappano a un primo entusiasmo, e non si ripetono più dopo una prima riflessione. Infatti, se per storia s'intendevano materialmente i libri che ne portano il titolo, quel detto non concludeva nulla; se per storia s'intendeva la cognizione possibile di fatti e di costumi, era apertamente falso. Per convincersene subito, sarebbe bastato (ma non sono cose a cui si pensi subito) domandare a sé stessi, se il concetto de' diversi romanzi di Walter Scott era più vero del concetto sul quale gli aveva ideati. Era bensì un concetto più vasto, ma a condizione d'essere meno storico. C'era aggiunto un altro vero, ma di diversa natura; e perciò appunto il concetto complessivo non era più vero.”³³

Após esta crítica tão lúcida, seriam os romancistas capazes de alterar a concepção do romance histórico?

Concentramo-nos, a seguir, em três autores portugueses cujas reflexões em torno do género são indispensáveis para a sua compreensão. E vamos verificar que, embora lhe apontem os defeitos, não deixam de pôr em prática os mesmos estereótipos.

³¹ Amado Alonso, *op. cit.*, p.59.

³² Cf. Celia Fernández Prieto, *op. cit.*, pp.107-108: “Esta es la tesis definitiva de Manzoni: la novela histórica yerra tanto en el plano estético, al no poder lograr una coherencia, una unidad entre sus diversos componentes, cuanto en el plano moral, pues distorsiona la verdad histórica y siembra la confusión entre sus lectores que nunca saben a qué atenerse.”

³³ Alessandro Manzoni, “Del Romanzo Storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione”, *op. cit.*, pp.943-944.

III.3. Alexandre Herculano: a “fidelidade” à verdade histórica e o objectivo didáctico.

Neste capítulo, tomamos em consideração as reflexões de Herculano sobre a sua actividade enquanto romancista e historiador; para o efeito, recuperamos fragmentos de textos que consideramos imprescindíveis para a história do romance histórico em Portugal.

Após a leitura atenta desses textos, podemos tirar duas conclusões: 1) Herculano preocupa-se, sobretudo, com a divulgação de conhecimentos relativos a épocas importantes da História nacional e, logo, com a instrução dos seus leitores; 2) o autor evidencia duas concepções de História, variáveis consoante a necessidade e o objectivo do romancista ou do historiador.

Passemos, pois, à análise mais pormenorizada destas duas ideias.

Nos anos de 1837 e 1838, Herculano publica n’ *O Panorama* uma série de textos de claro recorte didáctico, sob o título genérico de “Quadros da história portuguesa”, que se filiavam indiscutivelmente nos objectivos daquele periódico: a formação de um público ilustrado e a valorização da cultura portuguesa, tornando-a acessível ao maior número possível de leitores. Além desses textos, e até 1843, sensivelmente, o romancista inclui na mesma publicação e n’ *A Ilustração* outras composições que mais tarde reunirá nos dois volumes de *Lendas e Narrativas* (1851). Preocupado com o esquecimento e a geral ignorância do passado nacional, o autor esperava, desse modo, aliciar o público através de narrativas que tornassem a História acessível ao leitor comum. Ora, se a prioridade é a divulgação ou a vulgarização do conhecimento¹, Herculano lança mão de todas as estratégias que possam provocar e manter a curiosidade e o interesse do público: recupera as antigas crónicas de Fernão Lopes² ou lendas, como a inserida no *Livro de Linhagens do Conde D. Pedro* – “A Dama Pé-de-Cabra”³ –, por exemplo, e adapta-as segundo o modelo que Scott instituíra, tendo,

¹ Sobre este objectivo de Herculano, veja-se o artigo de Sérgio Campos Matos, “A divulgação histórica em Alexandre Herculano”, in *Alexandre Herculano: um Pensamento “Poliédrico”*. Colóquio Comemorativo dos 120 Anos da sua Morte. 1877-1997, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, Actas e Colóquios da Hemeroteca, nº3, 2005, pp.56-73.

² Maria de Fátima Marinho faz um levantamento das Crónicas e respectivos capítulos usados por Herculano como base para estas narrativas, em *O Romance Histórico em Portugal*, Porto, Campo das Letras, 1999, pp.54-55.

³ Relativamente ao estatuto particular deste conto no seio das *Lendas e Narrativas*, leia-se o estudo de Maria Fernanda de Abreu, “Del romance medieval hacia el cuento romántico: *A Dama Pé-de-Cabra* de Alexandre Herculano”, in *Homenagem a Ernesto Guerra da Cal*, Acta Universitatis Conimbrigensis, Coimbra, Por Ordem da Universidade, 1997, pp.301-315.

porém, consciência da inovação que introduzia no nosso panorama literário. Como explica na “Advertência da Primeira Edição” de *Lendas e Narrativas*, o autor teve de criar “a substância e a forma; porque para o seu trabalho faltavam absolutamente os modelos domésticos.”⁴ Herculano sabe que as suas composições constituem “as primeiras tentativas do romance histórico que se fizeram na língua portuguesa. Monumentos dos esforços do autor para introduzir na literatura nacional um género amplamente cultivado nestes nossos tempos em todos os países da Europa”.⁵ Nesta nota prévia, Herculano define também o objectivo que preside ao romance histórico e que ele, tal como os autores que o seguiram e imitaram, procurara cumprir: “popularizar o estudo daquela parte da vida pública e privada dos séculos semibárbaros que não cabe no quadro da história social e política.”⁶

Feitas estas considerações prévias, vejamos agora de que forma procura o romancista recuperar essa vida esquecida que o historiador teria de deixar para segundo plano.

Numa das primeiras narrativas publicadas n’ *O Panorama*, “O Cronista” (1839), Herculano recorre ao velho subterfúgio do manuscrito encontrado como forma de conferir credibilidade ao narrado. Além disso, faz entrar em cena o cronista Cristóvão Rodrigues Acenheiro, investigador de velhos alfarrábios, que se ocupava apenas em “saciar a sede da ciência histórica.” Mas o narrador esclarece que naqueles tempos os critérios dos historiadores não eram tão rigorosos como no presente e, por isso, havia uma certa confusão entre o histórico e o lendário:

“Naqueles bons tempos ainda não tinha aparecido nem a diplomática, nem a arte crítica; as escrituras, prazos, doações, cartas de testamento, etc., ainda pouco serviam para investigações históricas; as fábulas, que, ou interesses particulares, ou imaginação de crédulos cenobitas havia enxerido por meio dos factos do passado, mereciam tanta crença como estes; e a poesia popular tinha consagrado as suas tradições, povoando com elas a aridez da história, como tinha povoado a noite escura de medos e larvas, os bosques de monstros, os cemitérios de fantasmas, e os templos, e mais lugares consagrados, de maravilhas, e milagrosos sucessos. Naqueles bons tempos

⁴ Alexandre Herculano, *Lendas e Narrativas*, prefácio e revisão de Vitorino Nemésio, 2ª edição, Amadora, Bertrand, 1974 [1851], tomo I, p.2.

⁵ *Idem*, p.1. O autor reforça esta ideia na Advertência da Segunda Edição [1858], ao chamar a estas composições “balizas no campo da nossa história literária”. (*Op. cit.*, p.7)

⁶ *Idem*, p.4.

o espírito humano, semelhante à hera, abraçava-se a todos os troncos de árvore da vida, e vestia-os de viço e folhagem. O homem cria no homem; e o mundo ideal tomava corpo e vulto, e misturava-se com a realidade para a formosear.”⁷

Na edição em volume desta narrativa, podemos ler uma longa nota explicativa que realça o papel que a tradição ou a lenda pode desempenhar na construção da História e qual a parte que mais interessa ao romancista. Assim, Herculano começa por dizer que a crónica de Acenheiro sobre os primeiros reis portugueses estava repleta dos “erros e fábulas” que circulavam no século XVI acerca daquele período. Mas, para o romancista, esta será a matéria mais interessante, uma vez que o seu objectivo é retratar a “vida íntima”:

“esses erros e fábulas constituem, porém, parte da poesia da história: foi esta que quisemos aproveitar. Pondo na boca do cronista o que vamos escrevendo, não devemos fazê-lo falar como Frei António Brandão, ou João Pedro Ribeiro, aos quais importava a verdade dos factos, e não o espírito dos séculos; (...). Nós procuramos desentranhar do esquecimento a poesia nacional e popular dos nossos maiores: trabalhamos por ser historiadores da vida íntima de uma grande e nobre, e generosa nação, que houve no mundo, chamada nação portuguesa (...).”

No entanto, o aproveitamento simultâneo dos factos e das lendas não constituiria um desrespeito da História, pois há que distinguir entre crónica e romance:

“Alargamo-nos nesta nota, porque alguém nos increpou de haveremos alterado a história em várias crónicas-romances que temos publicado, principalmente no *Mestre Gil* e na *Abóbada*: era-nos lícito fazê-lo; mas cremos que não o fizemos em coisa essencial: nisto demos a *crónica*; no vestuário com que o enfeitámos demos o *romance*. Não confundamos ideias: o extra-histórico não é o contra-histórico.”⁸

Esta distinção chama a atenção para a diferença entre as duas áreas em que mais se notabilizou Herculano, o romance e a História. Se no primeiro, como iremos aprofundar, cabem as lendas e tradições, além das conjecturas do autor, como forma de compor um quadro verídico, na segunda a *verdade* é só uma e constitui o seu único

⁷ Alexandre Herculano, *Lendas e Narrativas*, in *As Melhores Obras de Alexandre Herculano*, vol.VII, s/l., Círculo de Leitores, 1986, tomo II, p.191.

⁸ *Idem*, p.202, nota 1.

objectivo. Como explica o historiador na “Advertência da Primeira Edição” da *História de Portugal* (1846), a ciência não pode admitir concessões:

“Há muitos para quem os séculos legitimam e santificam todo o género de fábulas, como legitimam e santificam as dinastias nascidas de uma usurpação. Aos olhos destes as cãs da mentira são também respeitáveis. A crítica, dizem eles, mata a poesia das eras antigas, como se a poesia de qualquer época estivesse nas patranhas mui posteriormente inventadas. (...) Não faltam entre nós monografias históricas: lá acharão fonte copiosa em que possam saciar-se; porque eu escrevo apenas para os singelos amigos da verdade, e ainda receoso, apesar da pureza dos meus desejos, de não ser exacto, ou pela escasseza dos documentos, ou por engano próprio na apreciação dos factos. Quanto a sucessos maravilhosos, a tradições embusteiras ataviadas para bem parecerem ao vulgo, não as busquem neste livro os que, movidos por um falso pundonor nacional, seriam capazes de tomar por matéria histórica as lendas de *As Mil e Uma Noites*, se lá encontrassem alguma que lhes lisonjeasse o apetite.

É, sem dúvida, custoso ver desfazerem-se em fumo crenças arreigadas por séculos, a cuja inspiração nossos avós deveram, em parte, o esforço e a confiança na Providência em meio dos grandes riscos da pátria; crenças inventadas, talvez, para espertar os ânimos abatidos em circunstâncias difíceis. (...) Caluniadores involuntários do seu país são aqueles que imaginam estar vinculada a reputação dos antepassados a sucessos ou vãos, ou engrandecidos com particularidades não provadas nem prováveis.”⁹

Como este longo excerto torna evidente, Herculano estava ciente do desafio que constituía a sua obra face às tradições instituídas ao longo dos séculos, nomeadamente o milagre de Ourique e as Cortes de Lamego, perpetuadas pelos cronistas desde o século XV e geralmente tidas pelos historiadores como verdade irrefutável. A prova disso é a longa polémica que segue a publicação do primeiro volume da *História de Portugal*, na qual Herculano se envolveu em defesa da verdade histórica e, logo, da concepção de História que perfilhava.¹⁰ Na sequência desta polémica, é interessante ler a nota que fecha o romance *O Monge de Cister* (publicado em volume em 1848) e na qual Herculano se refere ironicamente às reacções negativas que a sua *História* despertara:

⁹ Alexandre Herculano, *História de Portugal I*, in *As Melhores Obras de Alexandre Herculano*, vol.X, s/l., Círculo de Leitores, 1987 [1846], pp.19-20.

¹⁰ Sobre a polémica acerca do milagre de Ourique, leia-se o valioso estudo de Ana Isabel Carvalho Buescu, *O Milagre de Ourique e a História de Portugal de Alexandre Herculano. Uma Polémica Oitocentista*, Lisboa, Instituto Nacional de Investigação Científica, 1987.

“Os mais zelosos (...) pegaram na pena e provaram-lhe até à evidência que a arte histórica não consistia no que ele pensava; consistia em cerzir algumas lendas de velhas com as narrativas sensaboronas de meia dúzia de in-fólios, rabiscados por quatro frades milagreiros, tolos ou velhacos.”¹¹ Mais adiante, Herculano justifica a não inclusão de notas explicativas com duas razões, sendo que a primeira, a que mais nos interessa neste momento, é a seguinte:

“*Primo*: uma das regras capitais da verdadeira arte histórica é que as testemunhas irrecusáveis de qualquer sucesso vem a ser aquelas que vivem três ou quatro séculos *post factum*. Ora o autor dista da época de D. João I quatrocentos anos bem medidos. Logo, na hipótese de *O Monge*, é de *per si* autoridade sufficientíssima.”¹²

Esta observação não é inocente: além de patentear a falsidade do manuscrito em que se baseia o romance, como veremos mais à frente, lembra também que entre a data do suposto milagre de Ourique e os principais relatos que instituem a tradição contam-se cerca de trezentos anos...¹³ Por isso, tal como acontece com o romance, a lenda de Ourique mais não é do que ficção.¹⁴

Na mesma nota, o autor parece fazer uma cedência àqueles que o criticam, reconhecendo que “Da massa do Monge de Cister é que se fazem histórias como suas reverências dizem que devem ser.”¹⁵ Mais adiante, sugere que ao elaborar este romance teria tido

¹¹ Alexandre Herculano, *O Monge de Cister*, tomo II, in *As Melhores Obras de Alexandre Herculano*, vol.IV, s/l., Círculo de Leitores, 1986 [1848], p.236. Citamos apenas este breve trecho, mas não deixamos de lembrar os exageros patrióticos que, sarcasticamente, através de uma fórmula matemática, Herculano imputa aos críticos da sua obra.

¹² *Idem*, pp.241-242.

¹³ Como sublinha Herculano num dos textos da polémica: “Os *classicos* são respeitáveis como mestres de lingua; mas como testemunhas de um facto, que se diz acontecido pelo menos trezentos annos antes delles, de nada servem.” (*Eu e o Clero*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1850, p.11). Cf. Ana Isabel Carvalho Buescu, *op. cit.*, especialmente parte II, capítulo I.

¹⁴ N’ “A Abóbada”, in *Lendas e Narrativas*, tomo I, p.142, o narrador coloca ironicamente em pé de igualdade uma crónica evidentemente fictícia e outros documentos que poderiam validar o milagre, todos desaparecidos: “Esta é, em breve resumo, a história de David Ouguet, tirada de uma velha crónica, que em tempos antigos, esteve em Alcobaça encadernada em um volume juntamente com os traslados autênticos das Cortes de Lamego, do Juramento de Afonso Henriques sobre a aparição de Cristo, da Carta de feudo a Claraval, das Histórias de Laimundo e Beroso, e de mais alguns papéis de igual veracidade e importância que, por pirraça às nossas glórias, provavelmente os Castelhanos nos levaram durante a dominação dos Filipes.”

¹⁵ *O Monge de Cister*, p.239.

“docilidade bastante para aceitar e seguir nos seus actos espontâneos, nas composições onde pode usar do livre alvedrio, as sãs doutrinas, e para confessar ingenuamente que as tradições do vulgo, as pias fraudes, as ilusões da superstição, os preconceitos nacionais e os contos de velhas são as fontes legítimas e os fundamentos inabaláveis da História.”¹⁶

Ora, este olhar irónico, até mesmo sarcástico, sobre modos de conceber a História que claramente contrastam com o seu procedimento na *História de Portugal*, leva Terrance Joseph Murphy¹⁷ a considerar os romances históricos de Herculano como paródias, uma vez que o seu método de crítica é uma imitação burlesca do tratamento da História levado a cabo por outros autores: “Alexandre Herculano’s essays are parodies of the manner in which certain historic characters and events have been presented and interpreted by other portuguese historians (...)”¹⁸

Voltemos à última citação da nota que encerra *O Monge de Cister*: Herculano admite pôr em prática as “doutrinas” dos seus críticos mas apenas *nas composições onde pode usar do livre alvedrio*, entenda-se no romance histórico. Esta ressalva é de fundamental importância para compreendermos as suas concepções de História e de romance histórico. Como observa Ana Isabel Carvalhão Buescu, Herculano não recusa a importância de certas lendas ou mitos na História nacional, vendo-os mesmo como “impulsionadores e geradores da própria história”¹⁹: é este o caso da padeira de Aljubarrota, por exemplo.²⁰ Mas, num discurso de carácter histórico, em que se procura descrever a verdade dos factos, é necessário rejeitar lendas ou fábulas e desfundamentar as crenças arraigadas no imaginário colectivo ao longo de séculos.²¹ Já o caso é diferente quando se trata de romance histórico, uma vez que as lendas e as tradições são

¹⁶ *Idem*, p.240.

¹⁷ Terrance Joseph Murphy, “Alexandre Herculano’s Essays: Parodies of Reconstructions of the Portuguese Past”, *Revista de Letras*, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis [São Paulo], vol.14, 1972, pp.199-209.

¹⁸ *Idem*, p.208.

¹⁹ Ana Isabel Carvalhão Buescu, *op. cit.*, p.31.

²⁰ *Idem*, *ibidem*, nota 9. Ana Isabel Carvalhão Buescu cita um texto de Herculano sobre esta figura que é elucidativo: “Reduzido assim à possibilidade este sucesso tradicional, quer real, quer fabuloso, tem, em qualquer dos casos, um valor histórico, porque é um symbolo, uma expressão da idéa viva e geral dos portugueses daquelle tempo, o odio ao dominio extranho (...). Se, pois, a padeira d’ Aljubarrota é um *mytho*, uma invenção popular do seculo decimo quinto, nem por isso o desprezemos.”

²¹ É, aliás, este o programa de Herculano exposto na “Advertência à Primeira Edição” de *História de Portugal*, como vimos.

importantes para o estabelecimento do quadro verídico em que decorre a acção.²² Veja-se como n' "A Abóbada" (1839) a padeira de Aljubarrota surge ao lado de D. João I pronta para nova luta contra os castelhanos...

Qual é, então, a medida certa de História a introduzir na ficção? E de que forma se pode conjugar ou distinguir as duas? Continuemos a ler as reflexões de Herculano.

Na primeira nota de *Eurico, o Presbítero*, texto importante para a legitimação do género que introduziu em Portugal, Herculano preocupa-se em definir a época e o assunto mais adequados ao romance histórico, tendo sempre em vista o modelo consagrado de Walter Scott. Ao pretender fixar a acção "numa época de transição", o autor teve de lutar com a "dificuldade de descrever sucessos e de retratar homens que, se, por um lado, pertenciam a eras que nas recordações da Espanha tenho por análogas aos tempos heróicos da Grécia, precediam imediatamente, por outro, a época a que, em rigor, podemos chamar histórica, ao menos em relação ao romance."²³ Herculano reflecte acerca da sociedade visigótica e conclui que reproduzir a sua vida "com as formas do verdadeiro romance histórico" se afigura impossível, ao contrário do que aconteceria com as sociedades posteriores ao século XI. A explicação reside no desconhecimento acerca da vida privada daquele povo:

"É que nós conhecemos a vida pública dos Visigodos e não a sua vida íntima, enquanto os séculos da Espanha restaurada revelam-nos a segunda com mais individuação e verdade que a primeira. Dos Godos restam-nos códigos, história, literatura, monumentos escritos de todo o género, mas os códigos e a literatura são reflexos, mais ou menos pálidos, das leis e erudição do Império Romano, e a história desconhece o povo. (...) O romance histórico, como o concebeu Walter Scott, só é possível aquém do oitavo – talvez só aquém do décimo século; porque só aquém dessa data a vida da família, o homem sinceramente homem, e não ensaiado e trajado para aparecer na praça pública, se nos vai pouco a pouco revelando. As formas e o estilo que convêm aos tempos visigóticos seriam, desde então, absurdos e, parece-me, até, que ridículos."²⁴

²² Recordamos, a este respeito, o passo sobejamente conhecido de "O Bispo Negro": "A história conta-nos o facto; a tradição os costumes. A história é verdadeira, a tradição verosímil; e o verosímil é o que importa ao que busca as lendas da pátria." (*Op. cit.*, p.56)

²³ Alexandre Herculano, *Eurico, o Presbítero*, in *As Melhores Obras de Alexandre Herculano*, vol.II, s/l., Círculo de Leitores, 1986 [1844], p.195.

²⁴ *Idem*, pp.195-196.

Apesar da seriedade que o autor parece imprimir à reconstituição histórica no romance, ele acaba por reconhecer que nem sempre é possível contar apenas a *verdade* e, por isso, tem de se socorrer da imaginação para recompor o quadro do passado. Na Introdução a *O Monge de Cister*, o autor disserta acerca da reconstituição da antiga Lisboa e conclui:

“Tudo o que haveis de encontrar são folhas rasgadas de um livro precioso e único. Depois, ajudando-vos a imaginação de artista e o faro de antiquário, muito fareis se, como os comentadores da literatura clássica, ajuntardes com essas palavras soltas um capítulo do livro perdido. Comprazer-vos-eis então na vossa obra; mas, cuidando que reconstruís um pedaço de história da arte ou dos homens, não fareis, porventura, senão compor um fragmento de novela.”²⁵

Esta é, pois, a forma de compor um romance histórico: baseando-se em sucessos do passado, e apesar de ter sempre em vista a credibilidade da narrativa, o romancista vai efabulando consoante a necessidade para compor a história²⁶, chegando mesmo a admitir desassombradamente que inventa quando não tem o total conhecimento dos factos.²⁷ Na célebre nota trinta e três de *Eurico, o Presbítero*, o autor avisa que foi necessário introduzir algumas transformações nos elementos conhecidos para melhor cumprir os seus objectivos:

“Nas mil tradições diversas, quer antigas, quer inventadas em tempos mais modernos, sobre o modo como se constituiu a monarquia das Astúrias procurei cingir-me, ao menos no desenho geral, ao que se passa por mais proximamente histórico. Todavia cumpre advertir que Pelágio viveu, segundo todas as probabilidades, em tempos um pouco posteriores à conquista árabe, (...). Deste modo, sendo hoje dificultoso separar, em relação àquelas eras, o histórico do fabuloso, aproveitei de um e de outro o que me pareceu mais apropriado ao meu fim.”²⁸

²⁵ *O Monge de Cister*, pp.8-9.

²⁶ Como se depreende desta nota de “Arras por Foro de Espanha”, in *Lendas e Narrativas*, op. cit., tomo I, p.74: “Junte-se a isto o carácter cruel, hipócrita e cobiçoso de D. Leonor Teles, tão excelentemente pintado pelo grande poeta-cronista Fernão Lopes, e poder-se-á avaliar devidamente a verosimilhança desta cena de imaginação, no meio de outras cenas da vida real desses tempos.”

²⁷ Como, por exemplo, em *Eurico, o Presbítero*, Introdução, p.9: “E, por isso mesmo sobre ela pesava o mistério, a imaginação vinha aí suprir a história.”

²⁸ *Eurico, o Presbítero*, p.201.

Estas deslocções no tempo ou no espaço²⁹ levam alguns críticos a denunciar anacronismos na obra, mas, mesmo assim, continuam a considerá-la válida e instrutiva pela recuperação de um passado longínquo. A este respeito, chamamos a atenção para duas apreciações de *Eurico* publicadas em 1845 na *Revista Universal Lisbonense*: na primeira, António Feliciano de Castilho observa que

“Coisas ha no *Presbytero*, pelo que pertence a alguns personagens e acontecimentos da época memoranda elegida para tēla da sua ficção, em que lhe foi necessario ou util desviar-se do rigor historico; mas ainda então fiel á sua originaria missão de investigador, propagador e vingador das verdades archeologicas, é para ver o summo tento, a escrupulosa lealdade, com que em notas restitue á integridade dos factos o que em seus poeticos arrojios ousara por momentos sonegar-lhe (...).”³⁰

A outra análise crítica, de Velho da Fonseca, defende a presença de anacronismos no romance histórico, que, mesmo assim, pode ser didáctico:

“Resta-nos finalmente fallar da parte historica, e de costumes, a qual temos tambem por exactissima; e se alguns anachronismos se encontram no romance, são elles ornamento proprio d’esta qualidade de composições, porque um romance não é uma chronica. Alli o que se procura descrever é a Hispanha do seculo VIII, e quem haverá que a não conheça tal qual era n’esse tempo, depois de ter lido o romance do sr. Herculano?”³¹

E como se posiciona Herculano face à propalada *verdade* das suas narrativas? Na tentativa de “ocultar a invenção e o fictício por trás de artificios que mais não desejavam do que ostentar uma aparência de verdade literariamente trabalhada”³², o autor de *Eurico* recorre às estratégias mais comuns de criação de verosimilhança, nomeadamente a construção de um cenário histórico pormenorizadamente reconstituído,

²⁹ Veja-se, por exemplo, a nota 1 de “Mestre Gil”, *Lendas e Narrativas*, vol. II, p.140: “Em toda esta descrição nada inventámos: extraímos tudo dos regimentos antigos da procissão do Corpo de Deus, e alguma cousa que neles não venha é tirado do que ainda há dez anos se via em semelhantes procissões por várias partes do reino: o que fizemos foi mudar às vezes a ordem do espectáculo, para fazer sobressair melhor os contrastes.” Ou a nota 26 de *Eurico*, o *Presbítero*: “O facto mais narrado neste capítulo é histórico. O lugar da cena e a época é que são inventados.”

³⁰ *Revista Universal Lisbonense*, vol.IV, série III, nº26, 16 de Janeiro de 1845, p.311.

³¹ *Revista Universal Lisbonense*, vol.V, série II, nº18, 23 de Outubro de 1845, p.215.

³² Carlos Reis, “Herculano e a Ficção Romântica”, in *Construção da Leitura. Ensaios de Metodologia e Crítica Literária*, Coimbra, INIC – CLPUC, 1982, p.105.

a apresentação de um manuscrito antigo como fonte para o relato, as notas explicativas, as supostas reflexões do solitário e angustiado Eurico, ou as cartas de Eurico e do Duque de Córdoba, que assumem um valor documental na narrativa. Tudo isto cria uma ilusão de verdade que, no entanto, em certos momentos, o próprio autor se encarrega de, ironicamente, denunciar. Concentremo-nos no romance *O Bobo* que, juntamente com *O Monge de Cister*, pode ser apontado como bom exemplo de credibilidade minada pelo narrador.

Logo na Introdução, é dito que recordar o passado é uma “espécie de sacerdócio” que deve ser exercido tanto por historiadores como por romancistas ou poetas.³³ E o primeiro capítulo parece dar voz a esta declaração inicial, com a cuidada caracterização do castelo de Guimarães e da vida no seu interior no início do século XII. Neste mesmo capítulo, e à semelhança do que faz noutras obras, o narrador garante que o que conta é verdade, mas, neste caso, desfaz rapidamente essa garantia: “Coisa incrível, por certo, mas verdadeira como a própria verdade. *Palavra de romancista!*”³⁴ Mas não *palavra de historiador...* No terceiro capítulo, a nota que explica uma questão de nomenclatura medieval contém também uma atestação de veracidade que imediatamente se converte em ironia: “Fique dito por uma vez que todos os nomes que empregamos, cenas que descrevemos, costumes que pintamos, são rigorosamente históricos. 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?”³⁵ Noutra nota, o autor vai mais longe ao admitir a invenção de um acontecimento e a sua introdução numa biografia que, como facilmente se depreende, é também fictícia: “Este sucesso, que refere Brandão sem o reprovar, labora em tais dificuldades que seria inadmissível em história; mas pode, cremos nós, sem ofensa das pias orelhas dos críticos, ter cabida na gravíssima biografia do nosso Dom Bibas.”³⁶ E o

³³ *O Bobo*, in *As Melhores Obras de Alexandre Herculano*, vol.I, s/l, Círculo de Leitores, 1986 [*O Panorama*, 1843], p.105: “Que todos aqueles a quem o engenho e o estudo habilitam para os graves e profundos trabalhos da História se dediquem a ela. No meio de uma nação decadente, mas rica de tradições, o mister de recordar o passado é uma espécie de magistratura moral, é uma espécie de sacerdócio. Exercitem-no os que podem e sabem; porque não o fazer é um crime. / E a arte? Que a arte em todas as suas formas externas represente este nobre pensamento; que o drama, o poema, o romance sejam sempre um eco das eras poéticas da nossa terra.”

³⁴ *Idem*, p.110. Sublinhado nosso.

³⁵ *Idem*, p.118.

³⁶ *Idem*, p.123. Na Conclusão, p.241, o narrador declara abertamente a invenção da personagem principal e dos motivos que conduzem a sua actuação: “Mas porque não procuraram os vencidos amparar-se dentro dos fortes muros e torres do castelo de Guimarães? É o que não nos diz a história. Pouco importa: di-lo-emos nós. A história não conheceu Dom Bibas, e Dom Bibas, muito em segredo o revelamos aqui aos leitores, nos oferece a chave deste mistério.”

narrador chega mesmo a defender o branqueamento da História para melhor cumprir os intentos do romance:

“Devemos crer, ao menos piamente, que o conde Henrique, na época em que alevantou o Castelo de Guimarães, não lançou nos fundamentos do seu edifício soberbo um cárcere seguro e vasto com os intuitos de rapina que guiavam o comum dos senhores nestas tristes edificações. 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.”³⁷

O recurso à suposta edição de um manuscrito encontrado, apresentado como fonte inquestionável do relato, e que isenta o autor da responsabilidade pela invenção, acaba por ser mais um meio de enfraquecer a credibilidade da narrativa, mesmo quando a intenção do autor é usá-lo para o fim contrário. Vejamos o exemplo d’ *O Monge de Cister*:

“Se este livro fosse uma dessas invenções destinadas unicamente para abreviar o mais cruel martírio do ocioso, a maldição da sua existência, pediria a arte que deixássemos o leitor parafusar à solta acerca do passageiro arruído que se travara no adro. Não o consente, porém, a ordem da narrativa que nos serve de texto. O autor da encarquilhada e venerável crónica monástica ou ignorava ou desprezava as destrezas que dão vida e relevo às vãs ficções de noveleiros e que a verdade, por si mesma bela, rejeita com abominação. Contou as cousas como elas foram, diretamente, singelamente, sem refolhos, sem armadilhas. Seguindo-o passo a passo, a nossa narrativa é como a dele inartificial e simples.”³⁸

³⁷ *Idem*, p.228.

³⁸ *O Monge de Cister*, tomo II, p.188. Na Adenda que serve de conclusão ao romance, o “editor” do manuscrito mostra algumas reservas quanto à veracidade daquela parte, mas, para cabal esclarecimento do leitor, decide transcrevê-la: “Numa folha deixada em branco no fim do códice pergamináceo que nos conservou esta história havia vários parágrafos de letra mais moderna, contendo notícias de alguns dos personagens que figuravam nos acontecimentos até aqui relatados, personagens cujo ulterior destino o cronista antigo deixara de *pôr em escritura*. A letra parecia dos últimos anos do século XVI, quando os adeptos da escola de Brito e Lousada tomavam por seu desafogo o povoar de patranhas as solidões do passado. O moderno dos caracteres e a época embusteira em que essas adições haviam sido acrescentadas tornavam assaz duvidosa a sua autenticidade. Entre o desejo de alimentar a curiosidade do leitor e o receio de faltar à exacção histórica, hesitávamos perplexos, como o asno de Buridan entre as duas taleigas de cevada. Enfim, resolvemo-nos a publicar em substância o conteúdo dos suspeitos parágrafos, com o protesto de que não respondemos pela sua veracidade.

Depois de afirmar deste modo a veracidade do relato, o autor expõe abertamente o seu carácter ficcional, recorrendo a uma irónica nota final, em que explica as razões que o levaram a omitir as notas explicativas. A segunda razão é esta: “*Secundo*: 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. Para que serviriam, pois, citações, notas, emburilhadas? A cousa é de uma autenticidade irrepreensível.”³⁹

Herculano é, pois, muito irónico em relação à veracidade dos romances, enquanto, simultaneamente, defende a verdade como objecto único da História. No entanto, em alguns momentos, o romancista parece duvidar ou, pelo menos, relativizar a verdade histórica que os compêndios consagram, admitindo que a História possa ser manipulada de acordo com as conveniências do momento e que, por isso, a sua integral transmissão às gerações futuras possa estar comprometida. O último parágrafo de “O Castelo de Faria” aponta para uma conclusão enunciada por Linda Hutcheon: só podemos aceder ao passado através de textos.⁴⁰ Diz, então, o texto herculaniano: “Mas esta glória, não há hoje aí uma única pedra que a ateste. As relações dos historiadores foram mais duradouras que o mármore.”⁴¹ Esta relativização da verdade histórica faz que o romance histórico possa ser comparado ao compêndio de História na missão de divulgar os conhecimentos do passado, mas o romance pode ultrapassá-lo porque é capaz de reconstituir o íntimo do homem: “Foi então que povoei de sucessos a sua vida passada. Quem sabe se a imaginação me disse mais verdade do que me diria a narração do mendigo! Novela, história, qual destas duas coisas é mais verdadeira? Nenhuma, se o afirmarmos absolutamente de qualquer delas.” Argumentando que “o noveleiro pode ser mais verídico do que o historiador” porque é capaz de “recompôr” a “história íntima dos homens que já não são”, Herculano defende que romancistas como Scott, Hugo ou de Vigny contam

“mais verdades que boa meia dúzia de bons historiadores.

Porque estes recolhem e apuram monumentos e documentos, que muitas vezes foram levantados ou exarados com o intuito de mentir à posteridade, enquanto a história

³⁹ *Idem*, p.242.

⁴⁰ Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, New York and London, Routledge, 1988, p.93: “The «real» referent of their language once existed; but it is only accessible to us today in textualized form: documents, eye-witness accounts, archives.” Cf. Maria de Fátima Marinho, *O Romance Histórico em Portugal*, Porto, Campo das Letras, 1999, especialmente o capítulo I.

⁴¹ “O Castelo de Faria”, in *Lendas e Narrativas*, tomo I, p.126.

da alma do homem, deduzida logicamente da soma das duas acções incontestáveis, não pode falhar, salvo se a natureza pudesse mentir e contradizer-se, como mentem e se contradizem os monumentos.”⁴²

Herculano partilha da crença geral de que um romance também pode servir para veicular conhecimentos⁴³, como já observámos. Mas, na opinião de Carlos Reis, o romance histórico desempenha também uma função social voltada para o presente, isto é, um “modo de corrigir o real através do verosímil.”⁴⁴ De acordo com este autor, “os temas históricos, como factor de verosimilhança, são postos ao serviço de uma certa forma de moralização do presente”⁴⁵, através de alusões mais ou menos veladas aos problemas contemporâneos do autor. Para tal, além dos elementos que concorrem para a constituição da verosimilhança, a que já nos referimos, Herculano lança outras pontes do passado para o presente: as referências a acontecimentos do presente e as comparações entre o passado e o seu tempo, tão visíveis, por exemplo, n’ *O Monge de Cister* ou n’ *O Bobo*⁴⁶, e os constantes apelos ao leitor, destinatário não só das informações de carácter histórico mas também de outras reflexões que têm por objectivo o acordar de consciências e a consequente acção no presente; assim, o leitor seria também uma “entidade a moralizar”.⁴⁷ Deste modo, como conclui Carlos Reis, o pano de fundo histórico presente nos romances de Herculano não serve apenas um propósito de alienação ou fuga para um passado exótico, como acontece com muitos autores da chamada geração ultra-romântica, mas é inspirado por uma “concepção discretamente

⁴² “A Velhice”, in *Cenas de um Ano da Minha Vida. Apontamentos de Viagem*, in *As Melhores Obras de Alexandre Herculano*, vol.VIII, s/l., Círculo de Leitores, 1987, pp.72-73.

⁴³ Cf. Sérgio Campos Matos, *artigo citado*, p.64: “Há alguma coisa de comum entre os dois géneros que Herculano cultivou: novela histórica e historiografia? Sem dúvida que sim: a intencionalidade de dar a conhecer o passado pátrio. Decerto no quadro de diferentes exigências e também diversos recursos narrativos.”

⁴⁴ Carlos Reis, *op. cit.*, p.106.

⁴⁵ *Idem*, p.109.

⁴⁶ Citamos apenas um exemplo de cada romance para não alongarmos demasiado este capítulo. *O Bobo*, p.123: “Por esta causa, vinha o cônego Martim Eicha a ser o capelão mais a ponto naquelas intrincadas circunstâncias, em que os princípios de teologia moral andavam em tanta harmonia com os costumes, como neste bendito século décimo nono as sãs doutrinas políticas andam conformes com a realidade dos factos.” *O Monge de Cister*, tomo II, pp.19-20: “Era uma espécie de consulta que os alvazis de Lisboa dirigiam a el-rei sobre o modo de punir um delito singular, delito daqueles a que hoje chamamos crimes políticos. (...) / Nos nossos costumes modernos, o acto do catalão teria sido pouco menos que indiferente. Não era assim naqueles tempos. Faltava então a imprensa, esse respiradouro das grandes cóleras e das grandes afrontas. Supria-se – supria-a pelo menos o povo – por actos simbólicos, expressivos por si mesmos ou por uma espécie de consenso comum. Ainda hoje restam entre o vulgo destes libelos em acção.” Além destes exemplos, podemos ainda considerar a problemática secular do celibato sacerdotal, enunciada na Introdução de *Eurico, o Presbítero*. Cf. Carlos Reis, *op.cit.*, p.112.

⁴⁷ Carlos Reis, *op. cit.*, p.115.

interventora do romance histórico.”⁴⁸ E neste ponto aproxima-se, em nossa opinião, da concepção garrettiana do passado como lição para o presente, perceptível n’ *O Arco de Sant’Ana*, como veremos no capítulo seguinte.

Em forma de conclusão, podemos resumir, deste modo, as ideias principais deste capítulo: Herculano começa por recuperar velhas crónicas e lendas e criar narrativas de fundo histórico verosímil, com o intuito de divulgar os momentos-chave do passado nacional. Mas, a partir de 1846, ano da publicação do primeiro volume da *História de Portugal*, verifica-se uma mudança de rumo naquela missão, já que, agora, Herculano parece mais preocupado em questionar o papel da tradição e extirpar o lendário do seio dos estudos históricos. Apesar disso, é mais conhecido e lido pelo seu trabalho como romancista, e particularmente como autor de *Eurico, o Presbítero*, narrativa eivada de um romantismo sombrio e desesperado que se torna moda e influencia decisivamente a segunda geração romântica portuguesa. Apesar de alguns reparos por parte de críticos mais atentos, os seus romances são geralmente vistos como História suavizada por uma intriga romântica que ajuda a cativar o leitor menos habituado a obras eruditas: cumpre-se, desta forma, o velho princípio horaciano – *prodesse ac delectare* –, tantas vezes invocado no que toca à caracterização do romance histórico tradicional.

⁴⁸ *Idem*, p.112.

III.4. Almeida Garrett: o passado como lição para o presente.

Se os romances de Herculano podiam desempenhar uma função de discreta ou velada intervenção na sociedade contemporânea do autor, já Garrett procura fazê-lo explicitamente, como se depreende da leitura de *O Arco de Sant'Ana*. Antes de nos ocuparmos deste romance, atentemos nalguns textos anteriores, nos quais Garrett explicita a sua visão da ficção ou do drama históricos.

Começamos por recuperar um artigo intitulado “Litteratura Ingleza. Sir Walter Scott”, publicado n’ *O Chronista*, em 1827. Neste texto, Garrett distingue entre a verdade do historiador e a verdade do romancista, necessariamente diferentes porque submetidas a propósitos diversos:

“Assim aquelle [author dramatico] como o romanceiro attende tanto á verdade quanto ao effeito que deseja produzir: para ambos de dous existe uma especie de *verdade relativa*. O historiador procura a *verdade absoluta*, o romancista e o dramatico podem escolher na historia o que lhes convêm e desprezar o que lhes fora importuno em suas composições: d’ahi teem elles a vantagem de um interêsse mais vivo e sustentado.”¹

Nesta passagem, o autor enuncia uma espécie de programa que irá seguir ao longo da sua carreira literária e que será mais amplamente realizado no romance *O Arco de Sant'Ana*, como veremos. Anos mais tarde, na Introdução a *Um Auto de Gil Vicente*, de 1841, retoma aquela distinção ao afirmar que no teatro, mesmo quando o tema é histórico, importa sobretudo a verdade dramática; “Digo *verdade dramática*, porque a histórica propriamente, e a cronológica, essas as não quis eu, nem quer ninguém que saiba o que é teatro.”² É curioso verificar como o autor defende o anacronismo nas notas que acompanham a peça, tendo sempre em vista o maior efeito dramático que a adulteração dos factos históricos comporta e a necessidade de agradar ao público. Depois de afirmar que as suas fontes são verdadeiras e de convocar um opúsculo de Garcia de Resende como fiança do narrado (“Aí se verá que o sarau do Paço, o auto, o galeão Santa Catarina e tudo o mais de que me servi, são perfeitamente históricos”), Garrett observa: “No rigor histórico é certamente anacronismo supor já na mão da

¹ *O Chronista*, volume II, nºXVII, 1827, p.89.

² Almeida Garrett, *Um Auto de Gil Vicente*, in *Obras Completas de Almeida Garrett, Teatro I*, vol.XII, Lisboa, Círculo de Leitores, 1984, p.313.

infanta o livro das *Saudades* de Bernardim Ribeiro, cujas primeiras linhas logo indicam ter sido composto depois de sua partida. (...) Mas não se fazia aqui uma história, senão um drama.”³ Na nota seguinte, admite ter inventado um fim para a vida de Bernardim Ribeiro, certamente mais condizente com o enredo dramático e escudando-se na opinião do público:

“Aqui atirei com ele ao mar porque me era preciso: e o público disse que era bem atirado. É o que me importa. Se ele foi ou não a Sabóia depois, como eu já cuidei averiguado, se andou doido pela serra de Sintra, também me não atrevo a certificar. – O que parece mais certo é que *não morreu de paixão* porque depois foi feito comendador da Ordem de Cristo, e governador de São Jorge da Mina, onde talvez morresse de alguma carneirada: materialíssimo e mui prosaico fim de tão romântica, saudosa e poética vida.”⁴

Na célebre Memória *Ao Conservatório Real*, lida em 1843, Garrett volta a sublinhar a liberdade do dramaturgo face aos factos históricos. A este propósito, Carlos Reis fala de uma “prevalência das razões estéticas sobre os ditames da História”.⁵ Argumentando, então, que a “verdade poética” não pode ser “escrava da verdade histórica”⁶, Garrett resume, deste modo, a forma como trata os assuntos históricos no drama *Frei Luís de Sousa*, ideia que pode ser aplicada a toda a sua produção dramática e romanesca:

“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 sacrifiquei às musas de Homero, não às de Heródoto: e quem sabe, por fim, em qual dos dois altares arde o fogo de melhor verdade.

(...) Nem o drama, nem o romance, nem a epopeia são possíveis, se os quiserem fazer com a *Arte de Verificar as Datas* na mão.”⁷

³ *Idem*, nota G, p.373.

⁴ *Idem*, nota H, p.374.

⁵ Carlos Reis, “De Garrett a Eça: Razões da História”, in Maria de Fátima Marinho (org.), *Literatura e História – Actas do Colóquio Internacional*, Porto, FLUP – DEPER, 2004, vol.II, p.179.

⁶ Almeida Garrett, “Ao Conservatório Real”, in *Obras Completas de Almeida Garrett*, op. cit., p.16: “(...) sabeis, quais e quão largas são, e como limitadas, as leis da verdade poética, que certamente não deve ser opressora, mas também não pode ser escrava da verdade histórica.”

⁷ *Idem*, p.16. Garrett lança dúvidas sobre a verdade da História (“(...) e quem sabe, por fim, em qual dos dois altares arde o fogo de melhor verdade.”), tal como Herculano havia feito no texto “A Velhice”

Num estudo intitulado “O Discurso da História e da Ficção”, no qual sintetiza os principais traços do romance de tema histórico, desde o século XVI até ao final do século XX, Maria de Fátima Marinho conclui que tanto *Camões*, *D. Branca* e *Catão* como os dramas históricos de Garrett evidenciam pouca preocupação com a fidelidade histórica ou com uma reconstituição pormenorizada de ambientes do passado, característica que se verificará também n’ *O Arco de Sant’Ana*. Como explica a autora, apesar de Garrett escrever sobre

“assuntos onde se pode vislumbrar um cenário histórico verídico e verosímil, a verdade é que o fulcro das suas peças das décadas de 30 e 40 nunca é esse desenrolar de momentos essenciais para a vida do país, mas a apresentação de enredos românticos e, frequentemente, só com ténue relação com a realidade extra-literária.”⁸

Embora em alguns momentos desses textos Garrett pareça tentar imprimir alguma cor local ao ambiente evocado, é certo que as suas reconstituições nunca atingem o rigor arqueológico visível nos textos de Herculano. Mas o autor de *Camões* mostra estar ciente da necessidade desses ingredientes para a credibilidade do texto, como explica em várias introduções das suas obras. No entanto, apesar dessas declarações de intenções, os textos não correspondem inteiramente ao propósito inicial e acaba por prevalecer a liberdade da arte sobre a reconstituição histórica.⁹

(“Novela, história, qual destas duas coisas é mais verdadeira? Nenhuma, se o afirmarmos absolutamente de qualquer delas.”). Também nas *Viagens na Minha Terra*, no capítulo XLVIII, o autor aponta no sentido da falsificação da História: “Eu não posso abrir um livro de História, que me não ria. Sobretudo as ponderações e adivinhações dos historiadores acho-as de um cómico irresistível. O que sabem eles das causas, dos motivos, do valor e importância de quase todos os factos que recontam?” (edição citada, vol.I, p.353). Devemos, contudo, relativizar a importância destas afirmações, eivadas de ironia, uma vez que o objectivo do autor é valorizar o romance, a efabulação, a digressão irónica em que ele tanto se compraz. Como veremos mais adiante, na Advertência da primeira edição de *O Arco de Sant’Ana* observa-se a mesma tendência, desta vez com claro propósito paródico.

⁸ Maria de Fátima Marinho, “O Discurso da História e da Ficção”, in *Um Poço sem Fundo. Novas reflexões sobre Literatura e História*, Porto, Campo das Letras, 2005, p.50. No mesmo volume, e num artigo sobre *D. Branca*, a autora demonstra que “Recriando à primeira vista um facto histórico, o da conquista do Algarve e o da existência de D. Branca, filha de D. Afonso III, e de história pessoal duvidosa, Garrett reconstrói um novo enredo, abandonando o verdadeiro, para se ficar no verosímil, tal como directamente afirma no prólogo à segunda edição, de 1848: (...)” (“(Re)leitura de *D. Branca* de Almeida Garrett”, in *op. cit.*, p.69).

⁹ Cf. os artigos citados de Maria de Fátima Marinho. A autora aponta, entre outros, o exemplo de *Catão*, uma vez que no prefácio à terceira edição, de 1839, Garrett afirma que tentou imprimir-lhe “aquele sabor antigo romano”, manifestando, deste modo, uma certa preocupação com a cor local, reforçada também pelas notas explicativas do final do texto. Mas esta intenção não se verifica na prática e o texto enferma de um anacronismo que afecta a caracterização e a actuação da personagem principal, mais romântica do que romana. (“O Discurso da História e da Ficção”, in *op. cit.*, pp.30-31)

Depois desta breve referência a textos anteriores a *O Arco de Sant'Ana*, concentremo-nos agora no romance histórico que mais claramente reflecte a síntese contida no título deste capítulo.

Conhecedor das convenções do género, Garrett também se vale delas: a obra é apresentada como tendo origem num manuscrito casualmente encontrado (“(...) interessantíssima história que vou relatar, e que extraí, com escrupulosa fidelidade, do precioso manuscrito achado na livraria reservada do reverendo Prior dos Grilos, (...)”¹⁰) e a muito custo decifrado (“E tive de fazer eu tudo, eu só por minha mão, decifrar a inrevesada letra do códice dos Grilos, que, entre palavras safadas, linhas inteiras ilegíveis, folhas rotas e outras dificuldades semelhantes, me deu mais que fazer do que um verdadeiro palimpsestes.”¹¹). O autor/ editor da história sublinha a sua fidelidade ao original, mesmo quando tem necessidade de traduzir a linguagem antiga¹², e o próprio subtítulo – *Crónica Portuense* – aponta para um relato de natureza histórica, logo credível. Além disso, o narrador lembra várias vezes que se trata de uma história “verdadeira”¹³ e que confia inteiramente no manuscrito que lhe serve de fonte.

Mas, ao mesmo tempo, Garrett denuncia estas convenções que tão bem conhece e domina. Se, por um lado, se esforça por construir a “verdade” da narrativa e a consequente credibilidade da história relatada e do seu narrador, por outro, vai minando essa “verdade” através das constantes interferências de um narrador/ autor irónico. De acordo com Maria Fernanda de Abreu¹⁴, esta desconstrução começa logo no prefácio da primeira edição, quando o autor aponta o contexto em que iniciou a escrita deste romance¹⁵, o que contradiz a designação do subtítulo (*crónica*) e a sua pretensa origem (*o manuscrito achado*) revelada no segundo capítulo. Além disso, Garrett confunde

¹⁰ Almeida Garrett, *O Arco de Sant'Ana. Crónica Portuense*, edição crítica de Maria Helena Santana, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2004, capítulo II, p.71.

¹¹ *Idem*, cap. XIX, p.185.

¹² *Idem*, cap. XXVI, pp.247-248: “Traduzo umas vezes, copio outras, segundo a vetustade da linguagem o pede, no precioso Ms. que tive a fortuna de achar. E se alguma reflexão ou ponderação minha lhe ajunto em forma de glossa, nunca me meti a alterar a ordem da história, e sigo fielmente o douto Grilo a quem devemos estas incomparáveis memórias (...).” Mais adiante referir-nos-emos à ironia deste e doutros passos que servem para credibilizar a narrativa.

¹³ Por exemplo, no capítulo III, p.84: “O precioso manuscrito donde tiro esta verdadeira história lê «paços do bispo»: na sua fé vá como ele quer.”

¹⁴ Maria Fernanda de Abreu, *Cervantes no Romantismo Português. Cavaleiros Andantes, Manuscritos Encontrados e Gargalhadas Moralíssimas*, Lisboa, Editorial Estampa, 1994, Segunda Parte, Capítulo VI, Ponto 3.

¹⁵ “Ao leitor benévolo, na primeira edição”, *O Arco de Sant'Ana*, pp.58-59: “(...) hoje publico um romance, traçado e meio escrito há doze anos sob impressões e inspirações mui diversas. (...) Grande parte dele foi escrito como já disse, durante o cerco do Porto.”

autor, narrador e editor ao longo do romance¹⁶, pondo em evidência a voz narrativa mais conveniente a cada momento: se no prefácio da primeira edição ou na advertência ao segundo volume se apresenta como *autor*, no segundo capítulo assume-se como *editor* do manuscrito achado, e, no capítulo XXVI, intitula-se *historiador* num diálogo forjado com o leitor.¹⁷ Também Maria Helena Santana se debruça sobre este aspecto, argumentando que a “ostentação do narrador–autor” é levada, neste romance ao “extremo da verosimilhança”:

“Primeiro, temos um romance supostamente verídico (*Manuscrito achado...*), que começa por se publicar anónimo, mas cujo autor se denuncia como romântico, portuense e, entre outras coisas, amador das tradições populares. Logo a seguir a autoria é reclamada por um pitoresco aldeão minhoto (o nº 72 da dedicatória) que afirma ter escrito o texto enquanto soldado das hostes liberais. E parece já uma ambígua mistura de ambos – o autor real e o ficcional – a figura que se apresenta nos primeiros capítulos do texto, prometendo relatar «com escrupulosa fidelidade» a «interessantíssima história» do manuscrito. A partir daqui o estatuto deste editor – autor – narrador torna-se mais indefinido, para não dizer indiferente: o fiel «cronista» passa a «croniqueiro» (...), acabando por se confundir com Garrett em pessoa.”¹⁸

Mas Garrett vai mais longe nesta desconstrução do romance histórico, parodiando¹⁹ as convenções de um género tão popular naquela época, a ponto de Óscar Lopes apelidar *O Arco de Sant’Ana* de “romance anti-histórico”.²⁰ Antes de prosseguirmos, é conveniente definir o conceito de paródia para percebermos como o podemos aplicar a este romance. Por paródia entende-se a atribuição de um novo

¹⁶ Exemplo curioso desta confusão pode ser lido no capítulo XXII: “(...) muito nobre, sempre leal e invicta cidade do Porto, à qual eu fiz dar e confirmar todos esses títulos, eu que copio esta crónica do Ms. dos Grilos. / Fiz sim, em um decreto por mim lavrado no mais retumbante estilo de proclamação patriótica, recta-pronúncia e frase de brasão.” Aqui é difícil distinguir entre Garrett, o autor real da obra, e o suposto editor do manuscrito.

¹⁷ Cf. Maria Fernanda de Abreu, *op. cit.*, ponto 3.4. “«Senhor Historiador» – o estatuto do Autor”, p.225, em que a autora resume as designações que podem ser atribuídas à instância narrativa ao longo do romance.

¹⁸ Maria Helena Santana, Introdução (“Um romance histórico?”) à edição crítica de *O Arco de Sant’Ana*, *op. cit.*, pp.32-33.

¹⁹ Vários autores partilham esta opinião como, por exemplo, Maria Fernanda de Abreu, *op. cit.*, ou Maria Helena Santana, “Um Romance Histórico Heterodoxo: *O Arco de Sant’Ana*”, in Ofélia Paiva Monteiro (coord.), *Sociedade e Ficção*, Coimbra, Centro de Literatura Portuguesa, Faculdade de Letras, 2007, pp.47-56.

²⁰ Óscar Lopes, “De *O Arco de Sant’Ana* a *Uma Família Inglesa*”, separata da *Revista de História*, Centro de História da Universidade do Porto, vol.IV, 1982, p.9.

sentido a um texto prévio²¹, o que implica sempre a intenção do autor e o reconhecimento do texto de partida por parte do leitor para que possa detectar a adulteração do mesmo. No discurso paródico, a ironia desempenha um papel importante, pois permite ao decodificador interpretar e avaliar. Mas isso não significa que seja indispensável a inclusão do ridículo ou da comicidade na paródia. Como explica Linda Hutcheon,

“Está implícita uma distanciação crítica entre o texto em fundo a ser parodiado e a nova obra que incorpora, distância geralmente assinalada pela ironia. Mas esta ironia tanto pode ser apenas bem humorada, como pode ser depreciativa; tanto pode ser criticamente construtiva, como pode ser destrutiva. O prazer da ironia da paródia não provém do humor em particular, mas do grau de empenhamento do leitor no «vaivém» intertextual (*bouncing*), para utilizar o famoso termo de E. M. Forster, entre cumplicidade e distanciação.”²²

Ora, o autor de *O Arco de Sant’Ana* parodia o romance histórico do seu tempo, subvertendo as técnicas e os recursos narrativos mais em voga nesse género e nessa época. E, normalmente, põe a ridículo aquilo que quer criticar, provocando o riso castigador que evoca na Advertência do segundo volume (1849).

Comecemos esta análise por aquele ingrediente indispensável a qualquer tentativa de reconstituição do passado: a chamada cor local. Ao nível da linguagem, verificamos que Garrett não deixa de usar os inevitáveis arcaísmos que remeteriam para a Idade Média²³, sem contudo chegar ao patamar das composições de Herculano ou ao exagero de Rebelo da Silva em *Ráusso por Homizío*. Mas, apesar disso, mostra estar ciente da necessidade deste recurso numa afirmação que pode ser entendida como sátira, ou até mesmo paródia, dos romances históricos seus contemporâneos: “(...) é evidente que no fundo de suas intranhas – ou, para dar mais cor local à frase, no fundo de suas tripas (...)”.²⁴

Se, por um lado, Garrett usa vocábulos antigos para tentar criar a cor local, por outro não hesita em usar vocabulário moderno, reflectindo a ideologia política que

²¹ Seguimos a definição de Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982, p.24: a forma mais rigorosa da paródia consiste em “(...)reprendre littéralement un texte commun pour lui donner une signification nouvelle, en jouant au besoin et si possible sur les mots (...)”.

²² Linda Hutcheon, *Uma Teoria da Paródia*, Lisboa, Edições 70, 1989 (trad. Teresa Louro Pérez), p.48.

²³ Por exemplo, no capítulo XIII, o diálogo entre Rui Vaz e Frei João contém alguns desses vocábulos: “Nanja eu”, “Maus trasgos há nesta santa casa?”, etc.

²⁴ *O Arco de Sant’Ana*, cap. XXXII, p.303

perfilha ou o momento histórico, político ou social de que é testemunha, e criando, deste modo, um flagrante anacronismo com a época que pretende retratar: “(...) replicou a entusiasta Gertrudes, com um acento que nem a mais exaltada malhada ou setembrista dos nossos dias saberia imitar (...)”.²⁵ O mesmo acontece quando usa repetidamente vocábulos relacionados com o regime parlamentar oitocentista, a começar pelos títulos extremamente irónicos de alguns capítulos, como, por exemplo, “Parlamento, Discussão”, “Votos, Votos!”, “Está aberta a sessão” ou “Bill de Indemnidade”. Garrett tem consciência do anacronismo e, por isso, na nota E livra-se de responsabilidades, dizendo que a intrusão de “coisas parlamentares” se deve ao descuido de quem fez as cópias do manuscrito:

“Esta e outras várias alusões a coisas parlamentares, e semelhantes, não é possível que estivessem no texto da primitiva composição desta obra: talvez se introduziram nas cópias ultimamente feitas, por abelhudice dos amanuenses. O certo é que se não podiam agora tirar sem grande trabalho, e porventura desconcerto e menos perspicuidade para o estilo. Façam de conta que é uma edição ‘ad usum delphini’, em que, por ingano do compositor, se misturou com o velho texto clássico alguma nota hodierna e macarrónica.”²⁶

É curioso como o autor tenta manter a encenação da autenticidade do manuscrito mesmo nos momentos em que a verosimilhança mais se pode questionar. Maria Fernanda de Abreu vê nesta nota um testemunho fundamental do apurado conhecimento que Garrett tinha do recurso ao manuscrito encontrado, quer a nível da produção narrativa, quer a nível da recepção. Além disso, divisa neste passo um reconhecimento e uma justificação por parte do autor da presença da contemporaneidade na narrativa, ao mesmo tempo que chama a atenção para essa mesma presença.²⁷

Outro dos elementos indispensáveis para a criação da cor local é a descrição pormenorizada de indumentárias ou edifícios. Mas Garrett não se demora nessas descrições e chega mesmo a defraudar as expectativas do público treinado na leitura de romances históricos. O autor não segue a “receita” tradicional que prescreve a arquitectura gótica como aspecto quase obrigatório em “romance ou novela antiga”, e, por isso, não descreve o paço episcopal:

²⁵ *O Arco de Sant’Ana*, cap.II, p.78.

²⁶ *Idem*, p.367.

²⁷ Maria Fernanda de Abreu, *op. cit.*, p.215.

“Que não era o paço do bispo do Porto no tempo d’el-rei D. Pedro em que isto se passa, o que hoje é no tempo do duque D. Pedro em que se conta, já o leitor está esperando ouvir. E mais esperará ele decerto, que é uma descrição, em todas as regras d’arte, do palácio como ele era, com uma sapiente dissertação sobre os diversos géneros de architectura gótica, a algum dos quais forçosamente havia de pertencer – que é gótico por força todo o palácio de romance ou novela antiga – inda que o construísem os Abencerragens de Granada ou el-rei Almansor de Vila Nova. (...)”

Mas frustrada, por não dizer *desapontada*, já que tanto mo criticam, ficará a esperança do amável leitor; porque eu, sem reparar na architectura do paço episcopal, vou entrando por ele dentro (...).”²⁸

Neste trecho, o autor mostra-nos o trabalho subjacente à construção da sua narrativa, apelando para o necessário conhecimento das regras do género em questão e dos hábitos do leitor e obtendo, deste modo, um claro efeito paródico; além disso, critica a moda literária que infestava de castelos e mosteiros góticos as novelas mais lidas da época, mesmo que essa referência resultasse num claro anacronismo.

A leitura de *O Arco de Sant’Ana* revela-nos ainda outros anacronismos relativos a aspectos que pertencem à cor local e de que o próprio autor estava consciente. Por exemplo, logo no terceiro capítulo, é evocada a estátua do Velho Porto, tal como Garrett a conheceu na infância, segundo explicação da nota C. Ora, essa estátua não seria exactamente assim na Idade Média e, por isso, o autor/narrador desculpa-se perante o leitor: “Cometamos pois o desculpável anacronismo, se o é, de saudar o respeitável emblema da nossa ilustre cidade (...)”.²⁹ Depois do esclarecimento sobre a estátua, a referida nota traz uma declaração que ajuda a explicar a forma como Garrett encara o romance histórico: “O que aquela tosca estátua era, não sei: o povo chamava-lhe o *Porto velho*; e eu tenho mais fé no livro da tradição popular que em todos os livros de cronistas, arqueólogos, e seus comentadores quantos há.”³⁰ Posto isto, podemos concluir que para Garrett importa mais a evocação de figuras ou histórias populares do que a erudição ou a transmissão de conhecimentos históricos. Voltaremos a este aspecto quando nos referirmos ao objectivo deste romance.

O anacronismo que nos parece mais evidente encontra-se no discurso de Gil Eanes, no capítulo XXXII:

²⁸ *O Arco de Sant’Ana*, cap.III, p.85.

²⁹ *Idem*, cap.III, p.84.

³⁰ *Idem*, pp.365-366.

“(…) pois se não pode negar que entre os dois máximos perigos do ser e do não ser – como daqui a alguns séculos tem de dizer um grande poeta inglês: *To be, or not to be*; o que então há-de significar traduzido em romance: Ou ser capitão-mor, ou não ser nada...

E citando estas futuras trovas, (...).”³¹

A confusão de duas épocas tão distantes nesta alusão intertextual constitui uma clara violação das convenções genéricas do romance histórico oitocentista que defendem, acima de tudo, a verosimilhança. Maria Fernanda de Abreu classifica este passo como um “gesto de brilhante ousadia narrativa”, responsável por mais “uma brecha na autenticidade do manuscrito”³². E aponta outro exemplo semelhante – a referência a *D. Quixote* –, embora menos atrevido porque não é colocado na boca de uma personagem: “Barbeiro houve que, sem esperar três séculos por *D. Quixote*, tinha descoberto que a sua bacia era o elmo de Mambrino, e a incaixara na cabeça.”³³

Em relação às personagens e à intriga propriamente dita, rapidamente se percebe a influência do folhetim melodramático à Eugène Sue ou Visconde d’Arlincourt, ridicularizado por Garrett no capítulo V de *Viagens na Minha Terra*:

“Todo o drama e todo o romance precisa de:

Uma ou duas damas,

Um pai,

Dois ou três filhos de dezanove a trinta anos,

Um criado velho,

Um monstro, encarregado de fazer as maldades,

Vários tratantes, e algumas pessoas capazes para intermédios.

Ora bem; vai-se aos figurinos franceses de Dumas, de Eugénio Sue, de Vítor Hugo, e *recorta* a gente, de cada um deles, as figuras que precisa, gruda-as sobre uma folha de papel da cor da moda (...); forma com eles os grupos e situações que lhe parece; não importa que sejam mais ou menos disparatados. Depois vai-se às crónicas, tiram-se uns poucos de nomes e palavrões velhos; com os nomes crismam-se os figurões; com os palavrões *iluminam-se*... (estilo de pintor pinta-monos). – E aqui está como nós fazemos a nossa literatura original.”³⁴

³¹ *Idem*, cap.XXXII, p.305.

³² Maria Fernanda de Abreu, *op. cit.*, p.227.

³³ *O Arco de Sant’Ana*, cap.XXV, p.237.

³⁴ Almeida Garrett, *Viagens na Minha Terra*, *op. cit.*, p.152.

Se, em alguns momentos, o autor se abstém de seguir os modelos habituais, como vimos no caso da descrição do paço episcopal, no que toca às personagens e à intriga a “receita para fazer literatura original” pode ser aplicada a *O Arco de Sant’Ana* com ligeiras alterações. Estas personagens poderiam figurar num romance de actualidade e não têm quaisquer características típicas do período medieval em que decorre a acção. Além disso, são desprovidas de profundidade psicológica e marcadas por um maniqueísmo evidente. Também a trama romanesca obedece aos tópicos românticos que se podem achar nos folhetins tão populares na época: a sedução de uma donzela, de que resulta um filho ilegítimo, o crime, o remorso e a expiação, o desejo de vingança, o rapto de uma jovem a mando de um senhor prepotente e a consequente revolta popular, a identidade desconhecida e posteriormente revelada, o reconhecimento, a intervenção *deus ex machina* que põe fim ao conflito, a personagem marginal (a bruxa) como peça fundamental no desenrolar da acção, os alçapões e subterrâneos secretos do paço episcopal.³⁵ Podemos, então, concluir que o anacronismo se estende também à psicologia das personagens, tal como acontece no romance histórico de Herculano, Arnaldo Gama, Camilo Castelo Branco ou Pinheiro Chagas.

Além de não se preocupar muito com a reconstituição da época evocada e de introduzir vários anacronismos, o autor admite ainda que inventa factos, mas com a desculpa de serem possíveis ou verosímeis. Assim se lê na nota X, acerca do ritual de exautoração e degradação de ordens do bispo: “Bem sabemos que nem el-rei por sua sentença podia impor tal pena, nem o cabido executá-la no seu bispo; mas também sabemos que em tais tempos e com tal rei não era impossível que acontecesse, nem inverosímil.”³⁶

Através do uso constante de anacronismos, quando as regras do romance histórico mandavam que se respeitasse a verosimilhança, Garrett sublinha o sentido irónico da sua obra. E, como observa Maria Helena Santana,³⁷ este sentido é ainda mais evidente quando se mistura a revolta popular ocorrida no século XIV com o contexto e o discurso político do século XIX, o que dispensa o leitor do seu papel interpretativo, uma vez que o autor lhe expõe, de uma forma galhofeira, todas as conclusões que ele devia retirar do confronto entre passado e presente.

³⁵ Maria Helena Santana, no estudo introdutório à edição crítica de *O Arco de Sant’Ana*, *op. cit.*, pp.28-31, refere-se aos hipotextos modernos deste romance, nos quais é possível identificar vários dos ingredientes usados por Garrett: o romance gótico do século XVIII, o romance histórico de Scott, *Notre Dame de Paris*, de Victor Hugo, o drama e o romance de actualidade, o melodrama.

³⁶ *O Arco de Sant’Ana*, p.377.

³⁷ Maria Helena Santana, “Um Romance Histórico Heterodoxo: *O Arco de Sant’Ana*”, in *op. cit.*, p.52.

Já apontámos a intrusão dos ideais oitocentistas na narrativa, nomeadamente as constantes referências ao regime parlamentar que Garrett tão bem conheceu. Vejamos, agora, algumas das inúmeras comparações entre o passado e o presente que o narrador não perde a oportunidade de estabelecer. No capítulo X leia-se o seguinte comentário irónico: “Esta teoria constitucional, que se considerava eminentemente conservativa no século XIV, seria hoje havida por completamente demagógica e subversiva, considerando o imenso adiantamento das luzes, os progressos de civilização que temos feito, e os hábitos de liberdade que ultimamente havemos adquirido...”³⁸. Esta passagem pode ser interpretada como uma alusão jocosa à ditadura cabralista. No capítulo XI, encontramos uma comparação entre a deliberação popular e as discussões / votações no Parlamento³⁹; no capítulo XVII, a comparação entre o Portugal medieval e o contemporâneo, impulsionado pelo *progresso*, diminui o passado para sarcasticamente fazer sobressair os defeitos do presente⁴⁰. Apenas dois exemplos mais: no capítulo XXXI, a referência à secular forma de fazer política em Portugal⁴¹ e, no capítulo seguinte, a comparação entre os burgueses medievais e os oitocentistas⁴². Que conclusão tirar destas irónicas reflexões do autor/narrador? Em primeiro lugar, verificamos que as comparações entre o passado e o presente visam sublinhar o que de mais criticável Garrett encontrava na política e na sociedade contemporâneas⁴³; além disso, estas referências ao presente vão ao encontro do propósito do romance enunciado

³⁸ *O Arco de Sant’Ana*, p.122.

³⁹ *Idem*, p.127: “(...) tanto tempo como leva uma daquelas proverbiais questões de ordem em San’Bento, que ingolem o espaço sem tocar na matéria... e o ministério pede votos, votos! E acabou-se. Resolveu-se tudo sem se decidir nada.”

⁴⁰ *Idem*, pp.161-162: “Pobre Portugal velho e relho, que não tinhas agiotas nem lordes do tesouro, nem pontes pênsis nem garantias pênsis, nem barões, nem pedreiros-livres, e eras o escárnio da Europa que hoje pasma de te ver correr como um caranguejo por essa estrada da civilização fora!”

⁴¹ *Idem*, p.294-295: “Mas o resultado de todas as suas consultas e deliberações tinha sido aquele tão legítimo, tão clássico e proverbial português de: AMANHÃ VEREMOS. / Assente e aceite este grande ultimatum da política portuguesa, que mais há que fazer? Os ministros adormeceram nos seus gabinetes dourados, os senadores nas suas curuis de marfim, e os próprios tribunos – quando os há – roncam nos seus escanos de pinho, porque tudo está dito e tudo está feito. Boas noites, amada pátria, e até amanhã. (...) / Amanhã, santo Amanhã de Portugal, que bons sonos deixas dormir à gente! Que nos importa a nós que as outras nações andem porque aproveitam o dia de *hoje*, se nós, por ti, dormimos e somos felizes como uns lazaroni sem cuidados!”

⁴² *Idem*, pp.302-303: “Burgueses daquele bom tempo inocente, em que tendeiro nem especieiro não sonhava ainda com os baronatos, os viscondados e as grã-cruzes – nem com a mão inebada de pesar manteiga aspirava a tomar a pasta de secretário, ou assentar a nádega lustrosa da calça de coiro no veludo das cadeiras do Conselho d’Estado – burgueses legítimos ainda, como eram aqueles pobres pançudos senadores da nossa terra (...).”

⁴³ Maria Alzira Seixo, em “*O Arco de Sant’Ana*, de Garrett – Marcas românticas numa atitude narrativa e num esquema romanesco”, in *Discursos do Texto*, Amadora, Bertrand, 1977, pp.74-75, lembra que a supervalorização do passado em relação ao presente é ateadada pela ironia ou simples considerações humorísticas que, em termos pedagógicos, se revelam talvez mais eficazes do que o tom severo de Herculano.

no prefácio da primeira edição (1844). Aliás, na Advertência que precede o segundo volume (1849), o autor tira todas as dúvidas quanto à sua intencionalidade:

“O romance é deste século: se tirou o seu argumento do décimo quarto, foi escrito sob as impressões do décimo nono; e não pode nem o quer negar o autor. Todas as coisas humanas têm o seu lado torpe, ou feio, ou ridículo. É permitido à arte virá-las de um ou de outro lado quando quer ‘rir castigando’.”⁴⁴

É por estas constantes interferências do presente que Maria Helena Santana justifica o preconceito que alguns estudiosos sentem relativamente a *O Arco de Sant’Ana*: uma vez que carece de uma “reconstrução consequente da ‘cor histórica’” e de uma “visão interpretativa da época evocada”, este texto seria “antes um romance sobre o século XIX que recorre ao cenário histórico como moda literária epocal.”⁴⁵ Também Maria Alzira Seixo reflecte sobre a presença do contemporâneo neste romance histórico, afirmando que Garrett não se sentiu atraído apenas pelo pitoresco medieval, mas também o preocupou “uma afirmação de perspectivas contemporâneas pretextadas numa acção romanesca extraída de um assunto do século XIV.” O que faria de *O Arco de Sant’Ana* um romance não só histórico mas também “empenhado”. Mais ainda: ao tecer comparações entre o passado e o presente, as constantes intervenções do narrador adquirem um tom moralizante num texto que se quer “exemplar”.⁴⁶

Se, em vários momentos, o autor se esforça por estabelecer a credibilidade da narrativa e do narrador, como vimos, rapidamente aponta o artifício que está por trás desta convenção. Vejamos alguns exemplos. Logo no terceiro capítulo, o narrador apresenta o manuscrito como única prova documental das suas afirmações, alegando que ele é suficiente porque não pretende a erudição:

“E bem pudera eu agora, amigo leitor, fazer-te aqui pomposa resenha dos pergaminhos que revolvi no cartório da nossa câmara, do *censual* do cabido cuja letra quadrada soletrei, e dar-te mil outras provas de fácil erudição com que te secaria de morte, sem nenhum proveito meu nem teu, e o que mais é, da nossa história. Contenta-te pois, assim como eu me contento, com a autoridade irrefragável do nosso manuscrito

⁴⁴ *O Arco de Sant’Ana*, p.61.

⁴⁵ Maria Helena Santana, Introdução (“Um romance histórico?”) à edição crítica de *O Arco de Santana*, *op. cit.*, p.26.

⁴⁶ Maria Alzira Seixo, *op. cit.*, p.74.

dos Grilos, que é tão autêntico como qualquer outro manuscrito. E que se livre alguém de o atacar, porque já temos apalavradas para uma tremenda defesa as eruditas colunas de três jornais literários que ninguém lê, e de outros tantos jornais políticos que todos lêem – quando lhes faz conta.”⁴⁷

Neste trecho, Garrett esforça-se para estabelecer a credibilidade do manuscrito como fonte irrecusável e fidedigna, a ponto de dispensar outras fontes, à partida mais sérias e inquestionáveis. Como explica Maria Fernanda de Abreu, este seria o segundo grande momento da encenação da verdade do manuscrito achado dentro da narração, sendo que o primeiro se apresenta no segundo capítulo. Estes dois momentos servem para a enumeração dos atributos do manuscrito – *precioso, autêntico* – e ajudam a instaurar a “verdade” da fonte. Mas, como observa aquela autora, o facto de este manuscrito ser “tão autêntico como qualquer outro” leva-nos a desconfiar da sua tão propalada autenticidade e a pensar na paródia deste mesmo recurso. Esta conclusão é, aliás, preparada pelo seguinte passo do prefácio da primeira edição: “Fique porém certo o leitor amigo e benévolo que a verdade chamada histórica, isto é, a dos livros, vai guardada e salva. / *Quem sabe se essa verdade é mais verdade que a outra?* Não importa.”⁴⁸ Esta afirmação retórica da *verdade dos livros* face à *outra verdade*, em termos de autenticidade, apoia-se também no subtítulo “crónica” e, logo, na credibilidade que esse género imprime à obra.⁴⁹

No capítulo XXIII, o narrador desculpa-se pelas constantes digressões que atrasam o desenrolar da história: “Bem pudera o sábio Artemidoro, supremo juiz dos andantes historiadores, castigar-me severamente pelo mau croniqueiro que sou, que abandono os meus heróis em meio de suas aventuras e me vou *flanar* por essa perpétua feira das vaidades humanas que tanto me diverte.”⁵⁰ O autor/ narrador não se considera já um “fiel cronista” mas um *croniqueiro flaneur*, mais preocupado em comentar o mundo que conhece do que em dar continuidade à história conservada pelo manuscrito. Está, assim, posta de lado a imagem de um narrador imparcial e rigoroso que respeita integralmente o texto que lhe serve de fonte.

O capítulo XXVI contém um dos passos em que se procura reafirmar a credibilidade do manuscrito. O capítulo inicia-se com a simulação de um diálogo entre o

⁴⁷ *O Arco de Sant’Ana*, p.85.

⁴⁸ *Idem*, “Ao leitor benévolo, na primeira edição”, p.60. Sublinhado nosso.

⁴⁹ Maria Fernanda de Abreu, *op. cit.*, pp.213-214.

⁵⁰ *O Arco de Sant’Ana*, pp.224-225.

leitor, indignado pelo esquecimento de “Aninhas” durante vários capítulos, e o “senhor historiador”, que se desculpa, alegando o descuido do cronista que redigiu o manuscrito.⁵¹ O autor mantém a encenação do manuscrito e o seu estatuto de editor desta “verídica história”, recorrendo, mais uma vez, ao exemplo de Cervantes como editor de *D. Quixote*. E insiste em manter este subterfúgio mesmo depois de a sua credibilidade ter já sido abalada em diversas ocasiões, como tivemos oportunidade de demonstrar. Segundo Maria Fernanda de Abreu, este diálogo serve para explicitar outra das funções canónicas do manuscrito achado: além de assegurar a “verdade” da história, desresponsabiliza o editor dos “descuidos e lapsos que se verifiquem no relato da acção, tanto quanto aos factos narrados como quanto à cronologia e temporalidade da narração.” Além disso, através da citação do exemplo de Cervantes, Garrett mostra conhecer *D. Quixote*, as circunstâncias que envolvem a sua publicação e a crítica cervantina do seu tempo.⁵²

O exemplo que apontamos em seguida, retirado do capítulo XXIX, tem um manifesto carácter metatextual, pois reafirma a autenticidade da crónica perante a incredulidade do leitor e do próprio narrador. Após a súbita aparição de Paio Guterres que, como *deus ex machina*, salva Aninhas dos maus instintos do bispo, prossegue o narrador:

“E porque não seria milagre aquele? Não é grande sacrifício para a razão humana acreditar na interferência divina, quando a Providência aparece tanto a tempo a proteger o desvalido e a salvá-lo da brutalidade do poder.

Toda a Torre do Tombo fica desafiada em peso para me disputar a autenticidade deste milagre da minha crónica.”⁵³

⁵¹ *Idem*, p.247: “E Aninhas? E a pobre Aninhas que está no aljube? Que é feito dela, senhor historiador? (...) E passam-se capítulos e capítulos (...) sem nos dizer o descuidado cronista o que é feito dela? / Contesto, amigo leitor: – a culpa não é minha. Cervantes não podia ser responsável dos descuidos e lapsos de Cid-Hamete-Ben-Enjeli. (...) é o cronista moiro, não o seu ortodoxo editor, que tem a culpa desses lapsos. / O mesmo me sucede a mim com esta verídica história do meu Arco.” O recurso ao diálogo forjado com o leitor como meio de transmissão de reflexões sobre a concepção da narrativa não é uma novidade: lembramos, por exemplo, a encenação de um diálogo semelhante na Conclusão de *Old Mortality*, de Scott, entre o suposto autor e uma leitora (“Miss Buskbody”), acerca da necessidade da conclusão num romance. Salta à vista o carácter metatextual destes diálogos.

⁵² Maria Fernanda de Abreu, *op. cit.*, pp.222-223.

⁵³ *O Arco de Sant’Ana*, p.282.

O narrador/ autor insiste novamente na veracidade da sua “crónica”, num momento em que a verosimilhança é particularmente desafiada por um acontecimento incrível da história relatada.

E é novamente a crónica que vai testemunhar um feito notável, desta vez uma novidade literária. Depois de transcrever um “calimburgo” improvisado pelo caldeireiro poeta Rui Vaz, o narrador tece considerações irónicas acerca do francesismo usado para designar esta composição poética:

“Consigno o importante documento deste memorável improvisado nas duradoiras páginas da minha crónica, porque ilustra um grave ponto de história literária; a saber: que não é invenção da moderna escola poética, segundo ela bazofeia, este insartar de consoantes como ave-marias num terço – ‘pérolas num fio’ dizia Hafiz, e os orientais todos, há mil anos. – Não, senhor, é muito antigo, já no décimo quarto século se usava, e antes. Verdade seja que os insartadores eram menos, e o zunzum não cansava tanto – portanto.

Deste precioso documento se vê também quanto é antigo e popular entre nós o uso do ‘calimburgo’: palavra que facilmente adopto apesar de gafa de mal francês; mas antes disso, antes naturalizá-la mesmo assim doentita, e dar-lhe terminação portuguesa, acordando-a de boamente a nossos modos e aos sons habituais de nossa língua, do que dizer pretensiosa e espevitadamente: *calembourg!*, som inóspito, difícil, que ressalta híbrido e ríspido, no meio de nossas palavras redondas e cheias, como um guincho dissonante que repugna.”⁵⁴

Garrett, o narrador / autor flaneur que divaga constantemente pelos campos da política, da religião, da sociedade, da literatura, inscreve assim na *crónica* que deixa à posteridade um comentário satírico à mania coeva de usar o francês. Neste, como em tantos outros passos, Garrett esquece que é apenas o *editor* de um manuscrito antigo achado casualmente e assume-se como autor, pondo, assim, em evidência o carácter manipulado da narrativa. Sem, contudo, deixar de sublinhar as virtudes da preciosa crónica...

Se, neste exemplo, vimos Garrett a manipular a crónica, noutro passo vemo-lo a submeter-se-lhe, ironicamente como é habitual, como se houvesse necessidade de lembrar mais uma vez o manuscrito para credibilizar os lances surpreendentes que acaba de relatar. Por isso, depois das cenas da deposição do bispo e do reconhecimento da

⁵⁴ *O Arco de Sant’Ana*, cap.XXXIV, p.326.

paternidade de Vasco, quando D. Pedro beija Gertrudes e Aninhas, o narrador salvaguarda a moralidade: “El-rei fez como o povo; e fez melhor, porque as beijou a ambas. Boa coisa é ser rei!... Mas a crónica diz que os beijos não podiam ser mais paternais: e fiquemos nisso.”⁵⁵

Finalmente, o último excerto que seleccionámos para ilustrar este aspecto encontra-se na Conclusão:

“Assim o observou a piedosa e douta Briolanja Gomes, da qual só me resta dizer que continuou a falar como sempre e sem intermitência. É fama que a história de Aninhas e do bispo, contada por ela, era de nunca acabar. A ponto que, passando assim em tradição, lhe tomaram medo os cronistas, e por inevitável reacção a escreveram tão sucintamente que mal se entende, e nem os nomes das pessoas nos conservaram. Se não fosse descobrir eu o precioso Ms. dos Grilos, nem o menor particular saberíamos dela.”⁵⁶

O autor revela o processo de transmissão da história, desde a tradição oral à fixação por escrito a cargo dos cronistas, o que serve o propósito de valorizar o manuscrito e o seu trabalho de editor.⁵⁷

Apontámos já o carácter metatextual e paródico de alguns trechos da obra; concentremo-nos, agora, no paratexto que a enquadra e em que aquelas características mais se salientam.

Comecemos pelo princípio. No texto que antecede a primeira edição do primeiro volume – “Ao leitor benévolo, na primeira edição” – o autor traça o objectivo do romance num longo discurso acerca da reacção da oligarquia eclesiástica no século XIX, que ele considerava necessário combater. Assim, a história do passado que vai evocar assume um cunho exemplar perante a situação que se vive no presente:

“Há doze anos, há dez, há cinco, há três, era inconveniente, era impolítico, não era generoso – que é pior – recordar a memória de D. Pedro Cru açoitando por suas mãos um mau bispo. (...)”

⁵⁵ *O Arco de Sant’Ana*, cap.XXXVII, p.355.

⁵⁶ *Idem*, cap.XXXVIII, p.361.

⁵⁷ Relativamente a este passo da Conclusão, Maria Fernanda de Abreu, *op. cit.*, 228-229, salienta o virtuosismo da imaginação ficcional, uma vez que é possível definir duas tradições para a transmissão da história: uma, a partir do relato oral de Briolanja, e outra a partir de uma crónica primitiva, da qual *O Arco de Sant’Ana* seria a última versão.

Hoje não é já só conveniente, é necessária a recordação daquele severo exemplo da crua justiça real.

Hoje é útil e proveitoso lembrar como os povos e os reis se uniram para debelar a aristocracia sacerdotal e feudal.”⁵⁸

Ora, esta recordação cumpre um objectivo didáctico, tal como se espera de um romance histórico oitocentista; mas, ao contrário de Herculano, que visava prioritariamente a divulgação de conhecimentos sobre épocas fundamentais para a nacionalidade, como vimos no capítulo anterior, Garrett procura antes dar uma lição ao presente, *conveniente, necessária, útil e proveitosa*. Se, no artigo d’ *O Chronista*, citado no início deste capítulo, Garrett reconhece aos romances de Walter Scott a capacidade de contribuir para o estudo do passado, aliando o divertimento à instrução⁵⁹, em *O Arco de Sant’Ana* está muito mais interessado nos problemas do seu tempo do que em fazer reviver a época em que se desenrola a acção. E este programa enunciado no prefácio condiciona todo o romance, como vimos nos inúmeros exemplos de anacronismos e de comparações entre passado e presente. Para Maria Helena Santana, o prefácio orienta a leitura da obra no sentido de uma “alegoria política explícita” e transforma o romance num “panfleto anticabralista e anticlerical”.⁶⁰ Carlos Reis lê neste prólogo uma “apologia do romance histórico como discurso que aponta também para a contemporaneidade, assim se concretizando uma espécie de actualização da História por interposta ficção.”⁶¹

O capítulo XIX constitui uma resposta aos críticos do primeiro volume e pode ser visto como uma reflexão metatextual sobre o propósito do romance histórico. Por isso o incluímos no âmbito do paratexto. Garrett começa por aludir aos cinco anos que medeiam a publicação dos primeiro e segundo volumes do romance, metade do tempo que levou Cervantes a fazer o mesmo trabalho, e às circunstâncias que rodearam a publicação do segundo volume de *D. Quixote*. O seu intento é duplo nesta passagem de evidente intertextualidade: valorizar o seu trabalho enquanto editor de um manuscrito, à semelhança desse exemplo maior que os românticos recuperaram, e, simultaneamente,

⁵⁸ *O Arco de Sant’Ana*, p.59.

⁵⁹ *O Chronista*, vol.II, nºXVII, 1827, p.89: “Tiram-se da leitura de Walter Scott grandes vantagens: é elle um author profundamente instruido, sempre variado e quasi universal. (...) Aprende-se com Walter Scott a conhecer uma quantidade de antigos costumes nacionaes. N’este sentido tambem suas obras tão divertidas podem dar grande socorro ao estudo da historia.”

⁶⁰ Maria Helena Santana, *artigo citado* (2007), pp.51-52.

⁶¹ Carlos Reis, *artigo citado*, p.179.

desculpar-se pelo tempo que demorou a publicar o seu segundo volume. Mas a evocação daquele cavaleiro andante serve outro fim: de acordo com Maria Fernanda de Abreu, “a essência da atitude de D. Quixote” serve de justificação para a atitude de Garrett ao escrever este livro e também para as suas motivações morais, filosóficas e políticas.⁶² Ao referir-se às críticas de que foi alvo, Garrett alude explicitamente ao texto cervantino, demonstrando conhecer as objecções contra ele lançadas:

“Mas críticos e censores não me faltaram, pragas e praguentos me vieram de toda a parte; e chegaram a acusar-me de quixotismo, que sonhei gigantes em moinhos de vento para ter com quem brigar, e degolei exércitos de inocentes cordeiros como se foram a pugnaz moirisma d’el-rei Almançor, o de arregaçado braço.

E tudo isto porquê, leitor amigo? Porque ameacei com a ponta do azorrague d’el-rei D. Pedro as pretensões absurdas e anti-evangélicas de certos agiotas do catolicismo que abusaram da boa-fé da presente geração e pretenderam granjear em proveito seu, de suas pessoas, o espírito mais religioso da época.

Há cinco anos chamaram-me visionário. Que dizem hoje, senhores censores?”⁶³

Abrimos aqui um parêntesis para uma breve reflexão acerca da recepção de *O Arco de Sant’Ana* pela crítica, nomeadamente a que foi publicada na imprensa.⁶⁴ Logo a 27 de Janeiro de 1845, o *Diário do Governo* traz um artigo bastante sagaz, quando confrontado com outras críticas da época, porque é capaz de descortinar os artifícios do género. Em primeiro lugar, levanta algumas dúvidas quanto à autenticidade do manuscrito encontrado:

“Diz-se ser um manuscripto achado no Convento dos Grillos, do Porto, por um Soldado do Corpo Academico. É sabido que o Corpo Academico nos primeiros mezes do Cêrco teve o seu quartel geral n’aquelle convento; mas suppômos que á maneira de sir Walter Scott, o auctor do romance, para guardar e poetisar o segredo do seu anonymo, juntou ficção á ficção, e fez romance do romance.”⁶⁵

⁶² Maria Fernanda de Abreu, *op. cit.*, p.220.

⁶³ *O Arco de Sant’Ana*, cap.XIX, p.185.

⁶⁴ Sobre a forma como a crítica recebeu o romance, leia-se a Introdução (“A história e a fortuna do texto”) de Maria Helena Santana à edição crítica da obra, já citada, especialmente as páginas 20-26.

⁶⁵ Este artigo é parcialmente reproduzido na *Revista Universal Lisbonense*, vol.IV, série III, nº28, de 29 de Janeiro de 1845, p.341. As nossas citações provêm do prefácio de Teófilo Braga, “Elaboração do «Arco de Sant’Ana»”, para a edição do romance na Colecção Lusitânia, pela Livraria Chardron, de Léló & Irmão, s/d., p.x.

Depois, na descrição do romance, o articulista resume os ingredientes costumeiros do romance histórico de assunto medieval presentes n' *O Arco de Sant'Ana*: “Ha damas, cavalleiros, frades, conegos, procissões, estudantes, e tudo quanto pode entrar n'um romance portuguez da Meia Edade.”⁶⁶ Com estas palavras, embora de forma inconsciente, o autor aponta já para o convencionalismo deste tipo de composições. Além disso, filia o romance no modelo de *Notre Dame de Paris*, ao mesmo tempo que felicita a literatura portuguesa pela prática deste tipo de obras.⁶⁷

Nem todas as críticas são assim profundas e nem todas olham o primeiro volume do romance de Garrett com a mesma benevolência. Normalmente, as críticas são bastante polarizadas e atacam a parte política e religiosa da obra. A crisão prossegue por vários meses até que, em 3 de Julho de 1845, o Visconde de Azevedo, num artigo publicado na *Revista Universal Lisbonense*, desvenda o nome do autor e elogia o romance, louvando também os anacronismos que poderiam merecer comentários depreciativos:

“(...) é verdade, que se falla na polka, e em Mr. Pigeon; é verdade, que a respeito do perro de Pero-Cão se affirma ser homem quasi parlamentar; porém estas allusões leves e abstractas, que os leitores podem applicar assim ao *Sobrecú* de Cromwel como ao senado de Mario, não desconsideram por algum modo o ‘Arco de Sant’Ana’: pelo contrario, augmentam-lhe o interesse e formosura; foi um prazer mais que elle nos procurou. D’estas allusões usou em alguns de seus romances o immortal Walter Scott, e já primeiro as tinha usado tambem nos seus o ingraçado Fielding.”⁶⁸

A partir deste momento, a crítica torna-se mais condescendente e recebe a publicação do segundo volume com alguma passividade. O visconde de Azevedo, novamente nas páginas da *Revista Universal Lisbonense*, em 13 de Março de 1851, compara o *Arco de Sant’Ana* e *Eurico, o Presbítero*, concluindo que o primeiro não é “grave e sério” como o segundo, mas é antes marcado pela “ligeireza”; os seus

⁶⁶ *Idem*, p.xi.

⁶⁷ *Idem*, p.xi: “É uma legenda antiga incrustada nas antigas pedras de um monumento; é, até certo ponto, o mesmo pensamento da *Notre Dame* de Victor Hugo. Felicitamos a nossa litteratura por entrar n’esta carreira.”

⁶⁸ F. L. de A. V. da F. (Velho da Fonseca, Visconde de Azevedo), “O Arco de Sant’Anna”, *Revista Universal Lisbonense*, vol.V, série I, nº2, 3 de Julho de 1845, p.22.

anacronismos, que seriam intoleráveis em Scott ou Herculano, tornam-no “agradável e picante”.⁶⁹

Voltemos ao paratexto. O prefácio da segunda edição (1851) desfaz todas as dúvidas quanto à forma como Garrett concebe o romance histórico. Acusado de não respeitar as regras do gênero, de atentar contra a verosimilhança histórica, o autor lembra aos críticos a natureza ficcional da obra literária, começando por dizer que o seu livro não pode ser julgado pelas “severas regras do romance histórico professo e confesso”:

“Quem desenhou e pintou este quadro nunca pensou fazer senão um esboço, um estudo, um capricho. Paine! de história! Ora, senhores, por caridade, mas não o leram todo então! Ou veriam em cada capítulo repetida a formal protestação do autor.

Pois nem sequer lhe querem fazer o favor de imaginar, de compreender, de ver que acintemente cometeu os clamantes anacronismos que por aí pôs?

Valha-me Deus!

Quando quis ser fiel à verdade histórica, aos costumes, foi-o. Erudição arqueológica não a quis ostentar porque lhe repugna em romances, e intende que uma obra de imaginação e de espírito é o mais impróprio lugar de tratar disso.”⁷⁰

No entanto, acrescenta algumas fontes documentais que atestam a veracidade de certos passos da narrativa, com a particularidade de lhe terem sido facultadas por Herculano, o que, por si só, seria suficiente para atribuir maior credibilidade ao texto: “Para satisfazer porém aos escrupulosos, aqui se juntam nas notas desta segunda edição, alguns documentos indisputáveis que provam haver no presente romance toda quanta verdade histórica um romance pode suportar sem cair em pedante e maçador. / Estes curiosos e interessantes documentos foram-me comunicados pelo ilustre reformador da nossa história (...).”⁷¹

Apesar de acrescentar estes documentos, Garrett nunca pretendeu imprimir ao seu romance a marca da profunda erudição que distingue a produção de Herculano, optando antes por um misto de romance histórico e de actualidade que melhor se quadrava com a sua forma de conceber a narrativa: “uma forma dúctil, inovadora, capaz de comunicar com o seu tempo representando-lhe a mundividência, os problemas e os

⁶⁹ Citado por Maria Helena Santana, Introdução, *op. cit.*, p.25.

⁷⁰ *O Arco de Sant’Ana*, p.53.

⁷¹ *Idem*, p.53.

costumes.”⁷² Esta opção obriga-o a sacrificar a verdade histórica, mas traz a dupla vantagem de libertar o autor do peso da reconstituição arqueológica e de uma visão excessivamente idealizada do Passado.⁷³

Concluindo, a modernidade do texto de Garrett traduz-se, então, na forma como joga com as convenções genéricas para parodiar o romance histórico contemporâneo, mostrando, simultaneamente, o profundo conhecimento das regras desse mesmo gênero e das expectativas do seu público. Como fomos apontando ao longo do capítulo, a figura de Cervantes como editor de *D. Quixote* e as circunstâncias que estiveram na origem da publicação do seu segundo volume são frequentemente convocadas num exercício de paródia do já gasto recurso do manuscrito encontrado, que os romancistas românticos, como Camilo, utilizam repetidamente. Imitando os seus contemporâneos, Garrett preocupa-se em asseverar a veracidade da narrativa, mas, de uma forma mais vincada do que eles, torna manifesta a manipulação do texto e o carácter artificial daquele recurso, sempre num estilo prazenteiro de fácil comunicação com o “leitor amigo”.

Será, pois, *O Arco de Sant’Ana* um romance histórico? A resposta dificilmente poderá ser definitiva: sim, se o abordarmos pelo lado das estratégias narrativas que utiliza; não, se atentarmos na contínua desconstrução dessas mesmas estratégias.

⁷² Maria Helena Santana, Introdução (“Um romance histórico?”), *op. cit.*, p.27.

⁷³ *Idem*, p.27.

III.5. Rebelo da Silva e o convencionalismo do romance histórico.

Antes de iniciarmos o estudo dos textos seleccionados, importa esclarecer por que motivo escolhemos Rebelo da Silva de entre tantos autores oitocentistas hoje considerados menores. Este romancista é seguramente menor quando comparado com Herculano ou Garrett, uma vez que as suas criações se limitam a reproduzir os estereótipos de um género popular na época, sem apresentarem estratégias narrativas inovadoras, como facilmente podemos concluir. Mas Rebelo da Silva reflecte agudamente sobre a concepção do romance histórico, a inevitável recorrência do anacronismo, a convencionalidade de certas estratégias seguidas pelos autores seus contemporâneos, ou a relação com o leitor. Estas reflexões, afinal o principal tema desta terceira parte da dissertação, são particularmente pertinentes em textos como a Introdução a *A Pena de Talião*¹, verdadeiro tratado sobre o romance histórico, ou a *Tomada de Ceuta*², inseridos na colectânea *Contos e Lendas*, mas também em certos apontamentos críticos, inicialmente publicados na imprensa e mais tarde reunidos sob o título de *Apreciações Literárias*.

Depois deste esclarecimento, partamos, então, à (re)descoberta de um autor hoje tão esquecido pelo público e pela crítica.

Rebelo da Silva merece a Herculano o título de “émulo de Scott”³ e, efectivamente, declara-se seguidor do modelo escocês em mais de uma ocasião: “O que o famoso romancista escocês conseguiu com os seus heróis, procurou o autor imitar de longe a respeito das figuras deste ensaio.”⁴ Além disso, mostra-se claramente devedor do exemplo de Herculano, dedicando-lhe *Ódio Velho não Cansa*, e tomando mesmo alguns capítulos da *História de Portugal* como matéria para os seus romances: “Esta obra é fructo do seu exemplo; procurei n’ella interpretar, pela Arte, um dos capitulos da sua *Historia de Portugal*, nada mais. (...) Ao Creador do romance histórico portuguez,

¹ Publicada inicialmente n’*O Panorama*, vol.XII, 3ª série, nº4, 24 de Novembro de 1855, pp.370-373.

² Romance incompleto, publicado em *Cosmorama Litterario*, órgão da Sociedade Escolástico-Philomatica, em 1840.

³ Herculano tece um rasgado elogio a Rebelo da Silva na Advertência da primeira edição de *Lendas e Narrativas*. Transcrevemos apenas a parte final: “(...) porque no *Ódio Velho* começa a manifestar-se o autor da *Mocidade de D. João V*, romance de que já se imprimiram algumas páginas admiráveis, mas que na parte inédita, que é quase tudo, nos promete um émulo de Walter Scott.” (*Lendas e Narrativas*, prefácio e revisão de Vitorino Nemésio, 2ªed., Amadora, Bertrand, 1974, tomo I, p.3)

⁴ Rebelo da Silva, *A Mocidade de D. João V*, Porto, Lello & Irmão Editores, 1985 [1852-1853], Prólogo da primeira edição, vol.I, p.11. Também na Introdução de *A Pena de Talião* repete aquela declaração: “(...) acho que os Coopers, os Walter-Scott, e tantos imaginadores da mesma escola, occupam de direito o posto, que o triumpho lhes grangeou.” (in *Contos e Lendas*, 3ªed., Lisboa, Sociedade Editora Portugal-Brasil, s/d. [1860], p.263)

ao poeta do *Monge de Cister* e da *Abobada* pode se oferecer, sem adulação, como primícias, uma novella do mesmo género.”⁵

Os dois primeiros romances contam histórias de vingança no período medieval: o reinado de D. Sancho II, em *Ráusso por Homizío* (1842-43), e o final do reinado de D. Sancho I e a actuação do seu sucessor, em *Ódio Velho não Cansa* (1848). Neles podemos encontrar os elementos da cor local, tal como nas obras de Herculano: Rebelo da Silva tenta reconstituir o falar medieval com recurso a inúmeros arcaísmos que tornam a linguagem artificial e, em certos momentos, dificultam a percepção do texto. Não é por acaso que os editores do primeiro romance aconselham a consulta do *Elucidário* de Viterbo...⁶ Além da linguagem, encontramos outros ingredientes que servem o propósito de recomposição do passado: a referência a profissões⁷, a costumes relacionados com a alimentação⁸; a descrição de edifícios⁹ e vestuário¹⁰; e, ainda, a convivência de judeus e cristãos nos dois romances. As personagens e a intriga evidenciam características românticas: basta lembrar o tópico da expiação incarnado, nos dois romances, por figuras de frades – o padre frei Gil, de *Ráusso por Homizío*, e frei Munio, de *Ódio Velho não Cansa*. Percebe-se, ainda, nestas obras iniciais, e como observa Maria de Fátima Marinho¹¹, a influência do romance gótico¹², e a presença do

⁵ Rebelo da Silva, *Ódio Velho não Cansa*, 3ªed., Lisboa, Empresa Lusitana Editora, s/d. [1848], Dedicatória, páginas não numeradas. Também na Introdução a *A Pena de Talião* aponta os escritos de Herculano como fonte: “A leitura de alguns capitulos do segundo volume da *Historia de Portugal* do meu amigo A. Herculano suscitou o assumpto.” (p.262)

⁶ Rebelo da Silva, *Ráusso por Homizío*, Lisboa, Empresa da Historia de Portugal, 1907 [1842-1843], Nota Bibliographica, p.45: “Para melhor compreensão do sentido e intuitos do romance que vae lêr-se, recommendamos aos nossos leitores a consulta do *Elucidário* de Viterbo, nos termos *Rauso*, *Ráusso* e *Homizío*(...)”

⁷ Por exemplo, em *Ráusso por Homizío*, no capítulo III, assistimos ao diálogo entre um monteiro e um falcãoeiro acerca das suas artes e méritos.

⁸ *Ódio Velho não Cansa*, cap. XV, p.172: “Os serviçaes extendem na mesa os *manténs*, ou toalhas. Põem os pratos e as taças de estanho luzente. N’aquellas eras de simplicidade não se conheciam outros ornatos até nos faustosos banquetes. Cada convidado tinha um garfo de cinco dentes na mão que enterrava nas entranhas dos guisados, e assoprava com donaire para a enxugar dos molhos. O punhal pendente do cinto servia de faca. Moda económica, com a qual viajava cada um com metade do seu talher!”

⁹ Leia-se, por exemplo, a descrição, marcada por traços góticos, do oratório em que se encontra Gomes Lourenço: “Descendo em pregas pelas paredes, as tapeçarias atufavam-se e rangiam com o furacão que soprava pelas fendas das pedras desconjuntadas. No meio das tres campas tinham armado um estrado, com o cepo em cima. O cutello via-se no alto d’elle; e a mortalha ao pé escondia metade da folha luzente. Vinte passos adeante, a tumba junto da cova aberta esperava por um cadaver.” (*Ódio Velho não Cansa*, cap.XIV, pp.148-149)

¹⁰ Percebe-se a diferença entre o vestuário dos cavaleiros e o do povo no seguinte passo de *Ráusso por Homizío*, pp.87-88: “Os tabardos variegados; as cotas bordadas de oiro; e os mantos forrados de pelles dos cavaleiros, resaiam, doirados pelo sol, no chão escuro dos saios e capas, dos zorames e bragas dos populares (...).” Neste excerto, salientamos ainda o vocabulário arcaico empregue na descrição.

¹¹ *O Romance Histórico em Portugal*, Porto, Campo das Letras, 1999, pp.70-71.

¹² Maria de Fátima Marinho compara o seguinte excerto de *Ódio Velho não Cansa* a uma cena de *The Castle of Otranto*, de Horace Walpole: “Ou fosse acaso, ou fosse mysterio, o guante ferrado d’uma armadura preta desprendeuse e veio bater nas lageas, as pés de D. Martim. O cavalleiro estremeceu,

sobrenatural ou maravilhoso, especialmente em *A Camisa de Noivado*, texto que faz lembrar os contos populares, e em *A Torre de Caim* (incluídos em *Contos e Lendas*).

A partir de *A Mocidade de D. João V* (1852-1853), o autor passa a concentrar-se nos séculos XVIII e XIX, como já referimos anteriormente. Ao contrário dos primeiros, este romance contém mais cenas dignas de riso do que de comiseração: lembramos, por exemplo, a falta de cortesia e educação de Filipe, pai da protagonista, ou os amores a coberto de uma identidade falsa entre Cecília e o príncipe D. João, dignos de uma “comédia de enganos”. Aliás, a descoberta da verdadeira identidade do amante e a impossibilidade do casamento não conduzem Cecília à desesperação, à loucura ou a uma entrega passiva à morte, soluções típicas das heroínas românticas, criadas, por exemplo, por Herculano. Por isso, pode concluir-se que, a partir deste romance, impera na ficção de Rebelo da Silva um tom ligeiro, de certa comicidade, que contrasta vincadamente com o ambiente soturno dos dois primeiros. *Lágrimas e Tesouros* (1863) narra a passagem de William Beckford por Portugal e a sua paixão por D. Maria de Menezes, impossível de concretizar no casamento devido à diferença de religião. Em 1865, surge *A Casa dos Fantmas* que lembra a conspiração contra Junot, o desembarque dos ingleses e a batalha da Roliça; o romance põe ainda em cena os amores entre Armand, soldado francês que se distingue pela coragem, e Leonor. Em 1871, é publicado postumamente o romance *De noite todos os gatos são pardos*, que retoma o reinado de D. João V e expõe os defeitos morais do infante D. Francisco.

Rebelo da Silva insere nestes romances os habituais elementos da cor local, embora de certa forma atenuados: linguagem, descrições de vestuário e edifícios, alusões à moda e aos costumes da época, toponímia e topografia. Escusamo-nos de os exemplificar a todos para não alongarmos demasiado este capítulo com aquilo que facilmente se percebe pela leitura dos romances.

Em relação à presença do terror sobrenatural, podemos detectá-la também nas obras desta fase, mas, contrariamente ao que se verifica nas duas primeiras, esse sobrenatural é explicado e gera situações cómicas, o que está de acordo com o gosto do público burguês, cansado já do convencional elemento gótico, como veremos daqui a pouco. Em *A Casa dos Fantmas*, podemos ler a seguinte passagem:

“As três perguntas são razoáveis, e a curiosidade do leitor é natural.

Desejariamos de bom grado asseverar-lhe, sem faltar á verdade, que o sabido condão do

mudando de cor; mas ergueu a manopla. No canhão, em letras douradas, quasi comidas do tempo, leu o terrível nome de Inigo Lopes.” (*Ódio Velho não Cansa*, cap.VIII, p.94)

palacio deserto fora o auctor de todos os prodigios, porém somos obrigados a confessar como sinceros chronistas, que até aqui o maravilhoso e o sobrenatural só existiram na imaginação escandecida de alguns dos actores, que pozemos em scena. Tudo o que passou se explica perfeitamente sem ser preciso prevalecermo-nos da má reputação da Casa Negra. (...)”¹³

As personagens de Rebelo da Silva obedecem geralmente à caracterização romântica, mas as suas figuras são mais moderadas a nível sentimental do que as de Herculano, como vimos relativamente a Cecília. As personagens fictícias não são grandemente influenciadas pela época em que se movimentam, podendo, por isso, ser comparadas às personagens dos romances de actualidade. As personagens históricas, cuja actuação é bastante relevante nestes romances, parecem ter um tratamento semelhante ao das inventadas, já que Rebelo da Silva se concentra prioritariamente nas suas vidas privadas: veja-se o caso de D. João V (*A Mocidade de D. João V*) e de D. Francisco, seu irmão (*De noite todos os gatos são pardos*).¹⁴ Em relação às intrigas, destacamos a situação tipicamente romântica dos amores contrariados ou impossibilitados pela diferença de religião ou de estrato social. Nos romances desta fase, Rebelo da Silva abandona os ódios e vinganças medievais e passa a explorar as intrigas palacianas, tentando mostrar a força de certas faixas da sociedade, especialmente da Igreja, através dos inúmeros frades das diversas ordens religiosas da época, de entre as quais se destaca a Companhia de Jesus. Esta tendência é particularmente visível em *A Mocidade de D. João V*.

Apesar de afirmar que segue os mestres do género, Rebelo da Silva cedo se mostra consciente da convencionalidade de certos recursos usados pelo romance histórico coevo. Num diálogo forjado com potenciais leitoras, o romancista demonstra como, de facto, manipula a narrativa ao desvendar como se constrói o epílogo: as suas opções quanto aos caracteres e ao destino de certas personagens são questionadas pelas senhoras e ele defende-se com o *Nobiliário* em que se baseia e o respeito pela verosimilhança: “A minha defeza está nos costumes da epocha. Hoje, e ha dois seculos

¹³ *A Casa dos Fantasmas. Episodio do Tempo dos Francezes*, Lisboa, Typographia da Gazeta de Portugal, 1865, pp.122-123.

¹⁴ Cf. Maria de Fátima Marinho, *op. cit.*, p.75: “Sem o grau de paixão e desespero que caracteriza as personagens dos romances de Herculano, as obras de Rebelo da Silva pretendem retratar várias épocas da nossa História (...), pondo em relevo, não só a actuação política de alguns reis, mas sobretudo as suas actuações privadas, a par das de personagens inventadas que com eles contracenam, num à-vontade que, momentaneamente, pode fazer esquecer o leitor da veracidade de umas e da fictividade das outras.”

mesmo, semelhante cousa seria falsa e absurda. N'aquelle era verosimil.”¹⁵ Porém, a determinada altura, coloca na boca de uma interlocutora a crítica à falta de originalidade do romance histórico de assunto medieval, salientando as paixões excessivas que habitualmente animam os protagonistas, os ódios e vinganças que marcam os enredos, e a imitação dos modelos franceses:

“« - Nada; não tenho que ver. Não sabem escrever senão officios de defuntos. É sempre mortes, sangue, e maguas. Parece que estamos em terra de cannibaes.»

« - Ferocidade theorica, minha senhora! Os Neros da litteratura são excellentes pessoas. Alguns posso attestar a v. ex.^a, que até gozam da saude mais teimosa, e de cores tão bellas, que os põem em contradição com a sensibilidade exaltadíssima... do genero. Dos obesos e sadios não se fazem Marats. Depois, quaes são as victimas que devoram? É a sua imaginação, é...»

« - São as Lucrecias, as Marias Tudors, os Antonys? Bem sei. Mas estes anthropophagos intellectuaes são implacaveis e insaciaveis.»

« - Nada (...) estes senhores estão ensaiando o valle de Josaphat. O que nos dão em Portugal como novo, enterrou-se em França ha dez annos pelo menos. São os mortos que resuscitam.»”;

“« - (...) Porque não saem d'essa idade media de máu agouro, onde tudo acaba no cemitério? (...)»”¹⁶

Nesta passagem, Rebelo da Silva põe em relevo os defeitos de que enferma o romance histórico nascido na esteira de *Eurico, o Presbítero*, e que é praticado essencialmente pela geração ultra-romântica, como referimos anteriormente.

Mais à frente, o autor destaca-se desta tendência¹⁷ e promete um romance completamente diferente:

“« - Para cumprir as ordens de v. ex.^a e obter o meu perdão, protesto desde já tentar um romance, em que procure mais riso do que lagrimas, e tudo acabe christãmente pelo casamento de rigor, como nas bodas de Fígaro.»

« - De que tempo?»

¹⁵ *Ódio Velho não Cansa*, cap. XXIV, p.271.

¹⁶ *Idem*, pp.270 e 271.

¹⁷ Que também ele pôs em prática nos dois primeiros romances e em algumas narrativas de *Contos e Lendas* (*A Torre de Caim* e *A Camisa do Noivado*).

« - Do tempo das aventuras freiraticas e das galanterias perfumadas. Hade ser D. João V puro.»¹⁸

A crítica ao convencionalismo do romance histórico dá mais um passo na Introdução de *A Tomada de Ceuta*. Ao tentar escrever um prólogo original, o autor satiriza o recurso ao manuscrito encontrado e a transformação do autor em mero editor, convocando Cervantes e Scott como os exemplos mais imitados no que toca a essas estratégias. O romancista começa por confessar a sua dificuldade em escrever um prólogo e, para ultrapassá-la, decide “figurar uma historia de manuscriptos achados... enterrados na sepultura!” e “fingir que um mouro convertido no tempo dos Filipes escreveu estas memorias...”. Mas os seus intentos são gorados pela aparição de Cervantes, a quem o interlocutor diz: “(...) Temos aqui um peccador envergonhado, que se accusa para fazer reparação de um furto mental... Tracta-se – nada menos – que de tirar a decima millesima copia do nosso amigo Cid Hamet Benengeli.”. Temendo ser incapaz de inventar “cousa, que não estivesse inventada, um, ou dois seculos antes, pelo menos”, o autor faz nova tentativa, procurando pôr “em scena” o padre de *Linda-a-Pastora*. Mas novamente o seu interlocutor lhe faz ver que não é uma originalidade: “(...) Quer fazer do meu padre um Jedeah Cleishbotham dos *Tales of my Landlord*? (...) Tenha paciencia, é preciso que o meu amigo sir Walter Scott, ao qual restitui, com perdas e danos um certo João Minimo, muito nosso conhecido, queira emprestar-lhe também o veneravel mestre eschola e sacristão da parochia de Gandercleugh.” E o autor é obrigado a concluir que o padre de *Linda-a-Pastora* era “nem mais nem menos, a contra-prova raza do espirituoso Jedeah Cleishbotham, ou do erudito capitão Croftangry da Canongate”.¹⁹

Apesar destas observações tão irónicas, Rebelo da Silva não escapa à moda da época e apresenta a colectânea *Contos e Lendas* como a edição dos papéis de um Vigário avesso a publicidade:

“Em um d’estes serões, a que assisti, caiu o dialogo sobre não sei qual dos nossos reis, e o Vigario innocentemente deixou escapar o segredo das suas vigalias. A curiosidade de comparar a escripta do solitario com o seu talento de narrar, obrigou-me a pedir-lhe, sem attender a desculpas, que me lesse alguns *Contos e Lendas*. (...) No seu

¹⁸ *Ódio Velho não Cansa*, p.271.

¹⁹ *A Tomada de Ceuta*, Introdução, in *Contos e Lendas*, op. cit., pp.139-141.

acanhamento, o prior sempre resistiu a apurar o manuscrito para a imprensa, e quando m'o entregou, pouco antes da sua morte, foi com a final e irrevogavel condição de nunca descobrir o nome do auctor, se me atrevesse importunar os prelos (assim se expressou) com as puerilidades de um velho creança.”²⁰

Atentemos agora noutros passos da teorização do autor acerca do romance histórico, nos quais defende a liberdade do romancista face aos constrangimentos que manietam o historiador e face aos usos de outros romancistas da época. Em vários momentos, Rebelo da Silva reflecte acerca da linguagem mais conveniente a um romance sobre o passado e acaba sempre por concluir que o excesso de vocábulos arcaicos é mais prejudicial do que benéfico para a compreensão do tempo evocado pelo leitor. Para não repetirmos exemplos já adiantados na segunda parte desta dissertação, apresentamos apenas este:

“Abstive-me, porém, de remendar o dialogo de palavras obsoletas. Aonde não chegam as dos nossos dias preferi extender a phrase para melhor aclarar o sentido.

Um romance que fosse necessario verter da lingua velha para a nossa com o *Elucidario* de um lado, e o *Glossario* de Ducange do outro, seria talvez uma obra prima como testemunho de erudição, mas duvido que á sexta pagina deixasse de vencer a insomnia mais teimosa.

Prezando a linguagem vernacula e o estylo correcto, não levo a paixão tão longe, que busque de proposito o extremo oposto, mascavando de archaísmos, joeirados a esmo, periodos escriptos para serem entendidos por todas as classes. (...)

A lingua é um instrumento para a expressão das idéas, e por isso deve acompanhar todos os progressos da sua epocha, e traduzil-os com clareza. Fazel-a voltar dois seculos atraz a pretexto de a purificar, forçando-a a locuções desusadas e a termos carunchosos (perdôe-se a phrase) equivale a vestir um rapaz gentil com o venerando trajo de nossos bisavós.”²¹

Como entende que o romance histórico não se pode reger pelos ditames da História²², Rebelo da Silva admite o anacronismo: põe em cena o bispo de Coimbra, D.

²⁰ Introdução a *Contos e Lendas*, p.14.

²¹ Introdução a *A Pena de Talião*, *op. cit.*, pp.269-270. Desta forma, o autor contraria a prática que os seus dois primeiros romances exemplificam.

²² *Idem*, p.265: “Não se imagine, porém, que, apontando o severo desenho da historia, o acceitemos para nós como juizo ou queirâmos impol-o como regra absoluta, e limite d’esta qualidade de novellas. Longe d’isso! Era fazer de duas cousas optimas uma pessima.”

Pedro, falecido dois anos antes da data em que se inicia a narrativa. E apresenta uma justificação para este desfasamento: “Mas em boa fé uma novella rigorosamente chronologia deve de ser bem insipida e emperrada cousa! Deus a arrede das nossas horas de melancholia!”²³ Além disso, já na Introdução de *Ódio Velho não Cansa*, o autor admite ter inventado um desenlace que não corresponderia à sua fonte, defendendo, deste modo, a liberdade do romancista, sempre no respeito pela regra da verosimilhança: “Por isso se preferiu, á versão do *Nobiliario* sobre a morte de Gomes Lourenço, o desenlace figurado n’este romance. Pareceu mais adequado á invenção poetica, e talvez mais conforme aos costumes do seculo. A tradição do *Livro das Linhagens* n’esta parte, figura-se-me visivelmente corrompida.”²⁴ Assim, podemos concluir que, à semelhança de outros romancistas seus contemporâneos, Rebelo da Silva vê o anacronismo como uma “falha” inevitável do romance histórico, e não se coíbe de o defender perante o reparo de Prosper Merimée ao carácter de Gomes Lourenço, “demasiado sensível e delicado para a epocha remota em que figura”: “(...) mas por mais que o desejemos não é sempre facil, sobre tudo em rasgos apaixonados, respirar exclusivamente na atmospha de um seculo extincto (...)”²⁵ Relativamente às personagens referenciais que o romancista faz reviver, mais limitado pelos registos históricos em que se baseia, Rebelo da Silva parece manter a mesma atitude: reconhecendo que talvez haja exageros na caracterização de D. Sancho II e D. Mécia, o autor alega que “O que a historia aponta por conjecturas, o romance tem o direito de o figurar como realidade.”²⁶ No romance *Lágrimas e Tesouros*, leva mais longe esta licença do romancista relativamente às personagens históricas quando, num drama que será representado no mosteiro, os filhos de Inês de Castro são assassinados juntamente com a mãe, contrariando, deste modo, as crónicas oficiais. Desta vez, a alteração à História é desculpabilizada pelo facto de o autor do drama ser estrangeiro, num diálogo extremamente irónico:

“– Este senhor, proseguiu o prelado, fala e escreve tão bem, ou melhor do que nós, a lingua de Camões; mas como estrangeiro não é obrigado a ter as entranhas sensíveis dos compatriotas da infeliz Ignez. Pareceu-lhe bem assassinar os tenros infantes juntamente com a mãe, e propoz-me a sua ideia. (...) deliberou-se, e o voto dos

²³ *Idem*, p.271.

²⁴ *Ódio Velho não Cansa*, p.11.

²⁵ Introdução a *A Pena de Talião*, *op. cit.*, p.268.

²⁶ *Idem*, p.273.

nossos padres-mestre foi, que attenta a qualidade de estrangeiro do poeta e o prodigioso effeito dramático da catastrophe, assim aperfeiçoada, parecia justo que eu dispensasse na historia permitindo ao senhor Thomaz Broffario o assassinio complementar dos filhos de Ignez de Castro.”²⁷

Enquanto crítico, num artigo publicado na *Revista Peninsular*, em 1855, Rebelo da Silva aponta o anacronismo psicológico das personagens de *O Alfageme de Santarém*, reprovando o que praticava e defendia enquanto romancista:

“As figuras de certo são verosímeis, e direi mesmo semelhantes a algumas no nosso tempo; respiram, sentem e oham, não ha duvida, mas em presença da epocha, succede-lhes o que se nota ás do *Arco de Sant’Anna*; conhece-se que lhes falta alguma coisa.

Estão mais proximas de nós, do que do seculo, que deviam reproduzir. Significam mais a allusão ás nossas coisas do que explicam as vicissitudes e os rasgos do glorioso periodo (...).”²⁸

Já vimos como o romancista separava romance histórico de História e reconhecia, no primeiro, a presença da invenção, embora factos realmente ocorridos lhe servissem de base. A introdução de *Lágrimas e Tesouros*, “Duas palavras aos leitores”, aponta claramente nesse sentido:

“Ha fabula e verdade no painel, que offerecemos. Viveram muitos dos personagens, que representámos, e se os bons desejos nos não atraíam, viveram como os figurámos pouco mais ou menos. O vulto capital de William Beckford, (...), se não era em tudo a pessoa, que desenhámos, parecia-se com ella em mais de um traço característico. A base do romance, se o nome não é impróprio para tão acanhada obra, funda-se na tradição oral, e se as revelações do livro, que Beckford publicou sobre suas peregrinações, se calam com discreta prudencia acerca d’ella, não a desmentem comtudo, e em mais de um trecho deixam escapar allusões e avivam saudades, com que toma ares de exacta e de verosimil.”²⁹

²⁷ Rebelo da Silva, *Lágrimas e Tesouros. Fragmento de uma historia verdadeira*, Lisboa, Empreza da Historia de Portugal, 1908 [1863], vol.I, pp.49-50.

²⁸ Rebelo da Silva, “Estudos Litterarios – Escriptores Contemporaneos – Alexandre Herculano”, in *Apreciações Literárias*, Lisboa, Empreza da Historia de Portugal, 1910, vol.II, p.36-37.

²⁹ *Lágrimas e Tesouros*, p.6.

Embora faça essa distinção, o autor não deixa de inserir blocos de informações históricas, tal como Scott ou Herculano, chegando mesmo a destacá-los para que não passem despercebidos e melhor cumpram a sua função. É o que acontece no romance *A Casa dos Fantasma*s, em que o capítulo III se intitula “Duas paginas da historia d’este seculo”, ou o capítulo IX (“Que talvez podesse servir de prologo”) introduz, do seguinte modo, as necessárias explicações:

“Deixemos descansar por um pouco os heroes d’esta mui veridica historia, em quanto corremos rapidamente os olhos pelos successos, de que a Peninsula foi theatro n’este período memorável.

Sem um resumido esboço, dos factos, que servem de fundo e de moldura ao quadro, difficilmente formará o leitor exacta idéa d’elle.”³⁰

Numa crítica a *O Monge de Cister*, publicada n’*A Epocha* em 1848, Rebelo da Silva repetia ainda a concepção tradicional de romance histórico como fonte de conhecimentos superior aos livros de História: “As suas descrições são apuradas em milhares de documentos ineditos e de textos duvidosos, sobre os quaes o exame critico veio lançar a luz e harmonia que brilha nas pinturas da novella a este respeito mais historica, do que tudo que por ahi reputam e chamam historia.”³¹

Apesar de, em alguns momentos, denunciar o convencionalismo dos recursos mais comuns no romance histórico contemporâneo, Rebelo da Silva segue as lições dos mestres e acompanha o gosto do público sem trazer grandes novidades a nível da concepção da narrativa. A este respeito é elucidativa a conclusão de Óscar Lopes e António José Saraiva quando comparam este autor com Herculano: “(...) com uma pena mais leve, um aligeiramento do descritivo e da cor local, um empobrecimento de realismo, um ganho da elegância fácil à custa da força, da transparência à custa da densidade. É o ideal de um *Herculano em série para os consumidores do romance histórico*.”³²

³⁰ *A Casa dos Fantasma*s, p.147.

³¹ *Apreciações Literárias*, p.19.

³² *História da Literatura Portuguesa*, 10ªed., Porto, Porto Editora, 1978, p.839. Sublinhado nosso. Já Fidelino de Figueiredo, *Historia da Litteratura Romantica Portuguesa (1825-1870)*, Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1913, p.175, ao comentar as primeiras obras de Rebelo da Silva e filiando-as no exemplo de Herculano, afirma estar perante “romances de lugares communs de escola”.

CONCLUSÃO

Relativamente aos cinco capítulos que compõem esta terceira parte, podemos concluir o seguinte: o romance histórico tradicional assenta na veracidade, que, por sua vez, depende do respeito pelo princípio da verosimilhança. Os romancistas recorrem a certas estratégias de validação do narrado, como a apresentação de manuscritos casualmente encontrados que explicam a origem das histórias, a transformação do autor em simples editor desses papéis, as notas explicativas que contêm informações históricas ou referências a documentos comprovativos da veracidade do relato. Deste modo, o autor livra-se da responsabilidade da invenção, ao mesmo tempo que potencia a credibilidade da narrativa, através da apresentação de “autoridades” avalizadoras previamente existentes.

Embora os autores procurem assegurar repetidamente essa credibilidade, têm consciência das contradições inerentes ao género e não deixam de chamar a atenção para as “falhas”, como o anacronismo, impossíveis de evitar. Assim, podemos constatar que mesmo os romancistas mais escrupulosos acabam por expor a ficcionalidade das suas estratégias de validação do narrado, minando a credibilidade dos editores e narradores que lhes dão voz e tornando evidente o convencionalismo daqueles subterfúgios. Deste modo, põem em evidência o carácter manipulado e artificial da narrativa, para o qual apontam as epígrafes que abrem esta terceira parte. Outros vão mais longe, como Garrett, ridicularizando e até parodiando as convenções em que assenta o romance histórico coevo, a ponto de fragilizar irremediavelmente o pacto de veracidade que sustenta toda a novelística histórica romântica.

Serve esta terceira parte o propósito de iluminar o ambiente literário em que surgem as obras de Arnaldo Gama, Camilo Castelo Branco e Pinheiro Chagas. Estava já firmemente estabelecida a tradição do romance histórico quando estes autores publicam as suas primeiras composições; o público dominava as regras do género e sabia o que podia esperar. Vamos ver, agora, de que forma estes três romancistas correspondem, ou não, a essas expectativas.

IV. ANACRONISMO NO ROMANCE HISTÓRICO PORTUGUÊS OITOCENTISTA

“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. Depois, os escritores, filhos do romantismo pelo estilo, procedem do classicismo português pela gramática; a sua linguagem é nobre mas hirta; nada elástica, dificulta-lhe os movimentos, a armadura de ferro dos seus heróis.”

Sampaio Bruno, *A Geração Nova*, 1885

“Aquele mundo antigo está ali como um trambolho, e só é *antigo por fora*, nas exterioridades, nas vestes e nos edifícios.”

Eça de Queirós, carta a Luís de Magalhães, 2 de Julho de 1887

“Enquanto ao Condestável, que era o teu objecto, haveria a discutir se não lhe meteste na alma muita coisa que é só do nosso século, quase só destes últimos cinquenta ou sessenta anos.”

Eça de Queirós, carta a Oliveira Martins, 26 de Abril de 1894

INTRODUÇÃO

Na terceira parte, estudámos as reflexões de alguns romancistas acerca do romance histórico e das suas limitações. Traçámos, assim, um panorama do romance histórico em Portugal anterior ao aparecimento das obras dos três autores de que nos vamos agora ocupar. Na década de sessenta, quando Arnaldo Gama, Camilo Castelo Branco e Pinheiro Chagas, no auge ou no início das suas carreiras literárias, publicaram romances históricos, o género dava já claros sinais de esgotamento e cristalização de fórmulas. Vamos, por isso, analisar de que forma os três autores actualizaram, ou não, os estereótipos em que assenta a ficção histórica de meados de oitocentos e como lidaram com o problema do anacronismo. A ordem por que apresentamos os três escritores corresponde a um gradual afastamento do modelo de inserção do passado na ficção preconizado por Walter Scott e Alexandre Herculano e, logo, a um progressivo abandono dos cânones românticos, embora, a construção de intrigas e personagens vincadamente românticas prevaleça praticamente até ao final da centúria, como teremos oportunidade de verificar.

IV.1. ARNALDO GAMA

“Em cousas de história não costuma escrever de orelha nem ao palpite.”

Arnaldo Gama, *O Satanás de Coura*, “Introdução”

Recuperamos, neste capítulo, o romancista portuense que ficou conhecido como um dos autores mais preocupados com a verdade histórica das suas narrativas. O nosso objectivo é mostrar que um autor tão escrupuloso quanto Arnaldo Gama era, afinal, incapaz de evitar cair no convencionalismo e no anacronismo de que enfermava o género em meados de oitocentos.

Arnaldo de Sousa Dantas da Gama (1828 – 1869) deixou sete romances históricos completos e um inacabado, escritos entre 1861 e 1869, para além de um volume de poesias e baladas de gosto romântico¹, vários romances de actualidade e ainda duas breves novelas históricas², que servem de laboratório para o ensaio de temas, personagens e intrigas que o autor posteriormente desenvolveu nos romances históricos.³ Da sua vasta colaboração em jornais e revistas, destacamos os artigos publicados n' *A Península*, de que foi também director, em 1852 e 1853, uma vez que prenunciam o gosto pela pesquisa histórica e a grande erudição que caracterizarão os seus romances históricos.⁴

Em vários momentos destes romances, o autor enuncia claramente a sua visão do género que o popularizou, dizendo que pretende atingir as camadas da população arredadas do estudo da História, através de uma exposição suavizada dos conhecimentos a que, de outro modo, não acederiam. Este propósito é declarado logo no capítulo introdutório de *Um Motim Há Cem Anos* (1861)⁵, que citámos na segunda parte desta dissertação, e também na nota XXXI de *A Última Dona de São Nicolau* (1864): “Fala-se tanto dos antigos judeus portugueses, e sabe-se vulgarmente tão pouco acerca dêles, que me parece que numa nota de uma novela histórica – que é a verdadeira história para o povo e para aquêles que não cultivam as letras – não será desarrazoado o dar a

¹ *Poesias e Contos*, de 1857.

² Títulos que compõem os dois volumes de *Verdades e Ficções*, publicados em 1859: *Um Defeito de Organização*, *O Chefe dos Abencerragens*, *A Tomada de Ormuz*, *Carolina*. Referimos já *Paulo, o Montanhês* no quarto ponto da Introdução desta dissertação.

³ Os principais momentos da biografia e da bibliografia de Arnaldo Gama estão sobejamente tratados em várias obras referidas ao longo deste capítulo e também em Ana Maria 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, 2003, pp.20-26. Evitamos, por isso, repetir aqui essas informações e debruçamo-nos exclusivamente sobre os romances históricos.

⁴ Em 1852: “Gines Perez de Hita”, “Origem das castas do Indústão”, “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”. Em 1853: “Crítica literária”, “A cruzada contra os Albigeneses”, “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”.

⁵ Arnaldo Gama, *Um Motim Há Cem Anos*, Porto, Livraria Simões Lopes de Manuel Barreira – Editor, 1949 [1861], pp.11-12.

conhecer (...)”.⁶ O objectivo didáctico que preside a este tipo de romance é repetidamente referido quer por Arnaldo Gama, quer pela crítica da época que se refere às suas composições: Silveira da Mota, num texto datado de 1874 sobre *O Balio de Leça* (1872), afirma categoricamente que, apesar de ter diminuído a voga do romance histórico,

“este genero de escriptos, onde a arte pode facilmente representar a verdade das paixões e dos affectos sem descahir na fastidiosa trivialidade da copia, 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 importância e proveito do que os livros de muitos historiadores.”⁷

Se voltarmos à Introdução de *Um Motim Há Cem Anos* e à conversa do autor com o antiquário Gonçalo Antunes, que dá origem ao romance, podemos constatar que, de facto, o autor pretende dar a conhecer a *vida social e política* daquele período, mas introduz também a *doméstica e íntima*. Antunes vai instruir o autor sobre a “parte histórica do livro”, dizendo que deve conhecer “topograficamente o Porto de 1757”, “os costumes e usos dos portuenses dessa época” e “a verdade dos factos que hão-de ser a base do enredo da novela”⁸, mas deixa ao romancista a tarefa de “romanceá-la, dialogando-a, e dando vida à época, dando vida aos personagens, dando vida às localidades”⁹. E no remate desta Introdução, o autor afirma: “A verdade histórica, que é sempre verdade, pertence-lhe a ele [Gonçalo Antunes]; a contextura da novela, a pintura dos caracteres, a descrição e o colorido das cenas e das localidades, isso tudo é meu, e disso só é exclusivamente responsável a minha pobre capacidade.”¹⁰ Mais adiante voltaremos a esta Introdução.

No primeiro capítulo de *O Segredo do Abade* (1864), dedicatória ao amigo Delfim de Oliveira Maia, Arnaldo Gama volta a enunciar a sua concepção de romance histórico, enumerando as semelhanças e as diferenças entre História e romance e apontando o papel que cabe ao romancista na sua elaboração.

⁶ Arnaldo Gama, *A Última Dona de São Nicolau*, Porto, Livraria Tavares Martins, 1937 [1864], p.319.

⁷ I. F. Silveira da Mota, *Horas de Repouso*, Lisboa, Typographia da Academia, 1880, pp.63-64.

⁸ *Um Motim Há Cem Anos*, p.15.

⁹ *Idem*, p.12.

¹⁰ *Idem*, p.33.

“O livro, que te dedico, encerra uma historia verdadeira. De romance ha 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 essa feição que a historia se dessemelha das novellas, que n’ella procuram o enredo. No mais é-lhes tudo quasi commum. Ambas teem de respeitar a verdade dos factos e do scenario; ambas devem acatar a fidelidade dos caracteres e dos costumes. N’aquillo se apartam sómente. A historia narra o acontecimento secco e desenfeitado; a novella adonaira-o com as galas do movimento e dos affectos. A historia cinzela o typo, apura-lhe as fôrmas, cria a estatua; a novella insufla-lhe vida, dá-lhe voz, fal’a caminhar. É n’isto, pois, que a historia, que te dedico, é novella; que no mais é pura realidade, de que ainda hoje restam vestigios bem fundos na recordação das familias, que infelicitou em outros tempos.”¹¹

A partir deste excerto, podemos já tirar algumas conclusões importantes: Arnaldo Gama defende que um romance histórico é *pura realidade* com alguns *enfeites* devidos à imaginação do romancista, mas respeitando sempre a *verdade e fidelidade* aos *factos e cenário*. O respeito pela História é de tal forma fundamental para o autor que as próprias personagens são vistas como “puros meios de pintar uma época”, uma vez que ele não consegue “sacrificar uma época a um homem, a vida do todo à vida individual”.¹² O próprio autor reforça estas conclusões numa carta a João Basto, datada de 21 de Novembro de 1863, na qual rebate as críticas acerca do romance *O Sargento-Mor de Vilar*.¹³ Arnaldo Gama começa por dizer que não poderia “adoçar o carácter do protagonista” sob pena de “falsear o tipo”, já que tinha tomado por modelo o típico minhoto que vive nas mesmas condições do protagonista do romance. E o autor adverte que não pretende construir um “tipo imaginário” e que prefere “copiar da *vida* a copiar da imaginação”.¹⁴ No entanto, admite que algumas personagens abusam de determinadas expressões ou citações e, por isso, tenciona reduzi-las numa edição posterior “porque nestes casos a verdade nem sempre é artística”.¹⁵ Em relação às longas explicações históricas, especialmente a que se encontra no capítulo XIV,

¹¹ Arnaldo Gama, *O Segredo do Abade*, 2ªed., Lisboa, Parceria António Maria Pereira, 1899 [1864], pp.7-8.

¹² Arnaldo Gama, *A Caldeira de Pêro Botelho*, Porto, Livraria Tavares Martins, 1936 [1866], p.168.

¹³ António Baião, *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, tomo III, 1938, pp.3-6. Infelizmente, não tivemos acesso aos reparos de João Basto.

¹⁴ *Idem*, p.4.

¹⁵ *Idem*, p.5.

Arnaldo Gama não concorda com a sua inclusão na secção das notas, lembrando que prefere “Walter Scott a Dumas”. E explica qual é o defeito do romance: “é ser mais a historia dialogada, do que verdadeiro romance historico, romance a que [a] historia serve para assim [dizer] de caminho.”¹⁶ Mas, em seu entender, também é essa a garantia do rigor histórico da obra, rigor temperado pela inevitável história de amor:

“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 não tivesse já de si. (...)”

Conhece a historia da invasão do Norte? Se a conhece, ha-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 contemporaneos, 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.”¹⁷

Desta forma, Arnaldo Gama desvenda inequivocamente a sua forma de construir um romance histórico: rigorosa pesquisa documental, máxima fidelidade aos factos, costumes e tradições da época, com um intuito didáctico¹⁸, sendo tudo suavizado por uma intriga de características românticas, como veremos mais à frente. Facilmente podemos comprovar esta ideia: basta atentarmos nas inúmeras notas de rodapé ou de final de texto que acompanham todos os romances e em que, além das explicações acerca de costumes, vestuário, topografia ou toponímia, leis, especialidades gastronómicas, etc., o autor remete ainda para bibliografia sobre esses assuntos ou documentos antigos que provam a veracidade do que afirma.¹⁹ Em nosso entender, o romance que melhor exemplifica esta tendência é *A Última Dona de São Nicolau*, porque todos os pretextos são aproveitados para mais uma explicação de carácter histórico, a ponto de fazer o leitor perder “o fio da meada” no que toca à intriga,

¹⁶ *Idem*, p.5.

¹⁷ *Idem*, p.5. Mais adiante iremos ver até que ponto podemos dar credibilidade a estas declarações.

¹⁸ Como o autor confirma no seguimento da carta que citámos, p.6: “(...) a respeito do verdadeiro fim do livro é que eu notei por ali de quando em quando pedaços de historia seca e até da mais seca.”

¹⁹ Também percebemos este cuidado do autor ao examinar o caderno de apontamentos que acompanha o manuscrito do romance inacabado *O Satanás de Coura* e também os livros de apontamentos do autor que se encontram à guarda da Biblioteca Pública Municipal do Porto. Sobre este assunto, leia-se também Joaquim Costa, “Autógrafos e Recordações de Escriitores e Artistas”, *Ocidente*, vol.III, nº7, Novembro de 1938, pp.18-26. Cf. Ana Maria Marques, *Histórias com História*, op. cit., p.31.

especialmente nos três capítulos iniciais. Esta necessidade de Arnaldo Gama de preencher o quadro do passado em que faz movimentar as suas personagens com uma saturação de pormenores (a chamada *cor local* parece levada a um extremo), com uma meticulosidade “oprimente”, redundante e frequentemente inoportuna²⁰, prejudica severamente o andamento da narrativa, uma vez que há constantes interrupções para descrição de vestuário ou edifícios, ou para relatar qualquer acontecimento da época que, mesmo remotamente, se relacione com a acção.²¹ Assim, no romance apontado como exemplo, a entrada em cena de Vivaldo Mendes, copista portuense, é precedida por uma longa explicação sobre a arte dos copistas e o aparecimento da imprensa de Guttemberg, que chega ao ponto de sintetizar a História do papel ou referir os códices da Biblioteca Municipal do Porto.²²

A crítica oitocentista sublinha esta concepção pedagógica e de escrupuloso respeito pelos factos do romance histórico de Arnaldo Gama. Pinheiro Chagas, em *Ensaio Crítico*, aponta-a como um defeito saliente de *A Última Dona de São Nicolau*:

“(…) porque acolhi eu sem reparos a objecção, que suppoz se faria a esta obra de ser mais estudo historico do que romance?

Porque me parece que essas mesmas brilhantes qualidades, que tornam o livro inestimavel como quadro completo d’uma época, o prejudicam como narrativa romântica. Porque a acção affrouxa forçosamente com os innumeraveis episodios, trazidos na intenção de apresentar ao leitor as differentes 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 differentes episodios, um pretexto para formarem grupo os personagens d’esse seculo. Porque o romancista subjugua demasiadamente a parte dramatica á parte narrativa. Porque enfim não era possivel fazer-se n’um só romance um

²⁰ Cf. Carlos de Passos, *Dois Românticos. Garrett e Arnaldo Gama*, separata do *Boletim da Biblioteca Pública Municipal de Matosinhos*, Câmara Municipal de Matosinhos, nº4, 1957, p.35.

²¹ A este respeito é interessante a opinião de D. João de Castro, publicada n’ *O Primeiro de Janeiro*, no início da década de trinta, e reproduzida em Augusto Gama, *Dois Escriitores Coevos – Camilo Castelo Branco e Arnaldo Gama. Notas e Impressões*, Coimbra, Coimbra Editora, 1933, pp.365-366: “(...) em muitos dos seus livros, (...) o romancista sofreu frequentemente a tutela opressiva do pesquisador. (...) deixava-se todavia manietar por apreensões de erudito e foi assim que não raro desprezou as figuras principais dos seus romances, para delinear com minúcia as figuras secundárias, arrancadas sem necessidade do fundo do quadro. (...) não era êle que dominava o Passado, mas o Passado que o dominava a êle. É por isso que algumas das suas telas evocativas não nos põem verdadeiramente em contacto com o antigo mundo ressuscitado; permanecem no fundo dos séculos, muito longe, bem visíveis, sem dúvida, mas distanciadas da nossa sensibilidade – por ser o investigador mais que o artista, quem no-las mostra.”

²² *A Última Dona de São Nicolau*, cap.III, pp.31-34, e notas xxvi a xxix, pp.311-317. Este romance conta com oitenta e três notas de final de texto.

quadro tão perfeito, tão completo d'uma epoca, sem o interesse perder com a demasiada extensão de tela.”²³

O mesmo crítico, anos mais tarde, reitera esta apreciação:

“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. Era pesado, desagradava por isso á maioria dos leitores; mas o que é certo é que se aprendia lendo-o.”²⁴

No século XX, principalmente na primeira metade, mantém-se a opinião de que os romances de Arnaldo Gama se distinguem pelo cuidado estudo do quadro histórico mas falham na parte da invenção. Citamos a este propósito um exemplo que nos parece representativo:

“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, trajes, 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 fantasia, o não maquiavelismo de criador de scenas e a ausência de rodriguinhos atinentes à lágrima inverosímil.”²⁵

Posto isto, parece pertinente a dúvida lançada por esta citação: perante tanta preocupação com o respeito pela verdade histórica e com a vulgarização do

²³ Manuel Pinheiro Chagas, *Ensaio Crítico*, Porto, Em Casa da Viúva More – Editora, 1866, p.64.

²⁴ Manuel Pinheiro Chagas, *Diccionario Popular*, Lisboa, Typographia do Diario Illustrado, vol.VI, 1880, p.23. Recentemente, tomámos conhecimento de um livro sobre as invasões francesas que inclui dois romances de Arnaldo Gama, *O Sargento-Mor de Vilar* e *O Segredo do Abade*, na lista da bibliografia consultada e indica o primeiro como fonte na alínea dedicada ao general Bernardim Freire de Andrade. Trata-se de Carlos de Azeredo, *Aqui não Passaram! O Erro Fatal de Napoleão*, 2ªed., Porto, Livraria Civilização Editora, 2005. Isto prova que o romancista portuense continua a ser encarado como fiel cronista do passado, digno de crédito pelo rigor da sua pesquisa e pela importância dos documentos em que se baseava.

²⁵ Albino Forjaz de Sampaio (dir.), *História da Literatura Portuguesa Ilustrada dos Séculos XIX e XX*, Porto, Livraria Fernando Machado, 1942, vol.IV, p.238. Vai no mesmo sentido a apreciação de Fidelino de Figueiredo em *Historia da Litteratura Romantica Portuguesa (1825-1870)*, Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1913, pp.195-197.

conhecimento, é lícito perguntar se seria Arnaldo Gama historiador ou romancista. Uma análise mais pormenorizada dos romances poderá dar-nos uma resposta diferente da apresentada neste excerto. Por uma questão de método, dividiremos esta análise em quatro secções: a) as convenções da fórmula “romance histórico”, b) a intriga romântica, c) a relação do autor com o passado e, finalmente, d) o anacronismo.

a) Arnaldo Gama obedece às “regras” do género sempre com o propósito de credibilizar a sua narrativa. Para isso, serve-se das estratégias típicas do romance romântico: apresenta o relato como resultado de uma conversa com um antiquário erudito (*Um Motim Há Cem Anos*) que, como vimos, lhe fornece a matéria histórica para o romance; n’ *O Segredo do Abade*, conta ao amigo a quem dedica a obra a forma como chegou ao conhecimento da história, isto é, a conversa com o abade que fora testemunha dos acontecimentos; o Epílogo de *A Caldeira de Pêro Botelho* revela o manuscrito que contém a história.²⁶ Deste modo, o autor aparece sob a capa de editor de uma narrativa que não é de sua autoria, libertando-se, por isso, da responsabilidade da invenção e, simultaneamente, atribuindo ao narrado uma veracidade corroborada por testemunhas ou relatos anteriores. Ora, neste, como noutros aspectos da sua técnica de construção do romance, o autor português não se afasta dos modelos em vigor na época e que pudemos estudar na terceira parte desta dissertação. Contudo, Gama mostra-se consciente do trabalho que cabe ao romancista, contrariando a ideia expressa na primeira parte da carta a João Basto quando afirma que o romance histórico pode ser apenas “historia dialogada”.²⁷ Aliás, na mesma carta, o autor reconhece que “o romance histórico não é a historia dialogada, mas sim a historia ou aproveitada (ou a sabor e verdade da época) ou romantisada (no desenvolvimento dos pontos) por imaginação do romancista.”²⁸ É certo que o romance histórico necessita de elementos verdadeiros que permitam fazer reviver, tanto quanto possível, as épocas e as personagens do passado. Porém, o romance vai além dessa reconstituição e vive sobretudo da “romantização dos factos, do ordenamento do enredo, da intriga, o qual pertence à imaginação do autor”, como bem lembra Carlos de Passos²⁹, e como se percebe na Introdução de *Um Motim Há Cem Anos* e na Dedicatória de *O Segredo do Abade*.³⁰ Baseando-se nesta

²⁶ Tomé Pinheiro da Veiga, *Relação de uma Viagem a Espanha*.

²⁷ *Op. cit.*, p.5.

²⁸ *Idem*, p.6.

²⁹ Carlos de Passos, Prefácio a *O Sargento-Mor de Vilar*, Porto, Livraria Simões Lopes, 1951, pp.7-8.

³⁰ Vejam-se os excertos que citamos anteriormente.

Introdução, João Gaspar Simões conclui que “o reconhecimento de que a verdade é histórica, mas de que a sua organização literária depende do romancista” mostra já um “progresso” na visão do romance histórico de Arnaldo Gama relativamente 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.”³¹

Mas, se, por um lado, Arnaldo Gama se esforça para construir um ambiente verosímil, por outro acaba também por minar a credibilidade do narrador ou da fonte do relato, à semelhança do que fazem, em maior ou menor grau, Scott, Herculano ou Garrett. O exemplo mais flagrante desta situação encontra-se na Introdução a *Um Motim Há Cem Anos*: o autor apresenta a figura do antiquário erudito³², um “tipo tão original, que passa as raias do possível”³³, e aponta todos os motivos para que o leitor o possa considerar como fonte inquestionável de conhecimentos³⁴. Mas entre os preciosos objectos que compõem o museu de Antunes, estão arrolados alguns tão inverosímeis que o leitor não pode deixar de sentir a sua confiança abalada: “um burzeguim de Júlio César” esquecido na “alcova” de Cleópatra, um par de “ceroulas de D. João IV”, “o esqueleto do cavalo, em que montava André de Albuquerque na batalha das linhas de Elvas, e o crâneo e o fémur direito de um alentado rafeiro, que acompanhou Vasco da Gama à Índia”. Além disso, possui moedas “de todas as nações e de todas as épocas, desde Adão até nós”.³⁵ Arnaldo Gama acaba por satirizar também a necessidade de afirmar constantemente a veracidade do narrado, característica umbilicalmente associada ao género, o que prova que estava ciente do convencionalismo destas técnicas narrativas. Podemos ler um bom exemplo desta situação em *A Caldeira de Pêro Botelho*, quando, logo no primeiro capítulo, é apresentada uma justificação irónica do rigor histórico com que o narrador descreve a Universidade de Coimbra: “(...) os muitos latinórios, que se encontram nos primeiros capítulos desta novela, são neles postos para

³¹ João Gaspar Simões, *História do Romance Português*, Lisboa, Estúdios Cor, 1969, vol.II, p.54.

³² Que está longe de ser uma novidade. Lembremos, apenas, as personagens criadas por Walter Scott nas “prefatory letters” que precedem os seus romances.

³³ *Um Motim Há Cem Anos*, p.2.

³⁴ *Idem*, pp.4-5: “Tal é a erudição, a biblioteca, o museu e o medalheiro do meu amigo Gonçalo Antunes. Persuado-me que à vista de tudo isto, o leitor não poderá pôr em dúvida o direito, que ele tem, ao título que lhe dei de príncipe dos antiquários, e não se recusará a acreditá-lo com tanta fé cega e cerrada, como eu o acreditei.”

³⁵ *Idem*, p.4. Sublinhado nosso.

satisfazer à obrigação histórica. Sem êles, ficaria falsa e imperfeita a feição característica da Universidade daquela época, na qual só se falava latim ou grego (...).”³⁶ Mais adiante, no capítulo IV, o narrador recusa mais citações: “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 relevo o carácter histórico da Universidade daquela época, em que havia a maldita mania de falar somente latim.”³⁷ Estes excertos mostram como Arnaldo Gama conhece bem o “ofício” do romancista e chamam a atenção para o artifício que está na base da construção de uma obra ficcional, mesmo se assente em factos verdadeiros.

Ao longo dos romances surge frequentemente a confusão de autor, editor e narrador, a ponto de, em algumas situações, ser difícil identificar a voz narrativa. Por exemplo, n’ *A Última Dona de São Nicolau*, no final do capítulo IV, é apresentado Luís Fernandes Baldaia, “que será o principal personagem de uma outra novela histórica, que querendo Deus, escreverei em seguida a esta, se me não atraíçoar a mesquinha saúde, com que há anos me acho abarbadado”.³⁸ A mesma intromissão da vida do autor surge no capítulo XX, com referência às críticas que recebeu por não ter revelado o que aconteceu à personagem Mateus Simão no epílogo de *O Segredo do Abade*.³⁹ E, pouco depois, nova referência a Fernão d’Álvares Baldaia e seu filho e à intenção de escrever uma novela acerca da missão secreta que os dois desempenharam em França.⁴⁰ Além desta confusão, detectamos também uma indecisão acerca da classificação da obra no final do capítulo XI de *A Caldeira de Pêro Botelho*: “O que, depois da morte de Pêro Botelho, aconteceu a D. Beatriz, e a Simão de Ornelas e a todos os demais personagens desta *novela*, o leitor o saberá no seguinte capítulo, em que o autor vai tratar de epilogar esta *crónica*.”⁴¹ O romancista sabe que o resultado é uma *novela*, mesmo quando pretende fazer passar a sua narrativa por *crónica* de factos autênticos, minuciosamente

³⁶ *A Caldeira de Pêro Botelho*, p.20.

³⁷ *Idem*, p.74.

³⁸ *A Última Dona de São Nicolau*, p.58. Na nota XXXIX, pp.331-333, o autor transcreve o documento que comprova a realização desta missão de Baldaia, ignorada por cronistas e historiadores.

³⁹ *Idem*, pp.278-279: “Eu podia rasoavelmente terminar aqui a minha novela. (...) Isto era o principal; o resto podia bem o leitor ter o cuidado de o imaginar. / Não quero porém expôr-me de novo às iras dêle. Ainda me doem as costas das muitas maldições, que sôbre elas choveram por não ter dado razão do ulterior destino daquêle maroto de Mateus Simão (...). / Ora prometo que me não suceda o mesmo com os heróis desta. (...)”

⁴⁰ *Idem*, p.281: “Do que lá lhe sucedeu, bem como a seu filho, o generoso e esforçado cavaleiro Luiz Fernandes Baldaia, darei brevemente parte ao leitor noutra história, que, em seguida a esta, tenciono escrever.”

⁴¹ *A Caldeira de Pêro Botelho*, p.220. Sublinhado nosso.

documentados... Mais à frente veremos outros exemplos que provam a consciência do artificialismo do romance histórico por parte deste autor.

b) As intrigas romanescas criadas por Arnaldo Gama são claramente românticas, apresentando traços da literatura negra, do folhetim e do melodrama que as suas primeiras novelas de actualidade exploram. Apresentamos, em seguida, uma relação dos tópicos mais desenvolvidos pelo autor e que corroboram esta nossa conclusão.

Quase todos os romances apresentam o tópico dos amores contrariados, em maior ou menor grau, pelas diferenças de posição social dos amantes (*Um Motim Há Cem Anos*, Sebastião de Carvalho e Melo – D. Leonor da Cunha; *O Sargento-Mor de Vilar*, Luís – Camila; *O Segredo do Abade*, Duarte – Teresa; *O Filho do Baldaia*, Luís Baldaia – Yolanda Melun; *A Caldeira de Pêro Botelho*, Diogo – Beatriz), pela diferença de religião (*A Última Dona de São Nicolau*, Eleazar – Branca) ou pelo grau de parentesco (*Um Motim Há Cem Anos*, Manuel Costa e Laura são meios-irmãos). São poucos os que não se resolvem num desenlace favorável: n' *O Segredo do Abade*, o duplo triângulo amoroso que envolve Teresa, Duarte, Vasco e Leonor, termina com a morte trágica de todos os intervenientes, n' *Um Motim Há Cem Anos*, Manuel Costa, apaixonado pela meia-irmã, é condenado à morte pela alçada, e n' *A Caldeira de Pêro Botelho*, Diogo e Beatriz renunciam ao amor pecaminoso, professam e morrem com fama de santos.

As identidades desconhecidas, os nascimentos envoltos em mistério, e os posteriores reconhecimentos, que, como vimos no ponto quatro da Introdução, são um elemento característico do romance gótico, estão também presentes em quase todos os romances de Arnaldo Gama. Citamos apenas um exemplo para não tornarmos fastidiosa esta enumeração. N' *Um Motim Há Cem Anos*, Álvaro Martins esconde a sua verdadeira identidade e guarda a chave do mistério que envolve a identidade de Manuel Costa. Ao longo do romance, Álvaro, afinal D. Francisco da Cunha, conde do Sardoal, julgado morto depois de ter assassinado a mulher por suspeitas de adultério que se revelam infundadas, vai revelando os pormenores do seu passado e do de Manuel, seu sobrinho, filho dos amores adulterinos de D. Leonor da Cunha e de Sebastião José de Carvalho e Melo, em longas analepses que levam a dramáticos reconhecimentos. Nem mesmo falta o obrigatório punhal com uma inscrição que revela a Manuel o verdadeiro nome do seu protector (capítulo I). Há também uma bruxa misteriosa, afinal uma antiga ama do

conde de Sardoal, responsável indirecta pelo assassinato da infeliz condessa e conhecedora de todos os segredos relativos ao passado da família.⁴²

O tópico do crime e expiação é também explorado em vários romances, de entre os quais destacamos *O Segredo do Abade* porque encerra um caso paradigmático. Frei Lopo de Baião conta ao sobrinho Duarte, numa longa analepse recheada de momentos de forte melodramatismo, o crime que o obriga a uma tão dura penitência: quando jovem, Lopo deseja uma jovem órfã, bela e angelical, comprometida com um homem da aldeia. Como não consegue convencê-la a tornar-se sua amante, Lopo viola-a e manda assassinar o rival. Logo nasce um fundo remorso que o inquieta e o faz afastar-se da aldeia, regressando apenas quando o padre o informa da iminência da morte de Maria e da necessidade de prover ao sustento da criança que tinha nascido daquele crime. Lopo percebe que ama Maria demasiado tarde e, para agravar ainda mais as suas penas, lê a carta que ela tinha destinado à filha: afinal, Maria era sua meia-irmã, fruto de um crime semelhante do pai. Lopo decide viver em penitência, passando por vários lugares até se instalar na torre arruinada da propriedade da família, sem, contudo, sentir alívio no remorso. O desenvolvimento deste tópico obedece a um esquema moralizador – crime / remorso / expiação / redenção pela penitência⁴³ –, mas o seu desfecho não é sempre o mesmo. Assim, se neste romance, Lopo não consegue ultrapassar o tormento do remorso e não atinge a redenção, já em *Um Motim Há Cem Anos* o conde do Sardoal morre com fama de santo depois de uma vida de duras provas, o mesmo sucedendo a Diogo e Beatriz, de *A Caldeira de Pêro Botelho*; também Branca (*A Última Dona de São Nicolau*), após dez anos como emparedada, atinge a felicidade com a conversão do amante e o casamento.

A predestinação para o sofrimento e uma fatalidade que conduz os heróis à desgraça são dos tópicos românticos mais cultivados por Arnaldo Gama. Manuel Costa e Álvaro Martins são bons exemplos, como se percebe pelas palavras do segundo:

⁴² Acerca do enredo deste romance, Óscar Lopes, em “De *O Arco de Sant’Ana* a *Uma Família Inglesa*”, separata da *Revista de História*, Porto, Centro de História da Universidade do Porto, 1982, vol. IV, p.11, afirma que este será o “mais rocambolesco, e factual ou moralmente o mais implausível, dos enredos de Arnaldo Gama.”

⁴³ Cf. Carlos Reis e Maria da Natividade Pires, *História Crítica da Literatura Portuguesa*, 2ª ed., Lisboa, Verbo, 1999, vol.V – O Romantismo, p.220. Os autores associam este esquema ao romance de Camilo Castelo Branco, afirmando que ele “tem, nestes casos, uma função altamente moralizadora, essencialmente informado por uma concepção cristã do pecado e da culpa.” Esta explicação é também válida para os romances de Arnaldo Gama.

“Deus vasou-o neste mundo com o ferrete da desgraça impresso na fronte... com o sangue do Sardoal no coração. Que culpa tem ele disso? A hora do nascimento naquele moço foi a hora desde quando começou a correr a desgraça para mim; mas quando nascia a criança, predestinada por Deus com tal fado, nascia também um desgraçado, e desgraçado porque Deus o fadara com aquela terrível missão.”⁴⁴

A mesma desgraça, associada ao sentimento de que os filhos expiam involuntariamente as culpas dos pais, tema dos primeiros romances góticos, fonte inesgotável para Camilo Castelo Branco, marca outras personagens como Frei Lopo e a filha Teresa (*O Segredo do Abade*) ou Yolanda Melun (*O Filho do Baldaia*), embora esta personagem a consiga reverter. Associamos também a este tópico a morte por amor, que culmina uma existência marcada pelo desgosto e pelo desinteresse pelo mundo, e que pode ser exemplificada pela história de Diana de Hastir-Lavaux (*O Filho do Baldaia*) ou, de certa forma, de Diogo (*A Caldeira de Pero Botelho*). Verificamos também que as principais vítimas de um destino cruel são as mulheres-anjo românticas, incapazes de controlar os acontecimentos e levadas passivamente a um desfecho funesto. Da vasta galeria de figuras femininas que estes romances encerram, aquelas que melhor exemplificam esta situação são D. Leonor da Cunha (*Um Motim Há Cem Anos*) e Teresa (*O Segredo do Abade*).

Encontramos também outros elementos de inspiração gótica, especialmente na descrição de ambientes. São frequentes as ruínas misteriosas de solares ou torres que dão origem a lendas: pensamos nas ruínas do paço de Encourados, nas quais ninguém ousava entrar com medo do que estivesse para além de uma determinada porta (*O Sargento-Mor de Vilar*), ou na torre onde se penitencia Frei Lopo e que está conotada com a lenda familiar de um lobisomem (*O Segredo do Abade*). Lembramos, ainda, a lenda de Rubiães que ocupa o capítulo V de *O Satanás de Coura*. Mas a obra que mais elementos do romance gótico incorpora é, sem dúvida, *O Balio de Leça*⁴⁵: o rapto de uma donzela por um senhor prepotente e o seu encarceramento numa masmorra húmida e fétida, uma conspiração abortada pelo regresso de uma personagem julgada morta, escadas e corredores labirínticos e uma torre quase inacessível, envoltas em profunda

⁴⁴ *Um Motim Há Cem Anos*, p.182.

⁴⁵ Partilhamos da opinião de Óscar Lopes, *art. cit.*, pp.11-12, quando afirma que este romance tem “uma estrutura acabada da chamada «novela gótica»”.

escuridão, portas falsas, cenas macabras que suscitam terror⁴⁶, abundância de cadáveres ensanguentados, o chamado “negro psicológico”, exemplificado pela violência das paixões que acaba por matar Frei Rui de Alpoem, o recurso à prova medieval – “justiça de Deus” – para apurar a inocência de uma mulher acusada injustamente.

Arnaldo Gama desenvolve magistralmente o tópico das revoltas populares contra os abusos de senhores prepotentes, presente normalmente nos chamados romances góticos e que transita para o romance histórico romântico, como, por exemplo, *Ivanhoe*, *I Promessi Sposi* ou *Notre-Dame de Paris*. Aliás, a narração de grandes movimentações populares é a característica mais saliente da produção deste autor e aquela que, geralmente, mais chama a atenção da crítica.⁴⁷ As intrigas de *Um Motim Há Cem Anos*, *O Sargento-Mor de Vilar*, *A Última Dona de São Nicolau* ou *O Segredo do Abade* são afectadas pela narrativa dos sucessos que envolvem o povo, desde a primeira conspiração até ao desenlace, frequentemente funesto. No primeiro, acompanhamos a revolta dos taberneiros portuenses contra a Companhia dos Vinhos, desde as primeiras reuniões dos afectados até à execução das sentenças; no segundo, assistimos à movimentação de soldados e ordenanças perante a segunda invasão francesa e à fuga da massa popular que termina no Desastre das Barcas; no terceiro, está em causa a revolta dos burgueses portuenses contra Rui Pereira, nobre que ultrapassa o período permitido para a permanência dentro dos muros da cidade; finalmente, o quarto romance mostra a acção de um grupo de populares contra soldados franceses e a batalha que liberta o Porto. Nestas obras, encontramos relatos vivos e impressionantes das atrocidades que o povo enraivecido é capaz de cometer contra aqueles que reputa responsáveis pela sua desgraça e que o assassinato do general Bernardim Freire de Andrade (*O Sargento-Mor de Vilar*) bem exemplifica. Arnaldo Gama tinha alguns modelos à disposição para a pintura da vida do povo: desde logo, Scott, que, segundo Lukacs, descreve as grandes

⁴⁶ Arnaldo Gama, *O Balio de Leça*, Porto, Livraria Educação Nacional, 1935 [1872], cap. 4, p.107: “Frei Nuno Mendes estava lançado por terra defronte de uma gigantesca imagem de Jesus crucificado, nu da cinta para cima e açoutando-se rijamente com umas disciplinas. / Ao ruído que a porta fez ao abrir-se, o lugar-tenente ergueu-se de um salto e voltou-se de repelão para ela. Estava medonho, assemelhava um espectro. Tinha o peito e as costas cobertas de sangue e o rosto cheio de laivos daquele que espirrava do furor da disciplinação. Tinha o cabelo emaranhado e coberto de cinza e os olhos esgazeados e scintilantes de luz, que nada tinha de humana. Assim, ensanguentado e meio nu, aquele homem gigantesco, em frente de um crucifixo igualmente gigante e ensanguentado, tinha aspecto sobrehumano. A luz amortiçada e amarelenta da alâmpada que pendia do tecto, acrescentava o pavoroso do quadro. Gomes Falante estacou, com os cabelos eriçados pelo terror.”

⁴⁷ Citamos apenas um exemplo. João Gaspar Simões, *História do Romance Português*, op. cit., p.56: “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.”

transformações da História como mudanças da vida popular⁴⁸, mas também Herculano ou Garrett, que trazem o povo para a frente da cena em *O Monge de Cister* e *O Arco de Sant'Ana*. Nas obras de Arnaldo Gama, as agitações populares contra as classes superiores ultrapassam a denúncia das injustiças sociais que alguns críticos lhes querem imputar⁴⁹; em nosso entender, esses movimentos ganham uma autonomia dentro do quadro histórico do romance e vão além do rigoroso apontamento histórico ou da mera transcrição das crónicas da época, não podendo também ser vistos apenas como mais um episódio de um enredo folhetinesco que coloca as personagens nas mais inesperadas situações. A narrativa destas agitações colectivas é tudo isto e muito mais: transporta o leitor para aquele momento decisivo na História e fá-lo acompanhar, a par e passo, a população inculta, indefesa e aterrorizada que enfrenta a ameaça napoleónica, ou os altivos burgueses portuenses, tão ciosos dos seus privilégios no século XV como no século XVIII. Arnaldo Gama segue sempre o mesmo esquema na narração da sequência dos acontecimentos: a revolta inicia-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. Vejamos apenas um exemplo⁵⁰, na nossa opinião, o mais conseguido de todos os retratos do movimento das multidões de

⁴⁸ Georges Lukacs, *Le Roman Historique*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1965, p.51: “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 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».”

Este excerto pode aplicar-se perfeitamente aos romances de Arnaldo Gama citados, especialmente àqueles que tratam da reacção do povo face aos invasores franceses.

⁴⁹ É o caso de Fernando Namora, “Arnaldo Gama”, in João Gaspar Simões (dir., prefácio e notas), *Perspectiva da Literatura Portuguesa do Século XIX*, Lisboa, Edições Ática, 1947, vol.I, p.305: “Em todos os livros de Arnaldo Gama intervém sempre o drama dos humilhados e oprimidos (...).” Também João Gaspar Simões, *História do Romance Português*, op. cit., p.51, afirma: “Embora a história lhe fornecesse a maior parte dos seus temas, não era a história em si que o preocupava, mas aquilo a que hoje chamaríamos «luta de classes». No romance de Arnaldo Gama assistimos pela primeira vez à revolta do povo contra os governantes – não como nos romances do mestre de *O Monge de Cister*, em que o povo é a válvula de segurança do rei contra a nobreza feudal ou o ingénuo justiceiro dos monarcas que atraíam a sua missão, como acontece em *Arras por Foro de Espanha*. / A ficção histórica em Arnaldo Gama torna-se, por vezes, quase panfletária, muito mais panfletária que em Garrett, que utilizava factos passados para castigar abusos presentes. Chega a tomar partido pelos oprimidos contra os opressores e fá-lo com declarada demagogia.”

⁵⁰ Para uma análise de outros exemplos, leia-se a Parte III, ponto 3, de *Histórias com História*, op. cit., pp.91-98.

Arnaldo Gama: a revolta dos taberneiros portuenses (*Um Motim Há Cem Anos*). A narração do motim começa por um episódio cómico do Carnaval de 1757 – o transporte pelas ruas da baixa portuense, e consequente rebentamento, de uma pipa de vinho avinagrado –, mas em que se pode já sentir o pulso à multidão. A este respeito, Óscar Lopes considera a sequência do motim, “em todo o seu grotesco e dramático desenrolamento”, como sendo “notável”, uma vez que o autor 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.”⁵¹

Vamos agora ver de que forma Arnaldo Gama imprime ao relato destes episódios a verosimilhança que tantas vezes está ausente do resto da intriga. A partir do capítulo XIV, aquele em que se inicia o levantamento propriamente dito, e para que o leitor tenha uma ideia da real dimensão do acontecimento e do aumento da tensão que envolve todos os participantes, o narrador vai introduzindo as horas a que as diversas fases do movimento ocorrem. A narração começa por incidir sobre a conversa rápida e nervosa dos conspiradores que acertam os últimos pormenores, enquanto uma multidão entrava na cidade atraída pelas celebrações 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, até que se forma uma “mole humana” que se move como massa compacta. Podemos delimitar dois momentos cruciais em toda a narração do motim: a deslocação à casa do chanceler Bernardo de Figueiredo e o ataque à casa do provedor Luís Beleza. Estes dois momentos são assinalados por duas metáforas: a primeira, a onda, pretende simbolizar a multidão e a forma como evolui no terreno. Esta onda vai engolindo as pessoas que se encontram espalhadas pelas ruas que fazem parte do percurso; os verbos escolhidos para este relato são significativos pois simulam o 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 vai engrossando e depois se dispersa é apresentada numa gradação em duas fases: a revolta começa pelos brados de quatro mulheres, mais tarde são quinhentas pessoas, depois o narrador refere cinco mil, e à uma hora e meia da tarde já se contam vinte mil pessoas (crescendo). A primeira

⁵¹ Artigo citado, p.12.

intervenção da tropa reduz o grupo para doze mil; os sinos tocam para a procissão e automaticamente oito ou dez mil pessoas “escoaram-se” pelas ruas em direcção a S. Francisco; às três horas o motim é dado por terminado e uma hora depois sai a procissão para a rua, encontrando a cidade em completo sossego (decrecendo). Associada ao movimento da multidão, acompanhamos também a forma como o ruído vai aumentando de intensidade, em gradação, ao sabor dos acontecimentos. Todo o percurso do povo é acompanhado de enorme alarido; no entanto, quando avista o chanceler, a multidão entra num “silêncio profundíssimo”. Como as negociações demoram, 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 soam os 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”. A conjugação do movimento da multidão enquanto “onda” e o ruído por ela provocado pode ser exemplificada pelo seguinte excerto:

“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.”⁵²

A segunda metáfora consiste na identificação 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 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.” Em seguida, o narrador retoma a primeira metáfora: “(...) onda popular, que de quando em quando se rolava contra ela, no meio de infernal alarido.”⁵³

⁵² *Um Motim Há Cem Anos*, cap.XIV, p.291. Todas as citações referidas foram extraídas dos capítulos XIV e XV.

⁵³ *Idem*, pp.303-304, respectivamente.

Além das metáforas e gradações, que imprimem maior vivacidade ao relato, há também uma espécie de visão cinematográfica dos acontecimentos⁵⁴, pois o narrador faz incidir o olhar do leitor em diferentes planos da mesma cena, chamando a atenção para um ou outro pormenor, como se fossem instantes que importasse reter ao longo de uma sequência de imagens. Veja-se, no mesmo romance, a descrição dos aldeãos que invadem o Porto em dia de feira: “*Aqui este cobre com o abarracado guarda-sol de paninho vermelho a anafada companheira, que carrega com as compras do dia; este outro vai ali açodado com o guarda-sol debaixo do braço; e acolá aquele, de varapau ao ombro, rodeia-se conversando (...)*”.⁵⁵ Mas é na narração da tragédia da Ponte das Barcas (*O Sargento-Mor de Vilar*) que esta técnica atinge, em nosso entender, maior perfeição, especialmente quando o narrador descreve o cenário horrível que Luís e o Sargento contemplam em três níveis de distância, semelhantes a três planos cinematográficos:

“No rio, *junto da ponte*, 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.”⁵⁶

Mais à frente, quando falarmos das personagens, veremos que tanto as personagens fictícias como as históricas se fundem na massa humana em rebelião, associando razões históricas e motivos romanescos no relato do mesmo acontecimento.

Reservamos para o fim o tópico romântico da afirmação da verdade do relato, sempre presente nos romances de actualidade, de que Camilo Castelo Branco é talvez o expoente máximo, e elemento obrigatório dos romances históricos. Apesar da inverosimilhança de muitas das intrigas, são frequentes os protestos de veracidade por parte dos narradores. Arnaldo Gama, como os seus contemporâneos, preocupa-se com a

⁵⁴ Óscar Lopes, *art. cit.*, p.13, argumenta que o conjunto dos romances de Arnaldo Gama, com a sua capacidade de reconstituição da cidade desaparecida, tende para o “*cinema*, como arte de reconstituir o contínuo de uma história graças à montagem de um descontínuo de imagens. Arnaldo Gama é todo ele, e apesar das suas fraquezas, um filme, uma câmara lenta a passar sobre certos episódios escolhidos, ao longo de cinco séculos de vida portuense.”

⁵⁵ *Um Motim Há Cem Anos*, cap.I, p.36. Sublinhado nosso.

⁵⁶ *O Sargento-Mor de Vilar*, cap.XIV, p.217. Sublinhado nosso.

verdade dos seus escritos⁵⁷, tanto na parte ficcional⁵⁸ como na parte histórica. Assim, são frequentes essas afirmações, especialmente quando factos históricos e inventados se cruzam e quando a história parece mais próxima do inverosímil. No início do capítulo VIII de *Um Motim Há Cem Anos*, quando os principais interessados na revolta contra a Companhia vão procurar a bruxa da Torre da Marca, o narrador esclarece o leitor acerca da relevância deste episódio: “Na noite seguinte, o taverneiro Caetano Moreira, a mulher e o cunhado foram consultar a feiticeira da Torre da Marca. Vamos também nós com eles, porque temos necessidade de presenciar alguns factos, que lá hão-de acontecer, e que têm relação imediata com o progressivo desenvolvimento desta muito verídica história.”⁵⁹ Mas não são só os episódios produzidos pela imaginação do autor que podem despertar a suspeita de inverosimilhança; também certos episódios históricos, principalmente os mais burlescos, necessitam de uma justificação que dissipe as dúvidas. Um bom exemplo desta situação pode ser encontrado no capítulo VIII de *O Sargento-Mor de Vilar*: depois do discurso inflamado do reitor a incitar as ordenanças para a luta contra os franceses, discurso que reflecte os exageros, os estereótipos e os lugares-comuns da época⁶⁰, o autor sente a obrigação de esclarecer em nota que “Isto é puramente histórico, e contado ainda hoje por gente que assistiu a esta farsada.” Além disso, e no corpo do texto, podemos ler na sequência do discurso do reitor: “(...) O que dizia e o que fazia, fazia-o e dizia-o muito de propósito e com perfeita consciência das toleimas que proferia; mas dizia-as porque a falar e a obrar de outra maneira, era o mesmo que falar grego ao mais atilado dos habitantes do couto.”⁶¹ O escrupuloso respeito pela verdade histórica que caracteriza a ficção de Arnaldo Gama assim o exigia.

⁵⁷ Já referimos esta preocupação na segunda parte desta dissertação e na alínea anterior deste capítulo. Não iremos repetir ou alongar este assunto; dedicamos apenas algumas linhas a situações que não foram abrangidas pelas explicações anteriores.

⁵⁸ Arnaldo Gama, *O Génio do Mal*, Porto, Livraria Tavares Martins, 1936 [1856-1857], vol.I, p.11: “primeira cena desta narração, que vós leitores de boa fê, chamareis romance, mas que eu digo ser história e história muito verídica.”

⁵⁹ *Um Motim Há Cem Anos*, p.171.

⁶⁰ Cf. Maria Teresa Praça, “O «Jacobino» em dois Romances de Arnaldo Gama: Significações de um Estereótipo”, in *Actas do Colóquio – A Recepção da Revolução Francesa em Portugal e no Brasil*, Porto, Universidade do Porto, 1992, vol.I, pp.217-232. A autora conclui que os epítetos *jacobino* e *herege*, aplicados, num primeiro momento, aos soldados franceses por personagens de diferentes classes sociais, rapidamente passam a apelidar todos aqueles que se opõem aos desmandos da população, sendo usados como “arma” ao serviço de vinganças ou ambições particulares. Mas, diante da derrota iminente da bateria do Regado e antes de abandonar o local, o general Parreiras usa os mesmos epítetos para encorajar a população (cap.XIV, p.213), o que leva a autora a concluir que, neste momento, o estereótipo “já não veicula qualquer informação sobre a realidade objectiva que supostamente designa, mas sim sobre o seu enunciador, levando a uma nova divisão das personagens em classes, divisão que já não se baseia na origem social, mas na lucidez e no espírito crítico de que dão provas, na sua capacidade de recusa do estereótipo.” (226)

⁶¹ *O Sargento-Mor de Vilar*: as duas citações encontram-se na página 111.

Mas, mais adiante, veremos como a obrigação de credibilizar a narrativa leva o autor a incorrer no anacronismo, e, consequentemente, a chamar a atenção para a dificuldade de respeitar sempre a verdade da História no romance.

Importa ainda falar do grau de desenvolvimento da intriga, uma vez que ela não parece ter sempre a mesma importância face à parte histórica. Tomemos dois romances como exemplo. Em *O Sargento-Mor de Vilar*; a intriga romanesca é reduzida a um leve fio condutor por entre os factos históricos, sendo em muitos capítulos relegada para segundo plano ou até esquecida. A história dos amores de Luís e Camila perde-se no relato dos acontecimentos mais relevantes da segunda invasão francesa.⁶² Mas, apesar dessa secundarização da parte romanesca, ela não deixa de estar dependente da parte histórica: Luís parte para o Porto e testemunha a entrada das tropas francesas na cidade e o Desastre da Ponte das Barcas; o seu casamento com Camila é adiado durante sete anos porque a honra lhe exige que acompanhe o exército na expulsão dos franceses e nas batalhas que derrotam Napoleão (capítulos XIII, XIV e XV). Os acontecimentos públicos afectam a vida privada das personagens e, por isso, podemos classificar, seguindo a terminologia de Harry Shaw, este romance como conjuntivo.⁶³ Por outro lado, *A Caldeira de Pêro Botelho*, é um romance menos influenciado pela História, sem, no entanto, a negligenciar, dando mais espaço à efabulação romântica e à actuação das personagens fictícias. Os heróis deste romance têm um destino independente dos acontecimentos políticos ou sociais da época em que decorre a acção e, por isso, podemos apelidá-lo de disjuntivo.⁶⁴

c) Concentremo-nos, agora, na relação do autor com os factos históricos que relata e tentemos perceber se ele consegue manter uma distância crítica relativamente aos condicionalismos das épocas evocadas ou se, pelo contrário, faz juízos de valor em relação ao passado.

Uma leitura rápida dos romances permite-nos concluir que Arnaldo Gama expressa abertamente as suas opiniões acerca de decisões ou personagens do passado,

⁶² Lembramos o subtítulo do romance – *Episódios da Invasão dos Franceses em 1809* – que chama a atenção para a parte histórica em detrimento da parte romanesca da obra. Sobre este assunto, cf. Maria de Fátima Marinho, “A Memória e a Ficção da Segunda Invasão Francesa”, in Valente de Oliveira (coord.), *O Porto e as Invasões Francesas*, Porto, Câmara Municipal do Porto e Público, 2009, vol.IV, p.216.

⁶³ Harry Shaw, *The Forms of Historical Fiction. Sir Walter Scott and his Successors*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1983, pp.155 e seguintes.

⁶⁴ *Idem*, ibidem.

quer através dos comentários do narrador, quer através de diálogos entre personagens referenciais ou fictícias. Passemos aos exemplos. Logo no primeiro romance histórico, percebemos a opinião do autor relativamente à actuação do Marquês de Pombal: na Introdução, o antiquário Gonçalo Antunes, elogia os talentos do ministro de D. José e desculpabiliza os seus excessos⁶⁵; no capítulo XXIII, o narrador repete esses elogios.⁶⁶ Neste mesmo capítulo, uma digressão do narrador dá-nos um retrato dos reinados de D. João II e D. Manuel I, com fortes críticas ao segundo.⁶⁷

Um dos romances em que o autor exprime mais abertamente a sua opinião sobre decisões do passado é *O Sargento-Mor de Vilar*. No capítulo IV, são colocadas na boca da personagem Fernão Silvestre de Encourados, em diálogo com o sobrinho Luís, duras críticas à desorganização da defesa face a uma nova invasão francesa e à atitude do príncipe regente (“*Um fraco rei faz fraca a forte gente*”)⁶⁸:

“Êsses patriotas governadores, que prenderam o Mariz, quiseram enforcar Luiz Cândido e concitaram a plebe, apelidando de jacobinos os que não queriam os bispos para generais, nem para governadores da nação, os ineptos, que gastavam em decretar banalidades despóticas o tempo que devia ser aproveitado em armar e fortificar o reino – esses miseráveis entregaram-nos assim, armados em arruaça, sem sermos capazes de nos defendermos, nas mãos do mais hábil general de Bonaparte. Que teem êles para fazer frente ao marechal Soult e aos soldados aguerridos do Marengo? A plebe em anarquia, as ordenanças de chuços e de piques e generais que ignoram a arte da guerra!”⁶⁹

No capítulo IX, o narrador tece elogios ao general Bernardim Freire de Andrade e critica a actuação do barão de Eben no caso do assassinato do general pelo povo amotinado de Braga.⁷⁰ A “digressão histórica” que inicia o capítulo XIV é também elucidativa quanto à visão do passado nacional, pois o narrador aponta as causas da decadência da nação desde o reinado de D. Afonso Henriques até ao de D. Maria I, terminando no retrato da desorganização da defesa face à segunda invasão francesa e acabando por ridicularizar a escolha do bispo para o comando da defesa do Porto:

⁶⁵ *Um Motim Há Cem Anos*, pp.9-10.

⁶⁶ *Idem*, pp.426-430.

⁶⁷ *Idem*, pp.427-428.

⁶⁸ *O Sargento-Mor de Vilar*, p.47.

⁶⁹ *Idem*, p.49.

⁷⁰ *Idem*, todo o capítulo IX.

“Mas no século XIX, em que a arte da guerra é assunto de estudos especiais, e a milícia vocação ou pelo menos modo de vida diametralmente oposto aos estudos e à vocação ou modo de vida de padre, fazendo de um bispo um general em chefe e afrontá-lo a um general de Napoleão, só no Portugal de 1809 é que se podia representar esta farsa.”⁷¹

Também no capítulo XVI, enquanto sintetiza os acontecimentos que originam a Revolução Francesa, a ascensão e queda de Napoleão e as consequências para Portugal, o autor / narrador não se coíbe de comentar, aprovando ou reprovando resoluções e criticando a mentalidade portuguesa.⁷²

Em *O Filho do Baldaia*, além de sínteses históricas, surgem também as críticas à ingenuidade do rei D. Afonso V⁷³, ingenuidade que sobressai perante a astúcia de Luiz XI, “traíçoeiro e refalsado”⁷⁴; no entanto, o autor / narrador acaba por desculpabilizar a actuação do rei português.⁷⁵

A síntese sobre a Guerra da Sucessão de Castela, que culminou na tomada do trono pelos reis católicos, apresentada em nota no final de *A Última Dona de São Nicolau*, apesar de aparentar ser um breve ensaio histórico, está repleta de juízos de valor sobre a actuação dos intervenientes, o que a distancia de um relato imparcial esperado de um historiador:

“A *excelente senhora*, como depois lhe chamaram entre nós, a *beltraneja*, como por insulto a epitetavam em Castela, foi a vítima expiatória de todos aquêles orgulhos e de todos aquêles desacertos.”;

“Afonso V (...) deu por certo prova incontestável da bondade e cavalheirismo romanesco de que era dotado; mas não comprovou com menos rigor a leviandade e desatino governativo, que foram o fundo essencial do carácter daquele monarca tão

⁷¹ *O Sargento-Mor de Vilar*, p.206.

⁷² *Idem*, pp.233-237. “E vêde como foi bem concertado o plano daquela admirável obra.” (235); “Ao violento empuxão, que a ideia nova nos deu, despertamos do vergonhoso letargo, em que nos haviam entorpecido os péssimos governos anteriores. (...) Hoje somos o país mais livre da Europa. Aqui a liberdade goza-se, não se discute. Só pelo sestro de achar mau tudo o que é nosso, que é sestro portuguesíssimo, é que se pode duvidar dêste asserto.” (236).

⁷³ *O Filho do Baldaia*, cap. II, p.28.

⁷⁴ *Idem*, p.30.

⁷⁵ *Idem*, cap.X, p.218: “À voz de Carlos a luz da verdade iluminara de súbito a razão daquele *pobre rei*, que era bom e que era justo, mas que era também voluntarioso e que, portanto, teimara até então em fechar os olhos diante dela e deixar-se embalar pelos sonhos que o desejo e a necessidade lhe inspiravam à imaginação.” A descrição da insónia que aflige o rei português no início do capítulo XI aponta também para uma certa simpatia do narrador pelo carácter do monarca.

esforçado e magnânimo, como inhábil e de todo incapaz para qualquer qualidade de mando.”;

“Se o rei de Portugal, em lugar de gastar o tempo e enfraquecer as forças durante nove meses, numa pequena e mesquinha guerra na fronteira, – guerra de que o astuto Fernando se ria de-certo às gargalhadas – se tivesse internado pela Castela e ocupado Madrid e outras cidades importantes (...) – nem Isabel e Fernando se teriam sentado no trono castelhano – nem êle teria ido fazer em a França, na côrte do astuto Luiz XI, a triste figura que fêz (...)”.⁷⁶

Este tipo de sínteses históricas, tão frequente nos romances de Arnaldo Gama, deixa transparecer uma falta de profundidade de análise e uma simplificação dos motivos que estiveram por trás de acontecimentos importantes, transmitindo ao leitor uma imagem parcial ou relativizada da realidade histórica que esteve na origem de alterações profundas a nível social ou político.

Tal como Herculano ou Garrett, Arnaldo Gama compara o passado e o presente e extrai desse confronto conclusões de ordem moral que, normalmente, fazem sobressair os defeitos do presente. Logo no primeiro romance, o narrador reflecte ironicamente acerca da bula que dispensa os cristãos da abstinência de carne durante a Quaresma:

“A curia romana ainda não tinha tido o caridoso pensamento de dispensar da obrigação do bacalhau os fiéis, a troco de um santo papel que custa a miséria de um vintém. A bula dispensatória já então existia; mas era como as máscaras, custava muito dinheiro, e a bolsa do povo não chegava até ela. Hoje quem é que não quer ter por um vintém o direito de comer carne quando *deve* comer peixe? A bula de vintém é uma das glórias do cardeal Antonelli. Bem haja filantrópico cardeal, que inspirou a Pio IX o caridoso pensamento de nos facilitar os meios de ganhar o ceu sem a dura obrigação de comer bacalhau na quaresma.”⁷⁷

Voltando a *A Última Dona de São Nicolau*, podemos ler o seguinte reparo irónico do narrador relativamente às conveniências que sacrificam a justiça aos interesses particulares:

⁷⁶ *A Última Dona de São Nicolau*, pp.285, 285-286 e 287, respectivamente.

⁷⁷ *Um Motim Há Cem Anos*, p.248.

“É assim o mundo, e pelo ser é que o século XIX, o século do muito juízo, criou a ciência das conveniências. Dantes ainda haviam casmurros que teimavam em dirigir o carro social pelo caminho direito; hoje vai êle por onde quer, e cada um vai após êle, sem tentar dirigi-lo, mas dirigindo-se a si pelos torcicolos, e, às vezes, grandes torceduras que êle faz. Por isso é que já não aparecem desorelhados.”⁷⁸

Mais à frente, o narrador tece considerações sobre o comportamento das senhoras portuenses na Idade Média (o Porto era a cidade com maior número de emparedadas) e no seu tempo:

“Resultava do espírito altamente religioso, que inspirou sempre as mulheres do Pôrto, e que fêz delas em todos os tempos os modelos das filhas, das espôsas e das mãis, e admiráveis exemplos da briosa altivez, que não desce a labutar nos torpes devaneios, que degradam a mulher, e para os quais tem debalde tentado *impedi-las* a actual franquia de costumes – temeroso vai-vem com que a civilização dêste século tenta aluir o venerando e grandioso edifício levantado pelo espírito severo e verdadeiramente fidalgo de nossos avós.”⁷⁹

Apresentamos, em seguida, um exemplo de crítica ao laxismo do actual (1869) governo, incapaz de corrigir erros de governos anteriores e que resultam em graves prejuízos para o património histórico do país. Nas entrelinhas deste excerto de *O Balio de Leça*, podemos ler ainda a crítica de Gama às confiscações do património das ordens religiosas em 1834:

“Da opulenta *balia* resta hoje apenas a recordação de que o govêrno a esbanjou tristemente numa daquelas memoráveis vendas, em que, depois de 1834, os bens das corporações religiosas foram atirados pelas janelas do tesouro fora para serem apanhados por quem tivesse ou mais fortuna ou mais arte para isso.

Nestes esbanjamentos foram muitas vezes de envolta, como no baliado de Leça, os legados particulares com as doações realengas: – roubo escandaloso e criminosíssimo, porque aqueles legados tinham sido instituídos com fins particulares, impedidos os quais deviam êles voltar para os herdeiros dos instituidores, a quem, e não ao Estado, pertenciam de direito; e porque, dispondo dêles por aquela forma, o govêrno

⁷⁸ *Idem*, pp.22-23.

⁷⁹ *Idem*, cap.V, pp.62-63. Em vez de “impedi-las” devemos ler “impeli-las”. Foi, com toda a certeza, um erro de tipografia que resultou nesta troca que altera completamente o sentido da frase.

nem sequer se deu ao incómodo de providenciar contra a certa ruína daquela velha igreja, daquele precioso monumento da nossa antiga vida social, e deixou-o para aí abandonado e a desmoronar-se pedra a pedra, a êle, ao roubado, ao legítimo dono daqueles legados, que o governo salteou impunemente pelo direito do mais forte.”⁸⁰

Estes exemplos são suficientes para aferirmos a intenção de moralização da política e dos costumes do tempo da escrita com base em casos contrastantes do passado. Resta-nos ver de que forma reage Arnaldo Gama aos motins populares que tantas vezes descreveu.

O autor / narrador demonstra geralmente simpatia pela causa do povo amotinado, mas condena sempre as arbitrariedades que esse povo executa em nome da sua causa, especialmente quando há excessos de violência. Vejamos apenas um exemplo: quando, n’ *A Última Dona de São Nicolau*, a multidão pega fogo à casa em que se refugiara Rui Pereira, o narrador exprime o seu repúdio: “Era o monstro popular no auge da cegueira, da ira, tocando a qual é capaz de todos os crimes e de tôdas as vilanias.”⁸¹ Arnaldo Gama retrata normalmente o povo em todos os cambiantes de sentimentos, muitas vezes contraditórios, que uma situação anárquica pode induzir: a cobardia e a coragem, a temeridade e o medo, a indecisão e a demência colectiva que conduz a actos de extrema violência.⁸² Em *O Sargento-Mor de Vilar*, todos os movimentos de agitação das ordenanças populares face à invasão francesa, perante os acusados de jacobinismo e a fuga desordenada do povo portuense em direcção à ponte das Barcas demonstram cabalmente o que afirmámos.

Posto isto, podemos concluir que Arnaldo Gama não dava do passado um retrato imparcial nem totalmente objectivo, ao contrário do que seria de esperar de um autor reconhecido principalmente pelo rigor da reconstituição histórica. Como observa Adelaide Pereira Milán da Costa, o romancista cria expectativas de rigor científico ao basear as suas afirmações em fontes manuscritas ainda inéditas no seu tempo, em textos de antigas crónicas e documentos dos Arquivos Municipais. Mas esta é a única semelhança entre o romancista e um historiador, pois “o seu elevado grau de

⁸⁰ *O Balio de Leça*, pp.8-9.

⁸¹ *A Última Dona de São Nicolau*, cap.XVII, p.238.

⁸² Esta capacidade de retratar de forma fidedigna a psicologia das multidões contrasta com a pobreza psicológica de alguns dos seus heróis, subordinados a um maniqueísmo que proporciona o acumular de situações melodramáticas.

envolvimento com os acontecimentos e as realidades sobre que escreve exprime-se sem qualquer tipo de freio, transcrevendo-se em estratégias como o elogio, a simplificação, a crítica e o confronto com o presente.”⁸³ Por isso, a autora conclui que o objectivo de *A Última Dona de São Nicolau* é “actuar na sociedade contemporânea”.⁸⁴

Na alínea seguinte, continuamos a tratar da relação do autor com o passado mas agora damos prioridade aos anacronismos, quer os confessados pelo próprio autor / narrador, quer aqueles que percebemos na fala e no comportamento das personagens referenciais ou fictícias.

d) Se, a nível de reconstituição de ambiente, os romances de Arnaldo Gama primam pela exactidão, com a evocação de todos os pormenores da época que permitem a construção de um cenário verídico (descrições de casas, vestuário, ou armas; referências a modas, costumes ou leis)⁸⁵, não havendo, por isso, um anacronismo material ou arqueológico, já no que toca ao comportamento das personagens e à linguagem, o autor não deixa de introduzir aspectos culturais e psicológicos do seu tempo em períodos recuados, criando muitas vezes um contraste entre mentalidade e cenário.

Começamos esta análise pelo estudo da linguagem. Como facilmente se observa, Arnaldo Gama recorre aos arcaísmos para criar a cor local, especialmente nos romances que tratam da Idade Média. Por exemplo, em *A Última Dona de São Nicolau*, o discurso das personagens está carregado de vocábulos quase incompreensíveis e que só o *Elucidário* de Viterbo pode esclarecer: basta lermos o diálogo entre Inês e Leonor, no primeiro capítulo, para confirmarmos esta preocupação do autor.⁸⁶ O excesso de arcaísmos torna a linguagem artificial e prejudica a naturalidade do diálogo, como muito bem nota João Gaspar Simões: “Arnaldo Gama peca pelo arcaísmo de linguagem.”; “Só é francamente má a prosa de Arnaldo Gama quando abusa dos

⁸³ Adelaide Pereira Milán da Costa, “O romance histórico do século XIX enquanto factor de construção da memória da cidade do Porto – *Os Tripeiros* de Coelho Lousada”, in Maria de Fátima Marinho (org.), *Literatura e História – Actas do Colóquio Internacional*, Porto, FLUP – DEPER, 2004, vol.I, p.169.

⁸⁴ *Idem*, ibidem.

⁸⁵ Já nos referimos a este aspecto inúmeras vezes. Lembramos, apenas, o romance *Um Motim Há Cem Anos*, em que os pormenores relativos à época surgem quase em cada parágrafo: só no primeiro capítulo, há referências ao traje de uma “cachopa” (p.36), ao uso de bigode e peruca (p.37), à Pragmática de 1749 que regula o vestuário e o uso de jóias (p.38), e à Enciclopédia de Diderot que faz parte da biblioteca de Álvaro Martins (p.44).

⁸⁶ Páginas 16-17: “trugimão, mescão, cabdel, al, aramá, rufinaços, tavolageiros, tavolagem, curre-curre, grossos, t’arrenego, beleguinaços, muitieramá, perro sandeu encouchado, picota, ladravaz, marinelo, gargantão, pardiez, bilhardão”.

«chavões de escola»: dos «pardiez», dos «estai quedo», dos «pela gorja», fazendo falar as suas personagens numa algaravia quase ininteligível.”⁸⁷ Além dos arcaísmos, e sempre com a intenção de reforçar a cor local, Arnaldo Gama põe na boca das personagens os regionalismos ou o sotaque característico do Alto Minho, especialmente exemplificado pela linguagem dos criados da lavoura de *O Sargento-Mor de Vilar*:

“ – Eu fui falar com o fidaurgo – respondeu o rapaz – e êle diche-me que agora nom há dinheiro, porque bomecê bem sabe que aí estom os franceses em riba de nós. A-dei, senhor, tornei-me, e no caminho dei co as ventas na porta do Zé Beiriz, que me delatou um tudonadica a dizer-me que os jacobinos queriam entregar tudo àqueles herejes, e que os grandes estom todos comprados, e portanto que era bom dar-lhes uma enchina...”⁸⁸

Apesar de usar abundantemente vocábulos antigos, o autor sente necessidade de tornar a linguagem de certas personagens mais inteligível e, por isso, apresenta uma espécie de “tradução” acessível ao leitor seu contemporâneo. Percebemos esta intenção na nota LI de *A Última Dona de São Nicolau*, que tem por objectivo esclarecer a complicada linguagem usada pelos 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.”⁸⁹

Arnaldo Gama reflectiu demoradamente acerca da linguagem mais apropriada ao romance histórico, pois, como vimos na segunda parte desta dissertação, este é um dos elementos que mais facilmente se percebe como anacrónico, uma vez que a linguagem do século XIX não coincide com a do século XV. E o autor portuense mostra estar consciente de mais este artifício do género que pratica quando, na Introdução a *O Satanás de Coura*, lembrando a “Dedicatory Epistle” que serve de prefácio a *Ivanhoe*,⁹⁰ escreve:

⁸⁷ *História do Romance Português*, op. cit., p.59. Também Óscar Lopes, art. cit., p.12, chama a atenção para este artificialismo, dizendo que neste romance há “um sustido arcaísmo de diálogo, visivelmente forrageado e estilizado a partir de textos literários mais ou menos sincrónicos”. Mas, apesar disso, o autor considera-o “dotado de muito maior plausibilidade oral do que o diálogo de Herculano”.

⁸⁸ *O Sargento-Mor de Vilar*, cap.VII, p.96.

⁸⁹ *A Última Dona de São Nicolau*, p.336.

⁹⁰ Cf. Ana Maria Marques, *Histórias com História*, op. cit., pp.42-43. Um excerto deste texto de Scott encontra-se transcrito num dos livros de apontamentos de Arnaldo Gama (*Apontamentos Literários de Arnaldo Gama*, 1850, pp.56-59), à guarda da Biblioteca Pública Municipal do Porto. Não o citamos novamente porque já o fizemos na segunda parte, ponto 2.5.

“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 frades. O romance histórico exige, em verdade, o bom senso de arredar palavras, brotadas de costumes ou de factos intelectuais 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.”⁹¹

Quanto à linguagem dos romances históricos de Arnaldo Gama, podemos então concluir que o autor opta por uma abundância de arcaísmos para imprimir o “colorido” da época; no entanto, como demonstra este excerto, acaba por reconhecer a sua ilegitimidade por parte de leitores coevos, defendendo antes uma necessária modernização da linguagem, sem contudo recorrer a vocábulos ou expressões “posteriores à época” evocada.

Mas esta ideia tão claramente enunciada no que toca à linguagem não encontra correspondência no comportamento das personagens: apesar de se movimentarem na Idade Média, no século XVIII ou no tempo das invasões francesas, os heróis e heroínas de Arnaldo Gama em nada se distinguem dos seus congéneres da chamada novela de actualidade, o que constitui um evidente anacronismo psicológico e cultural, como explicámos na segunda parte. Muitas das suas personagens não passam de meros tipos, de um maniqueísmo evidente, repetindo incessantemente os tópicos de uma

⁹¹ Arnaldo Gama, *O Satanás de Coura*, organização da edição de Ana Maria Marques, Porto, Campo das Letras, 2004, pp.23-24.

sentimentalidade melodramática à frente de um cenário que se quer verídico.⁹² É neste sentido que vai a apreciação de Mário Cláudio:

“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.”⁹³

Passemos, então, aos exemplos.

Podemos começar por comparar as personagens fictícias Álvaro Martins/ Conde do Sardoal (*Um Motim Há Cem Anos*) e Frederico de Bivar (*O Génio do Mal*): os dois homens vivem histórias romanescas dignas de qualquer romance-folhetim da época, os dois intervêm nas situações mais difíceis, quais *Deus ex machina*, e salvam os heróis e heroínas inocentes dos intentos maléficos dos seus oponentes (o Dr. José Mascarenhas e Matilde, respectivamente), ambos carregam o peso de uma culpa que é necessário expiar pelas mais duras provações... Estas personagens agem e sentem de acordo com uma psicologia romântica que se traduz, por exemplo, em diálogos, já citados, acerca da fatalidade que as persegue. A este respeito não podemos deixar de evocar novamente a figura de Frei Lopo (*O Segredo do Abade*), exemplo máximo do anacronismo psicológico que afecta as personagens deste autor: como vimos, nada na sua história depende da época em que vive, a sua única preocupação é a penitência e a busca de perdão, traduzidas em atitudes e linguagem marcadas por um excesso ultra-romântico. Pinheiro Chagas acertou na apreciação desta personagem, embora, quanto a nós, falhe no juízo que faz das outras:

“Parece-me que o snr. Arnaldo Gama bosquejou perfeitamente o character d’essa epoca. O seu romance seria um quadro perfeito, se de vez em quando côres banalmente melodramaticas o não desfigurassem. A galeria dos seus personagens é magnifica, e estes são tão perfeitamente do seu tempo, que o typo de fr. Lopo, o frade infallivelmente

⁹² Tratámos mais demoradamente este assunto em *Histórias com História*, op. cit., parte III, pp.48-90. Nesta dissertação, analisamos apenas o comportamento de algumas personagens mais significativas.

⁹³ Mário Cláudio, *Meu Porto*, Lisboa, Publicações D. Quixote, 2001, p.85.

melodramático dos romances históricos portugueses destoa, de um modo verdadeiramente desagradável.”⁹⁴

Se voltarmos a ler *Um Motim Há Cem Anos*, basta atentarmos no diálogo do capítulo IX entre Manuel Costa e Laura⁹⁵, quando ela põe fim ao romance e ele se desespera, para percebermos a linguagem e a ideologia românticas que várias obras de Camilo podem exemplificar. O mesmo se passa nos diálogos entre Duarte e Teresa (*O Segredo do Abade*)⁹⁶ ou Diogo e Beatriz (*A Caldeira de Pêro Botelho*)⁹⁷, nos quais as personagens surgem alheadas do momento histórico em que vivem e se concentram apenas na história de amor que as une. Retirados dos respectivos contextos, estes diálogos poderiam figurar em qualquer outro romance romântico que focasse qualquer outro período histórico, pois, como ficou claro anteriormente, os autores oitocentistas não conseguem abstrair-se da sua época e repetem incessantemente as fórmulas romanescas consagradas.

As heroínas são também típicas mulheres-anjo românticas, sofrendo em silêncio todas as reviravoltas da intriga que favorecem o feliz ou o desgraçado desenlace dos seus amores. Já demos o exemplo de Teresa (*O Segredo do Abade*), mas podemos acrescentar os de Camila (*O Sargento-Mor de Vilar*), Alda (*A Última Dona de São Nicolau*) ou Aldora (*O Balio de Leça*). Também Yolanda Melun (*O Filho do Baldaia*) aceita passivamente a oposição da família ao seu casamento com Luís Baldaia, mas mostra-se mais determinada do que as outras mulheres que citamos porque nunca renuncia definitivamente ao amante e mantém sempre a esperança de escapar à infelicidade que persegue a família; além disso, chega mesmo a contrariar o avô, recusando-se a abandonar o castelo de Fruges perante o ataque iminente de Luís XI. Neste ponto, pode ser comparada a Isabel de Croye (*Quentin Durward*), embora Yolanda se mostre sempre mais sentimental do que a heroína do romance de Scott.

Relativamente às personagens femininas de Arnaldo Gama, embora a mulher angelical, de moral irrepreensível e actuação geralmente passiva seja predominante⁹⁸,

⁹⁴ Pinheiro Chagas, *Ensaio Crítico*, pp.54-55.

⁹⁵ *Um Motim Há Cem Anos*, pp.193-196.

⁹⁶ Capítulo V, pp.102-110.

⁹⁷ Capítulo IX, pp.174-180.

⁹⁸ Agustina Bessa-Luís, em “Arnaldo Gama – Gente de bem”, separata das *Memórias da Academia das Ciências de Lisboa*, Classe de Letras, tomo XXI, 1980, p.184, tem uma opinião curiosa acerca das figuras femininas criadas por Arnaldo Gama: “As suas heroínas são a réplica da mulher que ele escolheu para esposa: pequenina, angélica, com delicadas formas. Nunca participa na intriga, é quase sempre vítima

destacamos duas que se afastam claramente deste padrão: Beatriz (*A Caldeira de Pêro Botelho*) e D. Leonor de Baião (*O Segredo do Abade*). Beatriz não pode ser classificada como “anjo” mas também não atinge o estatuto de “mulher-demónio”, é antes um “anjo caído”: forçada a professar porque o pai não aprova a relação com um fidalgo madeirense (Diogo), ela aceita ser raptada do convento, revelando “leveza de carácter”. Já na Madeira, Beatriz torna-se amante de Pêro Botelho, tio de Diogo, porque prefere uma vida mais ruidosa, de luxo e festas, que nunca viveria ao lado de Diogo, amante de poesia e do sossego dos ermos. Quando este a confronta, ela cai em si e pede-lhe que a mate e perdoe. Acata o conselho de Diogo e volta para o convento, para viver em penitência e para rezar pela salvação do homem que fez desgraçado. Trinta e sete anos depois, com o aspecto de um cadáver e quase idiota, Beatriz morre com uma aura de santidade.

D. Leonor de Baião apresenta o carácter mais complexo de todas as figuras femininas de Arnaldo Gama. O seu retrato físico pode ser resumido numa palavra – perfeição –, mas o temperamento está longe desse epíteto e o narrador demora-se a traçar o quadro de “contradições absurdas” que a caracteriza:

“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 (...).”⁹⁹

Apenas o amor não correspondido desperta em Leonor a tristeza e a melancolia, mas o saber-se preterida em favor de uma plebeia irrita-lhe ferozmente a soberba, a ponto de ser desprezada pelo homem que ama. É uma mulher ciosa da fidalguia do seu sangue, mas também ferida e despeitada, que confronta a rival, enlouquecida pelos

dela. Fica afastada do movimento dessa sociedade de homens, que decide e prepara as batalhas, seleccionando os vivos e os mortos.”

⁹⁹ *O Segredo do Abade*, pp.137-138.

ciúmes e pela raiva quando percebe que perdeu Duarte para sempre.¹⁰⁰ 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 fóra lufaram em voz medonha estas palavras: / «– Infame assassino, para sempre sejas maldito!»”.¹⁰¹ Leonor morre amaldiçoando o primo, como se fosse esta a forma de se vingar pela morte de Duarte. Depois deste resumo do percurso da personagem, podemos concluir que ela oscila entre um orgulho e uma altivez desmedidos e um amor sem esperança. Se Teresa vive um amor sereno e resignado, Leonor experimenta uma paixão violenta, extrema, capaz de levar ao desespero mais profundo. Se a primeira é completamente correspondida, a segunda sofre o desprezo e a condenação a um amor sem futuro. Se a caracterização de Leonor a opõe à angélica Teresa, a morte aproxima-as: Leonor também se deixa morrer de amor e desgosto, numa cena de um intenso melodramatismo.

Na composição desta personagem, podemos perceber alguns traços de Matilde, a protagonista de *O Génio do Mal*, nomeadamente a altivez e o orgulho com que pretende dominar todos aqueles que a rodeiam, o despeito despertado pelo desprezo do homem amado e o desejo de vingança contra aqueles que se lhe opõem.¹⁰²

Posto isto, podemos concluir que Arnaldo Gama concebe dois tipos antagónicos de heroínas, o que, de certo modo, resume a evolução no tratamento literário da mulher ao longo do século XIX: a mulher-anjo típica da primeira geração romântica, exemplificada por Hermengarda (*Eurico, o Presbítero*) ou Joanhinha (*Viagens na Minha Terra*), e o seu reverso, que vai surgindo paralelamente, na figura de uma mulher

¹⁰⁰ *Idem*, cap.XVI. Pinheiro Chagas, em *Ensaio Crítico*, p.55, elogia a cena em que Leonor confronta Teresa: “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.”

¹⁰¹ *Idem*, cap.XVIII, p.368.

¹⁰² A crítica também sublinha esta semelhança. Helena Carvalhão Buescu (coord.), *Dicionário do Romantismo Literário Português*, Lisboa, Caminho, 1997, p.202: “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*).” De acordo com o texto de Agustina Bessa-Luís citado há pouco, o génio do mal seria a própria inclinação do autor submetida a repressão... (p.183)

demoníaca, dominadora e fatal, ensaiada por Herculano com D. Leonor Teles (“Arras por Foro de Espanha”, *Lendas e Narrativas*, I) e explorada por Camilo em Teodora (*Amor de Salvação*) ou Cassilda (*A Mulher Fatal*).¹⁰³

As personagens referenciais são muitas vezes tratadas da mesma forma que as fictícias. Bastam três exemplos para confirmarmos esta suspeita: o Abade de Jazente (*Um Motim Há Cem Anos*), apresentado como um janota galanteador das damas e homem de sociedade, funciona, inicialmente, quase como uma figura decorativa, fazendo parte do cenário setecentista elegante da casa de D. Bartolomeu. Mas quando descobre a verdadeira identidade de Álvaro, passa a ter um papel activo na intriga, transformando-se em protector dos noivos ameaçados pelo Dr. José Mascarenhas e organizando a tentativa de libertar Manuel Costa da cadeia na véspera da sua execução, sem que ninguém pudesse suspeitar do seu envolvimento. Também Camões (*A Caldeira de Pêro Botelho*), enquanto estudante em Coimbra, se comporta como qualquer protagonista de romance romântico, participando em desordens nocturnas, raptando uma freira do convento para ajudar um amigo apaixonado, e prevendo o “mau fado” que espera esse amigo.¹⁰⁴ Finalmente, a actuação de Luís XI (*O Filho do Baldaia*) é determinante para a felicidade do herói: 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; é Luís XI que decreta as condições para a realização do casamento, afinal um plano astucioso que lhe permite ver-se livre da herdeira e confiscar os bens de uma das mais nobres famílias do reino. E aqui a actuação da personagem histórica faz justiça ao que dela se sabe: o rei não ajuda os amantes por compaixão mas porque a situação lhe é conveniente.¹⁰⁵ As personagens com existência histórica são, pois, frequentemente, cruciais para o desenvolvimento da intriga, desempenhando papéis de adjuvante ou oponente dos heróis ficcionais.

Podemos detectar ainda outro tipo de anacronismo cultural nas opiniões emitidas pelas personagens acerca de factos ou pessoas e que seriam demasiado avançadas para o seu tempo. É esse o caso do discurso de João Peres de Vilalobos, quando diz que os fidalgos vivem à custa da exploração do povo:

¹⁰³ Cf. *Dicionário do Romantismo Literário Português*, pp.325-326.

¹⁰⁴ Segundo Maria de Fátima Marinho, *O Romance Histórico em Portugal*, Porto, Campo das Letras, 1999, p.84, esta personagem está no mesmo nível das inventadas.

¹⁰⁵ Pinheiro Chagas, *Novos Ensaios Críticos*, Porto, Em Casa da Viúva Moré – Editora, 1867, pp.18-20, aprecia muito negativamente o retrato de Luís XI neste romance, comparando-o com o traçado por Scott em *Quentin Durward*.

“Guarde a sua fidalguia para quem lha desejar, e acredite que o sargento-mor de Vilar tem mais honra em ver sua filha casada com um lavrador honrado do que com o fidalgo mais fidalgo de Portugal. Vilão nasci, vilões foram meus pais, e honrados vilões morreram também. Quero acabar como eles, quero que minha filha viva e morra no credo de seus avós, sem se lembrar nem sequer um momento da vergonha de se aliar com aquêles que vivem na ociosidade, perdulando o suor do pobre povo.”¹⁰⁶

Retomemos, agora, o comportamento das personagens fictícias e referenciais durante os motins populares. No primeiro romance estudado, Manuel Costa toma parte no motim dos taberneiros com o intuito de se vingar do Dr. Mascarenhas; este, por sua vez, atrasa a conclusão da alçada por um motivo que nada tem de histórico – tenta convencer Laura a casar com ele; também a pena atribuída por Sebastião de Carvalho e Melo ao Dr. Mascarenhas tem uma dupla origem: o exagero das conclusões da alçada no Porto (histórica), e a condenação de Manuel à morte por motivos passionais (fictícia). O mesmo cruzamento de razões históricas e ficcionais¹⁰⁷ se verifica, por exemplo, em *A Última Dona de São Nicolau*: Paio envolve-se na revolta contra Rui Pereira como vingança pelo desorelhamento, pela tentativa de rapto da sobrinha, pelo ferimento do irmão, pela afronta feita a Vivaldo Mendes; também Álvaro Gonçalves é movido pelo desejo de vingar a tentativa de rapto da noiva... Esta é a motivação das personagens fictícias que vivem um acontecimento histórico, como se pode perceber pelas próprias palavras do autor na nota LXXIV:

“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; (...).”¹⁰⁸

Apesar de garantir a veracidade do relato, o autor admite a invenção de personagens e de motivos para ligar as partes ficcional e factual do romance. E admite ainda “deslocações”, faltas de rigor e até mesmo anacronismos, tendo sempre em vista o

¹⁰⁶ *O Sargento-Mor de Vilar*, p.73.

¹⁰⁷ Joaquim Ferreira, *História da Literatura Portuguesa*, 2ªed., Editorial Domingos Barreira, s/d. [1949], p.886, usa uma curiosa expressão que podemos aplicar a este cruzamento: “(...) a ficção ensarilhada com a história (...).”

¹⁰⁸ *A Última Dona de São Nicolau*, p.350.

maior interesse do romance. Podemos encontrar vários exemplos desta situação. Logo n' *Um Motim Há Cem Anos*, o autor apela à compreensão do leitor relativamente a uma falha na cronologia:

“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.”¹⁰⁹

Esta afirmação contrasta claramente com o objectivo enunciado na Introdução do romance: se, no início, o autor declarava a intenção de ensinar História de uma forma mais aliciante, confessa agora que compõe uma obra ficcional, em que se “imaginam” “sucessos”...

Em *O Sargento-Mor de Vilar*, o narrador / autor justifica desta forma os malabarismos cronológicos a que submete a narrativa: “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.”¹¹⁰

Na nota LXXX de *A Última Dona de São Nicolau*, o autor confessa que aplicou a uma personagem inventada uma sentença que realmente foi proferida, mas algumas décadas mais cedo: “Estas palavras são do acórdão da vereação de 10 de Junho de 1402, que se encontra no L. II das vereações, de 1439 – 1449 (E.C.) fl.42. Já vê o leitor que não foi lançado contra Gomes Bocharo, pessoa fabulosa. Passou-se contra um tal *Pedralvares, natural da galliza, procurador do numero (...)*.”¹¹¹ Aliás, Adelaide Pereira Milán da Costa chama atenção para o facto de Arnaldo Gama colocar na boca de um juiz da cidade “o texto dos famosos capítulos especiais do Porto de 1436, a formalização mais completa do discurso do poder concelhio.”¹¹² Refere-se a autora ao

¹⁰⁹ *Um Motim Há Cem Anos*, p.234, nota 1. Sublinhado nosso.

¹¹⁰ *O Sargento-Mor de Vilar*, p.92.

¹¹¹ *A Última Dona de São Nicolau*, p.354.

¹¹² Adelaide Pereira Milán da Costa, *artigo citado*, p.169.

discurso de Vasco Leite no momento em que apela a Rui Pereira para que abandone a cidade.¹¹³

Em *O Filho do Baldaia*, o autor admite ter errado ao encerrar o cardeal de la Balue e o bispo de Verdun, prisioneiros de Luís XI, na “oubliette” do castelo de Plessis, quando, na realidade, eles estiveram presos no castelo de Loches. Mas, na mesma nota de rodapé, justifica-se sugerindo que este tipo de anacronismo era frequente nos romances históricos contemporâneos e que, provavelmente, não seria detectado pela maior parte dos leitores: “Esta pequena deslocação histórica, que por ventura passaria despercebida por muitos que a lerem, releva-me 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.”¹¹⁴

Finalmente, na Introdução a *O Satanás de Coura*, o autor justifica com a lenta mutação dos costumes a deslocação no tempo do facto que estaria na origem do romance:

“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, sobretudo nos vales do Coura, na velha província do Minho, tão aferrada e tão amante das suas tradições e das suas usanças.”¹¹⁵

Inserimos também nesta alínea, embora não seja um erro reconhecido por Arnaldo Gama, a referência ao manuscrito *Relação de uma Viagem a Espanha*, da autoria de Tomé Pinheiro da Veiga, depositário da história de Diogo e Beatriz e da lenda da caldeira de Pêro Botelho, que teria servido de fonte ao romance com este mesmo título. Acerca dele escreveu Camilo uma curiosa carta a Arnaldo Gama, esclarecendo-o quanto à origem da lenda e apontando, desta forma, não sem uma dose do habitual cinismo camiliano, a falha do autor portuense:

¹¹³ *A Última Dona de São Nicolau*, cap.XVI, pp.212-213. Também Arnaldo Gama dá esta indicação na nota LXXVI: “Passagem copiada literalmente dos capítulos especiais apresentados pelos procuradores do Porto a el-rei D. Duarte nas côrtes de Évora de 1436.”

¹¹⁴ *O Filho do Baldaia*, cap.IV, p.75.

¹¹⁵ *O Satanás de Coura*, p.23.

“Andava-me eu há muito a cismar no que houvesse sido a *Caldeira de Pero Botelho*. Tenho o dissabor de te comunicar que o Tomé Pinheiro ou quem fosse não nos elucida a origem da lenda (...). a «caldeira de Pero Gotero» é coisa que se conhece ou diz em Espanha desde o século XIV. E no princípio do século de 600 já o Quevedo Villegas (recorda-te) escreveu *El Entremetido, y la Dueña, y el Soplon*, discurso em que figura «Pero Gotero» e a sua «caldera». (...)

O grão caso é que o patife feito rebuçado na ilha não é o inaugurador da coisa. O que temos de certeza é a versão ou importação do *Gotero* em *Botelho*, e um bom romance tirado da embrulhada de fábulas que correm por conta da invenção castelhana.”¹¹⁶

O que podemos concluir destes excertos em que se percebe que o autor não era, afinal, tão rigoroso como dava a entender? Arnaldo Gama dominava todas as convenções em que assentava o romance histórico e estava ciente do precário equilíbrio entre História e ficção que o género propunha, sabendo que era difícil manter sempre a suposta verdade da História no romance. Aliás, através de uma passagem extremamente pertinente de *A Última Dona de São Nicolau*, notamos que o autor se apercebe de que a versão do passado que os historiadores apresentam nem sempre é infalível e nem sempre pode ser vista como verdadeira, pois o passado não é testemunhado directamente e a sua reconstituição depende de documentos e interpretações sujeitas a manipulações. Dissertando acerca da porta da velha alfândega do Porto, “testemunha presencial de um imenso passado”, o narrador conclui:

“Ah! se aquelas pedras, e outras tão velhas 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. Como aquelas pedras se hão-de muitas vezes rir dêle!”¹¹⁷

¹¹⁶ Camilo Castelo Branco, *Exmo. Sr. Dr. Arnaldo Dantas da Gama [Carta inédita a propósito de A Caldeira de Pêro Botelho]*, coligida e prefaciada por Paulo da Costa Domingos e Telma Rodrigues, Lisboa, Frenesi, 2006, páginas não numeradas. É ainda interessante notar que nesta carta, datada de 24 de Março de 1867, Camilo começa por dizer que acabou de ler o romance e termina dando os parabéns ao autor, enquanto numa outra carta, escrita apenas dois dias depois e remetida a António Feliciano de Castilho, confessa: “As novidades literárias do Norte são um romance do Arnaldo Gama, que nunca lerei. A D. Ana é a ema que devora essas escumalhas de ferro. Lê tudo.” (carta transcrita no volume citado)

¹¹⁷ *A Última Dona de São Nicolau*, pp.209 e 210, respectivamente.

Para encerrarmos este capítulo devemos voltar atrás: seria Arnaldo Gama mais historiador do que romancista? Após a análise dos romances, a resposta é claramente negativa. Tal como os seus contemporâneos, o escritor portuense submete a História aos desígnios de uma história ficcional, romântica, composta de acordo com o horizonte de expectativas do leitor, isto é, renovando fórmulas consagradas que são do gosto do público. Mas mais do que os seus contemporâneos, e seguindo as lições de Herculano, Gama preocupa-se com a vulgarização do conhecimento sobre certas épocas e lugares, especialmente a cidade do Porto e a província do Minho, apoiando-se em documentos e procurando transmitir o máximo de pormenores relativos a esse período do passado, a ponto de prejudicar a própria narrativa, como vimos. Daqui nasceu a ideia de que o autor portuense “Não fazia romances de historia; fazia historia em romances”¹¹⁸, o que muito contribuiu para o gradual desinteresse do público pela sua obra.

¹¹⁸ Alberto Pimentel, *O Porto Há Trinta Anos*, Porto, Livraria Universal, 1893, p.133.

IV.2. CAMILO CASTELO BRANCO

“Queria e não posso! Tenho aqui à minha beira o demónio da verdade, inseparável do historiador sincero, o demónio da verdade que não consentiu ao senhor Alexandre Herculano dizer que Afonso Henriques viu coisas extraordinárias no céu do Campo de Ourique, e a mim me não deixa dizer que Calisto Elói não adulterou em pensamento! Estes são os ossos malditos do ofício; esta é a condenação dos infelizes artífices que edificam para a posteridade e exploram nas cavernas do coração humano os cimentos da sua obra.”

Camilo Castelo Branco, *A Queda dum Anjo*, 1866

Ao iniciarmos este capítulo, deparámo-nos com dois problemas que se podem resumir a uma questão de género: quais são, afinal, as obras de Camilo que podemos classificar como históricas e que formam o *corpus* de base deste estudo, e qual é a melhor designação para as nomear – romance ou novela?

Camilo Castelo Branco parece, por vezes, hesitar também nessa tarefa de classificação, como se percebe pelo confronto dos subtítulos inseridos na primeira edição de algumas obras: *Luta de Gigantes. Narrativa Histórica* (1865), *O Judeu e O Olho de Vidro* (ambos de 1866) aparecem como *Romance Histórico*, *O Santo da Montanha* (1866) e *O Senhor do Paço de Ninães* (1867) como *Romance*, *O Regicida* (1874), *A Filha do Regicida* (1875) e *A Caveira da Mártir* (1875-1876) como *Romance Histórico*.¹ A mesma indecisão está patente no prólogo de *Luta de Gigantes*: “Não lhe chamo romance, porque é historia authenticada por documentos; não lhe chamo historia, porque seria presumpção impropria de minha humildade aforar-me em fidalguias tamanhas.”²

Jacinto do Prado Coelho, no seu monumental estudo sobre a obra de Camilo, apresenta as “novelas” históricas divididas em duas fases: a primeira (1865-1867) inclui *Luta de Gigantes*, *O Santo da Montanha*, *O Olho de Vidro*, *O Judeu*, *O Senhor do Paço de Ninães*; a segunda (1874-1876) engloba a trilogia iniciada com *O Regicida*.³ Mais recentemente, Maria de Fátima Marinho, ao elaborar uma cronologia do romance histórico português⁴, acrescenta àquela lista *Livro Negro de Padre Dinis* (1855), *A Enjeitada* (1866) e *O Retrato de Ricardina* (1868), mas, no mesmo estudo, conclui que estes títulos (e também *O Santo da Montanha*) não podem ser considerados

¹ Cf. Alexandre Cabral, *Dicionário de Camilo Castelo Branco*, 2ªed. revista e aumentada, Lisboa Caminho, 2003; Maria de Fátima Marinho, *O Romance Histórico em Portugal*, Porto, Campo das Letras, 1999, p.77.

² Camilo Castelo Branco, *Luta de Gigantes*, 4ªed., Lisboa, Parceria António Maria Pereira, 1906 [1865], p.8. Estas declarações fazem claramente parte de uma estratégia de credibilização da narrativa, como veremos mais adiante. A respeito da classificação dos romances, Ana Maria Ramalhe, “Aspectos de Camilo Leitor/Relator da História. A Casa de Bragança”, in *Actas do Congresso Internacional de Estudos Camilianos*, Coimbra, Comissão Nacional das Comemorações Camilianas, 1994, p.279, fala de uma “pretensa indiferença de Camilo perante a classificação da obra em género específico, permitindo-se flutuar na ambiguidade entre história e ficção.” Já Heitor Gomes Teixeira, “*O Olho de Vidro*: Facto e Intuição – A Construção do Romance Histórico”, in João Camilo dos Santos (ed.), *Camilo Castelo Branco no Centenário da sua Morte, Colloquium of Santa Barbara*, Center for Portuguese Studies, University of California – Santa Barbara, 1995, p.188, alega que a falta de subtítulo definidor de género poderia ser sinal de esquecimento ou desprendimento do autor relativamente a classificações rígidas, mas que nunca faltavam à obra as notas ou o suporte documental.

³ Jacinto do Prado Coelho, *Introdução ao Estudo da Novela Camiliana*, 2ª edição refundida e aumentada, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1983, vol.II, Parte II, pp.29-37 e 51-57. Castelo Branco Chaves, na “Nota Preliminar” à 8ª edição de *O Senhor do Paço de Ninães*, Lisboa, Parceria A. M. Pereira, 1966, exclui *O Santo da Montanha* das obras da primeira fase.

⁴ *O Romance Histórico em Portugal*, pp.309-319.

verdadeiramente históricos, uma vez que os acontecimentos do passado a que eles se referem servem apenas para definir o tempo e o espaço da intriga e não são explorados em si mesmos.⁵

A inclusão do subtítulo “Romance Histórico” ou a inserção da intriga em épocas recuadas não bastam para definir o género em causa, como vimos, aliás, na segunda parte deste estudo. Por isso, seleccionámos como *corpus* activo deste capítulo aqueles romances que os três especialistas citados nomeiam e fazemos referências a outras narrativas que deslocam uma parte da intriga (normalmente o início da diegese) para um tempo pretérito, como *Onde Está a Felicidade?* (1856) ou *O Demónio do Ouro* (1873-1874), porque, como veremos adiante, nestas obras encontramos muitos dos traços característicos dos romances históricos camilianos.

Quanto à designação genérica de *romance* ou *novela*, e não ignorando os importantes argumentos aduzidos por Jacinto do Prado Coelho ou Aníbal Pinto de Castro⁶, adoptámos o termo *romance* por estar mais em conformidade com as opções de Camilo nas suas inúmeras reflexões sobre o género⁷ e também por uma questão de coerência com os restantes capítulos deste trabalho.

Finalmente, importa clarificar a terminologia adoptada relativamente ao papel do narrador. Camilo refere apenas o “autor” e o “leitor” como entidades produtora e receptora do discurso, mas não podemos desprezar os mais recentes estudos da narratologia nesta área, de que resultam as classificações de narrador e narratário e as várias entidades em que se desdobram⁸. No entanto, como não nos compete abordar neste trabalho a complexidade do estatuto de *autor implícito*, *narrador*, *narratário* ou *leitor implícito* na obra em questão, resolvemos cingir-nos ao termo camiliano de *leitor*

⁵ Maria de Fátima Marinho, *O Romance Histórico em Portugal*, p.76. A autora refere ainda algumas obras cuja diegese recua ao tempo das invasões francesas ou das lutas liberais mas que também não cumprem os requisitos do romance histórico tal como Scott o definiu. Será este o caso de *Onde Está a Felicidade?* e *A Brasileira de Prazins*.

⁶ Jacinto do Prado Coelho, *Introdução ao Estudo da Novela Camiliana*, especialmente o vol.II, Parte III, pp.295 e seguintes. Aníbal Pinto de Castro, *Narrador, Tempo e Leitor na Novela Camiliana*, 2ªed., V. N. de Famalicão, Centro de Estudos Camilianos, 1995, p.92, por exemplo.

⁷ Veja-se, por exemplo, *Vingança* ou *Vinte Horas de Liteira*. Sobre as reflexões de Camilo acerca do romance, leia-se Carlos Reis, “Camilo e a poética do romance”, in João Camilo dos Santos (ed.), *Camilo Castelo Branco no Centenário da Morte. Colloquium of Santa Barbara*, Center for Portuguese Studies, University of California – Santa Barbara, 1995, pp.63-74, ou Jacinto do Prado Coelho, “Uma novela de Camilo: *Vingança*”, in *Ao Contrário de Penélope*, Amadora, Bertrand, 1976, especialmente pp.134-140: note-se que este autor, apesar de advogar o uso do termo *novela* para designar a produção camiliana, não deixa de introduzir o termo *romance* em respeito pela opção do romancista. Não é objectivo deste trabalho a abordagem deste problema; por isso, referiremos apenas as reflexões de Camilo sobre o romance histórico.

⁸ Estudos sintetizados em Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes, *Dicionário de Narratologia*, 6ª edição, Coimbra, Livraria Almedina, 1998, pp.39-44 e 257-270.

e adoptar a solução proposta por Jacinto do Prado Coelho⁹ para nomear um narrador vincadamente autoral; surge, assim, em vários pontos deste capítulo, especialmente quando reflectimos sobre a presença de Camilo nos textos, a designação de *narrador/autor*.

Depois de esclarecermos estas questões prévias, podemos passar à caracterização do romance histórico de Camilo Castelo Branco. Para mais facilmente organizarmos a nossa exposição, dividimos este capítulo em duas secções, começando por apresentar o romance histórico camiliano em confronto com as expectativas do público e a sua resposta ao evidente convencionalismo do género; ainda neste ponto, apuramos a constante presença do autor na obra, através de comentários, críticas e opiniões que revelam a parcialidade do olhar de Camilo relativamente a momentos ou figuras do passado, e tentamos demonstrar que o romancista nunca se envolveu completamente no tempo evocado. Na segunda secção, concentramo-nos nos anacronismos verbais, culturais e psicológicos presentes nos romances.

1) Em primeiro lugar, importa reflectir acerca das motivações de Camilo para a escrita de romances históricos. Seria apenas uma questão de moda ou um real interesse pelo passado? De facto, as duas explicações parecem estar correctas: Camilo não deixa de estar atento às preferências do público, essencialmente burguês e com apetência por estudos históricos, e, por motivos de ordem económica, visto que era um “profissional das letras”¹⁰, convém-lhe escrever aquilo que mais facilmente se vende... Por outro lado, o romancista era um leitor insaciável de velhas crónicas e estudos históricos, como se percebe pelos títulos que cita nos romances¹¹, e nessas leituras encontrava frequentemente motivos para o desenvolvimento de narrativas: veja-se o

⁹ Jacinto do Prado Coelho, *Introdução ao Estudo da Novela Camiliana*, vol.I, p.223: “Do ponto de vista da técnica narrativa, na obra de Camilo encontramos um narrador fortemente personalizado, cuja imagem se vai construindo através de juízos implícitos, comentários, desabafos, digressões e máximas; esse narrador-autor, no acto de comunicar com o leitor (mediatizado pelo narratário), adopta uma atitude irónica perante si próprio e perante a literatura, colocando-se na linha de escritores por ele citados – Fielding, por exemplo, e Sterne.”; vol.II, p.236: “É o narrador-autor quem está sempre vigilante, atento às relações entre a diegese, dum lado, e o leitor, do outro, e umas vezes se dirige a uma personagem, outras se dirige a um hipotético leitor, não deixando, entretanto, de se ir dando a conhecer nos seus modos de pensar e de sentir, nas suas recordações e pontos de referência culturais.”. A este respeito, vejam-se os pontos 7, 18, 20, 21 e 22 da secção “Estrutura e técnica da novela”, Terceira Parte, vol.II.

¹⁰ Servimo-nos da expressão do título de Alexandre Cabral, *Camilo Castelo Branco: Roteiro Dramático dum Profissional das Letras*, 2ªed., V. N. de Famalicão, Centro de Estudos Camilianos, 1988.

¹¹ Além de leitor, Camilo era também colecionador de manuscritos e raridades bibliográficas, um “bibliómano”, como explica Jacinto do Prado Coelho, *op. cit.*, vol.I, Parte I, “Em torno das leituras de Camilo” e vol.II, pp.29-30. O próprio romancista confessa o “pendor que me inclina a esgaravatar no pó das bibliothecas, onde raro deixo de encontrar joias”, no Prólogo de *Luta de Gigantes* (*op. cit.*, p.9).

aproveitamento do mistério na biografia de Brás Luís de Abreu, sugerido por Inocêncio Francisco da Silva, que deu origem a *O Olho de Vidro*, ou da cláusula da venda da casa da Bemposta, que estará na base da primeira parte de *O Judeu*.¹² Camilo aproveitava sempre pormenores com potencial romanesco para núcleo central das suas narrativas, o que lhe facilitava o trabalho, pois ficava desde logo dispensado de “imaginar o entrecho basilar”¹³. Esta técnica não era exclusiva do romance histórico: é sabido que Camilo aproveitava notícias, histórias antigas, depoimentos e até mesmo recordações pessoais para base de enredos de romances de actualidade, revelando em notas e prefácios a origem dessas narrativas, o que não deixa de ser, como se sabe, mais um artifício romântico. Vários estudiosos da obra de Camilo se debruçaram sobre a forma como o romancista transformava a realidade em ficção¹⁴; Jacinto do Prado Coelho, a partir da dedicatória de *A Enjeitada*, concluiu que o romancista seguia normalmente o seguinte processo: “tomar um esquema de acontecimentos verídicos, reorganizá-los, recriar pela imaginação, imaginação alimentada pela experiência pessoal, os actores e as cenas, inventar os diálogos, “arranjar” aqui e ali a intriga consoante os imperativos de uma concepção ética da arte da novela.”¹⁵ Jogando assim com a “memória” e a “imaginação”¹⁶, Camilo consegue imprimir ao texto o princípio de “verdade, naturalidade e fidelidade”¹⁷ que o torna credível aos olhos do leitor. A consequência da repetição deste processo em romances históricos e de actualidade¹⁸ é o atenuar das fronteiras entre os dois, uma vez que no segundo se acham também apontamentos de

¹² Sobre as motivações de Camilo para a escrita de romances históricos, cf. Fernando Castelo Branco, “A conjuntura pessoal, política e sociológica do romance histórico de Camilo”, in *Estética do Romantismo em Portugal*, Lisboa, Centro de Estudos do Século XIX do Grémio Literário, 1974, pp.153-161; Fernando Castelo Branco, “Nota Preliminar” a Camilo Castelo Branco, *O Judeu*, 6ªed., Lisboa, Parceria A. M. Pereira, 1970, “Nota Preliminar” a Camilo Castelo Branco, *O Olho de Vidro*, 6ªed., Lisboa, Parceria A. M. Pereira, 1968, e “Nota Preliminar” a Camilo Castelo Branco, *O Regicida*, 7ªed., Lisboa, Parceria A. M. Pereira, 1965.

¹³ Fernando Castelo Branco, *art. cit.* (1974), p.156.

¹⁴ Por exemplo, Jacinto do Prado Coelho, *op. cit.*, vol.II, “Do verídico à ficção”, pp.301-346; Aníbal Pinto de Castro, “Da realidade à ficção na novela camiliana”, *Boletim da Casa de Camilo*, III série, nº6, Dezembro de 1985, pp.51-74 e “Camilo e a História”, in Maria de Fátima Marinho (org.), *Literatura e História – Actas do Colóquio Internacional*, Porto, FLUP – DEPER, 2004, vol.I, pp.133-144.

¹⁵ Jacinto do Prado Coelho, *op. cit.*, vol.II, p.303.

¹⁶ Cf. *Vingança*, in *Obras Escolhidas de Camilo Castelo Branco*, selecção e notas de Alexandre Cabral, vol.VI, Lisboa, Círculo de Leitores, 1981 [1858], cap.VIII, p.58.

¹⁷ Princípio enunciado no primeiro capítulo de *Carlota Ângela*, in *Obras Escolhidas de Camilo Castelo Branco*, 2ª série, vol.V, s/l., Círculo de Leitores, 1989 [1858], p.7.

¹⁸ Aníbal Pinto de Castro, “Da realidade à ficção na novela camiliana”, pp.57-58, explica as duas modalidades principais de transformação da “vida” em romance: 1) o autor partia de um núcleo de eventos, alargando-o através de um trabalho de amplificação e dedução; 2) possuindo já um conjunto de dados factuais susceptíveis de lhe fornecer uma suficiente estrutura diegética, o autor preenchia depois os espaços em aberto. A primeira destas modalidades ocorreria com maior frequência nos romances históricos, mas o mesmo processo era também usado em romances de actualidade como *Amor de Perdição* ou *A Mulher Fatal*.

política e referências a eventos recentes (normalmente ocorridos na primeira metade do século XIX).

Assim, podemos desde já concluir que Camilo não se voltava para o passado com o intuito de o recuperar e ensinar ou com o intuito de explorar o pitoresco resultante da diferença de mentalidades ou costumes, pois, como veremos mais adiante, o comportamento das personagens dos romances históricos camilianos não está vinculado ao tempo em que elas se movimentam. Longe do objectivo didáctico e de glorificação do passado nacional que é apanágio dos românticos Herculano ou Arnaldo Gama, o romance histórico de Camilo serve-se da História com uma finalidade estética e claramente comercial, transformando o passado numa fonte de boas histórias e num pretexto para algumas horas de “leitura amena”. Por esse motivo, a forma como Camilo concebe este género difere também da daqueles autores citados – numa carta a António Feliciano de Castilho, datada de 23 de Dezembro de 1866, assume claramente que o seu modelo é Alexandre Dumas: “O novo [romance] que escrevi chama-se *O Senhor do Paço de Ninães*. (...) História à Dumas, muito mais exacta e esclarecida que a História à Rui de Pina. A História de Portugal é preciso saber inventá-la, senão a História do A. Herculano tira-nos o apetite de a saber.”¹⁹ Já em 1848, num texto sobre *O Sceptico*, de D. João de Azevedo, Camilo criticara o excesso de erudição do romance histórico, referindo-se, certamente, aos romances de Alexandre Herculano e às primeiras tentativas dos seus seguidores: “O romance historico, entre nós, resabe á choruda gravidade das chronicas, e peza de erudição e enfadamento (...)”.²⁰ Por isso, em muitos passos dos romances históricos, Camilo indica a sua concepção do género, dizendo que a Literatura não obedece aos princípios da História e deixando aos historiadores a investigação descabida num romance:

“Não cabe nas proporções d’este livrinho, nem é da indole d’elle esmiuçar os sucessos que negrejam as paginas da historia d’aquelle infausto começo do deploravel rei Affonso VI. (...) Apaixonados ou tolos, todos escrevemos á feição do nosso paladar, e sob a craveira litteraria, que não talha os seus caprichos por moldes da historia. Esperemos que a mão experta, valida e conscienciosa de Rebello da Silva, se por ventura o desalento lh’a não paralisar, escave dos archivros, e baldeie da cisterna, onde

¹⁹ Carta coligida em *Castilho e Camilo. Correspondência Trocada entre os Dois Escritores*, Prefácio e notas de João Costa, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1924, p.182.

²⁰ Camilo Castelo Branco, *Esboços de Apreciações Literárias*, 4ªed, conforme a 1ª, Lisboa, Parceria António Maria Pereira, 1936 [1865], p.35.

se afogavam os segredos do paço, a verdade estreme dos problematicos reinados d' Affonso VI e Pedro II.”²¹

Porque, afinal, o objectivo do romance não é instruir mas divertir: “Ponderar e discriminar a índole literária de António José, cognominado o Judeu, seria impertinência nesta narrativa, onde raro leitor antepõe o lucro da instrução ao deleite da curiosidade.”²²

Tendo em conta os dados enunciados, podemos sublinhar o carácter atípico do romance histórico camiliano no quadro da produção oitocentista deste género. De acordo com Jacinto do Prado Coelho, as suas narrativas históricas não passam de “novelas passionais cuja acção decorre em época mais ou menos recuada, em que intervêm algumas figuras históricas e se narram alguns sucessos verídicos com maior ou menor exactidão e dose variável de fantasia.”²³ Além disso, a chamada “cor local”, elemento fundamental na definição do género, é, geralmente, muito tímida ou está ausente, não havendo, por isso, um esforço de reconstituição do ambiente do passado, o que, por sua vez, contribui para uma quebra da veracidade da narrativa. Assim, compreende-se que Gregory McNab fale de “expectativas frustradas” quando confronta o romance histórico de Camilo com o horizonte de expectativas criado no público pelo código que rege o género. Como explica o autor, “o leitor quer ser convencido de que a narração que se lhe apresenta está verdadeiramente encaixada numa época histórica anterior identificável, mas o que Camilo faz, mais do que evocar, é identificar o que quer lembrar.”²⁴ Daí que se empenhe em assinalar, quase obsessivamente, datas e até horas de acontecimentos importantes na diegese, transcreva textos relevantes e dê algumas informações sobre a época. Mas o romancista não vai, geralmente, além do geral, do abstracto ou do detalhe superficial na caracterização do ambiente,

²¹ *Luta de Gigantes*, pp.173-174.

²² *O Judeu*, in *Obras Escolhidas de Camilo Castelo Branco*, selecção e notas de Alexandre Cabral, vol.XV, Lisboa, Círculo de Leitores, 1982 [1866], tomo II, p.7. Aníbal Pinto de Castro resume deste modo os objectivos de Camilo, depois de sublinhar que o romancista tinha consciência da falta de verdade histórica das suas narrativas: “(...) o ficcionista pretendia acima de tudo criar, através de uma narrativa romanesca de diegese verosímil, um conjunto de factos imaginados susceptíveis de dar ao leitor um conhecimento aproximado de épocas passadas, cultivando ao mesmo tempo as suas necessidades lúdicas pela exploração do pendor aventureirista e sonhador dos consumidores portugueses do folhetim.” (“Da História à Ficção na Novela Camiliana. Uma leitura de *O Senhor do Paço de Ninães* em clave de intertextualidade”, in Francisco Contente Domingues e Luís Filipe Barreto (org.), *A Abertura do Mundo. Estudos de História dos Descobrimentos Europeus. Em Homenagem a Luís de Albuquerque*, Lisboa, Presença, 1986, vol.I, p.120).

²³ Jacinto do Prado Coelho, *op. cit.*, vol.II, p.59.

²⁴ Gregory McNab, “O Romance Histórico de Camilo: Expectativas Frustradas?”, in João Camilo dos Santos (ed.), *op. cit.*, p.168.

privilegiando a constante presença do narrador sobre o conteúdo histórico. Concretizemos estas observações.

As leituras de Camilo, embora lhe trouxessem uma profunda erudição, não eram, contudo, suficientes para que se estabelecesse no romance a análise das causas profundas das transformações históricas ou dos movimentos sociais. Para que isso fosse possível, o autor “carecia (...) dum estudo sistemático e duma visão orgânica da História, em sincronia e diacronia”²⁵; pelo contrário, Camilo tendia a isolar na História os episódios e factos anedóticos mais favoráveis à observação dos destinos individuais dos heróis, e mais interessantes do ponto de vista do efeito romanesco. Concentremo-nos n’ *O Olho de Vidro*. Camilo parte de um facto conhecido: o médico Brás Luís de Abreu, após quinze anos de casamento e oito filhos, torna-se frade. O que estaria na origem de tal decisão? O desafio lançado por Inocêncio Francisco da Silva aos romancistas leva Camilo a compor uma história secreta, completamente inventada mas plena de dramatismo²⁶: Brás viveria uma relação incestuosa com a irmã e os dois culpados, ainda que involuntariamente, teriam de expiar esse crime, tal como se poderia esperar de qualquer romance camiliano de actualidade.²⁷ Camilo começa por relatar a atribulada infância de Brás, estratégia usada para tornar possível a paixão pela irmã, uma vez que o médico desconhece a sua verdadeira identidade. Ao elemento factual vem, então, juntar-se a “intuição”, que depende da subjectividade, para preencher os vazios da História e compor o enredo.²⁸ A intriga desenrola-se desde finais do século XVII (1692) a meados do século XVIII (1756): o romancista aproveita para criticar a intolerância religiosa, explorando alguns episódios dramáticos da acção da Inquisição,

²⁵ Jacinto do Prado Coelho, *op. cit.*, vol.II, p.58. Pinheiro Chagas, *Novos Ensaios Críticos*, Porto, Em Casa da Viúva Moré, 1867, p.45, observara que a cuidada preparação de um romance histórico era incompatível com o método de trabalho de Camilo: “(...) ha incompatibilidade absoluta entre a rapidez do trabalho, que está sendo um habito arreigado em Camillo Castello Branco, e a longa elaboração mysteriosa do pensamento indispensavel á perfeição do romance historico, tal como Walter Scott o deixou por modelo aos seus innumeraveis imitadores.” A. do Carmo Reis, “Sobre a insurreição da Maria da Fonte, a pretexto de uma leitura de Camilo”, *Boletim da Casa de Camilo*, III série, nº1, Fevereiro de 1983, p.31, conclui que Camilo não é historiador e não consegue escrever romance histórico: “a sua vasta obra literária não se reclama de um projecto de pesquisa documental, nem resultando da hermenêutica arquivística nem seguindo um esforço de síntese para um levantamento da sociedade sua contemporânea em termos de estudo compreensivo de civilização e cultura.”

²⁶ O dramatismo que envolve a decisão de Brás fez certamente Camilo pensar nos protagonistas de *Frei Luís de Sousa*, aos quais alude claramente: “Estava aquele aflitíssimo homem perguntando à sua consciência, se não seria mais grato a Deus e à humanidade que um peregrino vindo de além-mar não entrasse um dia aos paços de Manuel de Sousa Coutinho a dizer a D. Madalena de Vilhena que não podia ser mulher do homem que lhe chamava esposa!” (*O Olho de Vidro*, in *Obras Escolhidas de Camilo Castello Branco*, 3ª série, vol.XI, s/l., Círculo de Leitores, 2000 [1866], pp.113).

²⁷ Desenvolveremos o tópico da intriga romântica quando abordarmos a questão dos anacronismos.

²⁸ Cf. Heitor Gomes Teixeira, *art. cit.*, pp.180-189.

exemplificados na condenação de Heitor Dias da Paz (capítulos III, IV e V), e serve-se do livro *Portugal Médico*, da autoria do protagonista, para introduzir algumas pinceladas da mentalidade e costumes da época.²⁹ Ora, se, por um lado, Camilo procura introduzir alguma coloração da época, apresentando-nos uma sociedade dominada por superstições e mergulhada na ignorância que o obscurantismo religioso promovia, por outro, não se esforça por reproduzir o viver quotidiano dos locais em que decorre a acção, evitando as descrições pormenorizadas que caracterizam Arnaldo Gama. As localidades em que se movimentam as personagens – Bragança, Porto, Aveiro, Holanda, ilha de S. Domingos e Martinica, por exemplo –, são meros panos de fundo do enredo e o leitor quase nem se apercebe da mudança de cenário. Este aspecto repete-se em praticamente todos os romances camilianos, históricos ou não, e é ainda mais flagrante quando a acção se desloca para o estrangeiro³⁰. Mas, em contrapartida, o autor vai introduzindo alguns pormenores que ajudam a reviver a época, como, por exemplo, o traje de um condenado pela Inquisição (numa rápida descrição), o costume de polvilhar o cabelo, as receitas médicas de Brás, retiradas do seu já citado volume.³¹ Estes elementos servem obviamente o propósito de tornar credível a narrativa.

Esta preocupação com a credibilidade da história vem na linha do tópico da veracidade explorado pelos românticos e, em especial, por Camilo: recordamos, a título de exemplo, o princípio enunciado no primeiro capítulo de *Carlota Ângela*. Então, apesar de o romance histórico camiliano ser atípico quanto aos seus objectivos e quanto ao tratamento da cor local, não deixa, contudo, de seguir outras convenções do género, repetindo certos elementos de uma fórmula consagrada, como parece sugerir Pinheiro Chagas em *Novos Ensaios Críticos*: “Demais, está habituado ao trabalho rápido e sem preparativos, trabalho em que a penna, correndo pelo papel, *vai reproduzindo os*

²⁹ Aliás, este livro é apresentado como fonte privilegiada dos costumes da época, especialmente no que toca à Medicina: “Para mim é de fé que o leitor, nem ainda peitado por estes encómios, vai folhear o *Portugal Médico*. Pois eu, mas que me alcinhem de impertinente, vou dar-lhe em traslado coisa pouca deste curioso livro, que é mais história que as crónicas dos Azuraras e Pinas, e mais comédia humana que as comédias de Gil Vicente e do Judeu.” (*O Olho de Vidro*, p.72)

³⁰ Esta ausência de descrição de cenários estrangeiros suscita um curioso comentário de Agustina Bessa-Luís, dando como exemplo *A Enjeitada*: “Esta Madame [Recamier] passa pelo romance como o anúncio luminoso do Grande Hotel: para ilustrar Paris, onde parte do drama decorre. (...) O escrúpulo de Camilo em descrever o caminho que ela leva, desde a Travessa do Anjo à Rua do Bimbal, para entrar na estrada de Braga, contrasta depois com a nevoenta imagem dos lugares em que decorre a acção, em Madrid e em Paris.” (“O Romanesco em Camilo: *A Enjeitada*”, in *Camilo: génio e figura*, Cruz Quebrada, Casa das Letras, 2008, pp.18-19).

³¹ *O Olho de Vidro*, pp.36, 53 e 59, respectivamente.

modelos que lhe pullulam em torno, sem precisar de estar sujeito a um plano concebido anteriormente.”³²

O primeiro elemento convencional, o tópico da veracidade, é explorado através do recurso ao velho subterfúgio do “manuscrito encontrado” e à transformação do autor em mero editor ou relator de testemunhos, o que o desresponsabiliza da invenção do argumento romanesco, cabendo-lhe, todavia, o papel de intérprete e organizador da matéria que está na base do relato. É a esta conclusão que chegamos ao lermos a “Advertência” do *Livro Negro de Padre Dinis*³³, a “Dedicatória” de *A Enjeitada*³⁴, a “Advertência” de *O Regicida*³⁵, o “Prefácio” de *A Caveira da Mártir*³⁶, um passo de *O Demónio do Ouro*³⁷, ou o início de *A Sereia*.³⁸

A esta fonte documental nitidamente fictícia junta-se uma longa lista de referências bibliográficas, que inclui estudos históricos, documentos inéditos, crónicas, obras literárias, etc., usadas para atestar a veracidade do narrado e ajudar a situar o enredo na época escolhida: os melhores exemplos desta utilização abundante de fontes históricas são os romances *O Olho de Vidro*, *O Judeu*, *O Senhor do Paço de Ninães* e *O Regicida*. Num estudo sobre a inclusão dos textos históricos no terceiro romance citado,

³² *Novos Ensaios Críticos*, p.43. Sublinhado nosso.

³³ *Livro Negro de Padre Dinis*, in *Obras Escolhidas de Camilo Castelo Branco*, 3ª série, vol.I, s/l., Círculo de Leitores, 1999 [1855], tomo I, pp.7-8: “Não pude, porque não devia reproduzir-vos lealmente o livro. / Dou-vos apenas as notas: comentei-as, porque são fugitivas. / (...) Se me dessem tal qual é, tal qual o encontrei o *Livro Negro de Padre Dinis*, lança-lo-ia de mim com o desalento do avaro que abrisse um livro em que lhe são indicados mil tesouros escondidos, mas numa linguagem que ele não compreende, nem quer que os inteligentes lhe traduzam com medo que o atraíçoem.”

³⁴ *A Enjeitada*, in *Obras Escolhidas de Camilo Castelo Branco*, 2ª série, vol.XIII, s/l., Círculo de Leitores, 1990 [1866], p.5: “Neste romance encontra V. Exc.^a o desenvolvimento da história que me comunicou. Se algumas cores do quadro substituí por outras, obedeci a umas regras de arte que prescrevem ao romancista a dura lei de recompor o que parecia estar bem feito das mãos da Natureza. Donde havemos de inferir que o verdadeiro, em romances, nem sempre é o belo, e raríssimas vezes é o bom.”

³⁵ *O Regicida*, in *Obras Escolhidas de Camilo Castelo Branco*, 2ª série, vol.XVII, s/l., Círculo de Leitores, 1990 [1874], p.7: “A urdidura deste romance, que afoitamente denominamos *histórico*, deu-nos-la um manuscrito que pertenceu à livraria do secretário de Estado Fernando Luís Pereira de Sousa Barradas. / O colector destes apontamentos, que a história impressa, respeitando as conveniências, omitiu, foi contemporâneo dos sucessos que arquivou, pois escrevia em 1648. / De lavra nossa, neste romance, há apenas os episódios que me saíram ajustados e congruentes com os traços essenciais da narrativa.”

³⁶ *A Caveira da Mártir*, in *Obras Escolhidas de Camilo Castelo Branco*, 3ª série, vol.XVI, s/l., Círculo de Leitores, 2000 [1875-1876], pp.12-13: “Apregoo o leiloeiro um pacotilho de manuscritos, cartonados e intitutados – A CAVEIRA. / (...) Assim adquiri eventualmente o processo de uma história começada no *Regicida*, sem a mínima esperança de a concluir na *Caveira da Mártir*.”

³⁷ *O Demónio do Ouro*, in *Obras Escolhidas de Camilo Castelo Branco*, 3ª série, vol.XV, s/l., Círculo de Leitores, 2000 [1873-1874], tomo I, p.78: “Traslada-se do manuscrito donde são extraídas as bases essenciais deste romance a página que diz respeito à sentença de Spigot.”

³⁸ *A Sereia*, in *Obras Escolhidas de Camilo Castelo Branco*, 3ª série, vol.X, s/l., Círculo de Leitores, 1999 [1865], p.8: “Estes melancólicos tercetos, escritos há cem anos, que significação tiveram? / Num livro manuscrito, e datado de 1768, os encontrei. Em cinquenta páginas de prosa do mesmo manuscrito, descobri o segredo dos versos.”

Aníbal Pinto de Castro mostra, através da comparação de vários trechos deste romance com as fontes citadas, como Camilo se serve delas: da simples citação ou transcrição à “inserção dos respectivos conteúdos, por vezes com flagrante proximidade formal, no seu próprio texto narrativo”, passando pela adaptação do hipertexto, pela inclusão dos dados em diálogos e pela amálgama de informações de diferentes origens, o romancista indica a bibliografia com o intuito de conferir “verdade” à narrativa e prevenir acusações de plágio.³⁹

Mas uma leitura atenta daqueles romances revela-nos uma tendência dominante: Camilo esforça-se por imprimir veracidade a pormenores com pouca ou nenhuma importância na intriga, demorando-se, por vezes, em justificações relativas a personagens secundárias com intervenções muito pontuais no enredo ou que nem sequer chegam a actuar. Vejamos alguns exemplos concretos. O capítulo XI do primeiro volume de *O Judeu* é dedicado a D. Catarina de Bragança, viúva de Carlos II de Inglaterra, para quem D. Pedro II pretende adquirir a propriedade da Bemposta. Ora, este capítulo serve apenas para o autor ostentar erudição e não é relevante para o desenvolvimento da intriga. Aliás, o romancista parece ter consciência desse facto, pois, no último parágrafo, sente necessidade de justificar este excuro: “Estas divagações enfadadas eram necessárias para de mais longe explicar a quem isto ler a missão do provedor das obras do paço a D. Francisca Pereira Teles e a seu marido Plácido Castanheda de Moura.”⁴⁰ Se neste capítulo o autor se estende em divagações, logo no seguinte suspende a citação da escritura da venda da propriedade, trasladada do *Gabinete Histórico* de Frei Cláudio da Conceição, alegando que os restantes pormenores não têm interesse: “Seguem outras condições estipuladas acerca de pagamento do juro dos padrões, nada importantes à urdidura da história.”⁴¹ No segundo tomo do mesmo romance, o autor ocupa-se de um pormenor relativo à biografia de Francisco Xavier de Oliveira (a data do seu segundo casamento), citando, mais uma vez, o *Amusement Périodique* e os seus biógrafos. E justifica esta divagação com a necessidade de rigor, dando a entender que o romance não é uma invenção: “Está o leitor enfastiado já destas académicas esgaravatações. (...) De mais disso, a mim custava-me que, se alguém visse a data errada destes livros do Cavalheiro, me argísse

³⁹ Aníbal Pinto de Castro, *art. cit.* (1986), 119-131.

⁴⁰ *O Judeu*, tomo I, p.76.

⁴¹ *Idem*, p.78.

de inventor de anacronismos inculcadamente históricos.”⁴² *O Regicida* é também pródigo nestes casos: o primeiro capítulo, por exemplo, traz-nos notas explicativas e bibliografia comprobatória sobre a música de Diogo de Alvarado, a morte de Bernardim Ribeiro, os amores de Camões com a “Boca Negra”⁴³, personagens que não têm qualquer intervenção no desenrolar da diegese; estes apontamentos servem, quando muito, para tentar estabelecer o quadro espaço-temporal em que ela irá decorrer.

Estes poucos exemplos permitem-nos tirar uma conclusão: ao certificar a veracidade de alguns detalhes, Camilo pretende inculcar no espírito do leitor a autenticidade da narrativa na sua totalidade.

E parece sentir maior necessidade dessa atestação nos pontos em que a história toca declaradamente o inverosímil. Podemos convocar vários exemplos que mostram como o autor conhece as expectativas do leitor e os elementos obrigatórios do romance histórico e, por isso, manipula a narrativa a seu gosto, livrando-se de acusações de inverosimilhança sempre com um toque de ironia⁴⁴:

“A quem este processo parecer estranho, rapido e á feição de romance, peço eu que o verifique nos successos da Índia, em 1652, referidos por D. Luiz de Menezes.”⁴⁵;

“Como provavelmente o leitor ainda não viu esta noticia impressa, póde, antes de cuidar que a inventei, lê-la num manuscrito da bibliotheca do Porto. Intitula-se a preciosidade «Monstruosidades do tempo e da fortuna, por fr. Alexandre da Paixão.»”⁴⁶;

“– Inverosímil – exclama o leitor. – Provas! um facto provado, histórico, verosímil, que se pareça com esse!

Aí vou. Não há-de ser um que se pareça: há-de ser o mesmo, o caso de Mécia assassinada, referido, impresso por um amigo do frade, pelo juiz que ajudou a julgá-lo, por António Vanguerve Cabral.

O leitor não tem, mas encontra nas livrarias públicas, em muitas particulares e também na minha, um livro assim intitulado... (tome fôlego, que o título é espaçoso): *Epílogo jurídico* (...).

⁴² *O Judeu*, tomo II, terceira parte, cap.XV, pp.93-94.

⁴³ *O Regicida*, notas 1, 2 e 3, respectivamente, p.173.

⁴⁴ Lembramos, a este respeito, a observação de Jacinto do Prado Coelho, *op. cit.*, vol.II, p.286: “Pela «ironia romântica» a literatura desmascara-se, denuncia a sua própria facticidade, autodestrói-se à medida que se constrói.”

⁴⁵ *Luta de Gigantes*, p.113.

⁴⁶ *Idem*, nota das pp.200-201.

Se tem o livro à mão, abra a página 169 e leia. Se o não tem e fia da minha lealdade, leio eu: (...)

Por enquanto, fique provada a veridicidade, que não já a verosimilhança da história, e é assim confundida a descrença do leitor (...).”⁴⁷;

“Aqui se pinta na fantasia do leitor que eu vou ideando um corsário filho de fidalgo lusitano, sem pejo de desluzir na honra de algum grande apelido. Não direi o apelido pela mesma razão de melindre que teve para não dizê-la João de Carvalho Mascarenhas, o autor da relação da perda da *Nau Conceição* em 1621, publicada em 1627. A história do pai de Mustafá queira o leitor vê-la, que é longa e descabida aqui, no livro indicado, que é o terceiro tomo da *História Trágico-Marítima*.”⁴⁸;

“O leitor faz-me certamente a justiça de supor que eu não imaginei um D. João V que amou uma cigana (...). Se eu suspeitasse da desconfiança injusta do leitor, copiaria o seguinte período com que o Cavalheiro de Oliveira me justifica e abona: (...)”⁴⁹;

“Declinarei de mim a imputação de aleivosia assacada à memória das senhoras Catânias, trasladando das *Memórias* de D. Frei João de S. José Queirós algumas linhas biográficas daquelas damas.”⁵⁰

Apesar desta preocupação com a veracidade, Camilo mina a credibilidade do narrador e do relato de uma forma ainda mais flagrante que os romancistas estudados anteriormente, através de comentários irónicos que expõem a falsidade ou a pouca relevância das fontes documentais. É o que se conclui destes passos de *O Santo da Montanha*: no capítulo VI, o narrador cita e comenta jocosamente os excertos de uma suposta crónica da época acerca da procissão de *Corpus Christi* em Braga, mas não revela o nome do autor da crónica porque não está assinada: “(...) as palavras em itálico

⁴⁷ *O Santo da Montanha*, in *Obras Escolhidas de Camilo Castelo Branco*, 3ª série, vol.XII, s/l., Círculo de Leitores, 2000 [1866], pp.181-182. Numa nota na mesma página, o autor esclarece que esta obra normalmente aparece encadernada com outra e é dedicada e oferecida “à sagrada imagem de Jesus Cristo, com o soberano título da boa sentença, colocada na Santa Sé de Lisboa oriental.” E termina com a seguinte observação: “Se não há-de ser verdadeira obra com tal ofertório!” Esta observação jocosa poderia fazer-nos suspeitar de que o autor brinca com a credulidade do leitor mais uma vez. No entanto, como esclarece Jacinto do Prado Coelho (*op. cit.*, vol.II, p.326), o livro de Vanguerve Cabral de facto existiu e Camilo possuiu um exemplar; nele se alude à morte de uma D.Mécia, em 1695, em circunstâncias semelhantes às do romance, facto que o autor teria aproveitado para base da intriga.

⁴⁸ *Idem*, p.188.

⁴⁹ *O Judeu*, tomo I, p.157.

⁵⁰ *O Demónio do Ouro*, tomo II, p.131.

denotam a impossibilidade de refazer as descrições inimitáveis do varão, que eu levaria de reboque ao porto da imortalidade, se soubesse a graça da pessoa. Perdeu-se, por modesto, o homem.”⁵¹ E, mais à frente, levanta a hipótese de tal crónica ter sido inventada: “o cenário é maravilha de um género que corre perigo de ser ridícula, se a não descrever o douto sujeito que provavelmente a inventou.”⁵² Também na “Conclusão” de *O Senhor do Paço de Ninães*, depois de transcrever um “Memorial” que contém informações relativas à morte de Rui e que assegura que “Esta tragedia vay pôor em escriptura o nosso dõ antº de Barcelos varon de muytas letras e engenho para historias”, o narrador faz nascer as dúvidas: “A escriptura de D. António de Barcelos perdeu-se, se, porventura, logrou escrevê-la o sujeito encomiado por D. Joaquim de Agreda.”⁵³ Uma observação irónica em *Luta de Gigantes* também levanta suspeitas em relação aos excertos de cartas citados: “Devemos crer na fidelidade do quadro, attendendo á competência da pessoa que o pinta.”⁵⁴ O seguinte excerto de *A Caveira da Mártir* reflecte a necessidade de justificar uma acção inverosímil – o facto de Eliot pensar em assassinar a mulher é horrível mas é “histórico”; no entanto, as provas documentais a que o narrador alude nunca são apresentadas, o que nos faz pensar imediatamente numa falsa atestação de veracidade:

“Se eu não estivesse quase trasladando uma cadeia de sucessos documentados, repulsava a fantasia que me sugerisse Isaac Eliot a meditar no assassinio de sua esposa; mas a história violenta-me, e todas as suspeitas de inverosimilhança me desfaz. O homem, a época, as sevas paixões de todos os tempos, e mormente a devassidão e crueza dos costumes daquele século, não seria tudo bastante a compelir-me ao esboço da monstruosidade de Isaac Eliot, se debaixo dos meus olhos não estivessem as provas.”⁵⁵

Um último exemplo, colhido em *O Olho de Vidro*, mostra como o autor colocava no mesmo plano o seu romance – uma intriga inventada – e os livros publicados por Brás Luís de Abreu, sugerindo que ambos merecem a mesma

⁵¹ *O Santo da Montanha*, p.44.

⁵² *Idem*, p.45.

⁵³ *O Senhor do Paço de Ninães*, in *Obras escolhidas de Camilo Castelo Branco*, vol.XVI, Lisboa, Círculo de Leitores, 1982 [1867], p.186. O “Memorial” referido e o seu pretenso autor foram inventados por Camilo, como demonstrou D. João de Castro no artigo “A História no Romance”, publicado em *O Primeiro de Janeiro*, ano 74, nº209, 2 de Agosto de 1942, p.1. Voltaremos àquele manuscrito quando reflectirmos sobre o anacronismo nos romances camilianos.

⁵⁴ *Luta de Gigantes*, p.48.

⁵⁵ *A Caveira da Mártir*, tomo III, pp.325-326.

credibilidade: “(...) sujeito que tinha em vista a imortalidade, de que a sua memória se está gozando e gozará, enquanto o seu *Portugal Médico*, e a sua *Vida de Santo António* e este meu romance forem livros conspícuos.”⁵⁶

Estes exemplos são suficientes para mostrar como Camilo está ciente do instável equilíbrio entre verdade e invenção em que assenta o romance histórico.

Apesar de remeter para as fontes documentais, Camilo é, por vezes, céptico em relação ao seu real valor: em alguns momentos, o romancista parece pôr em causa a seriedade da escrita da História, levantando a hipótese de ela ser redigida de acordo com os interesses do momento e das personagens que nele figuraram, sugerindo mesmo um branqueamento dos factos em nome de interesses particulares. Vejamos alguns exemplos. Em *Luta de Gigantes*, relativamente ao casamento de D. Afonso VI e sua posterior anulação, o narrador invoca duas fontes contraditórias e sugere que os seus autores apoiavam partidos contrários:

“Aqui estão duas maquias de ervilhaca historia em que todo o escriptor consciencioso se sente parecido na suspensão com o asno de Buridan. Não ha meio termo n’isto: é preciso que nos decidamos pelo conde da Ericeira que era sobrinho de Sebastião Cesar; ou pelo outro que diz ter sido da amizade dos intimos d’Affonso VI. O leitor, se tem a paciencia de ler a pagina inteira (é a 455) do quarto volume do «Portugal restaurado», decide-se pelo Menezes. Eu não lh’a transcrevo, porque ao romance corre-lhe obrigação de ser mais honesto que a historia.”⁵⁷

Ironicamente, conclui que cabe ao romance decidir a contenda, o que acaba por ser mais uma forma de reforçar a sua veracidade.

Em três momentos de *O Regicida*, também encontramos dúvidas em relação aos registos históricos: acerca da morte do Secretário de Estado António de Cavide, diz o autor que Pinheiro Chagas e José Viale “não colheram idóneas informações de escritores coevos” e apresenta um manuscrito da época que contraria os dados avançados pelos dois historiadores.⁵⁸ O segundo destes momentos encontra-se na nota XVIII e dá conta da subserviência dos cronistas face aos reis: “Isto de ser agarrado pelas costas o duque de Viseu, quando o Luís XI português o esfaqueou, não se vislumbra da história, porque a história dos governos monárquicos tem sempre sido escrita de joelhos

⁵⁶ *O Olho de Vidro*, p.67.

⁵⁷ *Luta de Gigantes*, p.192.

⁵⁸ *O Regicida*, p.79.

sobre os estrados dos tronos.”⁵⁹ Finalmente, a última nota diz respeito ao nome do traidor de Domingos Leite: “Argúem-me, pois, de inventar nomes desnecessários à novela com agravo da história. É injustiça que me fazem. Todos os historiadores que o leitor conhece o enganaram involuntariamente ou por negligência de quem fiou de mais nos seus antecessores e guias.”⁶⁰ Enumera, em seguida, os historiadores que consultou e conclui que todos incorreram no mesmo erro do conde da Ericeira porque não consultaram os “escritores coevos”. Claro que o objectivo de Camilo é chamar a atenção para a seriedade do seu romance e o rigor da investigação que lhe serve de base, apesar de, no início, declarar que se guiou por um manuscrito visivelmente fictício.

O autor de *Amor de Perdição* lança mão de outras estratégias que nos permitem concluir que os seus romances históricos andam longe do modelo de Herculano: Camilo não está interessado em escrever História mas preocupa-se essencialmente com o rápido desenvolvimento da intriga e com o destino das personagens⁶¹, sacrificando, por isso, os apontamentos históricos e as citações tão abundantes nas narrativas de Arnaldo Gama, por exemplo. Em romances como *A Sereia*, *A Enjeitada*, *O Santo da Montanha* ou mesmo *O Retrato de Ricardina*, as referências a acontecimentos históricos são tão escassas ou tão vagas e imprecisas que, por vezes, o leitor se esquece da época e do local em que se movimentam as personagens.⁶²

Logo no *Livro Negro de Padre Dinis*, o narrador/autor reflecte acerca da necessidade de explicações históricas no romance e conclui que elas são inevitáveis nesse género de escrito:

⁵⁹ *Idem*, nota XVIII, p.184.

⁶⁰ *Idem*, nota final, p.186.

⁶¹ Num texto recente sobre o tratamento das invasões francesas em alguns romances portugueses, Maria de Fátima Marinho conclui a respeito de *Onde Está a Felicidade?*, *Carlota Ângela*, *A Enjeitada* e *O Demónio do Ouro*: “Rapidamente se narram os sucessos militares, para rapidamente se chegar à intriga, único elemento verdadeiramente importante na ficção camiliana. A escassez de descrição reverte a favor da sucessão de acontecimentos que não se compadece com morosas paragens descritivas nem com intenções didácticas que ultrapassem as preocupações estéticas.” (“A Memória e a Ficção da Segunda Invasão Francesa”, in Valente de Oliveira (coord.), *O Porto e as Invasões Francesas*, Porto, Público e Câmara Municipal do Porto, 2009, vol.IV, p.215).

⁶² Por exemplo, n’ *O Retrato de Ricardina*, o mais importante é a história dos amores contrariados de Bernardo e Ricardina. Assim se entende que a primeira referência ao momento histórico surja apenas no capítulo IV (1827: conjuração para a vingança do enforcamento do General Gomes Freire de Andrade, na qual se envolve Bernardo), e só voltemos a ter notícias desses acontecimentos no capítulo X, sempre de uma forma muito rápida e imprecisa. N’ *A Sereia* encontramos o mesmo problema: Joaquina e Gaspar fogem para Espanha, refugiam-se em Sevilha, mas o autor não se preocupa minimamente em dar conta do ambiente que se vivia na cidade na segunda metade do século XVIII. Quanto a referências históricas, de notar apenas a evocação da abertura do Teatro Lírico no Porto (capítulo I) e a discreta alusão à execução dos Távoras (capítulo XVII).

“Estais cansados de guerras e políticas, leitores. Pesa-me de todo o meu coração andar convosco pela Vendeia, pelo Quiberon, a fazer-vos respirar o aroma da carnagem e o vapor da pólvora. Não vos impacientes.”

Cismeio longo tempo no modo como eu havia de ser-vos um leal narrador, sem ser importuno. Não se fazem tais milagres no romance histórico. Mondar os acessórios da essência deste complicado enredo, seria matá-lo, porque até aqui, a meu pesar, vos digo, o filho de Fr. Baltasar da Encarnação, escrevendo a sua vida, parece ter escrito alguns centos de páginas para a Revolução Francesa.”⁶³

Mas, noutros momentos, o narrador/autor esquece essa obrigação e prefere apelar para os conhecimentos prévios do leitor, furtando-se, desse modo, a explicações fastidiosas e que, em boa verdade, não se quadravam com os objectivos do romance:

“Sabeis demasiadamente o que foi a Revolução Francesa, essa tempestade de sangue, vaticinada nos reinados de Luís XIV e Luís XV, e cumprida como a profecia indestrutível de uma lógica de ferro, em que vemos um rei pagar com a cabeça os desatinos que lhe vieram, em herança, dos reis passados.

Se não conheceis os pormenores dessa luta, cuja história contrista e horroriza, nem por isso vos obrigo a estudá-la como preparatório para a inteligência deste romance.

Vós prescindis, naturalmente, de tudo que são acessórios, e eu também prescindo de fazer-vos meu auditório numa pesada prelecção dos sucessos ocorridos entre 1789 e 1806.”⁶⁴

Nos romances mais consensualmente aceites como históricos encontramos o mesmo subterfúgio: Camilo apoia-se nos conhecimentos do leitor, não dá explicações, não cita e não descreve, invocando sempre o melhor interesse do público. Atentemos em alguns exemplos.

“Não destrincharemos fio a fio a urdidura das perfidias, cavillações e infamias que enredaram o inhabil e desventurado rei. É a historia de folego maior que um livrinho, em que a triste gravidade dos acontecimentos d’aquelles annos viria descabida e muito para enfados; (...). A historia muitos a sabem: outros a ignoram, e podem sabel’a nas fontes, onde ella está suja e fetida como agua represada; outros a ignoram, e

⁶³ *Livro Negro de Padre Dinis*, tomo I, p.67.

⁶⁴ *Idem*, p.48.

bom é que a não saibam. Saber-se cousas que enojam, e ao mesmo tempo deslustram o acatamento supersticioso com que ainda veneramos altas cousas e altos personagens, é ruim sciencia. A ignorancia do mal tem grandissimas vantagens, e aquella é uma das não somenos.”⁶⁵;

“Andam em mãos de todos as minuciosas descrições da batalha de Alcácer Quibir.”⁶⁶;

“O que o leitor sabe sobejamente da história seria impertinência repetir-lho no romance.

A revolução de 1640 é tão falada, desde a escola de instrução primária até às festividades retóricas de cada 1º de Dezembro, que a pessoa inteligente em cuja mão este livrinho tem o préstimo de a livrar de ler outro pior, me está pedindo que dê vivas à independência nacional e passe avante.

Seja assim, para agradar a V. Ex.^a e não defraudar historiadores que não têm, quando historiam, análoga consideração com os novelistas.”⁶⁷

Às vezes, o autor cai em contradição, oscilando entre a necessidade de afirmar a veracidade e seriedade da narrativa e a exposição desse mesmo artifício. Assim, em alguns momentos o narrador/autor apresenta-se como “historiador” e não se pode negar a dar explicações, ao contrário do que fazem os romancistas, metonimicamente representados por Ponson du Terrail, como se lê em *A Caveira da Mártir*: “O seguimento deste capítulo ameaça enfados, e razoáveis espreguiçamentos. Livre-se dele o leitor, se quiser. Eu é que não posso, obtemperando às perversas corrupções de Ponson, esquecer-me de que sou, neste caso, historiador, e exorcizo e abomino as execráveis tentações de romancista.”⁶⁸

Ainda no capítulo da criação de veracidade, devemos destacar um exemplo curioso: em *O Demónio do Ouro*, o narrador não se demora no relato dos acontecimentos ocorridos em Braga, e que culminam na morte de Bernardim Freire de

⁶⁵ *Luta de Gigantes*, pp.199-200. Neste excerto, o autor aponta também ironicamente para uma possível manipulação da História pelos seus redactores.

⁶⁶ *O Senhor do Paço de Ninães*, p.93.

⁶⁷ *O Regicida*, p.19.

⁶⁸ *A Caveira da Mártir*, tomo II, p.195.

Andrade⁶⁹, alegando, mais uma vez, que esse desfecho é tão conhecido “da história e do romance, que não há para que nos demoremos nesse episódio estranho à presente história.” E, em nota, remete para a leitura de *O Sargento-Mor de Vilar*, de Arnaldo Gama, arguindo que descreve os momentos mais importantes da invasão e a forma como o citado general foi sacrificado. Além disso, recomenda: “Leiam-no os estudiosos, ou, sequer, os curiosos, que mal conhecem o nosso primeiro romancista histórico, e não se pejam de o confessar.”⁷⁰

Podemos, então, concluir que Camilo está ciente das diferenças entre a sua concepção de romance histórico e a de Arnaldo Gama: se este se perde em longas dissertações sobre as épocas e os acontecimentos retratados, já Camilo as dispensa completamente, guiando a sua pena no sentido da análise das paixões humanas e das consequências do seu desregramento, independentemente da época e do lugar em que são vividas. Não deixa de ser interessante que um ficcionista como Camilo recomende um romance como fonte de conhecimentos históricos, mas uma leitura atenta das várias reflexões contidas em *A Caveira da Mártir* sobre o papel da História no romance levam-nos a concluir que o autor se contradiz: se, por um lado, afirma que o romance corrige erros⁷¹ e complementa a História através do aproveitamento de pormenores normalmente desperdiçados⁷², por outro lado, diz que ao romance basta um leve esboço da História⁷³. E em *O Demónio do Ouro* entra novamente em contradição ao declarar que não escreve novelas mas História⁷⁴ – obviamente com o intuito de sublinhar a seriedade e veracidade do romance. Não podemos ignorar que a ironia que envolve estas

⁶⁹ *O Demónio do Ouro*, tomo II, pp.218-219. Apesar de breve e necessariamente lacunar, neste relato transparece a opinião de Camilo relativamente à forma como o general foi assassinado: basta atentarmos nos adjectivos escolhidos para caracterizar o general e o povo amotinado.

⁷⁰ *Idem*, p.219.

⁷¹ *A Caveira da Mártir*, tomo I, p.63: “Era o ano de 1717. Deter-nos-emos algumas páginas para rectificar erros de história. É singular que um romance invista as alheias searas, campando de elucidário em pontos competentes a livros graves. É coisa nova; mas não é má.”

⁷² *Idem*, tomo II, p.180: “Se madre Paula retorquiu, a palavra do Rei não tornou atrás: – provérbio que anda em vínculo na monarquia portuguesa, e a história confirmará rebuscando nas novelas algum lance heróico da importância deste que levamos relatado.”; tomo III, p.328: “Não são quanto parecem insignificantes estes traços, quando se debuxa o perfil da proverbial corrupção do século XVIII. A história despreza-os, porque as tradições épicas e o sestro das narrativas enfáticas têm impedido que o historiador se apouque e perfile ombro a ombro do povo. Edmond Scherer, pesando o quilate dessas miudezas na interpretação de uma época, aplaude que a história se enriqueça desses «nadas, despercebidos como o ar que respiramos, mas de valia na totalidade dos efeitos».”

⁷³ *Idem*, p.329: “Num livro desta natureza, mais longa notícia da dissolução dos costumes portugueses viria deslocada e impertinente; é porém que farte o esboço.”

⁷⁴ *O Demónio do Ouro*, tomo II, p.211: “Desta espécie de mães superabunda o mundo; das outras, que são as excepções, superabundam as novelas. Ora nós escrevemos história.”

afirmações contribui para a revelação de um autor conhecedor de todos os artifícios do género e, por isso, capaz de manipular tanto a narrativa como a sua própria construção.

Aludimos já várias vezes às diferenças de concepção do romance histórico em Camilo e Arnaldo Gama. Essas diferenças tornam-se mais flagrantes quando comparamos a forma como os dois romancistas tratam o mesmo acontecimento. Ao lermos a parte final de *O Sargento-Mor de Vilar* (1863), observamos que Arnaldo Gama acompanha o desenvolvimento global da entrada dos franceses no Porto e do Desastre da Ponte das Barcas; o narrador relata o movimento da multidão em fuga, apoiando-se na visão panorâmica de duas das principais personagens do romance e focando mais aproximadamente um ou outro pormenor do quadro geral, como vimos no capítulo precedente. Camilo, no prólogo de *Onde Está a Felicidade?* (1856), não se preocupa tanto com a apresentação de um panorama geral dos acontecimentos à maneira de compêndio de História: para o ficcionista, é mais interessante acompanhar o percurso de João Antunes, usurário que percorre a cidade em busca de um sinal que lhe permita recuperar o dinheiro emprestado, e que, por isso, é testemunha involuntária dos momentos mais grotescos da segunda invasão e vítima no desastre que a marcou definitivamente⁷⁵. O percurso e as reacções de João Antunes servem principalmente para a sua caracterização como avaro, mesquinho e insensível, o que leva Maria de Fátima Marinho a argumentar que o episódio parece narrado apenas em função da personagem e da sua caracterização⁷⁶. No mesmo estudo, a autora conclui que a invasão do Porto e o Desastre das Barcas servem apenas de pretexto romanesco, pois só assim se explica que o tesouro escondido pelo usurário permaneça ignorado e só seja descoberto alguns anos depois por Augusta.⁷⁷ Deste modo, constatamos que Camilo submete completamente a História aos seus desígnios de ficcionista, pois, uma vez explicada a origem da futura fortuna da protagonista, Camilo abandona o passado e centra-se exclusivamente na “actualidade” romanesca. Por seu turno, Óscar Lopes destaca a visão crítica da sociedade que transparece no relato do episódio: segundo este estudioso, Camilo serve-se de uma personagem “declaradamente balzaquiana” como se de uma “câmara móvel” se tratasse, para num “travelling” “cobrir de escárnio todos os

⁷⁵ Mesmo nesse momento de pânico e horror colectivos, Camilo não perde de vista esta personagem, acompanhando os seus passos no meio da multidão em fuga e dando-lhe um destaque final: “Se da aglomeração de gritos pôde ouvir-se distinto um rugido inimitável, esse rugido foi de João Antunes da Mota.” (*Onde Está a Felicidade?*, in *Obras Escolhidas de Camilo Castelo Branco*, vol.V, Lisboa, Círculo de Leitores, 1981 [1856], p.34.)

⁷⁶ Maria de Fátima Marinho, “A Memória e a Ficção da Segunda Invasão Francesa”, p.212.

⁷⁷ *Idem*, p.218.

lances temerários de uma resistência anárquica, dementada, por entre cenas da mais crua chacina de uma turbamulta mal armada, em que os clérigos se salientam como fuzileiros ou como artilheiros improvisados.”⁷⁸

O contraste entre as técnicas e objectivos dos dois romancistas é também notório se confrontarmos o início do primeiro capítulo de *A Enjeitada* e os dois romances de Arnaldo Gama sobre as invasões francesas, *O Sargento-Mor de Vilar* e *O Segredo do Abade*⁷⁹: se nestes o patriotismo, a coragem, o heroísmo e a abnegação dos portugueses são apontados como exemplo, as exclamações de abertura do romance camiliano, carregadas de hipérboles e ironia, têm de ser lidas em sentido contrário, pois nelas se reflecte a crítica às atrocidades cometidas naqueles tempos conturbados e uma denúncia da falta de patriotismo do presente da escrita.⁸⁰

Chegados a este ponto, é tempo de reflectirmos sobre a forma como a opinião do autor se insinua nos romances e que visão da História nos é sugerida através dela. Como demonstrámos ao longo desta primeira parte do capítulo, Camilo era romancista e não historiador – e nem podia sê-lo. Os seus romances estão longe de apresentar um relato objectivo e imparcial dos acontecimentos, pois o autor aproveita todas as ocasiões para veicular a sua opinião e os seus juízos valorativos acerca de decisões ou personagens do passado.⁸¹ Um caso paradigmático é o do seu conceito da quarta dinastia: além de pôr na boca das personagens comentários pouco abonatórios em relação aos reis, lembrando, por exemplo, a bastardia do Duque de Bragança, o autor não perde uma oportunidade para ridicularizar a família reinante, seja através da focalização das personagens fictícias que convivem com a figura real, seja através de comentários irónicos do próprio narrador, que sugere a falta de patriotismo de D. João IV e chega

⁷⁸ Óscar Lopes, “De *O Arco de Sant’Ana* a *Uma Família Inglesa*”, separata da *Revista de História*, Centro de História da Universidade do Porto, vol.IV, p.14.

⁷⁹ Cf. Maria de Fátima Marinho, “A Memória e a Ficção da Segunda Invasão Francesa”, p.216.

⁸⁰ *A Enjeitada*, p.7. Transcrevemos apenas alguns passos significativos: “Ó quadra saudosa de patriotismo! ó guerra dos franceses! ó heróico Portugal no tempo em que tu eras tão português, tão inimigo de estrangeiros, tão façanhoso contra franceses e tão roupa deles! Ó tempo, tempo em que nem ainda as francesas se podiam tolerar neste abençoado torrão, de onde pululavam Viriatos, como tortulhos bravos quando chove! (...) Tão perto vão de nós esses dias de febril glória! Meio século apenas! Uma escassa vida de homem! Há ainda aí pulsos de aço e músculos de couro de elefante que estrangularam franceses em barda! Nossos pais todos mataram soldados de Napoleão; nossas mães todas mais ou menos tenderam a enxertar-se na genealogia da forneira, que amassava espanhóis como padas de trigo. Isto foi ontem, ontem! – e já hoje todos trajamos à francesa, pensamos francesmente, falamos como pensamos e escrevemos para fazer pensar e rir a posteridade, os nossos bisnetos, uma gente nacionalíssima que não há-de ter nação nenhuma! (...)”

⁸¹ Cf. Maria Isabel Rocheta, “Uma leitura de *O Senhor do Paço de Ninães* de Camilo Castelo Branco”, in *Estudos Portugueses. Homenagem a António José Saraiva*, Lisboa, ICLP – FLUL, 1990, p. 370.

mesmo ao ponto de inventar situações que favoreçam uma caracterização ridícula do monarca. Seguem-se alguns excertos ilustrativos:

“Conhecemos de há muito quem são os Braganças: por uma linha de coito danado, pela outra o lavrador de Veiros que não se tosquiou, desde que o bastardo de Pedro I lhe pegou da filha para fabricar em ela uma vergôntea ducal.”⁸²;

“Amá-lo? Porquê? Ela despira-o das insígnias reais: vira-lhe a alma na desnudez de sua ignorância, na esterilidade da educação grosseira, puída do atrito de paixões carnalíssimas, em que o duque no paço de Vila Viçosa, não levava a palma da nobreza aos seus eguariços e azeméis; ouvira-lhe as confidências de baixos conúbios com as actrizes espanholas, que D. Luísa de Gusmão expulsara do recesso do seu palácio; pressentia que o devasso, já ferido da gota e queixoso da ruim secreção dos rins, aguçava os estímulos da lascívia com as histórias lúbricas dos seus trinta anos; sentia-se nos braços dele tão matéria, tão despoetizada, que nem pelo coração, nem pelos sentidos, nem pelas pompas se dava por paga do serviço a tal amante.”⁸³;

“É notório que D. João IV foi muito caroável de música; e, sendo analfabeto em quase tudo, publicou em 1649 uma *Defesa da Música* em língua castelhana, para dar bom exemplo de patriotismo aos escritores coevos.”⁸⁴;

“No timbre é que estava a novidade que fazia sorrir o estudante versado em heráldica. Em lugar do leão com uma estrela na espádua, consoante reza a carta de brasão passada a Filipe Perestrelo em 1437, o escudo compunha-se de dois corações unidos debaixo de uma espécie de dossel formado pelas asas de um querubim. Esta graciosa alegoria deve de ter sido inventada por D. João V em um rapto de amor capaz de inventar a pólvora.”⁸⁵

Camilo critica também o convívio pacífico da dinastia de Bragança com as atrocidades cometidas pela Inquisição⁸⁶:

⁸² *O Regicida*, p.67.

⁸³ *A Filha do Regicida*, in *Obras Escolhidas de Camilo Castelo Branco*, 2ª série, vol.XVIII, s/l., Círculo de Leitores, 1990 [1875], p.107.

⁸⁴ *O Regicida*, pp.19-20.

⁸⁵ *A Caveira da Mártir*, tomo II, p.173.

⁸⁶ Cf. Maria Beatriz Nizza da Silva, *D. João V*, («Colecção “Reis de Portugal”»), direcção de Roberto Carneiro e coordenação científica de Artur Teodoro de Matos, s/l., Círculo de Leitores e Centro de

“João V saiu do castelo de Palmela, onde foi de visita, por tal maneira movido à conversão dos judeus (...) que logo ali prometeu ao Diabo e a São Domingos disputar a um as almas que lhe lá caíam, e ao outro a glória de as içar à bem-aventurança por meio dos guindastes e roldanas das torturas chamadas «da corda».”⁸⁷;

“Uma palavra enche esta lacuna: INFÂMIA, que não há nome ainda inventado com que dar em sombra uns longes da protérvia da Inquisição, daquele braço ensanguentado que feria no rosto a honra de Portugal com o ceptro dos reis.”⁸⁸

Finalmente, a construção do convento de Mafra e consequente depauperação do erário público, o despotismo e a dissolução dos costumes protagonizada pelo próprio D. João V são constantemente analisados pela pena crítica e mordaz de Camilo:

“Estava no trono de D. João I, o perdulário que havia de despejar o ouro do Brasil, contado por milhões, nos cofres de S. Pedro. (...) Ao mesmo tempo, D. João V lançava a primeira pedra daquela vasta mole de granito e mármore que aí está chamada Mafra, cousa de triste e pavoroso aspecto, monumento que a si se levantou um braço real, como se a qualidade do braço o ressalvasse, posteridade além, da nota de se ter imergido no tesouro da pátria, tirando e espalhando às rebatinhas mãos-cheias de ouro que deviam cair em estradas, em colónias, em benefícios da navegação, em benefícios da agricultura, em recultivação das terras de D. Dinis, cujos arados D. Manuel e João III converteram em espadas e mandaram ensopar no sangue das nações de além-mar.”⁸⁹;

“D. João V queria servir o papa, mas com o dinheiro do Estado; não havia, porém, no erário dinheiro nem vasos de guerra no Tejo. Não se deteve a ponderar conselhos nem oportunidades. O expediente do absolutismo.”⁹⁰;

“A piedade puxava pelo ânimo do rei, que mais tarde fazia Mafra, ao mesmo tempo que violava o mosteiro de Odivelas, onde tinha, ali mesmo, paredes-meias com o templo do Senhor, uma freira com filhos (...)”⁹¹;

Estudos dos Povos e Culturas de Expressão Portuguesa da Universidade Católica Portuguesa, 2006, Parte III, cap.9 – “O Rei e a Inquisição”, pp.178-183.

⁸⁷ *O Judeu*, tomo I, p.110.

⁸⁸ *Idem*, p.111.

⁸⁹ *O Judeu*, tomo I, pp.139-140.

⁹⁰ *A Caveira da Mártir*, tomo I, pp.63-64.

⁹¹ *O Judeu*, tomo I, p.110.

“[Isaac Eliot] Contava aos generais, ao frade e a Pedro de Sousa Castelo Branco picarescos pormenores das odaliscas, dos eunucos ou *ytzoglans*, descrevia-lhes os tesouros do serralho, os aposentos privativos do grão-senhor, a câmara das sultanas, as lubricidades requintadas e outras miudezas que espantariam os ouvintes, se eles não fossem vassalos de D. João V e não conhecessem mais ou menos de outiva o harém bastante turco de Odivelas.”⁹²

Que objectivo teria Camilo ao apresentar uma visão tão negativa da dinastia de Bragança? De acordo com Ana Maria Ramalheite⁹³, assistimos, nos romances que visam aquelas figuras, a um revisitar da História através de uma desmistificação⁹⁴ da personagem real. Esta desmistificação é particularmente importante no caso de D. João IV porque, pelo papel desempenhado na Restauração, o rei teria uma aura mítica e estaria ao abrigo de todas as críticas. Todo este processo de releitura começa logo na “Advertência” de *O Regicida* com a apresentação de uma fonte documental alternativa – o manuscrito – que se instaura como fonte da verdade que a História oficial não consagrara. E Camilo coloca depois na boca de personagens, mesmo as de estatuto mais baixo, críticas que contribuem para a degradação da imagem do rei. Os maus governos e as tentativas de regicídio despertam a reflexão acerca do mau uso do poder pelos monarcas e seus ministros; consequentemente, Camilo apresenta-se como “autor para quem a história se não constrói de mitos, devendo prevalecer nas figuras de poder uma ética de costumes e inabalável sistema de valores, sob pena de legitimamente o próprio soberano ver o seu cargo posto em causa. Nesse sentido, a sua escrita adquire um valor panfletário.”⁹⁵ A autora citada conclui, por isso, que o alcance destes romances ultrapassa a vingança pessoal e aponta para a realidade do presente da escrita. Interessante é também a opinião de Eduardo Lourenço sobre o tratamento da História pelo romancista: este crítico argumenta que Camilo apresenta uma “expressão transgressiva” da História quando se torna “cronista de passados próximos” ou a sua “jubilatória antítese, um pouco sacrílega, quando brinca com ela como Herculano não

⁹² *A Caveira da Mártir*, tomo I, p.69.

⁹³ Ana Maria Ramalheite, “Aspectos de Camilo Leitor/Relator da História. A Casa de Bragança” (1994), pp.279-291.

⁹⁴ Cf. Eduardo Lourenço, “O tempo de Camilo ou a ficção no país das lágrimas”, in *Actas do Congresso Internacional de Estudos Camilianos*, p.809: “História de algum modo desmistificada e não mestra da vida, como classicamente se entendia. De certo modo, Camilo opera em relação à História como fonte de inspiração, uma revolução paralela, mas de sentido oposto à que levará a cabo em relação às histórias sentimentais, triviais, que ele elevará – nos seus romances mais célebres – à altura de mitos.”

⁹⁵ Ana Maria Ramalheite, “Aspectos de Camilo Leitor/Relator da História. A Casa de Bragança”, p.290.

queria nem saberia brincar”, e lembra, a este propósito, o romance *A Caveira da Mártir*.⁹⁶

Também a acção da Inquisição merece o vivo repúdio do romancista que, através da ironia, denuncia a hipocrisia da época e os excessos do zelo religioso. Seleccionámos apenas três excertos de *O Judeu* de entre os inúmeros exemplos que poderíamos apontar:

“Muitos outros tinham ido suplicantes ao escritório de João Mendes pedir-lhe a sua ciência; e esses mesmos encostavam-se despejadamente ao telónio de qualquer judeu, quando a bolsa lhes pesava menos que a fidalga soberba e os cristianíssimos escrúpulos. É verdade que estes, depois, lançavam lenha à fogueira dos credores, e assim saldavam contas, convictos de que Jesus Cristo, no Juízo Final, sairia em defesa deles, contra as objurgatórias do Diabo, e depoimento dos judeus roubados. Santa gente, que não tem menos razão de ser canonizada que Pedro Arbués, do qual dizem que vai rezar o calendário.”⁹⁷;

“Feriram-se todos os negócios e actos do Governo, excepto os processos e cogitações do Tribunal do Santo Ofício. A conversão das almas, e o purificá-las ao fogo, não devia ser cousa que a morte duma rainha estorvasse.”⁹⁸;

“Cobriram-se as ruas de procissões de penitência. Os dominicanos prometiam serenar a vingança divina queimando mais alguns centenares de marranos, epíteto que era a quinta-essência do sarcasmo contra os israelitas, no entender dos devotos.”⁹⁹

Não será certamente por acaso que a epígrafe que abre o romance é retirada da obra de Alexandre Herculano, *Da Origem e Estabelecimento da Inquisição em Portugal*, que também lança um olhar severo sobre o Santo Ofício. Além disso, Camilo dedica o romance “À Memória de António José da Silva, Escritor Português Assassinado nas Fogueiras do Santo Ofício” (sublinhado nosso), traduzindo, desde logo, a sua opinião negativa sobre a Inquisição e todo o processo conduzido contra o protagonista e, simultaneamente, a sua simpatia pelo comediógrafo.

⁹⁶ Eduardo Lourenço, *art. cit.*, p.809.

⁹⁷ *O Judeu*, tomo II, pp.85-86. Este excerto exemplifica também o contraste entre a imagem do judeu e a do cristão a que nos referiremos posteriormente.

⁹⁸ *O Judeu*, tomo I, p.38.

⁹⁹ *O Judeu*, tomo I, p.39.

Alexandre Cabral vê nesta veemente condenação da Inquisição a censura aos crimes cometidos pelos modernos tiranos, entendendo, assim, que o autor de *Vingança* usaria uma situação do passado para moralizar o presente:

“É impossível que o leitor não associe os crimes monstruosos da Inquisição do passado aos crimes não menos monstruosos dos opressores e tiranos dos tempos modernos, que, a coberto de falaciosas ideologias patrióticas, se encarniçam, com idêntica pertinácia e arrogância, na perseguição de homens e mulheres que lutam por causas justas e humanitárias, contra os lucros, as manhas e os privilégios dos opressores.”¹⁰⁰

Deixamos propositadamente para este momento um comentário ao romance *O Senhor do Paço de Ninães*. A opinião de Camilo transparece nas críticas de Rui¹⁰¹ a que nos referiremos na segunda parte deste capítulo, mas é também visível nos comentários do narrador/autor acerca da campanha africana de D. Sebastião. No seguinte excerto, critica a fútil perda de vidas em nome da glória, apresentando o outro lado das “crônicas”:

“Todos (...), volvidos alguns meses, conheceram quão pouco pode a ousadia juvenil, sacudido o freio da disciplina. Morreram. Disseram os cronistas que lhes foi obelisco os acervos de cadáveres sobre que caíram. Foi; mas morreram; e tinham mãe, e esposas e criancinhas, em cujas faces puderam dar o derradeiro beijo. Oh! A glória!”¹⁰²

No capítulo XII, dedicado à batalha de Alcácer Quibir, o narrador/autor apresenta a derrota como um castigo divino pela soberba e prepotência dos portugueses:

“Os cativos de 1580 contaram-nos aos filhos e estes aos netos dos poucos que vieram à pátria dar testemunho da mais afrontosa derrota com que a Divina Providência podia castigar a soberba cega de uns bárbaros que se arregimentavam com a cruz na avançada – a cruz, o guião do amor e da misericórdia!”¹⁰³

¹⁰⁰ “Nota Introdutória” a *O Judeu*, *op. cit.*, sem número de página.

¹⁰¹ A ponto de Maria Isabel Rocheta afirmar que Rui se assemelha, muitas vezes, “a uma figura romântica avant-la-lettre, porta-voz ideológico do narrador”, em “Monologismo e Dialogismo na Novela Camiliana”, *Prelo*, nº18, Janeiro-Março de 1990, p.70.

¹⁰² *O Senhor do Paço de Ninães*, p.82.

¹⁰³ *Idem*, p.93.

E a própria escolha da bibliografia que atesta a veracidade do relato acaba por corroborar a visão camiliana da História. Por exemplo, o sermão das exéquias de D. Sebastião, proferido na Sé de Lisboa¹⁰⁴, desresponsabiliza o rei pela decisão de partir para a campanha de África e culpa os seus conselheiros pela derrota em Alcácer Quibir; além disso, inculca na mente dos ouvintes/leitores a ideia de um castigo divino há muito anunciado. Antes de citar o sermão, o narrador faz a seguinte advertência: “(...) os fragmentos deste sermão de exéquias ensinam a história do tempo melhor de quantos dissertadores aí batem no fanatismo de D. Sebastião e na protérvia dos seus áulicos.”¹⁰⁵ Deste modo, o narrador/autor dirige a atenção do leitor para a sua visão da História, substituindo os compêndios por um texto que “ensina” a versão entendida como a mais verdadeira. No entanto, como observa Maria das Graças Moreira de Sá, num artigo sobre *O Frade que Fazia Reis*, nada garante que este sermão não seja mais um “documento” forjado por Camilo; o mais importante não é, todavia, a sua autenticidade mas a função que desempenha: para além da habitual intenção de conferir verosimilhança histórica ao narrado, aquele texto permite a Camilo “conduzir a narração à sua maneira, «forçar» a História no sentido moral que pretende, mais de acordo com os ingredientes habituais da sua ficção.”¹⁰⁶ Podemos, por isso, concluir que o autor de *Regicida* não pretende ensinar História por meio do romance, mas antes impor a sua visão ou interpretação da História. E os exemplos da passagem de uma simples asserção para um claro juízo de valor permitem a Maria Isabel Rocheta concluir que Camilo se apropria da História de uma forma subjectiva.¹⁰⁷

Situa-se nesta mesma linha a escolha da bibliografia relativa à vida dos portugueses na Índia: a sua principal função parece ser a de corroborar as opiniões do protagonista e do narrador/autor, imprimindo uma visão moralista da História e

¹⁰⁴ Camilo cita o sermão na íntegra em “O Frade que Fazia Reis”, in *As Virtudes Antigas ou a Freira que Fazia Chagas, e o Frade que Fazia Reis*, 3ªed., Lisboa, Parceria António Maria Pereira, 1920 [1868], pp.90-116. Nesta pequena narrativa, o orador e o local das exéquias não são os referidos no romance, mas o autor indica a mesma fonte: “A copia, que possuo, encontrei-a appensa aos manuscritos de Fernão Rodrigues Lopo Soropita, já publicados, e de letra coeva.” (nota das pp.89-90)

¹⁰⁵ *O Senhor do Paço de Ninães*, p.96.

¹⁰⁶ Maria das Graças Moreira de Sá, “O Frade que Fazia Reis de Camilo Castelo Branco: História e Ficção”, in *Actas do Congresso Internacional de Estudos Camilianos*, op. cit., p.400. Apesar de não ser um comentário ao romance em estudo, em nossa opinião esta observação pode perfeitamente ser-lhe aplicada.

¹⁰⁷ Maria Isabel Rocheta, “Romance Histórico, História do Romance...”, in *Afecto às Letras. Homenagem da Literatura Portuguesa Contemporânea a Jacinto do Prado Coelho*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1984, p.476.

impondo a “mundividência trágica do autor”¹⁰⁸ ao romance. Lembramos, a este propósito, a argumentação de Maria Fernanda de Abreu: a autora defende que a História portuguesa desempenha em *O Senhor do Paço de Ninães* um papel primordial e que o narrador está “veementemente empenhado não só em *contar* e *mostrar* alguns momentos dessa História mas, sobretudo, em dar o seu juízo, ideológico e moral, e em expressar a sua posição perante eles.” E para conseguir esse objectivo, Camilo apoia-se na relação estabelecida pelo narrador com o leitor e com a matéria narrada, e ainda no encadeamento da parte romanesca com a parte histórica do romance. A autora considera, por isso, necessária uma revisão, a nível literário e ideológico, das apreciações do romance histórico de Camilo efectuadas por Castelo Branco Chaves ou Jacinto do Prado Coelho.¹⁰⁹

As frequentes comparações entre passado e presente levam-nos a pensar que Camilo pretende aproximar os dois tempos com o intuito de imprimir no presente a “lição” retirada do passado, não porque o passado seja um *exemplo* a seguir, mas porque a análise dos factos históricos permite uma reflexão e uma desejável mudança de atitudes no presente.¹¹⁰ Parece-nos que a moralização tantas vezes subjacente à intriga romanesca poderá ser estendida à História, através da crítica a comportamentos e costumes públicos e privados. Não esqueçamos que Camilo é comparado a Balzac na realização de uma “comédia humana” à portuguesa, lançando um olhar ironicamente crítico sobre a sociedade (especialmente nortenha e portuense), a política e as relações entre homem e mulher.¹¹¹ Aliás, já Pinheiro Chagas sublinhara essa comparação ao

¹⁰⁸ Maria Isabel Rocheta, “Monologismo e Dialogismo na Novela Camiliana”, p.71. Sobre este assunto, leia-se, da mesma autora, “Uma leitura de *O Senhor do Paço de Ninães* de Camilo Castelo Branco”, pp.363-373.

¹⁰⁹ Maria Fernanda de Abreu, “Alcácer Quibir, a batalha expiatória. Para o estudo da novela histórica de Camilo Castelo Branco”, *Colóquio-Letras*, nº119, Janeiro-Março de 1991, pp.90-92.

¹¹⁰ Vai neste sentido a apreciação de Ana Maria Ramalheite quando compara a atitude dos primeiros românticos e a de Camilo em relação ao passado: “Diversa é já a atitude de Camilo Castelo Branco perante o passado histórico. Na introdução de **As virtudes antigas** equipara-as aos “vícios modernos”, apelidando a saudade do passado ignorância, hipocrisia, ou produto de “vernizes românticos”. (...) É um passado que, não sendo exemplar, fornece dados para reflexão, e que uma vez desvendado e decifrado permite um melhor reconhecimento do presente.” (“Errância, Horror e Morte. Reflexões sobre a Inquisição como Temática Histórica Ficcionalizada por Camilo”, in Maria Helena Carvalho dos Santos (coord.), *Inquisição. Comunicações Apresentadas ao I Congresso Luso-Brasileiro sobre Inquisição*, Lisboa, Sociedade Portuguesa de Estudos do Século XVIII, Universitária Editora, 1989, vol.III, pp.1363-1364)

¹¹¹ De acordo com Jacinto do Prado Coelho, “Uma novela de Camilo: *Vingança*”, pp.135-137, Camilo aprendeu com Balzac a ideia de que o romance se deve cingir à verdade dos sentimentos e dos costumes; se o romancista francês classifica o romance como “histoire des mœurs”, também Camilo, através da personagem Roberto Soares (*Vingança*, cap.XXI) considera o romancista auxiliar do historiador pelos

chamar a Camilo “o Balzac da limitada comedia humana que se agita n’este pequeno palco do Occidente da Europa.”¹¹² Vejamos alguns exemplos que corroboram esta reflexão.

O comportamento de D. João IV relativamente a um homem acusado de traição, em *Luta de Gigantes*, desperta uma comparação entre o poder dos reis no passado e no presente, sugerindo o narrador/autor que, na actualidade, o poder real está mais sujeito ao escrutínio do povo: “Se João IV não era de todo inepto, a intriga bestificou-o; e os reis bestificados, ha duzentos annos, eram feras: os d’hoje, se acertam de se’-lo, escouceam no vento, e involuntariamente abrem os olhos aos povos.”¹¹³

Em *O Judeu*, partindo de uma reflexão sobre os desvarios da Inquisição, o narrador/autor interpela os governantes acerca das arbitrariedades que subjugam o povo, alertando para a sua responsabilidade tanto no passado como no presente. Está implícito o julgamento do moralista cristão que deixa no ar a ameaça de castigo divino:

“Eu creio que ninguém tirou uma vida que não respondesse por ela quando o nome do assassinado fosse lido na lista do seu Criador.

E por isso pergunto aos oráculos dos nossos dias se os caprichos dos reis não têm que dizer de sua justiça, quando lhes perguntarem porque alvejam ainda as ossadas nos descampados em que passaram os reis, à frente das suas reses.”¹¹⁴

Numa passagem jocosa de *O Santo da Montanha*, o narrador/autor compara os padrões morais do século XVII e do século XIX e critica a falta de imparcialidade da Justiça e da Igreja no tratamento das diferentes classes sociais:

“É mister que retrocedamos ao crer e sentir da humanidade de há dous séculos para nos não espantarmos das incongruências das grandes almas de então, até certo ponto semelhançissimas às almas de hoje. Certos pecados do nosso tempo são contrapesados a ouro na balança da caridade, e o prato do ouro desce, desce até ir confundir o Demónio no Inferno. Negoceia-se a salvação da alma no telónio dos asilos e

dados documentais com que cimenta a sua obra: assim, o romance pode ser visto como pintura de uma sociedade (*Vingança*, cap.VIII). Do mesmo autor, veja-se também o levantamento de expressões dos romances de Camilo que remetem para obras de Balzac, em *Introdução ao Estudo da Novela Camiliana*, tomo I, pp.205-209. Aníbal Pinto de Castro também estudou a influência de Balzac sobre Camilo em *Balzac em Portugal (Contribuição para o estudo da influência de Balzac em Portugal e no Brasil)*, Coimbra, Coimbra Editora, 1960, I, cap.V, pp.121-160.

¹¹² *Novos Ensaios Críticos*, p.39.

¹¹³ *Luta de Gigantes*, p.34.

¹¹⁴ *O Judeu*, tomo II, p.134.

hospitais; é o mesmo que lavar-lhe as nódoas com as lágrimas da gente desvalida. Santa doutrina a de Jesus, que leva a isto aqueles que, há duzentos anos, se remiam das trevas eternas com jejuns, penitências e peregrinações. Salvavam-se, creio eu, mas como egoístas. À humanidade, não falando nos frades, tanto fazia que o contrito se aproveitasse como perdesse. Agora faz diferença: um indivíduo que prejudicou dez, se chega a dar-se mal com a consciência, utiliza a dez mil, no fim da vida ou depois dela.

No tempo de Baltasar, alguns sujeitos de más entranhas e sedentos de vingança não perdoavam as injúrias, é verdade; mas, depois de vingados, iam ter-se com Deus, maceravam-se, suicidavam-se com os cilícios e entravam no céu por certos postigos. O remorso ou o terror do dia do Juízo empurrava para as celas muita gente que devia satisfazer à sociedade nas galés. Os criminosos desvalidos, esses pagavam primeiro à justiça humana e depois à divina. O crisol expiatório e purificador do mosteiro não tinha que fazer com os malfeitores desfortunados daquilo com que se mercavam os sufrágios da igreja.”¹¹⁵

Em *O Senhor do Paço de Ninães*, a morte de Rui, o último representante da sua linhagem, e a apresentação das ruínas do paço de Ninães configuram uma imagem de decadência, tanto a nível individual como a nível nacional. A forma como o narrador sublinha o estado do paço no tempo da escrita, presentificando, de certo modo, a história, compele o leitor a pensar na decadência do país como uma situação actual.¹¹⁶

Estas comparações servem para pôr em destaque os defeitos do tempo da escrita, e são usadas pelo autor para moralizar os costumes da sua época. Essas passagens põem também em evidência as transformações da sociedade, mostrando principalmente a ascensão da burguesia, como se depreende deste excerto de *O Demónio do Ouro*: “(solarengo antigo vinha de solar; o moderno vem de sola: entre as duas derivações está o Progresso)”¹¹⁷. O autor mostra estar ciente do papel relevante que o dinheiro desempenha na regulação das classes sociais e das relações entre elas, permitindo a promoção da burguesia:

¹¹⁵ *O Santo da Montanha*, pp.141-142. Os romances de Camilo contêm vários exemplos destes malfeitores acolhidos à expiação do hábito: basta pensarmos em Padre Dinis e nas palavras que encerram o *Livro Negro de Padre Dinis*: “O mundo verá um santo. A expiação dar-lhe-á um altar, a lei ter-lhe-ia dado um cadafalso.” (*op. cit.*, tomo II, p.155)

¹¹⁶ Cf. Maria Isabel Rocheta, “Romance Histórico, História do Romance...”, pp.474-475; “Uma leitura de *O Senhor do Paço de Ninães* de Camilo Castelo Branco”, p.372: “a ruína do paço prefigura a decadência de Portugal”.

¹¹⁷ *O Demónio do Ouro*, tomo II, p.178.

“Naquele tempo, leitor socialista, o dinheiro não era ainda alçaprema que nivelasse o homem peão com a espora de oiro do cavaleiro fidalgo. Os direitos do cidadão, a rasoira equitativa da lei, a igualdade dos variadíssimos exemplares da espécie humana eram apenas embriões que levedavam nas magnânimas almas de Fernandes Tomás, Ferreira Borges, Gomes Freire e dos mais a quem não erigistes estátuas, ó burgueses, porque preferistes dá-las aos reis que eles educaram ou obrigaram a ser liberais.”¹¹⁸

Os exemplos citados ajudam-nos a concluir que a Camilo não interessa tanto a História do passado, embora o aparato erudito de alguns romances possa iludir o leitor, mas antes a sua visão do mundo e das relações humanas, como já discutimos anteriormente.

Pelo que aqui fica exposto, concluímos também que Camilo revisita o passado de forma a orientar o olhar do leitor em determinado sentido, isto é, o romancista força a História no sentido que mais lhe convém em termos de efeito romanesco. Ora, esta releitura da História favorece a proliferação de anacronismos, mais visíveis ao nível da actuação das personagens, como expomos em seguida.

Não poderíamos terminar a caracterização geral do romance histórico de Camilo sem nos debruçarmos sobre a intriga e as personagens. No entanto, esta análise lança pistas para a reflexão sobre o anacronismo, uma vez que, como veremos, Camilo obedece aos códigos do Romantismo na construção do enredo e transfere para o passado personagens que falam, agem e sentem como os heróis e heroínas dos romances de meados de oitocentos. Essa implantação de uma ideologia do século XIX em ambientes dos séculos XVII ou XVIII constitui um anacronismo psicológico e cultural e, por isso, incluímos o estudo de intriga e personagens na segunda parte deste capítulo.

2) Apesar das constantes alegações de respeito pela “verdade”¹¹⁹, o certo é que Camilo está longe de ser sempre verdadeiro e admite inventar quando não dispõe de informações suficientes sobre as personagens referenciais que insere na diegese. É dele esta afirmação acerca da identidade do pai de Domingos Leite Pereira, protagonista de

¹¹⁸ *O Demónio do Ouro*, tomo II, p.186.

¹¹⁹ Sobre este assunto, leia-se o curioso diálogo entre o narrador e a “Verdade” encenado em *A Enjeitada*, cap.III, pp.18-19.

O Regicida: “Como lhe não conheci o pai, inventei-lh’o (...).”¹²⁰ Na “Nota Introdutória” ao romance *O Retrato de Ricardina*, Alexandre Cabral conclui que, embora os factos históricos relacionados com o assassinio dos dois lentes de Coimbra em 18 de Março de 1828 coincidam com outros relatos, Camilo terá inventado o nome do décimo terceiro conjurado, apelidando-o de Bernardo Moniz, e adulterado também alguns dados da biografia de outros dois envolvidos no caso.¹²¹ O mesmo autor faz um levantamento de lapsos cronológicos nas obras de Camilo, demonstrando, deste modo, que o romancista não é “escravo” da cronologia e que a localização temporal, por vezes referida até à exaustão, serve apenas o propósito de conferir autenticidade à ficção.¹²²

Mas a tão apregoada autenticidade é também abalada pelos inúmeros anacronismos que encontramos, e não apenas em romances históricos, como observou Alexandre Cabral.¹²³ É curioso constatar que Camilo, tal como Rebelo da Silva, enquanto romancista incorre frequentemente no erro da confusão de tempos históricos, mesmo quando diz que pretende evitá-los¹²⁴, mas enquanto crítico aponta o anacronismo como defeito notório nas produções de outros autores, demonstrando, assim, que estava atento aos problemas do romance histórico. As notas escritas pelo romancista nas margens dos livros que lia permitem-nos tirar esta conclusão. Por exemplo, junto da nota final de Garrett a *Um Auto de Gil Vicente*, escreve: “Esta Nota é um roário de anachronicos desconchavos, e de ignorancia indesculpavel a sujeito de tal cathegoria litteraria.” E, no final do drama, acrescenta: “Quando assim se mutila e deturpa a tradição, não é permitido usar nomes historicos e de tão alto quilate.”¹²⁵ O mesmo tipo de observações se encontra em margens de livros estrangeiros: um trecho de *Études sur William Shakespeare – Marie Stuart et l’Arétin*, de Philarète Chasles (“Échappons á cette façon vague et lourde de traiter le roman historique, mensonge suspendu entre la science et le conte...”), merece este comentário de Camilo: “É

¹²⁰ Júlio Dias da Costa, em *Escritos de Camilo*, Lisboa, Portugália, 1922, p.85, colige esta carta a Pereira Caldas, não datada, mas escrita provavelmente em 1873 ou 1874, visto que se refere ao romance.

¹²¹ Alexandre Cabral, “Nota Introdutória” a *O Retrato de Ricardina*, in *Obras Escolhidas de Camilo Castelo Branco*, vol.XVII, Lisboa, Círculo de Leitores, 1982 [1868], páginas não numeradas.

¹²² Alexandre Cabral, “O significado dos lapsos cronológicos na novelística camiliana”, *Boletim da Casa de Camilo*, III série, nº1, Fevereiro de 1983, pp.15-29.

¹²³ Alexandre Cabral, *art. cit.* (1983), pp.16-17, chama “transferências” à influência exercida por acontecimentos ou pessoas do presente da escrita sobre personagens do passado e aponta o exemplo de *O Filho Natural* (*Novelas do Minho*, II): o narrador compara Tomásia, em 1850, a Augusta, personagem de *Onde Está a Felicidade?*, romance publicado em 1856.

¹²⁴ Recordamos a observação inserida no tomo II de *O Judeu*: “De mais disso, a mim custava-me que, se alguém visse a errada data destes livros do Cavalheiro, me arguisse de inventor de anacronismos inculcadamente históricos.” (*op. cit.*, pp.93-94)

¹²⁵ Notas recolhidas por Júlio Dias da Costa em *Escritos de Camilo*, *op. cit.*, pp. 115-118, respectivamente.

applicavel ao preconizado Monge de Cister e mais ainda ao Arco de Sta. Ana”. Na guarda final do livro, esta nota é desenvolvida assim: “Deste romance (A. de Sta. Ana), se o avaliarmos pelo seu inadmissivel predicam.¹²⁶ historico, ajusta-lhe a ponto a crytica de Philarète Chasles aos romances chamados historicos.”¹²⁶ Num texto acerca dos dramas históricos de Ignacio Pizarro Moraes Sarmento, inserido em *Esboços de Apreciações Literárias* (1865), Camilo elogia a linguagem do autor: “Louvemos o selecto escriptor por se não haver desmandado em demasias de archaismos com que os dramaturgos contemporaneos, sob capa de restauradores da lingua, torciam e retorciam o pensamento á cata d’umas certas palavras com que as platêas se ficavam pasmadas e os lexicógraphos confusos.”¹²⁷

Deixamos estes elucidativos exemplos da crítica camiliana e concentramo-nos agora no estudo das incorrecções dos seus romances. Começamos pelo anacronismo linguístico.

Quando põe em cena as personagens do povo nortenho, Camilo não erra na transcrição da sua linguagem, usando expressões características e chegando mesmo a referir a troca de *b* e *v* como marca linguística saliente da região. Basta citar o primeiro capítulo de *O Santo da Montanha* ou o terceiro capítulo de *O Demónio do Ouro* para ilustrar esta afirmação:

“Ó meu amo, quer Vossa Senhoria fazer das tripas coração e botar cá pra baixo co corpo? Como diz lá o ditado, pra baixo todos os anjos ajudam!”¹²⁸;

“ – O Bento da Mó – dizia ele à mulher – foi sempre muito bronco; deu-me muito trabalho a convencê-lo de que, chamando-se *bento*, não devia assinar-se *Vento*.

– Mas *Vento* é como se diz – observou Luísa que desde os seus tempos de sécia aprendera com as senhoras de Geraz a protestar contra a galegagem do *b* em *vom*, em *vagem*, em *vavoso*, em *vavugem*, e finalmente em *Vento*.”¹²⁹

Em alguns romances é também possível encontrar arcaísmos, embora estejamos longe dos abusos de Rebelo da Silva ou Arnaldo Gama; neste ponto, os romances camilianos respondem à crítica pelo uso excessivo que citamos atrás. Esse vocabulário é

¹²⁶ *Escritos de Camilo*, pp.231-232.

¹²⁷ *Esboços de Apreciações Literárias*, p.265.

¹²⁸ *O Santo da Montanha*, p.7.

¹²⁹ *O Demónio do Ouro*, tomo I, p.27.

mais visível em certos apontamentos descritivos, especialmente de indumentárias, como se lê em *O Senhor do Paço de Ninães*:

“(...) milhares de moços flamejantes de aço e de ouro, mas muito mais de sedas e tabis, trancelins, camafeus, roupilhas e gibões de flácido estofo, que se desfariam num pronto, se roçasse por eles um pelote de Nuno Álvares.

Que bizarros iam! Que tafuis galãs para conquistarem de assalto os corações das argelinas!”¹³⁰

A nível linguístico, podemos falar de anacronismo flagrante em relação ao suposto “Memorial de D. João de Castro demonstrou que o manuscrito é falso e que o cônego redactor provavelmente nunca existiu; além disso, concluiu que, ao tentar imprimir veracidade ao documento, Camilo excedeu-se e encheu-o de arcaísmos caídos em desuso na época em que teria sido escrito”¹³¹.

Já em *A Filha do Regicida* uma nota de rodapé prova que certa expressão usada por uma personagem não é demasiado moderna para a época: “Não se cuide que a exclamação «reine o pagode!» é de construção moderna. No sentido que Teotónio a usava, a empregaram, anteriormente, Fernão Rodrigues Lobo Soropita, e simultaneamente D. Francisco Manuel de Melo nos *Apólogos*.”¹³² Desta forma, o autor evita a acusação de anacronismo e, por acréscimo, acentua a veracidade da narrativa.

Podemos ainda argumentar que são anacrónicas as falas das personagens, principalmente as apaixonadas, nos diálogos travados acerca do amor, dos obstáculos que têm de vencer ou da morte, porque se encontram vincadamente marcadas pela ideologia e fraseologia românticas, pouco consentâneas com os tempos ou locais rudes

¹³⁰ *O Senhor do Paço de Ninães*, p.91. Registe-se também esta exclamação de *O Regicida*: “Nenja eu!” (p.65).

¹³¹ D. João de Castro, “A História no romance”, p.1: “(...) resolvendo fabricar, ao abrigo dos seus direitos de romancista, um “documento” para enobrecer o livro, não esqueceu, como insigne cultor da língua, certas cautelas gráficas e gramaticais que a verosimilhança impunha; todavia, o desejo de impressionar os leitores ignorantes de velharias induziu-o talvez a abusar um pouco do seu saber, e por isso arcaizou em demasia o texto atribuído ao noticioso cônego seiscentista. Consequentemente, desvalorizou-o. No século XVII já ninguém escrevia assim. Esta circunstância e o cuidado com que ali se acham minudenciados alguns sucessos biográficos das principais personagens do romance, não permitem que nos iludamos. O “memorial fradesco” é evidentemente um artifício de romancista emérito.” Vão no mesmo sentido as conclusões de Castelo Branco Chaves na “Nota Preliminar” a *O Senhor do Paço de Ninães*, op. cit., p.16: “Cuidadosa, mas excessivamente arcaizado, este Memorial tresanda, de longe a apócrifo e foi, por certo, inventado da primeira à última palavra por Camilo.”, e Aníbal Pinto de Castro, art. cit. (1986), p.129.

¹³² *A Filha do Regicida*, p.90.

em que viviam os heróis de *O Senhor do Paço de Ninães* ou *O Santo da Montanha*, por exemplo.

Apesar de tudo, o romancista tenta dar a impressão de ausência de anacronismos, principalmente os que dizem respeito aos factores materiais da época. Leia-se o que se diz em *A Filha do Regicida* acerca dos saraus dos conventos no século XVII, tendo em mente que Camilo os frequentava em meados do século XIX:

“Os saraus das monjas, naquele tempo, não sei bem o que seriam, nem com que pretexto os convites se enviavam às celas. *Com certeza não era a chávena de chá; porque, em 1648, não se tomava chá em Portugal.* Suspeito, porém, que as confeitarias, já então primorosas nos mosteiros portugueses, (...) seriam o entremeio das palestras nos conventos.”¹³³

Embora Camilo situe a acção em meados do século XVII e ressalve um pormenor facilmente verificável (o chá), de modo a não incorrer em anacronismo, não se esforça por apresentar uma reconstituição das práticas culturais do tempo evocado – provavelmente diferentes das da época da escrita. O que o autor faz é anular, de certa forma, a distância do tempo, transferindo para o passado uma prática do presente (as tradições relacionadas com os outeiros) que ele bem conhecia e que o leitor contemporâneo prontamente identificaria. Assim, sem apresentar quaisquer fontes que documentem a sua visão, o romancista presume (“não sei bem”, “Suspeito”) que uma prática cultural do passado seria idêntica à do presente, baseando-se apenas na sua experiência.

Se Camilo procura não falhar no cenário, colocando as figuras históricas no local certo, o desenvolvimento da intriga acaba, todavia, por distraí-lo da História, levando-o a fazer interagir determinadas personagens num tempo errado, como observou argutamente Agustina Bessa-Luís a propósito de *A Enjeitada*:

“Historicamente, Camilo procura não cometer erros. Situa Mme Recamier na Rue de Sèvres, e é certo que vivia na Rue de Sèvres, pelo menos até Setembro de 1832, quando houve uma epidemia de cólera em Paris e ela viajou para a Suíça. Mas na data em que Camilo situa o encontro de Flávia com Chateaubriand, no salão de Mme Recamier, não é possível que isso acontecesse, porque Chateaubriand era embaixador

¹³³ *A Filha do Regicida*, pp.111-112. Sublinhado nosso.

em Roma. Voltou a Paris em 28 de Maio de 1829. Ora, em 1827, ou antes até, vai Ernesto Gassiot para o bloqueio de Argel, para esquecer os amores mal correspondidos pela Enjeitada, recolhida no convento contíguo à casa da senhora Recamier. Aqui a correspondência não é sequer cronológica.”¹³⁴

Os romances em que Camilo aborda a actuação da Inquisição contêm também uma série de incorrecções relativas à prática religiosa dos judeus que simulavam a conversão ao catolicismo. O romancista estudou alguns processos inquisitoriais¹³⁵ e neles recolheu elementos importantes para os vários casos que aborda em *O Judeu*, *O Olho de Vidro* e *A Caveira da Mártir*: por estes romances passam o medo da Inquisição, a perseguição e a fuga para a Holanda, a prisão, os interrogatórios e a tortura, a condenação à morte pela fogueira e o auto-de-fé, ou seja, momentos que, por si só, conferiam à intriga uma nota dramática tão ao gosto do autor e do público formado nos cânones românticos. Mas Camilo não teve acesso a fontes documentais primárias nem à observação directa duma prática criptojudáica, pois, como explica Eduardo Mayone Dias¹³⁶, o medo do tribunal do Santo Ofício obrigava os judeus a manter o culto religioso secreto. Assim, de acordo com este autor, Camilo é verdadeiro no enquadramento histórico geral do criptojudáismo, mas não se apercebe de que os condicionalismos da perseguição religiosa obrigaram os judeus na clandestinidade a um afastamento das práticas judaicas oficiais¹³⁷. E, no mesmo estudo, aponta os erros do romance *O Judeu*, que, em nossa opinião, podem ser classificados como anacronismos culturais: no capítulo XV, Camilo descreve um casamento criptojudáico¹³⁸, esquecendo

¹³⁴ Agustina Bessa-Luís, “O Romanesco em Camilo: *A Enjeitada*”, p.25.

¹³⁵ Ou fingiu que estudou. Como demonstrou Pedro Vilas Boas Tavares, em “Camilo perante a repressão inquisitorial do embuste e da falsa santidade. O caso de *O Santo de Midões*”, in *Literatura e História – Actas do Colóquio Internacional*, vol.II, pp.267-276, o romancista não consultou o processo completo deste caso mas apenas a sentença, transcrevendo pequenos excertos que conferem verosimilhança à narrativa e forçando violentamente a realidade para obter um maior efeito romanescos. Já Castelo Branco Chaves, em *O Romance Histórico no Romantismo Português*, Lisboa, Biblioteca Breve, Instituto de Cultura Portuguesa, 1979, pp.53 e 85 (nota 46), chamara a atenção para esta falta de rigor de Camilo, observando que ele se baseara nos biógrafos de António José da Silva e não na leitura do processo; acrescenta ainda que o referido processo só foi publicado em 1895 na *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro* (tomo LVIII). Aliás, o próprio romance corrobora a afirmação de Castelo Branco Chaves: “Alguns curiosos possuem cópia do processo; eu não a vi, nem estou ao alcance de poder ainda consultar as peças principais, que mereciam a publicidade, usurpada por farragens inutilíssimas que pejaram as livrarias.” Em seguida, o romancista admite ter consultado os biógrafos Costa e Silva e Inocêncio Francisco da Silva, dando preferência ao primeiro porque teve acesso ao processo. (*O Judeu*, tomo II, p.150)

¹³⁶ Eduardo Mayone Dias, “O Criptojudáismo na Visão de Camilo”, in João Camilo dos Santos (ed.), *op. cit.*, pp.199-206.

¹³⁷ *Idem*, p.205.

¹³⁸ *O Judeu*, tomo I, Primeira Parte, capítulo XV.

que numa cerimónia realizada clandestinamente seria impossível a presença de um rabino e que o medo da Inquisição teria feito desaparecer todos os objectos ornamentais e de culto mencionados; noutro momento do romance, coloca na boca de Sara uma explicação sobre o jejum¹³⁹, o que seria impensável numa jovem educada num ambiente de secretismo, cada vez mais afastado das práticas ortodoxas; finalmente, introduz Jorge numa biblioteca dissimulada onde se encontram livros em português, latim e hebraico¹⁴⁰ – uma situação pouco plausível numa época de perseguição pelo Tribunal do Santo Ofício, visto que a posse de livros em hebraico representaria um risco acrescido para a vida do seu possuidor. Estes exemplos levam Eduardo M. Dias a concluir que o romancista sobrepôs a prática do judaísmo tradicional, de que tinha conhecimento, à do criptojudaísmo, que tentou adivinhar.¹⁴¹ E, em nossa opinião, ao fazê-lo, Camilo incorreu num anacronismo cultural, pois associou, num único momento, práticas religiosas de diferentes épocas e, logo, sujeitas a diferentes circunstâncias históricas.

O anacronismo cultural e psicológico, como vimos na segunda parte desta dissertação, refere-se ao comportamento das personagens, às suas opiniões e à sua interacção com o meio envolvente, e é bastante evidente nos romances de Camilo. O romancista mostra-se consciente desse tipo de anacronismo num artigo sobre *Lágrimas e Tesouros*, de Rebelo da Silva, em que critica a falta de correspondência entre actuação das personagens e época em que decorre a acção. O autor de *A Enjeitada* começa por lembrar que é necessário estudar a época para sustentar aquela correspondência: “(...) preparar o teatro, criar a scena, reviver o passado para sustentar a concordancia entre as pessoas e tempos, este é o mirifico condão do estudo.”¹⁴² E, mais à frente, aponta os excessos de *A Mocidade de D. João V* no retrato do comportamento das personagens: “Na *Mocidade de D. João V* offerece-se-nos cuidar que as cores historicas são assombradas pelos traços do pincel garrido com que o snr. Rebello da Silva avivou em demazia o quadro das paixões subteis.”¹⁴³ Ora, se Camilo percebe que Rebelo da Silva concebe personagens cujo comportamento seria inadequado ao tempo em que viveram e

¹³⁹ *Idem*, tomo I, Primeira parte, capítulo X.

¹⁴⁰ *Idem*, ibidem. A biblioteca secreta e o mecanismo que a revela são artifícios da literatura negra que Camilo não resiste a incluir no romance. Outros elementos desta natureza serão indicados mais adiante.

¹⁴¹ *Idem*, pp.205-206: “A exterioridade da situação soube captá-la. A interioridade era-lhe forçosamente desconhecida. E foi assim que, para preencher esta lacuna, lançou mão do cómodo recurso de sobrepor uma à outra.”

¹⁴² *Esboços de Apreciações Literárias*, p.205.

¹⁴³ *Idem*, p.207.

ao estatuto social ou cargo que desempenharam¹⁴⁴, não mostra o mesmo rigor em relação aos seus próprios romances, pois, independentemente da época em que se movimentam ou dos acontecimentos históricos que testemunham, os heróis são sempre guiados pelos excessos das paixões ou por uma fatalidade dominadora e inevitável, à semelhança dos seus homólogos dos romances de actualidade, e raramente o seu comportamento é totalmente condicionado por factos históricos. Por isso, Camilo cai sempre no mesmo erro que aponta a Rebelo da Silva, o seu “pincel” também é excessivamente “garrido” em relação à época que retrata. Para melhor compreendermos este anacronismo cultural e psicológico, impõe-se agora uma reflexão sobre a intriga e as personagens claramente românticas dos romances históricos camilianos.

Já demonstrámos como o autor de *Anátoma* parte de pormenores históricos para desenvolver enredos romanescos. Na construção da intriga, o autor recorre aos mais consagrados tópicos românticos, caindo frequentemente nas convenções do “terror grosso”¹⁴⁵ e do romance-folhetim que caracterizam as suas primeiras obras. Assim, podemos resumir a temática destes romances a alguns tópicos incontornáveis: o amor, o confronto entre o Bem e o Mal, o crime e o respectivo castigo, ou o pecado e a expiação, o poder da fatalidade e a intervenção da Providência na vida dos homens.

O amor em Camilo não é nunca um processo fácil: os amantes desafiam as resistências paternas, assentes em códigos sociais e morais que restringem a liberdade amorosa, daí resultando um intenso sofrimento, nem sempre coroado pelo desenlace feliz. Basta pensarmos nos casos de Rui e Leonor (*O Senhor do Paço de Ninães*) ou Joaquina e Gaspar (*A Sereia*) para vermos como o dinheiro ou os preconceitos de casta conduzem os amantes à infelicidade e à separação final. Já no caso de Bernardo e Ricardina (*O Retrato de Ricardina*), por exemplo, a oposição do pai e as dificuldades daí decorrentes não impedem o casamento, apesar de este só se realizar depois de uma longa separação dos protagonistas.

¹⁴⁴ Os ódios e as vinganças que movem as personagens de *Ódio Velho não Cansa*, por exemplo, seriam dignos de heróis ultra-românticos; toda a história dos amores juvenis do príncipe D. João com Cecília (*A Mocidade de D. João V*) poderia fazer parte de um romance folhetim, com os seus embuçados e os enganos que propiciam situações cómicas.

¹⁴⁵ Usamos a expressão adoptada pelo próprio Camilo no prefácio de *A Filha do Doutor Negro*: “(...) me alistara na laureada e gananciosa milícia dos romancistas do *terror grosso*, como deles dizia Júlio Janin, o celebrado folhetinista, que escreveu *O Burro Morto*, romance que começa a aterrar a gente desde o título, e, lá pelo meio adiante, mete a humanidade num banho de sangue, (...)” (in *Obras Escolhidas de Camilo Castelo Branco*, 2ª série, vol.X, s/l., Círculo de Leitores, 1990 [1864], p.13). Cf. Jacinto do Prado Coelho, *op. cit.*, vol.I, Segunda Parte, pp.287 e seguintes. Veja-se também a Introdução desta dissertação, ponto 4.

Noutros casos, não são apenas os preconceitos dos pais que impedem a felicidade do casal, mas é sobretudo uma fatalidade invencível que, desde o berço, parece guiar as personagens para a desgraça. Atentemos nos casos de Brás Luís de Abreu e Josefa (*O Olho de Vidro*) ou Flávia e Ernesto (*A Enjeitada*): os primeiros vivem uma relação incestuosa porque o desconhecimento da verdadeira identidade de Brás o impele para a meia-irmã, e, por isso, são obrigados à penitência eterna por uma culpa involuntária; os segundos não dão o passo fatal porque Flávia pressente a “voz do sangue” e, antes que se realize o casamento, descobre o parentesco; apesar de o desfecho deste romance não ser trágico, não deixa de ser marcado por uma certa infelicidade, uma vez que Ernesto se entrega à morte na guerra e a protagonista envelhece sozinha.¹⁴⁶

Este problema do incesto decorre das identidades desconhecidas, que, por sua vez, estão intimamente relacionadas com a situação irregular dos amores dos pais. No caso relatado em *O Olho de Vidro*, a perseguição inquisitorial favorece o afastamento familiar que propicia o incesto: Brás é filho natural de António (cristão-novo) e Maria Cabral (fidalga cristã), obrigados a fugir para a Holanda para escaparem ao Tribunal do Santo Ofício e também para se livrarem da perseguição do pai de Maria, incapaz de aceitar a desigualdade social e religiosa dos amantes. Os protectores de Brás (Francisco Luís de Abreu e Heitor Dias da Paz) vão sendo sucessivamente afastados devido à persistência da Inquisição e a verdadeira identidade do rapaz não é revelada para que a sua segurança não seja posta em causa. Por sua vez, Josefa também usa um nome falso para esconder a sua origem judaica. Em *A Caveira da Mártir*, a história dos amores proibidos entre a freira Catarina de Castro e Francisco Xavier, dos quais resulta uma filha cuja verdadeira identidade é ocultada, sofre também uma reviravolta com a prisão da freira nos cárceres da Inquisição, uma vez que ela é descendente de uma família perseguida ao longo de várias gerações (a família do cronista Rui de Pina): é neste momento que Francisco sente remorsos por ter adiado a fuga com a amante, abandonando-a a uma sorte cruel, e decide professar para expiar o seu crime. Ora, nestes dois romances, a acção da Inquisição surge como factor de verosimilhança, já que ajuda a criar um quadro verídico no qual se desenrolam as histórias ficcionais. Mas,

¹⁴⁶ Sobre os problemas do incesto e da “voz do sangue” nos romances de Camilo, nomeadamente nos citados, veja-se os dois artigos de Maria de Fátima Marinho, “Camilo e a «voz do sangue»”, in *Actas do Congresso Internacional de Estudos Camilianos*, pp.547-562, e “A atracção do abismo (Reflexões sobre o incesto em dois romances de Camilo Castelo Branco)”, *Revista da Faculdade de Letras “Linguas e Literaturas”*, Porto, XI, 1994, pp.215-227.

mais do que isso, a Inquisição desempenha um papel de relevo no desenvolvimento da intriga, forçando os constantes desencontros familiares e os consequentes desconhecimentos das verdadeiras identidades dos protagonistas, e favorecendo, deste modo, o desenrolar trágico das intrigas. E é nesta transformação da Inquisição em elemento que desencadeia os mecanismos narrativos que Carmen Radulet e António Vasconcelos de Saldanha¹⁴⁷ fundamentam a habilidade de Camilo como autor de romances que vão ao encontro do gosto romântico do público, pois, segundo estes autores, a Inquisição faz parte da “memória colectiva portuguesa” e encerra na sua própria designação uma “imagem” e uma “atmosfera” claramente definidas na mente dos leitores. Por isso, Camilo pôde “facilmente, sugerir, aumentar, sublinhar ou antecipar acontecimentos e circunstâncias trágicas através da utilização de histórias inquisitoriais paralelas ou através de simples alusões ao Santo Ofício e à sua acção.”¹⁴⁸ Ainda em *A Caveira da Mártir*, a história dramática dos amores dos pais acaba por condicionar a da filha Antónia, afastada de Josse pelas maquinações de Eliot, às quais Francisco dá crédito, e forçada a um casamento indesejado, acabando por morrer assassinada às mãos do marido num lance digno de um romance gótico. Depois de ter ficado esclarecida a filiação de Antónia em famílias barbaramente atingidas pela acção do Santo Ofício, fictícias umas (como as dos descendentes de Domingos Leite Pereira) e real outra (a dos Pinas), torna-se evidente a valorização por parte de Camilo da Inquisição como “motor para tramas que reflectem a concepção romântica da vida como tragédia, exaltada através da metafísica da dor e da luta com um destino implacável”¹⁴⁹, nas palavras dos autores citados há pouco. Assim, embora recorra a documentos comprovativos ou notas explicativas, não está nos planos do romancista uma reconstituição pormenorizada da época, como concluímos anteriormente, mas antes o apelo à sensibilidade do leitor, à comoção, através de dramas provocados pela intolerância e a injustiça. E esta concepção romântica da vida é transferida para épocas cronologicamente anteriores à construção dessa ideologia, o que, em última análise, nos faz pensar num caso de anacronismo cultural e psicológico que afecta toda a obra

¹⁴⁷ Carmen M. Radulet e António Vasconcelos de Saldanha, “Factos e Dinâmica de uma Perseguição Inquisitorial. A Família do Cronista Rui de Pina na Obra de Camilo Castelo Branco”, in Maria Helena Carvalho dos Santos (coord.), *Inquisição. Comunicações Apresentadas ao I Congresso Luso-Brasileiro sobre Inquisição*, Lisboa, Sociedade Portuguesa de Estudos do Século XVIII, Universitária Editora, 1989, vol.III, pp.1349-1360.

¹⁴⁸ *Idem*, p.1356.

¹⁴⁹ *Idem*, p.1357.

histórica de Camilo. Chegaremos a conclusões semelhantes quando reflectirmos sobre a representação camiliana do judeu como ser perseguido e injustiçado.

Voltemos um pouco atrás: nos inúmeros casos de filhos ilegítimos que desconhecem a identidade dos progenitores sente-se claramente a influência do romance-folhetim e casos destes serão recorrentes na novelística camiliana, histórica ou não. Dentro do *corpus* seleccionado, o *Livro Negro de Padre Dinis* é certamente o exemplo mais ilustrativo, pois o protagonista vai assumindo diferentes identidades ao longo do romance e de acordo com as vicissitudes da sua trajectória. Neste caso, a história pessoal da personagem não está condicionada pelo momento histórico que testemunha: a Revolução Francesa acaba por servir apenas de pano de fundo à adolescência de Sebastião e à sua transformação em duque de Cliton. Podemos apontar outros exemplos: a vasta prole ilegítima de Padre Bento da Mó, em *O Demónio do Ouro*, serve para ajudar a traçar um retrato caricatural do clero de província, através da exposição dos vícios associados à falta de vocação e aos baixos escrúpulos; este retrato não é de forma alguma condicionado pela época evocada. Embora vários desses filhos se envolvam nos acontecimentos do tempo (como as atrocidades cometidas pela população durante a segunda invasão francesa, em Braga), não assumem um papel de relevo e Camilo fá-los figurar nesses eventos apenas para provar que o dinheiro ganha facilmente acaba por corromper e conduzir os seus possuidores à desgraça. Deste modo, estabelece também o contraste com a honra e probidade de Manuel Vieira, o único ilegítimo desta casta digno de louvor pelo seu trabalho honesto e sincero devotamento ao próximo. Assim, a moralidade deste exemplo ultrapassa a cronologia em que se insere e institui-se como verdade universal que a ficção de Camilo repete incessantemente.

Além da influência do romance-folhetim, o problema da ilegitimidade e a consequente cadeia de acontecimentos trágicos que envolve as personagens contém ecos da literatura negra, pois Camilo recupera, muitas vezes, um tema daquelas narrativas: os filhos expiam as culpas dos pais. Um exemplo claro desta temática é o destino trágico de muitas personagens de *O Demónio do Ouro*: quase todos os filhos de Padre Bento morrem de forma violenta e rodeados de miséria, Serafim torna-se líder de salteadores e morre enforcado, e o próprio Manuel Vieira morre sem descendência a quem entregar a avultada herança. Outros desenlaces infelizes corroboram esta afirmação: os destinos de Antónia Xavier (*A Caveira da Mártir*), de Flávia (*A Enjeitada*), de Gaspar e Joaquina (*A Sereia*), ou de Brás Luís de Abreu (*O Olho de Vidro*) encerram uma punição por uma

culpa que os transcende e que tem origem nos desvios à norma protagonizados pela geração anterior. Como facilmente se pode verificar, este tema explorado incansavelmente por Camilo é independente de qualquer condicionalismo histórico.

A violação dos códigos morais ou sociais acarreta muitas vezes o remorso e longas expiações. Um exemplo demonstrativo deste esquema habitualmente seguido por Camilo (a que já fizemos referência no capítulo anterior) é o do percurso de Baltasar (*O Santo da Montanha*): depois de assassinar o rival, Baltasar professa mas não sente remorsos; mais tarde, assassina a antiga amada e não dá sinais de arrependimento; porém, quando a filha é atingida mortalmente, ele sente o peso do castigo divino e torna-se ermitão, acabando por morrer com aura de santidade.

A presença da Providência é sobejamente sentida e as acções das personagens são sujeitas a um Deus interveniente, quase “participante” na intriga: Leonor é castigada com a infelicidade no casamento e a loucura porque não é fiel ao amor de Rui, e a própria nação portuguesa sofre a derrota e consequente perda da independência devido aos excessos de prepotência no Oriente (*O Senhor do Paço de Ninães*); mas, noutros casos, a Providência ajuda os protagonistas, salvando-os da morte e aproximando-os novamente depois de longas penas, como acontece a Bernardo e Ricardina (*O Retrato de Ricardina*). O auxílio aos amantes é muitas vezes prestado também por personagens com papéis mais ou menos secundários na intriga: Norberto Calvo, criado fiel com uma dívida de gratidão a Ricardina, desempenha importante papel no afastamento e posterior reencontro do par amoroso (*O Retrato de Ricardina*), mas em quase todos os romances há criadas ou mendigos coniventes nos amores, levando recados e cartas, ou facilitando encontros.

Para abreviar esta exposição, enumeramos, em seguida, outros elementos frequentes nas tramas camilianas e que têm origem na literatura negra e no romance-folhetim¹⁵⁰:

- as vinganças: o escravo Vasco assassina o marido de Leonor (*O Senhor do Paço de Ninães*);
- as aventuras inverosímeis: o rapto por corsários dos sogros de Brás Luís de Abreu (*O Olho de Vidro*); a vida de Bernardo Moniz após a participação no assassinato dos lentes de Coimbra e até ao regresso de Angola e reconhecimento

¹⁵⁰ Cf. o ponto 4 da Introdução.

- do filho (*O Retrato de Ricardina*); a viagem de Filipe de Chesterfield à Amazónia e o fingimento da morte de Johnson Fowler (*O Demónio do Ouro*);
- os numerosos assassinatos e os planos para os cometer, exemplificados em *A Caveira da Mártir*, nos homicídios perpetrados por Isaac Eliot e seu amigo Rutier (o boticário, Antónia e André);
 - os envenenamentos: o duque de Cliton envenena Branca por suspeitas de adultério (*Livro Negro de Padre Dinis*); a escrava de António José da Silva é envenenada depois de fazer a denúncia falsa (*O Judeu*); o pai de Heitor Dias da Paz suicida-se com um veneno (*O Olho de Vidro*); Bartolina suicida-se com morfina depois do enforcamento de Serafim (*O Demónio do Ouro*);
 - o gosto pelos pormenores tétricos, como a caveira guardada por Josse e o sangue que escorre do caixão de Antónia (*A Caveira da Mártir*);
 - os bandos de salteadores, como aquele comandado por Serafim, e o particular sentido da honra do bandido que não admite traidores entre os seus apaniguados (*O Demónio do Ouro*);
 - os pressentimentos de desgraça: Sara e Leonor são constantemente assaltadas por presságios de infelicidade que acabam por concretizar-se (*O Judeu*).

Todos estes tópicos são explorados pelas intrigas independentemente da época em que se desenrola a acção e são típicos do universo literário de Camilo. Traduzem uma ideologia romântica que o autor transfere ou adapta livremente para tempos distantes, sem pensar que possam configurar um anacronismo psicológico ou cultural. A sua transposição para o passado depende de uma noção de imutabilidade de sentimentos e emoções do homem e corresponde ao “anacronismo necessário” que o prefácio de *Ivanhoe* define. Voltaremos a este assunto.

Nestes enredos recheados de peripécias que se sucedem rapidamente contracenam personagens referenciais e fictícias com tal à vontade que, por vezes, duvidamos do carácter histórico das primeiras. Camilo traz algumas figuras históricas para o primeiro plano da cena e fá-las actuar ao nível das personagens inventadas. Assim se entende a seguinte observação de Castelo Branco Chaves: “os personagens que tiveram existência histórica são personagens muito seus, inventados ou adivinhados.”¹⁵¹ Mas, como observa Maria de Fátima Marinho¹⁵², o tratamento das

¹⁵¹ Castelo Branco Chaves, *O Romance Histórico no Romantismo Português*, p.53.

personagens referenciais não é sempre igual, pois as que têm biografias mais obscuras são mais exploradas em termos romanescos, como é o caso de Brás Luís de Abreu, Domingos Leite Pereira ou Isaac Eliot, para os quais o romancista elabora toda uma teia de relações e motivações que está longe de corresponder exactamente à realidade. Analisamos já o caso de Brás; concentramo-nos agora nos outros dois nomes citados.

Domingos Leite Pereira (*O Regicida*) é o marido enganado que busca a reparação da honra no assassinato do rival, neste caso o próprio rei: esta é a motivação que Camilo inventa para explicar a tentativa de regicídio. Uma biografia recente de D. João IV¹⁵³ resume o episódio e esclarece as verdadeiras razões para o atentado: Domingos Leite Pereira terá sido contactado em Madrid pelo marquês de Porto Seguro, filho do terceiro duque de Aveiro, e pelo conde de Figueiró para executar o crime no dia 20 de Junho de 1646. Deslocou-se a Lisboa e preparou as casas da Rua dos Tanoeiros, tal como descreve o romance de Camilo. Mas o seu companheiro, um tal de Manuel Roque, que o esperara no Mosteiro de Nossa Senhora da Graça, veio enganado, pois pensava que Domingos “se dispusera a uma criminosa aventura para punir a mulher adúltera”.¹⁵⁴ Falhado o objectivo por razões pouco claras, Domingos realizou uma segunda tentativa em Agosto do ano seguinte, mas, desta vez, informou o seu companheiro acerca do real objectivo da viagem. Este afastou-se sob pretexto de arranjar alojamento e denunciou o amigo com o intuito de receber uma boa recompensa. Estes são os factos apurados pelos historiadores. A versão de Camilo é diferente, pois reduz as motivações políticas a um papel secundário e converte o monarca num galã leviano; ao mesmo tempo, exalta as dúvidas e a angústia de Domingos, homem bom e justo que se vê impelido ao crime em resgate da honra. Já antes, quando descobrira a desonra da mulher anterior ao casamento, Domingos lutara com a consciência, pois a seu ver nem a vaidade nem o pundonor justificavam matar um homem que não o ultrajara. Este episódio fictício obriga o protagonista a abandonar a corte e procurar exílio em Espanha: é um homem “desgraçado” que se separa da filha e da mulher que ama, apesar de tudo, para proteger o amigo Roque, o verdadeiro assassino do primeiro amante da mulher. Domingos busca a solidão e a obscuridade para poder chorar o afastamento da filha e a sua vergonha. É nessa altura que os fidalgos portugueses em

¹⁵² *O Romance Histórico em Portugal*, pp.80-81.

¹⁵³ Leonor Freire da Costa e Mafalda Soares da Cunha, *D. João IV*, («Colecção “Reis de Portugal”»), direcção de Roberto Carneiro e coordenação científica de Artur Teodoro de Matos, s/l., Círculo de Leitores e Centro de Estudos dos Povos e Culturas de Expressão Portuguesa da Universidade Católica Portuguesa, 2006.

¹⁵⁴ *Idem*, p.183.

Espanha começam a contactá-lo e a apresentar uma imagem muito negativa de D. João IV. Domingos vem a Lisboa incógnito na tentativa de levar Ângela e toma conhecimento do relacionamento da mulher com o rei – neste momento, começa a pensar em vingança, mas também pensa em deixar-se matar assim que executasse o plano. É sempre Roque que o incita e converte a vingança de um homem traído em assassinato político, aproveitando-se do estado de espírito do marido da “Traga-Malhas” e do facto de ele ser ingénuo e influenciável. Camilo atribui ainda o insucesso da primeira tentativa de regicídio ao facto de Domingos ter visto a filha entre a multidão que assistia à procissão de “Corpus Christi”. Esta síntese dos acontecimentos relatados pelo romance leva-nos a concluir que Camilo não apresenta o protagonista como um assassino político, frio e calculista, mas demonstra antes a sua simpatia pelo homem ferido na honra, pelo pai desesperado pela ausência da filha, enfim, pelo “desgraçado” que um destino cruel lança numa carreira criminosa. *O Regicida* desenvolve o tema tantas vezes explorado pelas obras do romancista: a tragédia que se abate sobre os inocentes, incapazes de lutar contra a fatalidade; no romance transparece também a habitual simpatia de Camilo pelos infelizes. Mais uma vez, esta temática é explorada sob um qualquer pretexto, independentemente da época em que ocorrem os factos.

Finalmente, o médico Isaac Eliot (*A Caveira da Mártir*) surge, num primeiro momento, como confidente e conselheiro de Francisco Xavier; mas, com o intuito de arrecadar o avultado dote de Antónia, traça um plano para a afastar do amante, falsificando cartas e matando o mensageiro para finalmente a induzir a casar. Depois, como quer casar com a mulher que realmente ama sem perder a fortuna da primeira, assassina a protagonista e o amigo e confidente dela, encenando um crime de honra. Se, em alguns momentos, as opiniões do médico servem para ajudar a traçar um retrato da Medicina e da condição feminina na época, a partir do segundo volume, Eliot passa a ser mais uma personagem “fictícia” com traços vincadamente “negros”: a personagem camiliana Isaac Eliot está longe de corresponder à realidade, uma vez que, partindo de um facto documentado (o uxoricídio), o romancista efabula à vontade, a ponto de casar o médico com uma descendente de Domingos Leite Pereira.

Ainda no parágrafo das personagens referenciais, comentamos agora a actuação dos reis. Se a vida das personagens que mencionamos antes foi facilmente adulterada por Camilo para corresponder aos seus objectivos ficcionais, a dos reis estaria, à partida, mais condicionada pelo conhecimento do público. Apesar disso, o romancista concentra-se nos aspectos mais dúbios do carácter ou da actuação destas figuras para

poder criar uma imagem negativa. D. João IV e D. João V desempenham papéis de diferente importância na intriga: o primeiro (*O Regicida*) contracenava com personagens inventadas, tornando-se amante da esposa do futuro regicida e, por isso, contribuiu para o desenlace, fornecendo o “motivo” ficcional de um acontecimento histórico; o segundo (*A Caveira da Mártir*) não tem uma participação tão clara como o primeiro no enredo, e a sua actuação é normalmente reportada pelo narrador ou pelas personagens, raramente surgindo em diálogo. Ambas as figuras reais são despidas da formalidade inerente ao cargo e os seus retratos, traçados tanto pelo narrador como pelas personagens com quem contracenam, destacam principalmente os aspectos negativos da personalidade e dos seus reinados: os gastos excessivos, as amantes, os filhos ilegítimos, os excessos de devoção, a intemperança, etc. As descrições ou comentários do narrador ou das outras personagens acerca destes reis servem principalmente para os ridicularizar, como já demonstrámos. Ora, este retrato tão negativo dos monarcas tem uma explicação que ultrapassa o rancor de Camilo devido à questão do viscondado. Como explicam as autoras da biografia de D. João IV citada há pouco, os textos produzidos na época da Restauração não eram inocentes porque visavam fixar a versão mais conveniente aos interesses dos seus redactores ou dos protagonistas nos eventos para, dessa forma, assegurar as benesses concedidas pelo rei. Camilo percebeu esta intenção, como o passo de *Luta de Gigantes* que transcrevemos atrás deixa bem claro. Apesar de tudo, a versão que perdurou foi aquela estabelecida pelo conde da Ericeira no seu *Portugal Restaurado*. Camilo cita-o frequentemente em *O Regicida*, mas desse texto extrai normalmente os trechos que corroboram a sua opinião acerca do rei e ajudam a construir a imagem negativa que quer imprimir ao romance, chegando mesmo a tentar adivinhar o que escreveria aquele historiador se pudesse fazê-lo livremente¹⁵⁵. E, ao construir essa imagem, acompanha a tendência da historiografia oitocentista que deturpa certas passagens de *Portugal Restaurado* na intenção de criticar o Absolutismo e os reis que o praticaram¹⁵⁶. Nas palavras de Leonor Freire Costa e Mafalda Soares da Cunha, “Em

¹⁵⁵ *O Regicida*, p.83: “Era de estatura meã, e largo de espáduas, robustecido em lides fragueiras, desprezador de inclemências de tempo, quando nas monterias da tapada de Vila Viçosa despendia selvaticamente os melhores anos da existência. Dá a perceber o conde da Ericeira, D. Luís de Meneses, no *Portugal Restaurado*, que D. João era tão desregrado na alimentação que antecipara a caduqueza do corpo. O historiador áulico, se lhe dessem trela e alforria no pensamento, assim como nos disse que no rei o trajar era pouco menos que rústico e sujo, comunicar-nos-ia a intemperança do espadaúdo sujeito, cevando-se nas lubricidades que adelgaçam as mais maçorras e rijas compleições.”

¹⁵⁶ *D. João IV*, pp.22-23: “Para o futuro ficaria, contudo, a ordem dos eventos e a arrumação das personagens estabelecida por Ericeira. Nele beberam boa parte dos historiadores oitocentistas, descartando muitas das suas afirmações do contexto e, sobretudo, fazendo delas um uso que o autor não tinha, com certeza, em mente. O *Portugal Restaurado* contém, com efeito, elementos para uma avaliação

efectivo tribunal da história, Alexandre Herculano e muito principalmente Pinheiro Chagas, Camilo Castelo Branco e Oliveira Martins desenharam-lhe essa imagem de pusilânime e irresoluto; ambicioso, mas cobarde; inapto, inculto e rústico.”¹⁵⁷ E, acrescentamos nós, licencioso, lúbrico e emocionalmente inconstante, como quer Camilo. O mesmo problema ocorre em relação ao reinado de D. João V. De acordo com Maria Beatriz Nizza da Silva¹⁵⁸, a historiografia oitocentista transformou em graves defeitos as características consideradas positivas pelos memorialistas de setecentos. Assim, surgem pela pena de Oliveira Martins, Ribeiro Guimarães, Teófilo Braga ou Pinheiro Chagas críticas aos excessos de luxo e de devoção de D. João V, aos seus amores com as freiras, às excessivas benesses concedidas ao primeiro patriarca de Lisboa, à falta de protecção das artes e da literatura, ao controlo da cultura pela Igreja, à falta de protecção das colónias, especialmente do Brasil. Já no século XX, na década de trinta, o historiador Eduardo Brazão inverte esta tendência, procurando “mostrar que a imagem estereotipada do rei magnânimo tinha como objectivo a luta política oitocentista, e não um conhecimento daquilo que efectivamente o monarca realizara”¹⁵⁹, mas, como sublinha a autora citada, não se pode esquecer que os objectivos que presidem a esta reabilitação da imagem de D. João V são também políticos. Depois de sintetizar o conteúdo de importantes estudos publicados nos últimos anos, a historiadora brasileira conclui:

“Não há dúvida de que D. João V é uma figura polémica, objecto da extrema antipatia expressada pela historiografia oitocentista e da extrema empatia de uma geração de historiadores influenciados pela historiografia da compreensão, desejosos de uma reconstituição do passado sem anacronismos ditados por uma mentalidade que não é a que domina na época do objecto de estudo.”¹⁶⁰

Podemos, então, concluir que Camilo acompanha os historiadores seus contemporâneos na construção de uma imagem negativa destes dois reinados, não só por motivos pessoais (vingança pela não atribuição do título de Visconde), mas também

negativa de D. João IV. À data deviam constituir factos e características de todos que coexistiam com outras valorosas dimensões da personalidade e da acção do monarca. Não tinham, portanto, a carga pejorativa que lhes emprestaram posteriormente os críticos do absolutismo e dos reis da dinastia dos Bragança que assim construíram uma verdadeira lenda negra em torno de D. João IV.”

¹⁵⁷ *D. João IV*, p.23.

¹⁵⁸ Maria Beatriz Nizza da Silva, *D. João V*, Parte I – “O que os historiadores escreveram”, pp.10-14.

¹⁵⁹ *Idem*, p.11.

¹⁶⁰ *Idem*, p.13.

como forma de chamar a atenção para os problemas relacionados com o mau governo da nação no seu próprio tempo. Abordámos este assunto quando reflectimos sobre a visão camiliana da História no ponto um deste capítulo.

Das figuras históricas que convivem com os reis, destacamos a personagem da amante de D. João V, Soror Paula Perestrelo (*A Caveira da Mártir*), que não se distingue de outra qualquer heroína de romance de actualidade: ela interage com as personagens fictícias, nomeadamente Catarina e Antónia, conhece os seus segredos e influi no desenvolvimento da intriga; mas, a nosso ver, a sua presença no romance serve principalmente para desvirtuar a imagem do monarca, ajudar a traçar um retrato da vida conventual e fazer sobressair a corrupção dos costumes daquela época.

Comentamos apenas a actuação de mais duas personagens referenciais. A vida de António José da Silva, o Judeu, surge cheia de inexactidões e fantasias no romance, como demonstrou Fernando Castelo Branco¹⁶¹, em especial no que toca às razões da sua prisão. Camilo cita os trechos das peças que teriam sido interpretados como um ataque à Igreja e teriam motivado a perseguição do Santo Ofício, mas essas passagens não têm tal significado nem foram usadas no processo de acusação, o que leva o referido crítico a concluir que a relação da obra de António José da Silva com a tragédia da sua vida é inventada e a interpretação das suas peças é forçada.¹⁶² O comediógrafo representa mais um caso humano de sofrimento e injustiça e só isso era motivo suficiente para atrair a atenção do romancista¹⁶³. Depois de ter sido submetido a tortura e após a libertação dos cárceres inquisitoriais, António passa a evitar os antigos amigos e mostra uma devoção excessiva; além disso, diz que está morto para a felicidade. Mas a conversa com Francisco Xavier de Oliveira fá-lo acordar da espécie de letargia em que vivia e o amor por Leonor dá-lhe uma nova vida, fazendo renascer também o gosto pela comédia. Neste ponto, surge o tópico romântico da transformação do carácter pela acção do amor, tal como sucede com o herói romântico camiliano por excelência, Simão

¹⁶¹ “Nota Preliminar” a *O Judeu*, pp.viii-xvii.

¹⁶² *Idem*, p.xii.

¹⁶³ Cf. David Frier, *As (Trans)Figurações do Eu nos Romances de Camilo Castelo Branco (1859-1870)*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005, p.294: “É verdade que *O Judeu* tem um número considerável de referências a crenças e práticas judaicas; mas são apenas acessórios em relação ao que realmente lhe interessa: o destino de António José da Silva e da sua família. Aqui não há o autêntico gosto pelo sabor exótico de um milieu estranho, como poderia suceder com muitos outros românticos; aqui o interesse centra-se em seres humanos que sofrem. Os protagonistas são levados para um destino inevitável: morte às mãos da Inquisição.”

Botelho. Assim, mais uma vez se prova que os tópicos explorados por Camilo não são dependentes dos condicionalismos históricos.

Finalmente, recordamos o Cavaleiro de Oliveira, Francisco Xavier de Oliveira, que surge n' *O Judeu* como amigo de infância de António José da Silva, o que é falso¹⁶⁴. Esta personagem histórica contracenava com personagens inventadas: quando se desloca a Espanha em perseguição da amante cigana que o abandonara, Francisco toma conhecimento da prisão de Sara e Leonor pela Inquisição e esforça-se para libertá-las; aliás, esta sua intervenção parece inspirada nas soluções *deus ex machina* do romance-folhetim. O ambiente de fanatismo, superstição e credence religiosa em que vive a mãe de Francisco contrasta com as opiniões do homem racional e culto, que sente dúvidas em relação à fé cega e aconselha António José da Silva a acreditar que o verdadeiro Deus está em todas as religiões desde que os homens sejam justos.¹⁶⁵ Mais tarde, já no exílio, Francisco torna-se protestante e defende os judeus no *Amusement Périodique*. As suas opiniões contrárias ao dogmatismo religioso da época servem para vincar a crítica à intolerância e à perseguição protagonizadas pelo Santo Ofício.¹⁶⁶

Quer trate de personagens com existência histórica, quer trate de personagens inventadas, Camilo preocupa-se em estabelecer a diferença de carácter de cristãos e judeus: se lermos os romances com atenção, constatamos que os judeus são normalmente cultos, honestos, escrupulosos, preocupados com o trabalho e o bem-estar da família, enquanto os cristãos que com eles contracenam são muito mais supersticiosos, invejosos, mesquinhos e intolerantes. Além disso, os judeus são as vítimas da injustiça e da perseguição dos cristãos, arvorados em defensores da fé e, por isso, arrogando-se o direito de perseguir quem não partilha das mesmas crenças. Deste modo, realçando a sua simpatia pelas vítimas da injustiça, Camilo inverte os valores associados tradicionalmente às duas raças e, sem se dar conta disso, acaba por incorrer num anacronismo cultural, pois, na época em que decorre a acção dos seus romances, a imagem do judeu, conservada pela tradição, estava associada à usura e à avareza.¹⁶⁷ O romance *O Judeu* dá-nos um claro exemplo destas afirmações: quando Jorge visita a

¹⁶⁴ Como afirma Fernando Castelo Branco, “Nota Preliminar” a *O Judeu*, p.xvii.

¹⁶⁵ *O Judeu*, tomo II, p.47.

¹⁶⁶ Cf. Ana Maria Ramalheite, “Errância, Horror e Morte (...)”, p.1371: “Através dos seus escritos [do Cavaleiro de Oliveira] pretende fazer uma denúncia aberta da realidade da época, processo afinal que como temos vindo a reconhecer, é muito semelhante ao da intenção da própria escrita de Camilo.”

¹⁶⁷ Baseando-se na leitura de várias obras de Camilo que abordam a problemática da Inquisição, Ana Maria Ramalheite conclui: “Fulcral nestas obras é pois o tratamento dado por Camilo à imagem dos judeus, longe da figura tradicional do judeu usurário detestável, destaca-se o homem produtivo, de superior educação e sentimento (...)” (“Errância, Horror e Morte (...)”, p.1370).

família do judeu Simão de Sá, que acolhe Sara e Leonor mesmo correndo o risco de atrair sobre si a atenção do Santo Ofício, constata que nela reinava o amor e o respeito, um ambiente que contrasta com o vivido no seio da sua família, na qual imperavam o ódio, a ganância, a inveja e o desejo de vingança, motivados pela cobiça despertada pelo tesouro escondido por Luís Pereira de Barros. A figura de Francisca contribui fortemente para criar este contraste: logo no início do romance, o narrador reflecte sobre o desafecto desta mãe por um dos filhos (Jorge)¹⁶⁸; mais adiante, julgando que Jorge já teria recuperado o tesouro, a mãe pensa em denunciá-lo à Inquisição “como renegado e circunciso por amor de Sara”¹⁶⁹. Além disso, a ganância desta mulher e o desejo de obter o tesouro a qualquer preço ajudam a “dissolver a imagem da ganância tradicionalmente acoplada aos judeus.”¹⁷⁰ Ana Maria Ramalhete observa ainda que a imagem da mulher católica representada por Francisca contrasta com a imagem idealizada da mulher judia:

“Acentua-se um relacionamento familiar contrário à tradicional figura simbólica da mulher, cuja impunidade numa sociedade injusta lhe advém de ser católica. Em contraste com esta figura, surgem as imagens idealizadas das mulheres judias, plenas de anseios de agregação dos seus núcleos familiares, funcionando dentro dos moldes tradicionalmente atribuídos aos elementos femininos, e será sobre elas e seus familiares que recairá a injustiça da Inquisição. Do impacto de tal amostragem, apenas o horror e a repulsa podem prevalecer no leitor.”¹⁷¹

Apesar de não ser punida pela sociedade injusta, Francisca não escapa à punição da Providência e acaba os seus dias entrevada e louca; também Duarte Cotinel Franco, o falso amigo que denunciou António José da Silva para poder ficar com o tesouro, morre no dia do terramoto de 1755 às mãos de ladrões que pilham o seu palacete arruinado. Camilo, o moralista cristão, repõe, de certa forma, no final do romance, a ordem no universo diegético através da onnipresente justiça divina.

Os acontecimentos históricos inseridos na intriga afectam com maior ou menor intensidade a vida das personagens. Vejamos alguns exemplos. Em *O Retrato de*

¹⁶⁸ *O Judeu*, tomo I, p.17.

¹⁶⁹ *Idem*, tomo I, p.85.

¹⁷⁰ Ana Maria Ramalhete, “Errância, Horror e Morte (...)”, p.1372.

¹⁷¹ *Idem*, p.1372.

Ricardina, Bernardo Moniz envolve-se no episódio do assassinio dos lentes de Coimbra e, por isso, é obrigado a fugir. Mas, para além desse episódio, as lutas entre liberais e miguelistas não têm qualquer influência no destino das personagens e só são mencionadas de passagem pelo narrador. Neste caso, o pano de fundo histórico é quase irrelevante para o desenvolvimento do enredo. O mesmo se verifica nos seguintes romances: em *O Santo da Montanha*, é somente referido um ataque de corsários à Madeira; em *A Enjeitada*, as invasões francesas são apenas um pretexto para que Alfredo Gassiot venha a Portugal, conheça e seduza Miquelina, dando origem ao nascimento da protagonista; em *A Sereia*, a fuga dos amantes para Espanha não tem qualquer ligação com o momento histórico referido e resulta da oposição paterna ao enlace desigual em termos de estatuto social; em *O Demónio do Ouro*, o percurso do protagonista (cujas existência e herança foram reais¹⁷²) não é condicionado pelos acontecimentos da época, embora personagens secundárias testemunhem as invasões francesas, as lutas liberais, a conjuração republicana de Minas Gerais ou a tomada de Olivença por Espanha; em *A Caveira da Mártir*, ainda que um artifício do autor estabeleça o parentesco da protagonista com o regicida Domingos Leite Pereira e o nome de Isaac Eliot surja num processo de uxoricídio, o certo é que o destino trágico de Antónia depende apenas da imaginação de Camilo. Podemos, então, concluir que embora alguns dados históricos sejam introduzidos na diegese, as personagens principais agem de acordo com esquemas românticos e as suas vidas privadas em nada são afectadas pelos acontecimentos da época que formam o cenário do enredo; por isso, estes romances são disjuntivos.¹⁷³

Pelo contrário, em *O Senhor do Paço de Ninães*, o protagonista envolve-se em todos os acontecimentos históricos mencionados (batalha de Alcácer Quibir, luta do Prior do Crato pelo trono, vida portuguesa no Oriente). Apesar de o ponto de partida ser ficcional (impossibilidade de casar com Leonor), a verdade é que o destino do herói está intrinsecamente ligado ao momento histórico e, por isso, este é um romance conjuntivo. A esta classe pertencem também *Luta de Gigantes*, *O Olho de Vidro* ou *O Judeu*, embora nos dois últimos o papel da efabulação seja mais determinante; no entanto, o destino da personagem principal respeita o consagrado na História e todas as

¹⁷² Como informa Jacinto do Prado Coelho, *op. cit.*, vol.II, p.324.

¹⁷³ Servimo-nos novamente da terminologia de Harry Shaw, *The Forms of Historical Fiction – Sir Walter Scott and His Successors*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1983, pp.155 e seguintes.

personagens estão, de certa forma, submetidas ao momento histórico – a perseguição aos judeus pela Inquisição.

Através desta apreciação da intriga e das personagens camilianas podemos perceber de que forma os anacronismos psicológicos e culturais se inserem nos romances. Apontamos mais alguns exemplos.

O protagonista de *O Senhor do Paço de Ninães* é apresentado como um herói romântico, um carácter de excepção¹⁷⁴, em luta com as convenções amorosas e sociais do tempo e permitindo-se uma sensibilidade estranha à época e aos cenários de guerra que atravessa. Depois de perder Leonor, Rui torna-se taciturno e evita o convívio com a sociedade que tenta “corrigi-lo”, isto é, retirar-lhe esse carácter excepcional que o distingue. O narrador informa: “A melancolia, *que não corria então como graça e atractivo*, desluzia a gentileza do moço.”¹⁷⁵ Ora, esta caracterização revela um anacronismo psicológico e o próprio narrador parece estar ciente disso quando faz aquela ressalva: a melancolia era característica quase obrigatória dos jovens românticos e dos heróis dos romances de actualidade, mas não seria de esperar num jovem do tempo de D. Sebastião. Num ponto mais adiantado do enredo, Rui viaja para a Índia como mercador, mas Camilo parece esquecer que naquela época as classes sociais eram demasiado fechadas e não é verosímil que um nobre se disfarçasse de burguês, como observa Castelo Branco Chaves.¹⁷⁶ Podemos então concluir que, ao delinear esta personagem e ao colocá-la neste cenário, Camilo incorreu num anacronismo psicológico e cultural.

Também Ricardina apresenta um comportamento discordante da sua idade (tem apenas treze anos no início do romance) e da condição feminina naquela época ao recusar veementemente as imposições do pai¹⁷⁷: não esqueçamos que a mulher passava da tutela do pai para a do marido, habitualmente escolhido pelo progenitor. A actuação da heroína em nada depende do período conturbado das lutas liberais, mas é antes conduzida pelas motivações românticas que regem os romances de actualidade, nos quais o amor é sempre superior às convenções sociais.

Em certas partes do romance que protagoniza, António José da Silva, o Judeu, age mais como um jovem romântico transformado pelo amor, como vimos, do que

¹⁷⁴ Como sublinha Maria Isabel Rocheta em vários artigos citados ao longo deste trabalho.

¹⁷⁵ *O Senhor do Paço de Ninães*, p.78. Sublinhado nosso.

¹⁷⁶ “Nota Preliminar” a *O Senhor do Paço de Ninães*, p.18.

¹⁷⁷ Alexandre Cabral, na “Nota Introdutória” a *O Retrato de Ricardina*, observa que o comportamento desta menina de treze anos é inverosímil.

como um homem perseguido pela Inquisição, o que motiva o seguinte comentário de Pinheiro Chagas: “(...) mas o século XVIII não resurgia do tumulo, nem as figuras históricas estampavam o seu vulto bem pronunciado no fundo liso da tela. As feições do heroe do livro, do proprio Antonio José, nem por sombras accusavam uma individualidade característica.”¹⁷⁸

Estas incongruências resultam de uma visão arraigada da natureza humana como sendo contínua e imutável ao longo dos tempos, principalmente no que toca aos sentimentos, tal como vimos no capítulo dedicado a Walter Scott. Pinheiro Chagas resume de modo acertado esta ideia quando comenta o romance *A Sereia* e tenta perceber se será histórico ou não: “O drama desenrola-se a um canto de Portugal, bem longe da influencia das ideias e dos costumes de um tempo diferente do nosso. As peripecias de uma paixão infeliz são identicas sempre, mau grado ás transformações da humanidade. Para o coração é indifferente o lento correr dos seculos.”¹⁷⁹ Ora, como bem compreendeu Pinheiro Chagas, para Camilo o mais importante é o caso de amor infeliz, o destino trágico do herói que surge em determinada época mas que podia figurar num outro tempo qualquer. Por isso, já o dissemos, os enredos dos seus romances históricos não diferem das histórias dos romances de actualidade e as personagens fictícias agem sempre de acordo com esquemas românticos, evidenciando uma psicologia anacrónica em relação à época escolhida para cenário. Por isso, também, não é de estranhar que essas personagens emitam opiniões ou formulem juízos demasiado avançados para a época em que vivem, muitas vezes dando voz às opiniões do próprio Camilo. Rui Gomes de Azevedo é talvez o caso mais exemplar: a sua opinião em relação à campanha de Álcacer Quibir ecoa a do Velho do Restelo, defendendo o trabalho da terra contra as conquistas no estrangeiro (cap.IV); mais tarde, já na Índia, Rui critica a exploração dos indianos e a corrupção dos portugueses (cap.XVII); finalmente, nas Filipinas questiona o martírio dos missionários e o direito que os cristãos se arrogam de impor a sua religião aos orientais (cap.XXIII). Estas declarações de Rui entram em conflito com a ortodoxia e com os próprios princípios que norteavam a vida da nobreza portuguesa do século XVI, para quem a “dilatação da Fé e do Império” seria um objectivo inquestionável: por isso, podem ser consideradas anacrónicas. Mas não são só estas opiniões que podem ser vistas como anacrónicas; também a posição de Rui perante o amor e a honra é original quando confrontada com a

¹⁷⁸ *Novos Ensaios Críticos*, p.40.

¹⁷⁹ *Novos Ensaios Críticos*, p.39.

dos homens do “seu” tempo. É neste sentido que interpretamos a seguinte observação de Maria Isabel Rocheta:

“O protagonista, Rui Gomes de Azevedo, afirma-se ao longo da diegese como uma voz discordante em relação ao seu tempo e ao seu meio. Seja o tema o amor, a expansão, o domínio filipino ou ainda a religião, este fidalgo de fins do século XVI assume desassombradamente um discurso hipercrítico quanto às formas dominantes na época.”¹⁸⁰

Ao encerrarmos este capítulo, sintetizamos as conclusões mais relevantes: Camilo dá-nos uma visão parcial da História; ao tratar certos períodos e personagens do passado, sublinhando os aspectos negativos mais conhecidos e efabulando sempre no sentido de ridicularizar os monarcas, o romancista propõe um novo olhar sobre a História. Camilo não consegue abstrair-se do momento que testemunha e julga o passado à luz do presente, avaliando o Absolutismo à luz do Liberalismo. A imagem degradada dos monarcas da quarta dinastia não depende apenas do rancor de Camilo pela demora na atribuição do título nobiliárquico, como vimos, mas é também apanágio de uma certa historiografia oitocentista que desmistifica a actuação de homens como D. João IV ou D. João V e se ocupa a sublinhar os seus erros ou falhas de carácter. Ao declarar que “a história dos governos monárquicos tem sempre sido escrita de joelhos sobre os estrados dos tronos”¹⁸¹, Camilo mostra que está ciente da parcialidade da escrita da História, antecipando, desta forma, conclusões de romancistas e historiadores do século XX. Mas, ao mesmo tempo, o autor de *Amor de Perdição* não é capaz de se libertar dos preconceitos da historiografia do seu tempo: põe de parte a visão demasiado apologética dos cronistas contemporâneos dos acontecimentos e cita historiadores que, como Pinheiro Chagas, apresentam uma imagem incompleta do reinado do Restaurador. À desmistificação da História alia Camilo uma intriga romântica e personagens do seu tempo, de vincado recorte folhetinista e sentimental. E, deste modo, o ficcionista imprime aos seus romances aquele defeito que percebe em produções de outros autores: um anacronismo psicológico e cultural constante.

Terminamos com uma explicação sobre a epígrafe que abre este capítulo. Apesar de *A Queda dum Anjo* não ser um romance histórico, o excerto citado parece resumir

¹⁸⁰ Maria Isabel Rocheta, “Monologismo e Dialogismo na Novela Camiliana”, p.69.

¹⁸¹ *O Regicida*, nota XVIII, p.184.

jocosamente os principais traços da ficção histórica camiliana que enumerámos ao longo deste estudo: o respeito pela “verdade” do “coração”, mais do que pela “verdade histórica”; a concepção do romancista como um “historiador” da condição humana e a exposição irónica de todos os artifícios inseparáveis da actividade do romancista.

IV.3. MANUEL PINHEIRO CHAGAS

“Seja-se escrupulosamente exacto na reproducção 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. Por isso alguns escriptores dizem que Walter Scott poetisou demasiadamente a idade media; é que elles esquecem que o historiador tem de se esconder por traz do romancista, que, se aquelle 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 influencia contemporanea. Esta necessidade reclama algumas concessões dos escrupulos do estudioso. A essas concessões devemos a parte brilhante do romance historico, o dialogo colorido, a frase apaixonada, a descrição mimosa, o typo sympathico.”

Manuel Pinheiro Chagas, *Novos Ensaios Críticos*, 1867

“Procede erradamente quem desejar estudar história francesa em romances de Alexandre Dumas, (...).”

Manuel Pinheiro Chagas, *A Jóia do Vice-Rei*, “Introdução”, 1890

Os dois excertos que servem de epígrafe a este capítulo apontam desde logo para distintas concepções de romance histórico adoptadas por Pinheiro Chagas em diferentes fases da sua produção romanesca. De acordo com Maria de Fátima Marinho, essas obras podem ser divididas em quatro grupos se se tiver em conta o grau de desenvolvimento da intriga: num primeiro momento, exemplificado por *A Corte de D. João V* (1867), o autor mostra-se preocupado sobretudo com a descrição do ambiente; no segundo grupo, que engloba *Os Guerrilheiros da Morte* (1872), *O Terremoto de Lisboa* (1874), *As Duas Flores de Sangue* (1875), *A Mantilha de Beatriz* (1878) e *A Marquesa das Índias* (1890), há um maior desenvolvimento da intriga e uma menor intervenção das personagens históricas; no terceiro grupo, de que fazem parte *A Máscara Vermelha* (1873) e o romance que lhe serve de continuação *O Juramento da Duquesa*, publicado no mesmo ano, a narrativa ficcional desenvolve-se em torno de episódios e personagens históricos; e no último grupo, composto por *A Jóia do Vice-Rei* (1890), *A Descoberta da Índia Contada por um Marinheiro* (1891) e *O Naufrágio de Vicente Sodré* (1892), a narrativa concentra-se exclusivamente nos factos históricos.¹ Para uma melhor organização deste trabalho, optamos por dividir a produção romanesca de Chagas em três blocos, embora estejamos cientes das diferenças entre algumas obras que catalogamos no primeiro grupo. Assim, num primeiro conjunto, englobamos todos os romances publicados entre 1867 e 1875, a que acrescentamos *O Major Napoleão* (1867); no segundo grupo, incluímos as obras motivadas pelas comédias de Calderón de la Barca, *A Mantilha de Beatriz* e *A Marquesa das Índias*; e o terceiro grupo é composto pelos três últimos romances mencionados atrás. Estes três grupos traduzem, em nosso entender, um gradual afastamento do modelo romântico de construção do romance histórico: como teremos oportunidade de comprovar, na primeira fase podemos detectar ainda marcas do modelo imposto por Scott ou Herculano, quer num intuito didáctico perceptível na forma como a História se insere no romance, quer na presença de personagens cuja actuação obedece ainda aos cânones românticos; na segunda fase esses traços são abandonados em prol de uma finalidade meramente lúdica, atingida através da exploração de situações romanescas motivadoras do riso; e, finalmente, na última fase, o autor anuncia o abandono do modelo inicial e abre caminho ao romance apologético de final de oitocentos / início de novecentos, que visa exaltar os valores

¹ Maria de Fátima Marinho, *O Romance Histórico em Portugal*, Porto, Campo das Letras, 1999, p.86. Mas tarde, a autora reduziu os quatro grupos mencionados a três, fundindo os dois primeiros: “O Outro Pinheiro Chagas”, in *Um Poço sem Fundo. Novas Reflexões sobre Literatura e História*, Porto, Campo das Letras, 2005, p.110.

patrióticos e os brios nacionais abalados pelo *Ultimatum* inglês de 1890 e pela crise política, social e económica que acompanha os últimos anos do regime monárquico e os primeiros da República.²

Estando assim estabelecidas as premissas que enquadram este capítulo, podemos agora caracterizar o romance histórico de Pinheiro Chagas, concentrando-nos na sua concepção do género, nas convenções da fórmula “romance histórico”, na visão do autor sobre o passado e, finalmente, nos vários tipos de anacronismo detectados.

Na Introdução a *A Corte de D. João V*, o autor define logo a sua concepção de romance histórico e expõe o objectivo da obra:

“Em vez d’um romance, em dois ou trez volumes, carregado de episodios dramaticos, labyrintho onde o romancista facilmente se perderia, fez-se uma *novella risonha*, que não destoa (...) do *tom ligeiro* em que o principio do romance fôra escripto. Em vez da grande tela historica, faz-se um *quadrinho de genero*, mais compativel com os limitados recursos da palheta do escriptor.

Eis-ahi como se compoz o *singelo romance*, que se intitula a *Côrte de D. João V*, e *em que se procura levantar uma ponta do véo, que occulta os roseos mysterios d’esses paços*, onde a devoção se ligava tão facilmente com o galanteio (...).”³

Trata-se, pois, de um *romance* que procura desvendar a vida íntima dos cortesãos do tempo de D. João V. À partida, não é enunciado o objectivo didáctico claramente expresso por Arnaldo Gama em várias obras. Mas esse objectivo está implícito no seguinte comentário inserido em *O Juramento da Duquesa*:

“Oh! se podessemos narrar os actos de heroismo, que alli se praticam, se podessemos conduzir a narrativa por entre o fumo das batalhas gloriosas, quanto seria mais facil e mais consoladora a nossa tarefa! Mas encarregámo-nos de um improbo e desgostoso trabalho, o de narrarmos as pequenas infamias, as pequenas traições que macularam essa grande epocha de 1640. Tomámos o encargo não de celebrar os grandes feitos das campanhas da Restauração, mas de narrar os enredos da corte, as calumnias, as traições que se desenrolavam no reverso d’esse quadro brilhante das epicas pelejas e

² Sobre o romance histórico apologético, leia-se Maria de Fátima Marinho, *O Romance Histórico em Portugal*, pp.116 e seguintes, e “Literatura e história na época de D. Carlos”, *Museu*, IV série, nº16, 2007, especialmente as páginas 69-75.

³ Manuel Pinheiro Chagas, *A Corte de D. João V. Romance Historico*, Lisboa, Livraria de A. M. Pereira, 1867, p.6. Sublinhado nosso.

de sobre-humanas façanhas. Mas também isto é historia, também isto é mister que se conte, e não se colhe menos proveito da narrativa das fraquezas e dos defeitos dos nossos antepassados, que são para nós amargas lições, do que da narrativa das suas virtudes e das glórias, que são para nós glorioso incitamento.”⁴

Está, então, definido o género praticado por Pinheiro Chagas entre 1867 e 1875: a narração de pequenos episódios que mostram o impacto dos acontecimentos históricos nas vidas privadas e dos quais também se podem retirar ensinamentos para o presente. A forma como o autor concebia o romance histórico neste período é claramente enunciada em textos críticos, de que a primeira epígrafe no início deste capítulo é um bom exemplo. Um outro exemplo significativo é um texto relativo à obra de Miguel d’Antas, *Les Faux D. Sébastien*, em que Pinheiro Chagas critica a falta do elemento “dramático” e sugere que o romance histórico deve ultrapassar a reconstituição fiel do passado com intenção didáctica, mesmo que o autor caia em inexactidões; deste modo, o autor relega a História para um plano secundário em relação à ficção:

“Se a preocupação dramatica, o desejo de collocar os seus personagens no 1º plano tráem na *Lucta de Gigantes* o romancista, nos *Faux D. Sébastien* apparece a investigação historica em toda a sua inflexibilidade, e se d’alguma coisa podessemos accusar o seu auctor, seria pelo contrario de desprezar nimiammente o interesse dramatico proporcionado por muitas scenas, de conservar a secura do processo verbal, e de dar de barato os seus heróes (...);

“(...) certa frieza na narrativa, e a falta do elemento dramatico. Para elle existir n’estas obras historicas, é preciso que o auctor, possuindo-se das paixões que animavam os personagens, nos inflamme também no mesmo fogo, nos faça sentir as mesmas impressões que elle sentio, fazendo-se, por um esforço de phantasia, contemporaneo dos vultos que mette em scena.”;

“Mas dir-me-hão, se os aventureiros não mereciam a sympathia do historiador (...), para que iria o chronista consciencioso romancear aventuras, bordar com variações inexactas o singelo thema que os documentos proporcionam?”;

“(...) ainda que o historiador me diga que ao romancista pertence adivinhar o que os documentos não declaram, não poderia ainda encarar-se a questão por outro lado,

⁴ Manuel Pinheiro Chagas, *O Juramento da Duquesa. Romance Historico Original*, 3ªed., Lisboa, Empreza da Historia de Portugal, 1902, p.100.

e ir-se além da simples investigação dos factos, esboçando a physionomia d’uma epoca tão fecunda em grandes acontecimentos?”⁵

Os romances de inspiração “calderoniana” já demonstram uma concepção de género um pouco diferente do modelo tradicional: a acção de *A Mantilha de Beatriz* desenrola-se em Lisboa, em 1663, e a de *A Marquesa das Índias* decorre em Goa, trinta e cinco anos depois da chegada de Vasco da Gama. Mas, para além de pequenos apontamentos de cor local, as histórias de equívocos narradas podiam acontecer em qualquer cenário e em qualquer época, pois não estão dependentes dos acontecimentos históricos que as enquadram. E talvez por essa razão, o autor parece hesitar na classificação destas obras: em *A Marquesa das Índias*, apesar do subtítulo *Romance Histórico*, oscila entre a designação de comédia e de romance⁶, e em *A Mantilha de Beatriz* as personagens referem-se frequentemente à situação que estão a viver como “comédia”.⁷

O terceiro grupo de composições de Chagas resulta de um outro modo de conceber o género, pois o autor repudia os modelos de Walter Scott e Alexandre Dumas, baseados na junção de factos e personagens históricos com episódios e figuras inventados, e propõe uma alternativa que, em seu entender, é mais credível e menos perigosa para o leitor:

“O romance histórico, tal como o concebeu Walter Scott ou Alexandre Dumas, está um pouco passado de moda. A ideia de tomar a história como fundo de uma narrativa, e de entregar depois à imaginação o cuidado de desenhar as cenas, tinha inconvenientes tão graves, enlaçava por tal forma a mentira com a verdade que a nossa época ansiosa de exactidão começou a censurar esse adultério, que no seu entender infundia ideias erradas no espírito dos leitores. (...)”

Um género, porém, que parece que há-de ser eternamente útil é aquele a que pertence o nosso estudo histórico-romântico – a *Jóia do Vice-Rei*. É simplesmente a história posta em acção, são as cenas verdadeiras, tais como as encontramos na prosa

⁵ Manuel Pinheiro Chagas, *Novos Ensaios Críticos*, Porto, Em Casa da Viúva Moré, 1867, pp.57, 64, 65, 66, respectivamente.

⁶ Manuel Pinheiro Chagas, *A Marquesa das Índias. Romance Histórico*, Lisboa, Editor – Proprietário José Augusto Gaspar de Lemos, s/d. [1890], pp. 231 e 246, respectivamente: “todos os personagens d’essa embrulhada comedia se achavam reunidos”, “Dos outros personagens do nosso romance poucas noticias temos a dar.”

⁷ Manuel Pinheiro Chagas, *A Mantilha de Beatriz*, Lisboa, Parceria Antonio Maria Pereira, 1915, por exemplo, p.90: “Que comedia é esta, Luiz?”

dos nossos cronistas, e principalmente nos capítulos pitorescos das *Lendas da Índia* de Gaspar Correia, que vamos desenrolar diante dos olhos dos leitores. Nenhum personagem que vamos esboçar, é inventado por nós, a não ser talvez algum desses vultos, em que é lícito dividir o grande personagem colectivo da multidão.”⁸

As mesmas ideias são repetidas e reforçadas na Introdução de *O Naufrágio de Vicente Sodré*:

“A velha fórmula do romance historico está hoje decididamente fóra do gosto publico, mas a curiosidade de vêr os personagens historicos apeados do seu pedestal, e movendo-se nas peripecias da vida commum, é cada vez mais intensa. O que se não tolera é que a imaginação do romancista procure inventar personagens que se misturam, elles que são filhos da phantasia, com os personagens reaes, e ainda mais, attribuir a estes ultimos pensamentos, planos, objectivos que elles nunca tiveram, e que são muitas vezes absolutamente contrarios ao papel que representaram na scena verdadeira da historia.

O que ha a fazer então para evitar este escolho, e satisfazer ao mesmo tempo a curiosidade cada vez mais viva do publico, (...) é não procurar o drama fora da realidade, não inventar episódios, nem phantasiar personagens, procurar simplesmente ver as scenas taes como a historia as descreve, comprehender os personagens como elles se revelam nos seus actos, e procurar fixar esta photographia, que se desenhou no nosso espirito, transmittil-a ao papel e mostral-a ao publico. Se se conseguir, parece-nos que se farão reviver deveras as épocas historicas, o que não prejudicará o interesse dramatico das narrativas.”⁹

Estas longas citações apontam os problemas do romance histórico tradicional, que vão desde a introdução de personagens fictícias em acontecimentos históricos a anacronismos psicológicos – problemas já denunciados, aliás, por Alessandro Manzoni em 1845, como vimos –, e mostram uma evolução do romance histórico no sentido de uma menor efabulação e de um suposto maior respeito pela verdade histórica. Mais adiante veremos se estas declarações do autor na Introdução dos romances têm ou não correspondência no desenvolvimento da narrativa.

⁸ Manuel Pinheiro Chagas, *A Jóia do Vice-Rei. Romance Histórico*, Lisboa, Empresa Literária Universal, s/d., “Introdução”, páginas não numeradas.

⁹ Manuel Pinheiro Chagas, *O Naufragio de Vicente Sodré*, Lisboa, Livraria de Antonio Maria Pereira, Editor, 1894, “Duas Palavras de Introducção”, pp.i-ii.

Estas diferentes formas de concepção do romance histórico têm implicações na construção das narrativas e na inclusão dos vários elementos que invariavelmente estão presentes no género ao longo do século XIX. Vamos agora reflectir acerca das convenções da fórmula “romance histórico”: fontes da narrativa, atestações de veracidade, inserção de factos e personagens históricos na intriga, e cor local.

Em vários romances, Pinheiro Chagas aponta as fontes da história que narra. Por exemplo, em *O Major Napoleão*, no primeiro capítulo, o narrador conta como a convivência com um velho soldado reformado deu origem ao romance e explica por que motivo mantém o anonimato da fonte: “Este livro é uma homenagem á sua memoria. Aqui reuni historias que elle me contava, e a narrativa que eu preparára para elle. / Mas, fiel á promessa que lhe fiz, conservo o mysterio, em que desejou que eu lhe envolvesse o nome o pobre major Napoleão.”¹⁰ Este capítulo inicial contém o pretexto para a narrativa e simultaneamente a credibilização do narrado, uma estratégia amplamente explorada pelos autores românticos, como tivemos oportunidade de verificar em capítulos anteriores. O autor também tem a preocupação de sublinhar que os romances da última fase se apoiam em bibliografia, particularmente em *Lendas da Índia*, de Gaspar Correia, e explicar que as suas narrativas não são mais do que a transposição das crónicas, insistindo no seu respeito pela verdade histórica:

“Nada inventamos, apenas procuramos dar côr e animação ao desenho que nos deixou o velho narrador. (...)”

O que podemos, porém, afirmar é que isto é história, história dramatizada e não romantizada, quer dizer, posta em cena e não enflorada com ramalhetes fantásticos, que não há uma cena inventada, e que o nosso intento unicamente foi fazer passar por diante dos olhos dos leitores os personagens que descrevemos em toda a sua verdade.”¹¹

A apresentação da fonte serve, pois, o propósito de conferir verosimilhança à história narrada e a este respeito não se detectam diferenças em relação a outros autores oitocentistas. No entanto, em alguns momentos, mesmo apoiado por fontes credíveis, Pinheiro Chagas dá já sinais de uma certa consciência da parcialidade da escrita da História, pois, como lemos no primeiro capítulo de *A Descoberta da Índia Contada por*

¹⁰ Manuel Pinheiro Chagas, *O Major Napoleão*, Lisboa, Livraria de Campos Junior – Editor, s/d., p.13.

¹¹ *A Jóia do Vice-Rei*, “Introdução”, páginas não numeradas.

um *Marinheiro*, os historiadores/cronistas deixam de lado os pormenores menos elogiosos e concentram-se apenas nos grandes feitos, além de tenderem a embelezar os relatos de acordo com fórmulas consagradas. O futuro cronista Gaspar Correia quer ouvir da boca de um marinheiro a narração da primeira viagem de Vasco da Gama à Índia porque “bem quizera eu apurar a verdade que anda já tão misturada com invenções e mentiras”¹²; além disso,

“Os que põem estas historias em livros não pensam senão em enfeitá-las ou então em contar simplesmente as coisas grandes a que assistiram (...)”;

“O que elles deixam ficar no tinteiro são os casos miúdos, que, contados por quem os presenciou, parece que nos fazem viver a vida dos que os praticaram.”;

“se eu conseguir passá-lo para escriptura, talvez os nossos netos leiam com mais prazer o que eu lhes contar do que lerão as chronicas em que doutores muito sabios e muito latinistas escreverão as façanhas dos nossos portuguezes, como se fossem façanhas de Gregos e de Romanos.”¹³

A esta conversa com a testemunha do acontecimento, que serviria, mais uma vez, para conferir veracidade ao relato, segue-se uma narrativa em primeira pessoa, na qual Bastião Fernandes conta o que viu e sentiu durante a viagem, e aqui reside a grande novidade deste romance: o autor não segue a estratégia habitual no romance histórico tradicional, tal como acontece em *O Major Napoleão* ou em *O Segredo do Abade* de Arnaldo Gama, por exemplo, em que o narrador assume a responsabilidade da organização da matéria e a sua transmissão, mas transfere a responsabilidade da narração para a pessoa que viveu os acontecimentos. Esta opção acarreta consequências a nível da linguagem – o narrador/personagem utiliza um registo de língua popular e dá voz a muitas expressões de uso quotidiano que conferem um tom coloquial ao texto¹⁴ –, e, mais importante ainda, a nível da própria perspectiva do narrador, pois este tem uma visão mais restrita dos acontecimentos. Voltaremos mais tarde a este assunto.

Em *O Naufrágio de Vicente Sodré*, Pinheiro Chagas lembra que os autores de Memórias podem dar uma visão muito parcial dos acontecimentos, uma vez que estão condicionados pelo momento político que testemunham e, muitas vezes, comprometidos com os seus protagonistas:

¹² Manuel Pinheiro Chagas, *A Descoberta da Índia Contada por um Marinheiro*, 2ªed., Lisboa, Livraria de Antonio Maria Pereira – Editor, 1898, p.4.

¹³ *Idem*, pp.5-6.

¹⁴ Voltaremos a este assunto quando analisarmos os anacronismos presentes nestes romances.

“Isso já é meio caminho para a verdade, sobretudo se tivermos cuidado de verificar bem qual era a situação política do author das Memórias, para darmos o desconto necessario ás apreciações que elle fizer dos personagens com quem tratar, e as versões que apresentar com relação aos acontecimentos politicos mais importantes.”¹⁵

Esta apreciação lembra, aliás, uma reflexão semelhante de Camilo Castelo Branco em *O Regicida*, quando afirma que as crónicas são escritas sobre os “estrados dos tronos”, como indicámos no capítulo precedente.

Esta consciência de uma certa parcialidade do discurso da História estava já patente no início do capítulo XIV de *A Máscara Vermelha*, quando o narrador reflectia acerca dos excluídos da História e comparava o discurso histórico às tragédias clássicas:

“A historia não nos dá pormenores ácerca da execução dos plebeus, limita-se a dizer-nos unicamente como padeceram e morreram os nobres. Assim como a musa tragica se envergonhava de fazer figurar no theatro os infortunios burguezes, e não calçava o cothurno classico senão para interessar os espectadores pelas desgraças dos grandes, assim tambem a historia não se dignava occupar-se da vida e gestos, e muito menos ainda da morte mais ou menos dolorosa d’essa plebe vil que tumultuava na sombra.”¹⁶

Apesar desta denúncia, Pinheiro Chagas imita os “desdenhosos historiadores classicos” e não descreve a execução dos plebeus condenados. O romancista percebe que o discurso oficial da História é lacunar e não contempla as personagens de estratos sociais inferiores; no entanto, em *A Descoberta da Índia Contada por um Marinheiro* tenta ultrapassar essa limitação, atribuindo o papel principal a uma personagem menor na cena da História e condicionando a narrativa à sua focalização parcial.

Ainda neste último grupo de romances, merece destaque o tratamento da fonte principal e do seu autor. Pinheiro Chagas aproxima as *Lendas da Índia* da *Ilíada* e Gaspar Correia de Homero, com a clara intenção de valorizar ainda mais os feitos dos portugueses na Índia. Transcrevemos os excertos que comprovam a nossa ideia: “Lendo as páginas de Gaspar Correia parece que percebemos a formação das lendas homéricas (...)”; “É assim que ao lermos a descrição do combate de Panane, nos parece estarmos

¹⁵ *O Naufrágio de Vicente Sodré*, “Duas Palavras de Introdução”, p.iii.

¹⁶ Manuel Pinheiro Chagas, *A Máscara Vermelha. Romance Historico Original*, 3ªed., Lisboa, Empreza da Historia de Portugal, 1902, p.227.

assistindo à elaboração de uma canção de gestas, ou ouvindo alguma rapsódia dos aedos gregos, dessas rapsódias que depois formaram a *Ilíada*.”¹⁷ Mais à frente, discutiremos os efeitos desta aproximação na caracterização das personagens referenciais, uma vez que D. Lourenço de Almeida é apresentado como um “Aquiles” português.

Voltemos um pouco atrás para reflectirmos acerca das fontes que inspiram os romances *A Mantilha de Beatriz* e *A Marquesa das Índias*. No primeiro destes romances, o protagonista assiste à representação da peça *No son todos ruiseñores*, de Lope de Vega, mas erroneamente atribuída a Calderón de la Barca¹⁸, trava conhecimento com Calderón e relata-lhe as peripécias que o conduziram ao casamento. O comediógrafo espanhol explica que “a vida (...) é (...) a mestra da arte dramática” e justifica os complicados enredos das suas comédias de capa e espada, numa declaração que, a nosso ver, serve também a Pinheiro Chagas para justificar o próprio romance: “Julga talvez inverosímeis, porque não são vulgares, os enredos que resultam de um equívoco, e ha comtudo bastantes occasiões na existencia em que de um engano resultam complicações tão emmaranhadas, que mal se imagina como se lhes ha de pôr termo.”¹⁹ Em seguida, o narrador interrompe a narração de D. Francisco e declara que vai transformar a história num romance, cabendo-lhe a organização da matéria narrada: “Da seguinte forma não. Se os leitores nol-o permittem, não seguiremos a historia narrada pelo capitão, poremos em scena *a nosso modo*, humildemente, no palco estreito do romance, as peripecias que elle referiu.”²⁰ Este estratagema não apresenta nenhuma novidade e serve o propósito de conferir credibilidade ao romance. Mas, no último capítulo, o narrador faz uma revelação surpreendente, que, de certa forma, inverte o sentido da influência: “Alterando, modificando, cortando e acrescentando, segundo o seu direito de dramaturgo e de homem de genio, Calderon da historia que nós humildemente narrámos fez o fundo do enredo da sua comedia *Antes que todo es mi dama*.”²¹ A mesma estratégia é seguida em *A Marquesa das Índias*:

“Não o sabemos, mas a historia foi ella de certo que a contou, porque se conservou na tradição hespanhola, e ainda Calderon a aproveitou para entrecho de uma

¹⁷ *A Jóia do Vice-Rei*, p.99.

¹⁸ Cf. Maria de Fátima Marinho, “O Outro Pinheiro Chagas”, in *Um Poço sem Fundo*, op. cit., p.112, e Pilar Nicolás Martínez, “*A Mantilha de Beatriz*: Una adaptación portuguesa de la comedia calderoniana *Antes que todo es mi dama*”, *Península, Revista de Estudos Ibéricos*, nº4, 2007, p.347.

¹⁹ *A Mantilha de Beatriz*, p.29.

²⁰ *Idem*, p.31. Sublinhado nosso.

²¹ *Idem*, p.278.

comedia sua – *Peor está de lo que estaba*, que nos não serviu de pouco para a reconstrução d’esta narrativa. Calderon, porem, se effectivamente conheceu este caso, e parece tê-lo conhecido, modificou-o consideravelmente. A scena passa-se em Gaeta, na Italia, e Flerida nada tem de comum, no carácter e nas manhas, com a *marqueza das Indias*.”²²

Nestes dois romances, como se percebe, as histórias relatadas são apresentadas ironicamente como fontes das duas comédias de Calderón citadas. E esta inversão de papéis vai acarretar consequências também ao nível da inserção da História no romance, como explica Maria de Fátima Marinho:

“Este artifício constitui um interessante caso de legitimação do *pastiche*, jogando, simultaneamente, com a realidade da cópia e com a inversão do seu sentido, ao afirmar erradamente as relações de hipotexto e hipertexto. A subversão facilita a diferente apreensão do passado que, apesar de ser apenas referido, se situa a um nível lúdico difícil de ignorar. A voluntária falta de rigor na atribuição da autoria espelha-se na intromissão ligeira de dados históricos anedóticos ou vagos, sem nenhuma preocupação de didactismo ou de problematizantes quadros do passado.”²³

Passemos à análise de outro dos elementos típicos do género: a frequente atestação da veracidade do narrado. Nas últimas obras publicadas, Pinheiro Chagas afirma, logo no início do texto, o respeito pela verdade e pelas crónicas que lhe servem de referência, como vimos na Introdução a *A Jóia do Vice-Rei*. Nos outros romances, não segue sempre a mesma estratégia. Por exemplo, em *Os Guerrilheiros da Morte*, só na última página aparece a única nota de rodapé do romance, na qual o autor o classifica como “estudo historico-romantico” e refere a bibliografia em que se apoiou²⁴. Mas, contrariamente ao que se poderia esperar, não encontramos ao longo da obra as tradicionais atestações de veracidade com recurso a citações bibliográficas e notas explicativas, que são tão frequentes em Arnaldo Gama e, em alguns casos, em Camilo. Chagas elabora apenas algumas resenhas de acontecimentos históricos para enquadrar a

²² *A Marquesa das Índias*, pp.245-246.

²³ Maria de Fátima Marinho, “O Outro Pinheiro Chagas”, p.111. Discutiremos a inserção da História nestes romances mais à frente.

²⁴ Manuel Pinheiro Chagas, *Os Guerrilheiros da Morte. Romance Histórico*, Lisboa, Lucas & Filho – Escripório da Empreza, 1872, p.296.

acção da personagem principal. Em quase todos os romances, são também frequentes as referências incompletas ou pouco rigorosas a autores, obras ou testemunhas, o que nos leva a pensar que o romancista não estaria muito preocupado com a potencial vertente didáctica dos textos. Deixamos apenas dois exemplos: “(...) os seus soldados não se contentavam só com roubar, mas estragavam também, e, como diz uma testemunha ocular d’estas desgraças, (...)”²⁵; “Toda a quadra, diz um contemporaneo que assistiu a uma das representações da celebre tragi-comedia, e viu o formoso theatro improvisado pelos jesuitas (...)”²⁶. Além desta falta de rigor, o autor chega mesmo a basear no costume um facto “histórico” para o qual não apresenta provas:

“O facto é historico, mas, ainda que não tivéssemos para o asseverar o testemunho dos chronistas contemporaneos, quantas vezes se tem visto um homem que acaba de lutar com mil perigos, que sabe que um instante de repouso póde fazer estalar uma catastrophe sobre a sua cabeça, ceder, apesar d’isso, á prostração, e preferir a morte á necessidade de superar mais um momento a fadiga que o rende?”²⁷

Em outros passos, o autor apresenta os documentos “autênticos” que comprovam as suas afirmações, à semelhança de outros autores oitocentistas: “Como essa carta é autêntica e é um dos poucos documentos que nos restam com relação a esta nossa ilustre compatriota, aqui a daremos aos nossos leitores:”; “ (...) [Nelson] sentando-se à mesa, escreveu desde logo a ordem, que em seguida transcrevemos, e que é absolutamente autêntica”.²⁸

Pinheiro Chagas remete também para a leitura das fontes para não ser acusado de inventar, apontando, deste modo, para as diferenças entre a História e o romance:

“Não contaremos nós a sorte de Caracciolo. Receíamos que acusem a nossa pena de romancista de dramatizar os factos e de carregar as cores. Pediremos à história o seu buril severo e exacto, iremos buscar à biografia de Nelson, escrita por Lamartine,

²⁵ *Os Guerrilheiros da Morte*, p.213.

²⁶ *O Juramento da Duquesa*, p.50. A este excerto segue-se uma longa citação em que é descrito o teatro, mas não é revelado o título da obra de que foi retirada ou o nome do autor que a escreveu.

²⁷ *A Máscara Vermelha*, p.44.

²⁸ Manuel Pinheiro Chagas, *As Duas Flores de Sangue*, Porto, Livraria Civilização Editora, 1984, pp.107 e 116, respectivamente.

essa página vergonhosa para a memória do almirante, e para a dignidade da corte napolitana.”²⁹

Note-se que Pinheiro Chagas cita as fontes principalmente quando o rumo da história ameaça tornar-se inverosímil. Ainda em *As Duas Flores de Sangue*, quando conta a forma como a princesa de Lamballe foi assassinada, à saída da prisão, pela população descontrolada, o narrador evoca a *História dos Girondinos*, de Lamartine.³⁰

À semelhança de outros autores, particularmente de Camilo Castelo Branco, Chagas acaba por chamar a atenção para o carácter ficcional da sua composição, pondo em causa a credibilidade da história ou das fontes em que se baseia. O exemplo mais flagrante que colhemos encontra-se numa das poucas notas de *O Major Napoleão*, que transcrevemos na íntegra:

“O meu bom e mallogrado amigo Silva Gayo, no seu formoso romance *Mario*, poz muito em duvida o assassinio do marquez de Loulé, e, se não deixou completamente demonstrada a falsidade da imputação que em tempo se fizera a um alto personagem, pelo menos impossibilitou o historiador de dar como assente um facto, contra o qual o distincto romancista juntou uma grande massa de argumentos apreciaveis.

O romance, e principalmente o romance phantastico, tem deveres menos severos. A feiticeira russa não era infallivel. Aproveitando uma tradição dramatica, não lhe dei fóros de historica. No texto conservei á prophesia da feiticeira um certo vago, para impedir interpretações, que poderiam ser calumniosas da memoria de um dos personagens das nossas lutas politicas. Além d’isso esta nota serve para attestar aos leitores, que, adoptando a supposição do assassinio do marquez de Loulé, não me colloquei ao lado dos que juram na veracidade do facto, e apenas aproveitei, dos diversos modos porque é narrada a morte do marquez, aquelle que melhor quadrava á indole do meu romancinho.”³¹

Ora, nesta nota, Pinheiro Chagas não atesta a veracidade de um facto que suscita dúvidas aos historiadores e sugere que não cabe ao romance esclarecer essas dúvidas. O papel do romancista é escolher a versão mais adequada ao efeito romanesco, mesmo que

²⁹ *Idem*, p.185.

³⁰ *Idem*, p.66.

³¹ *O Major Napoleão*, p.47. Esta nota esclarece o sentido da última frase do capítulo VI: “E d’ahi a doze annos, sendo assassinado o marquez de Loulé, achavam-se completamente realisadas as quatro prophecias da feiticeira de Smolensko.”

não seja a verdadeira. Numa nota do capítulo XI, o autor vai mais longe ao atribuir ao suposto major, a fonte que credibiliza o relato, a responsabilidade por uma história pouco verosímil: “A narrativa que se vae lêr é um pouco phantastica; mas devo dizer, para me salvar de responsabilidades, que o digno major acreditava piamente n’ella, como acreditava no caso da feiticeira de Smolensko.”³²

Além de pôr em causa a veracidade da narrativa, Pinheiro Chagas, tal como Camilo, recusa às vezes prosseguir com a narração ou a descrição, alegando que a história já é muito conhecida ou já foi escrita, e apoiando-se, por isso, nos conhecimentos prévios do leitor ou remetendo-o para a leitura das fontes bibliográficas. Vejamos alguns exemplos. No início do capítulo V de *A Máscara Vermelha*, o narrador adopta uma solução semelhante à que Camilo adoptará em *O Regicida*, quando se recusa a relatar os acontecimentos de 1 de Dezembro de 1640: “Não lhe contaremos a revolução de 1 de dezembro, nem as causas que a motivaram. Vem narradas em tantos livros, que repetil-as aqui seria verdadeiramente uma prolixidade inutil. Todos sabem como os conspiradores heroicos do palacio dos Almadás prepararam a insurreição, (...).”³³ Mesmo os romances que se concentram quase exclusivamente em episódios históricos contêm exemplos semelhantes: “Não tencionamos seguir passo-a-passo o govêrno do vice-rei, e portanto nada diremos nem da tomada de Anchediva, nem do socorro que D. Lourenço levou (...).”³⁴; “Eu, sr. Gaspar Correia, agora pouco tenho a dizer-vos do que se passou em seguida: todos sabem como tivemos que nos resguardar da traição (...). Vem já em livros e historias (...).”³⁵ Além de remeter para a bibliografia, o narrador às vezes tece considerações acerca da qualidade das fontes, ridicularizando o estilo em que estão escritas:

“Não pretendemos descrever passo a passo as cerimoniaes da entrevista; quem tiver curiosidade de as conhecer percorra o volumoso in-folio de fr. José da Natividade, e alli as encontrará descriptas minuciosamente com a pompa de estilo que se desperdiçava n’estas ninharias. Que epocha! E somos nós accusados de frivolos, e quando se quer trazer um exemplo de gente grave e sisuda, são logo os nossos avós evocados do seu tumulo!”³⁶

³² *Idem*, p.84.

³³ *A Máscara Vermelha*, p.93.

³⁴ *A Jóia do Vice-Rei*, p.51.

³⁵ *A Descoberta da Índia Contada por um Marinheiro*, p.78.

³⁶ *A Corte de D. João V*, p.25.

Outros argumentos são apresentados para justificar a não continuação do relato ou da descrição: no romance *A Corte de D. João V*, o narrador invoca o “privilégio de romancista” para entrar num “recinto vedado a tantas curiosidades”³⁷ e evitar as descrições dos espaços que tem de atravessar para lá chegar; em *Os Guerrilheiros da Morte*, o narrador não se demora nos acontecimentos da segunda invasão francesa e concentra-se apenas no percurso do protagonista: “Não tentamos contar a historia do dominio francez em Portugal. Atravez d’essa immensa tragedia do destino napoleonico, seguimos apenas as peripécias que devem servir de esplendido quadro ao nosso modesto drama. Occupar-nos-ha principalmente no meio do turbilhão do regimen francez a sorte do nosso heroe Jayme Cordeiro.”³⁸ Argumento semelhante é invocado em *As Duas Flores de Sangue*: “Não seguiremos com o nosso herói todas as peripécias desse dia memorável.”³⁹

Em seguida, citamos uma passagem que mostra como o autor estava ciente dos convencionalismos do género e das expectativas dos leitores: “Não intercalaremos no nosso romance a descrição do consultorio da mulher da virtude. Os leitores devem estar saciados de descrições semelhantes. Não ha romance francez que não se julgue obrigado a apresentar uma bruxa em scena.”⁴⁰ Um passo de *A Marquesa das Índias* deixa claro o carácter artificial das narrativas e o papel de manipulação desempenhado pelo seu autor:

“Esta D. Lucrecia, em que tantas vezes temos fallado, era um pouco a M^{me} Benoiton do seculo XVI. Da mesma forma que as lojas de moda absorviam por tal forma M^{me} Benoiton, que nunca os espectadores das peças de Sardou puderam lograr vê-la em scena, assim tambem as igrejas e os conventos e as devoções e os sermões absorviam por tal forma esta devota dama, que em todas as peripecias d’esta veridica historia que ainda temos de narrar nunca apparecerá, apesar do seu vulto sério e rigido se projectar a cada instante nas paginas d’este livro.”⁴¹

Ainda no capítulo da atestação de veracidade, deixamos agora um exemplo que, ao contrário do que seria de esperar, pode levar-nos a questionar a veracidade de uma fonte tantas vezes convocada e classificada como verdadeira: “Gaspar Correia,

³⁷ *A Corte de D. João V*, p.22.

³⁸ *Os Guerrilheiros da Morte*, p.142.

³⁹ *As Duas Flores de Sangue*, p.46.

⁴⁰ *A Corte de D. João V*, p.245.

⁴¹ *A Marquesa das Índias*, pp.123-124.

*principalmente quando conta aquilo a que não assistiu, não faz senão pôr no papel as narrativas que ouvia aos antigos soldados, e assim nas suas “lendas” as tradições cavaleirescas da Índia aparecem com um brilho e uma vivacidade que debalde procuraremos no grave João de Barros.”*⁴² Ora, este excerto sublinha a diferença entre “lenda” (as histórias que Gaspar Correia ouviu contar) e “História” (personificada no “grave João de Barros”) e remete para o carácter apologético dos romances históricos de final de oitocentos e início de novecentos que Pinheiro Chagas parece antecipar. De facto, a glorificação das façanhas dos portugueses na Índia é o principal objectivo destas obras e, por isso, não é de estranhar que esses feitos sejam classificados como “lendários”, mesmo que o autor da crónica não os tenha registado em primeira mão mas tenha tido conhecimento deles através do relato de terceiros...

Em relação aos dois romances de inspiração calderoniana, rapidamente percebemos que o autor não tem qualquer preocupação em fazer a narrativa passar por verdadeira: além das referências às peças de Calderón, não há citações de fontes, notas explicativas (que, aliás, são muito raras em Pinheiro Chagas), ou indicações de bibliografia relativamente à época em se desenrolam os romances. Mas, ainda assim, o narrador informa que está a contar uma história verídica: “(...) em todas as peripecias d’esta verídica historia que ainda temos de narrar (...)”⁴³

Passemos à análise da forma como a História se insere na diegese. Já mencionamos as resenhas históricas elaboradas pelo narrador: esses momentos de pausa na narrativa são mais frequentes nos romances do primeiro grupo e, naturalmente, nos do terceiro. Mas há outra forma mais curiosa de introduzir os factos do passado na intriga e podemos aperceber-nos dela, por exemplo, em *Os Guerrilheiros da Morte*: nos dois primeiros capítulos, em vez de apresentar uma explicação sobre a situação política em Portugal nas vésperas da primeira invasão francesa, solução normalmente adoptada por Arnaldo Gama, Pinheiro Chagas põe em cena os principais intervenientes, levando o leitor a assistir à conversa entre o príncipe regente D. João, D. Carlota Joaquina, o embaixador inglês e outros conselheiros, sobre a ameaça napoleónica e a fuga da corte para o Brasil. Porém, o papel principal é atribuído a uma personagem fictícia (Jaime Altavilla) que faz a ligação entre o enredo romanesco e a parte histórica da obra, assistindo ao embarque da família real para o Brasil, integrando o exército francês,

⁴² *A Jóia do Vice-Rei*, p.99. Sublinhado nosso.

⁴³ *A Marquesa das Índias*, p.124.

convivendo com Junot, e, posteriormente, conversando com Bernardim Freire de Andrade sobre a dificuldade em sustentar os franceses e liderando uma guerrilha que luta contra o invasor. Esta convivência do histórico e do fictício é sintetizada no final do capítulo VII: “E aqui está como o imperador Napoleão, ordenando a conquista de Roma, decepcionou a última esperança amorosa do pobre Jayme de Altavilla.”⁴⁴ Partindo deste romance, podemos comparar a forma como Pinheiro Chagas, Arnaldo Gama e Camilo inserem o mesmo acontecimento histórico nas intrigas. A morte de Bernardim Freire, a entrada dos franceses no Porto e o Desastre da Ponte das Barcas são tratados de forma diferente pelos romancistas, como vimos no capítulo anterior. Pinheiro Chagas opta por fazer o protagonista conviver com Bernardim Freire mas não assistir ao seu assassinato: Jaime apenas ouve o clamor da turba nas ruas de Braga e é Benito, outra personagem fictícia, que lhe conta o sucedido; não há um relato pormenorizado dos factos nem descrições por parte do narrador, ao contrário do que pode ler-se em *O Sargento-Mor de Vilar* ou em *O Demónio do Ouro*. O desastre da ponte é relatado rapidamente pelo narrador, sem nunca perder de vista as movimentações de Madalena, morta nessa tragédia: o facto histórico é apenas o cenário em que ocorre o castigo de uma personagem infractora e não tem valor só por si, como acontecia no romance de Arnaldo Gama. Neste caso, Pinheiro Chagas está mais próximo de Camilo, que também transforma o acontecimento num pretexto romanesco.

Em *As Duas Flores de Sangue*, o autor combina a apresentação de longas sínteses históricas com o percurso do protagonista em Paris e Nápoles, durante períodos revolucionários; em alguns capítulos, essas sínteses são excessivas e relegam para um plano muito secundário o enredo amoroso, tal como acontecia, por exemplo, em *O Sargento-Mor de Vilar*. Situação oposta é a que se verifica em *A Mantilha de Beatriz* ou *A Marquesa das Índias*, como concluímos anteriormente, pois além de pequenas notações de cor local, os acontecimentos daquela época não têm qualquer influência na diegese. É por este motivo que Maria de Fátima Marinho afirma que a intriga destes romances é antes uma reescrita de textos anteriores (as comédias calderonianas) e não uma reescrita do discurso da História, pois “a História é apenas um ténue palco onde se desenrola a acção.”⁴⁵ Ressalvamos apenas, no primeiro destes romances, a conversa entre o conde de Castelo Melhor e o confessor do rei e a participação de D. Álvaro de Mascarenhas num conselho de guerra, juntamente com outras personagens referenciais

⁴⁴ *Os Guerrilheiros da Morte*, p.165.

⁴⁵ Maria de Fátima Marinho, “O Outro Pinheiro Chagas”, p.112.

(capítulos XV e XVI). Estes episódios servem apenas para sublinhar a inépcia de D. Afonso VI e reiterar os defeitos que tradicionalmente lhe são imputados (impotência, devassidão, más companhias, violência gratuita), bem como aludir ao ambiente de intriga que se vivia na corte naquela época; além disso, o título que inicia o capítulo XV (“De como o auctor, pela obrigação que tem de acompanhar os seus personagens vae dar comsigo nas regiões olympicas da politica portugueza”) expõe ironicamente o papel secundário que a História desempenha neste romance.

A intromissão da História na ficção é também assinalada pela presença de personagens referenciais na intriga. Para abreviarmos esta exposição, mencionaremos apenas alguns casos que nos parecem exemplares porque as reacções ou comportamentos das personagens correspondem à imagem consagrada na memória colectiva, ou porque ajudam a sublinhar a intenção crítica de Pinheiro Chagas, a que faremos referência mais adiante. Como referimos atrás, em *Os Guerrilheiros da Morte*, D. João e D. Carlota Joaquina são colocados em cena perante a iminente invasão francesa. O príncipe mostra-se indeciso, prefere aprender o cantochão no convento de Mafra à guerra, e coloca-se nas mãos do embaixador inglês; o narrador sugere que D. João resolveu partir para o Brasil porque teve medo de arriscar a vida: “Se o sacrificio da minha vida póde ser util á salvação dos meus amados subditos... alegou com voz pouco firme o principe D. João, evidentemente pouco seduzido pelos entusiasticos devaneios de Antonio de Araujo.”⁴⁶ Já Carlota Joaquina preferia ficar e lutar, chegando mesmo a dar o exemplo de Maria Teresa de Áustria para animar o marido; é arrogante e ativa e não se conforma com aquele casamento com um príncipe tão fraco; aliás, o diálogo entre os dois torna evidentes as diferenças de carácter e deixa perceber que eles dificilmente se suportavam, numa cena que o narrador ironicamente classifica como “carinho conjugal”:

“ – Essa creança estava-lhe ensinando o seu dever, disse Carlota Joaquina desdenhosamente, vossa alteza abdica em nome de sua mãe, e sacrifica igualmente a coroa de seus filhos.

– Pois fique vossa alteza a defendel-a, tornou o príncipe, tem optimo ensejo para se fazer amazona. Ponho-a á testa da regencia, se vossa alteza quiser.

– Não o ralariam no Brazil saudades minhas, tornou Carlota Joaquina desdenhosamente.

⁴⁶ *Os Guerrilheiros da Morte*, p.64.

- Nem vossa alteza sentiria a minha ausência.
- De certo que eu pago sempre na mesma moeda, capital e juro.”⁴⁷

A partir do segundo capítulo, o casal real sai de cena e o protagonismo é assumido por uma personagem inventada. Em *A Corte de D. João V*, o rei representa um papel de maior relevo na intriga e contracena com personagens fictícias, tentando seduzir a condessa de San Pablo, por exemplo. D. João V corresponde também ao retrato negativo que a historiografia oitocentista construiu: tem amantes, incluindo freiras, gasta excessivamente em luxos e é demasiado devoto. No mesmo romance, Caetano Souto-Mayor, o Camões do Rossio, protagoniza algumas situações cómicas que o colocam ao mesmo nível das personagens inventadas. Em *O Terramoto de Lisboa*, destacamos a figura de Sebastião José de Carvalho e Melo e a sua actuação pronta e eficaz na sequência do terramoto. O romance confirma o que a História consagrou, isto é, uma vontade de ferro que vence qualquer obstáculo, a ambição, a astúcia, a intransigência na defesa dos interesses de Portugal face aos interesses estrangeiros, como se percebe no diálogo com o embaixador inglês (capítulo VII). Outras figuras históricas desempenham papéis importantes na intriga, como, por exemplo, o duque de Caminha (*A Máscara Vermelha*), que se vê envolvido na conspiração contra D. João IV porque não denuncia o pai; assemelha-se ao herói romântico arrastado à perdição pela fatalidade. A cena em que se despede da mulher na prisão, na véspera da sua execução, é claramente melodramática e coloca-o no mesmo patamar das personagens fictícias de qualquer romance de actualidade. Outras figuras históricas são chamadas à cena nos romances da primeira fase, mas a sua participação não afecta o desenvolvimento da intriga e serve antes para ajudar a estabelecer o quadro epocal. Entre essas figuras contam-se o Padre António Vieira (*O Juramento da Duquesa*), D. João IV e D. Luísa de Gusmão (*A Máscara Vermelha*), D. José e D. Mariana de Áustria (*O Terramoto de Lisboa*), entre outras.

Nos romances do segundo grupo, personagens como D. Afonso VI, o infante D. Pedro, o Conde de Castelo Melhor (*A Mantilha de Beatriz*) e Garcia de Orta (*A Marquesa das Índias*) não têm qualquer influência no desenvolvimento do enredo; alias, o seu aparecimento em cena é esporádico e serve apenas para ajudar a enquadrar a acção na época.

⁴⁷ *Idem*, pp.69-70.

Nos romances do terceiro grupo, as personagens referenciais assumem o papel de protagonistas, quase não havendo lugar para efabulação ou personagens fictícias. A excepção é a de Bastião Fernandes, marinheiro que relata a viagem de Vasco da Gama à Índia, e que o autor admitiu ter inventado na Introdução a *O Naufrágio de Vicente Sodré*.

A inserção dos elementos da cor local na narrativa contribui, como se sabe, para criar a ilusão de total fidelidade à época evocada. Pinheiro Chagas não foge à regra, embora, em alguns romances, as referências a costumes ou práticas do passado sejam diminutas. Estudemos alguns exemplos. Em primeiro lugar, das inúmeras referências literárias contidas nos romances, destacamos apenas duas: as alusões à *Arcádia* e à *Fénix Renascida* e a citação da *Cantata de Dido*, em *O Terremoto de Lisboa*, porque ajudam a estabelecer o panorama literário português em vésperas do terramoto e porque a última citação está directamente implicada na caracterização da heroína, como veremos mais adiante. Por outro lado, a representação da peça *No son todos rui señores*, no início de *A Mantilha de Beatriz*, assume um papel especial, não porque contribua para colocar o leitor no ambiente cultural da época (a peça é representada em Madrid), mas sobretudo porque o prepara para a intriga que vai ler.⁴⁸ Ainda neste romance, é interessante notar que os elementos da cor local se concentram especialmente nos capítulos iniciais e dizem respeito ao teatro, com a descrição do espaço cénico e do público que o frequenta, o uso de vocabulário espanhol para designar os diferentes locais em que se acomodam os espectadores (“mosqueteros”, “grades”, “casuela”, “desvanes”, “aposentos”), as referências a nomes de actores espanhóis e a peças populares naquela época, a citação de alguns versos da peça que está a ser representada.⁴⁹ Estes elementos testemunham o conhecimento que Pinheiro Chagas tinha da literatura do *siglo de oro* espanhol⁵⁰ e não estão directamente relacionadas com

⁴⁸ Maria de Fátima Marinho, “O Outro Pinheiro Chagas”, pp.113-114: “Verdadeiramente, há ainda um terceiro texto, como vimos, *No son todos rui señores*, de Lope de Vega (erradamente atribuído a Calderón) que parece situar-se numa estrutura profunda, difícil de ignorar. Tendo em si todos os elementos que constituem o núcleo do enredo de *A Mantilha de Beatriz* e até de *A Marquesa das Índias*, a comédia de Lope de Vega prepara tacitamente, uma vez que nada é citado no texto, a diegese posterior.”; “(...) a funcionalidade da obra de Lope de Vega não pode nem deve ser posta em causa, dado que todo o enredo de *A Mantilha de Beatriz* é condicionado por ela, apelando directamente para um código cultural comum com o leitor.”

⁴⁹ *A Mantilha de Beatriz*, pp.10-11, 12-13, 14-15, cap.II, respectivamente.

⁵⁰ Cf. Maria de Fátima Marinho, “O Outro Pinheiro Chagas”, p.111. É curioso como Pinheiro Chagas se refere a Calderón e outros autores espanhóis em tantas outras ocasiões, não sendo estas referências exclusivas destes dois romances. Transcrevemos apenas três exemplos. Em *A Corte de D. João V*, p.66, a condessa de San Pablo diz ao pajem apaixonado: “(...) pense que a vida não é um romance como o Amadis da sua pátria, nem uma comédia de capa e espada como as do meu compatriota Calderon de la

a intriga que vai ser desenvolvida a partir do capítulo III. Em *A Marquesa das Índias*, encontramos algumas referências a embarcações (“galeões”, “fustas”, “tonas”, “almadias”, “champanas”), a elefantes que transportam madeira, às diferentes raças que coabitavam em Goa e aos seus trajes, ao uso da máscara de veludo, a um leilão de escravos, aos “fakires”, à toponímia de Goa, e ainda vocabulário arcaico (“palanquim”, “butica”, “çarrafagem”),⁵¹ mas o narrador concentra-se especialmente nos equívocos protagonizados por dois homens e duas mulheres e parece esquecer-se da época (século XVI) e do local em que se desenrola a acção. Como observa Maria de Fátima Marinho, neste romance as descrições são “mais pitorescas e didácticas do que necessárias.”⁵²

No conjunto dos romances de Pinheiro Chagas, além das referências literárias já apontadas, encontramos ainda as habituais descrições de edifícios,⁵³ de localidades⁵⁴ e de indumentárias⁵⁵; a referência a costumes, como os outeiros no século XVIII⁵⁶ ou a necessidade de licença para mendigar⁵⁷, a profissões⁵⁸, à toponímia de Lisboa⁵⁹, à navegação⁶⁰ e às especiarias da Índia⁶¹, a armas⁶², a leis, como as Pragmáticas⁶³, à passarola do padre Bartolomeu de Gusmão⁶⁴, a diferentes tipos de tortura⁶⁵, etc., tal como era comum nos romances históricos oitocentistas e como deixámos suficientemente claro em capítulos anteriores. No entanto, quando a acção se passa em locais que o autor certamente não conhecia, as descrições são um pouco vagas e imprecisas e poderiam ser aplicadas a qualquer outro lugar: é o que acontece com a

Barca.” Em *A Máscara Vermelha*, encontramos numerosas citações de Gongora e referências às comédias de Lope de Vega e de Calderón. Também Cervantes é evocado em *O Juramento da Duquesa*, p.111: “Mas os tempos da cavallaria passaram, das suas puras e desinteressadas façanhas, dos seus aventureiros heroísmos riem-se agora todos, principalmente desde que esse escriptor hespanhol, Miguel de Cervantes, se lembrou de metter a ridículo no seu livro de *D. Quixote* as proezas da cavallaria andante.”

⁵¹ *A Marquesa das Índias*, pp.17, 18, 19, 20, 30, 29-30, 52.

⁵² Maria de Fátima Marinho, “O Outro Pinheiro Chagas”, p.113.

⁵³ Por exemplo, em *A Corte de D. João V*, destacamos a descrição do palácio montado em cima da ponte do Caia (cap.I) e do Paço da Ribeira (pp.117). O romance *A Máscara Vermelha* contém também muitas descrições de edifícios em Lisboa (cap.III).

⁵⁴ *A Corte de D. João V*, p.52 (Évora).

⁵⁵ *Idem*, p.9.

⁵⁶ *Idem*, pp.161-163.

⁵⁷ *A Máscara Vermelha*, p.68.

⁵⁸ *A Descoberta da Índia Contada por um Marinheiro*, p.24.

⁵⁹ Por exemplo, em *A Máscara Vermelha*, cap.III.

⁶⁰ *A Jóia do Vice-Rei*, em todo o romance.

⁶¹ *A Descoberta da Índia Contada por um Marinheiro*, p. 107.

⁶² *A Máscara Vermelha*, pp.178-179, 216.

⁶³ *Idem*, p.134.

⁶⁴ *O Terremoto de Lisboa. Romance Original*, Porto, Livraria Simões Lopes, de Domingos Barreira – Editor, 1937, p.183.

⁶⁵ *O Juramento da Duquesa*, pp.143 e seguintes.

descrição de edifícios ou ruas de Barcelona (*A Máscara Vermelha*) ou de Nápoles (*As Duas Flores de Sangue*).

Os elementos da cor local contribuem para a reconstituição da época evocada e estão também associados ao carácter didáctico dos romances. Ora, este aspecto é mais visível nas primeiras composições de Pinheiro Chagas, que, a este nível, se aproximam dos romances de Arnaldo Gama, pois nelas são mais frequentes as referências aos elementos da cor local e as explicações históricas que, por vezes, são apenas uma demonstração de erudição e em nada contribuem para aumentar o interesse da narrativa. Deixamos apenas um exemplo: em *A Máscara Vermelha*, partindo do facto de os condenados à morte serem assistidos espiritualmente por elementos da Misericórdia de Lisboa, o autor aproveita para introduzir uma longa explicação sobre a fundação e objectivos daquela instituição.⁶⁶

Para concluirmos este parágrafo, devemos sublinhar que, embora haja muitos pontos de contacto, como fomos apontando ao longo desta exposição, Pinheiro Chagas, em boa parte dos seus romances, não se preocupa em afirmar peremptoriamente o carácter histórico, verosímil e didáctico das suas obras, ao contrário de autores como Herculano ou Arnaldo Gama. Apesar das explicações históricas e da descrição do cenário, que em alguns romances adquirem uma relevância primordial, é geralmente mais importante a parte romanesca das composições, e artifícios como os equívocos ou os disfarces não são exclusivos dos romances influenciados pelas comédias de Calderón. Este ponto ficará mais claro quando nos debruçarmos sobre a intriga e as personagens.

Apesar de aparentar a neutralidade do historiador, Pinheiro Chagas não tem uma visão imparcial de certos períodos da História e das suas personagens e essa visão acaba por reflectir-se nos romances. Versando os séculos XVII e XVIII e as invasões francesas, o autor não deixa de exprimir as suas opiniões acerca dos reis da dinastia de Bragança e das suas decisões, faltando, assim, ao dever do “fiel historiador”⁶⁷. Também nos romances da última fase, Chagas não cumpre o preceito de imparcialidade, pois nestas composições, apesar de anunciar que segue escrupulosamente uma fonte bibliográfica coeva dos acontecimentos, o autor preocupa-se sobretudo em apresentar os

⁶⁶ *A Máscara Vermelha*, pp.216-218.

⁶⁷ *As Duas Flores de Sangue*, p.51.

feitos dos portugueses de uma forma laudatória. Apesar disso, em *O Naufrágio de Vicente Sodré*, afirma que é necessário mostrar os dois lados da História:

“A historia tem duas faces, e nenhuma se deve occultar. Não se deve ter para com os nossos antepassados nem a admiração prudhomesca nem o pessimismo desdenhoso. O que é necessario é fazer seguir a *Descoberta da India* pelo *Naufragio de Vicente Sodré*, a gloria pela infamia, as aventuras de um heroe pelas aventuras de um flibusteiro.”⁶⁸

Mas, ao lermos esta narrativa, temos a impressão de que o mau exemplo serve principalmente para sublinhar a acção meritória dos heróis, como Vasco da Gama ou Afonso de Albuquerque. A este respeito, lembramos que Pinheiro Chagas foi também historiador, mas na sua *História de Portugal*, composta por oito volumes publicados entre 1869 e 1874, está patente um “exaltado patriotismo, baseado na citação histórica, na metáfora histórica, na contínua glorificação dos factos e das figuras históricas.”⁶⁹

Voltemos, então, aos primeiros romances de Pinheiro Chagas. Logo em *A Corte de D. João V*, saltam à vista as críticas aos gastos excessivos com o luxo da corte e das construções e com a protecção ao clero. Citamos alguns exemplos:

“E o povo applaudia, enlevava-se, embevecia-se com tudo isso, e não pensava um instante só nos milhões de cruzados que se tinham sumido n’esse abysmo.”;

“Entre todas as loucas prodigalidade de D. João V, é talvez esta a menos conhecida, e ao mesmo tempo *a mais digna de ser verberada pelo historiador imparcial*. (...) mas dispende a quantia de um milhão de cruzados n’um palacio construido com o proposito unico de servir de estalagem á comitiva real n’esta jornada, é a prova mais evidente d’essa vaidosa magnificencia, d’esse fausto esteril, egoista e inutil, que, *a meu ver*, caracterisam todas as obras emprendidas por este monarcha. N’isto mesmo se faz sentir a mania de parodiar Luiz XIV, que tanto preocupava o rei fidelissimo.”;

“Milagres fazia-os, sim! Mas em vez de resuscitar o Lazaro immenso, que morria esfaimado em torno do esplendido festim da realeza, ainda mais lhe esmagava o cadaver, assentando montanhas de marmore em cima da loisa do seu tumulo!”;

⁶⁸ *O Naufrágio de Vicente Sodré*, “Duas Palavras de Introdução”, p.v.

⁶⁹ António Ramos de Almeida, “Manuel Pinheiro Chagas”, in João Gaspar Simões (dir., prefácio e notas biobibliográficas), *Perspectiva da Literatura Portuguesa do Século XX*, Lisboa, Edições Ática, 1947, vol.I, p.582.

“Acabada a missa, o devoto D. João V sempre se sentia melhor disposto, e era essa uma ótima ocasião para se obterem d’elle as mercês e favores, em que nobreza e clero (clero principalmente) sugavam a substancia do estado, e as carregações das náos dos quintos, e mais ainda, se mais recursos grangeasse para estes parasitas da monarchia o braço laborioso do povo.”;

“Às vassas do Marquez de Pombal, o fundador de Mafra cuidava dos mortos, e enterrava os vivos.”⁷⁰

Esta apreciação negativa da dinastia de Bragança vem na linha de uma certa historiografia oitocentista que, como vimos no capítulo anterior, se ocupa em sublinhar os defeitos do regime absolutista em contraponto com as virtudes do Liberalismo. Podemos perceber este objectivo no excerto seguinte:

“Cento e quatro annos depois, n’essa mesma Evora-Monte, lavrava-se a sentença de morte da sociedade antiga, e a eloquencia popular, robustecida pelo troar do canhão, alluia as muralhas da Jerichó do despotismo. A rude voz do povo, que provocava os sarcasmos dos cortejãos, fortalecendo-se a pouco e pouco por espaço de um seculo, gelou, a final, o riso nos labios que a desprezavam.”⁷¹

Em *As Duas Flores de Sangue*, as críticas voltam-se para o governo de D. Maria I, alheado dos acontecimentos que abalam a França e, consequentemente, a Europa. No nosso país, como nos conta jocosamente o narrador, todos agem como se não houvesse nenhuma ameaça ao regime instituído:

“Em Portugal, enquanto Luís XVI e Maria Antonieta eram presos em Verennes, e voltavam à capital escoltados pelos gritos de morte dos seus vassallos rebeldes, a senhora D. Maria I confessava-se e comungava, ia dar a sua volta às Caldas da Rainha, e o príncipe seu filho aprendia cantochão com os devotos frades do real convento de Mafra!

É verdade que os seus súbditos professavam também a mesma estóica indiferença!

Em Portugal o conde de Vila Nova acompanhava o Santíssimo, tocando a campainha; o marquês de Marialva passava três horas à espera de sua majestade; o duque de Cadaval dançava com as costureiras francesas; o conde de Vila Verde,

⁷⁰ *A Corte de D. João V*, pp.21, 55, 56, 118, 142, respectivamente. Sublinhado nosso.

⁷¹ *Idem*, p.52.

rodeado de padres, contemplava da janela as procissões; e os outros figuravam na procissão do *Corpus Christi*, ouviam, no locutório do convento das Salésias, as hipócritas parlandas do douto padre Teodoro de Almeida, e iam à Rua dos Condes admirar as visagens descompostas das pastoras masculinas que figuravam no tablado do teatro nacional.”⁷²

Apesar de se ocupar principalmente dos séculos XVII e XVIII, Pinheiro Chagas, ao contrário de Camilo, não critica repetidamente a Inquisição. Detectámos apenas um comentário irónico à acção do Santo Ofício em *A Máscara Vermelha*:

“Alguns mercadores promptificavam-se a dar o dinheiro necessario, e para que este elemento essencial de todas as revoltas não faltasse, o arcebispo de Braga e o inquisidor-mór não se envergonharam de se dirigir aos christãos novos que mais fama tinham de ricos, para os convidar a entrarem na conspiração! Este accordo do inquisidor com os judeus, do algoz com as suas victimas predestinadas, é um dos factos mais curiosos d’este odioso trama.”⁷³

Também em *A Máscara Vermelha* e em *O Juramento da Duquesa*, encontramos críticas às desigualdades sociais, à parcialidade da justiça e às diferenças de penas atribuídas a nobres ou plebeus e membros do clero, o que, na opinião do narrador, serviu também de motivação à revolta liberal:

“Houve a mais flagrante desigualdade, apenas devida às distinções sociaes, na sentença que puniu os réus da conjuração. (...) Até na morte subsistiam os privilegios! (...) Mas o que tornou ainda mais flagrante a injustiça foi a contemplação que se teve pelos réus ecclesiasticos. Eram elles os mais culpados (...).

E admiram-se ainda que a revolução popular, levantando se contra todos os privilegios, tratasse o catholicismo como inimigo, e envolvesse n’um ódio commum o clero e a nobreza!”⁷⁴

“Nobreza, clero e povo tinham-se lembrado unicamente de que eram portuguezes, agora os populares começavam a lembrar-se de que não eram só os

⁷² *As Duas Flores de Sangue*, pp.26-27.

⁷³ *A Máscara Vermelha*, p.142.

⁷⁴ *Idem*, pp.188-189.

Hespanhoes os tyrannos, e que a nobreza e clero, apesar de terem nascido em Portugal, tinham um geito especialíssimo para sugar a substancia do povo.”⁷⁵

As críticas de Pinheiro Chagas sobem de tom quando se refere à política inglesa relativamente aos países aliados. O romance em que essa crítica mais se torna evidente é *As Duas Flores de Sangue*, mas exemplos semelhantes podem ser encontrados noutras composições. Logo em *O Major Napoleão*, o protagonista responde indignado às observações feitas em tom de desprezo por Lord Wellington e outros oficiais ingleses acerca dos portugueses:

“Vergonha sobre o aliado pérfido, que sacrifica ao seu egoismo a honra d’uma nação! Vergonha sobre os traidores, que vem defender os seus interesses particulares em cima do cadaver d’um povo amigo, que se servem da sua putrefacção hedionda como meio de defeza, e que se riem das victimas, e cospem o sarcasmo nas úlceras.”⁷⁶

O mesmo juízo é veiculado em *Os Guerrilheiros da Morte*, quando, no início do capítulo XII, numa resenha dos acontecimentos históricos, o narrador se mostra muito crítico da Convenção de Sintra e da forma como os ingleses desprezaram os interesses de Portugal.⁷⁷ Também em *A Marquesa das Índias*, um exemplo dado pelo narrador mostra de forma irónica a má opinião relativamente aos ingleses: “Na Índia britannica um destacamento de soldados inglezes atravessaram uma aldeia indiana e praticaram toda a qualidade de roubos, de violencias e de extorsões, a que estão costumados todos os povos que têm a dita suprema de ser visitados por tropas inglezas.”⁷⁸ Este mau conceito da velha aliada é sublinhado em *O Naufrágio de Vicente Sodrê*: “Ninguém mais do que nós detesta hoje a Inglaterra. Uma nação aliada, que viesse proteger-nos contra a influencia d’essa nação, seria acolhida por nós de braços abertos (...)”.⁷⁹ Estes dois últimos romances citados foram publicados depois do *Ultimatum* de Janeiro de 1890 e, por isso, esta opinião negativa acerca dos ingleses tem de ser lida no quadro da reacção nacional a uma humilhação imposta por um tradicional aliado, o que teve como

⁷⁵ *O Juramento da Duquesa*, p.24.

⁷⁶ *O Major Napoleão*, p.64.

⁷⁷ *Os Guerrilheiros da Morte*, pp.230-231: “A capitulação de Cintra discontentava toda a gente; os inglezes nem tinham pensado nos interesses d’este paiz, que diziam defender.”; “(...) Portugal não se livrara da oppressão franceza, senão para cair debaixo do jugo inglez, que escapara á tyrannia de Junot, para ter de aceitar submisso o protectorado desdenhoso de Wellesley.”

⁷⁸ *A Marquesa das Índias*, p.213.

⁷⁹ *O Naufrágio de Vicente Sodrê*, pp.42-43.

consequência, a nível literário, a proliferação de romances históricos de carácter patriótico, como já apontámos. Mas a antipatia pela Inglaterra permaneceu em certos sectores da sociedade portuguesa ao longo do século XIX, motivada pela intervenção britânica em Portugal após a fuga da corte para o Brasil e na sequência das invasões francesas. Em *As Duas Flores de Sangue*, a intervenção dos ingleses em Nápoles serve como pretexto para o autor estender as suas críticas ao que aconteceu em Portugal, aliando nessa visão negativa a actuação do príncipe regente. Citamos os excertos mais elucidativos destas críticas:

“Não conhecia porém Fernando, não conhecia porém Maria Carolina, a sua inteligente esposa, o egoísmo quase selvagem do governo inglês, que abandonaria sem a mínima hesitação Nápoles à sua sorte, se assim lhe conviesse, apesar de ser principalmente por causa do acolhimento feito a um almirante britânico vitorioso que Nápoles se embrenhara numa situação difícil? Não sabia a corte napolitana o modo como nessa mesma época estava procedendo connosco o governo inglês? (...)”;

“Era sempre a política inglesa a querer assenhorear-se completamente destes fracos governos meridionais, a englobá-los na sua acção, a anulá-los completamente, como anulava no Oriente os rajás indianos.”;

“Bem! levei uma lição de língua inglesa, que me não há-de sair da lembrança. Fico sabendo que nesse idioma hóspede e escravo é uma e a mesma cousa. (...) Marquês (...), repare no que está vendo, e não o esqueça para contar a seu amo, o príncipe regente. Diga-lhe o que se lucra com a aliança britânica, e peça-lhe que prefira tudo à protecção destes fiéis aliados.”;

“Nove anos depois, nas águas de Lisboa passava-se uma cena semelhante à que se representara em Nápoles. (...) Também o reino de Portugal, como o de Nápoles, foi abandonado aos franceses, e também os ingleses nos trataram depois como país conquistado. (...) em Portugal Dalrymple assinava com Junot uma convenção vergonhosa, apesar dos protestos de Bernardim Freire, e inscrevia na história portuguesa um tratado ignóbil, que teve o nome execrado de Convenção de Sintra.

A *história justiceira* porém restituiu as responsabilidades àqueles a quem competiam, e na frente de Nelson e na frente de Dalrymple o estigma merecido.

Não esqueceu porém também os soberanos, que, pela sua indesculpável fraqueza, tinham entregado os seus povos a um tempo ao jugo do estrangeiro conquistador e à protecção tirânica de aliados insolentes, (...)”;

“Notáveis semelhanças há entre a história de Nápoles no princípio deste século e a história de Portugal no mesmo período. A acção da política inglesa foi a mesma nos

dois países. Esta morte de Caracciolo, almirante napolitano condenado na sua pátria por um almirante inglês, e a quem recusam a morte por fuzilamento, para a substituírem pela morte aviltante na forca, não nos lembra a nós todos o suplício infligido a um general português em Portugal por ordem dum general britânico? (...) Aqui é o general Beresford que representa o papel de lord Nelson: Caracciolo é Gomes Freire, o tribunal dos oficiais sicilianos corresponde ao tribunal português, que julgou, obedecendo às inspirações de Beresford, os conspiradores verdadeiros ou supostos de 1817. Mas estes factos arbitrários e despóticos deixavam no espírito dos povos profundos ressentimentos, e por isso também a Inglaterra, que protegeu a liberdade da Europa contra as invasões da França, semeou nos países que favoreceu tantos ódios como os conquistadores. Foi para todos os povos mais pesado o jugo desses tirânicos aliados do que o jugo dos inimigos.”⁸⁰

Apesar de se declarar “fiel historiador”, como já observámos, Pinheiro Chagas acaba por convocar a “história justiceira” e comentar os acontecimentos, dando uma “lição de moral política”⁸¹ aos leitores: há sempre exageros associados a todas as ideologias e todas as revoluções acabam por provocar vítimas desnecessárias, simbolizadas pelas “duas flores” que dão título ao romance (a princesa de Lamballe, morta pelos republicanos em Paris, e Leonor da Fonseca Pimentel, morta pelos monárquicos em Nápoles). Pinheiro Chagas vai mostrando os exageros do lado republicano e do lado monárquico, sem tomar partido por nenhum deles e, no penúltimo capítulo, reforça essa neutralidade ao não apresentar nenhuma resposta definitiva: “De um lado e do outro houvera sangue e cadafalsos e algozes. De que lado estava a verdade, de que lado estava a justiça? / Estava do lado onde resplandecia a luz serena da liberdade.”⁸²

Finalmente, observamos que a censura à actuação dos reis é muitas vezes transferida para a voz das personagens. Apontamos apenas o exemplo da personagem Sebastião José de Carvalho e Melo, presente em dois romances e sempre crítico da situação vigente:

“É um desperdício louco (...). O clero tem no reino uma esponja doirada, que não cessa de espremer, e que lhe chove um orvalho abundante, que bastaria para rejuvenescer o paiz. Os milhões de Mafra, os milhares de missas annuaes, pagas

⁸⁰ *As Duas Flores de Sangue*, pp.93, 115, 133, 135, 187, respectivamente. Sublinhado nosso.

⁸¹ Palavras de Cristina de Mello, na Introdução a *As Duas Flores de Sangue*, *op. cit.*, p.18.

⁸² *As Duas Flores de Sangue*, p.195.

sumptuosamente, a Patriarchal, os auxílios dados a todas as construções religiosas de Portugal e do estrangeiro, dotes de freiras, um delírio de prodigalidade! Que monarca este!”⁸³;

“Que mundo este em que vivemos! O monarca fluctua entre a alcova e o confessionário, e ahí é que residem as verdadeiras influencias que o dominam; ahí é que é preciso ir procura-las e corteja-las, se se quer governar, se se quer arrancar um país á miséria, á ignorancia, ao aviltamento.”⁸⁴

A crítica do passado serve, muitas vezes, para apontar caminhos no presente ou evidenciar os erros que persistem:

“No reino, porém, não se pensava assim, e já então os mesmos defeitos, que se notam hoje na nossa administração ultramarina, se manifestavam de modo altamente prejudicial para o bem do Estado.

Já, como hoje, também se entendia que o ultramar devia ser mina que se explorasse, obrigando-se a render o mais que pudesse (...)”;

“Causa tristeza ver quão pouco aproveitaram os nossos governos as lições da história. Em 1505 queixava-se D. Francisco de Almeida de lhe mandarem criminosos para guarnecerem as suas fortalezas (...). Trezentos e oitenta anos depois, repete-se exactamente o mesmo êrro posto que um pouco atenuado, e ainda assim só atenuado nestes últimos três ou quatro anos!”⁸⁵

Em *O Juramento da Duquesa*, o narrador faz uma observação jocosa acerca da vida social dos deputados, comparando-os com os procuradores das províncias que desejavam ouvir os sermões de Padre António Vieira:

“Entre a multidão que se apinhava já na nave da egreja abundavam (...) os procuradores das côrtes; se hoje, quando se abrem as camaras, logo apparecem na platéa de S. Carlos os deputados, que vem da provincia ainda mais sequiosos de melodias do que de justas parlamentares, n’essa epocha os procuradores das côrtes, chegados das provincias, aproveitavam também o primeiro ensejo para irem ouvir o pregador da voga, cuja reputação chegara, com immensa rapidez, aos pontos mais remotos de Portugal.”⁸⁶

⁸³ *A Corte de D. João V*, p.128.

⁸⁴ *O Terremoto de Lisboa*, p.168.

⁸⁵ *A Jóia do Vice-Rei*, pp.90 e 93, respectivamente.

⁸⁶ *O Juramento da Duquesa*, pp.25-26.

Como introdução à questão do anacronismo, reflectimos agora sobre a intriga e as personagens dos romances históricos de Pinheiro Chagas. Começámos este capítulo com a divisão do *corpus* estudado em três grandes grupos; essa divisão continua a ser funcional neste momento, pois, como tivemos oportunidade de verificar, as intrigas e as personagens fictícias são, no primeiro grupo, marcadas ainda pelas convenções românticas; no segundo grupo, afastam-se desse cânone e obedecem mais à lógica da comédia calderoniana; e, no terceiro grupo, perdem importância face à mensagem patriótica que o autor pretende veicular. Começamos esta análise pelo fim.

Em *A Jóia do Vice-Rei* e *O Naufrágio de Vicente Sodré*, estamos perante narrativas de factos históricos, protagonizadas por personagens das Descobertas portuguesas. De facto, quase não há efabulação nestes dois romances e o autor limita-se a pôr em cena os episódios narrados por Gaspar Correia. No primeiro, é a figura de D. Lourenço de Almeida que está em destaque: o filho do vice-rei incarna todas as qualidades de um guerreiro e de um nobre, aliadas a uma singular beleza física; essas qualidades suplantam a inexperiência da juventude e alguma vaidade. O narrador tenta desvendar de que modo se formou em torno dele “uma lenda, quási como a dos heróis gregos”⁸⁷ e aproxima D. Lourenço de Aquiles, citando o cronista:

“«Os quais naires, diz Gaspar Correia, vendo os outros, entrou nêles grande medo, mas nem por isso tornaram atrás *forcejando pelo ferir nos calcanhares* porque outra coisa nem tinha descoberta.»

Não se está vendo nestas palavras como que uma vaga reminiscência da lenda helénica de Aquiles, e não se vê que aqueles soldados da Renascença, muitos deles eruditos, e apaixonados pela antiguidade, começavam inconscientemente, ao tempo de Gaspar Correia, a vazar nos moldes homéricos a lenda épica de D. Lourenço de Almeida?”⁸⁸

Mais à frente, o narrador reforça a identificação de Lourenço com Aquiles, dizendo que o fidalgo era um “jovem semi-deus” e que todos os portugueses na Índia começavam a considerá-lo invulnerável em todo o corpo, excepto no calcanhar, exactamente como o herói grego: “Supunham talvez também que sua mãe o mergulhara, não na lagoa Estígia, mas na caldeira de Pero Botelho, que é a lagoa Estígia do

⁸⁷ *A Jóia do Vice-Rei*, p.95.

⁸⁸ *Idem*, p.101.

cristianismo (...).”⁸⁹ A transformação de Lourenço num mito, após a sua morte, passa pela identificação com um mártir⁹⁰ e até mesmo, de forma mais velada, com Cristo: “Senhor, Nossa Senhora perdeu o seu bento filho posto na cruz entre dois ladrões, e vós perdestes o vosso filho pelejando com os turcos do Soldão.”⁹¹ A glorificação dos feitos deste jovem português é, assim, levada ao extremo, começando o autor por identificá-lo, num primeiro momento, com um herói da Antiguidade, um semi-deus, e terminando por colocá-lo no mesmo patamar do próprio filho de Deus.

Quanto às outras personagens, todas referenciais como é normal num romance de carácter apologético, destacamos a figura de D. Francisco de Almeida, uma vez que as outras não têm importância na intriga e servem apenas para realçar as qualidades ou defeitos dos protagonistas. O vice-rei rege-se por um rigoroso código de conduta, pautado pela honra e pelo dever, embora, às vezes, o amor de pai não o deixe ver a inexperiência do filho; a partir do momento em que Lourenço morre, a sua conduta passa a ser guiada pelo desejo de vingança e isso reflecte-se na convivência, até aí pacífica, com os povos locais; o amor pelo filho e o sofrimento pela sua morte humanizam-no.

Apesar de quase não haver efabulação nestes romances, em *A Jóia do Vice-Rei*, em particular, podemos identificar dois momentos de uma incipiente intriga amorosa: quando parte para a Índia, Lourenço deixa em Lisboa uma prima apaixonada que chora na despedida e vaticina que não o tornará a ver; no ataque a Mombaça, a filha do *sheik* deixa-se enfeitiçar pela beleza de Lourenço e impede-o de beber a água envenenada do poço, condenando-se, assim, aos maus-tratos do seu povo. Lourenço, num primeiro momento, quer protegê-la, levando-a para bordo, mas o pai alude ao que aconteceu no campo dos gregos com a “sedutora Briseida”, numa nova alusão à *Ilíada*, e, rapidamente, Lourenço deixa de pensar nela.

A intriga comporta ainda duas situações típicas do romance romântico: os pressentimentos de desgraça, que preocupam D. Francisco logo no dia da partida e Lourenço na véspera da batalha em que vai morrer⁹²; e o embranquecimento rápido e prematuro dos cabelos ou das barbas devido a um profundo desgosto.⁹³

⁸⁹ *Idem*, p.103

⁹⁰ *Idem*, p.128: “E expirou. Em torno da sua formosa cabeça inanimada formavam os louros cabelos espalhados como que uma auréola de mártir.”

⁹¹ *Idem*, p.137.

⁹² *Idem*, p.24: “Mas estremeceu de súbito, e, sem saber porquê, súbita palidez lhe invadiu o rosto jubiloso. / A brisa, enfunando as pregas da bandeira, enrolara-a um pouco em torno da cabeça de D. Lourenço, e um raio de sol, batendo de chapa na cruz do setim vermelho, cercava a fronte de D. Lourenço como que

Dos três romances que compõem o último conjunto de Pinheiro Chagas, analisamos agora *A Descoberta da Índia Contada por um Marinheiro* e pomos em evidência as diferenças a que já aludimos no início do capítulo. Enquanto narrador, o marinheiro Bastião apresenta um relato parcial dos acontecimentos, ou seja, é da perspectiva de uma personagem menor que a viagem à Índia é contada. Deste modo, o relato concentra-se nas crenças, superstições e medos dos marinheiros ignorantes e desejosos de se porem em segurança, e esta perspectiva é mais visível no episódio da passagem do cabo da Boa Esperança (capítulo VI). Bastião, no meio da tempestade, vê uma estátua enorme com um braço estendido, “uma d’aquellas estatuas que os nossos diziam que se levantavam como sentinellas no mar para prohibirem a passagem”⁹⁴, mas os outros pensam que foi apenas uma visão. O terror provocado pela tempestade nos marinheiros fá-los pensar que estão a entrar no Inferno e vão perder a alma, o que está de acordo com as superstições que envolviam o mar desconhecido. Quando a tempestade amaina e vêem a lua, os marinheiros sentem-se consolados pela fé: “A todos parece que acudiu a idéa de que na lua vinha, como n’um andor de prata, a Virgem Nossa Senhora, a nossa santa salvadora (...)”⁹⁵ Bastião não se apercebe de ter passado o Cabo da Boa Esperança, só mais tarde reflecte acerca do que pensava ter visto e conclui que o cabo devia ter sido dobrado naquele momento:

“Eu é que não me esquecia da figura horrenda que um instante me pareceu ver, e ainda hoje estou em dizer, sr. Gaspar Correia, que aquillo não era senão o monte do cabo da Boa Esperança, que vi confusamente ao longe, e que nós dobrámos, sem o saber, n’essa noite terrivel.”⁹⁶

Em seguida, o marinheiro continua o relato sempre nesta perspectiva limitada e conta o que sentiram quando viram terra e gente: “Os pretos que encontrámos eram horrendos e bestiaes; nada entendiam nem das nossas palavras nem dos nossos acenos, mas nós tínhamos vontade de os abraçar e de os beijar, tão certos estavamos de que as primeiras creaturas que encontrássemos seriam os diabos do inferno.”⁹⁷; por isso, os

duma auréola de sangue!”; p.115: “O que o preocupava, porém, era a tristeza de D. Lourenço. Nunca o vira assim na véspera de uma batalha. Parecia que o pungia um sinistro pressentimento.”

⁹³ *Idem*, p.146: “E as lágrimas não se estancavam, correndo pelas longas barbas que em poucos dias tinham de todo embranquecido.”

⁹⁴ *A Descoberta da Índia Contada por um Marinheiro*, p.44.

⁹⁵ *Idem*, p.45.

⁹⁶ *Idem*, p.46.

⁹⁷ *Idem*, p.72.

marinheiros dão graças a Deus por lhes mostrar que “tudo isso de mares de trevas e de infernos na terra não eram senão patranhas (...)”.⁹⁸

Bastião está sempre presente nos momentos mais importantes e toma conhecimento das decisões dos capitães: escuta à porta (capítulo V), serve à mesa do jantar dos capitães e é escolhido para ir a terra (capítulo VII), ou então os acontecimentos são-lhe relatados por quem os testemunhara (capítulo III); noutros momentos, não conta o que aconteceu porque estava doente e não assistiu à cena (capítulos XIV e XV). Esta é a forma de que Pinheiro Chagas se serve para credibilizar o relato da personagem e tornar verosímeis as histórias que narra. Mas, ao relatar a chegada a Calecut, Bastião diz que Gaspar Correia sabe melhor do que ele o que se passou com o Samori porque “do que fallavam os capitães nada sabiam os marinheiros”⁹⁹: esta afirmação continua a ser uma estratégia de credibilização do narrado e, ao mesmo tempo, uma forma de vincar a diferença entre este narrador de conhecimento limitado e os historiadores oficiais. E essa diferença está também patente ao nível da linguagem, pois Bastião emprega expressões coloquiais que logo remetem o leitor para a fala do povo: “andava tudo n’um virote”, “appareceu a minha santa mãe que tinha vindo a pé da Pederneira, coitadinha da velhota”, “Temos agora tempo para beijocadellas!”, “Muita vez apparecia o senhor Vasco da Gama (...)”, “cachimonia”, “pôr tudo n’um brinco”, “lá tinha a sua fígada”.¹⁰⁰ Estas expressões não devem ser entendidas como próprias do século XV e contrastam com os inúmeros arcaísmos de que a obra está recheada. Voltaremos a este ponto mais adiante quando discutirmos os anacronismos.

O romance, apesar das diferenças em relação a outras narrativas do autor e da época, não deixa de cumprir o objectivo de exaltar o orgulho nacional, pois todas as oportunidades são aproveitadas para louvar as decisões de Vasco da Gama. Mas é o seguinte excerto que, em nosso entender, melhor dá conta do sentimento dominante no final do século XIX, face à crise profunda que o país atravessa, e que o romance histórico apologético tenta amenizar com a invocação dos períodos áureos da História portuguesa: “E eu dizia commigo que realmente era necessário que Deus Nosso Senhor fosse muito misericordioso connosco, para que assim permittisse que um povo tão

⁹⁸ *Idem*, *ibidem*.

⁹⁹ *Idem*, p.100.

¹⁰⁰ *Idem*, pp.23, 24, 26, 32, 63, 84, 108, respectivamente.

pequeno como nós somos obrasse tantas maravilhas, e fosse aos confins do mundo, e revolvesse os mares e descobrisse caminhos novos para estas terras distantes!”¹⁰¹

Em suma, esta narrativa relata de forma muito simples e sintética os factos históricos da viagem de descoberta do caminho marítimo para a Índia a partir da perspectiva de um marinheiro. É uma tentativa de dar voz aos personagens que normalmente ficam em segundo plano nas crónicas oficiais. Mas, embora no início seja dito que se pretende contar apenas a “verdade”, na Introdução de *O Naufrágio de Vicente Sodré* o leitor fica a saber que a personagem principal/narrador, afinal, era inventada, apesar de corresponder ao retrato geral dos marinheiros da época: “Na *Descoberta da India* inda phantasiei um ou dois personagens, o marinheiro Bastião Fernandes e a sua velha mãe, mas o marinheiro era tão visivelmente a personificação da marinhagem, que me não deixou remorsos a invenção.”¹⁰²

Em *A Mantilha de Beatriz* e *A Marquesa das Índias*, as intrigas e as personagens não se enquadram nos cânones românticos, embora, em alguns momentos, ainda se possam vislumbrar certos traços típicos do Romantismo, mas parecem mais próximas das regras das comédias de Calderón. De facto, se atentarmos num resumo da estrutura típica das comédias de capa e espada do autor espanhol, conseguimos identificar nestes romances de Pinheiro Chagas vários desses elementos:

“un caballero noble, valiente y pundonoroso, propenso a la ira e fácil en dar cuchilladas, pero rendido a los pies de la beldad que adora; una dama soltera, huérfana de madre – jamás hay madres en nuestro teatro y mucho menos en el de Calderón –, sometida a la tutela de su padre, hermano o tutor (dama esforzada y varonil, porque hay dificultades que vencer, sobre todo la vigilancia de sus guardianes; no muy sensible ni apasionada, movida más por celos y amor propio que por el amor propiamente dicho); un gracioso, que cumple su conocido papel, y una criada de la dama. El amor es la pasión dominante, amor lícito y honesto entre personas libres, que acaba siempre en matrimonio. Para que el enredo sea posible, existen siempre por lo menos otra serie – o varias – de personajes paralelos, entre los cuales se entretejen todas las combinaciones: celos, equívocos, rivalidades.”¹⁰³

¹⁰¹ *Idem*, p.100.

¹⁰² *O Naufrágio de Vicente Sodré*, “Duas Palavras de Introdução”, p.iv.

¹⁰³ J. L. Alborg, *Historia de la Literatura Española*, 2ªed., Madrid, Editorial Gredos, 1993, tomo II – Época Barroca, pp.709-710.

Transpondo este esquema para os dois romances, identificamos vários pares de apaixonados que se vêem envolvidos numa série de equívocos, favorecidos pela confusão de identidades que a mantilha e a máscara das damas provocam. Além disso, as criadas das damas (curiosamente, as duas chamadas Inês) ajudam a desenredar a intriga e favorecem o desenlace feliz; as damas estão a cargo de um pai e de um irmão zelosos da sua honra e fidalguia (Beatriz e Clara, *A Mantilha de Beatriz*) e de um tutor (Catarina, *A Marquesa das Índias*); os heróis (Francisco e Luiz, *A Mantilha de Beatriz*; João e Antão, *A Marquesa das Índias*) são valentes e destemidos, lutam pela honra e pelo amor e são completamente enganados pela esperteza dos criados e pela astúcia das amadas; o mesmo acontece aos pais ou protectores das jovens, já que são levados a consentir no casamento pelas circunstâncias que os ultrapassam completamente. Este é o esquema geral da intriga e das personagens destes dois romances. Passamos, em seguida, a uma análise mais detalhada.

As protagonistas – Beatriz, Clara e Catarina – agem com leviandade e violam os estritos códigos sociais da época em que vivem, permitindo as visitas dos amados enquanto estão sós ou indo mesmo ao seu encontro, no caso de Catarina, ainda que disfarçada para não pôr em causa a honra. Ora, este comportamento afasta-se do moralmente aceite por um Romantismo pudico tão bem representado por Arnaldo Gama. Mas estas mulheres são determinadas, independentes, astutas e estão prontas a mentir e a ajudar-se mutuamente, indo contra as restrições da sociedade patriarcal em que se inserem. Podemos, por isso, concluir que estas heroínas lutam contra as convenções sociais em nome do amor e, neste ponto específico, podem ser consideradas românticas.¹⁰⁴ Configura-se, assim, um anacronismo psicológico e cultural no comportamento das personagens femininas.

É interessante notar que os elementos masculinos que representam a autoridade e a repressão exercidas sobre estas mulheres são, afinal, as personagens mais ludibriadas, resultando daqui o cómico. Aliás, no que toca ao pai de Beatriz (D. Álvaro), Luiz pensa que “Elle guarda a filha com um rigor de nobre de comedia castelhana.”¹⁰⁵, o que, desde logo, remete o leitor para o esquema típico das comédias e para os enganos de que são vítimas os pais das donzelas.

¹⁰⁴ Pilar Nicolás Martínez, no artigo citado, p.366, acrescenta que é o próprio narrador que atribui a Clara características próprias de uma heroína romântica, já que a sua precoce orfandade havia-lhe “dado ao carácter, uma seriedade prematura e um pouco melancólica”, e que o irmão lhe reprova o carácter sonhador e a sua fantasia exaltada: “Parece-me que Cervantes precisava de ressuscitar para escrever um livro em que tomasse por protagonista um D. Quixote fêmea.”

¹⁰⁵ *A Mantilha de Beatriz*, p.84.

Os protagonistas masculinos de *A Mantilha de Beatriz* trocam de identidade e isso dá azo a uma série de confusões: primeiro, Luiz assume a identidade de Francisco para o salvar do que julgava ser um momento de ira de D. Álvaro, depois os dois decidem manter a farsa porque já não sabem como a hão-de explicar e, nesse momento, arriscam o consentimento de D. Álvaro para o casamento de Francisco e Beatriz. Só depois de um duelo e muitas explicações é que as verdadeiras identidades são reveladas e o casamento realizado. Por seu turno, as damas também contribuem para a confusão, pois trocam uma mantilha oferecida por Francisco a Beatriz, para não levantar as suspeitas do pai dela, e acabam por ser confundidas pelos respectivos namorados, que as acham capazes de namorar dois homens ao mesmo tempo! Pinheiro Chagas não se demora no retrato psicológico dos protagonistas e concentra-se apenas nesta série de equívocos e situações cómicas que acontecem, repetimos, sem qualquer relação com a época em que se desenrola a acção.

Em *A Marquesa das Índias*, é o encontro de uma dama mascarada com um jovem galante que dá origem aos enganos subsequentes: Catarina aproveita a ausência prolongada do noivo para passear pela cidade, pois, como ela mesma diz, “(...) o sr. meu noivo que se apresse. Julga elle que é divertido estar aqui em Goa a viver vida de freira? (...) Aparece-me um rapaz bem posto, bem fallante, cujo amor me entretém sem prejuizo da minha reputação, porque só me verá mascarada, e quereis que o despreze?”¹⁰⁶ O aparecimento da mulher que João salvara do harém do sultão vem complicar toda a história, uma vez que, quando se fala de casamento, Catarina e João pensam que estão a falar deles e só mesmo no último minuto percebem quem são os respectivos noivos. Aliás, é interessante notar que Catarina, a personagem que dá início aos equívocos, primeiro involuntariamente, e depois de forma propositada, acaba por ser também vítima dum engano, pois pensa que Jorge Cabral consente no seu casamento com João, sendo salva *in extremis* pela astúcia da criada. Posto isto, não é de estranhar que a aventureira Dolores pense, no meio de uma conversa que não faz sentido nenhum, e em que ela é constantemente invocada: “Mas o que é isto! pensou Dolores completamente enleada com estas novas revelações, eu escrevi a Santhiago; eu encontrei-me com elle n’uma quinta de D. Antão de Noronha. Esta gente toda está doida, ou fui eu que enlouqueci.”¹⁰⁷ Também os protagonistas masculinos estão a ser enganados e Antão, noivo de Catarina, chega mesmo a ajudar João a conseguir um

¹⁰⁶ *A Marquesa das Índias*, p.46.

¹⁰⁷ *Idem*, 235.

encontro com a sua própria noiva, de tal forma é complicado o enredo. Neste romance, entra também em acção Jorge Cabral, protector de Catarina e personagem referencial (governador da Índia). No entanto, pela sua acção no romance e pelo facto de ser uma das personagens mais enganadas, Jorge é mais uma figura fictícia.

Como explicou Maria de Fátima Marinho, o uso da máscara contribui para o mistério em torno da identidade das personagens e favorece os equívocos e, conseqüentemente, as situações cómicas. Além disso, o implícito é uma peça fundamental no desenrolar da acção e na construção do cómico, pois torna-se vital no momento em que se desfazem os equívocos, ao “revelar subitamente as suas componentes escondidas ou ao aludir, em simultâneo, ao sentido verdadeiro e ao figurado (irónico).”¹⁰⁸

Outro elemento fundamental para a construção do cómico é a actuação dos criados, personagens embraiadoras que contribuem para o desenrolar da acção e o desenlace feliz para os respectivos amos. Concentramo-nos em *A Mantilha de Beatriz*, sem esquecer que a criada do outro romance tem uma actuação muito semelhante. A criada de Beatriz, Inês, serve de intermediária nos amores com Francisco e tenta salvar a ama em várias situações; as suas observações são também um elemento cómico, principalmente quando possui mais informações do que a heroína e tece comentários que funcionam como apartes teatrais: “Não o deixo entrar! ora esta! Sim que eu perdia agora o entremez que se vae seguir. Tanto tempo tenho eu de ir ao pateo das comedias, que desaproveite as que me vem a casa!”¹⁰⁹ É caracterizada como esperta e ladina e corresponde fielmente à criada da peça de Calderón *Antes que todo es mi dama*.¹¹⁰ Também o criado Gonçalo contribui para o desenrolar dos amores entre Francisco e Beatriz, sendo demonstrada, no capítulo V, a sua esperteza. Mas, quando Luiz assume a identidade de Francisco, este criado fica também baralhado e o seu comentário contribui para o cómico do romance: “Mas que demonio de trapalhada é esta? (...) Quem me trocou o meu amo? Então elle agora é surdo e já não é Francisco de Mendonça? Preciso de tirar o caso a limpo, porque eu quero saber quem é que me paga.”¹¹¹ O relacionamento entre Inês e Gonçalo proporciona também muitas situações cómicas – veja-se, por exemplo, no capítulo XV, o diálogo que ajuda a esclarecer uma parte dos equívocos.

¹⁰⁸ “O Outro Pinheiro Chagas”, pp. 114, 116.

¹⁰⁹ *A Mantilha de Beatriz*, p.74.

¹¹⁰ Pilar Nicolás Martínez, *art. cit.*, p.367.

¹¹¹ *A Mantilha de Beatriz*, pp.89-90.

Apesar do efeito cómico das situações ou dos diálogos, o narrador e as próprias personagens insistem em atribuir à “fatalidade” a responsabilidade pelos equívocos, quase como se quisessem isentar-se de responsabilidades, à boa maneira romântica: “A logica da fatalidade ia-o impellindo contudo.”; “Ó Beatriz, Beatriz, aonde nos conduziu aquella fatal mantilha!”; “Ah! minha senhora, foi a fatalidade que enleiou tudo isto; (...)”.¹¹²

O destino dos heróis é independente dos acontecimentos históricos de que são contemporâneos e, por isso, podemos classificar estes dois romances como disjuntivos.

Concentramo-nos, em seguida, nas intrigas e nas personagens do primeiro grupo de romances históricos, aquele em que são mais salientes as marcas românticas. Como observámos anteriormente, também nestes romances se encontram equívocos, disfarces e uma predilecção por situações cómicas, completamente alheios ao momento histórico em que se desenrolam. Para não tornarmos fastidiosa esta exposição, deixamos apenas um exemplo. Em *A Corte de D. João V*, D. Luiz disfarça-se de mulher para poder entrar nos aposentos da condessa de San Pablo; pensando que o amigo corre perigo, Braz disfarça-se também de mulher, mas o seu aspecto é tão grotesco que acaba por atrair as atenções e provocar uma enorme confusão quando mais queria passar despercebido (capítulos III e IV); mais tarde (capítulo XII), Braz veste-se de frade e canta para o rei no mosteiro de Odivelas, deixando o verdadeiro frade em apuros quando se descobre que andou de noite no mosteiro (capítulo XV). Estas cenas são também acompanhadas por observações do narrador em que se alude à comédia: “A entrada das duas novas personagens parecia modificar profundamente as peripécias d’aquella comedia nocturna.”¹¹³

Em geral, é o amor que move as personagens e está no centro da intriga. Esse amor pode apresentar várias formas: amor impossível, porque a heroína é casada e não está disposta a trair o marido (Luiz e condessa de San Pablo, *A Corte de D. João V*), amor contrariado ou não correspondido (Jaime e Madalena, *Os Guerrilheiros da Morte*), amor incestuoso, embora de forma involuntária (Teresa e Carlos, *O Terramoto de Lisboa*), amor que nasce de um acto de violência (Inês e D. Pedro, *A Máscara Vermelha*), o triângulo amoroso (Luiz, condessa de San Pablo e Eugénia; Jaime, Madalena e Eugénio; Luís Correira, Teresa, D. Carlos). O motor da intriga pode ser

¹¹² *Idem*, p.87, 182 e 251, respectivamente.

¹¹³ *A Corte de D. João V*, p.221.

também a vingança, como acontece em *O Juramento da Duquesa* ou, em certa medida, em *O Terramoto de Lisboa*.

As motivações são geralmente românticas, como românticas são as heroínas destas narrativas. Em *A Corte de D. João V*, a condessa de San Pablo e Eugénia prefiguram o ideal da mulher-anjo romântica: Eugénia é a noviça inocente que se vê envolvida num triângulo amoroso, apaixonando-se por Luiz que, por sua vez, só tem olhos para a condessa, e, abnegada, sacrifica-se para salvar o amado e a amiga, professando sem vocação; a condessa é infeliz no casamento, confessa que não conhece o amor, mas não cede à tentação representada pela corte de Luiz; além disso, despreza os avanços do rei, o que causa estranheza¹¹⁴, representando a virtude num tempo de corrupção dos costumes. Iria (*O Juramento da Duquesa*), Aninhas (*O Terremoto de Lisboa*) ou Inês (*As Duas Flores de Sangue*) são as típicas mulheres-anjo que vivem para consolar os amados das agruras do mundo e que são conduzidas passivamente a um desenlace feliz, à semelhança das heroínas de Scott. Inês (*A Máscara Vermelha*) é uma vítima da fatalidade; ao contrário de outras heroínas românticas, como Beatriz de *O Monge de Cister*, que se deixa morrer de desespero depois de ter sido seduzida e abandonada, Inês vai viver com o seu violador, num primeiro momento, porque não tem alternativa e, depois, porque acaba por se apaixonar por ele; no final, a morte às mãos do marido liberta-a daquela relação doentia e, ao mesmo tempo, castiga-a pela desgraça de que involuntariamente foi causadora. Inês tem traços da mulher-anjo romântica, como vimos, mas a sua descrição física afasta-se do retrato idealizado e pudico dos românticos, fazendo apelo aos sentidos.¹¹⁵ Aliás, Pinheiro Chagas insiste na caracterização física das heroínas, realçando atributos e repetindo a palavra “voluptuosidade”, o que de certa forma as afasta do retrato convencional das mulheres idealizadas do romantismo.

A Duquesa de Caminha, Juliana, apesar de ser uma personagem referencial, age como uma qualquer personagem fictícia de romance de actualidade e, por isso, incluímo-la nas heroínas românticas. Juliana é uma mulher virtuosa e digna, não cedendo à chantagem e à desonra para salvar o marido que ama devotadamente e que se

¹¹⁴ *A Corte de D. João V*, p.208: “Como haviam elles de suppor que uma senhora, requestada por D. João V em 1729, tivesse a lembrança de lhe resistir?”

¹¹⁵ *A Máscara Vermelha*, p.36: “Os labios, um pouco grossos, tinham esse vermelho vivissimo, que denuncia umas vagas tendencias provocadoras de sensualidade. O seio arquejava-lhe offegante, e solevantava precipitadamente o corpo do vestido. O collo, de uma extraordinária pureza de formas, dourado também por beijos do sol, arqueava-se n’uma curva graciosa, deixando que os olhos ávidos de quem a contemplava seguissem por um momento contornos suaves, que a imaginação completava.”

vê envolvido na conspiração contra D. João IV; ela prefere sacrificá-lo e morrer também a ceder aos desejos de D. Pedro Bonete, mas acaba por sobreviver para vingar a morte do marido. Em *O Juramento da Duquesa*, Juliana é motivada pelo ódio e pelo desejo de vingança, assumindo assim o perfil da desesperada heroína romântica, próxima já da mulher-demónio, que leva o seu plano até ao fim, mesmo causando o desgosto da amiga Iria. No entanto, uma vez consumada a vingança, Juliana arrepende-se dos seus excessos e vive consumida pelo remorso, chegando mesmo a pôr a hipótese de se refugiar num convento mas sendo dissuadida por Padre António Vieira.

Da galeria de personagens femininas de Pinheiro Chagas, destacamos ainda Teresa, protagonista de *O Terremoto de Lisboa*, anjo e demónio em simultâneo. Começamos pelo seu retrato físico, que realça a sensualidade, logo no primeiro momento em que entra em cena. Salva aos catorze anos de um incêndio por Luís, Teresa abraça-se ao seu protector:

“O seu rosto pallido e ardente descaiu com brandura e roçou ao de leve pelas faces do moço official, as tranças soltas envolveram na sua assetinada caricia a fronte do mancebo, e aquelle corpo semi-nú, onde apenas se esboçavam as fórmãs perfectas da mulher, mas que tinha já não sei que voluptuosas ondulações, esse corpo, perfeitamente desenhado pelas roupas que o envolviam, enroscou-se com mais força nos braços de Luiz Correia.”¹¹⁶

Cinco anos mais tarde, o retrato completa-se: a sua beleza tem algo de “magnetico e de perigoso. Os seus grandes olhos negros ás vezes despediam chammãs, outras vezes amorteciam-se numa languidez em que parecia reflectir-se toda a sensualidade oriental.”¹¹⁷ Enjeitada, é acolhida pela família de Luís Correia e convive com poetas como Garção, cuja *Cantata de Dido* recita no capítulo III. Neste momento, o narrador dá conta da interpretação de Teresa, sublinhando o seu carácter demoníaco:

“(...) a Dido que ela reproduzia não era a Dido composta e classica de Virgilio e de Garção, matando-se com todas as regras, tentando erguer-se tres vezes, segundo a arithmetica tradicional d’estes lances poeticos, e tres vezes caindo desmaiada sobre o leito, não: era a phenicia de paixões energicas, a mulher educada no culto violento e sensual das divindades orientaes, a mulher de apaixonado temperamento, como Gustave

¹¹⁶ *O Terremoto de Lisboa*, p.43.

¹¹⁷ *Idem*, p.49.

Flaubert a devaneou, ao pintar, com os tons um pouco brutos da sua paleta de realista, o vulto de Salammbô.”¹¹⁸

Esta mulher não se contenta com o amor calmo e a vida tranquila que Luís lhe oferece e foge com Carlos, um sedutor que a enfeitiça com palavras mais condizentes com o seu espírito ardente. Mas Carlos pretende usá-la numa vingança contra o rei, de quem é filho ilegítimo, tornando-a sua amante. Teresa recusa essa indigna posição e os dois acabam por descobrir que são irmãos, filhos de uma cigana que fora amante de D. João V. No terramoto de 1755, Teresa consegue escapar ao domínio de Carlos e é ferida na casa em que vivera com a família de Luís; finalmente, Carlos acaba por matá-la com um tiro antes de sucumbir também sob os escombros do palácio real. Quando foge de casa para se juntar a Carlos, Teresa deixa uma carta eivada de ideologia e linguagem românticas, dizendo-se desgraçada e incapaz de fugir ao destino fatal e pedindo perdão aos seus benfeitores¹¹⁹. Quando é encontrada ferida pela família, Teresa mostra-se arrependida e volta a apelidar-se de desgraçada, pedindo perdão a todos. No último momento, Teresa ainda pede a Luís que não mate Carlos, dizendo que é seu irmão.

Finalmente, evocamos uma outra figura feminina envolvida num triângulo amoroso – Madalena, de *Os Guerrilheiros da Morte*. Forçada a professar por conveniência dos pais, Madalena não sente qualquer vocação para a vida religiosa e chega a pensar que está apaixonada por Jaime, companheiro de brincadeiras de infância. Quando o convento é atacado por soldados franceses, Madalena perde-se por amor de um oficial francês, mas não se arrepende. Vai viver com ele e disfarça-se de soldado para poder acompanhá-lo durante a segunda invasão de Portugal, afrontando, deste modo, todas as convenções sociais em nome do amor. Capturada por Jaime e forçada a regressar ao convento, Madalena nunca se resigna nem mostra arrependimento, ao contrário das heroínas camilianas que sentem remorsos e expiam as culpas. Nova fuga culmina na sua morte no Desastre da Ponte das Barcas. Como explica Maria de Fátima Marinho, Madalena encarna o “tópico da donzela guerreira, com todos os ingredientes de interdito e sedução” e, por isso, está condenada ao desaparecimento, “sob pena de não poder participar do conjunto de valores julgados positivamente.”¹²⁰

¹¹⁸ *Idem*, p.72.

¹¹⁹ *Idem*, capítulo VI. Voltaremos a falar desta carta na secção dedicada aos anacronismos.

¹²⁰ Maria de Fátima Marinho, “A Memória e a Ficção da Segunda Invasão Francesa”, in Valente de Oliveira (coord.), *O Porto e as Invasões Francesas*, Porto, Câmara Municipal do Porto e Público, 2009, vol.IV, pp.219-220.

Quanto aos protagonistas masculinos, podemos dividi-los em dois grandes grupos numa lógica maniqueísta: do lado dos “bons” alinham-se Jaime Altavila (*Os Guerrilheiros da Morte*), D. Jaime (*As Duas Flores de Sangue*) e Luís Correia (*O Terramoto de Lisboa*); do lado dos “maus” figuram D. Pedro Bonete (*A Máscara Vermelha* e *O Juramento da Duquesa*) e D. Carlos (*O Terramoto de Lisboa*). Os dois primeiros protagonistas aderem às situações mais pela força das circunstâncias do que por profundas convicções políticas: neste ponto, aproximam-se dos moderados heróis de Scott e fazem lembrar o percurso de Edward Waverley. Aliás, Pinheiro Chagas aponta nesse sentido de moderação quando compara a condessa de San Pablo, que, como vimos, não se deixa perturbar pela paixão, com a heroína de *Rob Roy*, Diana Vernon.¹²¹ De facto, Jaime começa por apoiar o exército invasor porque pensa que Junot pode ajudá-lo a casar com Madalena, mas quando a julga morta às mãos dos franceses, passa a combatê-los à frente da guerrilha que entretanto organiza para apoiar as tropas de Bernardim Freire de Andrade. Rapidamente percebemos que Jaime se envolve nos sucessos da época devido a motivações romanescas e toma decisões ao sabor dos acontecimentos. Enquanto comandante da guerrilha, Jaime aproxima-se dos chefes de bandos de salteadores imortalizados por Schiller, Dumas ou Arnaldo Gama, em *Paulo, o Montanhês*, como vimos na Introdução deste trabalho. Jaime rege-se por um código de honra muito próprio e não aceita que os guerrilheiros cometam barbaridades: “Os prisioneiros francezes eram fusilados sem piedade, e às vezes, devemos dizel-o, *ainda que Jayme não auctorisasse esse procedimento*, com requintes de barbaridade.”¹²² Ora, esta ressalva era necessária para que Jaime Altavila pudesse permanecer dentro de um espaço moral privilegiado e gozar, por isso, do estatuto de herói romântico.¹²³

D. Jaime (*As Duas Flores de Sangue*) parte para França a fim de completar a sua educação, embalado pelas teorias de Rousseau e pelos ecos revolucionários que chegam daquele país. No entanto, ao testemunhar os excessos dos republicanos e os sangrentos acontecimentos de 2 e 3 de Novembro de 1793, que vitimam a princesa de Lamballe, D.

¹²¹ *A Corte de D. João V*, pp.34-35: “E, se o fosse, não faltaria uma Diana Vernon ao romancista escocês. A condessa de San Pablo (...) com o seu elegante fato de amazona, as suas formosas tranças negras, as faces afogueadas pela corrida, nada ficava devendo á original heroína de Rob Roy.” Cf. Maria de Fátima Marinho, *O Romance Histórico em Portugal*, p.87. Também em *O Major Napoleão*, o romancista confessa a sua preferência por aquela obra de Scott e pela mesma personagem feminina: “Lembrei-me do *Rob Roy* de Walter Scott, romance meu predilecto entre todos os do meu predilecto romancista.” (p.200); “Lembram-se também que o vulto que lhe appareceu era o da gentil Diana Vernon, d’esse sympathico typo, cuja feição original consegue sobresair esplendidamente na admiravel galeria feminina dos contos de Walter Scott.” (p.201)

¹²² *Os Guerrilheiros da Morte*, p.267. Sublinhado nosso.

¹²³ Cf. Maria de Fátima Marinho, “A Memória e a Ficção da Segunda Invasão Francesa”, p.219.

Jaime põe de parte os ideais republicanos e rumo a Nápoles para combater ao lado dos ingleses em defesa da monarquia napolitana ameaçada por Napoleão. Novos excessos protagonizados por Lord Nelson e pelos defensores monárquicos, que culminam na morte de Leonor da Fonseca Pimentel, outra mulher por quem o herói se apaixona, motivam o regresso de D. Jaime a Lisboa, a tempo de salvar a prima do convento e casar. O protagonista é inconstante no amor e na política, mas ideais como o heroísmo, a lealdade a um sentimento de justiça, a nobreza de carácter, o patriotismo e a coragem são constantes. Enquanto permanece no estrangeiro, a defesa de ideais por D. Jaime oscila ao sabor das paixões amorosas, mas, no fundo, o herói não abandona o seu compromisso com os princípios aristocráticos, como o demonstra o regresso à pátria e à família e a realização do casamento aprazado.¹²⁴ Aliás, a nobreza de carácter de D. Jaime está também patente na forma como ele recusa envolver-se numa paixão carnal com Ema Lyona, mulher interesseira que usa a sua sensualidade para tirar proveitos próprios, sem defender qualquer ideologia. As viagens e os contactos com realidades diferentes da sua servem para o herói amadurecer e aprender a relativizar a importância das ideologias e das paixões. Podemos, por isso, concluir que este romance encerra um auto-conhecimento de D. Jaime, um “processo de constituição e consolidação (cultural, psicológica, social) da personalidade”¹²⁵ do herói, à semelhança dos processos que o *bildungsroman* de final de setecentos e início de oitocentos consagrara.¹²⁶

Finalmente, Luís Correia encarna o homem bom e justo, de moderadas paixões, incorruptível e ciente do seu dever. Preterido por Teresa, Luís não se revolta contra ela e está disposto a perdoar a mulher amada que o trai; quando Teresa morre, Luís atende o pedido dela e casa com o “anjo” que sempre o acompanhou. Esta solução comedida está mais próxima das adoptadas por Scott do que do destino dos heróis de Herculano, muito mais desesperados e vingativos.

¹²⁴ Como observa Cristina de Mello, na Introdução ao romance já citada, p. 15.

¹²⁵ Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes, *Dicionário de Narratologia*, 6ªed., Coimbra, Livraria Almedina, 1998, p.361.

¹²⁶ Cf. Isabelle Durand-Le Guern, *Le Roman Historique*, («Collection 128»), Paris, Armand Colin, 2008, p.85: “En quoi va consister cet apprentissage ? Il s’agit de développer l’intelligence, la sensibilité et le sens moral du héros en lui apprenant les réalités de la vie. On a donc au départ un être naïf, pétri d’illusions, qui va évoluer. / (...) Le *Bildungsroman* suit donc un parcours qui décrit comment les ressources propres au héros vont l’amener à appréhender les forces à l’œuvre dans le monde et à agir en conséquence. Le roman d’apprentissage rapporte donc une aventure essentiellement existentielle: un être fait l’expérience du monde et de lui-même. Le roman d’apprentissage est donc aussi roman de mise à l’épreuve; le héros doit faire ses preuves dans le monde. Il s’agit aussi d’acquérir, par l’expérience, un savoir (...). L’épreuve peut contenir de multiples aspects, qui rendent le parcours du héros non linéaire: il se trompe, réitère les mêmes erreurs, avant de trouver (ou non) une solution satisfaisante aux difficultés présentées par l’existence.”

Também as personagens masculinas de Pinheiro Chagas têm um comportamento e uma psicologia românticas e, logo, anacrónicas, relativamente à época em que se movimentam. Bastava-nos apontar o exemplo do protagonista de *O Major Napoleão* para podermos chegar a essa conclusão. Confrontado com a morte da mãe, da irmã e da noiva às mãos dos franceses, Henrique envelhece imediatamente (os cabelos negros do jovem de vinte e quatro anos ficam mais brancos do que os de um velho) e torna-se monge. O seu diálogo com Lord Wellington traduz a ideologia romântica tão típica, por exemplo, de Camilo Castelo Branco:

“ – Quem sois vós?”

“ – Um cadaver.”

“ – E onde aprendestes essa mansidão evangelica, esse respeito pela humanidade; essa ardente caridade que até os inimigos abrange?”

“ – No tumulto.”¹²⁷

Mais à frente, no capítulo X, Henrique sente-se tentado a vingar-se num soldado francês moribundo, mas a imagem das três mulheres queridas, apelando ao perdão, fazem-no retroceder: Henrique dá-lhe água e absolve-o dos pecados antes de ele expirar. Em seguida, o monge português chora e sente-se aliviado por perdoar. Esta é, de facto, uma solução mais próxima da moralidade camiliana e em nada coincide com os propósitos vingadores de Vasco, o monge maldito de Herculano.

No pólo oposto, D. Pedro Bonete e D. Carlos encarnam a figura romântica do malvado¹²⁸, movidos pela ambição e pelo desejo de vingança. D. Pedro propõe a Inês a violação em troca da salvação da vida do seu protector; embora a jovem ceda, ele acaba por assassinar o conde. É um homem sensual, movido pela cupidez e pelos excessos da paixão; não olha a meios para atingir os fins e põe de parte sentimentos como a gratidão e o respeito, atraindo aqueles que o ajudaram ou ajudando apenas em troca de benefícios: é assim que se junta ao grupo de conspiradores em que se vê envolvido o duque de Caminha, grupo que mais tarde vai denunciar por despeito. Por isso, podemos dizer que não adere às causas em nome de um ideal mas em nome de interesses pessoais. A sua falta de escrúpulos leva-o a chantagear a duquesa de Caminha para a possuir, uma vez que a virtuosa senhora não cede às suas investidas. Não se regenera

¹²⁷ *O Major Napoleão*, capítulo VIII, p.66, diálogo citado com supressões.

¹²⁸ Cf. Maria de Fátima Marinho, *O Romance Histórico em Portugal*, p.88.

com o amor que Inês lhe vota, embora pareça ter algum sentimento por ela, como se percebe no último capítulo de *A Máscara Vermelha*. Em *O Juramento da Duquesa*, D. Pedro acaba por ser vítima da sua própria perfídia, iludindo-se com uma possível paixão da duquesa de Caminha; é libertado da prisão para ser torturado e mutilado, preso novamente, implicado na conspiração que envolveria Francisco de Lucena e executado. D. Pedro nunca se mostra arrependido, nunca é pungido por remorsos e nunca pensa em expiar os seus crimes, ao contrário de personagens criminosas criadas por Camilo (padre Dinis, por exemplo) ou Arnaldo Gama (frei Lopo, por exemplo). Apesar de o seu nome aparecer na lista dos implicados na conspiração contra D. João IV, dificilmente o poderíamos apelidar de personagem referencial, pois nada se sabe acerca da sua real participação na conspiração além de ter sido um denunciante de Francisco de Lucena; apesar de se mover num ambiente verídico, os excessos das suas paixões e a inverosimilhança de algumas das suas atitudes, claramente inventadas por Pinheiro Chagas, colocam-no no rol das personagens fictícias.

D. Carlos é cruel, oportunista, desprovido de escrúpulos, e contrasta claramente com o carácter cavaleiresco de Luís Correia. Filho ilegítimo de D. João V e de uma cigana, acaba por ser uma vítima da fatalidade, envolvendo-se involuntariamente numa relação incestuosa com a irmã. Apesar de saber que Teresa e D. José são meios irmãos, insiste em fazer dela amante do rei para poder chegar mais perto do trono, ocupando o lugar do ministro Sebastião José de Carvalho e podendo, assim, exercer a sua vingança por ter sido desprezado pelo pai. Após o terramoto, é um dos incendiários que ajudam a destruir a capital; diz a Luís que não o vai deixar escapar e, ao tentar matá-lo, acaba por atingir Teresa: conclui, então, que até a Providência amaldiçoa os filhos da cigana, antes de morrer sepultado pelo palácio real.

Temos ainda a acrescentar à galeria de personagens criadas por Pinheiro Chagas aquelas figuras que não influenciam directamente o desenvolvimento da intriga mas que contribuem para a criação de situações cómicas, quer pela sua caracterização grotesca, quer pelas acções burlescas em que se vêem envolvidas. Os exemplos mais interessantes são Braz Mattoso (*A Corte de D. João V*), Benito (*Os Guerrilheiros da Morte*), ou Vasco António (*As Duas Flores de Sangue*).

As intrigas destes romances integram ainda outros elementos próprios do folhetim ou do romance de aventuras, ultrapassando muitas vezes os limites da

verosimilhança e não sendo mais do que meras convenções¹²⁹: duelos, vinganças, mortes violentas, cenas tétricas em que abunda o sangue (a cena em que as mãos e a língua de D. Pedro Bonete são cortadas para que não acuse a duquesa de Caminha, e as cenas de tortura, em *O Juramento da Duquesa*), execuções, perseguições, planos e conspirações de vingança, identidades desconhecidas e reconhecimentos melodramáticos (*A Máscara Vermelha*, *O Terramoto de Lisboa*).

Podemos concluir que, de uma forma geral, as personagens e as intrigas criadas por Pinheiro Chagas não têm grande originalidade nem trazem novidades à vasta galeria de personagens românticas a que já aludimos em capítulos anteriores. Esta é a marca do convencionalismo dos romances de Chagas, um verdadeiro epígono, que, apesar de orientar as suas obras da última fase para um sentido diferente, é, no fundo, incapaz de inventar soluções originais ou recriar as fórmulas já estafadas do romance histórico, à medida que o final do século se aproxima.

Passamos, seguidamente, à análise de outras situações anacrónicas no *corpus* seleccionado. Como já deixámos claro, Pinheiro Chagas é incapaz de evitar o anacronismo na caracterização e actuação das personagens e chega mesmo a defendê-lo num texto crítico sobre um romance de Rebelo da Silva, em nome do maior interesse do leitor:

“Se o vulto de Gomes Lourenço, no *Odio Velho não Cança*, não fosse, como P. Mérimée notou ao auctor, 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 paginas deliciosas, em que uns toques fugitivos do pincel dão suavissimo relevo ao contorno vigoroso do desenho?”¹³⁰

Neste excerto, Pinheiro Chagas defende uma actualização da psicologia das personagens; na Introdução de *A Jóia do Vice-Rei*, defende a actualização da linguagem: “Não tentámos nem por sombras ressuscitar a linguagem do século XVI. Essas ressurreições dão ao falar dos personagens um carácter rígido e afectado, mil vezes mais falso do que a tradução da expressão dos seus pensamentos na língua do

¹²⁹ Tal como reconhece o próprio autor: “Esta scena da estalagem, o que estava sendo era mais fértil em reconhecimentos do que o quinto acto de um melodrama.” (*A Máscara Vermelha*, p.85); “Frei Domingos resonava, exclama o leitor sorrindo; que estupendo somno dormiu o bom do arrabido! Inverosimilhanças de romancista!” (*A Corte de D. João V*, p.225).

¹³⁰ *Novos Ensaios Críticos*, pp.27-28.

nosso tempo.”¹³¹ Ora, estes dois excertos fazem eco do célebre prefácio de *Ivanhoe*, no qual Scott defende o anacronismo necessário à melhor compreensão do leitor coevo.

Comecemos, pois, pelo anacronismo verbal. Apesar daquela prevenção, que pressupõe uma crítica ao uso de arcaísmos, Pinheiro Chagas, naquele mesmo romance, usa-os em abundância, tanto a nível do vocabulário, como no das expressões. Citamos apenas alguns exemplos: “tudo lo mandam”, “Bofé”, “Guarda de água! Peçonha!”, “trajados com louçania”, “naus de carregaçon”, “a-la-fé”, “Eramá!”¹³². Estas expressões servem o objectivo de conferir cor local à narrativa, mas, neste caso, indiciam uma contradição entre teoria e prática. Em *A Descoberta da Índia Contada por um Marinheiro*, convivem no mesmo texto certas expressões coloquiais, já citadas, que dificilmente seriam típicas do século XVI, mas que traduzem a tentativa de Pinheiro Chagas reproduzir a fala de uma personagem de baixo estrato social, e os arcaísmos, como os exemplos que se seguem: “homens de prol”, “A alma tenho prestes, e não hei detença em logo me embarcar.”, “apercebimento”, “todalas”, “gente merencoria”, “á la fé”.¹³³

Em relação às outras composições de Pinheiro Chagas, não detectámos a insistência no uso de arcaísmos, visível, como observámos em devido tempo, em alguns romances de Rebelo da Silva ou de Arnaldo Gama.

No capítulo do anacronismo verbal, registamos o uso constante da expressão “com a breca!”, que surge independentemente da época ou do local em que se desenrola a acção¹³⁴. Mais do que uma expressão anacrónica, parece-nos que esta expressão funcionaria quase como um bordão para Pinheiro Chagas.

A linguagem de certas personagens, com a insistência em determinados vocábulos conotados com a estética romântica, é também anacrónica. Os melhores exemplos dessa expressão encontram-se em *A Máscara Vermelha*, *O Juramento da Duquesa* e *O Terramoto de Lisboa*, romances em que palavras como *fatalidade*, *tragédia*, *desgraçada* ou *infeliz*, são constantemente repetidas pelo narrador ou pelas personagens. Para não alongarmos demasiado este parágrafo, transcrevemos alguns trechos significativos da carta que Teresa deixa à família quando foge com Carlos:

¹³¹ *A Jóia do Vice-Rei*, Introdução, página não numerada.

¹³² *Idem*, pp.16, 20, 44, 65, 73, 106, 113, respectivamente.

¹³³ *A Descoberta da Índia Contada por um Marinheiro*, pp.4, 18, 20, 33, 71, respectivamente.

¹³⁴ Por exemplo, em *A Corte de D. João V* (pp.46, 234) ou em *A Marquesa das Índias* (p.233).

“Eu sou uma desgraçada, minha querida madrinha. Hei-de se-lo sempre. Mas que quer? Não fui eu que fiz este meu genio voluvel, não fui eu que collaborei na fatalidade do meu destino. Sei que vou ser infeliz, presinto-o, e comtudo percebo que mão occulta me impelle. (...) Mas eu nasci para as tempestades, e quer as domine, quer seja ludibrio dellas, uma fatalidade irremissível me obriga a arrojá-me ao seu seio.”¹³⁵

Estes exemplos de anacronismo ao nível da linguagem podem também ser classificados de anacronismo psicológico ou cultural, pois estas expressões da sentimentalidade derivam de uma ideologia que não era ainda conhecida na época em que se movimentam as personagens.

Se a psicologia ou o comportamento das personagens são desajustados em relação ao tempo em que elas vivem, as suas opiniões acerca de acontecimentos ou costumes acabam também por ser afectadas por este tipo de actualização. Aliás, Pinheiro Chagas parece defender o anacronismo cultural, pois, na Introdução de *O Naufrágio de Vicente Sodré*, afirma: “Não fiz mais do que metter em scena os personagens, pôr-lhes nos labios as palavras que estavam no seu pensamento, *mas que elles talvez não poderiam exprimir com a nitidez com que podemos formulal-as agora.*”¹³⁶ É assim que entendemos que uma personagem de baixa condição social como Bastião Fernandes, que, recordamos, parte para a Índia embalado pelas superstições que atormentavam os marinheiros que se aventuravam nos mares desconhecidos, seja capaz de pensar que Vasco da Gama mente quando louva, perante o rei de Melinde, a grandeza de Portugal e de D. Manuel:

“Ah! muito nos rimos nós, para dentro já se vê, quando assistimos á conversação do capitão-mór com o rei de Melinde. (...), o capitão-mór, com toda a seriedade, lhe ia impingindo toda a qualidade de patranhas.

«Que el-rei de Portugal era o mor senhor dos christãos que havia na terra, que trazia muitos mil homens de cavallo em guerra com gentes que lhe não queriam obedecer; que no mar trazia sempre duzentas naus de armada, que tinha tantas cidades e villas e tantas rendas que mettia em cada lua nos seus cofres duzentos mil cruzados, além dos seus gastos; que por desejo de descobrir terras novas mandára cem naus a descobrir pelo mar.»

¹³⁵ *O Terramoto de Lisboa*, pp.124-125.

¹³⁶ *O Naufrágio de Vicente Sodré*, “Duas Palavras de Introducção”, p.iv. Sublinhado nosso.

A seriedade com que o capitão dizia estas coisas todas, era d'uma pessoa estalar (...).”¹³⁷

A mesma personagem tece críticas à forma como os portugueses lidavam com os reis locais, observações que nos parecem desajustadas a um marinheiro daquele tempo:

“Vêde o de Cochim, e até o de Cananor, e estou em dizer que o próprio rei de Calecut, se fosse levado com bons modos, não havia de ser tão mau como nos saiu. Mas que! Nós em vez de os tratarmos com amor, como tratámos este rei de Melinde, fazíamos tudo á má cara. Sim, que eu bem sei que elles são traidores, fermentidos, que não pode uma pessoa fiar-se n’elles, mas tambem ir logo á bruta!”¹³⁸

A um outro nível, podemos ainda considerar como anacronismo cultural as críticas de Beatriz e Clara às ideias do pai e irmão, respectivamente, acerca do papel das mulheres e da sua capacidade para escolherem marido, afirmando o direito à livre escolha por parte das mulheres numa sociedade vincadamente patriarcal, como já observámos: “(...) a sua fatal mania de me querer reservar, como victima para um sacrificio, para um esposo da sua escolha, que póde servir-lhe talvez, mas que eu não poderia amar (...)”¹³⁹; “(...) persistes em considerar como um crime a livre escolha de um fidalgo leal e honrado para meu noivo, para meu esposo.”¹⁴⁰

Outro anacronismo cultural que detectámos diz respeito à colocação na boca de uma personagem de uma referência a uma obra literária que ainda não fora escrita naquela época: “(...) assim acompanhado, como diz o outro, não se me dava de me perder, ainda que fosse no *pinhal da Azambuja* (...)”¹⁴¹ Esta é uma clara alusão ao pinhal celebrizado por Almeida Garrett em *Viagens na Minha Terra* (capítulo V).

Em *A Marquesa das Índias*, o autor faz entrar em cena um “prudhomesco alcaide”, três séculos antes do nascimento do poeta francês Sully Prudhomme...

Em *A Mantilha de Beatriz*, no segundo capítulo, João de Matos Fragoso é apresentado com um jovem escritor desconhecido. No entanto, como observa Pilar Nicolás Martínez, em 1669 o escritor português já contava entre cinquenta e cinco e

¹³⁷ *A Descoberta da Índia Contada por um Marinheiro*, pp.83-84.

¹³⁸ *Idem*, p.90.

¹³⁹ *A Mantilha de Beatriz*, p.154.

¹⁴⁰ *Idem*, p.263.

¹⁴¹ *A Corte de D. João V*, p.45. Sublinhado nosso.

sessenta anos e já devia ser muito conhecido, uma vez que a primeira parte das suas comédias tinha sido publicada em 1658, em Madrid.¹⁴²

Apesar destes desfasamentos, Pinheiro Chagas está ciente do risco de incorrer em anacronismo e tenta a todo o custo evitá-lo, acrescentando explicações que afastem as observações da crítica. A única nota explicativa de *A Mantilha de Beatriz* desempenha essa função, além de, obviamente, ostentar a erudição do autor: “Não se julgue anachronismo a aparição de um carteiro em 1663. No século XVII já em Portugal e Hespanha havia homens que distribuíam as cartas, e recebiam das pessoas, a quem as entregavam, o preço do porte.”¹⁴³ Ainda no mesmo romance, o narrador comenta desta forma um trecho de uma peça de Lope de Vega: “A scena é formosissima e ha trechos no final em que transluz não sei que vaga melancholia, mais propria dos nossos tempos do que do século XVII.”¹⁴⁴ Em *Os Guerrilheiros da Morte*, é a explicação do narrador que o salva, mais uma vez, de um anacronismo cultural: “(...) o seu espirito pairava na região aérea dos sonhos, saboreando a saudade esse «Gosto amargo de infelizes, / Delicioso pungir de amargo espinho» como Garrett havia de dizer annos depois.”¹⁴⁵ O mesmo acontece em *O Juramento da Duquesa*: “Seguindo, antes mesmo de a conhecer, antes até de ella ser escripta, a opinião de Boileau: *Le vrai peut quelquefois n’être pas vraisemblable* (...)”¹⁴⁶ Finalmente, temos a apontar a já assinalada inversão de hipertextos e hipotextos nos dois romances motivados por comédias de Calderón de la Barca, classificada por Maria de Fátima Marinho como “anachronistic literary appropriation”.¹⁴⁷

No que diz respeito ao anacronismo, podemos concluir que Pinheiro Chagas não consegue resolver este problema tantas vezes apontado ao romance histórico tradicional, nem mesmo nos romances da última fase, quando anuncia que neles não há um “elemento de phantasia”¹⁴⁸. Tal como os autores que estudámos nos capítulos precedentes, Chagas confunde tempos e mentalidades, transferindo para o passado as suas próprias ideias e a sua visão das épocas ou das personagens evocadas, e mostrando

¹⁴² Pilar Nicolás Martínez, *art. cit.*, p.360.

¹⁴³ *A Mantilha de Beatriz*, p.54.

¹⁴⁴ *Idem*, p.24.

¹⁴⁵ *Os Guerrilheiros da Morte*, p.242.

¹⁴⁶ *O Juramento da Duquesa*, p.137.

¹⁴⁷ Maria de Fátima Marinho, “The Other Pinheiro Chagas: Calderón de la Barca’s Reflection in the Mirror”, *Portuguese Literary & Cultural Studies*, University of Massachusetts Dartmouth, 12, 2007, p.209.

¹⁴⁸ *O Naufrágio de Vicente Sodré*, “Duas Palavras de Introdução”, p.iv.

sérias dificuldades em fazer corresponder a psicologia das personagens ao ambiente em que as coloca.

Longe de ser um romancista de referência no panorama literário oitocentista, Pinheiro Chagas representa a estagnação da literatura em confronto com as novas ideias da Geração de 70, sendo o convencionalismo da maior parte dos seus romances históricos o sinal de um esgotamento do género que Eça de Queirós parodia em *A Ilustre Casa de Ramires*. É, pois, fácil de perceber por que razão Pinheiro Chagas é hoje, de forma geral, apenas lembrado como um interveniente na polémica do “Bom Senso e Bom Gosto”, alinhado ao lado de António Feliciano de Castilho na defesa de um Romantismo cristalizado na prática de autores actualmente considerados menores.

V. CONCLUSÃO GERAL

No início desta dissertação, propusemos uma rápida viagem no tempo para percebermos como História e ficção se relacionavam e se condicionavam mutuamente. Verificámos que o recurso ao passado como forma de validação de um texto ficcional não é exclusivo do romance histórico oitocentista, mas sempre foi encarado como um método de credibilização da “imaginação” e como forma de veicular preceitos de ordem moral. Este estudo permitiu-nos concluir que, apesar de os autores anteriores a Scott tentarem ancorar os seus textos ficcionais em períodos históricos, recorrendo a factos ou personagens reais, ou aparentemente reais, como no caso dos romances de cavalaria, os textos produzidos ainda não podem, em rigor, ser considerados romances históricos. Os autores das obras referidas jogam sobretudo com a noção de verosimilhança e não apresentam uma preocupação de rigor na reconstrução do período histórico em que apoiam as narrativas. Assim, os autores invocados na primeira parte apostam na apresentação de situações que podiam ter acontecido, logo eram possíveis ou plausíveis, de acordo com as regras do decoro e da conveniência ou da opinião pública, conforme a época em que os textos foram escritos. Mas essa aposta demonstra também um desconhecimento das épocas invocadas, dos lugares, dos seus costumes e das vivências quotidianas da população. Por isso, não é de espantar que lugares como o sul de Espanha ou de Itália e tempos remotos como a Idade Média, encarados como exóticos porque demasiado afastados da realidade dos leitores, surjam associados a sentimentos exacerbados, comportamentos desusados ou manifestações do sobrenatural – a distância permitia e, de certo modo, justificava o que seria, segundo a nossa perspectiva, inverosímil. Como vimos, as narrativas de coloração histórica anteriores a *Waverley* enfermam de um anacronismo total, pois o passado não é mais de que um pano de fundo; as personagens em cena estão alheadas do ambiente que as rodeia ou dos acontecimentos históricos de que seriam contemporâneas, e mesmo a reconstituição dos pormenores desse cenário – a cor local, em que tanto se empenharão os autores oitocentistas – acaba por falhar, já que as descrições são vagas, imprecisas e, sobretudo, estereotipadas. Nos textos que estudámos, a História nunca ocupa o primeiro plano e a sua vulgarização está longe de ser um objectivo para o seu autor.

O primeiro romancista histórico foi também o primeiro a confrontar-se com os problemas do género e a reflectir sobre eles. Walter Scott levantou a questão da impossibilidade de exactidão na reconstituição do passado e concluiu que o anacronismo acabava por ser um mal necessário para que o leitor se pudesse identificar

com o universo diegético que lhe era apresentado. Na senda de Scott, muitos outros autores se concentraram na análise e crítica do género. Destacámos Alessandro Manzoni pela visão clara dos defeitos do romance histórico e pela forma como colocou as obras do romancista escocês no seu devido lugar: o autor italiano chamou a atenção para a ficcionalidade daquelas obras, tantas vezes julgadas mais verdadeiras do que a própria História. Em Portugal, coube ao introdutor do género, historiador escrupuloso, chamar a atenção para as diferenças entre História e ficção, facto e lenda, verdade e invenção. Ao mesmo tempo que instituía um modelo, Herculano punha-o em causa, minando a credibilidade das estratégias que pretendiam conferir à narrativa a tão necessária veracidade. Almeida Garrett segue na mesma linha e vai ainda mais longe: *O Arco de Sant'Ana* pode ser lido como uma verdadeira paródia do romance histórico coevo, na qual todos os elementos normalmente utilizados para conferir fiabilidade ao narrado, como o recurso ao manuscrito encontrado, são desmontados e expostos por um narrador irónico e prazenteiro. Finalmente, Rebelo da Silva segue as lições dos mestres Scott e Herculano na delineação das suas narrativas, mas mostra também estar ciente do convencionalismo das estratégias mais comuns do romance histórico. Todos estes autores denunciam a visão ingénua do romance como equivalente ou superior ao estudo histórico e chamam a atenção para o carácter ficcional daquele tipo de composição. E todos se vêem confrontados com o problema do anacronismo: para Scott, é necessário e aceitável dentro de certos limites; segundo Herculano, é inevitável quando o romancista se volta para épocas muito longínquas; é explorado ironicamente por Garrett; Rebelo da Silva, enquanto crítico literário, denuncia-o como defeito, mas enquanto romancista pratica-o.

É este o panorama da ficção histórica portuguesa de meados do século, época de formação e primeiras publicações dos três autores estudados na quarta parte desta dissertação.

Arnaldo Gama é o que mais se aproxima do modelo imposto por Scott e Herculano, apresentando longas explicações sobre os acontecimentos históricos evocados, abundantes notas informativas e indicação de bibliografia complementar, com um intuito didáctico claramente expresso. O autor portuense confessa preferir Scott a Alexandre Dumas, numa carta escrita a João Basto em 1863, enquanto admite que a sua concepção de romance histórico passa pela romantização da História. Camilo Castelo Branco afasta-se um pouco deste formato: sacrifica a História ao interesse romanesco de casos individuais de sofrimento, não se coibindo de falsificar documentos

com o intuito de demonstrar a veracidade das histórias, e sem se preocupar com o didactismo dos romances. Aliás, Camilo, numa carta endereçada a Castilho em Dezembro de 1866, assume que o seu modelo é Alexandre Dumas e mostra um certo desinteresse pela História à moda de Rui de Pina ou Herculano. Pinheiro Chagas, por seu turno, apresenta uma produção desigual, começando por escrever romances históricos que se aproximam do modelo seguido por Arnaldo Gama, e confessando a sua admiração por Walter Scott, passando depois para um romance que privilegia a ficção e quase ignora a época que serve de cenário à intriga, e finalmente abrindo caminho ao romance apologético de início de novecentos, em que as personagens referenciais assumem o protagonismo e se procura recuperar a glória do passado numa época de crise nacional. Verificámos também que os três autores obedecem, de modo geral, aos cânones românticos na construção das intrigas e na caracterização e comportamento das personagens, independentemente das épocas em que elas se movimentam, o que constitui um claro anacronismo. Apenas Pinheiro Chagas se afasta desta concepção romântica da intriga e das personagens nas segunda e terceira fases do *corpus* seleccionado, embora não deixe de apresentar os mesmos tipos de anacronismos dos outros dois autores.

Em conclusão, podemos afirmar claramente que no romance histórico oitocentista não é comum encontrar um anacronismo de carácter material, pois os autores, preocupados com a fiel reconstituição dos cenários do passado, procedem quase como arqueólogos, trazendo para a cena os trajes, os móveis, os costumes, os monumentos e até, em alguns casos, as palavras de tempos pretéritos. Já no que diz respeito ao comportamento das personagens, aos seus sentimentos e reacções e à sua interacção com o meio envolvente, os romancistas não foram tão rigorosos. De facto, os heróis e heroínas dos romances históricos analisados são geralmente filhos do Romantismo, e a sua mentalidade é incongruente com a época em que os autores os colocaram. Por isso, todos os seus gestos, todas as suas paixões, todas as suas palavras corporizam um anacronismo psicológico e cultural que os romancistas nunca conseguiram ultrapassar.

“Com efeito, na órbita própria do chamado “romance histórico” será sempre lícito duvidar se, escrevendo-os, os seus autores viajavam para o passado, como Maquiavel vestindo ao fim do dia a túnica romana que o tornava contemporâneo de Catão ou de César, ou se traziam antes o passado para o presente.”¹

Relembrando as palavras de Eduardo Lourenço com que demos início a este trabalho, somos levados a concluir que os romancistas faziam as duas coisas em simultâneo: ora viajavam para o passado, ora traziam o passado para o presente, vestindo heróis românticos com trajes medievais, pondo na boca de personagens que se movimentam em épocas passadas a linguagem do presente, usando o passado para chamar a atenção dos leitores para problemas contemporâneos, sempre num cenário escrupulosamente reconstruído.

¹ Eduardo Lourenço, “O Tempo de Camilo ou a Ficção no País das Lágrimas”, in *Actas do Congresso Internacional de Estudos Camilianos*, Coimbra, Comissão Nacional das Comemorações Camilianas, 1994, p.810.

VI. BIBLIOGRAFIA

I. BIBLIOGRAFIA ACTIVA CITADA

I.1. CORPUS PRIMÁRIO

I.1.1. ARNALDO GAMA

Paulo, o Montanhês, Biblioteca de Autores Portugueses, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1981 [*A Península*, 1854].

O Génio do Mal, Porto, Livraria Tavares Martins, 1936, 3 volumes [1856-1857].

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

Verdades e Ficções, Porto, Livraria Tavares Martins, 1936, 2 volumes [1859].

Um Motim Há Cem Anos, Porto, Livraria Simões Lopes, 1949 [1861].

O Sargento-Mor de Vilar, Porto, Livraria Educação Nacional, 1935 [1863].

O Segredo do Abade, 2^a edição, Lisboa, Parceria António Maria Pereira, 1899 [1864].

A Última Dona de São Nicolau, Porto, Livraria Tavares Martins, 1937 [1864].

O Filho do Baldaia, Porto, Livraria Simões Lopes, 1952 [1866].

A Caldeira de Pero Botelho, Porto, Livraria Tavares Martins, 1936 [1866].

O Balio de Leça, Porto, Livraria Educação Nacional, 1935 [1872].

O Satanás de Coura, org. da edição Ana Maria Marques, Porto, Campo das Letras, 2004.

MANUSCRITOS

Apontamentos e Lembranças, 1850.

Apontamentos Literários de Arnaldo Gama, 1850.

(Estes dois manuscritos pertencem ao espólio de Arnaldo Gama, à guarda da Biblioteca Pública Municipal do Porto.)

I.1.2. CAMILO CASTELO BRANCO

Anátema, in *Obras Escolhidas de Camilo Castelo Branco*, (prefácio, selecção e notas de Alexandre Cabral), vol. I, Lisboa, Círculo de Leitores, 1981 [1851].

Mistérios de Lisboa, in *Obras Escolhidas de Camilo Castelo Branco*, vols.II, III e IV, Lisboa, Círculo de Leitores, 1981 [1854].

Livro Negro de Padre Dinis, in *Obras Escolhidas de Camilo Castelo Branco*, 3ª série, vols.I e II, s/l., Círculo de Leitores, 1999 [1855].

Onde Está a Felicidade?, in *Obras Escolhidas de Camilo Castelo Branco*, vol.V, Lisboa, Círculo de Leitores, 1981 [1856].

Carlota Ângela, in *Obras Escolhidas de Camilo Castelo Branco*, 2ª série, vol.V, s/l., Círculo de Leitores, 1989 [1858].

Vingança, in *Obras Escolhidas de Camilo Castelo Branco*, selecção e notas de Alexandre Cabral, vol.VI, Lisboa, Círculo de Leitores, 1981 [1858].

Memórias do Cárcere, 3ª edição revista pelo autor, Porto, Cruz Coutinho Editor, 1882 [1862].

A Filha do Doutor Negro, in *Obras Escolhidas de Camilo Castelo Branco*, 2ª série, vol.X, s/l., Círculo de Leitores, 1990 [1864].

Vinte Horas de Liteira, in *Obras Escolhidas de Camilo Castelo Branco*, 2ª série, vol.XI, s/l., Círculo de Leitores, 1990 [1864].

Esboços de Apreciações Literárias, 4ªed, conforme a 1ª, Lisboa, Parceria António Maria Pereira, 1936 [1865].

Lucta de Gigantes, 4ªed., Lisboa, Parceria António Maria Pereira, 1906 [1865].

A Sereia, in *Obras Escolhidas de Camilo Castelo Branco*, 3ª série, vol.X, s/l., Círculo de Leitores, 1999 [1865].

A Enjeitada, in *Obras Escolhidas de Camilo Castelo Branco*, 2ª série, vol.XIII, s/l., Círculo de Leitores, 1990 [1866].

O Judeu, in *Obras Escolhidas de Camilo Castelo Branco*, selecção e notas de Alexandre Cabral, vols.XIV e XV, Lisboa, Círculo de Leitores, 1982 [1866].

O Olho de Vidro, in *Obras Escolhidas de Camilo Castelo Branco*, 3ª série, vol.XI, s/l., Círculo de Leitores, 2000 [1866].

A Queda dum Anjo, in *Obras Escolhidas de Camilo Castelo Branco*, vol.XII, Lisboa, Círculo de Leitores, 1981 [1866].

O Santo da Montanha, in *Obras Escolhidas de Camilo Castelo Branco*, 3ª série, vol.XII, s/l., Círculo de Leitores, 2000 [1866].

O Senhor do Paço de Ninães, in *Obras escolhidas de Camilo Castelo Branco*, vol.XVI, Lisboa, Círculo de Leitores, 1982 [1867].

O Retrato de Ricardina, in *Obras Escolhidas de Camilo Castelo Branco*, vol.XVII, Lisboa, Círculo de Leitores, 1982 [1868].

As Virtudes Antigas ou a Freira que Fazia Chagas, e o Frade que Fazia Reis, 3ªed., Lisboa, Parceria António Maria Pereira, 1920 [1868].

O Demónio do Ouro, in *Obras Escolhidas de Camilo Castelo Branco*, 3ª série, vol.XV, s/l., Círculo de Leitores, 2000 [1873-1874].

O Regicida, in *Obras Escolhidas de Camilo Castelo Branco*, 2ª série, vol.XVII, s/l., Círculo de Leitores, 1990 [1874].

A Filha do Regicida, in *Obras Escolhidas de Camilo Castelo Branco*, 2ª série, vol.XVIII, s/l., Círculo de Leitores, 1990 [1875].

A Caveira da Mártir, in *Obras Escolhidas de Camilo Castelo Branco*, 3ª série, vol.XVI, s/l., Círculo de Leitores, 2000 [1875-1876].

Gracejos que Matam. Novelas do Minho, in *Obras Escolhidas de Camilo Castelo Branco*, 1ª série, vol.XX, Lisboa, Círculo de Leitores, 1982, tomo I [1875].

Escritos de Camilo, organização de Júlio Dias da Costa, Lisboa, Portugália, 1922.

Castilho e Camilo. Correspondência Trocada entre os Dois Escritores, Prefácio e notas de João Costa, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1924.

Exmo. Sr. Dr. Arnaldo Dantas da Gama [Carta inédita a propósito de A Caldeira de Pêro Botelho], coligida e prefaciada por Paulo da Costa Domingos e Telma Rodrigues, Lisboa, Frenesi, 2006.

I.1.3. MANUEL PINHEIRO CHAGAS

Ensaaios Críticos, Porto, Em Casa da Viúva Moré – Editora, 1866.

Novos Ensaaios Críticos, Porto, Em Casa da Viúva Moré, 1867.

A Corte de D. João V. Romance Historico, Lisboa, Livraria de A. M. Pereira, 1867.

O Major Napoleão, Lisboa, Livraria de Campos Junior – Editor, s/d. [1867].

Os Guerrilheiros da Morte. Romance Histórico, Lisboa, Lucas & Filho – Escriptorio da Empreza, 1872.

A Máscara Vermelha. Romance Historico Original, 3ªed., Lisboa, Empreza da Historia de Portugal, 1902 [1873].

O Juramento da Duquesa. Romance Historico Original, 3ªed., Lisboa, Empreza da Historia de Portugal, 1902 [1873].

O Terremoto de Lisboa. Romance Original, Porto, Livraria Simões Lopes, de Domingos Barreira – Editor, 1937 [1874].

As Duas Flores de Sangue, Porto, Livraria Civilização Editora, 1984 [1875].

A Mantilha de Beatriz, Lisboa, Parceria Antonio Maria Pereira, 1915 [1878].

A Marquesa das Índias. Romance Histórico, Lisboa, Editor – Proprietário José Augusto Gaspar de Lemos, s/d. [1890].

A Jóia do Vice-Rei. Romance Histórico, Lisboa, Empresa Literária Universal, s/d. [1890].

A Descoberta da Índia Contada por um Marinheiro, 2ªed., Lisboa, Livraria de Antonio Maria Pereira – Editor, 1898 [1891].

O Naufrágio de Vicente Sodré, Lisboa, Livraria de Antonio Maria Pereira, Editor, 1894 (reimpressão) [1892].

I.2. CORPUS SECUNDÁRIO

I.2.1. WALTER SCOTT

Waverley, London, Penguin Popular Classics, 1994 [1814].

The Black Dwarf / A Legend of Montrose, Everyman's Library, London, J. M. Dent & Co., s/d. [1816 / 1819].

Old Mortality, London, Penguin, 1975 [1816].

The Bride of Lammermoor, Edinburgh, Adam & Charles Black, 1868 [1819].

Ivanhoe, Everyman's Library, London, J. M. Dent & Sons, Ltd., 1917 [1819].

The Monastery, Everyman's Library, London, J. M. Dent & Sons, Ltd., 1969 [1820].

Kenilworth, Edinburgh, Adam & Charles Black, 1868 [1821].

The Fortunes of Nigel, Edinburgh, Adam & Charles Black, 1868 [1822].

Peveril of the Peak, Everyman's Library, London, J. M. Dent & Co [1822].

Quentin Durward, Edinburgh, Adam & Charles Black, 1868 [1823].

The Talisman, London, New York, Toronto and Melbourne, Oxford University Press, 1912 [1825].

Woodstock, Everyman's Library, London, J. M. Dent & Sons, Ltd., 1969 [1826].

St. Valentine's Day; or, The Fair Maid of Perth, second series of *Chronicles of the Canongate*, 2nd edition, Edinburgh, Cadell & Co., 1828 [1827-1828].

Anne of Geierstein or The Maiden of the Mist (1829), London & Glasgow, Collin's Clear-Type Press, s/d. [1829].

Recollections of Sir Walter Scott, London, James Moyes, 1837.

I.2.2. ALESSANDRO MANZONI

I Promessi Sposi, in *Opere di Alessandro Manzoni*, a cura di Lanfranco Caretti, 3ªed., Milano, Ugo Mursia Editore, 1967 [1827].

“Del Romanzo Storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione”, in *Opere di Alessandro Manzoni*, a cura di Lanfranco Caretti, 3ªed., Milano, Ugo Mursia Editore, 1967 [1845].

I.2.3. ALEXANDRE HERCULANO

Poesias, in *As Melhores Obras de Alexandre Herculano*, vol.IX, s/l., Círculo de Leitores, 1987.

O Bobo, in *As Melhores Obras de Alexandre Herculano*, vol.I, s/l, Círculo de Leitores, 1986 [*O Panorama*, 1843].

Eurico, o Presbítero, in *As Melhores Obras de Alexandre Herculano*, vol.II, s/l., Círculo de Leitores, 1986 [1844].

História de Portugal I, in *As Melhores Obras de Alexandre Herculano*, vol.X, s/l., Círculo de Leitores, 1987 [1846].

O Monge de Cister, in *As Melhores Obras de Alexandre Herculano*, vols.III e IV, s/l., Círculo de Leitores, 1986 [1848].

Lendas e Narrativas, prefácio e revisão de Vitorino Nemésio, 2ªed., Amadora, Bertrand, 1974 [1851], tomo I.

Lendas e Narrativas, in *As Melhores Obras de Alexandre Herculano*, vols.VI e VII, s/l., Círculo de Leitores, 1986.

Cenas de um Ano da Minha Vida. Apontamentos de Viagem, in *As Melhores Obras de Alexandre Herculano*, vol. VIII, Lisboa, Círculo de Leitores, 1987.

I.2.4. ALMEIDA GARRETT

Teatro I, in *Obras Completas de Almeida Garrett*, vol.XII, Lisboa, Círculo de Leitores, 1984.

Viagens na Minha Terra, in *Obras Completas de Almeida Garrett*, vol.I, Lisboa, Círculo de Leitores, 1984 [1846].

O Arco de Sant'Ana. Crónica Portuense, edição crítica de Maria Helena Santana, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2004 [1845-1850].

I.2.5. REBELO DA SILVA

Ráusso por Homizíó, Lisboa, Empreza da Historia de Portugal, 1907 [1842-1843].

Ódio Velho não Cansa, 3ªed., Lisboa, Empresa Lusitana Editora, s/d. [1848].

A Mocidade de D. João V, Porto, Lello & Irmão Editores, 1985 [1852-1853].

Contos e Lendas, 3ªed., Lisboa, Sociedade Editora Portugal-Brasil, s/d [1860].

Lágrimas e Tesouros. Fragmento de uma historia verdadeira, Lisboa, Empreza da Historia de Portugal, 1908, 2 volumes [1863].

A Casa dos Fantasmas. Episodio do Tempo dos Francezes, Lisboa, Typographia da Gazeta de Portugal, 1865.

De noite todos os gatos são pardos, Lisboa, Portugália Editora, s/d. [1871].

II. BIBLIOGRAFIA CRÍTICA CITADA

II.1. Sobre Romance Histórico

ABREU, Maria Fernanda de, “Alcácer Quibir, a batalha expiatória. Para o estudo da novela histórica de Camilo Castelo Branco”, *Colóquio-Letras*, nº119, Janeiro-Março de 1991, pp.89-103.

AÍNSA, Fernando, *Reescribir el Passado. Historia y Ficción en América Latina*, Mérida – Venezuela, CELARG, Ed. El Otro – El Mismo, 2003.

ARNAUT, Ana Paula, “Romance(s) Histórico(s)”, in MONTEIRO, Ofélia Paiva (coord.), *Sociedade e Ficção*, Coimbra, Centro de Literatura Portuguesa, Faculdade de Letras, 2007, pp.57-66.

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.

BARBÉRIS, Pierre, *Prélude à l’Utopie*, Paris, PUF, 1991.

BRANCO, Fernando Castelo, “Nota Preliminar” a BRANCO, Camilo Castelo, *O Regicida*, 7ªed., Lisboa, Parceria A. M. Pereira, 1965, pp.5-17.

“Nota Preliminar” a BRANCO, Camilo Castelo, *O Olho de Vidro*, 6ªed., Lisboa, Parceria A. M. Pereira, 1968, pp.5-23.

“Nota Preliminar” a BRANCO, Camilo Castelo, *O Judeu*, 6ªed., Lisboa, Parceria A. M. Pereira, 1970, pp.i-xix.

“A conjuntura pessoal, política e sociológica do romance histórico de Camilo”, in *Estética do Romantismo em Portugal*, Lisboa, Centro de Estudos do Século XIX do Grémio Literário, 1974, pp.153-161.

CABRAL, Alexandre, “Nota Introdutória” a BRANCO, Camilo Castelo, *O Judeu*, in *Obras Escolhidas de Camilo Castelo Branco*, selecção e notas de Alexandre Cabral, vol.XIV, Lisboa, Círculo de Leitores, 1982, páginas não numeradas.

“Nota Introdutória” a BRANCO, Camilo Castelo, *O Retrato de Ricardina*, in *Obras Escolhidas de Camilo Castelo Branco*, vol.XVII, Lisboa, Círculo de Leitores, 1982, páginas não numeradas.

CASTRO, Aníbal Pinto de, “Da realidade à ficção na novela camiliana”, *Boletim da Casa de Camilo*, III série, nº6, Dezembro de 1985, pp.51-74.

“Da História à Ficção na Novela Camiliana. Uma leitura de *O Senhor do Paço de Ninães* em clave de intertextualidade”, in DOMINGUES, Francisco Contente e BARRETO, Luís Filipe (org.), *A Abertura do Mundo. Estudos de História dos Descobrimentos Europeus. Em Homenagem a Luís de Albuquerque*, Lisboa, Presença, 1986, vol.I, pp.119-131.

“Camilo e a História”, in MARINHO, Maria de Fátima (org.), *Literatura e História – Actas do Colóquio Internacional*, Porto, FLUP – DEPER, 2004, vol.I, pp.133-144.

CASTRO, D. João de, “A História no Romance”, *O Primeiro de Janeiro*, ano 74, nº209, 2 de Agosto de 1942, p.1.

CHAVES, Castelo Branco, “Nota Preliminar” a BRANCO, Camilo Castelo, *O Senhor do Paço de Ninães*, 8ªed. Lisboa, Parceria A. M. Pereira, 1966, pp.5-19.

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

COSTA, Adelaide Pereira Milán da, “O romance histórico do século XIX enquanto factor de construção da memória da cidade do Porto – *Os Tripeiros de Coelho Lousada*”, in MARINHO, Maria de Fátima (org.), *Literatura e História – Actas do Colóquio Internacional*, Porto, FLUP – DEPER, 2004, vol.I, pp.167-176.

DASPRE, André, “Le Roman Historique et l’Histoire”, *Revue d’Histoire Littéraire de la France*, nº2-3, Mars-Juin 1975, pp. 235-244.

DIAS, Eduardo Mayone, “O Criptojudaísmo na Visão de Camilo”, in SANTOS, João Camilo dos (ed.), *Camilo Castelo Branco no Centenário da Morte. Colloquium of Santa Barbara*, Center for Portuguese Studies, University of California – Santa Barbara, 1995, pp.199-206.

DUCHET, Claude, “L’Illusion Historique. L’enseignement des préfaces (1815-1832)”, *Revue d’Histoire Littéraire de la France*, nº2-3, Mars-Juin 1975, pp.245-267.

DURAND-LE GUERN, Isabelle, *Le Roman Historique*, («Collection 128»), Paris, Armand Colin, 2008.

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

FOLEY, Barbara, *Telling the Truth. The Theory and Practice of Documentary Fiction*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1986.

GENGEMBRE, Gérard, *Le Roman Historique*, («Collection 50 Questions»), Paris, Klincksieck, 2006.

HALSALL, Albert W. “Le roman historico-didactique”, *Poétique*, nº57, 1984, pp.81-104.

KRULIC, Brigitte, *Fascination du Roman Historique. Intrigues, Héros et Femmes Fatales*, Paris, Éditions Autrement, 2007.

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

MANZONI, Alessandro, “Del Romanzo Storico e, in genere, de’ componimenti misti di storia e d’invenzione”, in *Opere di Alessandro Manzoni*, a cura di Lanfranco Caretti, 3ªed., Milano, Ugo Mursia Editore, 1967 [1845].

MARINHO, Maria de Fátima, *O Romance Histórico em Portugal*, Porto, Campo das Letras, 1999.

Um Poço sem Fundo. Novas Reflexões sobre Literatura e História, Porto, Campo das Letras, 2005.

“The Other Pinheiro Chagas: Calderón de la Barca’s Reflection in the Mirror”, *Portuguese Literary & Cultural Studies*, University of Massachusetts Dartmouth, 12, 2007, pp.209-222.

“Literatura e história na época de D. Carlos”, *Museu*, IV série, nº16, 2007, pp.69-91.

“A Memória e a Ficção da Segunda Invasão Francesa”, in OLIVEIRA, Valente de (coord.), *O Porto e as Invasões Francesas*, Porto, Câmara Municipal do Porto e Público, 2009, vol.IV, pp.205-231.

MARQUES, Ana Maria dos Santos, *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, 2003 (inérita).

MCNAB, Gregory, “O Romance Histórico de Camilo: Expectativas Frustradas?”, in SANTOS, João Camilo dos (ed.), *Camilo Castelo Branco no Centenário da Morte. Colloquium of Santa Barbara*, Center for Portuguese Studies, University of California – Santa Barbara, 1995, pp.168-179.

MELLO, Cristina de, Introdução a CHAGAS, Manuel Pinheiro, *As Duas Flores de Sangue*, Porto, Livraria Civilização Editora, 1984, pp.7-21.

MOLINO, Jean, “Qu’est-ce que le roman historique?”, *Revue d’Histoire Littéraire de la France*, 75^e année, nº2-3, Mars-Juin 1975, pp.195-234.

PASSOS, Carlos de, Prefácio a GAMA, Arnaldo, *O Sargento-Mor de Vilar*, Porto, Livraria Simões Lopes, 1951, páginas não numeradas.

PEYRACHE-LEBORGNE, Dominique et **COUEGNAS**, Daniel (dir.), *Le Roman Historique. Récit et Histoire*, Nantes, Éditions Pleins Feux, 2000.

PRAÇA, Maria Teresa, “O «Jacobino» em dois Romances de Arnaldo Gama: Significações de um Estereótipo”, in *Actas do Colóquio – A Recepção da Revolução Francesa em Portugal e no Brasil*, Porto, Universidade do Porto, 1992, vol.I, pp.217-232.

PRIETO, Celia Fernández, *Historia y Novela: Poética de la Novela Histórica*, Pamplona, EUNSA, 1998.

“El anacronismo: formas y funciones”, in **MARINHO**, Maria de Fátima (org.), *Literatura e História – Actas do Colóquio Internacional*, Porto, FLUP – DEPER, 2004, vol.I, pp.247-257.

RADULET, Carmen M. e **SALDANHA**, António Vasconcelos de, “Factos e Dinâmica de uma Perseguição Inquisitorial. A Família do Cronista Rui de Pina na Obra de Camilo Castelo Branco”, in **SANTOS**, Maria Helena Carvalho dos (coord.), *Inquisição. Comunicações Apresentadas ao I Congresso Luso-Brasileiro sobre Inquisição*, Lisboa, Sociedade Portuguesa de Estudos do Século XVIII, Universitária Editora, 1989, vol.III, pp.1349-1360.

RAMALHETE, Ana Maria, “Errância, Horror e Morte. Reflexões sobre a Inquisição como Temática Histórica Ficcionalizada por Camilo”, in **SANTOS**, Maria Helena Carvalho dos (coord.), *Inquisição. Comunicações Apresentadas ao I Congresso Luso-Brasileiro sobre Inquisição*, Lisboa, Sociedade Portuguesa de Estudos do Século XVIII, Universitária Editora, 1989, vol.III, pp.1363-1377.

“Aspectos de Camilo Leitor/Relator da História. A Casa de Bragança”, in *Actas do Congresso Internacional de Estudos Camilianos*, Coimbra, Comissão Nacional das Comemorações Camilianas, 1994, pp.279-291.

REIS, Carlos, “Fait historique et référence fictionnelle: le roman historique”, *Dedalus. Revista Portuguesa de Literatura Comparada*, nº2, Dezembro 1992, pp.141-147.

ROCHETA, Maria Isabel, “Romance Histórico, História do Romance...”, in *Afecto às Letras. Homenagem da Literatura Portuguesa Contemporânea a Jacinto do Prado Coelho*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1984, pp.474-480.

“Uma leitura de *O Senhor do Paço de Ninães* de Camilo Castelo Branco”, in *Estudos Portugueses. Homenagem a António José Saraiva*, Lisboa, ICLP – FLUL, 1990, pp.363-373.

- SÁ**, Maria das Graças Moreira de, “O Frade que Fazia Reis de Camilo Castelo Branco: História e Ficção”, in *Actas do Congresso Internacional de Estudos Camilianos*, Coimbra, Comissão Nacional das Comemorações Camilianas, 1994, pp.395-406.
- SHAW**, Harry, *The Forms of Historical Fiction. Sir Walter Scott and his Successors*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1983.
- SILVA**, Innocencio F. da, Introdução a CHAGAS, M. Pinheiro, *Os Guerrilheiros da Morte*, Lisboa, L&F, Escriptorio da Empresa, 1872, pp.xvii-xxxix.
- TEIXEIRA**, Heitor Gomes, “O Olho de Vidro: Facto e Intuição – A Construção do Romance Histórico”, in SANTOS, João Camilo dos (ed.), *Camilo Castelo Branco no Centenário da sua Morte, Colloquium of Santa Barbara*, Center for Portuguese Studies, University of California – Santa Barbara, 1995, pp.180-189.
- TURNER**, Joseph W., “The Kinds of Historical Fiction: an essay in definition and methodology”, *Genre*, vol.XII, nº3, Fall 1979, pp.333-355.
- VANOOSTHUYSE**, Michel, *Le Roman Historique: Mann, Brecht, Döblin*, Paris, PUF, 1996.
- VIGNY**, Alfred de, “Réflexions sur la Vérité dans l’Art” (1827), in *Cinq-Mars*, Paris, Le Livre de Poche, 1970, pp.23-30.

II.2. Geral

ABREU, Maria Fernanda de, *Cervantes no Romantismo Português. Cavaleiros Andantes, Manuscritos Encontrados e Gargalhadas Moralíssimas*, Lisboa, Editorial Estampa, 1994.

“Del romance medieval hacia el cuento romântico: A Dama Pé-de-Cabra de Alexandre Herculano”, in *Homenagem a Ernesto Guerra da Cal*, Acta Universitatis Conimbrigensis, Coimbra, Por Ordem da Universidade, 1997, pp.301-315.

ALMEIDA, António Ramos de, “Manuel Pinheiro Chagas”, in SIMÕES, João Gaspar (dir., prefácio e notas biobibliográficas), *Perspectiva da Literatura Portuguesa do Século XX*, Lisboa, Edições Ática, 1947, vol.I, pp.575-583.

ALONSO, Amado, *Ensayo sobre la Novela Histórica. El Modernismo en «La Gloria de D. Ramiro»*, Biblioteca Románica Hispánica, Madrid, Editorial Gredos, 1984.

ARISTÓTELES, *Poética*, (trad. e estudo de Eudoro de Sousa), 7ªed., Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2003.

AUERBACH, Erich, *Mimesis. The Representation of Reality in Western Literature*, New York, Doubleday Anchor Books, 1957.

BALZAC, Honoré de, “Avant-Propos”, in *La Comédie Humaine*, Collection l’Intégrale, vol.I, Paris, Seuil, 1965, pp.51-56.

BARONI, Raphaël, “Histoires vécues, fictions, récits factuels”, *Poétique*, nº151, 2007, pp.259-277.

BARTHES, Roland, “L’Effet de Réel”, *Communications*, nº11, 1968, pp.84-89.

BESSA-LUÍS, Agustina, “Arnaldo Gama – Gente de bem”, separata das *Memórias da Academia das Ciências de Lisboa*, Classe de Letras, tomo XXI, 1980.

“O Romanesco em Camilo: *A Enjeitada*”, in *Camilo: génio e figura*, Cruz Quebrada, Casa das Letras, 2008, pp.15-28.

BONOLI, Lorenzo, “Ecritures de la réalité”, *Poétique*, nº137, 2004, pp.19-33.

BOOTH, Wayne C., *A Retórica da Ficção*, Lisboa, Arcádia, 1980 (trad. Maria Teresa Guerreiro).

BRAGA, Teófilo, “Elaboração do «Arco de Sant’Ana»”, in GARRETT, Almeida, *O Arco de Sant’Ana*, («Colecção Lusitânia»), Porto, Livraria Chardron, de Lelo & Irmão, s/d., pp.v-xv.

BROMBERT, Victor, *La Prison Romantique – Essai sur l’Imaginaire*, Paris, José Corti, 1975.

BRUNO, J. Pereira de Sampaio, *A Geração Nova* (1885), Porto, Livraria Chardron, de Lello & Irmão – Editores, 1984.

BUESCU, Helena Carvalhão, *Incidências do Olhar: Percepção e Representação*, Lisboa, Caminho, 1990.

BUESCU, Ana Isabel Carvalhão, *O Milagre de Ourique e a História de Portugal de Alexandre Herculano. Uma Polémica Oitocentista*, Lisboa, Instituto Nacional de Investigação Científica, 1987.

CABRAL, Alexandre, “O significado dos lapsos cronológicos na novelística camiliana”, *Boletim da Casa de Camilo*, III série, nº1, Fevereiro de 1983, pp.15-29.

Camilo Castelo Branco: Roteiro Dramático dum Profissional das Letras, 2ªed., V. N. de Famalicão, Centro de Estudos Camilianos, 1988.

CASTRO, Aníbal Pinto de, *Balzac em Portugal (Contribuição para o estudo da influência de Balzac em Portugal e no Brasil)*, Coimbra, Coimbra Editora, 1960, I, cap.V, pp.121-160.

Narrador, Tempo e Leitor na Novela Camiliana, 2ªed., V. N. de Famalicão, Centro de Estudos Camilianos, 1995.

CAVALIERE, Mauro, *As Coordenadas da Viagem no Tempo*, Stockholms Universitet, 2002.

CIDADE, Hernâni, “Alexandre Herculano”, in SIMÕES, João Gaspar (dir., prefácio e notas), *Perspectiva da Literatura Portuguesa do Século XIX*, Lisboa, Ática, 1947, vol.I, pp.106-111.

CHAPPELL, Fred, “Six Propositions about Literature and History”, *New Literary History*, vol.I, nº3, Spring 1970, pp.513-522.

COELHO, Jacinto do Prado, “Uma novela de Camilo: *Vingança*”, in *Ao Contrário de Penélope*, Amadora, Bertrand, 1976, pp.131-143.

Introdução ao Estudo da Novela Camiliana, 2ª edição refundida e aumentada, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1982-1983, 2 volumes.

COQUIO, Catherine, **SALADO**, Régis (org.), *Fiction & Connaissance*, Collection Critiques Littéraires, Paris, L’Harmattan, 1998.

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

DURAND-LE GUERN, Isabelle, *Le Moyen Âge des Romantiques*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2001.

ECO, Umberto, *Leitura do texto literário – Lector in fabula: a cooperação interpretativa nos textos literários*, Lisboa, Presença, 1983 (trad. Mário Brito).

Os Limites da Interpretação, 2ªed., Lisboa, Difel, 2004 (trad. José Colaço Barreiros).

FERREIRA, Alberto, *Perspectiva do Romantismo Português*, 3ª edição, Lisboa, Litexa Portugal, s/d.

FERRIS, Ina, *The Achievement of Literary Authority. Gender, History and the Waverley Novels*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1991.

FRANÇA, José-Augusto, *O Romantismo em Portugal. Estudo de Factos Socioculturais*, 2ª edição, Lisboa, Livros Horizonte, 1993.

FRIER, David, *As (Trans)Figurações do Eu nos Romances de Camilo Castelo Branco (1859-1870)*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005 (trad. João Nuno Corrêa Cardoso).

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

- GENETTE**, Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982.
- Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987.
- Fiction et Diction*, Paris, Seuil, 1991.
- “Fiction ou diction”, *Poétique*, nº134, 2003, pp.131-139.
- GIES**, David T., “Imágenes y la Imaginación Románticas”, in GIES, David T. (ed.), *El Romanticismo*, Madrid, Taurus, 1989, pp.140-151.
- GOMES**, Álvaro Cardoso e **VECHI**, Carlos Alberto, *A Estética Romântica. Textos Doutrinários Comentados*, São Paulo, Editora Atlas, 1992.
- GOODMAN**, Nelson, “Routes of Reference”, *Critical Inquiry*, vol.8, Autumn 1981, pp.121-132.
- Modos de Fazer Mundos*, Porto, Asa, 1995 (trad. António Duarte).
- HAMEL**, Jean-François, *Revenances de l'Histoire. Répétition, Narrativité, Modernité*, Paris, Éditions de Minuit, 2006.
- HAMON**, Philippe, “Para um estatuto semiológico da personagem”, in SEIXO, Maria Alzira (org.), *Categorias da Narrativa*, Coleção Vega Universidade, Lisboa, Vega, s/d., pp.77-102.
- HARTOG**, François, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil, 2003.
- HRUSHOVSKI**, Benjamin, “Fictionality and fields of reference. Remarks on a theoretical framework”, *Poetics Today*, vol.5, nº2, 1984, pp.227-251.
- “Présentation et représentation dans la fiction littéraire”, *Littérature*, nº57, 1985, pp.6-16.
- HUTCHEON**, Linda, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, New York and London, Routledge, 1988.
- Uma Teoria da Paródia*, Lisboa, Edições 70, 1989 (trad. Teresa Louro Pérez).
- JIMÉNEZ**, Jesús García, *La Imagen Narrativa*, Madrid, Editorial Paraninfo, 1995.
- KERBRAT-ORECCHIONI**, Catherine, “Le texte littéraire: non-référence, auto-référence, ou référence fictionnelle?”, *Texte. Revue de Critique et de Théorie Littéraire*, nº1, 1982, pp.27-49.
- KERR**, James, *Fiction against History. Scott as Storyteller*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.
- LOPES**, Óscar, “De O Arco de Sant’Ana a Uma Família Inglesa”, separata da *Revista de História*, Porto, Centro de História da Universidade do Porto, 1982, vol. IV, pp.7-19.
- LOPES**, Silvina Rodrigues, *A Legitimação em Literatura*, Lisboa, Cosmos, 1994.

LOTMAN, Iouri, *La Structure du Texte Artistique*, Paris, Gallimard, 1973.

LOURENÇO, Eduardo, “O tempo de Camilo ou a ficção no país das lágrimas”, in *Actas do Congresso Internacional de Estudos Camilianos*, Coimbra, Comissão Nacional das Comemorações Camilianas, 1994, pp.807-817.

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

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

“A atracção do abismo (Reflexões sobre o incesto em dois romances de Camilo Castelo Branco)”, *Revista da Faculdade de Letras “Línguas e Literaturas”*, Porto, XI, 1994, pp.215-227.

“Camilo e a «voz do sangue»”, in *Actas do Congresso Internacional de Estudos Camilianos*, Coimbra, Comissão Nacional das Comemorações Camilianas, 1994, pp.547-562.

“Camilo Castelo Branco e a atracção do horrível”, in *I Encontro de Estudos Românticos*, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2003, pp.27-35.

MARINHO, Maria de Fátima (org.), *Literatura e História – Actas do Colóquio Internacional*, Porto, FLUP – DEPER, 2004, 2 volumes.

MARTELO, Rosa Maria, *Carlos de Oliveira e a Referência em Poesia*, Porto, Campo das Letras, 1998, Primeira Parte, Capítulo I, pp.31-60.

MARTINEZ, Pilar Nicolás, “A Mantilha de Beatriz: Una adaptación portuguesa de la comedia calderoniana *Antes que todo es mi dama*”, *Península, Revista de Estudos Ibéricos*, nº4, 2007, pp.347-370.

MATOS, Sérgio Campos, “A divulgação histórica em Alexandre Herculano”, in *Alexandre Herculano: um Pensamento “Poliédrico”. Colóquio Comemorativo dos 120 Anos da sua Morte. 1877-1997*, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, Actas e Colóquios da Hemeroteca, nº3, 2005, pp.56-73.

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

MURPHY, Terrance Joseph, “Alexandre Herculano’s Essays: Parodies of Reconstructions of the Portuguese Past”, *Revista de Letras*, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis [São Paulo], vol.14, 1972, pp.199-209.

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

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

PAVEL, Thomas, *L’Univers de la Fiction*, Paris, Seuil, 1986.

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

REIS, A. do Carmo, “Sobre a insurreição da Maria da Fonte, a pretexto de uma leitura de Camilo”, *Boletim da Casa de Camilo*, III série, nº1, Fevereiro de 1983, pp.31-37.

REIS, Carlos, “Herculano e a Ficção Romântica”, in *Construção da Leitura. Ensaios de Metodologia e Crítica Literária*, Coimbra, INIC – CLPUC, 1982, pp.103-116.

“Camilo e a poética do romance”, in SANTOS, João Camilo dos (ed.), *Camilo Castelo Branco no Centenário da Morte. Colloquium of Santa Barbara*, Center for Portuguese Studies, University of California – Santa Barbara, 1995, pp.63-74.

“De Garrett a Eça: Razões da História”, in MARINHO, Maria de Fátima (org.), *Literatura e História – Actas do Colóquio Internacional*, Porto, FLUP – DEPER, 2004, vol.II, pp.177-189.

RICOEUR, Paul, *Temps et Récit*, Paris, Seuil, 1983 (vol.I), 1984 (vol.II), 1985 (vol.III).

RIFFATERRE, Michel, *Fictional Truth*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1990.

ROCHETA, Maria Isabel, “Monologismo e Dialogismo na Novela Camiliana”, *Prelo*, nº18, Janeiro-Março de 1990, pp.67-76.

SANTANA, Maria Helena, “Introdução” a GARRETT, Almeida, *O Arco de Sant’Ana. Crónica Portuense*, edição crítica de SANTANA, Maria Helena, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2004, pp.15-45.

“Um Romance Histórico Heterodoxo: *O Arco de Sant’Ana*”, in MONTEIRO, Ofélia Paiva (coord.), *Sociedade e Ficção*, Coimbra, Centro de Literatura Portuguesa, Faculdade de Letras, 2007, pp.47-56.

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

SCHMIDT, S. J., “The fiction is that reality exists”, *Poetics Today*, vol.5, nº2, 1984, pp.253-274.

“On the construction of fiction and the invention of facts”, *Poetics*, vol.18, nº4-5, October 1989, pp.319-335.

SEGINGER, Gisèle (org.), *Écritures de l'histoire*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2005.

SEIXO, Maria Alzira, “*O Arco de Sant’Ana*, de Garrett – Marcas românticas numa atitude narrativa e num esquema romanesco”, in *Discursos do Texto*, Amadora, Bertrand, 1977, pp.73-82.

SILVA, Rebelo da, “Estudos Litterarios – Escriutores Contemporaneos – Alexandre Herculano”, in *Apreciações Literárias*, Lisboa, Empresa da Historia de Portugal, 1910, vol.II, pp.25-43.

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.

TAVARES, Pedro Vilas Boas, “Camilo perante a repressão inquisitorial do embuste e da falsa santidade. O caso de *O Santo de Midões*”, in MARINHO, Maria de Fátima (org.), *Literatura e História – Actas do Colóquio Internacional*, Porto, FLUP – DEPER, 2004, vol.II, pp.267-276.

TODOROV, Tzvetan, “Introduction au vraisemblable”, in *Poétique de la Prose*, Paris, Seuil, 1971, pp.92-99.

VAN TIEGHEM, Paul, *Le Romantisme dans la Littérature Européenne*, Paris, Éditions Albin Michel, 1969.

WHITE, Hayden, *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1973.

Tropics of Discourse, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1978.

III. OUTRAS OBRAS CITADAS

III.1. Textos Literários

ALMEIDA, Teodoro de, *O Feliz Independente*, ed. Zulmira C. Santos, («Obras Clássicas da Literatura Portuguesa – Século XVIII»), Porto, Campo das Letras, 2001 [1779].

CASTILHO, António Feliciano de, *Os Ciúmes do Bardo*, Lisboa, Empreza da Historia de Portugal, 1907 [1836].

A Noite do Castelo, Lisboa, Empreza da Historia de Portugal, 1907 [1836].

Mil e Um Mistérios, Romance dos Romances, Lisboa, Empreza da Historia de Portugal, 1907 [1845].

CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, edición de Alberto Blecu e Andrés Pozo, 9ªed., Madrid, Espasa Calpe, 2004 [1605-1615].

LAFAYETTE, Madame de, *La Princesse de Clèves*, édition présentée, annotée et commentée par Jean-Claude Laborie, Paris, Larousse, 1999 [1678].

LEWIS, Matthew, *The Monk*, Oxford, New York, Oxford University Press, 1990 [1796].

LINDGREN, Torgny, *A Última Receita*, Lisboa, Cavalo de Ferro Editores, 2008 (trad. Mário Semião) [2002].

LOBO, Francisco Rodrigues, *Corte na Aldeia*, Introdução, notas e fixação do texto de José Adriano de Carvalho, Lisboa, Editorial Presença, 1992 [1619].

MONTALVO, Garci Rodríguez de, *Amadís de Gaula*, edición de Juan Manuel Cacho Blecu, 3ª ed., Madrid, Cátedra, 1996 [1508].

PAMUK, Orhan, *O Meu Nome É Vermelho*, Lisboa, Editorial Presença, 2007 (trad. Filipe Guerra) [1998].

RADCLIFFE, Ann, *The Mysteries of Udolpho*, edited by Bonamy Dobrée, London, Oxford, New York, Oxford University Press, 1970 [1794].

The Italian, or the Confessional of the Black Penitents, London, Oxford University Press, 1968 [1797].

VASCONCELOS, António Augusto Teixeira de, *O Prato de Arroz-Doce*, Porto, Livraria Civilização Editora, 1983 [1862].

WALPOLE, Horace, *The Castle of Otranto* (1764), Oxford / New York, Oxford University Press, 1982 [1764].

YOURCENAR, Marguerite, *A Obra ao Negro*, 6ªed., Lisboa, Publicações D. Quixote, 1998 (trad. António Ramos Rosa, Luísa Neto Jorge e Manuel João Gomes) [1951].

III.2. Obras de contextualização e estudos sobre autores (Parte I)

ADAM, Antoine, *L'Age Classique: 1624-1720*, Paris, Arthaud, 1968.

BOGNOLO, Anna, *La Finzione Rinnovata. Meraviglioso, corte e avventura nel romanzo cavalleresco del primo Cinquecento spagnolo*, Pisa, Edizioni ETS, 1997.

BUESCU, Helena Carvalhão, *Le mode de production de la vraisemblance dans l'oeuvre littéraire de Madame de La Fayette*, Dissertação de Mestrado em Literatura Francesa, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1983 (dactilografada).

BUESCU, Maria Gabriela Carvalhão, *MacPherson e o Ossian em Portugal. Estudo Comparativo-translatológico*, Lisboa, Edições Colibri, 2001.

BURKE, Peter, *The Renaissance Sense of the Past*, London, Edward Arnold, 1970.

CARVALHO, José Adriano de, Introdução a LOBO, Francisco Rodrigues, *Corte na Aldeia*, Introdução, notas e fixação do texto de José Adriano de Carvalho, Lisboa, Editorial Presença, 1992, pp.7-42.

CAVALIERO, Glen, *The Supernatural and English Fiction*, Oxford, New York, Oxford University Press, 1995.

CAVILLAC, Cécile, “Vraisemblance pragmatique et autorité fictionnelle”, *Poétique*, nº101, 1995, pp.23-46.

COSTA, Júlio Dias da (compilação e notas), *Dispersos de Camilo*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1925, vol.II.

COULET, Henri, *Le Roman Jusqu'à la Révolution*, 8ª éd., Paris, Armand Colin, 1991.

DELILLE, Maria Manuela Gouveia e **MINGOCHO**, Maria Teresa Delgado, *A recepção do teatro de Schiller em Portugal no século XIX. I – O drama «Die Räuber»*, Coimbra, Instituto Nacional de Investigação Científica, Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra, 1980.

EISENBERG, Daniel, “The Pseudo-Historicity of the Romances of Chivalry”, in *Romances of Chivalry in the Spanish Golden Age*, Newark, Juan de la Cuesta, 1982, pp.119-129.

- FERRERAS**, Juan Ignacio, *La Novela en el Siglo XVI. Historia Crítica de la Literatura Hispánica*, Madrid, Taurus, 1987, vol.VI.
- FONSECA**, Joaquim, “O discurso de Corte na Aldeia de Rodrigues Lobo – o «Diálogo I»”, separata da *Revista da Faculdade de Letras – Línguas e Literaturas*, vol.XIII, 1996, pp.87-145.
- FUCHS**, Barbara, *Romance*, New York and London, Routledge, 2004.
- GENETTE**, Gérard, “Vraisemblance et motivation”, *Communications*, nº11, 1968, pp.5-21.
- GODENNE**, René, *Histoire de la Nouvelle Française aux XVII^e et XVIII^e Siècles*, Genève, Librairie Droz, 1970.
- GUIDARELLI**, Gianmario e **MALACRINO**, Carmelo G. (a cura di), *Storia e Narrazione. Retorica, Memoria, Immagini*, Milano, Bruno Mondadori, 2005.
- HERVIER**, Marcel, *Les Écrivains Français Jugés par leurs Contemporains, I, Le XVI^e et le XVII^e Siècles*, Paris Librairie Classique Paul Delaplane, 1911.
- LAPA**, Manuel Rodrigues, “A questão do *Amadis de Gaula* no contexto peninsular”, *Grial*, nº27, 1970, pp.14-28.
- LAUGAA**, Maurice, *Lectures de Madame de Lafayette*, Paris, Armand Colin, 1971.
- LE GOFF**, Jacques, “Naissance du roman historique au XII^e siècle?”, *La Nouvelle Revue Française*, nº238, Octobre 1972, pp.163-173.
- LEVER**, Maurice, *Le Roman Français au XVII^e Siècle*, Paris, PUF, 1981.
- MALANDAIN**, Pierre, “Écriture de l’Histoire dans *La Princesse de Clèves*”, *Littérature*, nº36, Décembre 1979, pp.19-36.
- MAY**, Georges, “L’Histoire a-t-elle engendré le roman? Aspects français de la question au seuil du siècle des Lumières”, *Revue d’Histoire Littéraire de la France*, 55^e année, nº2, Avril-Juin 1955, pp.155-176.
- MIRANDA**, José Carlos Ribeiro, *A Demanda do Santo Graal e o Ciclo Arturiano da Vulgata*, Porto, Granito, 1999.
- MOISÉS**, Massaud, *As Estéticas Literárias em Portugal – Séculos XIV a XVIII*, Lisboa, Caminho, 1997.
- MONTANDON**, Alain, *Le Roman au XVIII^e siècle en Europe*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999.
- NELSON**, William, *Fact or Fiction. The Dilemma of the Renaissance Storyteller*, Cambridge, Harvard University Press, 1973.

OSÓRIO, Jorge Alves, “Um Género Menosprezado: a Narrativa de Cavalaria do Século XVI”, separata de *Máthesis*, nº10, 2001, pp.9-34.

PAIXÃO, Rosário Santana, *Aventura e Identidade. História Fingida das Origens e Fundação de Portugal*. Crónica do Imperador Clarimundo, um Livro de Cavalarias do Quinhentismo Peninsular, Dissertação de Doutoramento em Literaturas Românicas Comparadas, apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1996 (dactilografada).

PAVEL, Thomas, *La Pensée du Roman*, Paris, Gallimard, 2003.

RÊGO, Manuela e **CASTELO-BRANCO**, Miguel (coord.), *Antes das Playstations: 200 anos do romance de aventuras em Portugal*, Lisboa, Biblioteca Nacional, 2003.

RILEY, E. C., *Teoría de la Novela en Cervantes*, Madrid, Taurus, 1966.

“Teoria Literária”, in **AVALLE-ARCE**, J. B. e **RILEY**, E. C. (ed.), *Suma Cervantina*, London, Támesis Books, 1973, pp.293-322.

RODRIGUES, Ernesto, *Mágico Folhetim – Literatura e Jornalismo em Portugal*, Lisboa, Editorial Notícias, 1998.

ROUSSET, Jean, *Forme et Signification*, Paris, Librairie José Corti, 1962.

SANTOS, Zulmira C., “O Feliz Independente... do Pe. Teodoro de Almeida: a teoria literária como forma de cultura no século XVIII”, separata da *Revista da Faculdade de Letras – Línguas e Literaturas*, Anexo I, 1987, pp.179-191.

“Introdução” a **ALMEIDA**, Teodoro de, *O Feliz Independente*, ed. **SANTOS**, Zulmira C., («Obras Clássicas da Literatura Portuguesa – Século XVIII»), Porto, Campo das Letras, 2001 [1779], pp.7-23.

“Discurso do Passado, Discursos do Presente: os cruzamentos da “história” em *O Feliz Independente* (1779) de Teodoro de Almeida”, in **MARINHO**, Maria de Fátima (org.), *Literatura e História – Actas do Colóquio Internacional*, Porto, Faculdade de Letras do Porto, Departamento de Estudos Portugueses e Românicos, 2004, vol.II, pp.217-224.

Literatura e Espiritualidade na Obra de Teodoro de Almeida (1722-1804), s/l., Fundação Calouste Gulbenkian / Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2007.

SIMÕES, João Gaspar, *Perspectiva Histórica da Ficção Portuguesa. Das Origens ao Século XX*, Lisboa, Publicações D. Quixote, 1987.

SOUSA, Maria Leonor Machado de, *A Literatura “Negra” ou de Terror em Portugal (Séculos XVIII e XIX)*, Lisboa, Editorial Novaera, 1978.

STANESCO, Michel e **ZINK**, Michel, *Histoire Européenne du Roman Médiéval. Esquisse et Perspectives*, Paris, PUF, 1992.

TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la Littérature Fantastique*, Paris, Seuil, 1970.

VASCONCELOS, Carolina Michaëlis de, Prólogo a **VIEIRA**, Afonso Lopes, *O Romance de Amadis. Composto sobre o Amadis de Gaula de Lobeira*, Lisboa, L. da Silva, 1922.

WILLIAMSON, Edwin, *El Quijote y los libros de caballerías*, Madrid, Taurus, 1991.

III.3. Dicionários, Histórias da Literatura, Bibliografias

ALBORG, J. L., *Historia de la Literatura Española*, 2ªed., Madrid, Editorial Gredos, 1993, tomo II – Época Barroca.

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

CABRAL, Alexandre, *Dicionário de Camilo Castelo Branco*, 2ªed. revista e aumentada, Lisboa Caminho, 2003.

CHAGAS, Manuel Pinheiro, *Diccionario Popular*, Lisboa, Typographia do Diario Illustrado, 1880, vol.VI.

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

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

LOPES, Óscar e **SARAIVA**, António José, *História da Literatura Portuguesa*, 10ªed., Porto, Porto Editora, 1978.

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

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

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

A Tradução em Portugal, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1992 (volumes I e II).

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

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

III.4. Periódicos Oitocentistas

O Bardo, vol.I, nº4, Junho de 1852.

O Chronista, vol.II, nºXVII, 1827.

O Panorama, vol.III, nº103, 20 de Abril de 1839.

O Panorama, vol.XII, 3ª série, nº4, 24 de Novembro de 1855.

A Península, vol.I, nº32, 31 de Agosto de 1852.

Revista Universal Lisbonense, vol.IV, série III, nº26, 16 de Janeiro de 1845.

Revista Universal Lisbonense, vol.IV, série III, nº28, 29 de Janeiro de 1845.

Revista Universal Lisbonense, vol.V, série I, nº2, 3 de Julho de 1845.

Revista Universal Lisbonense, vol.V, série II, nº18, 23 de Outubro de 1845.

O Trovador, nº23, 1847.

III.5. Varia

AZEREDO, Carlos de, *Aqui não Passaram! O Erro Fatal de Napoleão*, 2ªed., Porto, Livraria Civilização Editora, 2005.

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

COSTA, Leonor Freire da e CUNHA, Mafalda Soares da, *D. João IV*, («Colecção “Reis de Portugal”»), direcção de Roberto Carneiro e coordenação científica de Artur Teodoro de Matos, s/l., Círculo de Leitores e Centro de Estudos dos Povos e Culturas de Expressão Portuguesa da Universidade Católica Portuguesa, 2006.

HERCULANO, Alexandre, *Eu e o Clero*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1850.

MONTEIRO, Nuno Gonçalo, *D. José. Na Sombra de Pombal*, («Colecção Reis de Portugal»), direcção de Roberto Carneiro e coordenação científica de Artur Teodoro de Matos, Lisboa, Círculo de Leitores e Centro de Estudos dos Povos e Culturas de Expressão Portuguesa, 2006.

QUEIROZ, Eça de, *Correspondência. Páginas de Vida Íntima e Literária*, in *Obras de Eça de Queiroz*, Lisboa, Livros do Brasil, s/d.

SILVA, Maria Beatriz Nizza da, *D. João V*, («Colecção “Reis de Portugal”»), direcção de Roberto Carneiro e coordenação científica de Artur Teodoro de Matos, s/l., Círculo de Leitores e Centro de Estudos dos Povos e Culturas de Expressão Portuguesa da Universidade Católica Portuguesa, 2006.