

REVISTA DE

ESTUDOS LITERÁRIOS

Coordenação: Maria Helena Santana | 2019 | 9

A HISTORICIDADE
DA LITERATURA

IMPRENSA DA
UNIVERSIDADE
DE COIMBRA
COIMBRA
UNIVERSITY
PRESS

REVISTA DE ESTUDOS LITERÁRIOS

Publicação Anual

EDIÇÃO

Imprensa da Universidade de Coimbra

impressa@uc.pt · http://www.uc.pt/impressa_uc

Vendas online: <http://livrariaimpressa.uc.pt>

DIRETOR

Carlos Reis

COORDENAÇÃO DO N.º 9

Maria Helena Santana

COMISSÃO REDATORIAL

Marta Teixeira Anacleto; Ana Paula Arnaut; Maria do Rosário da Cunha Duarte; António Apolinário Lourenço; Carlos Reis; Maria Helena Santana; Maria João Simões; Ana Maria Machado.

COMISSÃO CIENTÍFICA

Hélio J. S. Alves (U. de Évora); Vanda Anastácio (UL); Burghard Baltrusch (U. Vigo); Abel Barros Baptista (UNL); João Dionísio (UL); Paulo Franchetti (Unicamp); Elena Losada (U. Barcelona); Frederico Lourenço (UC); Maria de Fátima Marinho (UP); J. Cândido Martins (U. Católica); Saulo Neiva (U. Blaise Pascal, Clermont Ferrand); António Sousa Ribeiro (UC); Maria Isabel Rocheta (UL); Carlos Mendes de Sousa (UM); Sérgio Guimarães de Sousa (UM); Ivan Teixeira (U. do Texas).

SECRETARIADO

Lígia Duarte

PROPRIEDADE

Centro de Literatura Portuguesa (CLP), Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra
Largo da Porta Férrea, 3004-530 Coimbra, Portugal

clp@ci.uc.pt · www.uc.pt/clp

DESIGN GRÁFICO FBA.

IMPRESSÃO Papelmunde SGM

DEPÓSITO LEGAL 328978/11

ISSN 2182-1526

DOI [HTTPS://DOI.ORG/10.14195/2183-847X_9](https://doi.org/10.14195/2183-847X_9)

Solicita e corresponderá a permuta com outras publicações

Se solicita y se acepta permuta de publicaciones

Aceptera volontiers l'échange d'autres publications

REL is willing to exchange its annual volume with other journals

Este trabalho é financiado por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia no âmbito do Projeto UID/ELT/00759/2019.

Os artigos publicados na revista são submetidos a uma avaliação científica prévia (peer review).

REVISTA DE ESTUDOS LITERÁRIOS
2019 | 09

Publicação Anual
Centro de Literatura Portuguesa
Faculdade de Letras de Coimbra
Imprensa da Universidade de Coimbra

(Página deixada propositadamente em branco)

ÍNDICE

NOTA PRÉVIA <i>Carlos Reis</i>	7
INTRODUÇÃO <i>Maria Helena Santana</i>	11
SECÇÃO TEMÁTICA: A HISTORICIDADE DA LITERATURA	
“ENTRE SÉCULOS”: PARA UMA ABORDAGEM HISTÓRICO-LITERÁRIA DA POESIA PORTUGUESA ENTRE O BARROCO E A ILUSTRAÇÃO <i>Marta Marecos Duarte</i>	21
HISTORIA, CONOCIMIENTO Y NARRACIÓN: LAS «CRÓNICAS-ROMANCES» DE ALEXANDRE HERCULANO <i>Ricardo Ledesma Alonso</i>	49
DOENÇAS DO TEMPO: CAMILO, A QUEDA DUM ANJO <i>Helena Carvalhão Buescu</i>	73
“ENTRE OS PARÁGRAFOS MORTOS DA HISTÓRIA”. SOBRE A HISTORICIDADE NA FICÇÃO QUEIROSIANA <i>Carlos Reis</i>	85
A MEMÓRIA DA FAMÍLIA <i>Maria de Fátima Marinho</i>	115

O MANUSCRITO DEU ORIGEM AO ROMANCE HISTÓRICO
OU O ROMANCE DEU ORIGEM AO MANUSCRITO?
A ATUALIZAÇÃO DE CÓDICES EM ALEXANDRE HERCULANO
Eduardo Soczek Mendes 131

A ASCENSÃO SOCIAL NO ROMANCE HISTÓRICO
DE ALEXANDRE DUMAS E DE CAMILO CASTELO BRANCO
Luciene Marie Pavanelo 161

LITERATURA ALEGÓRICO-FANTASISTA SOCIALISTA
Beatriz Peralta García 183

REIS VENTURA, A IMAGINAÇÃO DO IMPÉRIO
E A SUBJETIVIDADE COLONIAL
Isadora de Ataíde Fonseca 199

CONTOS DE COSTA ANDRADE COMO RETRATO DOCUMENTAL
DO REORDENAMENTO RURAL NO PLANALTO CENTRAL
Manuel Muanza 225

SECÇÃO NÃO-TEMÁTICA

REFIGURAÇÕES GARRETTIANAS DE “ROMANCES”
E OUTROS TEXTOS TRADICIONAIS
Ofélia Paiva Monteiro 245

O ÚLTIMO EÇA DE QUEIRÓS NA CRÍTICA LITERÁRIA BRASILEIRA
DA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX
Cristiane Navarrete Tolomei 269

PROFISSÃO

A OFICINA DE CAMÕES (APONTAMENTOS SOBRE OS *LUSÍADAS*)
José Augusto Cardoso Bernardes 289

ARQUIVO

A RELÍQUIA, POR EÇA DE QUEIRÓS

Luís de Magalhães

325

RECENSÕES

343

SOBRE OS AUTORES

379

(Página deixada propositadamente em branco)

NOTA PRÉVIA

Afirmar que nenhuma obra literária (e, em geral, nenhuma obra artística) escapa a um diálogo com a História constitui um truísmo que, exatamente por essa sua condição, dispensa demonstração. Em todas as épocas, em diferentes contextos periodológicos, na lenta e às vezes incerta variação dos modos e gêneros literários a dimensão histórica da literatura representa, à sua maneira, um firme elo de ligação do escritor (e, por extensão, dos leitores) com os problemas do seu tempo e com os do passado muitas vezes projetado na narrativa, mas também na poesia e no teatro. Porque assim o reconhecemos, podemos afirmar que o tema da historicidade da literatura que é contemplado neste número da *Revista de Estudos Literários* revela uma pertinência que a introdução elaborada por Maria Helena Santana, organizadora deste volume, bem atesta.

Os vários ângulos de ponderação que aquele tema permite são a mais flagrante prova da sua complexidade e da razão de ser dos debates que ele tem suscitado. A este propósito, convém lembrar o seguinte: quando, ainda no século XIX, a literatura entrou na academia e os estudos literários ganharam uma legitimidade que o século XX incrementou, foi pelo viés da História que as obras literárias e os seus autores começaram a ser estudados e explicados. Digo explicados, porque era disso que se tratava, de acordo com uma lógica causalista a que o positivismo oitocentista procurou incutir uma consistência científica que, aos olhos de hoje, levanta óbvias reservas.

Depois disso, a chamada história literária enfrentou contestações e sujeitou-se a revisões epistemológicas que o devir dos estudos literários bem atesta. Em paralelo com esse trajeto e às vezes cruzando-

-se com ele, a historicidade da literatura e, no seu contexto, a tematização ficcional da História têm estimulado indagações como aquelas que aqui se encontram, desdobradas em dois planos de análise: aquele que se ocupa do modo de ser histórico dos textos literários (em particular, do romance e das suas personagens) e o que incide sobre aspetos temáticos e ideológicos deduzidos da expressa representação da História, dos seus eventos e das suas figuras, em contexto literário e ficcional. A literatura do barroco e a ficção narrativa do romantismo e do realismo, com destaque para o romance histórico e para Alexandre Herculano, Camilo Castelo Branco, Alexandre Dumas e Eça de Queirós, surgem neste número da *Revista de Estudos Literários* como focos de análise que convivem com uma escritora dos nossos dias, Teolinda Gersão, e também com visões praticamente antagónicas do tempo histórico e do espaço colonial, em Reis Ventura (que também assinou Vasco Reis) e em Costa Andrade.

Como é usual, a *Revista de Estudos Literários* acolhe também ensaios não-temáticos. Destaque especial merece um texto de Ofélia Paiva Monteiro, que foi mestra de sucessivas gerações de estudantes e que há não muito nos deixou; intitulado “Refigurações garrettianas de ‘romances’ e outros textos tradicionais”, esse estudo inacabado de novo faz ressoar o refinado timbre a que o ensaísmo de Ofélia Paiva Monteiro nos habituou e que continua bem audível. Na secção “Profissão”, José Augusto Cardoso Bernardes ocupa-se do ensino d’*Os Lusíadas* em âmbito universitário, com a segurança de quem profundamente conhece a obra camoniana e a sua pedagogia universitária. Por fim, António Apolinário Lourenço resgata um texto que faz parte da receção crítica d’*A Relíquia*, romance controverso no seu tempo e mesmo depois dele. Este número 9 da *Revista de Estudos Literários* encerra-se com a habitual secção de resenhas críticas.

Uma nota final para registar o que, sendo doloroso, não pode ficar esquecido. Recentemente desapareceu do nosso convívio

Cristina Mello. Tendo pertencido à comissão redatorial desta revista e coorganizado o seu número 3 (de 2013), Cristina Mello deixa, entre os que a conheceram, os que com ela trabalharam e os que foram seus alunos, a saudade que naturalmente emerge, quando se perde uma Amiga e uma Colega competente, dedicada e firmemente comprometida com a universidade e com os seus valores.

Carlos Reis

<https://orcid.org/0000-0001-6492-3486>

(Página deixada propositadamente em branco)

INTRODUÇÃO

A HISTORICIDADE DA LITERATURA

Ao propormos este tema para o 9.º volume da *Revista de Estudos Literários* procurámos delimitar a amplitude interpretativa do lexema “historicidade” privilegiando dois ângulos de abordagem de entre os muitos que poderia suscitar. Em primeiro lugar, o cruzamento entre duas formas de conhecimento ontologicamente diferentes – a História e a Ficção – e que todavia convergem no processo de fixação da memória coletiva; o modo como os respetivos discursos se afastam e/ou se complementam no registo narrativo do tempo. Por outro lado, pretendíamos relançar o debate sobre uma matéria algo descentrada das atuais preocupações teóricas, mas com a qual se confronta quem estuda e ensina Literatura: a história literária e os conceitos conexos de historicismo e neo/pós-historicismo.

Desde o seu “nascimento”, no século XIX, a história literária dominou o estudo e o ensino da literatura durante várias gerações. O decaimento daquela disciplina académica prende-se com fatores epistemológicos bem conhecidos que alteraram o entendimento dos fenómenos artísticos e culturais: nas palavras de Carlos Cunha (inseto no volume coletivo *Largo mundo alumniado*, 2004), a crise da história literária «revela uma descrença na ‘razão histórica’ e nos seus mitos» e «resulta em particular da desvalorização dos ideais ao serviço dos quais funcionava como património cultural e simbólico.» Mas há também fatores de ordem metodológica: ultrapassado o nacionalismo romântico, viria a vez de ser posta em causa a herança positivista, e com ela o próprio relato diacrónico, baseado na dialética periodológica e na

aura dos ‘grandes autores’. Tornava-se necessário encontrar outros caminhos, numa fase em que o historicismo perdia terreno face aos avanços da teoria literária. Ao publicar *Is literary history possible?*, em 1992, David Perkins dava expressão ao desconforto que já há mais de uma década se instalara nos meios universitários anglo-americanos: tornava-se notória a incapacidade de a história literária explicar os processos de continuidade e mudança que constatava; a falta de consistência explanatória conduziria a atividade historiográfica ao risco de irrelevância caso abdicasse de refletir sobre os seus fundamentos e métodos. Tal não impede o autor de a considerar útil e necessária.

Todavia, várias propostas de renovação teórica vinham sendo exploradas nas últimas décadas do século XX. O *new historicism*, iniciado nos anos 80 por influência, sobretudo, de Michel Foucault e Stephen Greenblatt, numa primeira fase reorientou as abordagens contextuais, ao colocar o foco de análise nas circunstâncias ideológicas e materiais de produção. Paralelamente, a visão da dinâmica interna do campo literário enriquecia-se pelos estudos de receção de Jauss e Iser, e pelo viés sociológico, com destaque para Pierre Bourdieu. Estes importantes movimentos teóricos alargaram consideravelmente a forma de conceptualizar a inscrição da literatura no tempo e no espaço em que surge e em que é lida. O esforço de renovação não foi ainda assim suficiente para que a história literária recuperasse a centralidade perdida. Numa segunda fase, o neo-historicismo pós-moderno teria uma incidência mais direta na metodologia descritiva: por um lado, recusava o artificialismo da forma narrativa convencional, de tipo sequencial e causal; por outro, lançava a suspeição sobre a visão unificadora de uma realidade que é por natureza multiforme. Assim, gradualmente a “grande narrativa” panóptica, captada por um único olhar dá lugar à justaposição de pequenas narrativas em que diferentes intérpretes propõem imagens plurais sobre um mesmo segmento cronológico.

Este questionamento prosseguiu na senda de autores influentes – Edward Said, Ralph Cohen, Hayden White, Stuart Hall, J. MacGann entre tantos outros – cujas diferentes linhas de pensamento convergem na desconstrução dos discursos hegemônicos institucionalizados. Acabada a era das grandes sínteses, a palavra de ordem passa a ser *descentramento*, quer no alcance geográfico quer no das práticas culturais. Os estudos pós-coloniais, em particular, e, mais recentemente, a chamada “literatura-mundo” deslocaram a visão eurocêntrica e ocidental do cânone, em favor de visões mais inclusivas, mais contrastadas e autorreflexivas do fenómeno literário.

De então para cá muitas *novas histórias* surgiram, sem contudo reverter os principais impasses que a epistemologia literária enfrenta no contexto liquefeito da pós-modernidade: a crise de confiança no sujeito e no próprio objeto de conhecimento. Hans Ulrich Gumbrecht, num ensaio datado de 2005 (em volume editado por Eunice Moreira, *Histórias da Literatura: leituras contemporâneas*, 2017), retoma no título a mesma pergunta incisiva de Perkins: “Devemos continuar escrevendo histórias da literatura?” A falência do conceito meta-histórico de ‘literatura’ e a incapacidade de perspetivar o tempo a partir de um olhar exterior levam-no a duvidar do ressurgimento. A possível morte da disciplina, extinto que está o conceito de historicidade que lhe deu origem, é ainda assim encarada sem dramatismo: o desinvestimento na história literária é compensado pelo interesse na “concretude” da literatura, que nos permite imergir materialmente no passado.

Não restam dúvidas de que o modelo historicista de conhecimento e transmissão da literatura, largamente partilhado no passado, se tornou hoje objeto de contestação. A investigação histórico-literária, cada vez mais atomizada, perdeu nos Estudos Literários muita da sua vitalidade. No entanto, verificamos que continua a impor-se enquanto exercício de inteligibilidade, tanto no discurso

crítico como na prática pedagógica. Terá deixado de fazer sentido percorrer a linha sinuosa e por vezes descontínua do tempo? Será possível conceber a produção e receção dos textos literários à margem de um contexto e de regime de historicidade? E será ainda *história* se deixar de oferecer uma visão sistémica e diacrónica da literatura? Estas e outras interrogações perpassam em alguns dos textos aqui publicados, mas o facto de se abordarem lateralmente é sintomático da incomodidade que o tema suscita.

A indecisão epistemológica não afetou da mesma forma a discussão teórico-crítica no que diz respeito à relação da Literatura com a História. Desde a poética aristotélica aos nossos dias a problemática da “verdade histórica” se contrapõe à representação simbólica – a verosimilhança que determina a mimese literária não nos diz *o que foi* mas o que *poderia ter sido*. Sabemos por outro lado que o chamado “contexto histórico” é em larga medida uma construção de quem o tenta apreender, seja o romancista ou o historiador; e mesmo que os *realia* evocados tenham existência empírica, como observou Linda Hutcheon (em *A Poetics of Postmodernism. History; Theory; Fiction*), o referente de eventos pretéritos só nos chega sob forma textualizada e mediada – de forma subjetiva, portanto. Tinha pois razão Eça de Queirós ao afirmar, já em 1885 (em carta ao conde de Ficalho), que «a História será sempre uma grande fantasia».

Todo esse relativismo não anula, antes ativa o diálogo que o texto literário estabelece com o tempo real em que se inscreve ou com o tempo imaginado que recria. A resiliência do romance histórico comprova a fecunda interação entre os dois discursos: não esperamos já que a ficção inspire “os santos afectos da nacionalidade” de que falava Alexandre Herculano; mas ainda hoje é chamada a elaborar conhecimento crítico do passado, a iluminar as zonas nebulosas da memória ou a imaginar a “história alternativa” das comunidades. A forma como a Literatura interpreta a História – ou, dito de outro

modo, a sua capacidade de, contando histórias, produzir História – continua por isso a despertar entusiasmo para novas leituras. Isso mesmo se perceberá nos artigos que preenchem este volume.

Dentro da SECÇÃO TEMÁTICA, colocámos numa primeira sequência seis estudos que incidem em diferentes períodos cronológicos com enfoque teórico na historicidade do texto literário ou na sua relação dialética com a contemporaneidade.

Marta Duarte discute o regime periodológico a partir do qual se convencionou descrever a literatura do século XVIII; este regime, dividindo artificialmente duas concepções ideológicas (Barroco/ Ilustração) que em grande medida se sobrepõem, pode e deve ser reequacionado, segundo defende, a partir das propostas teóricas da *nova história*, cujos fundamentos analisa em profundidade.

O que se entende – ou deverá entender-se – por romance histórico é objeto de dois estudos centrados na produção romântica portuguesa. Ricardo Ledesma Alonso, autor de uma tese recente sobre Alexandre Herculano, explora a ideia de que a ficção histórica é produtora de “conhecimento prático”, o que lhe atribui propriedades cognitivas com forte ação sobre o tempo presente e o futuro. O autor baseia-se na tese de Hayden White, segundo a qual o “passado histórico”, tal como o concebe a historiografia pós-romântica, não tem maior capacidade explicativa do que a novelística coeva. Helena Buescu aborda a poética do género em termos originais ao defender que também é “histórico” o romance que escolhe o cenário do seu presente como alegoria do passado; tomando como exemplo a ficção camiliana, demonstra como um romance “contemporâneo” pode ajudar a iluminar a realidade, dando-lhe espessura histórica.

Carlos Reis problematiza a noção de historicidade aplicando-a à personagem e à sua figuração, na senda da teorização que vem

desenvolvendo sobre esta categoria narrativa. Ocupa-se principalmente de personagens nativas da ficção cuja existência é indissociável do reconhecimento de um quadro histórico, ainda que difusamente representado. Na obra de Eça de Queirós (literária e cronística), recolhe testemunhos sobre os *modos ficcionais de ser histórico* sem cair no indesejado historicismo; ou seja, como os “parágrafos mortos da história” (Eça) se incorporam na “realidade contemporânea, inacabada e fluente” de que falava Bachtin.

A memória familiar cruza-se frequentemente com a memória histórica para interpretar momentos de transformação ou de crise económica e social. Maria de Fátima Marinho observa como a atribuição da focalização a grupos ignorados até ao século XX legitima a criação de uma nova História e de um fecundo processo de conhecimento do passado. O tema, de grande atualidade nos estudos literários e culturais, é explorado a partir de um romance de Teolinda Gersão, onde a história de uma família dos anos 1990 se faz pelo entrelaçamento das memórias fragmentárias dos mortos.

Numa segunda sequência alinham-se cinco trabalhos dedicados a aspetos temático-ideológicos mais específicos. Eduardo Soczek Mendes recupera a questão da verdade ficcional em Alexandre Herculano: parte do jogo autoral acerca da veracidade das fontes (o suposto manuscrito que legitimava a ficção), para sublinhar, em sentido inverso, o valor documental da erudição convocada pelo historiador. Ainda em contexto oitocentista, novos valores ideológicos aproximam a narrativa histórica da modernidade burguesa. O mito da meritocracia como forma de ascensão social nasce em tempo romântico, como demonstra Luciene Pavanelo, através da figura do *parvenu*, representado em romances históricos de Alexandre Dumas (*Os Três Mosqueteiros*) e em Camilo Castelo Branco (*O Demónio do Ouro*); e Beatriz Peralta García explora uma temática pouco conhecida, a literatura fantástica produzida pela intelectualidade operária

socialista, estudando textos do compositor tipógrafo Ernesto da Silva (1868-1903), autor do drama *O Capital*.

Completam esta secção dois artigos dedicados à literatura colonial angolana do século XX: Isadora Fonseca revisita a obra de Reis Ventura, muito divulgada no período salazarista: o autor celebra a utopia colonial de um Portugal em África, com a particularidade de associar a ideologia e o programa do império ao paradigma teórico do lusotropicalismo. O contraste com esta visão idealizada surge na obra de Costa Andrade, analisada por Manuel Muanza: os contos reunidos em *Estórias de contratados* documentam a realidade vivida na zona do “Planalto Central” de Angola (Huambo), onde, nos anos 50 e 60 se procedeu ao reordenamento forçado das populações campestres.

Na SECÇÃO NÃO-TEMÁTICA insere-se, em primeiro lugar, um texto da Professora Ofélia Paiva Monteiro intitulado “Refigurações garrettianas de ‘romances’ e outros textos tradicionais”. Reencontramos neste último trabalho, lamentavelmente inconcluso, o rigor e a fina análise textual que sempre distinguiu a sua escrita. Segue-se um artigo de Cristiane Tolomei sobre a receção do ‘último Eça’ na Crítica brasileira novecentista.

Cabe por último uma breve apresentação das restantes secções da Revista. A parte dedicada à PROFISSÃO oferece neste número um conteúdo de índole científico-pedagógica orientado para o ensino universitário. Interrogando-se sobre “O que deve ensinar-se hoje sobre *Os Lusíadas* numa Faculdade de Letras?”, José Augusto Bernardes enquadra e sistematiza criticamente uma matéria curricular relevante para professores e alunos de Estudos Camonianos. Na Secção ARQUIVO, António Apolinário Lourenço resgata do jornal *A Província*, hoje de difícil acesso, uma leitura original do romance *A Relíquia*, de Eça de Queirós; este texto, da autoria de Luís Magalhães (de 1887), é pela primeira vez objeto de uma republica-

ção integral e merece ser conhecido. As RECENSÕES reunidas na parte final do volume examinam oito obras de publicação recente no domínio do ensaísmo e da crítica textual. Algumas das obras recenseadas prendem-se diretamente com o tema da Revista.

Maria Helena Santana

<https://orcid.org/0000-0002-4264-2568>

SECÇÃO TEMÁTICA

(Página deixada propositadamente em branco)

“ENTRE SÉCULOS”: PARA UMA ABORDAGEM HISTÓRICO-LITERÁRIA DA POESIA PORTUGUESA ENTRE O BARROCO E A ILUSTRAÇÃO

IN-BETWEEN TWO CENTURIES”: TOWARDS A HISTORICAL APPROACH OF PORTUGUESE POETRY BETWEEN THE BAROQUE AND THE ENLIGHTENMENT

Marta Marecos Duarte

CLP – Universidade de Coimbra

<https://orcid.org/0000-0001-5621-9843>

RESUMO

Questionando a aplicabilidade do modelo periodológico das histórias romântica e positivista ao estudo da poesia portuguesa dos sécs. XVII-XVIII, este texto pretende indagar sobre novas possibilidades metodológicas surgidas no domínio da teorização contemporânea. Teremos, assim, em consideração um âmbito particular, visando o contexto literário entre Barroco e Ilustração (Bègue, Ruiz Pérez); a que somamos o âmbito geral da historiografia literária contemporânea, no qual se propõem novas abordagens temáticas e modelos alternativos de configuração do sentido (Bourdieu, Greenblatt, Valdés).

Em suma, procuramos levar a efeito uma revalorização da literatura setecentista através dos instrumentos da *nova história literária*. História Literária que, através da assimilação de um conjunto de novas perspetivas (sociológicas e hermenêuticas), se nos afigura como percurso renovado, capaz de responder aos desafios institucionais e críticos que a constituem.

Palavras-chave: entre séculos; Barroco; Ilustração; nova história literária; modelos historiográficos.

ABSTRACT

This article questions the chronological model of the Romantic and Positivist histories and its adequacy to the study of XVIIth and XVIIIth

Portuguese literature. Trying to summarize some new methodological possibilities, we will first look over the particular field of the poetry between Baroque and Illustration (Bègue, Ruiz Pérez). Secondly, we'll try to convey new approaches in the general domain of the contemporary literary historiography, namely some alternative models of setting meaning (Bourdieu, Greenblatt, Valdés).

To sum up, we intend to promote a reappraisal of the literature of the said period through the instruments of the *new literary history*. Among them, the contributions of sociology and hermeneutics pave the way for a renewal of history, properly understood as a critical and institutional practice.

Keywords: Between centuries; Baroque; Illustration; New Literary History; Historiographic models.

INTRODUÇÃO

As considerações sobre a história literária presentes neste texto ecoam a problemática de configuração metodológica de um estudo acerca da poesia portuguesa da primeira metade do século XVIII, que tem como eixo de análise os códigos estéticos agrupáveis sob a etiqueta de “barroco tardio”¹.

Apesar do seu anunciado ocaso (cf. Cunha, 2004: 1), a história literária deixou uma marca indelével no modo de perspetivar o estudo de diversas épocas e correntes da literatura. Além de ser base de armazenamento de um vasto património literário, constitui um importante recipiente da intuição crítica de múltiplos investigadores. O estudioso da Alta-Modernidade, tendo de lidar com um conjunto

1 Trata-se do projeto de doutoramento intitulado “*Vozes consoantes, Vozes dissonantes*, Pina e Melo e a cultura literária do século XVIII: sujeito autoral, polémica e poéticas” (FCT SFRH/BD/101304/2014), em curso.

de categorias periodológicas importadas do modelo historiográfico positivista, defronta-se amiúde com a sua naturalização no domínio das práticas da crítica e do ensino. Assim, compassamo-nos com as vozes que, na contemporaneidade, afirmam a necessidade de conceber alternativas a esse modelo, de modo a reinserir a história literária na historiografia contemporânea (cf. Valdés San Martín, Stephen Greenblatt *et al.*, 2005).

Este desígnio acorda-se, por um lado, com uma tentativa de superação das perspectivas formalista e estruturalista, cuja preponderância no século XX ditou um abrandamento da prática da história e, particularmente, de uma leitura dita "extrínseca" do texto literário (Lee Patterson, 2005: 54-55). Por outro lado, a hipótese de uma reaproximação entre história e literatura ancora-se nos avanços levados a efeito no âmbito da história cultural, assim como em abordagens de cariz sociológico baseadas na "Practical theory", perfilando no seu horizonte uma análise das interações entre os agentes que formam a instituição literária. Um dos contributos mais recentes no campo da teorização (Valdés, 2005) procura configurar a *nova história literária* como alternativa ao modelo neo-historicista alicerçado na contra-história foucaultiana. No centro da crítica ao neo-historicismo situa-se uma preocupação com os modos de representação em história. Por outro lado, afigura-se problemática a hipótese de uma secundarização do literário enquanto fenómeno estético, em abordagens que se inclinam sobre uma desconstrução de sistemas discursivos associados ao Poder².

2 Como exemplos reconhecidos da influência da obra de Michel Foucault, especialmente *L'Archéologie du savoir* (Paris: Gallimard, 1969), são mencionados habitualmente os textos de Stephen Greenblatt, *Renaissance self-fashioning: from More to Shakespeare* (Chicago: University of Chicago Press, 1980), e de Jonathan Goldberg, *James I and the Politics of Literature: Jonson, Shakespeare, Donne, and Their Contemporaries* (Baltimore and London: The

Dentre os paradigmas hermenêuticos abrangidos pelos estudos literários, à história corresponde talvez aquele cuja concepção expõe mais claramente o vínculo entre a crítica e os desígnios institucionais. Como afirma Carlos Cunha (2002: 13), a história literária constitui uma “prática discursiva institucional, com funções específicas em termos sociais (particularmente no sistema de ensino e em relação ao capital literário/simbólico nacional)”. Determinante no processo de tornar inteligíveis as práticas discursivas de um determinado tempo, sublinhe-se pois o papel de “reconhecimento”, em dupla asserção, que lhe subjaz, na era da informação. Na contraluz das práticas arquivísticas de gestão e organização do acervo literário de uma cultura, as quais por si só determinam as possibilidades de leitura e de pesquisa dos textos, a prática da história em literatura assume-se como operativa no domínio de um reconhecimento do “terreno”, no que diz respeito ao levantamento crítico de textos arquivados. Em segundo lugar, esse reconhecimento alia-se à possibilidade de creditar um conjunto de obras que se afiguram pouco mais do que inventariadas nos catálogos das principais bibliotecas. Assim, como fatores determinantes na construção da narrativa histórica, colocam-se hoje ao estudioso dos séculos XVII e XVIII dois desafios fundamentais que demandam uma revisão dos modelos historiográficos existentes: a questão da periodologia e o problema da (re)avaliação do cânone.

Johns Hopkins University Press, 1983), em torno do teatro e do espetáculo no Renascimento inglês. Segundo Patterson, dez anos após a tradução do texto de Foucault para o inglês, a perspectiva arqueológica “ha servido para autorizar un historicismo salvaje que potencia el mestizaje y la desregulación intelectual. Todos los textos son, desde entonces, iguales” (A. Patterson, 2005: 72-73).

1. HISTÓRIA E CRÍTICA DA "IDADE DE FERRO" DA LITERATURA PORTUGUESA: PROBLEMAS

Se folhearmos algumas das histórias da literatura portuguesa, desde os empreendimentos de Teófilo Braga e de Mendes dos Remédios aos mais recentes contributos de António José Saraiva e Óscar Lopes e os volumes III e IV da *História Crítica da Literatura*, dirigida por Carlos Reis, apercebemo-nos rapidamente de uma quase ausência no que diz respeito à produção literária portuguesa da primeira metade do século XVIII. No que toca à poesia, o código que vemos delinear-se nas academias literárias desde meados do século XVII e cujas chaves estéticas são ainda preponderantes em meados do Século das Luzes (*Academia dos Singulares*, 1663, *Academia dos Anónimos*, 1714-1725, e *Academia dos Ocultos*, 1745-1755), é aludido, regra geral, através de menções à poesia de Jerónimo Baía e de António da Fonseca Soares, assim como de referências à publicação dos cancioneiros da *Fénix Renascida* (1716-1728) e *Postilhão de Apolo* (1761-62), além da coletânea que reúne produções surgidas nos certames de poesia da *Academia dos Singulares* (1692 e 1696).

O apagamento da produção poética que se insere neste espectro temporal prende-se com razões que se situam aquém da ausência de uma revisão crítica da historiografia na atualidade. Por um lado, há que mencionar a anatematização de grande parte da produção barroca, por efeito da reação neoclássica. Essa crítica é especialmente reconhecível no *Verdadeiro Método de Estudar*, onde, como é sabido, Verney ataca o que designa de "estilo dos Seiscentos", a que faz corresponder a idade sombria dos "séculos da ignorância", ou seja, desde o final do século XVI até ao tempo em que escreve (Verney, 1746: 211 e 75). Como corolário da afirmação do despotismo ilustrado, agindo em prol do banimento definitivo dos resquícios estéticos do barroco, importa sublinhar a ação da Real Mesa Censória, a partir dos anos 60 do Século das Luzes (cf. Tavares, 2018).

A elaboração de uma narrativa histórica em torno dos eixos decadência e esplendor, transversal à crítica classicista em várias nações, já estava presente nos comentários de Inácio Garcês Ferreira aos *Lusíadas*. A poesia de influência culterana ou gongórica, apodada de “gosto corrupto”, surge pois como causa e produto da degeneração da língua e da literatura portuguesas. O tempo de Camões, anterior ao alastramento do artificialismo verbal comum a gongorismo e a marinismo, constitui, por oposição, a idade dourada da poesia lusa (Garcês Ferreira, 1731: 54). Esta visão afigura-se modeladora de uma linha crítica sobre a qual se virá a construir o discurso da história literária (cf. Cunha, 2002: 386 e ss.). Em conformidade com a crítica iluminista, o “Bosquejo da História da Poesia e Língua Portuguesa”, de Garrett, isola temporalmente o culminar do referido movimento degenerativo. Por conseguinte, intitula o período entre fins do século XVII até meados do século XVIII de “idade de ferro” da literatura portuguesa (cf. Garrett, 1826: xxviii e xxxiii).

Ora, a formulação desta narrativa muito terá contribuído para o não atendimento à especificidade das práticas de poesia desenroladas no domínio periodológico de entre os séculos XVII e XVIII. Como já notámos em texto publicado anteriormente na *Revista de Estudos Literários* (Duarte, 2016), as antologias escolares editadas nos anos 60 e 70 do século XX ilustram a depreciação aí projetada, assim como a preferência de toda uma corrente crítica pelas obras que se acordam com um ideal de sobriedade alheio ao suposto vazio formal do concetismo. Por essa razão, não é de estranhar que a produção literária barroca que mais tem sido alvo de interesse se situe principalmente no domínio da prosa, sublinhando-se o facto de veicular um conteúdo relevante do ponto de vista da edificação moral, religiosa e política.

O estabelecimento de um cânone de autores afigura-se à mercê dessa preferência e, por isso, inevitavelmente, deparamos com um panteão seletivo, cujas traves mestras são Francisco Manuel de Melo,

Padre António Vieira, Manuel Bernardes e António José da Silva. São estes quatro astros que Margarida Vieira Mendes recorda como os mais significativos do barroco português, que divide em dois momentos (primeiros 80 anos do século XVII e primeira metade do século XVIII), na *Revisionary History of Portuguese Literature*³.

É certo que a exclusão de um vasto conjunto de textos no domínio epocal em causa se deve em grande medida a circunstâncias de natureza material. A sua reabilitação exige um esforço ao nível do trabalho arquivístico e filológico. O seguinte excerto de Saraiva e Lopes, na conclusão do texto sobre a 4.^a época (Época Barroca) da *História da Literatura Portuguesa*, é bem expressivo dos desafios lançados ao investigador, justificando em parte a secundarização de que falamos:

(...) deve reconhecer-se que não estamos em condições de proceder a um balanço seguro acerca da poesia barroca portuguesa, nem do processo através do qual, nesse domínio restrito, se poderá considerar como constituída uma estética globalmente distinta da estética maneirista. O que por enquanto se tem tentado é fazer uma ideia de conjunto sujeita a ulterior correcção, à medida que sejam publicadas edições críticas, quer das coletâneas manuscritas, quer de autores de maior importância, cujas composições, nalguns casos da ordem de uma centena ou mais, se encontram inéditas e dispersas. (Saraiva e Lopes, 2005: 475)

3 Atente-se nas palavras da autora: "The late baroque [1.^a metade do séc. XVIII] is likewise centred on two literary figures, one in the religious sphere and the other in the world of theater (...): Padre Manuel Bernardes (1644-1710) and António José da Silva (1705-39). As with Vieira and Dom Francisco [para a primeira época do barroco, de 1621 em diante], this pair likewise exemplifies the kind of literature at the time: the ascetism of an ingenuous and limited conventual catechism, on the one hand, and showy, operatic entertainment on the other" (Mendes, 1999: 65).

A não existência de edições que colijam uma assinalável produção dispersa constitui um impedimento significativo à dignificação da obra de vários autores. Em segundo lugar, parece-nos legítimo formular a seguinte questão: até que ponto a concepção romântica de “génio”, ou a visão sobre o talento de algumas individualidades como expressivo de um contexto epocal, tal como preconizam história romântica positivista (cf. Braga, 1901: 7; Remédios, 1921: 1), não continua a impor-se sobre a apreciação dos textos deste período?

Contudo, também a formação do cânone se tece através das nervuras da cronologia. A configuração cronológica, tendo como suporte diferentes categorias históricas/estéticas, é determinante na definição de um ângulo de abordagem, mais ou menos inclusivo, no tocante à seleção de autores e obras. Tendo em conta a questão das concomitâncias entre barroco e neoclassicismo, barroco e romantismo e neoclassicismo e romantismo, assinaladas por vários estudiosos (cf. Marnoto, 2010: 17; Ferraz, 2003: 12), urge pensar em novas formas de representação e narrativização, diferentes do modelo cronológico assente na linearidade. A título de súmula, atente-se, pois, nas seguintes palavras de Aguiar e Silva acerca do panorama histórico da literatura setecentista:

O século XVIII, sob o ponto de vista da periodologia literária, constitui uma época extremamente complicada, pois nele confluem correntes barrocas retardatárias e correntes neoclássicas ou arcádicas; nele se desenvolve o chamado estilo rococó e nele irrompe o pré-romantismo. (...) Época de crise, de desagregação e de renovação dos valores estético-literários, caracterizado por uma natural tendência para o eclectismo, o século XVIII não apresenta qualquer estilo que tenha exercido um domínio homogéneo e prolongado. Acontece, por exemplo, que um escritor se pode integrar simultaneamente no neoclassicismo e no pré-romantismo – o caso de Bocage é muito elucidativo –, ou pode

acontecer que um poeta tenha iniciado a sua carreira dentro dos moldes do barroco tardio e que tenha aderido depois ao credo neoclássico, apresentando ainda (...) uma forte coloração pré-romântica (é o caso expressivo de João Xavier de Matos). (Silva, 2002: 531)

O ecletismo e a variabilidade, ou, se quisermos, a instabilidade de géneros e formas, é talvez uma constante na literatura de todos os tempos. No caso do século XVIII, afigura-se premente não só a necessidade de superar os problemas colocados pela periodização por blocos estanques, como também a de estabelecer chaves temáticas que permitam iluminar aspetos da produção literária omitidos na história tradicional. Os critérios da história oitocentista devem ser substituídos por pontos de vista que possibilitem atender quer às características estéticas e linguísticas dessa produção literária em mutação, quer ao dinamismo cultural das práticas institucionais que contextualizam a produção e a receção dos textos. Como elo entre produção e receção, importa olhar a questão autoral sob novos ângulos.

Numa primeira aproximação, apresenta-se como operativa a tentativa de quebrar as fronteiras visíveis nos domínios entre séculos, entre reinados e entre culturas. A poesia do barroco em Portugal é inalienável da constituição de um campo literário que transcende as divisórias territoriais. Assim, a proliferação da literatura portuguesa de influência concetista e gongórica é indissociável do que acontece, paralelamente, no contexto espanhol.

2. PROPOSTAS (ALTERNATIVAS) DE ABORDAGEM PERIODOLÓGICA

Ao longo da última década verificam-se, no domínio dos estudos literários espanhóis, várias tentativas de abordar a uma nova luz a literatura do período entre 1650 e 1750. A reação do neoclassicismo ao barroco (não só o tardio) em solo ibérico, para que muito contribuíram as críticas à eloquência espanhola vindas de além-Pirenéus,

somando-se a uma visão de decadência cultural e política do Império, ditaram a secundarização de muita dessa produção. No século XX, a preponderância do paradigma formalista parece ter vedado a possibilidade de entender o significado de um código estético cuja imanência surge do entrecruzar de práticas institucionais e coletivas a que se assinalam finalidades próprias da oratória.

O predomínio da *argutia* no século das poéticas concetistas, como explica Alain Bègue, tem no horizonte uma obediência ao fundamento da *admiratio*, pelo que a composição poética apresenta uma *dispositio* e uma *elocutio* adaptadas ao consumo imediato pelo público da festa cortesã ou da justa poética (Bègue, 2010: 46). Por outro lado, sobressai nesta poesia uma vertente decorativa que postula a concepção do poema como artefacto de singularidades. Fundando-se num trabalho engenhoso sobre a matéria verbal, tem em vista o fim de desvelar realidades ocultas ao senso-comum, por meio de sentidos impróprios. Tal é a proposta basilar da arte barroca de engenho e agudeza; que em muitos contextos não consegue fazer aliar à exuberância das “flores retóricas” um segundo nível estilístico, em cujo domínio recrudescer a profundidade especulativa do estilo conceituoso (Arellano, 2012: 270). Dado o forte visualismo e artificiosismo retórico que nela sobrevêm, a compreensão da poesia academicista enquanto fenómeno artístico pede que o crítico ponha de lado noções como as de utilidade e didatismo. Especialmente operativas no quadro estético e filosófico da Ilustração, estas não se coadunam com as circunstâncias e lógica do contexto de produção em causa.

Lançando as bases de um projeto de estudo da poesia entre 1650 e 1750⁴, Pedro Ruiz Pérez refere-se a este momento como período

4 Pedro Ruiz Pérez coordena um projeto de investigação, sob a tutela da Universidade de Córdoba, intitulado PHEBO (Poesía hispánica en el Bajo Barroco). Cf. <http://www.uco.es/phebo/es>.

"obscuro" da literatura hispânica. Por detrás do retrato histórico-literário de uma época em que Sor Juana Inés de la Cruz aparece como eixo central entre os ecos de um espaço vazio, descobre-se uma continuidade essencial entre a edição de *Parnaso español* de Quevedo e a disfunção de Eugenio Gerardo Lobo. Como o autor refere, "sobre la pervivencia de estilemas barrocos exacerbados por el habitual curso de la imitación se impone un dominante prosaísmo" (Ruiz Pérez, 2013: 1-2). Ruiz Pérez acrescenta que, se esta poesia parece incompreensível ao leitor da atualidade, "no es por la dificultad de su forma, sino sobre todo, por la desconexión con unas materias y unos tonos que ya no funcionan como claves líricas. Por eso, no basta con el rechazo o, aun peor, con la ignorancia basada en cuestionamientos estéticos de clave formal y formalista".

O autor apela assim a uma superação do modelo formalista como forma de endereçar o questionamento do período, sugerindo que o despertar do interesse do leitor contemporâneo pelo texto poético de então requer novos instrumentos de leitura. A obscuridade deve-se fundamentalmente a uma ausência de codificação e acentua-se diante das duas faces luminosas a que corresponde uma institucionalização da literatura dos séculos XVII-XVIII: "Siglo de Oro" e Ilustração.

O caso português, reiteramos, é muito similar ao espanhol. Verifica-se uma continuidade ao nível da estética dos eixos principais do barroco, sendo que é notória a persistência dos seus códigos culturais ao tempo de emergência do iluminismo. O espetro da influência de Góngora esclarece muito bem essa permanência no século XVIII português. Contudo, é problemática uma redução da última poesia barroca a esse influxo, sendo que o seu aparente ascendente contribui para mascarar o surgimento de novas abordagens do real e da linguagem, por exemplo, no domínio da poesia satírica.

Como já afirmámos, uma das dificuldades com que se defronta o crítico prende-se com os obstáculos colocados por uma valora-

ção depreciativa, plasmada na catalogação periodológica. Segundo Pérez, as categorias utilizadas para designar esta fase ora introduzem uma conotação pejorativa (“barroquismo”), ora encerram um matiz potencialmente anacrónico (“pós-barroco”), ora impõem uma oclusiva limitação temporal (“barroco tardio”) (Ruiz Pérez, 2013: 7). Assim, dificilmente traduzem a efetividade do fenómeno artístico em mutação, sendo de verificar uma heterogeneidade a vários níveis (não só no domínio dos géneros e estilos praticados mas também, por exemplo, nos modelos editoriais seguidos, que procuravam responder a essa diversidade).

Tentando configurar num marco crítico e histórico o estudo deste momento, o crítico espanhol opta pela designação de “bajo barroco”, por ilustrar um processo histórico desenrolado ao longo de várias etapas (do nascimento ao ocaso). Esta designação permite pois libertar o estudo dos juízos que impõem exclusões e omissões. Além do mais, na abordagem desse processo, importa situar o período “baixo-barroco” no domínio de “un movimiento de amplio desarrollo, que se inicia cuando el humanismo renacentista encuentra sus primeras fronteras (la contrarreforma, las contradicciones del imperio y del incipiente capitalismo, las diversas formas de escepticismo, la desconfianza de lo natural como valor...) y se extiende hasta que la ilustración consolida su programa de modernidad, justamente en diálogo con el legado barroco” (*ibidem*: 8). Refira-se, para concluir, que a inserção de um estudo em tal dinâmica evolutiva permite introduzir uma perspetiva dialética em que têm cabimento, num mesmo marco conceptual, manifestações estéticas à partida contrapostas (cf. *ibidem*).

A abordagem da última poesia barroca pode ser igualmente configurada no âmbito periodológico “entre séculos”. Esta denominação permite pôr em relevo a problemática da transição de uma cultura barroca para uma cultura ilustrada, dando destaque ao choque entre

um paradigma epistemológico emergente (a ciência moderna) e um outro votado ao declínio (a escolástica). Tendo em consideração o problema do estabelecimento do ponto de partida de um estudo em torno de um horizonte cultural marcado por concepções ideológicas díspares, que se afiguram sobrepostas, do ponto de vista cronológico (Ilustração barroca ou Barroco ilustrado, cf. Magallón, 2001: 42), Alain Bègue propõe a perspectiva de abordagem “entre siglos” como forma de escapar aos preconceitos acerca da produção literária da chamada “época dos *novatores*”.

No contexto espanhol, Jesús Pérez Magallón delimitou esse tempo entre 1675 e 1725. Em Portugal, o ponto de partida pode ser definido ao tempo da atividade e formação das redes de intelectuais em torno do 4.º Conde da Ericeira, D. Francisco Xavier de Meneses, tendo em atenção os primeiros sinais de receção das Luzes verificados nesse contexto (cf. Calafate, 2001: 11). Marco relevante no plano literário, expressivo da receção do classicismo francês: a tradução de *L’art poétique* de Boileau pelo Conde em cerca de 1697. Quanto ao término, se tivermos em consideração que a produção crítica de um autor como Francisco de Pina e Melo reflete um pensamento eclético e dá conta de uma postura ambígua face à oficialização da cultura ilustrada, típica dessa fase de transição, é possível estender essa dominante até ao início do reinado de D. José I. O espaço que medeia entre a publicação da obra de Verney (1746) e os primeiros anos de funcionamento da Arcádia de Lisboa (1756) – cuja ação foi decisiva na codificação do neoclassicismo –, constitui um momento fulcral das polémicas da Ilustração portuguesa. Torna-se evidente aí uma afirmação sem rodeios da filosofia e estética das Luzes, objetivando-se uma rutura com a ordem cultural barroca num quadro de forte controvérsia.

Levando em consideração os vários estudos realizados em Portugal neste âmbito (Monteiro, 1963; Bernardo, 2002; Mota, 2003;

Cunha, 2006), julgamos poder situar o impulso *novator* português no contexto intelectual da Academia Real da História (1720). Os seus membros associam-se ao estabelecimento de uma linha de censura de obras publicadas, que se acrescenta à tripla censura preponderante nos séculos anteriores (Inquisição, Desembargo do Paço e Ordinário). Refletindo a receção do criticismo enciclopedista e erudito europeu (Pierre Bayle, Adrien Baillet, Mencke), é possível situar em torno desta academia régia a primeira geração de ilustrados portugueses.

Ora, um olhar sobre o tempo dos *novatores* enquanto marco conceptual delimitado permite constatar que as fronteiras entre barroco e classicismo não são estanques. As obras de Pina e Melo e de D. Francisco Xavier de Meneses, tanto no plano da preceituação como no da prática poética, ilustram bem a tentativa de sintetizar dois gostos que se afiguram antitéticos, um peninsular (a eloquência barroca ou espanhola), outro estrangeiro (o novo classicismo ou simplicidade francesa). Segundo Ofélia Paiva Monteiro, é sob o signo de um “compromisso barroco-iluminista” que se desenrola a generalidade da obra do Conde da Ericeira. Como refere, na *Henriqueida* (1741), comentários do autor ao texto incluídos, verifica-se uma “estranha mistura de progressismo científico, de opiniões provindas dos postulados da crítica neoclássica, de juízos presos a uma valorização dos “Modernos” sobre os “Antigos” e de afirmações e de realizações poéticas determinadas por uma sensibilidade barroca” (Monteiro, 1963: 93).

Em suma, pondo de lado o parcelamento das etiquetas históricas conhecidas, o período em observação depara-se-nos caleidoscópico. Tentando nós aplicar estruturas e modelos de leitura operativos, sublinhe-se pois a emergência de códigos poéticos interessantes do ponto de vista formal (v.g. o género do assunto académico). Mas igualmente o aflorar da consciência autoral, cada vez com maior destaque, na poesia e nos preliminares às obras, tendo como pano

de fundo um diálogo com a instituição literária (críticos e censores, auditório acadêmico, etc.). As marcas dessa emergência são sugestivas de um contexto cultural que deve, no nosso entender, assumir protagonismo como dado relevante numa época da história em que uma progressiva autonomização do campo literário, face a outras esferas do saber letrado, se compassa com a afirmação do discurso da modernidade.

3. PERCURSOS DA *NOVA HISTÓRIA LITERÁRIA*

3.1. REDEFINIÇÃO DO OBJETO DE ESTUDO

Procurando distanciar-se de uma história museológica ou de inventário, a concepção da *nova história literária* exige, antes de mais, uma redefinição do seu objeto de estudo. Neste sentido, é inevitável retornar à problematização das relações entre texto e contexto, subjacentes à proposta de uma proximidade entre história e literatura. Paralelamente à referencialidade histórica, a documentação afigura-se o segundo requisito da História (Hayden White, 1973, *apud* Valdés, 2005: 157, nota 31). Por conseguinte, o “documento” deve ser também ele entendido numa relação dialética com o texto literário. Em estreita relação com este questionamento, é importante recordar que diversas perspectivas contemporâneas, em aberto confronto com as escolas estruturalista e formalista, definem o termo “literatura” de acordo com uma categoria mais funcional do que ontológica (Lee Patterson, 2005: 57). Contribuindo para uma ótica “culturológica” do literário, entendido no quadro dos macro-fatores que o tornam possível⁵, assinala-se pois o questionamento das noções de “texto”

5 Como referia Greenblatt (2005: 106), uma história da literatura é sempre uma história da possibilidade da literatura.

e de “texto literário” em vários setores do pensamento crítico contemporâneo (Stanley Fish, 1980, *apud* Silva, 2002: 40; Even-Zohar, 1990: 34). Em conformidade com esta deslocação de ponto de vista, ao âmbito do “hors-texte”, isto é, todos os textos e fontes documentais contíguos à criação artística (cartas, prefácios, censuras e outros textos preliminares), é por isso conferida uma atenção equivalente àquela que é dada ao texto literário, segundo a definição Jakobsoniana da função poética da linguagem (cf. Jakobson, 1960: 356).

Relembremos que Barthes, no domínio de uma defesa da autor-referencialidade como traço inerente ao literário, considerava que, na qualidade de disciplinas diferentes, em objeto e em método, a literatura enquanto história apenas poderia ser tida em consideração na medida em que constitui uma instituição (Barthes, 1960: 526).

A perspetiva de uma aliança entre história e literatura através da consideração da “instituição literária” constitui uma vertente central em alguns ensaios recentes em torno das literaturas hispânicas dos séculos XVI-XVIII (Ruiz Pérez, 2009 e 2018; Aguilar, 2009; Nemésio, 2012; Plagnard, 2017; Pereira, 2018; Duarte, 2018). Porém, tratando-se de conceber uma *história da literatura*, a análise do plano institucional representa apenas uma parte de um todo orgânico em que texto e contexto assumem densidade figurativa e representativa equivalente. A proposta de uma abordagem do texto literário no domínio da “poética da cultura” (Greenblatt, 2005: 106-107) apresenta-se como repto para traçar percursos em que se diluem as fronteiras entre discurso factual e discurso ficcional na elaboração historiográfica. A análise histórica da literatura pode encontrar um bom porto na dialética entre ambos⁶.

6 É fundamental encontrar modelos que possibilitem o cruzamento e equilíbrio entre análise contextual/cultural e análise formal pura. Como referia Greenblatt, “a full cultural analysis will need to push beyond the boundaries of the text, to establish links between the text and val-

A insistência de Ricoeur relativamente ao facto de história e literatura partilharem “un referente común en el tiempo” representa, para Valdés, um progresso relativamente a discussões anteriores em torno deste assunto. Como refere, na esteira do autor de *Temps et récit*, cuja teorização é determinante para a conformação do modelo da história comparada das culturas literárias que propõe,

Ricoeur ha razonado que el modo de configuración del evento histórico y el del texto literario son paralelos en muchos aspectos. Ambos, evento y texto, están inscritos en el tiempo, ambos son configuraciones de sentido con dimensiones dialécticas complejas — la dialéctica del texto-lector y la dialéctica evento-documento — y ambos, texto y evento, constituyen configuraciones altamente mediatizadas que son, por su propia naturaleza, áreas de interpretación. Nuestro desafío es, no sólo considerar el evento histórico como texto, es decir, como una configuración de sentido altamente intervenida, sino también, y con idéntica importancia, pensar en el texto literario como un evento histórico de producción y, por consiguiente, de recepción. (Valdés, 2005: 132)

Além do tempo, as configurações hermenêuticas que se apuram da sincronia entre realidade textual e realidade material justificam, também, a proximidade entre história e literatura. Projetando uma preocupação com a contextualização partilhada por ambas as disciplinas, a história da “cultura”, neste caso, da “cultura literária”, surge assim como objeto preferencial da abordagem da *nova história* concebida por Valdés.

ues, institutions, and practices elsewhere in the culture. But these links cannot be a substitute for close reading. (...) The world is full of texts, most of which are virtually incomprehensible when they are removed from their immediate surroundings. To recover the meaning of such texts, to make any sense of them at all, we need to reconstruct the situation in which they were produced” (Greenblatt, 1995: 226-227).

Partindo do princípio de que os meandros sociológicos do fenómeno literário encerram significados relevantes no domínio da conformação estética e formal da obra, esta chamada de atenção vai ao encontro da teorização em torno da noção de “campo” desenvolvida por Bourdieu. A afirmação da importância de estudar o campo literário e a sua génese social tem como alicerce o questionamento da existência da obra de arte enquanto bem cultural, assumindo um ponto de vista simultaneamente histórico e trans-histórico. A sua abordagem apresenta-se como relevante para estabelecer um elo entre a história cultural e a (nova) história literária.

3.2. A MARCA DA SOCIOLOGIA E O REGRESSO DO AUTOR AOS ESTUDOS LITERÁRIOS

Quer a perspectiva praxiológica de Bourdieu, quer o modelo da *história efetiva* proposto por Valdés têm como foco o pressuposto de uma configuração dialética entre história da produção e história da recepção. Como ponto de charneira entre estes dois polos, a problemática do escritor assume-se como base de uma abordagem hermenêutica (Valdés, 2005: 126).

No que diz respeito ao período da Alta-modernidade, a possibilidade de abordar a problemática do escritor remete de imediato para o estudo dos modos pelos quais o autor emerge como personagem na esfera pública (Chartier, 2000: 91). No Século das Luzes, em particular, evidencia-se o culminar do processo histórico de afirmação do estatuto social do autor, que passa pelo estabelecimento dos direitos de autor. Trata-se de um movimento que se compagina com as contínuas inovações no domínio da imprensa e do mercado editorial, tendo como corolário a profissionalização da carreira das letras.

Restaurando o papel do sujeito no centro da teoria social, Bourdieu propõe o escrutínio da posição do escritor no seio do jogo

de forças em que se baseia o “campo”⁷. Reclama assim o estudo da identidade social do produtor intelectual e das consequências de uma pertença ou, por outro lado, de uma aspiração a alcançar o centro do campo. Ao *habitus* individual do escritor – conceito que permite descrever a prática de produção em associação com a posição e estratégia/interesse assumidos no meio literário, em correlação com uma dada origem social, educação recebida (etc.) – associam-se diversas formas de representação autoral, mas também relações de dependência (clientelismo, mecenato), tendo em vista uma conformidade com esse centro. Segundo a teoria bourdieuniana, o modo como se estrutura o *habitus* individual é inalienável do modo de funcionamento das instituições de socialização e seus agentes (Bourdieu, 1995: 92). Assim, essa construção resulta da adoção, por parte do escritor, de um conjunto de práticas que refletem a necessidade de se mover entre instâncias de aprovação e rejeição da sua obra (v.g. censura e mercado). Por outras palavras, a posição do autor no mundo social delinea-se no cerne da tensão entre a sua individualidade e a institucionalização do saber.

Os efeitos que advêm do reconhecimento do estatuto do escritor na sociedade moderna podem assim ser enquadrados no domínio de uma análise da categoria de autor enquanto noção histórica e cultural, que tem como alvo as diversas formas de ser autor e de construir a autoria (Lorenzo Álvarez, 2017: ix). Esta abordagem não implica, portanto, a perspectiva acerca da figura autoral enquanto formação

7 A noção de “campo”, como se sabe, é importante como configuradora de um estudo que pretende reconstituir os processos pelos quais se realiza a produção de bens artísticos num contexto institucional. Bourdieu inicia a sua formulação no artigo “Champ intellectuel et projet créateur”, *Les Temps modernes*, n.º 246, 1966, pp. 865-906, a que se seguiu, entre outros títulos, “Le marché des biens symboliques”, *L’Année sociologique*, n.º 22, 1971, pp. 49-126.

resultante da interlocução com o leitor na leitura do próprio texto, segundo a teorização de Couturier (1995: 16). Devedora não só dos estudos de Bourdieu (1995 [1992]), mas também de outros que se lhe seguiram – Bénichou (1973) e Viala (1985), para o contexto francês dos séculos XVII e XVIII-XIX; Álvarez Barrientos (2006) para o contexto espanhol do século XVIII –, uma abordagem das práticas em torno da figura do autor no dinamismo das redes intelectuais, económicas e políticas do campo literário é fundamental para compreender o processo pelo qual a literatura se assume como prática relevante na sociedade moderna.

3.3. MARIO VALDÉS E O MODELO HISTORIOGRÁFICO BASEADO NAS FONTES NODULARES DA CULTURA

Para que a história não incida apenas sobre a vertente sociológica, e assuma nela protagonismo a vertente artística, o estudo da figura autoral deverá aliar-se a uma abordagem da preceituação estética, projetada nas diferentes formas de conformação da imagem autoral.

A proposta de alternativa à história literária tradicional dada a conhecer por Valdés no ensaio “Historia de las culturas literarias: alternativa a la historia literaria” baseia-se no desenvolvimento de uma hermenêutica da *história efetiva*, na esteira da crítica de Foucault ao positivismo. Contudo, o modelo para uma história assente na dialética entre história da produção e história da receção tem como chave o conceito ricoeuriano acerca do nexos filosófico entre a temporalidade humana e o discurso narrativo. Advogando a proximidade entre literatura e história, desde logo no modo de organização e reconstrução assinalada à disposição temporal da narrativa, Valdés leva a efeito uma crítica do conceito de epistemes separadas elaborado pelo autor de *L'ordre du discours* e de “Nietzsche, la généalogie, l’histoire”. A tentativa de superar o “impasse” verificado na história

literária contemporânea⁸ compreende, desta maneira, não só uma crítica à noção de história como inventário como também a um modelo de elaboração assente na noção de descontinuidade (ou sequenciação sérica do tempo humano), que Foucault concebera em resposta ao modelo de linearidade temporal próprio da história teleológica (Valdés, 2005: 182).

Como chave para o problema fundamental da imposição de um sentido de ordem na história literária, Valdés introduz o conceito ricoeuriano de fontes nodulares da cultura como modelo possível para responder às interferências diversas que se assinalam às circunstâncias materiais em torno das quais se forma uma cultura literária. São quatro os tipos de nódulos culturais visados, sendo que em cada par se descreve uma relação dialética recíproca: temporal e topográfico; institucional e figurativo. A operacionalidade deste modelo coloca em primeiro plano o simbolismo presente em elementos significativos na história de uma determinada cultura, privilegiando as ramificações visíveis numa rede de relações que se assumem como fatores relevantes no domínio da contextualização material dos textos. O seu alcance histórico agrega, portanto, elementos puramente factuais (acontecimentos, lugares), mas também elementos significativos no plano da ação das organizações humanas. Além disso, é de assinalar a consideração dada à influência destas na promoção e conformação de aspetos do imaginário cultural, no âmbito dos quais são expressivos os nódulos figurativos.

8 Na década passada, o autor descrevia a traços largos o panorama atual da história literária: "las selecciones *a priori* en el modo de las cronologías canónicas no pueden superponerse al registro histórico. El *impase* de la historia literaria ante el que nos encontramos se debe en parte a una incapacidad para examinar los fenómenos de la historia como fenómenos que cambian con el tiempo. La literatura es un sistema dinámico y la historia literaria se ha comportado como un sistema fijo" (Valdés, 2005: 190).

Nestes insere-se, por exemplo, a imagem de um dado poeta como ícone nacional (*ibidem*: 214).

Ao ter em conta a interação entre os vários elementos em jogo na formação de uma cultura, o modelo da história comparada das culturas literárias funda-se num compromisso com vários tempos e historiadores de vários tempos. Valdés faz assim depender a verdade histórico-literária do movimento entre autor (as suas intenções declaradas) e obra (a análise detalhada do texto, onde as intenções do autor se refletem). Este movimento deve ser “completamente contrastado en el contexto de la comunidad del autor” (Valdés, 2005: 126): “La obra existe bajo el supuesto de que es leída y discutida por lectores reales dentro de comunidades reales” (Valdés, 2005: 131).

O relevo assumido por uma obra ou autor, nos respetivos contextos de produção e de receção, ou comunidade, afigura-se, pois, como facto legitimador da pertinência do seu estudo.

CONCLUSÃO

A primeira etapa de elaboração de uma história da literatura entre barroco e Ilustração deverá passar pelo estabelecimento de cartografias a vários níveis: autores, obras publicadas, coletâneas de manuscritos dispersos, redes de intelectuais e redes de instituições, reportórios temáticos e genológicos, entre outros. Previamente, e articulando-se com as significações adscritas a cada um desses níveis, há que traçar a existência de correntes estéticas que se entrecruzam nos vários pontos institucionais fixados, notando-se nesses veios a afluência de reportórios de eventos, figuras e mitos com repercussão no imaginário de uma ou mais comunidades.

Chegados ao século XVIII, de um modo geral, a percepção é a de um confronto de paradigmas, com expressão pública acentuada em momentos circunscritos. O modelo historiográfico baseado na linearidade cronológica dificilmente pode ilustrar a sua concomitância ao

longo de várias décadas. Por outro lado, a leitura do confronto entre autor e instituição permite retirar conclusões importantes relativamente ao modo como comunidades de leitores, produtores e agentes da literatura concebem a cultura literária em que se inserem e cujo acervo têm à disposição.

Assumida a importância das referidas implicações contextuais na criação literária, o relançar de dados, no domínio da configuração de modelos de análise, constitui um passo decisivo para um retorno à história. No que concerne à poesia portuguesa de entre os séculos XVII e XVIII, há ainda um trabalho longo de "reconhecimento" por fazer. Partindo dos instrumentos facultados pelas atuais perspectivas sociológicas e hermenêuticas, a consideração dos dados do seu inventário assumirá decerto um ponto de vista crítico.

A história tem um papel determinante na legitimação do estudo de áreas da literatura que requerem uma maior atenção da parte da crítica. Despertando um conjunto renovado de questionamentos em torno da "vida literária" e dos seus agentes, os novos modelos historiográficos poderão contribuir, desta maneira, para a inteligibilidade de práticas culturais e códigos poéticos considerados distantes ou de difícil compreensão, elevando o seu grau de interesse e de visibilidade na sociedade contemporânea.

REFERÊNCIAS

- ARELLANO, Ignacio (2012). *El ingenio de Lope de Vega, Escolios a las Rimas Humanas y Divinas del Licenciado Tomé de Burguillos*. New York: IDEA.
- BARTHES, Roland (1960). "Histoire et littérature: à propos de Racine". *Annales, Économies, Sociétés, Civilisations*. 15.3: 524-537.
- BÈGUE, Alain (2010). "Albores de un tiempo nuevo: la escritura poética de entre siglos (XVII-XVIII)", in Aurora Egido e José Enrique Laplana Gil (coord.), *La luz de la razón: literatura y cultura del siglo XVIII: a la*

- memoria de Ernest Lluch*. Zaragoza: Instituto “Fernando El Católico”. 97-121.
- BERNARDO, Luís Manuel A. V. (2002). *O essencial sobre Martinho de Mendonça*. Lisboa: IN-CM.
- BOURDIEU, Pierre (1995). *Las reglas del arte, génesis y estructura del campo literario*. Traducción de Thomas Kauf. Barcelona: Editorial Anagrama [1992].
- BRAGA, Teófilo (1901). *História da Literatura Portuguesa – Filinto Elísio e os dissidentes da Arcádia*. Porto: Chardron.
- CALAFATE, Pedro (dir.) (2001). *História do Pensamento Filosófico Português*, vol. III (As Luzes). Lisboa: Caminho.
- CHARTIER, Roger (2000). *Entre Poder y Placer, Cultura escrita y literatura en la Edad Moderna*. Madrid: Cátedra.
- COUTURIER, Maurice (1995). *La figure de l’auteur*. Paris: Seuil.
- CUNHA, Carlos Manuel Ferreira da (2002). *A construção do discurso da história literária na literatura portuguesa do século XIX*. Braga: Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho.
- (2004). “A crise e o retorno da história literária”, in Carlos Mendes de Sousa e Rita Patrício (org.), *Largo mundo alumiado: estudos em homenagem a Vítor de Aguiar e Silva*. Braga: Universidade do Minho, Centro de Estudos Humanísticos. 159-175.
- CUNHA, Norberto Ferreira da (2006). *Elites e académicos na cultura portuguesa setecentista*. Lisboa: IN-CM.
- DUARTE, Marta Marecos (2016). “A poesia barroca nos manuais e antologias escolares: Descentrar o cânone?”. *Revista de Estudos Literários*, n.º 6, “Eça e Machado: Diálogos transatlânticos”. 401-421.
- (2018). “Mitos y representaciones del autor entre el sombrío ‘gusto melancólico’ tardobarroco y el esplendor de las Luces: una perspectiva ibérica”. *Studi Ispanici*, n.º 43, “Sociología de la Literatura Hispánica: el autor y la institución literaria”. 331-349.

- EVEN-ZOHAR, Itamar (1990). "Polysystem studies", *Poetics today, International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication*, vol. 11.1.
- FERRAZ, Maria de Lourdes A. (2003). "Da Arcádia ao Romantismo: a poesia entre o drama e a narrativa", in Maria Leonor Machado de Sousa, Marion Ehrardt, José Esteves Pereira (coord.), *Alcipe e a sua Época*. Lisboa: Edições Colibri/Fundação das Casas de Fronteira e Alorna. 9-19.
- FERREIRA, Inácio Garcês (1731). [Notas e aparato], in Luís de Camões. *Lusiada Poema Epico de Luis de Camoës Principe dos Poetas de Espanha, Com os Argumentos de João Franco Barreto, Illustrado com Varias, e Breves Notas, e com hum precedente Apparato do que lhe pertence, por Ignacio Garcez Ferreira entre os Arcades Gilmedo a El-Rei D. João V. Nosso Senhor*. Tomo I. Nápoles: Officina Parriniana. 1-135.
- FOUCAULT, Michel (1969). *L'Archéologie du savoir*. Paris: Gallimard.
- GARCÍA AGUILAR, Ignacio (ed.) (2009). *Tras el canon. La poesía del barroco tardío*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo.
- GARRETT, Almeida (1826). "Bosquejo da história da poesia e língua portuguesa", in *Parnaso Lusitano ou Poesias Selectas dos Autores Portugueses Antigos e Modernos*. Paris: J. P. Aillaud. vol. I: i-lxvii.
- GOLDBERG, Jonathan (1983). *James I and the Politics of Literature: Jonson, Shakespeare, Donne, and Their Contemporaries*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.
- GREENBLATT, Stephen (1980). *Renaissance self-fashioning: from More to Shakespeare*. Chicago: University of Chicago Press.
- (1995). "Culture", in Frank Lentricchia and Tomas McLaughlin (eds.). *Critical Terms for Literature Study*. Chicago: University of Chicago Press. 225-232.
- (2005). "¿Qué es la historia literaria?", in Stephen Greenblatt, M. J. Valdés San Martín *et al.*, *Teorías de la historia literaria*. Luis Beltrán

- Almería y José Antonio Escrig (Introducción, compilación de textos y bibliografía). Madrid: Arcos. 91-121.
- GREENBLATT, S., VALDÉS SAN MARTÍN, M. J. *et al.* (2005). *Teorías de la historia literaria*, Luis Beltrán Almería y José Antonio Escrig (Introducción, compilación de textos y bibliografía). Madrid: Arcos.
- JAKOBSON, Roman (1960). *Style in language. Linguistics and Poetics*. Thomas A. Sebeok (ed.). New York/London: The Technology Press of M.I.T. and John Wiley & Sons, Inc..
- LORENZO ÁLVAREZ, Elena de (2017). “Introducción”, in Elena de Lorenzo Álvarez (coord.), *Ser autor en la España del siglo XVIII*. Gijón: Ediciones Trea. ix-xiv.
- MAGALLÓN, Jesús Pérez (2002). *Construyendo la modernidad: la cultura española en el Tiempo de Los Novatores (1675-1725)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- MARNOTO, Rita (2010). *História Crítica da Literatura Portuguesa*, vol. IV (Neoclassicismo e Pré-Romantismo). Carlos Reis (dir.). Lisboa: Verbo.
- MENDES, Margarida Vieira (1999). “Baroque Literature Revised and Revisited”, in Miguel Tamen and Helena Buescu (coords.), *A Revisionary History of Portuguese Literature*. New York and London: Garland Publishing. 58-78.
- MONTEIRO, Ofélia Milheiro Caldas Paiva (1963). *No alvorecer do “Iluminismo” em Portugal, D. Francisco Xavier de Meneses 4.º Conde da Ericeira*, Separata da Revista de História Literária de Portugal, Ano I, vol. 1, 1962, Coimbra.
- MOTA, Isabel Ferreira da (2003). *A Academia Real da História, Os intelectuais e o poder monárquico no séc. XVIII*. Coimbra: Minerva Coimbra.
- NEMÉSIO, Maria Inês (2012). “«Exemplares Novelas» e «Novelas Exemplares»: Os Paratextos da Ficção em Prosa no Século XVII”. *Via Spiritus*. 19: 171-230. Disponível em <https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/10983.pdf> (consultado em 01/12/2016).

- PATTERSON, Annabel (2005). "La investigación histórico-literaria", in Stephen Greenblatt, M. J. Valdés San Martín *et al.*, *Teorías de la historia literaria*. Luis Beltrán Almería y José Antonio Escrig (Introducción, compilación de textos y bibliografía). Madrid: Arcos. 67-90.
- PATTERSON, Lee (2005). "Historia Literaria", in Stephen Greenblatt, M. J. Valdés San Martín *et al.*, *Teorías de la historia literaria*, Luis Beltrán Almería y José Antonio Escrig (Introducción, compilación de textos y bibliografía). Madrid: Arcos. 47-66.
- PEREIRA, Paulo Silva (2018). "Poesía, autorrepresentación autorial y práctica metaliteraria en Francisco Manuel de Melo y Manuel de Faria e Sousa". *Atalanta*. 6. 2: 117-161.
- PIRES, Maria Lucília Gonçalves e José Adriano de CARVALHO (2001). *História Crítica da Literatura Portuguesa*, vol. III (Maneirismo e Barroco). Carlos Reis (dir.). Lisboa/São Paulo: Editorial Verbo.
- PLAGNARD, Aude (2017). "A conversão de Manuel de Faria e Sousa ao anti-gongorismo na constituição de um campo literário lusocastelhano". *e-Spania, Revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes*. 27, disponível em <https://journals.openedition.org/e-spania/26742> (consultado em 10/02/2019).
- REMÉDIOS, Joaquim (1921). *História da Literatura Portuguesa desde as origens até à actualidade*, 5.^a edição, Lisboa: Lumen empresa internacional editora.
- RUIZ PÉREZ, Pedro (2009). *La rúbrica del poeta. La expresión de la autoconciencia poética de Boscán a Góngora*. Valladolid: Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial.
- (2013). "Para la historia y la crítica de un período oscuro: la poesía del bajo barroco". Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, disponível em <http://www.cervantesvirtual.com/obra/para-la-historia-y-la-critica-de-un-periodo-oscuro--la-poesia-del-bajo-barroco/> (consultado em 3/10/2017).

- (coord.) (2018). *Studi Ispanici*, XLIII, (Sociología de la Literatura Hispánica: el autor y la institución literaria). Pisa. Roma Fabrizio: Serra editore.
- SARAIVA, A. J. e Óscar LOPES (2005). *História da Literatura Portuguesa*. 17.^a edição, Lisboa: Porto Editora.
- SILVA, Vítor Manuel Pires de Aguiar e (2002). *Teoria da Literatura*. 8.^a edição, Coimbra: Livraria Almedina [1986].
- TAVARES, Rui (2018). *O censor iluminado: ensaio sobre o séc. XVIII e a revolução cultural do Pombalismo*. Lisboa: Tinta da China.
- VALDÉS SAN MARTÍN, M. J. (2005). “Historia de las culturas literarias: alternativa a la historia literaria”, in Stephen Greenblatt, M. J. Valdés San Martín *et al.*, *Teorías de la historia literaria*, Luis Beltrán Almería y José Antonio Escrig (Introducción, compilación de textos y bibliografía). Madrid: Arcos. 123-218.
- VERNEY, Luís António (1746). *Verdadeiro Metodo de Estudar, para ser Util à Republica, e à Igreja: Proporcionado ao Estilo, e Necessidade de Portugal. Exposto em Varias Cartas, Escritas polo R. P. Barbadinho da Congregasam de Italia, ao R. P. Doutor na Universidade de Coimbra*. Tomo I. Valença: Oficina de Antonio Balle.

HISTORIA, CONOCIMIENTO Y NARRACIÓN: LAS “CRÓNICAS-ROMANCES” DE ALEXANDRE HERCULANO

HISTORY, KNOWLEDGE AND NARRATION:
ALEXANDRE HERCULANO’S “CRÓNICAS-ROMANCES”

Ricardo Ledesma Alonso

Colegio de Historia, Facultad de Filosofía y Letras,

Universidad Nacional Autónoma de México

<https://orcid.org/0000-0002-7863-6389>

RESUMEN

Considerados por la crítica como arquetipos de la literatura romántica portuguesa, los cuentos y novelas históricos de Alexandre Herculano han sido sometidos a diversos estudios tendientes a destacar su valor estético. El presente artículo pretende, no obstante, concentrarse en el componente histórico de los mismos. Como tesis principal se plantea que, llevando hasta sus últimas consecuencias los principios poéticos del modelo de la novela histórica de Walter Scott, Herculano redactó una serie de “crónicas-romances” o reconstrucciones histórico-ficcionales del pasado medieval portugués en las cuales le importó menos la configuración de tramas que la composición de contextos históricos capaces de generar un sentimiento de nacionalidad entre las clases medias lusas. Este artículo pretende contribuir a la discusión teórica sobre las relaciones entre la literatura y la historia, destacando sobre todo que el conocimiento del pasado no ha sido patrimonio exclusivo de la historiografía y que la narrativa de ficción ha hecho importantes aportaciones en esta materia.

Palabras clave: Novela histórica, Cuento histórico, Romanticismo portugués, Alexandre Herculano, Historia y Literatura

ABSTRACT

Regarded by critics as archetypes of Portuguese romantic literature, the historical tales and novels of Alexandre Herculano have been subjected to various studies tending to highlight their aesthetic value. The present article intends, however, to concentrate on the historical component of them. Its main thesis is that, taking to its ultimate consequences the poetic principles of Walter Scott's model of the historical novel, Herculano wrote a set of "crónicas-romances" or historic-fictional reconstructions of the medieval Portuguese past in which he cared less about the configuration of plots than the composition of historical contexts capable of generating a feeling of nationality among the Portuguese middle classes. This article intends to contribute to the theoretical discussion about the relationship between literature and history, highlighting above all that the knowledge of the past has not been exclusive patrimony of historiography and that the narrative fiction has made important contributions in this matter.

Keywords: Historical Novel, Historical Tale, Portuguese Romanticism, Alexandre Herculano, History and Literature

INTRODUCCIÓN

Desde mediados del siglo pasado, los críticos han cuestionado la autoridad de la historiografía como la forma discursiva más reputada para conocer y representar el pasado. Hayden White, por mencionar el caso más relevante y reciente, afirmó que el "pasado histórico" es un "pasado teóricamente construido"; una versión "corregida y organizada" de la vida pasada "que existe sólo en los libros y artículos publicados por los historiadores profesionales" y que, por lo mismo, "posee poco o nulo valor para entender o explicar el presente, o para proveer de alguna guía para actuar en el presente y prever el futuro" (White, 2014: 8-9). Argumentos como el del teórico estadounidense han contribuido, sin duda, a reconsiderar el papel de la novela histó-

rica o de la novela realista como formas narrativas de representación y conocimiento del pasado. De hecho, los críticos han estimado que, aún cuando no fuese su función principal, estos discursos recuperaron la milenaria función de la historiografía –abandonada por ésta en el siglo XIX a favor de la objetividad científica – como encargada de preservar el repertorio de memorias, ideas, sueños y valores acumulados al cual individuos, grupos sociales y pueblos han acudido tradicionalmente para la solución de sus problemas prácticos (Hartog, 2003: 141-256; White, 2014: 3-24).

Con base en esta perspectiva teórica, el presente artículo se propone examinar las narrativas de ficción histórica de Alexandre Herculano (Lisboa, 1810 – Vale de Lobos, 1877). Parto de la premisa de que las ambientaciones de escenas y espacios, así como las caracterizaciones de personajes, construidas por este autor en sus cuentos y novelas históricos no deberían ser valoradas exclusivamente en su dimensión estética, esto es, como artefactos literarios propios de una “escuela romántica” interesada por la temática medieval,¹ sino también en su dimensión epistemológica, quiero decir, como componentes de representaciones del pasado orientadas hacia la configuración de un “conocimiento práctico” del pasado. No se trata ésta de una asunción sin fundamento. Conviene tener en cuenta que, desde finales de la década de 1830, una vez moderada su antipatía por la realidad político-social emanada de la Revolución demo-liberal de 1836, Herculano reconoció la urgencia de encauzar a la sociedad portuguesa hacia su constitución como un Estado-nación democrático. Para dar cauce a este apuro, el por entonces primer bibliotecario de

1 Entre los trabajos de crítica especializada preocupados por este aspecto de la novela histórica portuguesa es menester destacar los de Maria de Fátima Marinho. *Vid. Infra*, bibliografía.

las Bibliotecas Reales de Ajuda e Necessidades proyectó la composición de diversos discursos que hicieran surgir entre la población del Reino un sentimiento de comunidad política y espiritual – esto es, una idea de nacionalidad:

Pobres, fracos, humilhados, depois dos tão formosos dias de poderio e renome, que nos resta senão o passado? Lá temos os tesouros dos nossos afectos e contentamentos. Sejam as memórias da pátria, que tivemos, o anjo de Deus que nos revoque à energia social e aos santos afectos da nacionalidade. 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 (Herculano, 1972a: 12).

Como puede leerse en este extracto tomado de la novela *O Bobo* (1843), Herculano razonó que la recuperación discursiva de las “memórias da pátria” era vital para el restablecimiento de “à energia social e aos santos afectos da nacionalidade”. Ahora, ese “mister de recordar o passado”, hay que subrayarlo, el autor lo concibió como una operación que correspondía, lo mismo a “os graves e profundos trabalhos da história” que al “arte”. Este argumento fue la condición de posibilidad del proyecto literario que desarrolló entre 1838 y 1848. El presente artículo busca hacer inteligible por qué durante dicho periodo Herculano asumió a la narrativa de ficción histórica – al cuento y a la novela históricos – como la forma discursiva más eficaz para conocer y representar el pasado medieval portugués.

¿NARRACIONES HISTORIOGRÁFICAS O NARRACIONES DE FICCIÓN-HISTÓRICA?

Desde hace más de siete décadas, los críticos han valorado al cuento, a la novela y a la historiografía como artefactos lingüísticos productores de conocimiento. Actualmente se sabe que gran parte de la propiedad cognitiva de dichas formas discursivas radica en su carácter narrativo. Dos de los más importantes estudiosos de este fenómeno, el filólogo Karl Viëtor y el filósofo Louis O. Mink, mostraron que la narración es un instrumento primario para hacer comprensible el flujo de la experiencia. Al entender de dichos críticos, la narración es una estructura lingüística que, al configurar un todo coherente a partir de una mera sucesión de hechos — al crear una unidad formal con un principio, un medio y un final, es decir, una trama, un ensamble de interrelaciones de muchos tipos —, elabora una explicación de cómo fue que algo, un hecho ficticio o real, llegó a ser (Viëtor, 1986: 11-12; Mink, 1987: 195-198). Vinculando este concepto de narración con el tema del presente artículo, quiero resaltar que la producción narrativa de Herculano se revela animada por un claro objetivo cognitivo: hacer inteligibles el pasado medieval portugués y su relación con el mundo pos-revolucionario.

Ahora, reconociendo que, a comienzos del siglo XIX, tanto la historiografía como la novela y el cuento poseían un manifiesto carácter narrativo, quizá podría resultar desconcertante que, para llevar a término su empresa de conocimiento y representación del pasado portugués, alguien tan afecto a la historia como Herculano se hubiese decantado, en un primer momento, por la ficción histórica y no por la historiografía. Sin embargo, tal desconcierto se encuentra viciado por el prejuicio moderno de considerar a esta última como el discurso más adecuado para conocer satisfactoriamente el pasado. Si se profundiza, no obstante, en lo que era hace dos siglos la histo-

riografía portuguesa, se advertirá una lógica en la elección ficcional del autor.

En Portugal, como en muchos otros países de Europa, los cuentos y novelas históricos surgieron como una reacción frente a dos modalidades de estudios historiográficos que dominaban el panorama cultural a comienzos del siglo XIX: los trabajos de erudición histórica llamados “anticuarios”, dedicados a la recopilación, almacenamiento y crítica de fuentes; y la historiografía política, consagrada al relato de las acciones de los grandes individuos — reyes, príncipes, clérigos y militares (Wesseling, 1991: 44-48; Torgal, 1996: 19-37; Serrão, 1972: vol. 3, 225-237). En ocasiones varias, si bien de manera un tanto velada, Herculano expresó su descontento hacia este tipo de trabajos históricos. Una muestra representativa de esto se encuentra en las páginas de su artículo de 1840 “Os historiadores portugueses” (Herculano, 1886b: 3-30). El análisis que en ese texto hizo de la “pseudo-crónica” de Garcia de Resende (1470-1536) resulta esclarecedor, pues da la impresión de ser el fundamento de su elección de la ficción histórica como el medio más adecuado para la transmisión de cierto tipo de conocimiento del pasado.

Herculano hizo de la *Chronica de João II* (1545) de Garcia de Resende el símbolo de las deficiencias de los estudios eruditos y de la historiografía política de su propio tiempo. De esa obra afirmó que no era sino una “mesquinha colecção de historietas”, un amasijo de “anecdotas desenxabidas e triviaes de antecamara”; era, sobre todo, una “biografia real”, es decir, un texto donde “o vulto real abrange quase os horizontes do quadro, e só lá no fundo, mal desenhadas e indistinctas, se enxergam as personagens históricas d’aquella época” (Herculano, 1886b: 26-29). Según su parecer, la *Chronica* de Garcia de Resende no podía tener otro aspecto que el de una falsa crónica preocupada sólo por la figura individual de un monarca. Era una

obra fruto del despotismo, y ¿qué otra forma – se preguntaba – podía tener un trabajo escrito “n’uma época em que a organização social tinha sumido o povo, a nobreza, e ainda o clero, debaixo do throno do monarca” (Herculano, 1886b: 26-27)? Frente a declaraciones como éstas, resulta difícil pensar que la crítica de este autor estuviese dirigida exclusivamente a la obra del famoso cronista de Don Manuel I. ¿Acaso los trabajos eruditos de personajes como António Caetano do Amaral, José Anastácio Figueiredo y João Pedro Ribeiro, y las historias políticas de José da Gama e Castro, Fr. Fortunato de São Boaventura y José Agostinho de Macedo, no habían sido escritos bajo los auspicios de la monarquía absoluta? ¿No eran también, por esa misma causa, “um esqueleto de sucessos políticos e nomes celebres” (Herculano, 1886b: 9)?

Herculano deseaba narrar el pasado portugués pero no de la manera como hasta entonces se había hecho. La era democrática que la Revolución de 1836 había inaugurado en Portugal exigía que se contara al pueblo su propia historia; que se narrara la historia de su carácter y costumbres nacionales. El modelo para abordar dicha temática lo encontró en las obras de Walter Scott, quien, desilusionado también con la historiografía política y el anticuarismo de su tiempo, había creado una manera de narrar el pasado nacional: la novela histórica (Wesseling, 1991: 44-48; Rigney, 2011: 83-90). La gran aportación del poeta escocés, y de la cual bebió el autor portugués, consistió en fraguar una forma narrativa híbrida – mezcla de “composición ficticia” e “investigación minuciosa y grave” – dedicada a la representación de “la vida privada de nuestros ancestros”, es decir, del “carácter y costumbres” de los pueblos que existieron en épocas pasadas (Scott, 1886: 24-29).

LA APORTACIÓN HERCULANIANA A LA POÉTICA DE LA NOVELA HISTÓRICA: LA “CRÓNICA-ROMANCE”

No obstante el ascendiente que tuvo el modelo scottiano sobre los trabajos de ficción histórica de Herculano, considero que sería un error caracterizar a los últimos como meras reproducciones de las obras del autor escocés. Si bien es evidente que la poética de Scott se encuentra en la base del proyecto herculaniano de recomposición histórico-ficcional de la vida del pueblo – también el portugués afirmó, por ejemplo, que “o noveleiro pode ser mais verídico do que o historiador” en la tarea de “recompôr o coração do que é morto pelo do que vive, o génio do povo que passou pelo do povo que passa” (Herculano, 1840: 243); aún así, como trataré de mostrar a continuación, Herculano desarrolló ese proyecto de manera bastante original. Esto último lo adjudico a que se tomó más en serio que cualquier otro escritor de novela histórica – más que los propios W. Scott, Alfred de Vigny, Victor Hugo o Alessandro Manzoni – su labor como “historiador” o “cronista” del “génio do povo”.

De entrada, no deben pasarse por alto, como si se tratara de detalles sin importancia, las palabras que componen los títulos y, sobre todo, los subtítulos de los trabajos de ficción histórica de Herculano. No es casual que escribiese en todos ellos, o bien la palabra “crónica” o la referencia a una “época” o año específicos – *v. gr.*, *Mestre Gil. Crónica do XVI Século; A Abóbada. 1401; O Bispo Negro. 1130; O Monge de Cister ou a Época de D. João I; Arras por Foro de Espanha. 1371-2; O Bobo. 1128*. A mi entender, este fenómeno se encuentra directamente relacionado con que el autor se pensó como un escritor de “crónicas” o “crónicas-romances” y no de novelas (Herculano, 1970: 304)². Tal hipótesis la propongo con

2 La hipótesis es válida también para el caso del icónico *Eurico o Presbítero*, el cual no lleva ningún subtítulo y, sin embargo, fue definido por el autor como una “crónica-poema, lenda

base en el concepto de “crónica” que el autor desarrolló en dos textos fundamentales: “Historiadores Portuguezes” (1840) y *O Bispo Negro* (1839).

En “Os historiadores Portuguezes”, Herculano discute el concepto de “crónica” a partir del análisis de una obra a la que tuvo por el ejemplo más acabado de la crónica medieval portuguesa: la *Crónica d’El Rei D. João I* (1443) de Fernão Lopes. Sobre ella afirmó lo siguiente:

Além do primor com que trabalhou sempre por apurar os sucessos políticos, Lopes adivinhou os princípios da moderna história: a vida dos tempos de que escreveu transmitiu-a à posteridade, e não, como outros fizeram, somente um esqueleto de sucessos políticos e de nomes célebres. Nas crónicas de Fernão Lopes não há só história: há poesia e drama: há a idade media com sua fé, seu entusiasmo, seu amor de gloria. N'isto se parece com o quase contemporâneo cronista francês Froissart; mas em todos esses dotes lhe leva conhecida vantagem. Com isto, e com chamar a Fernão Lopes o Homero da grande epopeia das glorias portuguesas, teremos feito a tão ilustre varão o mais cabal elogio. (Herculano, 1886b: 9).

En este fragmento hay una descripción muy puntual de lo que Herculano entendió por “crónica”. Para él, la obra de Fernão Lopes no era un simple “esqueleto de sucessos políticos” – como la “falsa crónica” de García de Resende referida con anterioridad –, sino un trabajo que plasmaba la “poesía”, la “vida” de la Edad Media. De hecho, estas líneas prefiguran la definición de “crónica” que, dos

ou que quer que seja do presbítero godo”; como “a primeira de uma colecção de crónicas, que sob o título de *Monasticon* começará a sair à luz no próximo ano” (Herculano, 1972b: vol. I, 6 y 311).

años más tarde, desarrolló en las *Cartas sobre a História de Portugal* (1842), y según la cual las “crónicas” eran “monumentos” que estaban atentos, no tanto “à ordem dos sucessos” como al “cor local da época” (Herculano, 1886a: 93).

Ahora, la relación que Herculano tejió entre la “crónica medieval” y la novela histórica o “crónica-romance” aparece delineada en una nota aclaratoria del cuento histórico *O Bispo Negro. 1130* en cuyas líneas discute la naturaleza de la principal fuente del relato, me refiero a las *Chronicas dos Senhores Reis de Portugal* (1535, inéditas hasta 1824) de Cristobão Rodrigues Acenheiro:

Na crónica de Acenheiro, a história dos primeiros reinados é um tecido de quantos erros e fábulas corriam entre o vulgo, no princípio do século XVI, acerca daquelas épocas [século XII]: 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; nos escritos deles achará *provavelmente* aquela, quem só em busca da verdade dos sucessos andar. 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, a qual ou já não vive, ou se vive, já nem ao menos tem esforço, ou virtude para morrer sem infâmia. 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 cousa 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. Vivem acaso naquelas duas... *novelas*, se quiserem – as épocas a

que aludem? Não teremos tanto orgulho, que, sem receio, o afirmemos. Mas se com efeito aparece, em uma *o modo de existir português* do tempo de D. João II, noutra *o crer e sentir robustíssimo* do reinado de D. João I, diremos sem hesitar que saímos com o nosso intento. (Herculano, 1970: 304-305)

Del párrafo aquí citado, es preciso resaltar el aserto de que la historia “da vida íntima” del pueblo portugués es el núcleo de las crónicas medievales y que éstas son básicamente el modelo de las modernas “crónicas-romances” o novelas históricas. Las dos especies de trabajos, sostiene ahí el autor, refieren “o crer e sentir” de los tiempos pasados de Portugal, pero ataviados siempre de un entramado “de quantos erros e fábulas corriam entre o vulgo” —de un relato ficcional.

La analogía que Herculano estableció entre la novela histórica y la crónica medieval es el sello de la originalidad de su propuesta literaria. Ni siquiera el propio Manzoni, que tan perspicaz fue en su análisis de la naturaleza mixta de la ficción histórica (Manzoni, 1850: 473-552), imaginó la posibilidad del símil. Insisto en que esto se debe a que el portugués se tomó muy en serio la tarea de historiar la vida pasada de una sociedad a través de la ficción. Por esa razón, considero que los críticos se equivocan cuando afirman que este autor sólo usó la contextualización histórica “para intensificar la fuerza imaginativa de una trama ficcional, donde el personaje funciona, no como un símbolo del proceso histórico, sino como el foco de nuestras esperanzas y miedos intemporales” (Marinho, 1999: 57). Por el contrario, varias marcas textuales presentes en sus trabajos evidencian que, para Herculano, el esqueleto de acciones que constituye el hilo conductor de la trama (Scholes, Phellan and Kellogg, 2006: 207-239) fue un asunto secundario en relación al objetivo principal de narrar “os costumes e as tradições” del pueblo portugués.

ESTRATEGIAS DE HISTORIZACIÓN DE LA “CRÓNICA-ROMANCE”

Una de las principales marcas textuales que permiten comprobar la prioridad que, en sus “crónicas-romances”, Herculano dio a la historización de personajes y épocas es, sin duda, la ironía con que se refirió a la trama de sus relatos. Véase, por ejemplo, lo que afirmó en relación a la de *O Monge de Cister* (1848):

«*O Monge*», cismava ele, «está ali, àquele canto, coberto de poeira, mal acepilhado e incompleto; verdadeiro frade sapudo, crasso, informe, sem desbaste, sem elegância; mas, no fim de contas, nesse rude esboço de uma obra literária há o substrato de história guapa; de história tirada de um manuscrito que só eu vi, o que lhe dá certo perfume de santo mistério; de história de casos singulares e de maravilhosos incidentes. E demais, o protagonista é um frade de fígados, um português de gema. Da massa do *Monge de Cister* é que se fazem histórias como suas reverências dizem que devem ser. Upa! vamos! que eu posso com algum tempo de pachorrento trabalho acomodar esta gritaria, e até — quem sabe? — não só chegar a obter de suas reverências o absolvo-te, mas também igualar em legítima glória o padre-mestre Fr. Bernardo de Brito» [...]

E todavía, *O Monge* fora deixado de parte e esquecido, como traste velho e inútil. Reflectia, portanto, que tirando aqui, pondo acolá, aplainando-o, lixando-o e imprimindo-o desempenharia a palavra que dera aos seus leitores, oferecendo-lhes modestamente uma novela, onde, na falta de outro mérito de que a reconhece falha, se achasse, ao menos, o quadro da luta social que caracteriza a época de D. João I, e dos costumes e crenças dessa época, ao passo que aproveitara este ensejo para provar as suas reverências que, se os inescrutáveis decretos de cima o arrastam pelo caminho do Gólgota e o constroem a não desamparar a obra fatal que encetou, tem docilidade bastante para aceitar e seguir nos seus actos espontâneos, nas composições onde pode usar do livre alve-

drio, as sãs doutrinas, e para confessar ingenuamente que as tradições do vulgo, as pias fraudes, as ilusões de superstição, os preconceitos nacionais e os contos de velhas são as fontes legítimas e os fundamentos inabaláveis da História. (Herculano, 1972b: vol. III, 340-345)

A la vista de estos párrafos, no resultará difícil percibir el desdén de Herculano por su propio relato de la venganza de Fr. Vasco da Silva contra el hidalgo Fernando Afonso, seductor de su hermana Beatriz y de su prometida Leonor. Sus burlas hacia la convención scottiana de la “história” encontrada en un “misterioso” manuscrito (Cf. Scott, 1886: 31; Wesseling, 1991: 37); su definición de la trama como un amasijo de “casos singulares e de maravilhosos incidentes”, de “contos de velhas”; todo esto es indicativo de que el autor se guardó de pensar a la “crónica-romance” como una trama ficcional, concibiéndola en cambio como un “quadro da luta social que caracteriza a época de D. João I, e dos costumes e crentes dessa época”. Tal cosa queda evidenciada por la propia caracterización de Fr. Vasco, a quien el autor dibujó con todas las marcas de una condición histórico-social concreta e hizo representar un papel particular en la lucha política y social del Portugal del siglo XIV:

Um ano antes teria rido, como os mais, da desventura daquele mesquinho; mas tudo em mim estava mudado. Acreditareis, virtuoso Fr. Lourenço, que eu, cavaleiro de Cristo, tive dó de um mouro e amaldiçoei os dos nobres?

Vis sandeus – disse em voz baixa –, deixam passar os poderosos que oprimem, e escarnecem do agravado, porque é um pobre mouro! – Porventura esta reflexão nascia de que eu também era oprimido. Também cavaleiros me haviam calcado como ao pobre maninelo.

A minha reflexão foi ouvida por um velho que estava ao pé de mim. Mediu-me com a vista e, sorrindo-se, disse-me:

— À fê, senhor, que tenho setenta anos, e é a primeira vez que ouço um cavaleiro doer-se de um vilão. Dos melhores são esses que vedes e, apesar de tudo, aí tendes o que fizeram ao triste jogral. (Herculano, 1972b: vol. II, 45).

Los sentimientos de odio y pesar de Fr. Vasco sobresalen, ciertamente, a través de las líneas de este extracto, como lo hacen a lo largo de todas las páginas de *O Monge de Cister*. Cabe precisar, sin embargo, que esos sentimientos, Herculano los concibió, no como fenómenos atemporales, sino como productos de una condición histórico-social específica. El odio del protagonista hacia el noble Fernando Afonso sólo resulta inteligible cuando se considera la condición del primero como miembro de la nobleza baja, casi rozando con la burguesía, y sujeto a las vejaciones de caballeros de mayor rango, como lo era el segundo. De hecho, bien podría decirse que toda la trama de venganza personal adquiere sentido cuando se contempla a la luz del movimiento político iniciado por João I y el ministro João das Regras para someter a la orgullosa, altanera y vieja nobleza portuguesa a la autoridad y voluntad de la Monarquía popular.

Algo semejante sucede con las tramas de todos los demás cuentos y novelas históricos de Herculano. Los amores imposibles de Eurico y Hermengarda en *Eurico o Presbítero*; de Egas Moniz y Beatriz en *O Bobo*; y de Élfrieda y Afonso en *Destruição de Auria*; las aventuras de los pícaros Gil en *Mestre Gil* y Dom Bibas en *O Bobo*; los relatos de reconocimiento personal de Afonso Domingues en *A Abóbada* y del negro Soleima en *O Bispo Negro*; la trágica historia del tribuno del pueblo Fernão Vasques en *Arras por Foro de Espanha*: todas esas “tradições” que el pueblo “poetizava” y atribuía “a um indivíduo só” únicamente interesaron al autor en cuanto eran una suerte de “resume” de “os factos que caracterizaram uma época notável” (Herculano, 2007: vol. I, 692) — la invasión musulmana a la penín-

sula Ibérica en *Eurico o Presbítero* y en *Destruição de Auria*; las luchas entre Afonso Henriques y Doña Teresa por el gobierno del condado portugalense en *O Bobo* y *O Bispo Negro*; el triunfo del rey popular João I frente a Castilla en *A Abóbada*; las luchas entre la nobleza y el rey João II en *Mestre Gil*; los conflictos entre la burguesía y el rey durante el gobierno de Fernando I en *Arras por Foro de Espanha*.

Otro elemento que permite identificar el profundo interés que Herculano confirió a la reconstrucción de creencias y costumbres de épocas pasadas, son las frecuentes referencias que en sus cuentos y novelas hizo a documentos y textos originales:

Aqueles dentre os nobres que ainda conservavam puras as tradições severas dos antigos tempos indagavam-se pelo opróbrio da Coroa e pelas consequências que devia ter o repúdio da infanta de Castela, cujo casamento com el-rei, ajustado e jurado, este desfizera com a leveza que se nota como defeito principal no carácter de D. Fernando. Entre os que altamente desaprovavam tais amores, o infante D. Dinis, o mais moço dos filhos de D. Inês de Castro, e o velho Diogo Lopes Pacheco* eram, segundo parece, os cabeças da parcialidade contrária a D. Leonor: aquele pela altivez do seu ânimo; este por gratidão a D. Henrique de Castela, em quem achara amparo e abrigo no tempo dos seus infortúnios, e que o salvara da triste sorte de Álvaro Gonçalves Coutinho e de Pedro Coelho, seus companheiros no patriótico crime da morte de D. Inês.

* [Nota do A.] Fernão Lopes afirma que Pacheco não tornara ao reino desde que fugira por escapar à vingança de D. Pedro I por causa da morte de D. Inês, senão no ano de 1372, em que viera por embaixador de el-rei D. Henrique. Isto parece inexacto; Frei Manuel dos Santos afirma o contrário fundado na restituição de todos os seus bens e títulos feita por D. Fernando no começo do seu reinado. Não é isto que prova

a assistência de Pacheco em Portugal no ano de 1371, não só porque depois de vir podia voltar para Castela, mas também porque essa restituição podia ser feita estando e conservando-se ele ausente, visto que a fruição de um título ou de outro da Coroa, por simples mercê, não obrigando a serviço pessoal, ao menos até o tempo de D. João I, não tornava necessária a presença do donatário no reino. O que prova a verdade da opinião de Santos é a doação feita a Diogo Lopes em 1371 (*Chancel. de D. Fern.*, L. 1.º, f. 84) da terra de Trancoso *para pagamento de sua quantia*, o que supõe serviço pessoal; porque era pelas quantias que os fidalgos estavam obrigados a fazê-los. (Herculano, 1970: vol. I, 63-65)

Como es bien sabido, a partir de las novelas de Walter Scott, el uso de documentos originales para la reconstrucción de ambientes históricos devino en una convención de la novela histórica. De hecho, el poeta escocés llegó a poner notas en algunas ediciones de sus trabajos para demostrar que sus descripciones de épocas pasadas estaban basadas en una “investigación minuciosa y grave” (Scott, 1886: 24-25). Así pues, en tanto que convención, no extraña que el autor de los párrafos citados – extraídos del cuento *Arras por Foro de Espanha* (1841-1842) – afirmase haber usado la obra del cronista medieval Fernão Lopes para contextualizar las acciones que constituyen la trama de su “crónica-romance”. Con todo, es preciso decir que Herculano no fue un mero reproductor de la convención scottiana. Lo que se observa en sus novelas y cuentos históricos es más bien una radicalización de la misma. En su afán por transmitir de forma verosímil el espíritu de épocas pasadas, sus narraciones dan la impresión de ser verdaderas traducciones a lenguaje moderno de relatos contenidos en fuentes medievales. Por ejemplo, en *O Castelo da Faria* (1838) y *Arras por Foro de Espanha* transcribió fragmentos enteros de la *Crónica de D. Fernando* (1436-¿?) de Fernão Lopes –respectivamente, los capítulos LXXIX y LX a LXIV; en *O Bispo*

Negro hizo lo propio con parte de la *Crónica de D. Afonso Henriques* (1505-1514) de Duarte Galvão – capítulos XXI a XXIV; y en *A Dama Pé de Cabra* emprendió una transliteración del título IX, parágrafo 2, del *Livro das Linhagens* (1340-1344) atribuido al Conde D. Pedro (Marinho, 1999: 55).

Ahora, el hecho de que Herculano emplease una serie de estrategias narrativas y de veridicción para producir un “efecto de realidad” pasada (Cf. Barthes, 1982: 81-89) –caracterizaciones de los personajes en función de un contexto histórico-político; descripciones sucintas de espacios y tiempos basadas en, o transcritas de, fuentes documentales medievales; e incluso un lenguaje arcaizante–, no significa que pretendiese para sus “crónicas-romances” el estatuto de “histórias”. Según él, sus “desenhos” de la “história da vida” del pueblo portugués no eran “verdadeiros” pero tampoco eran simples productos “da fantasia” (Herculano, 1970: vol. II, 80). En efecto, los calificó de “tradições do vulgo” y de “pias fraudes”; con todo, sostuvo que si bien no alcanzaban el estatuto de “verdadeiros”, sí tenían el de “verosimilhança”, ya que, al tiempo que concedían credibilidad “ao maravilhoso”, daban cuenta del ámbito “do real” (Herculano, 1972b: vol. I, 47 y vol. II, 80).

LA FORMA DISCURSIVA NATURAL DE LAS “ERAS POÉTICAS”
Desde el punto de vista de Herculano, la “crónica-romance”, pariente moderno de la “crónica medieval”, había heredado de esta última el principio de mezcla de la historia y la ficción como base de su propuesta discursiva. Para entender la naturaleza de dicho legado, de entrada, conviene señalar que, en tanto hija del periodo medieval, el autor consideró a la “crónica” como una expresión “das eras poéticas da nossa terra” (Herculano, 1972a: 12). Esta aseveración es en extremo significativa, aunque en una primera instancia no lo parezca tanto. Sucede que, muy a la manera romántica, Herculano concibió al

Medioevo como un periodo convulso y contradictorio, pero también creativo y poético, ya que había sido el momento del origen de las naciones europeas (Cf. Blanning, 2010: 131-175). Y subrayo esto de “a la manera romántica” porque, evidentemente, esa manera de pensar no fue exclusiva del autor en cuestión (Cf. França, 1975-1977: vol. I, 221-222). Por los mismos años, otro romántico portugués, Almeida Garrett, sostenía que las “fontes poéticas, os romances em verso e as legendas em prosa, as fábulas e crenças velhas, as costumeiras e as superstições antigas” escritas en “mau latim musárabe meio suevo ou meio godo” y envueltas en el “sudário da barbaridade”, constituían el “grande livro nacional” donde se encontraba el “espírito verdadeiro português” (Garret, 1851: XII-XIII). Por su parte, Herculano asoció la naturaleza mixta de la “crónica” al carácter “poético” y “contradictorio” del Medioevo; aseguró que la particular mezcla de historia y ficción encarnada por este tipo de literatura daba cuenta del lenguaje que, de manera natural, la “joven nación” portuguesa había ideado para dar cuenta de su pasado:

A existência das nações na infância e juventude é como a do homem também na meninice a na mocidade; precisa de vida externa e de movimento; de ar, de luz e de espaço. Os povos virgens são guerreiros e turbulentos, e as tradições dos combates as que mais firmes permanecem na recordação pública. A elas vai facilmente associar-se o maravilhoso, que alimenta ao mesmo tempo o orgulho nacional e a credulidade do vulgo; e assim nascem as crónicas, meias novela, meias história, que são como a crisálida desta última, a qual só pode purificar-se, desenvolver-se e completar-se na idade grave das nações. (Herculano, 2007: vol. I, 575)

Como lo deja ver este extracto de la *História de Portugal*, Herculano estimó que el Medioevo portugués había sido una época “infantil”,

esto es, una época “rude”, “guerreira” y dominada por “paixões humanas, dobradamente violentas”; un tiempo “de barbaria”, de “crenças ardentes”, de “grandiosa fereza e de heroísmo tenaz, que incitam a imaginação, a exagerar a realidade” (Herculano, 2007: vol. II, 138); pero también un momento “singular” y “criativo” en que “o espírito humano, semelhante à hera, abraçava-se a todos os troncos da árvore da vida, e vestia-os de viço e folhagem” (Herculano, 1972b: vol. II, 289-290). La “crónica” era, pues, hija de esa época contradictoria: “meia novela, meia história”, suerte de simulacro de historia – “crisálida” de la historia –, había endulzando la aridez de los hechos con la “poesía popular” y alimentado “ao mesmo tempo o orgulho nacional e a credulidade do vulgo”.

Ahora, aclarado el asunto de la procedencia del carácter híbrido de la “crónica medieval”, se advierte necesario dilucidar cómo fue que Herculano imaginó que dicho carácter fue transferido a la “crónica-romance”. Este fenómeno, cabe señalar, lo comprendió como algo más complejo que una cuestión de traspaso directo. Inspirado en la teoría del *corsi e ricorsi* de Gianbattista Vico,³ razonó que había “muitas e mui completas analogias” entre “a existência emfim intelectual, moral, e material da edade media” y la vida de la “sociedade presente” (Herculano, 1886a: 144). Con base en tal premisa, defendió que, a raíz de las Guerras liberales (1820-1838), Portugal se había sumergido en una nueva “barbarie”, en una suerte de recurrencia del espíritu “infantil” y contradictorio característico de la Edad Media. Su tiempo – decía – tenía “heroismo” en aquellos “soldados da liberdade” que, en la lucha contra el absolutismo (1832-1834), “morreram nos combates da patria e misturaram o seu sangue com o sangue dos satellites da tyrannia” (Herculano, 1873: 35); tenía

3 Vico, 1948: §215-217, §915-§935, §1046-1056.

“paixões humanas, dobradamente violentas” evidentes en la guerra entre el Cartismo y el Septembrismo, entre las dos “crenças” o facciones que, tras la caída de D. Miguel, se debatieron el poder con “As febres políticas (...) ardentes, indomáveis” (Herculano, 1873: 5-7); y tenía “rudeza” y “violência” en el despotismo, primero de la plebe “licenciosa” y revolucionaria de 1836 (Herculano, 1873: 31-33), y luego en la del restaurador de la Carta Constitucional, António Bernardo da Costa Cabral, quien, entre 1842 y 1851, había “roubado, mal-governado, ludibriado, traído,” a Portugal (Herculano, 1898: 94-95). Ese tiempo de “exageros” y de “barbarie” representaba un nuevo comienzo “juvenil e criativo” que tenía su correlato en el plano de la literatura. Aquella “revolución social” que había llevado al pueblo portugués a vivir una segunda “infância” encarnaba también una “revolução literária” (Herculano, 1909: 219). Junto a las poesías y dramas históricos de Almeida Garrett, sus próprias “crónicas-romances” daban vida a una literatura híbrida, “meia novela, meia história”, que hablaba al pueblo “na sua linguagem e sobre as suas coisas; das suas tradições e crenças, ou das suas paixões e da sua vida actual” (Herculano, 1909: 221).

CONCLUSIONES

A través de la mezcla de trama ficcional e investigación histórico-crítica lograda por sus “crónicas-romances”, y, sobre todo, gracias a la atención que confirió en tales obras a la reconstrucción narrativa de la “índole” del Portugal medieval, Herculano dio forma a aquello que H. White define como “pasado práctico” (White, 2014: 14-15), esto es, un tipo de conocimiento del pasado inseparable de las preocupaciones políticas, sociales y culturales del momento presente desde el cual se enuncia. Sus cuentos y novelas históricos – *Eurico o Presbítero*, *O Bobo*, *O Monge de Cister*, *A Abóbada*, *O Bispo Negro*, *Arras por Foro de Espanha*, *Mestre Gil* – dan cuenta de un conjunto de tradiciones,

creencias y pasiones populares – un repertorio de memorias, ideas, sueños y valores – esgrimido por las clases medias del Portugal decimonónico para legitimar su proyecto político-cultural de conformación del Estado-nación. Herculano, hay que resaltarlo, fue consciente de que el pasado histórico del cual hablaban los libros de los historiadores-anticuarios, de nada servían al proyecto nacionalista burgués – se trataba de un “esqueleto de sucessos políticos” que abordaba asuntos que concernían a reyes y nobles, y que nada importaban al pueblo. A su modo de ver, únicamente las “crónicas-romances”, esas “meias novelas, meias histórias”, eran capaces de narrar un “passado glorioso”, “heroico” y “criativo” que, contrastado con, e integrado al presente, excitaría “el orgullo nacional” del pueblo portugués (Herculano, 1972a: 12).

REFERENCIAS

BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA

- HERCULANO, Alexandre (s.d.). *Cartas*. 3.^a ed., Lisboa: Livraria Bertrand.
- (1840). “A Velhice”, in *O Panorama*, nº 170, 01/08/1840.
- (1860). *Poesías*. Lisboa: Viuva Bertrand e Filhos.
- (1873). “A Voz do Profeta”, in Alexandre Herculano, *Opúsculos*. Tomo VII. Lisboa: Viuva Bertrand & C.^a Succesores Carvalho & C.^a 16-118.
- (1886a). “Cartas sobre a História de Portugal”, in Alexandre Herculano, *Opúsculos*. Tomo V. Lisboa: Viuva Bertrand & C.^a Succesores Carvalho & C.^a. 31-160.
- (1886b). “Historiadores Portuguezes”, in Alexandre Herculano, *Opúsculos*. Tomo V. Lisboa: Viuva Bertrand & C.^a Succesores Carvalho & C.^a. 3-30.
- (1898). “O Paiz e a Nação (1851)”, in Alexandre Herculano, *Opúsculos*. Tomo VII. Lisboa: Viuva Bertrand & C.^a Succesores Carvalho & C.^a. 89-160.

- (1909), “Elogio histórico de Sebastião Xavier Botelho” [1842], in Alexandre Herculano, *Opúsculos*. Tomo IX. Lisboa: Viuva Bertrand & C.^a Succesores Carvalho & C.^a. 201-228.
- (1955). *Cenas de um ano da minha vida e Apontamentos de viagem*. Coord. e pref. de Vitorino Nemésio. 3^a ed., Amadora: Livraria Bertrand.
- (1970). *Lendas e Narrativas*. Prefácio e revisão de Vitorino Nemésio. Amadora: Livraria Bertrand.
- (1972a). *O Bobo (1128)*. Prefácio e revisão de Vitorino Nemésio. Amadora: Livraria Bertrand.
- (1972b). *O Monasticon*. Introdução e revisão de Vitorino Nemésio. Amadora: Livraria Bertrand.
- (1975). *História da Origem e Estabelecimento da Inquisição em Portugal*. Revisão de Vitorino Nemésio e introdução de Jorge Borges Macedo. Amadora: Livraria Bertrand.
- (1987) *Cenas de um ano da minha vida. Apontamentos de viagem*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- (2007). *História de Portugal. Desde o começo da Monarquia até ao fim do Reinado de Afonso III*. Prefácio e notas de José Mattoso. Lisboa: Bertrand Editora.

BIBLIOGRAFIA SECUNDARIA

- BARTHES, Roland (1982). “L'effet du réel”, in Gerard Genette et Tzvetan Todorov (dir.), *Littérature et réalité*. Lonrai: Éditions du Seuil. 81-90.
- BLANNING, Tim (2011). *The Romantic Revolution*. London: Phoenix. Orion Books.
- FRANÇA, José-Augusto (1975-1977). *O Romantismo em Portugal. Estudo de Factos Socioculturais*. Lisboa: Livros Horizonte.
- GARRETT, J. B. de Almeida (1851). *Romanceiro II. Romances Cavalharescos Antigos*. Lisboa: Imprensa Nacional.
- HARTOG, François (2003). *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*. Paris: Éditions de Seuil.

- MANZONI, Alessandro (1850). "Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione", in Alessandro Manzoni, *Opere varie*. 473-552.
- MARINHO, Maria de Fátima (1999). *O Romance Histórico em Portugal*. Porto: Campo das Letras.
- MINK, Louis O. (1987). *Historical Understanding*. Ed. Brian Fay, Eugene O. Golob. Ithaca: Cornell University Press.
- NEMÉSIO, Vitorino (2003). *A Mocidade de Herculano: 1810-1832*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- RIGNEY, Ann (2011). "Fiction as the Mediator in National Remembrance", in Stefan Berger, Linas Eriksonas and Andrew Mycock, *Narrating the Nation. Representations in History, Media and the Arts*. New York: Berghahn Books.
- SCHOLES, Robert, James Phelan and Robert Kellogg (2006). *The Nature of Narrative*. 4th ed., New York: Oxford University Press.
- SCOTT, Walter (1866). *Ivanhoe. A Romance*. Boston: Ticknor and Fields.
- SERRÃO, Joaquim Veríssimo (1972). *A Historiografia Portuguesa. Doutrina e Crítica*. Lisboa: Editorial Verbo.
- TORGAL, Luís Reis, José Maria Amado Mendes e Fernando Catroga (1996). *História da História em Portugal. Séculos XIX-XX*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- TORGAL, Luís Reis (1973). *Tradicionalismo e Contra-revolução. O Pensamento e a Acção de José da Gama e Castro*. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Publicações do Seminário de Cultura Portuguesa.
- VICO, Giambattista (1948). *The New Science*. Trad. Thomas Goddard and Max Harold Fisch. New York: Cornell University Press.
- VIËTOR, Karl (1986). "L'histoire des genres littéraires", in Gérard Genette et Tzvetan Todorov (dir.), *Théorie des genres*. Lonrai: Éditions du Seuil.

WESSELING, Elisabeth (1991). *Writing History as a Prophet. Postmodernist Innovations of the Historical Novel*. Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

WHITE, Hayden White (2014). *The Practical Past*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press.

DOENÇAS DO TEMPO: CAMILO, A QUEDA DUM ANJO

DISEASES OF TIME: CAMILO'S *A QUEDA DUM ANJO*

*Helena Carvalhão Buescu*¹

Centro de Estudos Comparatistas, Universidade de Lisboa

<https://orcid.org/0000-0001-7126-0588>

RESUMO

Partindo do princípio de que a historicidade romanesca é um dos pilares centrais da tradição ficcional oitocentista, este texto propõe uma revisão do conceito convencional de romance histórico, tal como foi codificado neste século. Defende-se que não é apenas “histórico” o tratamento de um tempo afastado da contemporaneidade, mas também a narrativa que escolhe o cenário do seu presente como alegoria do passado. Para a argumentação desta tese recorre-se à ficção camiliana e, em particular, ao romance *A Queda dum Anjo*. Nesta obra a contemporaneidade constitui exemplarmente um momento da História, no sentido em que o protagonista representa, mais do que uma personagem individualizada, um diagnóstico do tempo histórico, ou uma *doença do tempo*.

Palavras-chave: Romance histórico; romance alegórico; Camilo Castelo Branco

ABSTRACT

Assuming that the novel's historicity constitutes one of the central pillars of the nineteenth century's fictional tradition, the present text proposes a revision of the conventional concept of the historical novel as codified during

¹ A Autora não segue o Acordo Ortográfico devido a considerá-lo cientificamente inconsequente.

the century under consideration. It will be argued that not only the treatment of a particular timeframe – a move away from contemporaneity – is considered “historical”, but that the narrative itself opts for a setting belonging to the present which functions as an allegory of the past. In order to substantiate the claims of this thesis, recourse is made to Camilian fiction, particularly to the novel *A Queda dum Anjo*. In that work, contemporaneity is exemplified in a moment of history, in the sense in which the protagonist represents not so much an individualized character, but rather a diagnosis of historical time, or even, a *disease of time*.

Keywords: historical novel; allegorical novel; Camilo Castelo Branco

A hipótese de que parto é a de uma revisão assaz radical da noção de romance histórico, ou de ficção histórica. As revisões fazem-nos rereer de uma outra forma aquilo que julgávamos já ter lido de todas as formas possíveis, e é acto fundamental na produção do saber. O que entusiasma no conhecimento é ele nunca acabar de ser produzido.

Ora é isto que em parte pretendo aqui argumentar pensando, a partir de um ângulo pouco canónico, aquilo a que se convencionou dar o nome de romance histórico, a partir de uma obra de Camilo Castelo Branco que, em princípio, pareceria não oferecer *prima facie* essa leitura. Assim, pretendo debruçar-me sobre uma leitura que argumente que não existe novela ou romance camiliano que não seja, com toda a propriedade, um romance histórico.

É claro que para dizer isto é necessário alterar a perspectiva de interpretação, e fazer uma leitura anamórfica, ou seja, transformante, do que podemos entender como romance histórico. Na verdade, não posso utilizar este conceito no sentido do género literário altamente codificado (e aparentemente estabilizado) que, no Século XIX, surgiu e cristalizou na forma que entre outros lhe deram Walter Scott,

Alexandre Dumas ou, entre nós, Alexandre Herculano. Não no sentido em que apenas seria “histórico” o tratamento de um tempo afastado da contemporaneidade, secular e civilizacionalmente distante dela, e manifestando esse lado de “exotismo” temporal através dessa mesma distância. Mas no sentido em que igualmente histórica é a ficção, que em Camilo Castelo Branco abunda, que escolhe o cenário do seu presente como aquele que é suficiente para dar conta da historicidade da acção e da intriga, das suas personagens e do espaço e tempo em que elas evoluem.

Neste sentido, justamente, o romance de Garrett, *Viagens na Minha Terra*, sendo por um lado um romance contemporâneo, não deixa de ser por essa razão um romance histórico. E, relativamente a Camilo, depois de ter argumentado esta mesma questão, fazendo convergir História e política, relativamente à sua obra-prima *Amor de Perdição*², desenvolverei esta hipótese relativamente à novela *A Queda dum Anjo*, que julgo ser também um claro exemplo da forma como a historicidade romanesca é, efectivamente, um dos pilares centrais da tradição ficcional oitocentista e se estende muito para além do subgénero comumente reconhecido como romance histórico. Nada disto nos deve, afinal, preocupar, a menos que adiramos a uma versão etiquetada do fenómeno estético e, em particular, literário. Afinal, o grande historiador da literatura Gustave Lanson, escrevendo no início do século XX, não considerava os poetas que agora designamos como Barrocos como um grupo para o qual não conseguia encontrar melhores epítetos do que reconhecê-los como “attardés et égarés”, ou seja, “atrasados e perdidos”? E não reconhecemos traços (revisitos e transformados) da expressão canónica oitocentista do romance

2 Helena Carvalhão Buescu. “Revolução e família: *Amor de Perdição*”, in Gilda Santos e Paulo Motta Oliveira (org.), *Genuína fazendeira: Os 100 anos de Cleonice Berardinelli*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2016, pp. 266-275.

histórico no seu renascimento em parte da efabulação novecentista? É, pois, com base nestas interrogações, que dão conta de como um modo revisionista é aquele que melhor se adapta às nossas indagações, que interrogarei *A Queda dum Anjo* como uma obra que muito deve ao chamado romance histórico, e que com ele tem insuspeitas afinidades.

Na realidade, é esta uma novela que faz questão de desde o início assumir a sua mais estrita contemporaneidade. Camilo escreve a sua dedicatória a Rodrigues Sampaio (uma das figuras políticas que definiram a história do Novo Regime em Portugal, em particular com a sua acção decisiva na Regeneração), datando-a de 1865, sendo a obra publicada no ano seguinte, 1866. E a frase de abertura da novela é a seguinte: “Calisto Elói de Silos e Benevides de Barbuda, morgado de Agra de Freimas, tem hoje quarenta e nove anos, por ter nascido em 1815, na aldeia de Caçarelhos, termo de Miranda”³. Camilo data assim a redacção da novela (“tem hoje”) de 1864, a dedicatória de 1865, sendo a publicação em 1866.

Esta meticulosa datação da historicidade da sua obra não é de todo inocente em Camilo. Pelo contrário. Ela faz parte do continuado projecto camiliano de dar voz ao presente histórico, de escolher as contradições e as aporias deste como terreno de eleição para situar a sua voz de ficcionista e cronista. Diluem-se desta forma, ao modo romântico, as fronteiras consideradas estanques entre verdade e ficção, realidade e literatura. Para Camilo, a melhor forma de “falar verdade” é, como duas décadas antes dissera Garrett, “a mentir” — ou seja, é a ficção que pode ajudar a iluminar a realidade, dando-lhe espessura histórica. O presente histórico, em meados do século XIX, não é ainda aquele intenso presentismo que algumas décadas

3 Camilo Castelo Branco. *A Queda dum Anjo*. Porto: Livraria Civilização, 2012, p. 23.

mais tarde se tornará numa das obsessões modernistas. Pelo contrário, trata-se, aqui como em tantos outros romances (outro sobre que poderíamos dizer algo semelhante é a magnífica *A Brasileira de Prazins*), de mostrar como o presente vem sempre depois do passado, e por isso o manifesta das formas mais ínvias e mais poderosas.

Nesse sentido, o facto de encontrarmos nesta novela tão cuidadosamente balizadas diferentes etapas da sua redacção e, claro está, da sua publicação constitui sem sombra de dúvida uma forma de dar visibilidade a que o presente da escrita (1864, 1865 e 1866) é um *presente histórico*. Deste modo, insisto, a contemporaneidade na obra retratada é um momento da História que, esta sim, é constituída por complexidades, diferentes velocidades dos acontecimentos, até mesmo contradições históricas (emblematicamente representadas pelo demónio da moda, que ataca, em etapas diferentes, tanto Calisto como Teodora). A minha hipótese é, pois, a de que estamos aqui, e em geral na ficção camiliana, como veremos, perante um diagnóstico do tempo histórico, que a ironia camiliana escarpeliza e, mesmo sob a forma de caricatura, expõe e analisa. Calisto Elói é, como veremos, um *sintoma dos tempos* e mais ainda: ele mesmo representa a *doença do tempo* que, essa sim, perturbou os grandes heróis da ficção oitocentista.

Esta doença do tempo é na presente novela representada através de uma figura que, de tão evidente, pode passar por apenas risível: a figura do *anacronismo*. Frequentemente encarada como um sintoma de um erro histórico (que o é), gostaria aqui de insistir na sua feição de *desacordo entre tempos*. Na verdade, como em *Amor de Perdição* (para dar apenas um exemplo sobre que escrevi recentemente), trata-se em *A Queda dum Anjo* de descrever um tempo histórico e político. O tempo do início do parlamentarismo em Portugal, que tantos desânimos causou em Garrett e Herculano, dir-se-á. Certamente. Mas, e a meu ver talvez sobretudo, o tempo de clivagem e ruptura que, den-

tro do parlamentarismo, permite ainda o surgimento de figuras como Calisto Elói – figuras que, pela forma como se apresentam e actuam (pelo menos durante parte da narrativa), pertencem ao tempo que supostamente acabou, o a ambos os termos iço, ligada a varimposto o respeito que impt parte da narrativa), a o surgimento de figuras como Calisto Elreo tempo do obscurantismo daquele Antigo Regime que “o tempo dos barões e deputados” garrettianos teria feito desaparecer. Obscurantismo e emancipação são muitas vezes colocados, historicamente, como opostos um ao outro.

O que Camilo vai decididamente fazer é mostrar que, pelo menos na sua realidade portuguesa, ambos constituem as duas faces da mesma moeda, no momento em que é apenas a forma, e não a substância, que lhes dá visibilidade. É isso que lhe permite sublinhar que esse tempo do obscurantismo na verdade não desapareceu (e, incidentalmente, ainda dele encontramos vestígios hoje mesmo, um pouco mais envergonhados, mas reais). Camilo é, como Garrett também foi, o cronista de como há formas de sobrevivência (ou de “sobrevida”, como dizia Walter Benjamin referindo-se à tradução) que persistem, sob a forma de anacronismos, no presente histórico que é aqui o da novela. Calisto Elói, de quem se diz no início da novela ser “homem de outros tempos e gostos”, e que por isso mesmo talvez tenha imposto o respeito que impôs, torna-se deputado primeiro, e barão depois. Isto é: a ascensão de Calisto Elói deve-se ao facto de parecer não ser “destes tempos”, deve-se a que a as suas atitudes, comportamento, vestuário e discursos figuram o próprio anacronismo, que se torna desta forma uma “curiosidade”. Fora o nosso herói um homem totalmente do seu tempo, e nada nele despertaria o interesse que despertou. Calisto surge em Lisboa como um erro da História, e é isso que assegura as razões que levarão à sua transformação – como se pudesse ser o protagonista de um romance histórico que tivesse sobrevivido até ao presente.

Esta sua transformação encontra-se intimamente ligada a vários *topoi* literários, aqui reactivados através de um seu binómio paradigmático: o binómio cidade vs. campo, recuperando a atribuição, a ambos os termos, respectivamente dos seus tradicionais avatares, corrupção e inocência. É claro que não é, na verdade nunca foi, assim (e lá estão personagens como o mestre-escola e o boticário para no-lo lembrar). Mas a recuperação (e ironização) deste principal *topos* do bucolismo literário permite-nos compreender que se trata aqui de analisar a desadequação entre os tempos que foram, figurados através do lugar simbólico (mas também ele alterado) do campo; e os tempos que são, figurados através da cidade.

Ergue-se deste modo uma geografia simbólica, coincidente também com uma análise simbólica do tempo histórico. Não é por acaso que Calisto Elói é no início considerado uma espécie de herdeiro (caricato) do “seu querido Manuel Bernardes”, mas também de Sá de Miranda, o recto e ímpoluto homem de corte que optou pelo “exílio” na sua casa na província, em detrimento da corrupção que reconhece e critica na cidade e muito em especial na corte. Ora Sá de Miranda é também o nosso principal poeta bucólico, na mais pura tradição de Teócrito e Virgílio. O que Camilo revisita, pois, é também a história do pensamento literário, mostrando a ineficácia e a desadequação de *topoi*, anteriormente cristalizados, à literatura que o seu presente pode conceber. Calisto Elói pareceria um “herói” bucólico. Mas os tempos não vão já para bucolismos – nem para heróis.

Assim chegamos a este ponto central. Esta história (e, a meu ver, toda a fábula camiliana) pode ser lida com proveito na esteira do *pensamento alegórico* – em que os elementos concretos que compõem a efabulação são, sobretudo, indícios de *categorias abstractas* que é preciso reconhecer. O presente, deste ponto de vista, torna-se alegoria do passado.

Se isto é assim, Calisto Elói não interessa tanto enquanto personagem, psicologicamente falando, como enquanto indício revelador dessa alegoria de base que sugere: a desadequação entre tempos faz parte do devir histórico. Aquilo que corrompe Calisto é então, sobretudo, *uma doença do tempo* – o facto de o tempo de Camilo, tal como Camilo o vê (mas também Garrett, mas também Herculano), só permitir aquilo em que Calisto se torna, e já não, de forma alguma, aquilo que Calisto era (ou julgava ser). Esta doença do tempo é aliás típica do pensamento literário oitocentista europeu, e surge em todos os seus grandes efabuladores, de Stendhal a Musset ou Flaubert, de Garrett a Herculano, de Emily Brontë a George Eliot ou mesmo algum Dickens. Repare-se que é frustrante, nesta novela de Camilo, *et pour cause*, a dimensão e a análise psicológicas do protagonista (e, mormente, de todas as outras personagens). Calisto, na verdade, não tem uma dimensão de complexidade psicológica que o possa transformar em personagem individuada *per se*. E porquê? Porque é a História, e não a psicologia, que interessa a Camilo retratar.

Ora, isto não é dizer pouco, antes pelo contrário. Calisto Elói transporta consigo o peso alegórico dessa doença do tempo que o impede de aceder a qualquer tipo de verdadeira individualidade. Quer como “anjo” quer, mais tarde, como “anjo caído”, nada de especialmente complexo ou potencialmente contraditório se passa na sua figuração individuada. Ao que parece, as alternativas oferecidas pelo presente histórico camiliano não são famosas: há aqueles em que já são visíveis os sinais da corrupção moral; e há depois os que, inevitavelmente, neles se tornarão. É apenas uma questão de tempo, nem sequer de natureza. Esta visão pessimista e desencantada atravessa a ficção camiliana e encontra no protagonista d’*A Queda dum Anjo* um dos seus máximos exemplos.

Veja-se, por exemplo, a completa descrença de Camilo ao descrever a descoberta do “amor” por Calisto Elói, quer com Adelaide quer

depois com Ifigénia, e a completa ausência de convicção expressa pelo sarcasmo sem remissão do narrador:

Foi neste instante que o morgado de Agra de Freimas sentiu no lado esquerdo do peito, entre a quarta e a quinta costela, um calor de ventosa, acompanhado de vibrações eléctricas, e vaporações cálidas, que lhe passaram à espinha dorsal, e daqui ao cérebro, e pouco depois a toda a cabeça, purpureando-lhe as maçãs de ambas as faces com o rubor mais virginal.

(...) Duas enfermidades há aí cujos sintomas não descobrem as pessoas inexpertas: uma é o amor, a outra é a ténia. Os sintomas do amor, em muitos indivíduos enfermos, confundem-se com os sintomas do idiotismo. É mister muito acume de vista e longa prática para discriminá-los. Passa o mesmo com a ténia, lombriga por excelência. O aspecto mórbido das vítimas daquele parasita, que é para os intestinos baixos o que o amor é para os intestinos altos, confunde-se com os sintomas de graves achaques, desde o hidrotórax até à espinhela caída.

E aqui está que Calisto Elói – ia-me esquecendo dizê-lo – também sentiu a queda da espinhela, sensação esquisita de vácuo e despego, que a gente experimenta, uma polegada e três linhas acima do estômago, quando o amor ou o susto nos leva de assalto repentinamente. (Castelo Branco, 2012: 86)

A traição política (ou, melhor, partidária) de Calisto Elói, por outro lado, é igualmente não-problemática. Trata-se apenas de uma questão de facto, pragmática e de total simplicidade:

Decorreram alguns meses sem sucesso que dê capítulo de algum interesse. Fechado o triénio da legislatura, Calisto Elói foi agraciado com o título de barão da Agra de Freimas e carta de conselho. Sondou o ânimo de alguns influentes eleitorais de Miranda para reeleger-se pelo

seu círculo. Disseram-lhe que o mestre-escola lhe hostilizava a candidatura, emparceirado com o boticário. Arranjou o barão dois hábitos de Cristo, que fez entregar, com os respectivos diplomas, aos dois influentes. Na volta do correio foi-lhe assegurada a eleição, que, demais a mais, o Governo apoiava. (Castelo Branco, 2012: 189)

Que podemos daqui retirar? Que a sua *queda*, enunciada no título, e que toca ambas estas dimensões, a amorosa e a política (ou, se quisermos, genericamente moral), não é fruto de qualquer problema ou complexidade e não é, por essa razão, nem reflexiva nem crítica. Ela pertence ao domínio do reconhecimento de que as coisas são como são, e que sobre esta verdade absoluta e dominante não haverá, na realidade, nem muito a dizer nem (sobretudo) muito a pensar.

Porque lidamos com estas categorias absolutas, vemos também confirmado o carácter alegórico desta novela camiliana (como de tantas outras): o espírito do tempo limitou-se a encarnar em Calisto Elói, dele fazendo o exemplo paradigmático do que pode ser o desajuste histórico.

O que aconteceu afinal nesta novela de Camilo? Em termos genéricos, o tempo presente limitou-se a fazer o seu trabalho, superando o anacronismo e o desajuste histórico que Calisto encarnava. Calisto Elói, por seu turno, apanhou o comboio do presente, tornou-se um homem do seu tempo (a sua evolução no domínio da moda assim o demonstra), e deixou para trás qualquer tipo de complexidade que lhe pudesse advir de ser um exemplo do anacronismo e, por isso, de uma concepção complexa e potencialmente contraditória da História. Finalmente, no tempo presente, a História parece poder fluir de modo contínuo e não-problemático, sem haver por isso necessidade de que alguém se interrogue sobre a sua espessura descontínua e heterogênea. Esta novela de Camilo é pois mais um dos textos de porte que o século XIX produz sobre a ansiedade temporal: aquela doença

do tempo que Calisto encarnava é resolvida pelo meio da “grande saúde” que é, como virá a dizer Pessoa no seu poema *Aniversário*, a capacidade “de não perceber coisa nenhuma”. É este grau de “felicidade” que Calisto Elói conquista, e com que o texto acaba.

REFERÊNCIAS

- BUESCU, Helena Carvalhão (2016). “Revolução e família: *Amor de Perdição*”, in Gilda Santos e Paulo Motta Oliveira (org.), *Genuína fazendeira: Os 100 anos de Cleonice Berardinelli*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo. 266-275.
- CASTELO BRANCO, Camilo (2012). *A Queda dum Anjo*. Porto: Livraria Civilização.

(Página deixada propositadamente em branco)

“ENTRE OS PARÁGRAFOS MORTOS DA HISTÓRIA”. SOBRE A HISTORICIDADE NA FICÇÃO QUEIROSIANA

“BETWEEN THE DEAD PARAGRAPHS OF HISTORY”.
ON HISTORICITY IN THE FICTION OF EÇA DE QUEIRÓS

Carlos Reis

CLP – Universidade de Coimbra

<https://orcid.org/0000-0001-6492-3486>

RESUMO

Neste artigo problematiza-se a noção de *historicidade*, conduzindo aquela problematização a uma categoria axial dos textos narrativos, a personagem, bem como aos termos em que ela vive eventos históricos. Confirma-se, assim, a dimensão histórica da literatura, sem se privilegiar uma leitura historicista dos textos narrativos literários, entendidos como meros epifenómenos da História. No que diz respeito a Eça de Queirós, dá-se atenção a textos ficcionais e a outros não-ficcionais, observando-se neles *maneiras de historicidade* ou *modos ficcionais de ser histórico*. Procede-se, então, a várias indagações que contemplam referências históricas, o grau de conhecimento (ou de reconhecimento) da História na ficção queirosiana e ainda a inferência de informações históricas não expressas, o que contribui para configurar as personagens e o cenário em que elas se movem. Também os textos doutrinários de Eça acolhem elementos de uma historicidade que atravessa toda a produção queirosiana, podendo aqueles textos antecipar ou confirmar a presença da História, de forma explícita ou enviesada, na ficção.

Palavras-chave: historicidade, Eça de Queirós, personagem, ficcionalidade.

ABSTRACT

This article problematizes the notion of historicity, working this problematization towards an axial category of narrative texts, i.e., literary characters, as well as the terms through which these characters experience historical events. As such, this article discusses the historical dimension of literature without privileging a historicist reading of literary narrative texts understood as mere epiphenomena of History. In regards to Eça de Queirós, particular attention is given to his fictional texts and other non-fictional texts, to approach the ways through which historicity or fictional modes of being historical are manifest. I discuss different historical references, the level of knowledge (or awareness) of History in Eça de Queirós's fiction and also the inference of historical information that is not explicit, all contributing to define the characters and the settings in which they exist. Furthermore, Eça's doctrinal texts represent elements of historicity that run through all of his work and that anticipates or confirms the presence of History, either explicitly or implicitly, in fiction.

Keywords: historicity, Eça de Queirós, character, fictionality.

1. Há um termo que, tendo conhecido vasta divulgação e fortuna crítica apreciável, nos anos 60 e 70 do século passado, abre, muito convenientemente, esta análise. Refiro-me ao vocábulo *literariedade* e àquilo que ele significou, a partir de uma caracterização devida ao grande linguista russo Roman Jakobson; de alguma forma ligado à também jakobsoniana postulação de funções da linguagem (e, em particular, à chamada função poética), a noção de literariedade reportava-se à propriedade ou conjunto de propriedades que permitiam caracterizar um texto verbal como texto literário.

O conceito em apreço caiu em desuso, quando se esgotou a abordagem de teor linguístico e essencialista que enformava a reflexão sobre literariedade e quando concepções contratualistas procuraram

explicar a condição de existência da linguagem literária e dos seus textos. Contudo, a reminiscência que dele ficou reencontra-se na designação de um determinado modo de ser de práticas culturais e linguísticas, em função de condições específicas nelas reconhecidas; nalguns casos, esse modo de ser apresenta-se com potencial vinculação literária e arrasta desenvolvimentos operatórios significativos.

Por este caminho chego à noção de *historicidade*, à sua projeção sobre uma categoria axial dos textos narrativos (a personagem) e a certas translações que aquela projeção explica. Está aqui em causa, então, a vivência, pela personagem de ficção, de eventos da História, num processo de representação que pode ser relacionado com a dimensão histórica da literatura, uma deriva operatória em que nem sempre reconheço legitimidade epistemológica; uma tal fragilidade analítica deduz-se muitas vezes da leitura historicista dos textos narrativos literários, entendidos como epifenómenos da História. O que é diferente do reconhecimento – um reconhecimento justificado e pertinente – da condição histórica da literatura.

O funcionamento morfológico da língua justifica que sejam sublinhadas algumas coisas já sabidas. Assim, noto que o sufixo derivacional *-dade*, enquanto constituinte associado a uma forma de base, permite chegar a formas nominais com diversos significados; é este um dos “processos que envolvem especialização de **afixos**” (Vilela, 1995: 17). Aqueles significados apresentam elevado grau de abstração e podem ser da ordem da relação, do atributo, da qualidade, da posse ou da origem, particularmente em lexemas derivados de adjetivos (cf. Houaiss, 2002-3: 1172). Fala-se, por isso, de *historicidade* como “qualidade ou condição do que é histórico” (Houaiss, 2002-3: 2001), contemplando aquilo ou aquele que reconhecemos como componente associado à História; é o que se observa em acontecimentos, em cenários e em fenómenos sociais e políticos, mas também em figuras que a historiografia fixou como entidades

com intervenção determinante no destino coletivo de um povo e de uma nação. Para aquilo que me interessa, a historicidade assim perspectivada atinge personagens ficcionais ou figuras históricas ficcionalizadas, em contexto literário: em romances, em novelas e em contos, em diversas épocas e com diferente motivação ideológica.¹

Procuro caracterizar de forma mais elucidativa a propriedade que estabeleci como âncora desta análise, aproximando-a da noção de *qualidade essencial*, tal como Roman Ingarden a concebeu e descreveu. Para Ingarden, as essencialidades são derivadas e “revelam-se normalmente em situações e acontecimentos complexos e frequentes vezes muito diversos entre si como uma atmosfera específica que paira sobre os homens e as coisas que se encontram nestas situações e que tudo no entanto e com a sua luz transfigura” (Ingarden, [1931] 1973: 318). A historicidade, derivando daquilo que é reconhecido como histórico, emerge, então, de certos ambientes, figuras ou discursos e pode tornar-se semanticamente marcante, numa narrativa literária particular; ela assume circunstancial e pontualmente a tonalidade modal e genológica que predomina no romance histórico formalmente entendido como tal, sem que isso baste para se atingir o estatuto do subgénero referido. De certa forma, é a historicidade que sobrevive aos “parágrafos mortos da história”, expressão queirosiana que mais adiante revelará todo o seu sentido.

2. Aproximando-me já de Eça de Queirós, darei atenção a alguns dos seus textos ficcionais e a outros a que, em princípio, não é atribuído esse estatuto; é neles que se concretiza aquilo a que chamarei *maneiras de historicidade* ou *modos ficcionais de ser histórico*. E, con-

1 Em meu entender, é de outra natureza e obedece a motivações próprias a acentuada carga de historicidade que se observa nalgumas epopeias. Esta é uma questão de que não tratarei agora.

forme já referi, centrar-me-ei preferencialmente em personagens de diferente projeção e conformação, recorrendo, para tal, a dispositivos de figuração e de refiguração e aos seus efeitos representacionais.²

No início do capítulo XI d'*O Crime do Padre Amaro*, lemos o seguinte:

Daí a dias, os frequentadores da botica, na Praça, viram com espanto o padre Natário e o dr. Godinho conversando em harmonia, à porta da loja de ferragens do Guedes. O recebedor, — que era escutado com deferência em questões de política estrangeira — observou-os com atenção através da porta vidrada da farmácia, e declarou com um tom profundo «que não se admiraria mais se visse Vítor Manuel e Pio IX passearem de braço dado!» (Queirós, 2000: 479)

Numa pequena cidade de Portugal e no decurso de uma ação que transcorre na segunda metade do século XIX, duas personagens anteriormente caracterizadas são associadas a duas figuras históricas e a episódios por elas protagonizados. Deste modo, entram na cena da ficção queirosiana o rei da Itália em processo de reunificação e o pontífice que tenazmente se lhe opôs; é a esse conflito que aqui se alude, como que em projeção microscópica, quando os “frequentadores da botica” se dão conta da aparente e inesperada reconciliação de duas personagens, até então em relação conflituosa.

Não basta aquela alusão para dizermos, d'*O Crime do Padre Amaro*, que é um romance histórico. Como se sabe, o que este sub-

2 Trata-se de matéria de que ultimamente me tenho ocupado, no âmbito do projeto de investigação “Figuras da Ficção”, que se integra no Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra (em <https://www.uc.pt/fluc/clp/inv/proj/teolit/figfic>, versão alargada em <https://figurasdaficcao.wordpress.com/about/>). No quadro desse projeto, publiquei diversos ensaios (recolhidos em Reis, 2018a) e iniciou-se a publicação online do *Dicionário de Personagens da Ficção Portuguesa* (<http://dp.uc.pt/>)

gênero implica, a partir da sua formação no contexto do romantismo europeu, é a coexistência reiterada e semanticamente consequente, “num mesmo universo diegético, de eventos e de personagens históricas e de eventos e de personagens inventadas” (Halsall, 1988: 271). Essa coexistência suscita efeitos estruturais, semânticos e pragmáticos importantes, designadamente quando está em causa uma visão idealizada, por vezes até de teor restauracionista, do passado e, em particular, do passado medieval (cf. Reis, 2018b: 459-462).

Não é disso, obviamente, que aqui se trata, quando são referidas figuras históricas trazidas à conversa provinciana dos fregueses de uma farmácia leiriense. E contudo, deduz-se daquela presença um óbvio efeito irónico e caricatural, atingindo alguém (um modesto funcionário da Fazenda Pública) “que era escutado com deferência em questões de política estrangeira”. Para mais, Vítor Manuel e Pio IX comportam significados históricos, políticos e ideológicos de atualidade, disseminando num romance naturalista uma historicidade que, no caso, o vincula ao tempo presente em que ele está implantado³. O que, recorde-se, muito bem sintonizava com a doutrina e com a prática do naturalismo e da sua fixação nos fenómenos de uma atualidade degradada que importava reformar.

Este afloramento da historicidade num romance naturalista não se confunde com um outro tipo de presença da História na ficção,

3 Tendo em atenção o tempo diegético d'O *Crime do Padre Amaro*, percebe-se que a ação do romance e aquele episódio têm lugar na segunda metade da década de 60, situando-se o epílogo cerca de dois anos depois (ou pouco mais), “nos fins de maio de 1871” (Queirós, 2000: 1019), quando estão a chegar a Lisboa as notícias do fim violento da Comuna de Paris. O cerco de Roma, pelas forças comandadas por Vítor Manuel, teve lugar entre aqueles dois momentos, em setembro de 1870, levando Pio IX a autodeclarar-se prisioneiro no Vaticano. Em certo momento da ação, Amaro recorda que o padre Natário antecipara esse acontecimento: “E ainda me lembro uma noite que o padre Natário aqui falava dos sofrimentos do nosso Santo Padre Pio IX, que seria preso, se os liberais entrassem em Roma...” (Queirós, 2000: 511).

que Eça também cultivou. O caso mais conhecido dessa presença, num tempo literário que dista duas décadas d'*O Crime do Padre Amaro*, é o d'*A Ilustre Casa de Ramires*, traduzindo como que uma cedência do último Eça àquilo a que ele mesmo chamou "o latente e culpado apetite do romance histórico" (Queirós, 2008, I: 370). Cedendo àquele apetite, Eça problematiza, no plano ficcional e no plano metaficcional, as relações entre História e ficção e as implicações ideológicas resultantes da sua aproximação ao romance histórico, em contexto finissecular e no ambiente político que se seguiu ao Ultimato britânico de 1890; esta é uma matéria já amplamente estudada e que, para além disso, sempre pode ser ilustrada com sugestivas reflexões do escritor, em cartas em que ele se debruça sobre a questão da História⁴.

3. A partir daqui, abre-se-nos um trajeto de indagações que passo a especificar. Primeira indagação: em que medida as referências históricas (como a que é atribuída ao honrado recebedor da Fazenda, em Leiria) contribuem para a figuração de personagens? Outra: que grau de conhecimento (ou de reconhecimento) da História nos é facultado, quando tais referências se processam em contextos como aquele? Outra ainda: como inferimos informações históricas, quando não existem expressas alusões como aquelas que comentei? E como se modula, noutros textos queirosianos, a dimensão de historicidade que neles, eventualmente, surpreendemos?

Cumprе lembrar que, ao falar em figuração, estou a reportar-me a um processo relativamente complexo, permitindo individualizar figuras (sobretudo personagens, mas também narradores e mesmo

4 Ocupei-me deste assunto em Reis, 1999: 103-115. Veja-se também uma parte da introdução de Elena Losada Soler à edição crítica d'*A Ilustre Casa de Ramires* (cf. Queirós, 1999: 54-60, bem como Lisboa, 2008: 139-201, Remédios, 2002 e Marinho, 2005).

narratários) que, numa narrativa, desempenham funções compatíveis com o seu estatuto funcional. Um aspeto decorrente daquele processo de individualização (um processo que é gradual e dinâmico) diz respeito à condição ficcional das figuras que ganham a identidade própria que lhes é conferida pela figuração (cf. Reis, 2018b: 165-168).

Quando consideramos as personagens de um romance e a historicidade que elas comportam, deduzimo-la sobretudo de dispositivos de conformação acional, isto é, de comportamentos que participam numa ação narrativa e que nela são desenvolvidos; são esses comportamentos que indiciam ou explicitam o perfil psicológico, ideológico, moral ou cultural de uma personagem que pode evidenciar uma certa vocação para a marcação da historicidade (cf. Reis, 2018b: 168). Naturalmente que o comportamento em que tal marcação é mais expressiva e consequente corresponde ao discurso da personagem⁵, em particular quando nele escutamos informações que envolvem figuras, datas ou acontecimentos históricos.

Entretanto, faço aqui uma ressalva, tendo a ver com o que antes assinalai, ou seja, a dimensão ficcional potenciada pela figuração. Se essa dimensão define e especifica o estatuto da personagem, então ela estende-se às entidades e aos factos históricos que o seu discurso contempla. Exemplifico, com dois passos do capítulo X d’*O Crime do Padre Amaro*: uma noite, em Leiria, “João Eduardo encontrou Agostinho todo entusiasmado com um artigo que compusera de tarde, e que lhe «saíra cheio de piadas à Vítor Hugo!»” (Queirós,

5 Em termos mais explícitos: “Designa-se como *discurso da personagem* a reprodução da respetiva atividade verbal, compreendendo diferentes modalidades de elaboração e incluindo os pensamentos que configuram a sua vida interior” (Reis, 2018b: 398); a isto pode acrescentar-se que a atividade verbal de uma personagem é condicionada pelas competências linguísticas que lhe são atribuídas, tanto no plano idiomático como no dos níveis de linguagem (cf. Vieira, 2008: 115-122).

2000: 407); no mesmo capítulo e perante o padre Natário, o secretário-geral do Governo Civil exclama: "E admiro Pio IX, uma grande figura! Somente lamento que ele não arvore a bandeira da civilização!" (Queirós, 2000: 435). Em ambos os casos, o discurso das personagens traduz comportamentos de figuração (melhor: de autofiguração) que "contaminam" ficcionalmente as entidades históricas envolvidas. Elas são apropriadas pelo discurso pretensioso do medíocre jornalista que é Agostinho Pinheiro e pela retórica do caricato Gouveia Ledesma e, de certa forma, banalizadas por ambos.

Vale a pena lembrar aqui (e de novo) palavras sempre pertinentes de Roman Ingarden acerca da manifestação, em contexto ficcional, de figuras históricas: observa Ingarden que "as personagens que 'aparecem' nas obras literárias não só têm nomes, p. ex., como 'C. J. Cesar', 'Wallenstein', 'Ricardo II', etc., mas devem, em certo sentido, 'ser' também estas personagens outrora assim chamadas e realmente existentes. (...) Devem, portanto, ser em primeiro lugar 'reproduções' das pessoas (coisas, acontecimentos) outrora existentes e ativas, mas ao mesmo tempo devem representar aquilo que reproduzem" (Ingarden, [1931] 1973: 266). O ato de "representar aquilo que reproduzem" significa, por um lado, que a representação concretiza uma modelização ficcional; por outro lado, que a reprodução (designadamente, do nome) permite o reconhecimento das figuras históricas como tais e com os significados que lhes são inerentes. No final dos anos 60, quando ocorrem as falas das duas personagens d'*O Crime do Padre Amaro*, Vítor Hugo é o poeta heroico em combate contra o Segundo Império, ao passo que Pio IX é uma espécie de epítome da reação clerical ideologicamente antiliberal.

4. Não são apenas os textos ficcionais queirosianos que acolhem elementos de uma historicidade que difusamente ajuda a caracterizar

as personagens e o cenário em que elas se movem. A par deles (e, às vezes, antes deles), outros textos, a que chamo doutrinários, não fogem à marcação da historicidade. Falarei, de seguida, de alguns desses textos, em geral bem conhecidos, mas não tanto por aquilo que aqui está em causa.

Dois testemunhos doutrinários produzidos por Eça, nos anos 70 e 80 do século XIX, revelam-se-nos muito significativos, ainda que o primeiro deles seja formalmente precário. Refiro-me à conferência sobre o realismo, de 12 de junho de 1871, proferida pouco depois de Antero de Quental ter falado sobre “causas da decadência dos povos peninsulares nos últimos três séculos”; o que logo sugere que a reflexão coletiva trazida pelo “espírito das conferências” (título da intervenção de abertura, por Antero) contemplava uma abordagem pelo viés da História. De acordo com a conferência de Eça (chamei-lhe um testemunho formalmente precário porque, como é sabido, o que dela conhecemos foi reconstituído pelas notícias e comentários aparecidos nos jornais da época), o realismo “deve ser perfeitamente do seu tempo” (*apud* Reis, 1990: 141).

Para Eça de Queirós, ser “do seu tempo” requer um diálogo crítico com aquele outro tempo (sobretudo oitocentista) que antecedeu o que é contemporâneo, entendido quase como um valor em si mesmo, a cultivar pelo realismo. E assim, o exemplo de *Madame Bovary* (1857) invocado por Eça é contraposto à arte literária representada pelo *Eurico o presbítero*, pel’ *O Arco de Sant’Ana* e pel’ *A mocidade de D. João V*, anteriores ao genial romance de Flaubert. Anteriores, mas não muito (o terceiro daqueles títulos é de 1852-53), o que insinua uma historicidade que não é da ordem da cronologia e das suas datas, mas sim da ordem das diferenças estéticas e culturais, com as suas ruturas e com as motivações axiológicas e ideológicas que lhes eram inerentes.

Mais tarde, ao escrever o prefácio dos *Azulejos* do conde de Arnoso, Eça volta a subordinar a explanação do seu pensamento à

historicidade de acontecimentos, de mentalidades e de fenómenos socioculturais cuja existência é indissociável de um momento histórico assim referido: "Depois, numa manhã de Julho, tomou-se a Bastilha" (Queirós, 2009: 189). E contudo, para além desse momento histórico, torna-se necessário convocar os tais acontecimentos e fenómenos que explicam a emergência de uma figura com contornos alegóricos; não sendo uma figura histórica, no sentido restrito do termo, ela exhibe o timbre de uma historicidade marcada: depois de ter desaparecido "o antigo Leitor, discípulo e confidente", surgiu "a turba que se chama o *Público*, que lê alto e à pressa no rumor das ruas" (Queirós, 2009: 189).

5. Volto a personagens de Eça de Queirós, para me fixar agora nalgumas daquelas em quem a manifestação da historicidade envolve componentes semântico-pragmáticos mais densos e consequentes do que aquilo que observámos anteriormente. Reafirmo o que já dei a entender: não estão aqui em causa figuras históricas, no sentido em que falamos delas a propósito do romance histórico; ocupo-me, sim, de personagens nativas da ficção, que nem por isso escapam a implicações de historicidade, num tempo literário que a isso era propício.

Reporto-me a dois episódios muito significativos. Situam-se ambos no lugar estratégico que é o final dos romances em que se encontram, de acordo com o que se sabe ter sido uma estratégia de acabamento epilógico em que Eça investiu considerável trabalho de escrita (cf. Cunha, 1997). No primeiro desses episódios, localizado no epílogo d'*O Crime do Padre Amaro*, dois padres conversam com um político acerca das notícias que estão a chegar a Lisboa e que relatam a derrota da Comuna de Paris.

A conversa não acontece num qualquer lugar, mas sim num espaço abundante em marcas de historicidade: o Chiado, centro social e cul-

tural da Lisboa subsequente à Regeneração, na segunda metade do século XIX e em tempo de monarquia constitucional; nesse espaço, erguem-se “duas fachadas tristes de igreja” (Queirós, 2000: 1035) e encontra-se a figura de Camões, representada na estátua da autoria de Vítor Bastos, inaugurada em 1867, com propósitos ideológicos que são conhecidos. Não é, porém, essa datação, na sua especificidade, que aqui me interessa. Em vez de privilegiar uma visão primariamente historicista da literatura e da ficção, leio a historicidade daquele episódio na alusão à Igreja, em tempo de recuperação da sua influência social, e na presença do épico, num cenário de decadência social e política; é nesse contexto que as personagens – o cônego Dias, o padre Amaro e o conde de Ribamar – absorvem, remodelam e projetam a historicidade difusa de que tenho falado. O mês e o ano referidos (recordo: finais de maio de 1871), bem como o episódio histórico que está em curso e de que chegam informações pelo telégrafo, são o ponto de partida para a imersão das personagens naquela atmosfera; a historicidade que delas deduzimos potencia o dramático contraste entre, por um lado, a sua cínica miopia social e, por outro lado, tudo aquilo que o “velho poeta, ereto e nobre” (Queirós, 2000: 1035), representa, lembrando a “antiga pátria – pátria para sempre passada, memória quase perdida!” (Queirós, 2000: 1035).

O capital semântico-pragmático que Eça de Queirós investiu no Chiado e noutros lugares da capital portuguesa – aquilo que muitas vezes designamos como Lisboa queirosiana⁶ – são retomados na sua

6 Não há, na nossa literatura, nenhum outro escritor (nem mesmo Fernando Pessoa, muitas vezes citado a este propósito) que, como Eça, tenha conferido tanta atenção a Lisboa, com intuítos de semantização e de crítica de costumes, bem patentes nos principais romances queirosianos. Nesse sentido, alguns deles poderiam integrar o atlas desenhado por Franco Moretti (cf. Moretti, 1998); certos estudos sobre esta matéria limitam-se, quase sempre, à geografia primária e meramente descritiva dos espaços lisboetas (e não só, evidentemente),

obra-prima, *Os Maias*. De novo aqui dou especial atenção ao final do romance e aos termos em que duas personagens – Carlos da Maia e João da Ega – tacitamente incorporam uma historicidade que é parte destacada da sua figuração, com inerente modelização ficcional de vivências pessoais do tempo histórico.

Relembro o que já foi dito muitas vezes: a história contada n' *Os Maias* subordina-se a uma construção temporal complexa e de largo alcance, num transcurso que vai dos anos vinte do século XIX a 1887⁷. Nesse transcurso, algumas vezes são explicitados os anos que balizam a vida das personagens e o destino da família Maia. Por treze vezes esses anos são expressamente referidos (dois deles repetidos), demarcando o avanço da ação ou fixando os seus antecedentes; todavia, apenas numa dessas ocorrências o ano mencionado corresponde a um acontecimento histórico: é durante o jantar do hotel Central que se diz que Tomás de Alencar "ultimamente pendia para ideias radicais, para a democracia humanitária de 1848" (Queirós, 2017: 208), alusão ainda assim genérica a um ano intenso em matéria de revoluções, com destaque para aquela que, em França, terminou a chamada Monarquia de Julho e conduziu à Segunda República.

Aquela sobriedade significa que *Os Maias* são um romance alheado da História? De modo algum. A par d' *A Ilustre Casa de Ramires*, *Os Maias* são a obra em que Eça mais subtil e talentosamente cultivou o diálogo da ficção, das suas personagens e dos seus espaços, com a História, umas vezes de forma indireta, outras de maneira explí-

às vezes com motivação biografista (cf. Matos e Castelo Branco, 1983; Alves, 1984; Matos, 1987; Dias, 2003). Em vez disso, prefiro olhar a conformação urbana que se encontra na ficção queirosiana como paisagem em interação com a ficção e com as figuras que a integram (cf. Reis, 2005; Reis, 2012, e ainda Oliveira, 2014, sobre o espaço romanesco queirosiano).

7 Continua pertinente a análise consagrada por Jacinto do Prado Coelho à arquitetura temporal d' *Os Maias* (cf. Coelho, 1976: 167-188).

cita. Lembremos três personagens *d'Os Maias* que se cruzam com a História do século XIX, em momentos diferentes: o jovem Afonso da Maia é indissociável da época do vintismo e do agitado ambiente político que se lhe seguiu, levando-o ao exílio na Inglaterra, onde se cruzou com “os emigrados liberais, Palmela e a gente do *Belfast*” (Queirós, 2017: 71); bem mais tarde, Maria Eduarda sofre com os efeitos da guerra franco-prussiana e da Comuna, depois de saber que “o exército capitulara em Sédan, o imperador [Napoleão III] estava prisioneiro!” (Queirós, 2017: 514); por fim, ao regressar a Lisboa, em 1887, Carlos da Maia vê que o Passeio Público deu lugar ao monumento dos Restauradores, cuja inauguração teve lugar em 23 de abril de 1886⁸.

Fixo-me naquele regresso, para notar, nele e nalgumas das suas personagens, o timbre de uma historicidade que se não traduz propriamente em alusões explícitas a factos históricos, enquanto tais; em vez disso, Carlos da Maia e João da Ega veem, sentem e avaliam um tempo histórico em que são notórias as tintas da decadência e da crise social do Portugal finissecular⁹. Uma manifestação disso mesmo, em tom quase alegórico: quando reencontra Tomás de Alencar, Carlos

8 Curiosamente e apesar do cuidado que Eça punha na construção dos seus romances, no capítulo VI d'*Os Maias* surge um anacronismo: a referência a *L'Assommoir*, romance publicado depois do episódio (o jantar do hotel Central) em que é mencionado. Sobre este assunto, cf. a introdução à edição crítica d'*Os Maias*, em Queirós, 2017: 40.

9 O tema da decadência é, como se sabe, geracional. Ele está presente, “embora com diferentes gradações, nas Conferências do Casino, nos ensaios, na crítica historiográfica e nos romances dos de 70. A educação romântica e o enfraquecimento de caracteres e ideais, a vida política e o parlamentarismo, a perda do carácter nacional e o francesismo” sintonizam com “os próprios pressupostos teóricos do naturalismo, baseados nas preocupações científicas e nas teses psicofisiológicas de então”; esses pressupostos “podem ser relacionados com uma visão decadentista da sociedade e levam a literatura a explorar o tema do ‘homem doente’, exploração que avulta à medida que se aproxima o final do século, tomando a decadência a feição de *degenerescência*” (Ribeiro, 2000: 79).

da Maia confirma no velho amigo a condição de quem pode ser entendido como epítome de um romantismo que nunca desaparece verdadeiramente da cena do romance; agora, todavia, Alencar aparece "com a sua grenha inspirada e toda branca". Como quem diz: persistindo em ser o que é, mas trazendo em si os vestígios de um envelhecimento que é o do próprio romantismo.¹⁰

Depois disso, entra em cena a estátua de Camões, como que "recuperada" do episódio final d'*O Crime do Padre Amaro*. Ali, a figura do épico era evocada, num *explicit* um tanto retórico e em tom sombrio, por um narrador de palavra fortemente crítica; n'*Os Maias*, a referência a Camões surge logo no início de um passeio carregado de significado simbólico:

Estavam no Loreto; e Carlos parara, olhando, reentrando na intimidade daquele velho coração da capital. Nada mudara. A mesma sentinela sonolenta rondava em torno à estátua triste de Camões. (Queirós, 2017: 679)

A alusão parece meramente acessória, mas não é assim. A figura do épico (que aqui pode ser entendida como personagem alegórica) integra um espaço em que ressoam vários tempos históricos e os significados que lhes são inerentes: o passado heroico a que a epopeia camoniana se refere; o presente de uma decadência que o olhar *blasé* do protagonista afrancesado surpreende; o acanhado e provinciano projeto de renovação urbanística que, nesse presente decadente, João da Ega mostra, nos Restauradores e na Avenida; por fim, o espaço-tempo dos "altos da cidade" e dos "velhos outeiros da Graça e da

10 Muito antes, no primeiro capítulo, Alencar aparecera "macilento, de bigodes negros" (Queirós, 2017: 77); mais tarde, no jantar do hotel Central destacam-se os seus "longos, espessos, românticos bigodes grisalhos" (Queirós, 2017: 201).

Penha”, tudo coroado pelo “castelo, sórdido e tarimbeiro” (Queirós, 2017: 685 e 686).

Parece legítimo afirmar que a modelação da historicidade d’*Os Maias* assume uma dimensão humana e ideologicamente impressiva, quando nela se integra o trajeto pessoal das personagens e a componente de conformação acional da sua figuração. Configura-se, deste modo, uma dinâmica que não é apenas a do conhecimento, na instância da leitura, das figuras envolvidas, mas também a do reconhecimento de um quadro histórico difusa e subtilmente representado em regime ficcional, fora dos protocolos do romance histórico propriamente dito. O que, evidentemente, requer, na referida instância recetiva, uma disposição cognitiva e uma competência cultural que são argumentos decisivos para que se concretize a dimensão de historicidade que é própria do romance e, em particular, do romance oitocentista. Isto não impede que, pontual e calculadamente, o romance inclua referências históricas explícitas, que nele funcionam como *efeitos de real histórico* (parafraseando uma expressão consagrada de Roland Barthes), conforme fica evidente quando se fala em “Palmela e a gente do *Belfast*” ou na capitulação de Napoleão III.

6. Se é verdade que as narrativas ficcionais de Eça de Queirós quase sempre conviveram com a História do seu tempo (era assim, conforme ficou dito, no romance do século XIX, em geral), não menos o fez a cronística que o escritor cultivou, durante quase toda a sua vida literária. Em jornais, em revistas ou em publicações avulsas, Eça foi um cronista magistral, nisso convivendo com outros grandes romancistas coevos, como Clarín ou Machado de Assis.

Entretanto, mais ainda do que no romance, a crónica concentra a atenção do cronista nos incidentes e no fluir de um presente cuja historicidade, por vezes, é mais acessória e passageira do que a que lemos no romance. Podendo ser entendida como “um género narra-

tivo (...) em que se relata, de forma breve e em termos subjetivos, um episódio singular, um incidente ou uma ação observados no quotidiano do cronista" (Reis, 2018b: 69), a crónica conjuga aquela historicidade com as circunstâncias de vivência pessoal do tempo que passa e projeta-se sobre um público normalmente alargado; no tempo de Eça, esse público era o da imprensa escrita, em Portugal e no Brasil¹¹.

Das centenas de crónicas que Eça de Queirós escreveu centrou-me numa daquelas em que, de forma mais sugestiva, se dá atenção a um facto histórico, logo então percebido como tal. O registo em que isso acontece envolve modelizações ficcionais que se traduzem, entre outros aspetos, no tratamento de personalidades históricas como figuras de ficção; para além disso, interessa-me, neste momento, notar o seguinte: na crónica em apreço, a representação da historicidade surge consideravelmente atenuada, em favor de um impulso para significados transcendentais que se distanciam daquela historicidade. Um confronto entre este procedimento e aqueles que, no romance, reelaboram os sentidos do histórico sempre será possível, mas não neste momento.¹²

11 Além das recolhas que apareceram pouco depois da morte de Eça (quase todas apresentando importantes deficiências editoriais), estão já disponíveis vários volumes da edição crítica da obra queirosiana, onde se reúnem, por título de publicação, textos de imprensa de Eça: cf. Queirós, 1995; Queirós, 2002; Queirós, 2004; Queirós, 2005. A atividade de Eça como cronista, sobretudo na imprensa brasileira, tem sido circunstanciadamente estudada por Elza Miné (cf. sobretudo Miné, 2000).

12 Não deixo, todavia, de chamar a atenção para o seguinte: na novela *O Mandarim* (1880), muito anterior à crónica de que vou ocupar-me, Eça rompe com a lógica ficcional da representação da historicidade que se observa n'*O Crime do Padre Amaro* e praticamente cancela referências à História e aos seus protagonistas. E contudo, a incursão de Teodoro na China e as desventuras de que ali padeceu poderiam ser lidas em clave histórica e enquadradas no ambiente conflituoso das Guerras do Ópio que tiveram lugar entre 1839 e 1860.

O tal facto histórico foi o assassinato de Cánovas del Castillo, a 8 de agosto de 1897, nas termas de Santa Águeda, no País Basco, pelo anarquista italiano Michele Angiolillo; disparando três tiros de pistola sobre o grande político espanhol e presidente do Governo, Angiolillo pretendia vingar a execução, em Barcelona, de outros anarquistas, num tempo propenso a atentados e a subsequentes condenações à morte, como com ele aconteceu.

A partir deste brutal acontecimento – que causou alargada comoção e provocou grande instabilidade na vida política espanhola –, Eça procede, na crónica publicada a 5 de setembro de 1897, na *Revista Moderna*, à revisão de um facto histórico a que outros se seguiram¹³ e que, naquele momento, começou por ter um tratamento jornalístico. Na lógica daquela revisão em regime cronístico, trata-se de relativizar a morte de Cánovas, como se a notícia do seu assassinato e a historicidade nele implicada devessem dar lugar a uma outra e mais profunda significação: para Eça, “não só a notícia envelhece, desbota, engelha, desce ao lixo como o jornal em que primeiramente rebrilhou e ressoou – mas também com cada Sol que se afunda no mar, o morto mais morre, mais se afunda na terra” (Queirós, 2005: 57). E assim, logo a morte de um político poderoso “caducou, regelou, se alinhou, seca e rígida, entre os parágrafos mortos da história”; como ela, “o homem forte que enchia a Espanha de oceano a oceano, desde Cuba até às Filipinas, se esvai, recua diluidamente para o Passado, sombra ténue confundida a outras sombras ténues, um incerto Cánovas, que se perde entre os vagos Metternichs e os esfumados Cavours...” (Queirós, 2005: 57-58).

13 Recorde-se que, no ano seguinte e contra o que fora o pertinaz pensamento político de Cánovas del Castillo, Espanha perdeu as Filipinas e Cuba, na sequência da derrota sofrida na guerra com os Estados Unidos.

É a certeza do esquecimento histórico que motiva a reflexão que se segue, como que em busca de uma compensação para aquele esquecimento e para a diluição da sua historicidade. Na crónica de Eça, conjugam-se dois procedimentos: primeiro, a acentuação de uma dinâmica narrativa em que se relata "a espantosa história dos cinco dias" em que o assassino retardou o momento do atentado (um filme de Hitchcock não o contaria de forma mais magistral); segundo, a deriva alegórica que domina a figuração de uma personagem de quem nem o nome é dito, uma deriva que consideravelmente atenua as marcas de uma historicidade afinal fugaz. Para o cronista, o anarquista de quem a História mal reteve o nome passa a ser "a Morte" e as feições e os comportamentos que ela exhibe, como figura alegórica, assentam numa tradição representacional muito antiga: podendo ser entendida, neste contexto, como uma refiguração¹⁴, a Morte (com maiúscula, como convém à estilística da alegoria) traz "a sua foice dentro da maleta de lona", tem "fundos e agudos olhos", "espreita", desloca-se "sem rumor", "rondava e olhava"; por fim, "abriu a sua maleta, tirou a sua foice" (Queirós, 2005: 58, 59 e 62) e cumpriu o destino macabro que lhe competia executar.¹⁵

14 Falo em refiguração como "processo de reelaboração narrativa de uma figura (...) ficcional (normalmente uma personagem), no mesmo ou em diferentes suportes e linguagens. Pressupõe-se, deste modo, que as figuras ficcionais não são entidades restringidas e estaticamente fixadas na figuração a que uma certa narrativa as submeteu." (Reis, 2018b: 421).

15 A figura da morte regista uma presença expressiva na literatura, na iconografia e, em geral, nas artes da imagem; apresentando, "en tant que symbole, l'aspect périssable et destructible de l'existence", ela configura-se com traços aterradores; assim, "dans l'iconographie antique, la mort est représentée par un tombeau, un personnage armé d'une faux, une divinité tenant un humain entre ses mâchoires, un génie ailé, deux jeunes garçons, l'un noir, l'autre blanc, un cavalier, un squelette, une danse macabre, un serpent, ou tout animal psychopompe (cheval, chien, etc.)." (Chevalier e Gheerbrant, 1995: 650 e 651).

Reafirmo que antes ficou dito: o tratamento, como personagem alegórica, de um anarquista que matou um político atenua consideravelmente os contornos da historicidade que esse acontecimento envolve. Ao fazer derivar o assassino para a condição alegórica, Eça eleva aquele acontecimento a uma outra e mais complexa dimensão de sentido, uma dimensão que traça um impressionante arco de ligação entre a crónica paraficcional e as nossas vidas. Se a História é uma construção cujos heróis podem ser-nos indiferentes, acabando consumidos pela voracidade do esquecimento, não acontece assim com a alegoria, em particular quando ela se fixa na individualização personificadora que a crónica de Eça cultiva; “a personificação”, nota Gian Paolo Caprettini, “veicula ideias abstratas dando-lhes um corpo, mas pode também representar um tipo geral, um carácter, segundo uma fisionomia culturalmente codificada”. Além disso, “a alegoria como personificação afirma e estende o princípio da unidade do corpo, da pessoa enquanto entidade ontologicamente definida (...), assinalando o primado da unidade sobre a dispersão e sobre a fragmentação” (Caprettini, 1994: 259 e 260).

Afastando a narrativa cronística da historicidade que em muitos dos seus relatos ficcionais (e não só neles, é claro) se acha disseminada, Eça eleva-a a uma dimensão semanticamente mais densa e consequente. A morte de um estadista espanhol foi capaz de comover, por “quinze curtos e ligeiros dias” (Queirós, 2005: 57), quem logo então conheceu a notícia de tal morte; contudo, para o escritor, não é isso que verdadeiramente importa:

Mas o que não caduca, o que permanecerá, dando sempre um arrepio novo, é a história tão simples e trágica daqueles cinco dias de verão em que o assassino viveu, quietamente e cortesmente, no mesmo hotel, com o homem que vinha assassinar! (Queirós, 2005: 58)

Chama-se transcendente isso “que não caduca” e a morte é uma das suas faces mais assustadoras. O “arrepio novo” que reitereadamente aquela “história tão simples e trágica” (quer dizer: não a História, com maiúscula) nos provoca só é possível e faz sentido porque a alegoria que estrutura o relato assume aquele poder transcendente. Depois do transitório acontecimento histórico e logo que “a tragédia perde o seu interesse violento” (Queirós, 2005: 62), a natureza prossegue o seu curso, metaforizando o sentido de uma permanência que a contingente História não perturba. É com essa permanência que o escritor encerra a sua crónica, porque é ela que, na superior significação da narrativa como experiência humana, deve ser retida:

No entanto, pelas quietas colinas de Santa Águeda os pinheirais, altos no desatento azul, não cessam o seu indolente, eterno ramalhar: robustas vacas pastam num prado, onde um esperto arroio reluz e corre atarefado, e nos silvados as borboletas, aos pares, voam deslumbradamente por cima das madressilvas e das amoras maduras. (Queirós, 2005: 62-63)¹⁶

7. Da abordagem que levei a cabo ficam, para já, pistas de desenvolvimento que mais adiante completarei, com a referência a algumas precauções metodológicas motivadas pelos termos em que, por vezes, se processa a leitura da literatura como fenómeno histórico. As pistas de desenvolvimento referem-se ao potencial de aprofundamento de um tema como aquele que aqui tratei e que considero muito fecundo, para um melhor conhecimento da obra queirosiana e dos termos em que ela se inscreve na História do século XIX.

16 Note-se que, no tempo de Eça, a expressão “no entanto” não tinha sentido adversativo, mas sim temporal (como em “entretanto”).

No tocante ao estabelecimento de um diálogo praticamente constante com o seu tempo histórico, Eça de Queirós, enquanto romancista, não é, evidentemente, exceção e nem seria necessário regressarmos à clássica análise bakhtiniana sobre a epopeia e o romance para confirmarmos a pertinência do viés exegetico que fica sugerido: no romance oitocentista (designação que, é claro, reconheço ser demasiado generalista), a História é uma presença frequente mas, em muitos casos, enviesada, efetiva mas sinuosa nos procedimentos de modelização a que se sujeita. E também algo precária, se pensarmos nos protocolos temático-enunciativos do romance realista e no olhar que ele lança sobre acontecimentos históricos recentes ou ainda em curso; por isso, na referida análise, o grande teórico russo fala no romance como o género narrativo que se ocupa da “realidade contemporânea, inacabada e fluente” (Bachtin, 1979: 480). Nada mais contemporâneo, inacabado e fluente do que o tempo e a historicidade de que acima falei, a propósito do episódio final d’*Os Maias*: ele começa “numa luminosa e macia manhã de Janeiro de 1887” (Queirós, 2017: 673), ou seja, quando o romancista estava ainda a terminar o romance que viria a publicar no ano seguinte.¹⁷

Diferentes desta situação (muito diferentes, até) são o propósito, a lógica e a poética do romance histórico, incluindo-se nesta designação o ambivalente tratamento que Eça lhe deu, n’*A Ilustre Casa de Ramires*. Neste caso, para além de considerações metaliterárias e até de uma certa má-consciência que o romancista confessou¹⁸, o passado que está em causa é remoto, por vezes mal conhecido e até susce-

17 A história da escrita e publicação d’*Os Maias* está feita na introdução à edição crítica do romance (cf. Queirós, 2017: 17-46).

18 Refiro-me à conhecida carta de Eça ao conde de Ficalho sobre *A Relíquia*. “Debalde”, declara Eça, “se consultam in-fólios, mármoreos de museus, estampas, e coisas em línguas

tível de interpretações ideológicas de variadas feições. No limite, a representação, em clave ficcional, do passado longínquo autoriza indagações em torno de uma fugidia verdade histórica que o ficcionista se atreve a ambicionar; por isso, Alexandre Herculano dizia, em 1840, que "o noveleiro [entenda-se: o novelista] pode ser mais verídico do que o historiador; porque está mais habituado a recompor o coração do que é morto pelo coração do que vive"; e completava: "Essa [a novela] é a história íntima dos homens que já não são: esta [a história] é a novela do passado" (Herculano, 1840: 243).

Estas palavras de quem foi o nosso grande romancista histórico conduzem-me àquilo a que chamei precauções metodológicas. Precauções necessárias e de boa prática epistemológica, acrescento, quando está em causa o recurso ao romance chamado realista, como veículo de acesso à História. Nesta, não estão contemplados apenas factos e figuras históricas e ainda a historicidade que daí se deduz, mas também a vida social, os hábitos e as mentalidades, os protocolos comportamentais e as rotinas familiares.

É sabido: em António Pedro Lopes de Mendonça, em Camilo Castelo Branco, em Júlio Dinis ou em Eça de Queirós o historiador e o sociólogo encontram terreno fértil para aprofundarem ou para completarem aquilo que apreendem em fontes documentais eventualmente lacunares. Um exemplo desse potencial informativo: o título "de recorte realista" *Uma Família Inglesa* "indica que a matéria romanesca se inscreve no clima ético-social de uma família – a do probo, rico e empreendedor negociante, Mr. Richard Whitestone –, enquadrada na 'vida' do Porto (com grande presença inglesa), representada em *cen*as, ou seja, em quadros colhidos no real" (Monteiro,

mortas – a História será sempre uma grande Fantasia". E um pouco mais adiante fala do efeito que nele provocava a incursão por leituras eruditas: "Reaparece então o latente e culpado apetite do romance histórico" (Queirós, 2008, I: 370).

s.d.); evidentemente, é um contexto histórico que envolve aquele clima ético-social. Percebe-se a mesma difusa envolvimento quando entramos nos serões em casa de Luísa ou quando frequentamos a vida parlamentar com o caricato Calisto Elói.

Esta deriva da ficção para a História, com as conveniências, mas também com os riscos que implica, remete para um testemunho ideologicamente muito impressionante e com consequências por vezes de negativa fatura epistemológica. Refiro-me à famosa carta de Engels a Margaret Harkness, a propósito do mundo romanesco de Balzac e da sua representatividade histórica. Nela, Engels faz o elogio do romancista que retratou a sociedade francesa posterior a 1815.

He describes how the last remnants of this, to him, model society gradually succumbed before the intrusion of the vulgar monied upstart, or were corrupted by him; (...) and around this central picture he groups a complete history of French Society from which, even in economic details (...), I have learned more than from all the professed historians, economists, and statisticians of the period together. (Engels, 2000)

Em bom rigor, as considerações de Engels não se situam no campo da metodologia literária, mas sim no da ciência política. Ainda assim, elas alertam-nos para a cautela com que devemos ler a dimensão de historicidade que, em geral, reconhecemos na literatura e, em particular, no romance, com destaque, no caso presente, para o de Eça, no tempo do realismo. O que a partir dele cultivamos, quando está em causa aquela historicidade, não é (não deve ser) uma leitura “factualista” da narrativa literária, como se as referências ficcionais devessem replicar especularmente os eventos históricos e como se as figuras da ficção tivessem de reproduzir, com exatidão “notarial”, as figuras históricas. Em síntese: não faz sentido impor uma (pseudo) axiologia da leitura literária deduzida de uma atitude fiscalizadora e

miudamente inquisitiva, relativamente à historicidade da ficção; ela seria tão absurda como a eventual imposição, no plano da criação, daquele espartilho historicista que foi negado por Garrett, quando, num texto famoso, declarou: "Nem o drama, nem o romance, nem a epopeia são possíveis, se os quiserem fazer com a *Arte de Verificar as Datas* na mão" (Garrett, 1963: 1085).

Se adotássemos aquela atitude inquisitiva, correríamos, pelo menos, dois riscos sérios. Primeiro: o de desconhecermos a "verdade" ficcional como aquilo que ela é, ou seja, "o produto conjunto de duas fontes: o conteúdo explícito da ficção e um pano de fundo que consiste tanto nos factos acerca do nosso mundo (...) como nas crenças existentes na comunidade de origem" (Lewis, 1978: 45); ganha pertinência, a partir daqui e em termos mais radicais, uma conceção construcionista dos textos ficcionais, que preside também à incorporação da História na ficção. Assim, seguindo o pensamento de Lubomir Doležel, os textos chamados *construtores do mundo* (*world-constructing texts*) "são prévios aos mundos; é a atividade textual que lhes dá vida e determina a sua estrutura"; como tal e ao contrário dos textos que são *imagens do mundo*, "os textos ficcionais estão fora das valorações de verdade" (Dolezel, 1998: 24), entendidas como verificação de veracidade empírica. Segundo risco, certo e seguro, se ignorarmos estas postulações: ouvirmos, de novo, o pedido que um grande romancista um dia fez a uma figura histórica que se sentiu retratada num seu romance:

E visto que nada agora pode justificar a permanência do sr. Bulhão Pato no interior do sr. Tomás de Alencar, causando-lhe manifesto desconforto e empanurramento, – o meu intuito final com esta carta é apelar para a conhecida cortesia do autor da *Sátira*, e rogar-lhe o obséquio extremo de se retirar de dentro do meu personagem. (Queirós, 2009: 230)

REFERÊNCIAS

- ALVES, Dário M. de Castro (1984). *Era Lisboa e chovia... Todas as personagens de Eça na Lisboa bem-amada*. Lisboa: Livros do Brasil.
- BACHTIN, Michail (1979). *Estética e romance*. A cura di Clara Strada Janovic. 2.^a ed., Torino: Einaudi.
- CAPRETTINI, Gian Paolo (1994). “Alegoria”, in *Enciclopédia Einaudi. Volume 31. Signo*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda. 246-278.
- CHEVALIER, Jean e Alain GHEERBRANT (1995). *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Paris: Éditions Robert Laffont et Éditions Jupiter.
- COELHO, Jacinto do Prado (1976). *Ao Contrário de Penélope*. Amadora: Liv. Bertrand.
- CUNHA, Maria do Rosário (1997). *Molduras: Articulações Externas do Romance Queiroziano*. Lisboa: Universidade Aberta.
- DIAS, Marina Tavares (2003). *A Lisboa de Eça de Queiroz*. 2.^a ed., Lisboa: Quimera.
- DOLEŽEL, Lubomír (1998). *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.
- ENGELS, Friedrich (2000). “Engels to Margaret Harkness in London”, *Marx-Engels Correspondence 1888*, disponível em https://www.marxists.org/archive/marx/works/1888/letters/88_04_15.htm, consultado em 6.7.2019.
- GARRETT, Almeida (1963). “Ao Conservatório Real”, in *Obras de Almeida Garrett*. Porto: Lello & Irmão, vol. 2: 1081-1088.
- HALSALL, Albert W. (1988). *L’art de convaincre: le récit pragmatique, rhétorique, idéologie, propagande*. Toronto: Paratexte.
- HERCULANO, Alexandre (1840). “A Velhice”. *O Panorama*. Vol. IV: 242-246.
- HOUAISS, Antônio e Mauro de Salles VILLAR (2002-3). *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- INGARDEN Roman ([1931] 1973). *A obra de arte literária*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

- LEWIS, David (1978). "Truth in Fiction". *American Philosophical Quarterly*. 15. 1: 37-46.
- LISBOA, Maria Manuel (2008). *Uma mãe desconhecida. Amor e perdição em Eça de Queirós*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- MARINHO, Maria de Fátima (2005). "A intromissão da História na ficção de Eça de Queirós", in B. Berrini (org.), *Eça & Machado*. São Paulo: EDUC/ Fapesp/ Fund. Gulbenkian. 169-183.
- MATOS, A. Campos (1987). *Imagens do Portugal Queiroziano*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- MATOS, A. Campos e Fernando CASTELO BRANCO (1983). *Roteiro queiroziano em Lisboa. A Lisboa do conselheiro Acácio*. Lisboa: Centro Nacional de Cultura.
- MINÉ, Elza. (2000). *Páginas Flutuantes – Eça de Queirós e o Jornalismo do Século XIX*. S. Paulo: Ateliê Editora.
- MONTEIRO, Ofélia Paiva (s.d.). "Carlos WHITESTONE (Júlio Dinis, *Uma Família Inglesa: Cenas da Vida do Porto*)", in *Dicionário de Personagens da Ficção Portuguesa*, disponível em <http://dp.uc.pt/conteudos/entradas-do-dicionario/item/541-whitestone-carlos>; consultado em 6.7.2019.
- MORETTI, Franco (1998). *Atlas of the European Novel*. London/New York: Verso.
- OLIVEIRA, Raquel Trentin (2014). *Eça de Queirós e o espaço romanesco*. Porto Alegre: EdiPUCRS.
- QUEIRÓS, Eça de (1995). *Textos de Imprensa VI (da Revista de Portugal)*. Edição de Maria Helena Santana. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- (1999). *A Ilustre Casa de Ramires*. Edição de Elena Losada Soler. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- (2000). *O Crime do Padre Amaro*. Edição de Carlos Reis e Maria do Rosário Cunha. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

- (2002). *Textos de Imprensa IV (da Gazeta de Notícias)*. Edição de Elza Miné e Neuma Cavalcante. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- (2004). *Textos de Imprensa I (da Gazeta de Portugal)*. Edição de Carlos Reis e Ana Teresa Peixinho. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- (2005). *Textos de Imprensa V. Da Revista Moderna*. Edição de Elena Losada Soler. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- (2008). *Correspondência*. Organização e anotações de A. Campos Matos. Lisboa: Caminho, vols. I e II.
- (2009). *Cartas Públicas*. Edição de Ana Teresa Peixinho. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- (2017). *Os Maias. Episódios da Vida Romântica*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- REIS, Carlos (1990). *As Conferências do Casino*. Lisboa: Publicações Alfa.
- (1999). *Estudos Queirosianos. Ensaio sobre Eça de Queirós e a sua obra*. Lisboa: Presença.
- (2005). “Depois do Terramoto: Eça de Queirós e as maravilhas da Avenida”, in Helena C. Buescu e Gonçalo Cordeiro (orgs.), *O grande terramoto de Lisboa. Ficar diferente*. Lisboa: Gradiva/Fundação Cidade de Lisboa. 333-355.
- (2012). “Lisboa como paisagem. A cidade segundo Fradique Mendes”. *Colóquio/Letras*. 179: 19-31.
- (2018a). *Pessoas de Livro. Estudos sobre a Personagem*. 3.^a ed., Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra. (disponível em https://digitalisdsp.uc.pt/bitstream/10316.2/44233/1/Pessoas_de_livro.pdf?ln=pt-pt)
- (2018b). *Dicionário de Estudos Narrativos*. Coimbra: Almedina.
- REMÉDIOS, Maria Luíza Ritzel (2002). “A Ilustre Casa de Ramires: História e paródia”. *Congresso de Estudos Queirosianos. IV Encontro Internacional de Queirosianos. Actas*. Coimbra: Almedina/ILLP. Vol. II. 789-799.

- RIBEIRO, Maria Aparecida (2000). *História Crítica da Literatura Portuguesa. Volume VI. Realismo e Naturalismo*. 2ª ed., Lisboa: Verbo.
- VIEIRA, Cristina da C. (2008). *A construção da personagem romanesca*. Lisboa: Edições Colibri.
- VILELA, Mário (1995). *Léxico e Gramática*. Coimbra: Almedina.

(Página deixada propositadamente em branco)

A MEMÓRIA DA FAMÍLIA

THE MEMORY OF THE FAMILY

Maria de Fátima Marinho

Universidade do Porto

<https://orcid.org/0000-0002-0680-0573>

RESUMO

Tradicionalmente, a representação da família saldava-se por relatos mais ou menos longos, que percorriam várias gerações cumpridoras de um destino ligado à sucessividade cronológica, com todas as consequências daí decorrentes, pessoais e públicas. Frequentemente, as peripécias familiares eram, também, de certa forma, pequenos incidentes de grandes mutações históricas. Na atualidade, e em Portugal, ainda encontramos este tipo de romance, que, regra geral, atrai leitores sedentos de reencontrar experiências vividas ou imaginadas. O presente ensaio estuda um romance publicado em 1995, onde a história familiar é apresentada através de relatos de personagens mortas, evocadoras de episódios entrelaçados na memória, que se afastam da cronologia rígida, mas que significam, na perfeição, o tecido familiar que pretendem recordar.

Palavras-chave: Memória, relato do passado, focalizações variadas, condição feminina

ABSTRACT

The representation of the family world, with several generations' testimonies, implies both a public and a personal point of view. Often, family affairs are also, in a way, small incidents of great historical mutations. At

present, and in Portugal, we still find this kind of novel, which, as a rule, attracts readers greedy to rediscover experiences lived or imagined. The present essay studies a novel published in 1995, where dead characters present the family plot, speaking of past episodes, rarely objective and not obeying the rigid chronology, but signifying the family life they want to remember.

Keywords: Memory, discourse of the past, several points of view, woman condition

Luís de Camões, na célebre elegia *O Poeta Simónides, falando*, questiona a pertinência de o sujeito reter na memória o passado, sem a possibilidade de selecionar, escolher ou, simplesmente, esquecer. Quando Simónides propõe a Temístocles “que nunca lhe passasse da memória/em nenhum tempo as cousas que passasse” (Camões, 1981: 154), este reage, contrapondo-lhe que seria muito mais proveitoso o dom de esquecer:

Se me desses ua arte que em meus dias
me não lembrasse nada do passado,
oh! quanto melhor obra me farias!
(...)
de que serve às pessoas alembrar-se
do que se passou já, pois tudo passa,
senão de entristecer-se e magoar-se?

(Camões, 1981: 154-155)

O romance de família assenta, em grande parte, nessa capacidade de memória, nem sempre muito gratificante, diga-se, mas que parece fundamental para o estabelecimento e resolução, mesmo se

negativa ou dolorosa, de problemas de identidade e de pertença a universos definidos e legitimadores. Robert Smadja, numa obra intitulada *Famille et Littérature*, define o que entende por romance de família, pondo a tónica na história das várias gerações, nos seus conflitos e valores (Smadja, 2005: 54). Porque a história da família é sempre também a da memória, individual ou coletiva (Smadja, 2005: 53), seja ela dos membros que lhe pertencem ou dos que a ela estão ligados, por laços mais ou menos próximos, a atualização dos relatos familiares nem sempre deve ser aceite sem restrições, dado que a focalização, forçosamente lacunar e parcial, deforma e mascara os acontecimentos e as interpretações que, porventura, deles se façam.

É no romance de oitocentos que se inauguram as grandes sagas familiares (Marinho, 1999: 149-172), de que destacamos os dezasseis volumes de Eugène Sue, *Les Mystères du Peuple ou Histoire d'une famille de prolétaires à travers les âges* (1849-1856), ou os romances de Emile Zola. Já no século XX, há a salientar Thomas Mann, William Faulkner, John Galsworthy e outros, como, mais recentemente, em 1967, Gabriel García Márquez, com a obra, *Cien Años de Soledad*.

Em Portugal, a moda do romance familiar aumenta com o recrudescer do interesse pelo passado, a partir de finais dos anos 70. Obras de Mário Cláudio, José Saramago (*Levantado do Chão*), Álvaro Guerra, Luísa Beltrão ou Helena Marques são exemplos de aproveitamento do tema familiar, transcendendo-o e questionando-o. Na maior parte dos casos, o narrador serve-se da história da família para dar a conhecer momentos de transformação ou de crise económica e social. Os grandes acontecimentos da História são visualizados pelos membros do agregado familiar, o que modifica substancialmente o relato e a interpretação dos factos. É assim que em *A Quinta das Virtudes*, de Mário Cláudio, as invasões francesas ou a guerra civil parecem menos importantes do que a vida quotidiana da casa, a barrela da roupa ou a engorda dos porcos. Mesmo quando se aborda

diretamente um acontecimento histórico, ele tem, frequentemente, uma leitura diferente da consagrada, porque o envolvimento de alguém que pertence a um núcleo familiar, que tem características próprias e opções nem sempre coincidentes com o cânone, altera irremediavelmente o modo de apreensão e de legitimação do real. A atribuição da focalização a grupos ignorados até ao século XX, focalização que legitima a criação de uma nova História e de um novo conhecimento do passado, corresponde frequentemente à atribuição do ponto de vista a uma família, que visiona os acontecimentos de acordo com os seus interesses e formas de encarar o mundo. A classe social, a ideologia política, a pertença ou não a um grupo profissional determinado, são outros tantos fatores de perturbação na versão consagrada pelo discurso do poder. Contar a história de uma família é também reequacionar o conhecimento do passado, reelaborá-lo à luz do privado em detrimento do público, ou do privado enquanto atualização necessária de modos e de eventos desprovidos de significação absoluta, carentes sempre de relativizações fundamentais e imprescindíveis.

Conscientes de que o romance de família é também uma nova forma de encarar o passado ou de o problematizar, tornando-o caótico e inacabado, devemos repensar o conhecimento que parecia estático e estabelecido para sempre. A obra de Teolinda Gersão, *A Casa da Cabeça de Cavalo*, publicada em 1995 (Marinho, 1999: 291-292 e Marinho, 2006: 170-179), é um caso interessante de história familiar. Reunidos numa casa abandonada, os antigos habitantes contam-se histórias, onde perpassam as vidas de uma família há muito desaparecida.

Romance da casa (Smadja, 2005: 66), vendo-se esta irremediavelmente envolvida com a problemática da família e seus conflitos (Smadja, 2005: 203 e 235), a obra em apreço reforça, desde o início, a importância do espaço, onde se moverão os relatores da histó-

ria familiar de Duarte Augusto, sua esposa Umbelina, suas filhas e genro, sua irmã, Carlota e o amado desta, Gaudêncio. O cuidado que parece haver na penetração dos segredos da casa,

Mas ainda não. Por enquanto, porque é preciso proceder com algum método, ou com algum cuidado (o que não deverá ser entendido como sinónimo de medo), olharemos a Casa ainda de longe, apenas a vendo de fora, no seu aspeto exterior. (Gersão, 1995: 21)

realça a importância que esta terá na evolução das personagens em íntima correlação com os seus desejos e atitudes. Quando se afirma que “a pedra da Casa era quebradiça e vã” (Gersão, 1995: 17) e que “a Casa estava sujeita, como aliás também as outras, a esses acessos [de loucura], embora parecesse respeitável e tranquila, solidamente implantada em alicerces, acima de qualquer suspeição de vulnerabilidade ou ligeireza” (Gersão, 1995: 20), isso significa que o lugar onde se passam os acontecimentos é indissociável das relações que se estabelecem entre os diversos membros do agregado familiar, suas implicações recíprocas e correlações existenciais.

Apesar de não haver uma árvore genealógica, no sentido tradicional do termo (Smadja, 2005: 71-73), a verdade é que há uma espécie de casal fundador (Smadja, 2005: 73-83), antepassados de Duarte Augusto, que se situam num tempo onde a fábula e a realidade se confundem. A insistência numa origem nobre, legitimada por um documento desaparecido num terramoto, parece ser contraditada por histórias avulsas que negam esses pergaminhos:

Nada disto, porém invalidava as histórias suspeitosas que teimavam em proliferar em ramos menos floreados ou politicamente discordantes da família, e evidentemente também fora dela, sobre o carácter imaginário do referido documento e, o que complicava as coisas, também sobre a

legitimidade do nascimento dos filhos de Dona Balbina Teresa, que, segundo essas versões, eram bastardos. (Gersão, 1995: 25)

A esta origem, mais ou menos legitimada por relatos contraditórios, contrapõem-se todos os elementos necessários e imprescindíveis para a reconstrução do ambiente e das histórias familiares.

A preocupação com a memória é várias vezes afluída pelas personagens em jogo, reiterando obsessivamente que “Não havia razão para se preocupar, tinha a certeza de que se lembrava fielmente de tudo – de tudo” (Gersão, 1995: 55) e que até “não tinha importância se em algum momento inventasse” (Gersão, 1995: 57), dado que a invenção é ainda um avatar da reprodução, só pretensamente fiel. A importância da memória é reiterada ao longo da obra, ao ponto de esta terminar necessariamente quando as personagens deixam de possuir essa faculdade: “Está bem, disse ela bruscamente. Não me vou afligir mais por não me recordar” (Gersão, 1995: 242).

Fragmentada, lacunar, imperfeita é a narração deste romance que deve sujeitar-se a um passado (Smadja, 2005: 196), também ele apreendido apenas na sua factualidade dispersa. Recordado e relatado por vários narradores, que vão sendo enunciados no texto, por uma espécie de discurso direto atípico, o passado parece fixar-se na importância concedida a alguns pormenores e na reiteração de cláusulas fundamentais. O facto de todos os narradores, interlocutores de uma conversa anómala, estarem já mortos (“Mas a verdade é que a Casa está há muito tempo fechada e todos os seus habitantes estão mortos”, Gersão, 1995: 27) tem como consequência a anulação completa do tempo, o que vai favorecer o carácter definitivo das afirmações em jogo. O estabelecimento, a nível textual, da paragem absoluta parece ser muito importante para que os intervenientes do diálogo se possam manifestar, livres de quaisquer condicionalismos:

Na parede da sala havia um relógio de cuco que não batia, o que não lhes fazia falta porque sabiam sempre como ocupar os dias e as noites, o tempo não lhes custava a passar, embora não precisassem, agora, de dormir e alguns objectos, como por exemplo, as camas, se lhes tivessem tornado inúteis. (Gersão, 1995: 29-30)

Também o tempo era um jogo. Simultaneamente perdido e ganho. Só que essa era uma verdade que, enquanto estavam vivos, não sabiam. (...) Mas ganhar ou perder não mudava nada. (Gersão, 1995: 35)

A morte é a condição necessária para que a história da família possa ser contada, sem medos ou preconceitos. O facto de todos começarem por narrar a própria morte ou a última recordação em vida, não é gratuito e tem como corolário explicar a falência de muitas relações familiares, assentes em hábitos, tiranias, tensões, jogos de domínio. Desta morte inicial e comum a todas as personagens, se passa, nas últimas páginas do livro, às mortes particulares dos protagonistas, narradas, por vezes, num condicional contrafactual, que qualifica o narrador principal (extradieгético), como sendo detentor de um saber que ultrapassa o de todos os habitantes.

O entrelaçamento da história social, política, cultural e da história da família (Smadja, 2005: 53-54), prevalecendo esta última sobre o indivíduo (Smadja, 2005: 138), favorece o aparecimento dos diversos relatos, que, por sua vez, facilitam a descoberta de segredos, incidindo o discurso no desvendar de antigos casos cuja veracidade fora escondida ou torneada. É nesta linha que surgem os vários pontos de vista onde se interligam as relações familiares e os eventos da ordem do factual, verificável extratextualmente. A apresentação, logo no primeiro capítulo, de várias vozes (“Mas alguns juravam”; “segundo outros”; “diziam outros”; “segundo esses”; “Os que acreditavam”, Gersão, 1995: 14-15), as referências ao caderno de Janeiro e a

suas reticências em relação à escrita (“a maldita questão do estilo”, Gersão, 1995: 54) reforçam a ideia de que a recordação se transforma em questão vital e que todos os aparentes retrocessos se revelam produtivos e imprescindíveis. A dupla narração da chegada do francês, aliás de Filipe, personagem fulcral na quebra da estabilidade familiar, pois, aparecido de parte incerta, se apaixona por uma das meninas da casa, Virita, e recebe em casamento a primogénita Maria do Lado, por imposição do futuro sogro, lembrando ainda a passagem bíblica, celebrizada por Camões, em que a Jacob, desejoso de Raquel, é oferecida Lia (Camões, 1980: 168-169), destina-se a marcar indelevelmente a sua importância. Se percebermos bem o protagonismo desta personagem estranha, misteriosa e nunca totalmente desvendada, não será difícil justificarmos a repetição da sua chegada, que, subitamente, se torna o motor dos acontecimentos futuros. O mesmo se poderia dizer em relação ao relato que é feito das invasões francesas e da partida dos reis para o Brasil, relato que tem por detrás a caracterização de Duarte Augusto (tirano, déspota familiar e absolutista), de sua irmã Carlota e da paixão desta por Gaudêncio, emigrado no Brasil. É que a narração que Duarte Augusto faz de um episódio das invasões é totalmente negada por Maria Badala, uma das empregadas (“Ai que mentira, riu a Maria Badala, disse Benta. Ai que mentira, disse ela levantando os braços ao ar e tapando a cabeça no avental, sacudida de tanto riso, o velho Duarte Augusto conta tudo a seu modo, mas não foi nada assim”, Gersão, 1995: 123), o que se traduz, a nível da economia do discurso, por uma descrença tácita nessa personagem enganadora que se revelará o principal causador das frustrações e infelicidades familiares.

A dificuldade de relação entre os membros da mesma família é significada também pelas considerações tecidas por um moribundo que se dá conta da ligação, apesar de tudo existente, mesmo se de forma irónica:

Até nos funerais se divertiam, pensei, porque todas as ocasiões em que se reuniam eram assim, cheias de riso, até os funerais. (...) Então dei conta de que era realmente um funeral que celebravam, e de que esse funeral era o meu. (Gersão, 1995: 39)

De ironia em ironia, de recordação em recordação se tece a teia familiar, feita de encontros e desencontros, de cumplicidades, violências, ódios e amores. As relações entre os diversos indivíduos, narradas pelos intervenientes, construtores de um relato aparentemente fidedigno, têm como base o papel tradicional de cada sexo e a relação de forças entre os seus representantes, pertencentes a diferentes gerações e estratos sociais. A representação da mulher obedece a um código tradicional, esperando-se, tacitamente, que cumpra as funções previamente determinadas (Smadja, 2005: 194-202). No entanto, a voz de Maria Badala parece querer modificar, pela denúncia e pelo riso, a sufocante condição feminina. Como escreve Michelle Perrot, escrever sobre mulheres é fazê-las sair do silêncio a que foram confinadas (Perrot, 2006: 16), na sociedade, e na narrativa que lhe subjaz.

As palavras do bispo sobre a condição feminina representam o discurso enganador, ilusório, cheio de perversidade e de aparentes concessões:

As mulheres eram o vazio. O nada. Mas não julgassem as meninas que esse era um termo depreciativo. Porque o vazio – o vazio era tudo. Podia, infinitamente, encher-se de tudo. (...) As mulheres eram a renda, o que havia de mais belo, e ao mesmo tempo de mais inexistente no mundo. Pura espuma do mar, crepitando na areia, que no momento seguinte já lá não está. Pura ausência, absoluta falta de essência, assim eram as mulheres. (...) As meninas olhavam-no consternadas, e ela, Badala, também, disse Benta. (Gersão, 1995: 210)

Muito diferentes são as considerações de Maria Badala, amargas, mas portadoras das razões que justificam a história familiar de Duarte Augusto, mulher, filhas e genro:

As mulheres não cabiam nas casas, dizia Badala embalando Tina. Nem elas nem as coisas que lhes iam na cabeça e que ninguém sabia quais eram porque ninguém estava disposto a ouvi-las, disse Benta. Embora elas gostassem de falar – mas ninguém as ouvia e por isso falarem ou não ia dar no mesmo.

Ai, Tina, suspirava ela fazendo meia e embalando o berço com a ponta do pé, está um queijo inteiro no céu e quem o vai partir há-de ser a primeira mulher que disser que alguém a ouviu.

Mas a nós sempre nos fizeram ouvir o que queriam, e Deus me perdoe mas com a idade que tenho já ouvi cada uma. (Gersão, 1995: 209)

O silêncio imposto às mulheres justifica a fúria de Duarte Augusto quando ouve certas verdades na boca da empregada Maria Badala, despedindo-a, e justifica o relato familiar de que vamos tendo conhecimento, fragmentada e confusamente.

Frequentemente, são-nos apresentadas cenas do quotidiano, num discurso iterativo, que as transforma numa espécie de arqui-cenas ou de paradigmas situacionais. Falamos dos parágrafos que tratam das relações conjugais entre Duarte Augusto e Umbelina ou da reacção daquele depois de ter espancado a mulher por suposições infundadas.

Complementares da família são os empregados, sobretudo Maria Badala, cujo nome é, só por si, um aviso ao leitor menos atento. Segundo o narrador, “ela lutava contra a Casa” (Gersão, 1995: 179), isto é, ela tenta destruir o *status quo* opressivo e aterrador que se vive, exorcizando, pela palavra (badalo), os tabus (como o da virgindade, que ridiculariza) e o estatuto intocável de um chefe de família, tirano e ignorante:

Teu pai nasceu de um cagalhão de porco, dizia a voz de Badala (disse Benta). E antes que ele pudesse recompor-se, continuava a história: Não se aflija, menina, disse-lhe a Marcolina Fina, ama de Dom Crispim, que por ser velha sabia muito. Aqui tem um saquinho, feito de bexiga de porco, cosido com linha e cheio de sangue de galinha. A menina mete-o em certo sítio que eu cá sei, e quando for ocasião espete-lhe um gancho de cabelo ou um alfinete, e depois de amanhã Dom Beltrão Pantaleão vai orgulhar-se de mostrar o lençol a todo o reino e a mais cem léguas em redor. (Gersão, 1995: 185-186)

Esta história, de alguém, que rigorosamente não é personagem do romance nem membro da família, carrega todo o poder subversivo concentrado em Maria Badala, que recusa o tipo de ligações que observa.

Como já dissemos, o núcleo familiar é constituído por Duarte Augusto e família. O patriarca incarna o poder masculino, alheio a qualquer reflexão ou problematização. A sua relação com a esposa, Umbelina, é de total domínio. Espancada por suspeita de adultério, ela saíra, em tempos, de um ambiente mesquinho e solitário para um casamento frio, sem amor e frustrante:

Iria depois verificar ao longo da vida que o seu amor, como evidentemente qualquer outro, não tinha poder de realizar milagre algum, disse Inácio. Duarte Augusto continuou exactamente igual ao que sempre fora – apenas com a diferença de que agora encontrava nela uma desculpa fácil e próxima para o seu enorme desencontro com o mundo, de que aliás sempre se recusaria a tomar consciência. Numa distorção delirante do real, ele culpava-a por se vestir de branco, e no dia seguinte por se vestir de azul. (Gersão, 1995: 91-92)

A incompreensão de Duarte Augusto em relação aos outros legitima a desculpabilização que leva a cabo depois do espancamento,

considerando que o namorado de sua irmã Carlota, Gaudêncio, foi o verdadeiro culpado do seu ato brutal por não ter sido mais explícito nas suas manifestações amorosas, dando azo a interpretações dúbias. Recusando-se a aceitar o erro, nega a mão da irmã ao pretendente, coartando-lhe a felicidade:

Ele dissera que viria buscá-la. E ela o esperava, esperar era o seu trabalho, o seu modo de vida, a sua razão de ser. Porque ele dissera que voltaria. (Gersão, 1995: 139);

Diremos ainda que ela não se casou nunca, porque a Vila a considerou desonrada, e logo se espalharam histórias de pedrinhas atiradas aos vidros, de Gaudêncio saltando o muro do jardim e ela abrindo a janela. O que sucedera, segundo alguns, o Verão inteiro. (Gersão, 1995: 165-166)

Atitude semelhante é a que tem com as filhas, mesmo se parecer ter alguma preferência por Maria do Lado, a mais velha. Apesar de serem cinco, só duas verdadeiramente interessam, Maria do Lado e Virita. Diferentes, elas partilham, sem o desejarem, o mesmo homem, o francês, que tão estranhamente chegou à Casa e dela se apoderou. Vindo de parte incerta e com uma história quase inverosímil, Filipe (primeiro escrito Philippe), o francês, insinua-se na família e pede a Duarte Augusto a mão de Virita, a mais nova. O discurso do pai, contudo, é bem diferente e estabelece o equívoco, que se transforma em verdade:

Nessa noite, depois da ceia, anunciou que Filipe pedira a mão de Maria do Lado.

A Casa inteira não podia acreditar no que ouvia, disse Inácio. Como era possível, se não tinham nunca dançado nem falado, se Maria do Lado quase nem estivera na sala, se ele mal reparara que ela existia, e nunca tivera olhos senão para Virita. (Gersão, 1995: 99)

Enganado, Filipe decide assumir o logro por verdade, aceitando a ambígua relação triangular, que parece inevitável:

De pé, ao fundo da escada, viu lá em cima a porta abrir-se e Maria do Lado sair do quarto, de véu na cabeça e grinalda de flor de laranjeira. Uma noiva de metro e meio, que ele jamais pedira ou desejara, caminhava na sua direcção, descendo a escada. (...)

O seu primeiro impulso foi recuar e fugir, sair a porta, desaparecer da vida de todos eles, e, se possível, também da sua presença. (...)

Mas quando, uma eternidade depois, ela acabou de descer a escada, ele tinha decidido assumir e caminhar em frente. Era o destino, aceitou. (Gersão, 1995: 102-103)

O casamento inaugura a disputa velada entre as duas irmãs. Se Maria do Lado tem filhos, penosa e sofredamente, não nutrido por eles nenhuma especial afeição, Virita assume o amor gratuito, traduzido na imperiosa necessidade de aprender francês e na linguagem simbólica das flores. A emulação diária tem consequências várias na relação familiar, chegando ao ponto de Maria do Lado proibir Virita de usar o luto, depois da morte de Filipe, reservando-o para si, a viúva legítima. A leitura simbólica que se pode fazer desse episódio demonstra cabalmente a disputa entre as duas irmãs, apoiando a tese de que Filipe aparece como um elemento desestabilizador do agregado familiar. A sua chegada vem quebrar o aparente equilíbrio entre as várias forças em jogo, ao ponto de Duarte Augusto se demarcar do estrangeiro através da própria linguagem. Não é só o facto de ambos pensarem em duas diferentes línguas, mas a necessidade que parece haver, da parte do patriarca, de ressaltar a supremacia do português, que seria, em última instância, a sua:

Houve aliás a esse propósito um incidente, num almoço em que apareceram narcejas perfiladas nas travessas e Filipe, servindo-se

generosamente e gabando-lhes o aroma, lhes chamou, mais uma vez, *bécassines*, disse Januário.

Duarte Augusto partiu logo para a discussão sobre a maior ou menor propriedade com que as duas línguas nomeavam essas aves. Filipe defendeu placidamente o francês, *bécasse* e *bécassine* eram nomes ajustados, porque as aves eram muito semelhantes, a diferença mais notória era o tamanho, *bécassine* funcionava como diminutivo de *bécasse* e assim, a bem dizer com uma só palavra, se resolvia satisfatoriamente o assunto. Falou num tom neutro, distanciado, como se apenas constatasse um facto. Mas Duarte Augusto contradisse-o imediatamente, com veemência, como se ele o tivesse desafiado para um duelo de morte ou lhe tivesse dirigido uma afronta. Pelo contrário, era a riqueza do português que era preciso reconhecer: Contra a pobreza do francês, que se remediava com uma palavra única, o português recorria a outra, ainda para mais cheia de imaginação, porque completamente diferente. (Gersão, 1995: 113)

A passagem transcrita significa muito mais do que a simples disputa pela riqueza de duas línguas. Se, na verdade, mais do que defender o português, Duarte Augusto pretende afirmar a sua supremacia e autoridade, não só sobre a família, mas também sobre uma língua e um país que veicula ideias que ele repudia na íntegra, não é menos certo que ele se transforma também no esteio de um jogo familiar que quer, a todo o custo, preservar valores que começam, sub-repticiamente, a ruir. Não é por acaso que é referida a sua opção política, o absolutismo, num momento histórico em que essa ideologia se vê ultrapassada por outra que subverte o xadrez social e cultural. A história da família, contada por vozes que a visionam criticamente, é também a das mudanças no Portugal de oitocentos. Cada personagem poderá ser entendida como paradigma de tipos sociais e familiares, de uma determinada época.

Embora, por vezes, com traços caricaturais, o retrato que é feito da sociedade burguesa (com laivos de aristocracia) e da sua conceção da família, representa a apropriação irónica, distanciada, de um discurso que sabe ler nas entrelinhas do código, apresentando-o, para melhor o poder parodiar.

REFERÊNCIAS

- BELTRÃO, Luísa (1994). *Os Pioneiros*. Lisboa: Presença.
- (1994). *Os Impetuosos*. Lisboa: Presença.
- (1995). *Os Bem-Aventurados*. Lisboa: Presença.
- (1997). *Os Mal-Amados*. Lisboa: Presença.
- CAMÕES, Luís de (1980). *Lírica Completa II*. Prefácio e notas de Maria de Lurdes Saraiva. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda. Bibl.de Autores Portugueses [1595].
- (1981). *Lírica Completa III*. Prefácio e notas de Maria de Lurdes Saraiva. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda. Bibl. de Autores Portugueses [1595].
- CLÁUDIO, Mário (1990). *A Quinta das Virtudes*. Lisboa: Quetzal.
- (1992). *Tocata para Dois Clarins*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- (1997). *O Pórtico da Glória*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- GARCIA MÁRQUEZ, Gabriel (1973). *Cien Años de Soledad*. Buenos Aires: Editorial Sudamerica [1967].
- GERSÃO, Teolinda (1995). *A Casa da Cabeça de Cavalo*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- MARINHO, Maria de Fátima (1999). *O Romance Histórico em Portugal*. Porto: Campo das Letras.
- (2006). “Teolinda Gersão, Uma Escrita Cintilante”, in [Teolinda Gersão] *Retratos Provisórios*. Lisboa: Roma Editora. 119-180.
- MARQUES, Helena (1995). *O Último Cais*. Lisboa: Publicações Dom Quixote [1992].
- (1994). *A Deusa Sentada*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

PERROT, Michelle (2206). *Mon Histoire des Femmes*. Paris: Seuil, France Culture.

SARAMAGO, José (1988). *Levantado do Chão*. Lisboa: Caminho [1980].

SMADJA, Robert (2005). *Famille et Littérature*. Paris: Honoré Champion.

SUE, Eugène (s/d). *Os Mistérios do Povo*. Lisboa: Empreza Editora do Mestre Popular [1849-1856].

O MANUSCRITO DEU ORIGEM AO ROMANCE HISTÓRICO OU O ROMANCE DEU ORIGEM AO MANUSCRITO? A ATUALIZAÇÃO DE CÓDICES EM ALEXANDRE HERCULANO¹

THE MANUSCRIPT GAVE RISE TO THE HISTORICAL NOVEL
OR THE NOVEL GAVE RISE TO THE MANUSCRIPT? THE UPDATING
OF CODICES IN ALEXANDRE HERCULANO

Eduardo Soczek Mendes

Universidade Estadual do Centro-Oeste

<https://orcid.org/0000-0002-0554-5750>

RESUMO

No presente estudo analisamos a estratégia literária de Alexandre Herculano (1810-1877) em filiar as suas ficções históricas a manuscritos pré-existentes. Para tanto, averiguamos os romances históricos *Eurico, o presbítero* (1844) e *O Monge de Cister* (1848), que compõem a coletânea *Monasticon* (1848), e outras narrativas que foram coligidas pelo autor em *Lendas e Narrativas* (1851), estabelecendo um diálogo com os trabalhos de Ana Marques (2012), Eduardo Lourenço (1992), Isabel Román (1988), Maria de Fátima Marinho (1984; 1999; 2013) e Paulo Motta Oliveira (2000). Abordamos a ficcionalização dos supostos manuscritos pré-existentes, como recurso composicional, e também a possível fundamentação e ficcionalização de *Livros de Linhagens* da Idade Média e de crônicas documentais nas produções literárias de Herculano.

¹ Apresentado como comunicação oral no Congresso Internacional *O Romance Histórico em Língua Portuguesa: repensando o século XIX*, na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, em São Paulo, Brasil, que ocorreu nos dias 25 e 26 de setembro de 2017. Vem a público, textualmente inédito, neste artigo.

Palavras-chave: Alexandre Herculano, Romance histórico, Manuscritos, Documentos.

ABSTRACT

In the present study we analyze the literary strategy of Alexandre Herculano (1810-1877) in linking his historical fictions to preexisting manuscripts. To that purpose, we studied the historical novels *Eurico, o presbítero* (1844) and *O Monge de Cister* (1848), which compose the collection *Monasticon* (1848), and other narratives collected by the author in *Lendas e Narrativas* (1851), establishing a dialogue with the works of Ana Marques (2012), Eduardo Lourenço (1992), Isabel Román (1988), Maria de Fátima Marinho (1984, 1999, 2013) and Paulo Motta Oliveira (2000). We approach the fictionalization of supposed pre-existing manuscripts, as a compositional resource, as well as the possible foundation and fictionalization of Middle Ages *Livros de Linhagens* and documentary chronicles in the literary productions of Herculano.

Keywords: Alexandre Herculano, Historical novel, Manuscripts, Documents.

1. INTRODUÇÃO: OS MANUSCRITOS E O ROMANCE HISTÓRICO

Sabemos que Alexandre Herculano (1810-1877) não foi o primeiro e nem o único autor a se valer da estratégia literária de filiar as suas ficções históricas a manuscritos muito antigos, normalmente referidos como “empoeirados em alguma biblioteca” a que somente o escritor teve acesso. Dessa maneira, o autor se portava como um atualizador de códices pré-existentes à sua produção. Já Miguel de Cervantes (1547-1616), no memorável *Don Quixote de la Mancha* (1605), Almeida Garrett (1799-1854), coetâneo e compatriota de Herculano, em *O Arco de Sant’Ana: Crónica portuense* (1845), o estadunidense Edgar Allan Poe (1809-1849), no conto “The Devil in the belfry” (1839), e Umberto Eco (1932-2016), em *Il nome della rosa*

(1980), se valeram do mesmo recurso composicional apresentando, por exemplo, os seus romances como atualizações de velhos códices. Camilo Castelo Branco (1825-1890), de forma semelhante, em *A Bruxa de Monte Córdova* (1868), referenciou a sua narrativa em estudos e outros documentos, a fim de dar ao relato um carácter mais autêntico. Portanto, deixamos claro que:

Esta moda não a inventou Herculano e quase todos os romancistas, desde Cervantes, ou desde os criadores do romance negro como Horace Walpole, em *The Castle of Otranto*, até aos narradores de narrativas históricas como Scott, Manzoni ou Victor Hugo, fazem questão de se apresentarem como editores ou intérpretes de textos previamente escritos por outrem. (Marinho, 1984: 100)²

No entanto, percebemos a recorrência na estilística do autor português em mencionar os supostos manuscritos, os quais conteriam a trama do que se estaria narrando em suas obras, sobretudo nos romances históricos e em outras narrativas com a ambientação no passado. Para compreendermos melhor o que pretendemos averiguar, é possível recorrer ao que propõe Ana Maria dos Santos Marques sobre o tema:

O narrador do romance histórico oitocentista apresenta-se, geralmente, como 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 (...) e permite imprimir maior credibilidade à história, uma vez que o narrador apenas conta o que estaria já previamente estabelecido e, logo, autenticado, por

2 Optamos por conservar a grafia conforme as edições utilizadas.

um documento escrito. (...) 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. (Marques, 2012: 99-100)

Marques refere uma longínqua tradição quanto ao uso da estratégia dos antigos escritos atualizados no romance histórico, como também já afirmamos. O interessante, todavia, é que a autora aponta algumas motivações para que tal recurso literário seja tão recorrente entre os escritores oitocentistas, entre os quais Alexandre Herculano desponta como uma figura proeminente, já que se notabilizou, ao que se sabe, pela introdução do romance histórico em nosso vernáculo³.

As proposições de Marques para a filiação do romance histórico a antigos escritos – o que colocaria o autor como um atualizador de um documento preexistente, mas não acessível para os seus contemporâneos – se fundamentam, sobretudo, na questão de sanar a necessidade de credibilidade dos fatos narrados no enredo, já que o escritor assumiria o papel de transcrever algum relato verídico, pois, conforme propõe Maria de Fátima Marinho (1999: 15-16), acreditava-se “(...) que um bom romance histórico ensinava mais do que um livro de História” e que “(...) o grande público lê com mais

3 Alexandre Herculano (s.d.: vi-vii), na “Advertência da Primeira Edição” de *Lendas e Narrativas*, afirma que esses textos foram “(...) as primeiras tentativas do romance historico que se fizeram na lingua portuguesa. Monumentos dos esforços do autor para introduzir na litteratura nacional um genero amplamente cultivado nestes nossos tempos em todos os paizes da Europa (...), ao escrevê-las, o auctor se via de crear a substancia e a fórma; porque para o seu trabalho faltavam absolutamente os modelos domesticos.” De fato, Garrett só publicaria o romance *O Arco de Sant’Ana: Crónica portuense* em 1845, enquanto que os textos que comporiam os tomos de *Lendas e Narrativas*, publicados em 1851, já haviam sido divulgados no semanal *O Panorama* entre 1839 e 1844. Daí vem o pioneirismo de Herculano, ao que se sabe, em relação à produção de narrativas históricas em Língua Portuguesa.

facilidade um romance do que uma obra científica”. Desse modo, é importante rememorar a significância do romance histórico no século XIX, principalmente ao abordarmos o contexto de Portugal no referido período. Eduardo Lourenço (1992: 85), por exemplo, lembra que “Portugal é, de 1808 a 1820, um País invadido, emigrado ou subalternizado pela presença militar ostensiva do Estrangeiro (...) A consciência da nossa *fragilidade histórica* projecta os seus fantasmas simultaneamente para o passado e para o futuro”.

Não pretendemos nos alongar na discussão acerca das proposições e temáticas da produção do romance histórico no século XIX, sobretudo no contexto complexo de Portugal. Entretanto, entendemos que se faz incontornável mencionar, conforme referiu Lourenço, as motivações das tentativas de revisitar o passado e, obviamente, essas investidas também se fazem presentes na produção literária do momento. Em Herculano, por exemplo, há a recorrente revisitação ao passado medieval da nação, sobretudo aos períodos de transição ou de crise, o que parece dialogar muito com a conjuntura oitocentista lusitana. Ana M. Marques (2012: 146) menciona, por exemplo, que “Herculano começa por recuperar velhas crônicas e lendas e criar narrativas de fundo histórico verossímil, com intuito de divulgar os momentos-chave do passado nacional”. Ora, para a autora, havia uma intenção de “divulgação” – pensemos em *popularização* – do passado nacional. Portanto, primeiramente, podemos inferir que a investida de Herculano em criar a garantia da veracidade dos fatos narrados, seria também uma estratégia que transcenderia o labor estético-literário, pois, dessa maneira, a obra ficcional poderia ganhar uma maior credibilidade entre o público leitor para se refletir acerca do futuro do país e sobre o contexto de crise do século XIX em Portugal. De maneira semelhante, Lourenço chega a mencionar os possíveis propósitos de Herculano ao revisitar o passado em seus romances históricos:

Se Herculano se descobre e inventa romancista pseudo-medievalizante e historiador, não é por amor do *passado enquanto tal*, por mais glorioso, mas como prospector do *tempo perdido* de Portugal, cuja decisão lhe é vital situar como homem, cidadão e militante num presente enevoado e oscilante. Só assim julga possível modelar o perfil futuro da incerta forma histórica em que se converteu a sua pátria. (Lourenço, 1992: 82-83)

As tentativas de Herculano de recuperar o passado, conforme aponta Lourenço, não são apenas questões de gosto do escritor. Pelo contrário, o passado, no contexto do autor, se faz importante para se compreender os problemas do momento histórico em que Herculano vive. O foco do escritor, de acordo com o que discorre Lourenço, talvez nem seja tanto o que foi Portugal no passado, mas sim o que era do país naquela conjuntura oitocentista e o que se desejava para o futuro em relação à nação. E nessas revisitações ao passado, muito bem trabalhadas nas obras ficcionais de Herculano, o elemento que elegemos para estudo é a recorrência das citações de códices, crônicas e manuscritos. Entendemos que, embora o recurso possa parecer secundário, ele é, na realidade, um importante elemento composicional.

Para tanto, averiguaremos o uso de tal artifício composicional na construção literária de Alexandre Herculano, utilizando os dois romances históricos que compõem a série *Monasticon* (1848): *Eurico, o presbítero* (1844) e *O Monge de Cister* (1848). Estenderemos a nossa análise para outros textos ficcionais que foram coligidos pelo autor em *Lendas e Narrativas* (1851)⁴, como “Arras por Foro d’Espanha

4 *Monasticon* reúne dois romances históricos: *Eurico, o presbítero*, publicado em 1844, e *O Monge de Cister ou a época de D. João I*, que veio a público, em tomo, no ano de 1848. Vale recordar que trechos de ambos os romances históricos já haviam sido divulgados em O

(1371-2)”, “A Dama Pé-de-Cabra” e “O Bispo Negro (1130)”. Já no título deste estudo há a indagação se o romance histórico originou o manuscrito ou se o códice deu a origem ao romance histórico. Essa é, portanto, uma das questões que norteiam as nossas reflexões. Outra, contudo, seria a de pensar de que maneira e quando tal recurso foi explorado nas obras de Herculano.

2. A ALUSÃO AO MANUSCRITO QUE NINGUÉM VIU

“(...) fora esse arco de Sant’Ana testemunha e próprio lugar de cena, da interessantíssima história que vou relatar, e que extraí, com escrupulosa fidelidade, do precioso manuscrito achado na livraria reservada do reverendo Prior dos Grilos”

Almeida Garrett, *O Arco de Sant’Ana: Crónica portuense*

Não é raro encontrarmos nas obras de Herculano inúmeros elementos paraliterários, como prólogos, notas e advertências. Esses eram também os recursos dos quais o autor se valia para propor reflexões ou explicações acerca da obra. Em *Eurico, o presbítero*, por exemplo, há um prefácio em que se discute a questão do celibato clerical, mas também há inúmeras notas explicativas acerca de costumes, de indumentárias e de ritos dos visigodos. É, todavia, nesse prólogo à obra que encontramos a seguinte afirmação do autor sobre uma escassez de antigos relatos de monges acerca do sofrimento que a vida celibatária lhes impunha:

Panorama e na Revista Universal Lisbonense. Semelhante caso foi o dos textos literários coligidos em Lendas e Narrativas e publicados em volumes no ano de 1851, mas que já haviam sido propagados em periódicos.

Essa crônica de amarguras procurei-a já pelos mosteiros, quando êles desabavam no meio das nossas transformações políticas. Era um buscar insensato. Nem nos códices iluminados da Idade Média, nem nos pálidos pergaminhos dos arquivos monásticos estava ela. Debaixo das lájeas que cobriam os sepulcros claustrais havia, por certo, muitos que a sabiam; mas as sepulturas dos monges achei-as mudas. (...) porque à pobre vítima, quer voluntária, quer forçada ao sacrifício, não era lícito gemer, nem dizer aos vindouros: –“Sabei quanto eu padeçi!” (Herculano, s.d.: vi)⁵

Herculano, no prólogo de *Eurico, o presbítero*, tece uma reflexão sobre os sofrimentos que o celibato infligia nos clérigos e chega a afirmar que não havia encontrado nenhum manuscrito em que algum monge tivesse expressado o peso da vida sem a possibilidade do amor de uma mulher. Debaixo das tumbas dos religiosos, nas palavras do escritor, é que estavam os relatos, já emudecidos pela morte. Porém, um pouco além, ainda no mesmo prólogo, o escritor propõe que:

5 Após o decreto da Extinção das Ordens Religiosas em Portugal (1834) e o paulatino esvaziamento dos mosteiros e conventos, Alexandre Herculano, como membro da Academia Real das Ciências de Lisboa, penetrou os ambientes claustrais a fim de resgatar os documentos eclesiásticos que pertenciam às casas religiosas e enviá-los à Torre do Tombo e, para tanto, “(...) percorreu o país à procura de documentos que esclarecessem a vida medieval portuguesa” (Marinho, 1999: 53). Sobre essa atividade, escreveu a Dom Pedro V (1837-1861) o relato “Do estado dos Archivos Ecclesiasticos do Reino e do direito do Governo em relação aos documentos ainda n’elles existentes” (1857; publicado em *Opúsculos I*) e solicitou a intervenção real para o resgate e resguardo de códices e pergaminhos que estariam se perdendo com o abandono dos mosteiros. Também referiu algo semelhante em “As Freiras de Lorvão” (1853; igualmente publicado em *Opúsculos I*), uma solicitação a António de Serpa Pimentel (1825-1900) pelas monjas cistercienses do Mosteiro de Lorvão, porém relatando que estava, pela autorização eclesiástica, em ambiente claustral “Descendo a examinar o archivo das pobres cistercienses” (Herculano, s.d.: 191). Portanto, até mesmo quando o escritor afirma não haver encontrado nenhum manuscrito contendo as lamentações de algum monge, a declaração é respaldada por acontecimentos factíveis.

Da idéia do celibato religioso, das suas consequências forçosas e dos raros vestígios que desta achei nas tradições monásticas nasceu o presente livro. / (...) o pensamento dela foi despertado pela narrativa de certo manuscrito gótico, afumado e gasto do roçar dos séculos, que outrora pertenceu a um antigo mosteiro do Minho. / *O Monge de Cister*, que deve seguir-se a *Eurico*, teve, pròximamente, a mesma origem. (Herculano, s.d.: vii)

Ora, anteriormente, o autor havia relatado as suas dificuldades em encontrar algum documento, escrito por algum monge, que expressasse as angústias causadas pelo celibato na vida religiosa, e, no mesmo texto paraliterário, Herculano anuncia que o enredo de *Eurico*, o *presbítero* fora retirado de um antigo e gasto códice gótico, que estaria em um mosteiro do norte de Portugal. E mais: o autor ainda refere a mesma origem a *O Monge de Cister*. Parece contraditório. Mais contraditório vai parecer – ou mesmo um resvalo do autor – se confrontarmos as informações do prólogo com as da primeira nota, em que Herculano discorre sobre o mesmo romance histórico:

Pretendendo fixar a acção que imaginei numa época de transição – a da morte do império gótico, e do nascimento das sociedades modernas da Península, tive 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 lado, a época que, em rigor, podemos chamar histórica, ao menos em relação ao romance. Desde a primeira até a última página do meu pobre livro caminhei sempre por esta estrada duvidosa traçada em terreno movediço (...). / Conhecemos (...) a sociedade visigótica (...) como indivíduo político. Sabemos melhor quais foram as instituições dos Gôdos, as suas leis, os seus usos, a sua civilização intelectual e material (...). O esplendor dos

paços, as fórmulas dos tribunais, os ritos dos templos, a administração, a milícia, a propriedade, as relações civis são menos nebulosas e incertas para nós nas eras góticas, que durante o longo período da restauração cristã. E, contudo, o reproduzir a vida dessa sociedade, que nos legou tantos monumentos, com as formas do verdadeiro romance histórico temo-lo por impossível (...). / É que nós conhecemos a vida pública dos Visigodos e não a sua vida íntima (...). (Herculano, s.d.: 285-286)

Se o romance histórico fora retirado de um antigo manuscrito gótico, por que o autor de *Eurico, o presbítero* refere uma dificuldade na elaboração escrita da obra, já que afirma desconhecer a vida íntima dos Visigodos? Vejamos que, no trecho supracitado, Herculano confessa uma grande dificuldade em arquitetar a escrita do romance histórico: o escritor não refere, por exemplo, uma dificuldade em atualizar o códice ou problemas para compreender a escrita do afumado manuscrito. É no mínimo curioso, pois poderíamos pensar numa grande falha que o autor teria cometido. Todavia, Isabel Román propõe que o narrador (no caso do prólogo e da nota, o próprio autor) gozava da liberdade de apresentar o factual, mas, como mediador, poderia escolher o que narrar:

El narrador se presenta como transmisor de unas crónicas encontradas, que han de suponerse contemporáneas a los hechos narrados. La distancia temporal queda así eliminada, y también la veracidad del relato, que ya no pertenece a un narrador ajeno a los hechos cuyo conocimiento de éstos resultaba discutible. / Sin embargo, ya desde el principio el destinador de la novela histórica se muestra consciente de la artificiosidad del recurso, y se permite manejarlo con entera libertad. Utiliza las crónicas para cubrir las dudas que la historia pudiera suscitar al lector o para justificar los hechos inverosímiles. Se exime a sí mismo de respon-

sabilidad, pero no sin cierta ironía: lo que en el libro hay de histórico pertenece a las crónicas, pero la forma novelada es jurisdicción del narrador-transmisor, que se reserva así su derecho a intervenir y dominar la narración por encima, incluso, de las fuentes documentales. (Román, 1988: 113-114)

No caso que apresentamos e que ocorre em *Eurico, o presbítero*, podemos inferir que também muitos leitores conheciam o artifício literário de filiar uma narrativa a um código, e que, portanto, não os surpreenderia a contradição das afirmativas do autor. Aliás, isso tampouco tornaria a obra problemática em sua economia interna ou menos eficaz naquilo que se propunha enquanto romance histórico, conforme declara Marinho:

A insistência dos autores de oitocentos na veracidade do narrado (de que são exemplos as inúmeras notas de rodapé ou de fim de texto, os prefácios ou posfácios), bem como o detalhe excessivo, a hiperpormenorização de descrições de cidades, indumentárias e costumes escondem a incapacidade real de reproduzir o passado, de conseguir aquilo a que, aparentemente, os escritores se propunham: a recriação de outras eras, a fim de ensinar História à burguesia saída das mudanças provocadas pela alteração da conjuntura sócio-política europeia. / (...) apesar das atestações contínuas de veracidade, Herculano tinha consciência da sua impossibilidade, desculpando-se, de forma elegante e convincente, de pequenas incongruências ou falta de rigor. (Marinho, 2013: 165)

O trecho de Marinho revela a importância de alguns elementos na composição do romance histórico. Mais ainda, reflete sobre outra função, no século XIX, das ficções circunscritas no passado: ensinar História para a classe burguesa após a sua ascensão, mas ensinar de maneira “palatável”, por meio da fruição do texto literário, tão consu-

mido pela mesma classe social. Aliás, se pensarmos no caso específico de Herculano, levando em consideração a proposta de Marinho, é plausível afirmar que, dentre tantas coisas, o autor tenha, em suas produções literárias, tentado popularizar as tradições e narrativas que propagam as origens pátrias, bem como os relatos acerca das crises nacionais e das gêneses da burguesia na Idade Média: “(...) muitos escritores que desde Herculano se empenham em ensinar, deleitando, na crença profunda de que a melhor maneira de divulgar os feitos da nação pretérita será transformar em arte, passagens históricas mais ou menos conhecidas” (Marinho, 1999: 18). Porém, o que também nos chama a atenção no excerto, mais longo, que transcrevemos é a ideia de que o ato de remontar o passado não pode ser perfeito, já que não deixa de ser um ponto de vista e uma opção interpretativa. Quando Marinho declara que Herculano também sabia disso, ela faz menção às possíveis justificativas que o escritor apontava em suas narrativas – valendo-se de notas e prefácios, por exemplo. Já verificamos isso quando, na nota de *Eurico, o presbítero*, Herculano refere a dificuldade em recuperar a civilização visigótica na elaboração de seu romance histórico. E o que isso tem a ver com a citação inicial do manuscrito gótico? O recurso utilizado pelo autor em mencionar um códice integra o gênero que o escritor se propõe produzir, mas ele está consciente de que não é possível retomar perfeitamente a Idade Média do século VIII, período em que o romance histórico está ambientado. Para tanto, em *Eurico, o presbítero*, como expõe Marques, Herculano ainda utiliza muitos outros recursos composicionais a fim de construir a verossimilhança na economia da obra:

(...) o autor de *Eurico* recorre às estratégias mais comuns de criação de verossimilhança, nomeadamente a construção de um cenário histórico pormenorizadamente reconstruído, a apresentação de um manuscrito antigo como fonte para o relato, as notas explicativas, as supostas refle-

xões do solitário e angustiado Eurico, ou das cartas de Eurico e do Duque de Córdoba, que assumem um valor documental na narrativa. (Marques, 2012: 143)

Já no prólogo do primeiro romance de *Monasticon* verificamos a filiação que o autor deu de sua narrativa a um “manuscrito gótico, afumado e gasto”, pertencente a um mosteiro minhoto e, da mesma maneira, a filiação da narrativa a um manuscrito se dá no prólogo de *O Monge de Cister*. No entanto, no capítulo XXX, último do romance e intitulado como “Addenda”, o narrador chega a descrever outra grafia no códice, que parecia ter sido uma alteração posterior à datação originária do pergaminho:

Numa folha deixada em branco no fim do codice pergaminaceo que nos conservou esta historia havia varios paragraphos de letra mais moderna, contendo noticias de algumas das personagens que figuraram nos acontecimentos até aqui relatados, personagens cujo ulterior destino o chronista antigo deixara de *pôr escriptura*. A letra parecia dos ultimos anos do seculo XVI (...). O moderno dos caractéres e a epocha embusteira em que essas addições haviam sido accrescentadas tornavam assás duvidosa a sua authenticidade. Entre o desejo de alimentar a curiosidade do leitor e o receio de falta á exacção historica, hesitavamos perplexos (...). Enfim, resolvemo-nos a publicar em substancia o conteudo dos suspeitos paragraphos, com o protesto de que não respondemos pela sua veracidade. / Eis, em summa, o que nelles encontrámos. (Herculano, s.d.: 360-361)

O capítulo, que funciona como um apêndice à obra, é construído, de facto, como tal, pois nele se dão notícias a respeito do fim das personagens centrais que povoam a narrativa. O interessante, entretanto, é como o narrador cria um jogo de veracidade na ficção ao

relatar, posteriormente, o que dizia a suposta escrita mais moderna acrescentada ao referido códice e imputa a responsabilidade a um cronista anónimo. Portanto, a estratégia elaborada pelo narrador para jogar com a veracidade no romance histórico é esta: por mais que o final do manuscrito não tenha total credibilidade, há a existência do códice, no qual a narrativa se estriba. Percebemos, novamente, o cuidado e as minúcias de Herculano na escrita de sua ficção, recorrendo às mais diversas técnicas de construção narrativa e inserindo observações acerca de uma possível pesquisa de comparações grafológicas no discurso do narrador. Portanto, isso tudo não é fruto de um trabalho estético insipiente ou sem conexões com a obra e o seu contexto de produção.

No capítulo XXIX do mesmo romance, a denominada “Conclusão”, encontraremos novamente a alusão ao hipotético manuscrito:

O leitor assistiu á maior parte das scenas da terrivel farsa. Das restantes apenas podemos dar-lhe a rapida e, talvez, incompleta descripção que nos ministra o nosso manuscripto, resumido mais do justo nesta parte. (...) abstemo-nos de invenções embusteyras, limitamo-nos a transladar na depravada linguagem de hoje o texto immaculadamente garrafal e classicamente inintelligivel do velho codice monastico. (Herculano, s.d.: 339)

O narrador mesmo se define como o atualizador de um manuscrito, afirmando não alterar o que o códice narra, mas apenas transcrevendo-o para a língua moderna. Com isso, além de assegurar a credibilidade factual do enredo, o que é próprio do romance histórico, ele reputa a responsabilidade do que relata ao antigo escrito, garantindo o lastro no real.

Contudo, vale verificar como também o autor, na nota à obra, discorre sobre o hipotético manuscrito: “(...) a precedente narração

foi tirada, a bem dizer textualmente, de um manuscrito que estava no mosteiro de *** da comarca de *** da provincia de *** e que só o auctor teve a fortuna de ver.” (Herculano, s.d.: 383). Herculano suprime o nome do mosteiro e da região da casa religiosa colocando asteriscos e afirmando que apenas ele teve acesso ao código. É mais uma estratégia interessante, pois, como se trata de uma ficção, não há exigências de que se mencionem ou apresentem os documentos históricos nos quais a narrativa se estriba e, assim, o escritor constrói a ficcionalidade de um manuscrito para garantir a credibilidade dos factos narrados no romance histórico. A supressão de nomes também gera um diálogo com o factual, pois nem sempre parece adequado citá-los numa reelaboração de acontecimentos afirmados como verídicos.

Não podemos deixar de pensar, todavia, que o narrador de *O Monge de Cister* é extremamente intrusivo, valendo-se de métodos como a condução do leitor, como se estivéssemos ao pé das personagens e a assistir aos acontecimentos da trama, e, por isso, nos invita a acompanhar o que se passa: “Mas a nossa barca, ou antes a barca afretada por Fr. Lourenço, abicou a Restello. Saltemos em terra com dous cistercienses.” (Herculano, s.d.: 65). Em outros momentos do romance histórico, como é o caso do capítulo IV, intitulado “A Festa da Maia”, o narrador abre uma longa digressão:

Na epocha em que se passaram os factos contidos nesta historia, (...) quem subindo pelo Téjo acima, contemplasse a margem direita do rio teria que ver um painel bem differente do que ella actualmente apresenta aos olhos do navegante que (...) se engolfa na magnificente bahia da velha Lisboa. Esses milhares de edificios que, semelhantes a uma longa cauda alvacenta, a cidade estira até Pedrouços, acompanhando as sinuosidades da margem, ainda não existiam. (...) Belem não existia (...). (Herculano, s.d.: 66-67)

No caso acima, o discurso narrativo se preocupa, inclusive, em circunscrever o leitor, desvelando a configuração medieval (século XIV) da cidade de Lisboa como muito distinta da forma urbana do período oitocentista. Percebe-se, portanto, um narrador que mira o passado com os olhos de seu contexto de produção e, por vezes, age com muita ironia para com o leitor, provocando-o, imputando-lhe um discurso e instigando a reflexão, quase mesmo antes de ser questionado acerca dos motivos de regressar às narrativas do passado medieval:

“D. João I?! Ora essa! – exclamará algum dos nossos leitores. – Deixae-nos com D. João I! Pobre bruto, que não sabia nem conhecia nada: nem os phalansterios nem os charutos de Havana; nem a mnemotechnica nem a pyrotechnica; nem o systema eleitoral (...); nem os dentes postiços. Que temos nós, homens do progresso, da illustração, da espivetada philosophia, com esses casmurros ignorantes que morreram ha quatrocentos annos?” / Tens razão, leitor. Fecha o livro, que não é para ti. (Herculano, s.d.: 71-72)

Remontar ao passado é, para o narrador, um exercício de compreensão acerca do contexto da produção literária. Há, igualmente, o reconhecimento de que não é uma atividade solitária ou exclusiva do discurso narrativo, pois a incitação ao leitor é para que também ele esteja disposto a fazer o exercício de transposição temporal e reflexivo. As digressões constantes do narrador de *O Monge de Cister*, contudo, não ferem a verossimilhança do romance histórico, mesmo quando pensamos que se afirmou que o enredo não passaria de uma atualização de um códice medieval, pois, na economia da obra, ainda que fosse uma mera transcrição do pergaminho antigo, o narrador já assim colocaria o seu ponto de vista, a sua escolha vocabular, o seu discurso e as suas opções reflexivas ao realizar a transliteração.

3. *LENDAS E NARRATIVAS*: AS TINTAS NOVAS EM ILUMINURAS JÁ TRAÇADAS

“(...) *nesses textos curtos, Herculano quase se limita, por vezes, à dramatização de relatos de nosso passado colhidos em obras antigas*”

Ofélia Paiva Monteiro, *Romantismo e Romantismos*

Até o momento, averiguamos as alusões aos hipotéticos manuscritos em dois romances históricos de Herculano: vale salientar que observamos o recurso composicional ser utilizado tanto pela voz autoral quanto pela voz narrativa das obras. Ao que nos parece, no caso já abordado, foi o *romance histórico que deu origem ao manuscrito* na intenção de filiar tais ficções oitocentistas à realidade factual, até mesmo pelo que se acreditava acerca da produção literária como um meio didático de ensino da História. No entanto, conforme afirma Marinho (1984: 100), “Alexandre Herculano (...), em muitos textos de *Lendas e Narrativas*, se limita quase a transcrever, em linguagem moderna, os textos das antigas crónicas”. Isto é: o contrário também acontece e os manuscritos podem dar origem às ficções históricas, pintando-nos os enredos já antes traçados, mas com as novas tintas do discurso narrativo e da inserção de personagens não referidas nos antigos documentos.

Paulo Motta Oliveira (2000: 135-136) assim classifica os contos de *Lendas e Narrativas* conforme a maneira da abordagem histórica:

(...) podemos detectar nos contos históricos, publicados em *Lendas e Narrativas*, três posturas narrativas distintas. A primeira, presente em apenas um dos contos, “A Dama Pé-de-cabra”, temos um narrador que, já na primeira parte assume que narra uma *tradição*, simulando, também uma situação de oralidade (...). / Outra das posturas narrativas, presente também apenas em um conto, “O Bispo Negro”, é caracterizada

pela existência de duas vozes: de um lado a do narrador de tradições, de outro a do historiador, que analisa os materiais justamente para poder separar o que é *história* daquilo que é *lenda*. Enquanto a primeira das vozes é a responsável pela narrativa do conto propriamente dita, a segunda aparece principalmente nas notas. Essa presença de uma *dupla voz* percorre todo o texto. / (...) Nos demais contos de *Lendas e Narrativas* o narrador assume o que está narrando como se história fosse.

Partindo dessa proposição de Oliveira, passaremos a analisar as referências aos códices nas produções literárias coligidas em *Lendas e Narrativas*, a fim de pensarmos os possíveis efeitos do recurso utilizado por Herculano ao compor as suas ficções históricas. “A Dama Pé-de-cabra – *Rimance de um Jogral* – Século XI”, por exemplo, é um conto fantástico, com traços góticos, em que o narrador se define como um jogral medieval:

Vós os que não credes em bruxas, nem em almas penadas, nem nas tro-pelias de Satanás, assentai-vos aqui ao lar, bem juntos ao pé de mim, e contar-vos-ei a história de D. Diogo Lopes, senhor de Biscaia. / E não me digam no fim: “Não pode ser.” Pois eu sei cá inventar coisas destas? Se a conto, é porque a li num livro muito velho, quase tão velho como o nosso Portugal. E o autor do livro velho leu-a algures ou ouviu-a contar, que é o mesmo, a algum jogral em seus cantares. / É uma tradição veneranda; e quem descrê das tradições lá irá para onde o pague. (Herculano, 1949: 217)

Alguns recursos utilizados em “A Dama Pé-de-cabra” podem ser explicados conforme as propostas de Román (1988: 112): “(...) puede entenderse como una reminiscencia de la literatura oral”, isso porque o artifício utilizado, sob o discurso narrativo, faz imaginar

um contador de histórias, como nos tempos do medievo: “(...) el narrador recita e invita a escuchar. El deseo de arcaizar en lo posible la situación narrativa – más acorde así con la materia relatada – no es ajeno”. Corroboram a essa inventividade literária, ainda, as subdivisões da narrativa, denominadas como “Trovas” (são três em “A Dama Pé-de-cabra”), muito próprias de cantares oralizados, além de que o texto possui um subtítulo arcaizado: “Rimance de um Jogral”.

De acordo com Márcio Ricardo Coelho Muniz (2009: 416), “O jogral era um profissional da arte, vivia dela, e o seu trabalho era o canto e a interpretação. (...) Não raro, sabia tocar instrumentos ou fazia-se acompanhar por músicos e bailarinas.” Por isso, é possível associar o narrador, denominado como um jogral em “A Dama Pé-de-cabra”, como um transmissor dos relatos, conforme ele mesmo declarou que a leu num livro muito antigo e que o autor também a deve ter lido ou ouvido de outro jogral – a origem não é clara e o próprio narrador reconhece isso. Entretanto, ele a qualifica como se a sua gênese estivesse ligada a uma tradição “veneranda”, isto é, merecedora de crédito e de honra. É certo que isso também pode ser lido como uma ironia da voz narrativa, porém, mesmo a ironia reforçaria o recurso utilizado na construção da obra, já que o narrador declara que não se importa com os que não creem na história e, conforme o costume dos que narram oralmente histórias fantásticas, o discurso é de que não inventou o que relatará.

Feita a análise desse trecho de “A Dama Pé-de-cabra”, podemos nos questionar se, de facto, o enredo está embasado em alguma tradição muito pretérita. A resposta pode ser encontrada no *IV Livro das Linhagens* ou *Livro das Linhagens do Conde D. Pedro*. Após o trecho que transcrevemos anteriormente, nitidamente composto por Herculano, em que o narrador anuncia que principiaria a história, segue o seguinte relato:

D. Diogo Lopes era um infatigável monteiro: neves da serra no inverno, sóis dos estevais no verão, noites e madrugadas, disso se ria ele. / Pela manhã cedo de um dia sereno, estava D. Diogo em sua armada, em monte selvoso e agreste, esperando um porco montês, que, batido pelos caçadores, devia dar naquela assomada. / Eis então quando começa a ouvir cantar ao longe: era lindo, lindo cantar. / Levantou os olhos para uma penha que lhe ficava fronteira: sobre ela estava assentada uma formosa dama: era a dama quem cantava. (Herculano, 1949: 217-218)

Podemos comparar o excerto supramencionado com o relato medieval original e verificaremos como Herculano, sob uma nova roupagem em *Lendas e Narrativas*, recriou a lenda da Dama (ou Dona) de pés bifurcados: “Dom Diego Lopez era muy boo monteyro e, estão hũu dia en sa armada e atemdendo quamdo verria o porco, ouuyo cantar muyta alta voz hũua molher em çima de hũua pena e el foy pera lá e vio-a seer muy fermosa e muy bem vestida” (IV Livro das Linhagens, 1970: 13-14). Ora, não é possível alegar que a escrita de Herculano é mera tradução da língua arcaica para o Português do século XIX, porque é nítido o labor estético do escritor em “A Dama Pé-de-cabra”: há um reforçar do caráter destemido, na narrativa de Herculano, de D. Diogo Lopes e acréscimos descritivos, enquanto que o relato medieval é bem mais conciso e direto. Temos, no entanto, um exemplo de como os códices do medievo também inspiraram, de facto, a produção oitocentista.

Algo semelhante, em relação à reescrita de um texto já existente, acontece no conto “O Bispo Negro (1130)”, circunscrito no período da formação do Estado Português, ao qual Oliveira se referiu como um tipo de narrativa em que há a tentativa de isolar o factual do ficcional e isso, na visão do crítico, é feito, sobretudo pelas duas vozes presentes no conto: a que narra o enredo e a que está presente nas notas que acompanham a obra. Vejamos que a presença das notas

explicativas e de rodapé, abundantemente utilizadas na produção literária de Herculano, fazem da narrativa um *instrumento didático*: o que se julga necessário é explicado ainda na obra, mas, muitas vezes, não em meio ao texto literário e nem pela voz do narrador. Ao fim de “O Bispo Negro (1130)”, por exemplo, há uma “Nota”, afirmando que:

A lenda precedente é tirada das crónicas de Acenheiro, rol de mentiras e disparates publicado pela nossa Academia, que teria procedido mais judiciosamente em deixá-las no pó das bibliotecas, onde haviam jazido em paz por quase três séculos. A mesma lenda tinha sido inserida pouco anteriormente na crónica de Afonso Henriques por Duarte Galvão, formando a substância de quatro capítulos (...). Toda a narrativa das circunstâncias se deram no facto, aliás, verdadeiro, da prisão de D. Teresa, das tentativas *oposicionistas* do Bispo de Coimbra, da eleição do bispo negro, da vinda do Cardeal, e da sua fuga contrastam a história daquela época. A tradição é falsa a todas as luzes; mas é certo que ela se originou de algum acto de violência praticado nesse reinado contra algum cardeal legado. (Herculano, 1949: 266)

Como veremos, o narrador também tecerá considerações acerca das preocupações da História e as diferenças com as abordagens do que designa como *tradição*. Contudo, o discurso presente nessa “Nota” também leva em consideração o argumento de que se a tradição existe, embora seja falsa, é porque também houve motivos para tal, ou seja, alguns acontecimentos factuais ajudaram na formação de outros discursos nem sempre comprováveis, porém não completamente infundados:

Aproximava-se o meado do duodécimo século. 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 verossímil; e o verossímil é o que importa ao que busca as lendas da pátria. (Herculano, 1949: 253-254)

A voz narrativa de “O Bispo Negro (1130)” faz uma opção pela *tradição* ao relatar o *verossímil*: o que poderia ter, de facto, ocorrido ou os relatos que têm êxito dentro da economia da narrativa, embora nem sempre sejam comprováveis factualmente. Já a voz que está presente na “Nota” discorre sobre a validade e a origem da tradição. Isto é, como propõe Oliveira, parece, de facto, haver duas vozes distintas em “O Bispo Negro (1130)”: uma que pondera acerca dos documentos históricos que embasam a narrativa e outra que narra o conto, optando pelos relatos do que designa como *tradição*.

Se confrontarmos o texto das *Chronicas Breves de Santa Cruz de Coimbra*, encontraremos a história de um bispo negro, perceptivelmente reelaborada por Herculano no conto coligido em *Lendas e Narrativas*: “O appostolico de Roma ouuio dizer como prendera ssa madre e que trazia consigo pressa e mandou lhe dizer pollo bispo de Coimbra que ssacasse ssa madre de prisson (...). E ell disse que a nom sacaria por nêngem, e o bispo escomungou-o” (*Chronicas Breves*, 1970: 103). O facto é que não há, novamente, uma simples transcrição do texto realizada pelo autor oitocentista, mas a ideia geral descrita pela crónica é preservada:

Em uma das torres do velho alcácer de Coimbra, assentado entre duas ameias, a horas em que o sol fugia do horizonte, o príncipe conversava com Lourenço Viegas, o Espadeiro, e com ele dispunha meios e apurava

traças para guerrear a mourisma. / E lançou casualmente os olhos para o caminho que guiava ao alcácer e viu o Bispo D. Bernardo, que, montado em sua nédia mula, cavalgava apressado pela encosta acima. / (...) E desceram / Grandes lampadários ardiam já na sala d'armas do alcácer de Coimbra, pendurados de cadeias de ferro chumbadas nos fechos dos arcos de volta de ferradura que sustentavam os tectos de grossa cantaria. / (...) “Guardai-vos Deus, Dom Bispo! – Que mui urgente negócio vos traz aqui esta noite?” – disse o Príncipe a D. Bernardo. / “Más novas, senhor. Trazem-me aqui a mim letras do Papa, que ora recebi.” / “E que quer de vós o Papa?” / “Que de sua parte vos ordene solteis vossa mãe...” / “Nem pelo Papa, nem por ninguém o farei.” (Herculano, 1949: 254-255)

A elaboração de Herculano torna “O Bispo Negro (1130)” muito mais pormenorizada do que a narrativa contida nas crónicas do Mosteiro de Santa Cruz. Igualmente, há a criação de circunstâncias para dar o encadeamento à narrativa: a personagem de Afonso Henriques conversa, inicialmente, com o espadeiro acerca de estratégias para guerrear com os mouros que ocupavam o Sul da Península Ibérica – o que é totalmente factível na ambientação do conto no século XII – e, do alto do alcácer, entre as ameias, avista a chegada do prelado de Coimbra. Depois, seguem os diálogos, apresentados em discurso direto, entre as personagens de Afonso Henriques e do bispo. Vale ainda ressaltar que, na elaboração de Herculano, não é o bispo de Coimbra que excomunga ao príncipe português, ao contrário do que se menciona na crónica do mosteiro dos frades agostinianos, mas sim o cardeal legado do Papa.

Em outros momentos da narrativa, há notas de rodapé que referenciam a outros documentos, inclusive com as páginas e os tomos em que as informações dadas podem ser obtidas com exatidão: “É notável coincidência a seguinte: em 1088 *um presbítero, por nome*

Zoleima, fez uma doação à *sé de Coimbra*. Desta doação se lembra Fr. António Brandão, M.L., P. 3.^a, L 8.^o, Cap. 5.^o, pág. 13, col. 2.^a *in fine*.” (Herculano, 1949: 258).

Fica claro que, por vezes, as notas também se estribam em outras obras, a fim de dar às elucidações mais credibilidade, estabelecendo também uma correlação com esses outros documentos e estudos. Fr. António Brandão (1584-1637), por exemplo, foi um dos monges cistercienses de Santa Maria de Alcobaça que trabalharam no primeiro grande estudo sobre a História de Portugal, *Monarchia Lusytana*, sendo o autor da terceira e quarta partes da obra que possui, ao todo, oito componentes escritos. No romance histórico *O Bobo (1130)*, além de fazer alusão a outros documentos, Herculano já referenciava a obra dos monges bernardos com o intuito de sustentar as informações apresentadas na ficção (*apud* Herculano, s.d.: 47), mas a construção narrativa do romance histórico não difere o discurso narrativo, como lenda ou tradição, do discurso explicativo: em *O Bobo (1130)*, especificamente nesse caso, não há diferenciação entre a obra literária e o acontecimento histórico. Pelo contrário: os documentos históricos e os relatos de investigação endossam o enredo.

Partindo, ainda, dessas derradeiras abordagens, devemos pensar em dois outros casos recorrentes nas produções de Herculano: o de reelaborações de antigas crónicas, com as referências diretas, por meio de notas, e o de transcrições *ipsis litteris* dessas crónicas. Marinho (1999: 54) demonstra, por exemplo, que:

Em “Arrhas por Foro d’Hespanha”, por exemplo, há constantes remissões para a *Crónica de D. Fernando*, da autoria de Fernão Lopes, chegando o narrador a fazer a transcrição fidedigna do texto medieval. Os capítulos LVII, LX, LXII, LXIII e LXIV da Crónica são a base exclusiva da narrativa que Herculano dá a lume, apesar de haver a criação da personagem Frei Roy, (...) que não existe com tal nomeação na

Crónica de Fernão Lopes. De igual modo, textos como “O Castelo de Faria” ou “O Bispo Negro” são quase a transcrição do capítulo LXXIX da *Crónica de D. Fernando* de Fernão Lopes e dos capítulos XXI a XXIV da *Crónica de D. Afonso Henriques* de Duarte Galvão, respectivamente.

Obviamente, não será possível, neste trabalho, realizar uma análise pormenorizada de tudo o que se aproveitou ou que se modificou (no que se refere ao enredo, às descrições ou ao vocabulário) nas reelaborações que Alexandre Herculano realizou dos antigos documentos, mas já podemos apontar como o autor oitocentista carregou de novas tintas as iluminuras há muito traçadas. Todavia, retomando as propostas de Motta Oliveira, é perceptível como os textos “Arras por Foro d’Espanha (1371-2)”, “O Castelo de Faria (1373)” e “A Abóbada (1401)” são referidos não como lenda – contrariamente de “A Dama Pé-de-cabra” – e nem com dupla voz – da tradição e da explicação histórica, como em “O Bispo Negro (1130)”. São, portanto, narradas como história factual e, para tanto, abundam as notas de fundamentação que, todo o tempo, reiteram a veracidade do que se narra. Quando é utilizado o termo “arraia-miúda” em “Arras por Foro d’Espanha (1371-2)”, uma nota explicativa acerca do termo aparece no texto:

Fernão Lopes dá a entender (Cr. de D. João I, P. 1ª, c. 44) que a denominação arraia-miúda se começara a dar aos populares no princípio da revolta a favor do Mestre d’Avis, para distinguir dos nobres, pela maior parte fautores de D. Leonor e dos castelhanos; mas este título chocarreiro havia tomado para si o povo miúdo, já dantes e com muita seriedade. Em um documento de 1305 (Chancel. de D. Dinis, L. 3.º das Doações, fl. 42 v.) se diz que outorgavam certas coisas os cavaleiros, juízes e conselho de Bragança e *toda a arraia-miúda*. (Herculano, 1949: 42)

O recurso é muito semelhante ao que já apresentamos em “O Bispo Negro (1130)”, entretanto, no caso supratranscrito, a nota justifica o uso de um termo que poderia ser considerado anacrônico por algum leitor mais atento e aponta para onde a informação poderia ser encontrada. Ainda em “Arras por Foro d’Espanha (1371-2)”, podemos encontrar menções às crônicas de Gomes Eanes de Azurara (1410-1474) (*apud* Herculano, 1949: 143) ou notas como a que segue, quando se menciona a ponte do Souto: “Sobre esta antiga topografia vejam-se as Inquirições dos anos de 1258 e 1348 nas Memórias da Inquisição, pág. 45, nota 2, e em Ribeiro, Dissert. Cr. e Crit., tom. 5.º, pág. 292 e seg.” (Herculano, 1949:110). Percebamos como há, para além das referências, o convite à conferência das fontes em caso de dúvidas. Porém, numa mescla de justificativa e, ao mesmo tempo, de reafirmação enfática, é possível encontrar a seguinte nota: “Para não enfadarmos os leitores com um sem número de notas, declaramos por uma vez que todos os costumes e objectos que descrevemos são exatos e da época, porque para tais descrições nos fundamentamos sempre em documentos ou monumentos.” (Herculano, 1949: 80). Algo semelhante ocorre em *O Monge de Cister*, quando o autor declara que decidiu suprimir as notas por serem demasiado avultadas e também porque “(...) a precedente narração foi tirada, a bem dizer textualmente, de um manuscrito (...) que só o auctor teve a fortuna de ver.” (Herculano, s.d.: 384).

Por vezes, encontramos, ainda, na produção literária de Herculano, a citação *ipsis litteris* de trechos de textos aos quais faz referência. Em “Arras por Foro d’Espanha (1371-2)”, por exemplo, há uma nota para referenciar a alusão à recusa do infante em beijar a mão de Leonor Teles: “‘Dizendo elrei sanhudamente contra elle: ‘Que non avia vergonça nenhuma, beijarem a mão aa Rainha sua mulher o Iffante Dom Joham, que era moor que elle, (...) e el soamente dizer que lha nom beijaria, mas que lha beijasse ella a elle’ Fern. Lopes, Cr. de D. Fern.,

cap. 62.” (Herculano, 1949: 118). Já em *O Monge de Cister*, a citação direta de Fernão Lopes (1380?-1390?-1460) não é transcrita em nota de rodapé, mas no próprio corpo do texto literário, a fim de justificar a digressão do narrador acerca da construção da Muralha Fernandina em Lisboa no século XIV:

Foi no anno de 1373 que, vindo elrei [D. Fernando] do Alemtêjo, “começou de cuidar (diz Fernão Lopes) no mal e dapno que o poboo da çidade avia reçevido por duas vezes dos castellãos e como espiçialmente ouverom gram perda os moradores de fóra da cerca em gramdes e fre-mosas casas, e mujtas alfayas, e outras riquezas que levar nom poderom comsigo, quando elrei de Castella veo sobre ella; e esto porque mujtas das mais rricas gentes moravom todos fóra em huum gramde e spaçoso arravallde que avia arredor da çidade (...)” (Herculano, s.d.: 68)

Em ambos os casos de citação direta, o autor oitocentista não atualiza o arcaísmo dos excertos selecionados das crônicas, o que também pode reforçar o crédito que os textos antigos dão às explicações e argumentações da produção literária. Assim sendo, é possível afirmar que, de facto, em alguns casos, são os antigos códices e as crônicas pretéritas que originam as narrativas históricas.

4. CONCLUSÃO

Ao rememorar e analisar as produções de Alexandre Herculano neste trabalho, sobretudo sob a questão das atualizações de códices e dos documentos pretéritos na arte literária do século XIX, estamos repensando um autor muito preocupado com Portugal: em sua memória e em seus arquivos, em seus monumentos e patrimônios arquitetônicos, em seus documentos escritos e em sua tão bela cultura popular, nem sempre registrada documentalmente. Ainda hoje sabemos que muito do que se preservou de documentos e da memó-

ria do povo português é tributário do trabalho intelectual e rigoroso de Herculano, mas ele mesmo sabia que nem sempre era possível resgatar tudo, pois, como escreveu no prefácio a *O Monge de Cister*, “(...) debaixo dos fundamentos de cada cidade grande e populosa das velhas nações da Europa jazem alastrados os ossos da cidade que precedeu a que existe.” (Herculano, s.d.: v) e a sua tarefa foi de exercer a “(...) liberdade plena de reconstituir em imaginação e povoar aqueles [edifícios] que já não existem.” (Herculano, s.d.: xiv).

Ora, fica notório que, para cumprir com um dos intuitos anunciados no texto paraliterário que acompanha o segundo romance histórico de *Monasticon*, Herculano se valeu de recursos convencionais, como a alusão a algum manuscrito empoeirado, mas também reelaborou ficcionalmente momentos importantes da História de Portugal e propôs, por meio das obras literárias, reflexões acerca de seu conturbado contexto no século XIX. Ainda que se soubesse que os tais códigos eram imaginários, a estratégia é factível e, ainda hoje, funciona na economia interna dos romances históricos. Em outras produções, o escritor rememorou as tradições pátrias e fundamentou os costumes relatados em outros documentos de pesquisa. Por fim, também criou a sua literatura a partir das crônicas pretéritas, sobretudo as de Fernão Lopes, e, dessa maneira, propagou um pouco mais da memória nacional, revisitando o passado, pensando o presente e mirando no futuro.

REFERÊNCIAS

- BUESCU, Ana Isabel (2013). “Alexandre Herculano e a polémica de Ourique: Anticlericalismo e iconoclastia”, in Maria de Fátima Marinho, Luís Carlos Amaral e Pedro Vilas-Boas Tavares (coords.), *Revisitando Herculano no bicentenário do seu nascimento*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto. 37-57.

- “Chronicas Breves” (1970) in José Joaquim NUNES. *Crestomatia Arcaica: Excertos da Literatura Portuguesa desde o que mais antigo se conhece até o século XVI*. Porto: Livraria Clássica Editora. 103-105.
- HERCULANO, Alexandre (s.d.). *Eurico, o presbítero*. Lisboa: Livraria Bertrand.
- (s.d.). *História de Portugal: Tomo I*. Lisboa: Livraria Bertrand.
- (s.d.). *Lendas e Narrativas: Tomo I*. Lisboa: Livraria Bertrand.
- (1949). *Lendas e Narrativas*. São Paulo: W.M. Jackson.
- (s.d.). *O Bobo (1128)*. Lisboa: Livraria Bertrand.
- (s.d.). *O Monge de Cister ou a época de D. João I: Tomos I e II*. Lisboa: Livraria Bertrand.
- (s.d.). *Opusculos: Questões Publicas: Tomo I*. Lisboa: Livraria Bertrand.
- “IV Livro das Linhagens” (1970) in José Joaquim NUNES. *Crestomatia Arcaica: Excertos da Literatura Portuguesa desde o que mais antigo se conhece até o século XVI*. Porto: Livraria Clássica Editora 13-15.
- LOURENÇO, Eduardo (1992). *O Labirinto da Saudade: Psicanálise Mítica do Destino Português*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- MARINHO, Maria de Fátima (2013). “A falsa ingenuidade de Herculano”, in Maria de Fátima Marinho, Luís Carlos Amaral e Pedro Vilas-Boas Tavares (coords.). *Revisitando Herculano no bicentenário do seu nascimento*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto. 165-176.
- (1984). “O Romance Histórico de Alexandre Herculano”. *Revista da Faculdade de Letras, Línguas e Literaturas*. Porto. II série. 1.1: 97-117.
- (1999). *O Romance Histórico em Portugal*. Porto: Campo das Letras.
- MARQUES, Ana Maria dos Santos (2012). *O Anacronismo do Romance Histórico Português Oitocentista*. Porto: Edições Afrontamento.
- MUNIZ, Márcio Ricardo Coelho (2009). “Biografia de Trovadores e Jograis” in Lênia Márcia Mongelli, *Fremosos Cantares: Antologia da Lírica Medieval Galego-Portuguesa*. São Paulo: Martins Fontes. 415-459.
- OLIVEIRA, Paulo Motta (2000). “Alexandre Herculano: malhas da história, armadilhas da ficção” in Maria Cecília Bruzzi Boëchat, Paulo Motta

- Oliveira e Silvana Maria Pessôa Oliveira (orgs.). *Romance Histórico: recorrências e transformações*. Belo Horizonte: FALE/UFMG. 129-149.
- ROMÁN, Isabel (1988). “La organización enunciativa de la novela histórica”. *Revista Internacional de Semiótica y Teoría Literaria*. Sevilla. 2: 109-121.

A ASCENSÃO SOCIAL NO ROMANCE HISTÓRICO DE ALEXANDRE DUMAS E DE CAMILO CASTELO BRANCO

THE SOCIAL ASCENSION IN THE HISTORICAL NOVEL OF ALEXANDRE
DUMAS AND CAMILO CASTELO BRANCO

Luciene Marie Pavanelo

Universidade Estadual Paulista (UNESP)

<https://orcid.org/0000-0001-5027-7532>

RESUMO

Este artigo propõe uma análise do *best-seller* histórico *Os Três Mosqueteiros* (1844), de Alexandre Dumas, focando na temática da ascensão social apresentada por meio do protagonista d'Artagnan e da vilã Milady. Em seguida, busca-se compreender como o mito da meritocracia é questionado pelo escritor português Camilo Castelo Branco, em *O Demônio do Ouro* (1873), romance histórico que possui um protagonista em busca da ascensão social, como em Dumas, e um vilão similar, em muitos aspectos, a Milady. Objetiva-se, a partir deste estudo, refletir sobre como a temática da ascensão social é vista de maneira diversa na França, um dos centros do capitalismo, e em Portugal, uma semiperiferia.

Palavras-chave: Romance histórico; Alexandre Dumas; Camilo Castelo Branco.

ABSTRACT

This article proposes an analysis of Alexandre Dumas' best-seller *The Three Musketeers* (1844), focusing on the theme of social ascension represented by the protagonist d'Artagnan and the villain Milady. Then, it is sought to understand how the myth of meritocracy is questioned by the

Portuguese writer Camilo Castelo Branco, in *O Demônio do Ouro* (1873), a historical novel that has a protagonist in search of social ascension, as in Dumas, and a similar villain, in many ways, to Milady. The objective of this study is to reflect on how the theme of social ascension is seen differently in France, one of the centers of capitalism, and in Portugal, a semi-periphery.

Keywords: Historical novel; Alexandre Dumas; Camilo Castelo Branco.

Primeiro de uma trilogia de romances históricos, *Os Três Mosqueteiros* (1844) é um dos maiores sucessos de Alexandre Dumas, autor francês que praticamente dominou o mercado editorial europeu durante os meados do século XIX. Em Portugal, por exemplo, a quantidade de traduções de suas obras na década de 1850 supera em muito as de outros escritores estrangeiros.¹ Inicialmente o romance deveria se chamar *Athos, Porthos e Aramis*; porém, o editor do jornal *Le Siècle*, onde ele seria publicado, pediu para modificar o título para *Os Três Mosqueteiros*, que teria um maior apelo popular, ao que Dumas lhe teria respondido ser favorável, “até porque, como eles [os mosqueteiros] são quatro e o título soará absurdo, isso pressagia o mais retumbante sucesso para o romance” (*apud* Lacerda, 2010: 11).

Roxane Petit-Rasselle (2011: 979), contudo, nota que tanto a primeira quanto a segunda versões do título excluem d’Artagnan, conferindo-lhe um estatuto à parte. A nosso ver, apesar do(s) título(s) – o inicial e o definitivo –, a obra não traz exatamente uma

1 Baseado no catálogo de livros estrangeiros traduzidos em Portugal, elencados por A. A. Gonçalves Rodrigues em *A Tradução em Portugal* (1993), Paulo Motta Oliveira chega à conclusão de que “entre 1851 e 1860 parece ter ocorrido uma concentração deste mercado [editorial]: foram publicadas 9 traduções de romances de Victor Hugo, 16 de um autor hoje totalmente esquecido, Emile Souvestre, 32 de Eugênio Sue e, número quase inacreditável, 109 de Alexandre Dumas” (Oliveira, 2011: 251).

história sobre três – ou quatro – mosqueteiros, mas essencialmente sobre d'Artagnan, cuja importância central no enredo está indicada, como nota Petit-Rasselle (2011: 979), desde as páginas iniciais do romance, tornando os demais personagens praticamente secundários. Essas páginas iniciais são dedicadas à apresentação do protagonista e ao relato de sua chegada a Paris, precedida pela passagem numa cidade próxima, onde seu caráter orgulhoso, corajoso e impetuoso é demonstrado. Após ser ridicularizado por seu pangaré, d'Artagnan começa a diegese numa briga de bar, seguindo os ensinamentos de seu pai:

É com bravura, preste atenção, e com bravura apenas, que um fidalgo abre caminho nos dias de hoje. Aquele que vacila um segundo talvez esteja deixando escapar o anzol que, justamente durante aquele segundo, a fortuna lhe estendia. (...) Não se furte às oportunidades e procure as aventuras. (...) Bata-se por qualquer motivo, ainda mais que os duelos estão proibidos, havendo, por conseguinte, duas vezes mais coragem em se bater.² (Dumas, 2010: 28)

Envolver-se em duelos e aventuras e, portanto, mostrar coragem são vistos, nessa sociedade, como janelas de oportunidade para ascender socialmente. D'Artagnan sai de sua aldeia para procurar em Paris o Sr. de Tréville, comandante dos mosqueteiros, que, segundo o seu pai, tinha sido seu vizinho – portanto, também tinha tido uma

2 Tradução de André Telles e Rodrigo Lacerda, do original: "C'est par son courage, entendez-vous bien, par son courage seul, qu'un gentilhomme fait son chemin aujourd'hui. Quiconque tremble une seconde laisse peut-être échapper l'appât que, pendant cette seconde justement, la fortune lui tendait. (...) Ne craignez pas les occasions et cherchez les aventures. (...) battez-vous à tout propos: battez-vous, d'autant plus que les duels sont défendus, et que, par conséquent, il y a deux fois du courage à se battre." (Dumas, 1849: 6-7).

infância pobre no interior, “sem um tostão furado”³ (Dumas, 2010: 40) – e hoje “ganha dez mil escudos por ano”⁴ (Dumas, 2010: 28). Segundo o pai de d’Artagnan, essa ascensão do Sr. de Tréville, que deveria ser um modelo a ser imitado pelo seu filho, teria sido causada pela sua bravura, que o fizera cair nas graças do rei: “Os golpes que [o rei] recebeu [do sr. de Tréville, em duelos] só fizeram aumentar sua estima e amizade pelo sr. de Tréville. Mais tarde, o sr. de Tréville bateu-se com outros (...). Assim, (...) ei-lo capitão dos mosqueteiros”⁵ (Dumas, 2010: 28).

De acordo com Camille Bauer (1965: 329), o fato de d’Artagnan não ser um personagem histórico conhecido – ainda que tenha sido inspirado num mosqueteiro real, conforme o escritor indica no prefácio (cf. Dumas, 2010: 21) – possibilita que ele seja alçado à categoria de mito, cuja construção encarnaria as aspirações mais profundas de seu autor. Para nós, contudo, independentemente das crenças pessoais de Dumas, d’Artagnan propositalmente ou não – não importa – encarna uma ideologia de seu tempo: o mito da ascensão social por meio da meritocracia. Segundo Bauer (1965: 333), d’Artagnan seria o tipo de provinciano pobre que vai a Paris, confronta o mundo, aburguesa-se e aspira a voltar à sua terra natal, coberto de glória. É claro que falar sobre ascensão social e meritocracia na primeira metade do século XVII, época em que se passa a diegese, é anacrônico – mas anacrônicos são vários romances históricos oitocentistas, sobretudo a voga posterior a Walter Scott, criticada por György Lukács por

3 “sans un sou vaillant” (Dumas, 1849: 16).

4 “M. de Tréville gagne dix mille écus par an” (Dumas, 1849: 7).

5 “Les coups qu’il en reçut lui donnèrent beaucoup d’estime et d’amitié pour M. de Tréville. Plus tard M. de Tréville se battit contre d’autres (...). Aussi, (...) le voilà chef de mousquetaires” (Dumas, 1849: 7).

figurar personagens medievais com “a psicologia de um romântico dilacerado” (Lukács, 2011: 81).

Eric Hobsbawm explica que uma das principais consequências das duas revoluções burguesas do final do século XVIII – a Revolução Industrial e a Revolução Francesa – foi a abertura de “carreiras para o talento ou, pelo menos, para a energia, a sagacidade, o trabalho duro e a ganância” (Hobsbawm, 2007a: 265), permitindo a quebra da hierarquia estática do Antigo Regime e possibilitando a ascensão social, portanto, “o triunfo do mérito sobre o nascimento e os parentescos” (Hobsbawm, 2007a: 267). Dentre as profissões abertas para o talento nesse período destaca-se o exército, do qual se erigiu o mito napoleônico, símbolo da meritocracia. Embora vindo de uma família com ascendência nobre, Napoleão Bonaparte nasceu na Córsega, um lugar periférico, e subiu os degraus da carreira militar até se tornar o homem mais poderoso da Europa, tornando-se o “primeiro mito secular” da História (Hobsbawm, 2007a: 111). Para o historiador,

(...) o mito napoleônico baseia-se menos nos méritos de Napoleão do que nos fatos, então sem paralelo, de sua carreira. Os homens que se tornaram conhecidos por terem abalado o mundo de forma decisiva no passado tinham começado como reis, como Alexandre, ou patrícios, como Júlio César, mas Napoleão foi o “pequeno cabo” que galgou o comando de um continente pelo seu puro talento pessoal. (Isto não foi estritamente verdadeiro, mas sua ascensão foi suficientemente meteórica e alta para tornar razoável a descrição.) Todo jovem intelectual que devorasse livros, como o jovem Bonaparte fizera, (...) poderia, a partir daí, ver o céu como o limite (...). Todo homem de negócios daí em diante tinha um nome para sua ambição: ser – os próprios clichês o denunciavam – um “Napoleão das finanças” ou da indústria. Todos os homens comuns ficavam excitados pela visão, então sem paralelo, de um

homem comum que se tornou maior do que aqueles que tinham nascido para usar coroas. (Hobsbawm, 2007a: 112)

O mito da meritocracia, assim, tornou-se uma das forças motores do capitalismo e um dos principais valores defendidos pela burguesia. Segundo o historiador, a sociedade francesa pós-revolucionária, ou seja, aquela em que Alexandre Dumas viveu, era “a sociedade do *parvenu*, isto é, do homem que se fez por si mesmo, o *self-made-man*” (Hobsbawm, 2007a: 257). É claro que Dumas não foi o primeiro escritor que retratou essa ideologia – Balzac e Stendhal já haviam feito isso antes na França, por meio de seus primorosos personagens carreiristas. Mas, a nosso ver, o que torna *Os Três Mosqueteiros* digno de interesse, entre outros motivos, é a contraposição entre dois personagens que buscam a ascensão social: d’Artagnan, o herói, pelo mérito; Milady, a vilã, pelo crime. O fato de o primeiro ter sido bem-sucedido e a segunda ter sido punida com a morte não nos parece ser por acaso.

Após chegar a Paris e se apresentar como filho de um velho amigo do Sr. de Tréville, d’Artagnan inicia a sua carreira como um aprendiz de mosqueteiro. Mas logo é promovido, depois de se envolver num duelo contra os guardas do cardeal, rival do rei. Luís XIII e Richelieu pronunciavam-se, “em alto e bom som, contra os duelos e as rixas”, mas estimulavam seus soldados “na surdina a chegar às vias de fato, experimentando um verdadeiro sofrimento ou uma alegria desmedida por cada derrota ou cada vitória”⁶ (Dumas, 2010: 42), uma vez que viam na bravura de seus homens uma forma de demonstrar poder frente ao outro. Como prêmio por ter derrotado os

6 “et tout en se prononçant tout haut contre les duels et contre les rixes, ils les excitaient tout bas à en venir aux mains et concevaient un véritable chagrin ou une joie immodérée de la victoire des leurs.” (Dumas, 1849: 17).

soldados do cardeal, Luís XIII agracia d'Artagnan com um cargo de guarda do rei – cujo uniforme o rapaz “trocaria, ao preço de dez anos de sua vida, pelo aparato de mosqueteiro”⁷ (Dumas, 2010: 105). Não era ainda o seu objetivo final, “mas o sr. de Tréville prometeu que essa promoção [para o cargo de mosqueteiro] viria após um estágio de dois anos, o qual poderia ser abreviado, inclusive, se a oportunidade para d'Artagnan prestar algum serviço ao rei, ou executar algum feito, se apresentasse”⁸ (Dumas, 2010: 105).

Com isso, o protagonista passa a pautar a sua vida em busca dessa oportunidade de prestar um grande serviço ao rei ou executar algum feito memorável, a fim de se tornar mosqueteiro. Até a chegada do rapaz a Paris, Athos, Porthos e Aramis eram como os outros mosqueteiros, que “formavam uma legião de endemoniados (...). Impertinentes, amantes do vinho, (...) espalhavam-se nos cabarés, nos passeios, nos logradouros públicos, gritando alto e retorcendo seus bigodes, fazendo retinir suas espadas, desafiando com volúpia os guardas do sr. cardeal”⁹ (Dumas, 2010: 42). Ou seja, viviam no ócio e na mais completa inércia, e é d'Artagnan quem os incita à ação, queimando “os miolos na busca por uma direção para aquela força única quatro vezes multiplicada”¹⁰ (Dumas, 2010: 107). Para ele, “aquela

7 “qu'il eût voulu au prix de dix années de son existence troquer contre la casaque de mousquetaire.” (Dumas, 1849: 67).

8 “Mais M. de Tréville promet cette faveur après un noviciat de deux ans, noviciat qui pouvait être abrégé, au reste, si l'occasion se présentait pour d'Artagnan de rendre quelque service au roi ou de faire quelque action d'éclat.” (Dumas, 1849: 67).

9 “ses soldats formaient une légion de diable-à-quatre (...). Débraillés, avinés (...), s'épandaient dans les cabarets, dans les promenades, dans les jeux publics, criant fort, retroussant leurs moustaches, faisant sonner leurs épées, heurtant avec volupté les gardes de M. le cardinal” (Dumas, 1849: 17).

10 “se creusant la cervelle pour trouver une direction à cette force unique quatre fois multipliée” (Dumas, 1849: 69).

coalizão de quatro homens jovens e corajosos, empreendedores e ativos, devia ter objetivos mais nobres que passeios maçantes, aulas de esgrima e chistes mais ou menos espirituosos”¹¹ (Dumas, 2010: 107).

A ocasião de realizar um grande feito se apresenta quando seu senhorio, o Sr. Bonacieux, pede-lhe que o ajude a resgatar a sua esposa, que havia sido sequestrada pelos guardas do cardeal. Como ela era dama de companhia da rainha, d’Artagnan – junto aos outros três amigos mosqueteiros, convocados por ele – acaba se envolvendo com as intrigas políticas da corte, abarcando os amores secretos de Ana de Áustria com o duque de Buckingham e as tentativas de Richelieu de utilizá-los para atacar o rei. De início, d’Artagnan não se sente impelido a se arriscar a ser preso por essa mulher, apesar de ele se dizer apaixonado por ela, mesmo ela sendo casada: “Eu também não morro de amores pela Bastilha”¹² (Dumas, 2010: 111). Mas o marido o convence com os seguintes argumentos: 1) ajudar a rainha, uma vez que o sequestro de sua dama de companhia seria usado contra ela: “Sua fidelidade à rainha é conhecida, querem ou afastá-la da patroa, ou intimidá-la para arrancar segredos de Sua Majestade, ou seduzi-la para usá-la como espiã”¹³ (Dumas, 2010: 109); 2) prejudicar o cardeal, pois frustraria os seus planos: “pensei que o senhor e seus amigos (...) teriam grande satisfação em pregar uma peça em Sua Eminência”¹⁴ (Dumas, 2010: 111); 3) ter perdoados os seus aluguéis

11 “cette coalition de quatre hommes, jeunes, braves, entreprenants et actifs, devait avoir un autre but que des promenades déhanchées, des leçons d’escrime et des lazis plus ou moins spirituels.” (Dumas, 1849: 69).

12 “je ne me soucie pas plus de la Bastille que vous, moi” (Dumas, 1849: 73).

13 “On connaît son dévouement pour la reine, et l’on veut ou l’éloigner de sa maîtresse ou l’intimider pour avoir les secrets de Sa Majesté, ou la séduire pour se servir d’elle comme d’un espion.” (Dumas, 1849: 71).

14 “j’avais pensé que vous et tous amis (...) seriez enchantés de jouer un mauvais tour à Son Éminence” (Dumas, 1849: 73).

atrasados, não ter de pagá-los mais no futuro e, além disso, receber uma quantia em dinheiro: “devendo-me três meses de aluguel, assunto em que nunca toquei (...). Além de que, enquanto me der a honra de ocupar o meu imóvel, nunca mais lhe falar de seu aluguel futuro (...). E acrescente a isso, se julgar necessário, a intenção de oferecer-lhe cinquenta pistolas”¹⁵ (Dumas, 2010: 111). É só depois desse último argumento que d’Artagnan finalmente concorda com mobilizar o grupo de seus amigos mosqueteiros para salvar a dama.

Em outro momento, as verdadeiras intenções de d’Artagnan ficam muito claras: ele queria salvar a Sra. Bonacieux e, assim, conquistar o seu amor, não exatamente por ela (ou pela sua beleza), mas principalmente pelo seu dinheiro. Nas palavras irônicas do narrador,

O dono do armarinho dissera-lhe que era rico. O mancebo pudera presumir que, tolo como era o sr. Bonacieux, devia ser a mulher que ficava com a chave do cofre. Mas isso tudo não influenciara em nada o sentimento produzido pela visão da sra. Bonacieux, e o interesse permanecera praticamente alheio tanto a esse começo de amor quanto ao que viria a seguir. Dizemos praticamente, pois a ideia de uma mulher jovem, bonita, graciosa, inteligente e rica ao mesmo tempo não desmerece em nada o começo de um amor, antes pelo contrário, reforça-o.¹⁶ (Dumas, 2010: 135)

15 “(...) me devant trois mois de loyer dont je ne vous ai jamais parlé (...). Comptant de plus, tant que vous me ferez l'honneur de rester chez moi, ne jamais vous parler de votre loyer à venir (...). Et ajoutez à cela, si besoin était, comptant vous offrir une cinquantaine de pistoles” (Dumas, 1849: 73).

16 “Le mercier lui avait dit qu’il était riche; le jeune homme avait pu deviner qu’avec un niais comme l’était M. Bonacieux, ce devait être la femme qui tenait la clé de la bourse. Mais tout cela n’avait influé en rien sur le sentiment produit par la vue de Mme. Bonacieux, et l’intérêt était resté à peu près étranger à ce commencement d’amour qui en avait été la suite. Nous disons, à peu près, car l’idée qu’une jeune femme, belle, gracieuse, spirituelle, est riche en

D'Artagnan não almeja se tornar um herói de romances históricos típicos e salvar a mocinha, como Ivanhoé do romance homônimo de Walter Scott: seu principal interesse é subir as escadas sociais rumo ao sucesso material. Mais adiante, depois do retorno da Sra. Bonacieux, d'Artagnan é pago por ela para ir à Inglaterra buscar uma joia dada pela rainha ao duque de Buckingham, que poderia vir a causar uma crise entre o rei e Ana de Áustria, devido às intrigas do cardeal. Para o rapaz, esta era, além de uma ocasião de agradar “uma mulher a quem adorava” (a Sra. Bonacieux), “uma oportunidade para alcançar glória e ao mesmo tempo ganhar dinheiro”¹⁷ (Dumas, 2010: 215). Como afirma Petit-Rasselle (2011: 983), um leitor de boa vontade poderia associar esse episódio ao de um cavaleiro cortês tentando ganhar o coração de sua dama, mas as reflexões do protagonista transformam suas ações em cálculo venal. A nosso ver, a busca da glória, por sua vez, também faz parte desse caráter calculista, tendo-se em vista que d'Artagnan esperava ter seus feitos reconhecidos para que pudesse ser empregado o mais breve possível como mosqueteiro, ou seja, suas ações ao longo da diegese são sempre medidas pelo desejo de ascensão social.

No final do romance, após ter vários de seus planos frustrados por d'Artagnan e seu grupo, o cardeal Richelieu decide cooptar o protagonista, ao pensar “no radiante futuro que esperava aquele rapazola de vinte e um anos, e nos recursos que seu dinamismo, cora-

même temps, n'ôte rien à ce commencement d'amour, et tout au contraire, le corrobore.” (Dumas, 1849: 90).

17 “Une aventure où il y avait à la fois gloire à acquérir et argent à gagner se présentait à lui, et, comme premier encouragement, venait de le rapprocher d'une femme qu'il adorait.” (Dumas, 1849: 154).

gem e inteligência podiam oferecer a um bom amo”¹⁸ (Dumas, 2010: 674). Oferece-lhe a patente de tenente dos mosqueteiros, que o rapaz aceita depois de consultar os outros três amigos mais experientes. Assim, d’Artagnan acaba conquistando uma posição até mesmo mais elevada do que a que almejava inicialmente, que era a de ser apenas mosqueteiro. Sua trajetória, com isso, representa um caso bem-sucedido de ascensão social pelo mérito, pelo talento e pelo esforço – a combinação de energia, sagacidade, trabalho duro e ganância apontada por Hobsbawm (2007a: 265).

Como contraponto a d’Artagnan, o romance apresenta Milady. Bela, sedutora, inteligente e manipuladora, ela trabalha para o cardeal como espiã, ofício para o qual adota o nome de Milady, apesar de ter tido outras identidades, como o leitor descobre no final da história, quando se tem a revelação de seu misterioso passado como esposa de Athos. Por meio dos depoimentos do próprio Athos e de outros personagens ao longo da diegese, temos acesso à sua trajetória, que também se pautou pela busca da ascensão social.

Quando era religiosa de um convento, Anna de Breuil seduz um padre e, como não tinham dinheiro para fugir, convence-o a roubar uns vasos sagrados, mas acabam sendo presos e marcados com o sinal da flor-de-lis, punição típica para criminosos na época. Ambos fogem da prisão, até Athos, que na época era um nobre e rico proprietário da região, apaixonar-se por ela e a pedir em casamento, momento em que se torna condessa de La Fère – e o padre, que destruíra a sua vida pelo amor dela, acaba se suicidando (cf. Dumas, 2010: 660-662). Quando descobre a marca da flor-de-lis e, portanto, o seu passado criminoso, Athos a enforca numa árvore (cf. Dumas, 2010: 318), mas

18 “songea (...) combien cet enfant de vingt ans avait d’avenir et quelles ressources son activité, son courage et son esprit pouvaient offrir à un bon maître.” (Dumas, 1849: 513).

ela sobrevive, conseguindo voltar a ter riqueza e status social, novamente ocultando o seu passado para se casar com um nobre inglês – passando a se chamar Lady de Winter, baronesa de Sheffield. Após ter provavelmente envenenado o marido – que “morreu em três horas de uma estranha doença que deixa manchas lívidas por todo o corpo”¹⁹ (Dumas, 2010: 659) –, ela herda a sua fortuna, volta para a França e começa a trabalhar como espiã de Richelieu, viajando depois para a Inglaterra para assassinar o cunhado, a fim de também ficar com o seu patrimônio (cf. Dumas, 2010: 529).

Milady acaba sendo presa pelos mosqueteiros e julgada pelos seus crimes: nesse momento, ela já havia também envenenado duas outras pessoas e manipulado um homem – que provavelmente seria executado por causa dela – para assassinar o duque de Buckingham (cf. Dumas, 2010: 658-659). Condenada à morte, a personagem é decapitada por um carrasco convocado por Athos. E sua sentença fica como lição de que a transgressão à lei não compensaria, e de que a ascensão social deveria ser atingida pelo mérito, como o fez d’Artagnan, e não por meio do crime.

Quase três décadas depois, em Portugal, Camilo Castelo Branco também publica um romance histórico que aborda, entre outras questões, o tema da ascensão social. O primeiro volume de *O Demônio do Ouro*, publicado em 1873,²⁰ além de retratar um criminoso como Milady, traz um protagonista que começa a vida na extrema pobreza e termina rico e bem-sucedido. Em artigo já publicado (Pavanelo,

19 “est mort en trois heures d’une étrange maladie, qui laisse des taches livides sur tout le corps” (Dumas, 1849: 502).

20 *O Demônio do Ouro* possui uma segunda parte, publicada no ano seguinte. No entanto, iremos aqui analisar apenas a primeira parte, tendo-se em vista que a sua continuação traz outros personagens e outras questões que fogem ao escopo deste artigo.

2013a: 181-182),²¹ afirmei que o vilão Johnson Fowler lembra-nos Rocambole, de Ponson du Terrail, por ser um ladrão que se envolve nos mais variados episódios, repletos de aventuras e peripécias – dentre eles a Inconfidência Mineira. Por outro lado, é interessante notar que Fowler também é construído com alguns traços da Milady de Alexandre Dumas. Antes de se tornar ladrão, Fowler tentara se casar com Ana Bearsley, uma rica herdeira, assim como o fizera duas vezes a vilã de *Os Três Mosqueteiros*: como afirma o narrador camiliano, Fowler “seria poeta, quando confidenciava (...) os seus íntimos enlevos por tal menina, se não amiudasse tanto os cálculos do patrimônio que a endeusava com a divinização de dois milhões, ou talvez três, de libras esterlinas” (Castelo Branco, 1987: 378). Quando tem a sua intenção frustrada, o vilão de *O Demônio do Ouro* rouba o dinheiro da família da moça e vai para o Brasil, adotando diversas identidades em sua fuga, tal como Milady fez em sua trajetória, como já mostrado por nós:

(...) encontrou-se registrado o passaporte de um Gower, padre católico irlandês, que ia à Itália (...); descobriu-se que ele [Johnson Fowler] havia embarcado em navio holandês com destino a Pernambuco, posto que o consignatário da casa nos Países Baixos dissesse que o passageiro lhe apresentara o seu passaporte em que se intitulava George Jonathan Holland, filósofo de profissão, natural de Rosenfeld, no ducado de Wurtemberg, casado com Maria Van Hooft, natural de Middelbourg. Três passaportes com três profissões (...). (Castelo Branco, 1987: 400)

21 Esse artigo, publicado no v. 87 da *Revista Letras* em 2013, reproduz algumas análises presentes num capítulo de minha Tese de Doutorado, defendida na Universidade de São Paulo (USP) no mesmo ano, que recebeu apoio financeiro da FAPESP (processo n. 2009/01776-7). Algumas das reflexões que apresento aqui, sobre *O Demônio do Ouro*, encontram-se esboçadas nesse artigo.

Já no Brasil, Fowler adota primeiramente o nome de Josuat Ó Neill e depois o de Jorge Sackville, “um estadista que estuda as confederações, repúblicas e impérios americanos” (Castelo Branco, 1987: 448). É com esta última identidade que ele consegue a estima de Tiradentes e se envolve na Inconfidência Mineira, acabando por ser o responsável pelo malogro da revolta, delatando os conjurados (cf. Castelo Branco, 1987: 450). No final da história, contudo, o vilão de Camilo não é punido da mesma forma que Milady. É verdade que ele perde boa parte da fortuna que roubou, que acaba sendo resgatada pelo pretendente de Ana Bearsley numa cena de ação típica dos romances de aventura dumasianos, e o que lhe restou acaba sendo, por sua vez, roubado pela sua amante brasileira. Mas, uma vez pobre, Johnson Fowler vai para Portugal e é agraciado com o hábito de Cristo, por ter contribuído com o fracasso da Inconfidência Mineira. Diversamente de Milady, o personagem de Camilo não chega a passar por um julgamento pelos seus crimes – antes que eles fossem descobertos, ele se suicida, e sua verdadeira identidade jamais é levada a público: “Da morte de Jorge *Sackville* a *Gazeta de Lisboa*, daquele ano, referiu que o suicídio do infeliz procedera de desgostos domésticos da maior gravidade para um homem de sentimentos melindrosos. Aludia ao adultério de Laurentina [sua amante brasileira]” (Castelo Branco, 1987: 457).

Apesar de ter morrido pobre – uma punição que mais parece ser fruto de acaso do que de justiça –, o vilão não é condenado pela sociedade, que não fica sabendo de seus crimes. Ele no máximo é rejeitado pelos portugueses que tinham amizade com os inconfidentes (cf. Castelo Branco, 1987: 456). Quem acaba condenada é a sua amante brasileira, que fica com a fama de mulher perdida, e, pior ainda, o seu filho, que herda a fama de sua mãe, apesar de ser um homem extremamente bom:

(...) era seu filho um homem de muitíssimo boa alma, valedor de negros enfermos e de bichos, grande pacificador de distúrbios (...). Chamavam-lhe zombeteiramente o BARÃO DE CATÂNIA [que remete ao apelido pejorativo que sua mãe tinha na juventude]. (...)

O “barão” (...) gastou a herança de sua mãe em liberalidades caritativas com os pobres negros que se acolhiam à hospitalidade de tão mal compreendido benfeitor. Morreu ridículo, tendo vivido honrado. (Castelo Branco, 1987: 457, grifo do autor)

Tal como demonstra em outros de seus romances, Camilo não parece acreditar na justiça dos homens. Assim, Johnson Fowler não tem o mesmo destino de Milady, apesar de ter sido aparentemente construído por meio do “recorta e cola” dos figurinos de Alexandre Dumas e Ponson du Terrail, seguindo a receita para escrever romances proposta ironicamente por Almeida Garrett no capítulo V de *Viagens na Minha Terra* (2010: 119-121). Aliás, o próprio fato de o vilão não ser português, mas estrangeiro, poderia ser um reflexo da consciência de Camilo quanto à importação dos moldes folhetinescos (cf. Pavanelo, 2013a: 182).

Português, por outro lado, é o protagonista Manuel Vieira. Órfão desde bebê, “Manuel até aos cinco anos criou-se no regaço da Providência. Só esta palavra divina explica o viver daquele menino, que mendigava quando ainda não sabia proferir a palavra ‘pão’” (Castelo Branco, 1987: 329). Aos seis anos de idade, bate à porta de um professor para lhe pedir, em vez de comida, que lhe ensinasse a ler. O que poderia ser visto como um elogio de Camilo ao esforço precoce de Manuel, que poderia prenunciar um futuro bem-sucedido — uma ode ao mito da meritocracia, portanto —, acaba sendo de fato apresentado como uma crítica à sociedade portuguesa, que, na sua injusta organização, permite que haja crianças que, como ele, passem fome e não tenham onde morar:

João Veríssimo deteve-se alguns instantes a contemplar o menino. Neste exame silencioso, não se cuide que o mestre lhe andava devassando as bossas da inteligência, ou a descortinar se na fronte escampada lhe preluziam brilhantes destinos. Nada disso. No que ele cismava era em vestir e alimentar a criança – precisões que ele antepunha à caridade de o ensinar. (Castelo Branco, 1987: 330)

Manuel é criado pelo professor e sua esposa e, quando cresce, sai da cidade em busca de um emprego para sustentar a família, devido à doença do pai adotivo e à concorrência que o obrigara a fechar a escola. No artigo anteriormente mencionado (Pavanelo, 2013a: 176), defendi que nesse romance haveria uma denúncia de Camilo à prevalência das relações de favor em Portugal durante o século XIX, que impediriam que o personagem conseguisse emprego sem uma carta de recomendação de um grande proprietário. Quando o pai adotivo censura a esposa, questionando se “tu cuidas que Manuel chega a qualquer dessas cidades, e, sem proteção nem recomendação de ninguém, encontra patrão que o aproveite?” (Castelo Branco, 1987: 354), a filha lhe mostra que a alternativa é pedir uma recomendação ao “padrinho das Agradas” (Castelo Branco, 1987: 354), ou seja, o favor de um homem que detém o poder político e econômico da região. Essa dependência que a classe trabalhadora portuguesa tinha da elite vai completamente de encontro à lógica da meritocracia, que vende a ideia de que as oportunidades estão abertas a todos, bastando ao pobre ter talento e trabalhar duro.

Uma crítica similar pode ser encontrada em *O Primo Basílio* (1878), de Eça de Queirós. É importante lembrar que o romance de Eça foi publicado apenas cinco anos depois do de Camilo, portanto, trata-se do mesmo contexto histórico-social, e vale a pena retomar essa obra queirosiana para reforçar a nossa argumentação de que as ideologias pautadas nos centros do capitalismo, como a França,

encontram-se deslocadas nas periferias ou semiperiferias, como Portugal.²² A crítica de Eça é apresentada na figura de Julião, rapaz “muito inteligente” e que “estudava desesperadamente” (Queirós, 1995: 32), ou seja, que tinha talento e se esforçava, portanto, cumpria os pré-requisitos para alcançar o sucesso, segundo o mito da meritocracia. Mas o personagem, “aos trinta anos, [era] pobre, com dívidas, sem clientela” (Queirós, 1995: 32). Quando vai prestar um concurso, pede ao rico Sebastião uma recomendação, pois

(...) a certeza da sua superioridade [intelectual] não o tranquilizava — porque enfim em Portugal, não é verdade? Nessas questões a ciência, o estudo, o talento são uma história; o principal são os padrinhos! Ele não os tinha — e o seu concorrente, um sensaborão, era sobrinho de um diretor-geral; tinha parentes na Câmara; era um colosso! Por isso ele trabalhava a valer, mas parecia-lhe indispensável meter também as suas cunhas! (Queirós, 1995: 135)

Pela fala de Julião, temos que “meter as cunhas”, ou seja, arranjar um “pistolão”, a recomendação de um padrinho, de alguém pertencente à elite, era a única forma de ascender socialmente em Portugal: “a ciência, o estudo, o talento são uma história”. Com isso, Eça denuncia que o mito da meritocracia, ao menos em seu país, não passa de uma falácia. Se a ascensão social, devido ao sistema do favor que imperava em Portugal, era extremamente difícil para alguém que teve acesso à educação — Julião tinha frequentado a universidade —, era de fato impossível para uma pessoa vinda da pobreza, como Juliana. A empregada doméstica “servia, havia vinte anos”:

22 Boaventura de Sousa Santos defende que Portugal foi “simultaneamente o centro de um grande império colonial e a periferia da Europa” (Santos, 1994: 59).

“Mudava de amos, mas não mudava de sorte. Vinte anos a dormir em cacifos; a levantar-se de madrugada, a comer os restos, a vestir trapos velhos (...). Apesar de economias mesquinhas e de cálculos sôfregos, o mais que conseguira juntar foram sete moedas ao fim de anos” (Queirós, 1995: 58), moedas que foram rapidamente gastas na primeira vez que adoeceu. É por se conscientizar de que jamais conseguiria sair daquela situação, de que “teria de servir até ser velha, sempre, de amo em amo” (Queirós, 1995: 58), que Juliana resolve chantagear a patroa Luísa, a fim de tentar arrancar-lhe um dinheiro com que pudesse sustentar a sua velhice: “Não que a minha vez havia de chegar! Tenho sofrido muito, estou farta!” (Queirós, 1995: 185). O romance parece denunciar que a vez do pobre nunca chega, pois Juliana morre sem ter conseguido ascender socialmente. É claro que ela tentara enriquecer utilizando uma estratégia criminoso – o roubo de cartas da patroa para chantageá-la –, mas Juliana havia antes tentado juntar dinheiro para a sua aposentadoria por meio do trabalho duro e honesto, e não tivera sucesso; assim como Julião também não conseguira melhorar de vida sem “meter as cunhas”.

Voltando ao romance de Camilo, Manuel Vieira, um rapaz vindo da extrema pobreza, sem um diploma universitário como o que tinha Julião, mas que, diferentemente de Juliana, teve acesso à educação, só consegue enriquecer porque arranja um emprego na Inglaterra – como se para o pobre português, no século XIX, a única opção fosse a emigração. No artigo que aludi páginas atrás (Pavanelo, 2013a: 176-177), comentei que Camilo só poderia ter se aproveitado do mito do *self-made-man*, típico dos romances da época, se fizesse o seu personagem emigrar – o que mostraria o seu profundo olhar lúcido acerca do seu país, onde a mobilidade social não era uma possibilidade frequente. A emigração para a Inglaterra, aliás, mostraria também a sua consciência perante a importação dos modelos romanescos, assim como aponte no fato de o vilão Johnson Fowler ser um estrangeiro.

É claro que a meritocracia é também um mito nos centros do capitalismo, já que não são todos os talentosos e esforçados que alcançam o topo da escala social na Inglaterra e na França – nem mesmo são em grande número aqueles que conseguem ascender socialmente, pois, como afirma Hobsbawm (2007b: 335), há os que já começam a subida alguns degraus acima. O privilégio de poucos, porém, fica ainda mais evidente nas periferias (ou semiperiferias) do capitalismo, como Portugal, onde impera a lógica do apadrinhamento e onde valores como a meritocracia são ideias fora do lugar, para nos utilizarmos de um conceito de Roberto Schwarz (2000), relativo ao contexto brasileiro. De acordo com Schwarz, como na periferia as ideologias estão deslocadas, “caberia ao escritor, em busca de sintonia, reiterar esse deslocamento em nível formal” (Schwarz, 2000: 36). A nosso ver, de certa forma é isso que Camilo faz, ao retratar o seu protagonista, um representante do *self-made-man*, ascendendo socialmente na Inglaterra, em vez de fazê-lo em Portugal.

Por outro lado, o sucesso material não é visto, nesse romance camiliano, como sinônimo de felicidade. Ao término de *Os Três Mosqueteiros*, temos que d'Artagnan finalmente fora recompensado pelo seu talento e esforço, com a patente de tenente dos mosqueteiros, e o leitor termina o romance com a sensação satisfeita de que a meritocracia seria uma realidade e a ascensão social estaria ao alcance de todos. Em *O Demônio do Ouro*, não. No final da história de Camilo, apesar de riquíssimo e sócio da multinacional (cf. Castelo Branco, 1987: 458) onde ele começara como mero caixeiro, Manuel encontra-se profundamente infeliz:

Notaram todos uma profunda alteração no espírito de Manuel, num recolhimento insólito, a tristeza dos desgraçados que a não sabem exprimir. Aquela vasta alma (...) demudou-se em apreensões de ânimo supersticioso e misantropo. Poucas vezes lhe abria à flor dos lábios um

espontâneo e sincero riso. Contrafazia-se; mas a mágoa que dissimulava pungia mais intensamente os seus amigos. (...)

E, todavia, Manuel Vieira não tinha uma dor, sequer um leve achaque, por onde se desse a si a razão do que secretamente lhe ia na alma.

É que ele estava a cada hora ouvindo as palavras do monge moribundo [seu pai biológico, que ele conhece só depois de adulto]:

“Meu filho, o anjo do infortúnio faz muito menos vítimas que o demônio do ouro.” (Castelo Branco, 1987: 467-468)

Essa conclusão impede que o leitor termine o romance satisfeito e o incita à reflexão. Ao questionar se o dinheiro realmente traria felicidade, Camilo Castelo Branco acaba por frustrar o leitor que esperava uma ode ao sucesso material e ao mito da meritocracia tal como se encontram em *Os Três Mosqueteiros*. Assim sendo, *O Demônio do Ouro* se apresenta como uma obra que subjacentemente questiona a fundamentação da crença no talento e no esforço como forma de ascensão social no Portugal oitocentista, a mesma crítica que Eça de Queirós fará pouco tempo depois, de maneira mais explícita, por meio dos personagens Julião e Juliana, em *O Primo Basílio*.

REFERÊNCIAS

- BAUER, Camille (1965). “Le mythe de d’Artagnan”. *The French Review*. 39.3: 329-336, disponível em <http://www.jstor.org/stable/384746> (consultado em 13/07/2017).
- CASTELO BRANCO, Camilo (1987). “O Demônio do Ouro: romance original”, in *Obras Completas*, v. 7. Porto: Lello & Irmão. 325-619.
- DUMAS, Alexandre (1849). *Les Trois Mousquetaires*. Paris: MM. J.-B. Fellens et L.-P. Dufour Éditeurs, disponível em <http://gallica.bnf.fr> (consultado em 01/04/2018).
- (2010). *Os Três Mosqueteiros*. Trad. André Telles & Rodrigo Lacerda. Rio de Janeiro: Zahar.

- GARRETT, Almeida (2010). *Viagens na Minha Terra*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda.
- HOBBSAWM, Eric J. (2007a). *A Era das Revoluções: Europa 1789-1848*. Trad. Maria Tereza Lopes Teixeira & Marcos Penchel. 21.^a ed., São Paulo: Paz e Terra.
- (2007b). *A Era do Capital: 1848-1875*. Trad. Luciano Costa Neto. 12.^a ed., São Paulo: Paz e Terra.
- LACERDA, Rodrigo (2010). "Apresentação", in Alexandre Dumas, *Os Três Mosqueteiros*. Trad. André Telles & Rodrigo Lacerda. Rio de Janeiro: Zahar. 7-19.
- LUKÁCS, György (2011). *O Romance Histórico*. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo.
- OLIVEIRA, Paulo Motta (2011). "Cartografia de muitos embates: a ascensão do romance em Portugal". *Floema*. VII.9: 249-282, disponível em <http://periodicos.uesb.br/index.php/floema/article/viewFile/791/791> (consultado em 15/07/2017).
- PAVANELO, Luciene Marie (2013a). "O Demônio do Ouro, de Camilo Castelo Branco: um outro romance histórico de (mais) um mestre na (semi) periferia do capitalismo". *Revista Letras*. 87: 169-186, disponível em <https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/31295/22016> (consultado em 15/01/2019).
- (2013b). *Camilo Castelo Branco e Joaquim Manuel de Macedo: convergências na ascensão do romance nas periferias do capitalismo*. Tese de Doutorado – São Paulo: Universidade de São Paulo.
- PETIT-RASSELLE, Roxane (2011). "Le problème du héros dans *Les Trois Mousquetaires*". *The French Review*. 84.5: 978-990, disponível em <http://www.jstor.org/stable/41151854> (consultado em 13/07/2017).
- QUEIRÓS, Eça (1995). *O Primo Basílio*. São Paulo: Moderna.
- RODRIGUES, A. A. Gonçalves (1993). *A Tradução em Portugal: 1851/1870*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.

SANTOS, Boaventura de Sousa (1994). *Pela Mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. 7.^a ed., Porto: Edições Afrontamento.

SCHWARZ, Roberto (2000). “A importação do romance e suas contradições em Alencar”, in *Ao Vencedor as Batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34. 33-79.

LITERATURA ALEGÓRICO-FANTASISTA SOCIALISTA

SOCIALIST ALLEGORICAL-FANTASIST LITERATURE

Beatriz Peralta García

Universidad de Oviedo

<https://orcid.org/0000-0001-8232-7493>

A scena representa um salão luxuoso de largas janella para o campo. Ao levantar o panno. Capital e Caridade estão prestes a findar o almoço. Á D. B. uma cadeira de balouço. Egoismo serve á mesa.

ERNESTO DA SILVA, *Nova Aurora. Apropósito em 1 acto e 4 quadros.*

RESUMO

A historiografia tem dado pouca atenção à literatura produzida pela intelectualidade operária, quer vinculada aos socialistas, quer aos anarquistas. É o caso do compositor tipógrafo e militante socialista Ernesto da Silva (1868-193), conhecido pelo impacto de uma das suas peças teatrais, *O Capital*, mas que foi também autor de um conjunto de contos, textos dramáticos e teatrais publicados entre 1893 e 1903. Sob o nosso ponto de vista, alguns destes contos e dramas podem ser enquadrados dentro do “género fantástico”. Neste artigo procuramos descrever os traços diferenciais daquilo que denominamos “literatura fantástica socialista” analisando os enredos, as personagens, os espaços e ambientes. O nosso objetivo é triplo: por um lado, valorizar esta literatura, pouco conhecida da historiografia; por outro, reivindicar a sua qualidade literária, muitas vezes desqualificada pelo seu intuito de difusão doutrinária; finalmente, fixar o lugar deste novo género dentro da chamada literatura fantástica.

Palavras-chave: Literatura fantástica, Ernesto da Silva, Partido Socialista Português, conto, teatro

ABSTRACT

Historiography has paid little attention to the literature produced by working-class intellectuals, either linked to socialist or to anarchist groups. This is the case of Ernesto da Silva (1868-193), a typographer, with a broad doctrinal and literary work. He became known after the impact of one of his plays, *O Capital* (*Capital*), but this socialist militant is also the author of a set of short stories, dramatic and theatrical texts published between 1893 and 1903. From our point of view, some of these short stories and dramas can be framed within the “fantastic genre.” In this article we intend to describe the differential features of what we call “fantastic socialist literature” analyzing the plots, characters, spaces and environments. Our objective is threefold: on the one hand, to value this literature, little-known in historiography; on the other hand, to claim its literary quality, since it was often disregarded for its purpose of doctrinal diffusion; finally, to establish the place of this new genre within the so-called fantastic literature.

Keywords: Fantastic Literature, Ernesto da Silva, Portuguese Socialist Party, short story, theater.

DIFICULDADES CONCEITUAIS E TIPOLÓGICAS

DO FANTÁSTICO E DA FANTASIA NA LITERATURA

Em 1970 o célebre estudo de Tzvetan Todorov intitulado *Introduction à la littérature fantastique* propôs uma definição do conceito deste gênero literário baseada na ideia da hesitação ou dúvida suscitada entre as personagens e os acontecimentos sobrenaturais que elas sofrem (Todorov, 1974: 34 e 49). Muitos críticos, reconhecendo o seu esforço analítico, têm-na contestado devido a esta limitação pois, sob esta perspectiva, muitos relatos ficariam fora do gênero. Entre outros, Harry Belevan em *Teoría de lo fantástico* (1976), o qual considera os “supostos conceituais” do autor búlgaro “reflexos de sobreentendidos ideológicos”, um erro repetido em estudiosos como P. G. Castex

em *Le conte fantastique en France*, P. Penzoldt em *The Supernatural in Fiction*, Louis Vax em *Arte y literatura fantástica*, Marcel Brion no prefácio ao catálogo de uma exposição de pintura fantástica sob o título “Bosch, Goya et le fantastique”, Marcel Schneider em “Discours du fantastique”, e Howard Phillips Lovecraft em *Supernatural Horror in Literature*, segundo a análise dos textos realizada pelo autor chileno (Belevan, 1976: 41, 59-81). Salienta, porém, o estudo de Irène Bessière *El relato fantástico*, do qual realça algumas ideias originais, entre as quais, o facto de a “literatura de expressão fantástica” – na denominação do autor – ser não um género mas “uma lógica narrativa” (Belevan, 1976: 53). Neste sentido, Ana María Barrenechea em “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica” (1972), refutando por sua vez a teoria genológica de Todorov, definiu esta literatura como aquela que apresenta em forma de problema factos a-normais, a-naturais ou irreais. Segundo esta autora, pertencem a este tipo obras que focalizam a sua atenção na violação da ordem terrena, natural ou lógica, motivo pelo qual se verifica um qualquer tipo de confronto dentro do texto, seja de forma explícita ou implícita (Barrenechea, 1972: 393). Assim, e contra a opinião de Tzvetan Todorov, Ana María Barrenechea considera serem “obras fantásticas” aquelas que para o autor búlgaro apenas são tidas como “alegóricas”, salientando a ideia desta nova dimensão não enfraquecer mas reforçar o fantástico porque, por exemplo, o conteúdo alegórico da literatura contemporânea é também a falta de sentido do mundo (Todorov, 1974: 79-80; Barrenechea, 1972: 395). Esta subversão da ordem racional pode ser problematizada, segundo a professora Barrenechea, segundo três tipos: todo o narrado entra na ordem do natural, todo o narrado entra na ordem do não-natural (onde se situaria o “maravilhoso”), mistura de ambas as ordens, o que faz com que a quebra da ordem habitual seja a preocupação maior do relato (Barrenechea, 1972: 396-397). Também Antonio Risco considera que

tudo quanto se oponha ao quotidiano ou se mostre como extranatural é considerado maravilhoso ou fantástico. Deste modo, a “literatura de fantasia” será aquela na qual aparecem elementos extranaturais, identificados pelo facto de se oporem à nossa percepção da natureza naquilo que consideramos “normal” (Risco, 1987: 25). O autor diferencia “maravilhoso” e “fantástico”, sendo o primeiro aquele onde a manifestação dos fenómenos extranaturais não é problematizada, ou seja, mostram-se naturais nesse meio, enquanto que se as personagens se surpreendem, de alguma maneira, essa obra é considerada como pertencente ao fantástico. Mas, como indica o professor Risco, os limites entre ambas as categorias nem sempre são claros (Risco, 1987: 25-26). Ficaram, assim, estabelecidas as duas correntes de análise do fantástico na literatura: a defendida por Todorov, relativa à especificidade deste género literário, e outros críticos, que defendem uma posição mais abrangente considerando outros modos de narrar, de formas e géneros, como Remo Ceserani (Marotta, 2017: 233) e David Roas, que prefere considerá-lo uma categoria estética, segundo se depreende da sua análise sobre a recepção e influência de Edgar Allan Poe na literatura espanhola da segunda metade do século XIX (Roas, 2011). Um exemplo da sempre difícil diferenciação dos limites entre “fantástico” e “maravilhoso” tinha sido colocado numa obra publicada muito antes de o estudo de Tzvetan Todorov ver a luz. Referimo-nos a *Antología de la literatura fantástica* (1940), coletânea da autoria de Jorge Luis Borges, Silvia Ocampo e Adolfo Bioy Casares, na qual, a partir de um relato de Thomas Bailey Aldrich se coloca a dificuldade da definição de um texto em que o autor não quis, ou simplesmente, não soube propor uma solução racional à sua história, ou seja, o que o professor Risco denomina “fantástico puro” (Risco, 1987: 310-311). Não obstante esta última apreciação, algumas ideias começam a mostrar-se consensuais, tal como explica Maria do Nascimento Oliveira Carneiro seguindo Louis Vax, pois para além

de indicar que o fantástico “supõe necessariamente a intrusão do sobrenatural”, enfatiza a ideia de ele ser “predominantemente negativo” (Carneiro, 1992: 7).

Talvez seja o crítico Daniel F. Ferreras quem, perante a dificuldade de definir tipologicamente o gênero do fantástico, propõe um avanço mais original no debate: ainda que sem esquecer o âmbito da classificação genérica, volta a focalizar a questão no sentido de desenvolver uma descrição baseada no funcionamento semiótico de um gênero que ele denomina de “fantástico moderno” (Ferreras, 2003: 11). Assim, o autor estabelece uma definição de tipo semio-crítico considerando como “gênero fantástico moderno” aquele em que se produz um choque entre dois códigos semióticos opostos, os quais correspondem, respetivamente, a uma realidade credível e verosímil, sem interesse narrativo, e a uma outra sobrenatural e sem explicação racional (Ferreras, 2013: 19). Para este autor, esta visão do fantástico permite a sua diferenciação em relação ao maravilhoso, à ficção científica, ao insólito e até ao gênero do horror, e tem a vantagem de se ligar à realidade do momento. Nesta mesma dimensão analítica pode-se situar a análise e definição propostas pelo professor Jacinto do Prado Coelho no *Dicionário de Literatura*, publicado sob a sua direção em 1969, no qual, embora remetendo para o “maravilhoso”, chama a atenção para a presença de outras variantes literárias, entre as quais o “maravilhoso pagão”, o “maravilhoso cristão” e até o “maravilhoso científico” (Coelho, 1984: 605). Já Maria Leonor Machado de Sousa, na definição apresentada na enciclopédia *Biblos*, afirma que “O fantástico na literatura – narrativa mas também eventualmente dramática – é a perturbação do mundo quotidiano pela introdução de elementos extraordinários e, salvo raríssimas exceções que não justificam que se altere esta definição, de cariz negativo, tanto na essência como na intervenção” (Sousa, 1997: 468).

ERNESTO DA SILVA E A LITERATURA DE FANTASIA ALEGÓRICA SOCIALISTA

Toda esta teorização, como vemos, refere-se no essencial àquelas obras que convencionalmente situamos dentro do abrangente conceito de “literatura”, no qual os críticos não consideram os textos escritos por autores vinculados ao movimento operário. Esta literatura é rotulada, em geral, “de combate” ou de “tese”, porque visa denunciar as condições sociais e laborais dos operários nos séculos XIX e XX, bem como difundir uma ideologia política de caráter obreiro. Consideramos, não obstante, e será este o nosso objetivo ao longo do presente trabalho, que a problematização do tema bem como as definições relativas à “literatura fantástica” apresentadas por todos estes críticos, em especial por Ana María Barrenechea, Daniel F. Ferreras e Maria Leonor Machado de Sousa permitem incluir nesse campo algumas obras escritas por Ernesto da Silva (1868-1903), compositor tipógrafo da Imprensa Nacional e membro destacado do Partido Socialista Português. Trata-se de três contos e uma peça teatral, esta última, especialmente, pela sua natureza dramática não considerada *a priori* como literatura de fantasia, segundo o conceito de Tzvetan Todorov, mas contemplada, como já visto, na definição da professora Machado de Sousa.

Os três contos de Ernesto da Silva foram publicados pelo autor sob o pseudônimo de Ruy no jornal *A Federação*. Era este o órgão oficial da Federação das Associações de Classe, agrupamento sindical vinculado à fação marxista dos socialistas portugueses, o Partido Socialista Português, chefiada por Azedo Gneco. O jornal dera início à sua publicação no Natal de 1893 com um número programático, de 17 de dezembro, aparecendo os contos que serão objeto da nossa atenção durante o ano de 1894. O primeiro saiu a 4 de fevereiro, com o título “Um encontro. (Phantasia)”, e tem por protagonistas o Trabalho e a Ideia. Um mês depois, a 4 de março de 1894, o autor

deu à estampa um texto sob o título “Luz e sombra. (Phantasia)”. Finalmente, a 10 de junho apareceu “O tio Cholera”, o último dos contos fantásticos de Ernesto da Silva. Atente-se no facto de o autor qualificar os seus dois primeiros relatos como “fantasia”, talvez no sentido de uma obra de imaginação não sujeita à verdade ou às regras. Décadas antes, o fantástico instalara-se na literatura portuguesa, ainda que de forma “restrita”, como explica Jacinto do Prado Coelho, pela mão de Álvares de Azevedo (*A noite na taverna*, 1855) e Júlio César Machado (“Uma récita de *Roberto do Diabo*”, 1861). Em 1865 o republicano Teófilo Braga também intitulara *Contos fantásticos* a sua primeira obra de ficção, Eça de Queiroz abordara o género nas *Prosas Bárbaras* (1866-1867) e posteriormente n’*O mandarim* (1880), assim como Álvaro do Carvalho nos seus *Contos* (1868) e, já nos finais da centúria, Fialho de Almeida nalguns relatos recolhidos em *Contos* (1881), *A cidade do vício* (1882), *Os gatos* (1889-1894) e *O país das uvas* (1893) (Coelho, 1984: 606-607). Todas estas obras serviram, sem dúvida, a Ernesto da Silva como referentes próximos na elaboração dos seus textos, em especial as narrativas de Teófilo Braga (Silva, 1900a), entre outros motivos pelo facto de os republicanos partilharem a mesma sensibilidade face aos operários que os socialistas, o que lhes permitia muitas oportunidades de convívio pessoal.

A literatura de fantasia, por outro lado, aqui claramente de feição alegórica – como de resto ele próprio adjetivará a peça teatral baseada em dois dos seus contos, como veremos – respondia claramente aos intuitos pedagógicos e lúdicos que animavam a produção literária da intelectualidade operária dos fins da centúria. Isso deve-se à sua capacidade de subversão das leis do real mostrando um mundo não natural de cunho negativo, neste caso protagonizado pela personificação de conceitos como o Trabalho, a Ideia (Socialista), o Capital, a Dor, a Miséria, em confronto mútuo e com personagens humanas. É precisamente esta falta de positividade que faz com que se anule

a possibilidade de os relatos serem considerados “maravilhosos”, embora eles coloquem a ideia da problematização ou confronto do real com o irreal, como veremos ao analisar o que denominamos de “paradoxo na fantasia alegórica socialista”. Em “Um encontro. (Phantasia)”, por exemplo, a ação é situada numa floresta luminosa, verdejante e frondosa. Aí a Ideia, representada como uma divindade feminina, contracenava com o Trabalho, o qual funciona como um instrumento ao seu serviço e é descrito como um operário fabril, criador de tudo quando existe na terra, mas prisioneiro do Capital, ao qual não consegue vencer apesar do avanço civilizacional que originaria a proclamação da *Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão* (1789), um século após a publicação da obra. A Ideia, compreensiva, oferece-lhe então a lima da Tenacidade com a qual ele começa a morder, paciente, a grilheta da Miséria. “Luz e sombra. (Phantasia)”, por seu lado, é um relato protagonizado pela Miséria, a Fraternidade, um mineiro, a viúva de um pescador e um rapaz. Estas três últimas personagens desfilam num cortejo – que por vezes até recorda as farsas de desfile do teatro de Gil Vicente¹ –apresentando as suas queixas à Miséria, todas elas com um elo em comum: a desproteção social. A situação permite revelar o desamparo dos mineiros, chegada a velhice, após anos de faina laboriosa; o abandono da viúva e dos filhos perante a morte do chefe de família, bem como o da criança que sofreu um acidente laboral. Em todos os casos a solução oferecida pela Miséria é a resignação, até que a vinda da Fraternidade permite antever um mundo mais justo e compreensivo para com o sofrimento dos mais desfavorecidos. Em “O tio Cholera”, finalmente, a viúva e mãe de um pescador recebe a visita de um homem velho, perso-

¹ Conhecia o autor, ao qual alude no artigo Ernesto da Silva, “A reforma do Normal I”, *O Mundo*, Lisboa, n.º 391, 14 de outubro de 1901, p. 2.

nificação da Ira, que a interroga a respeito dos familiares falecidos. É ele que confronta o mundo luxuoso simbolizado nos espetaculares bailes de caridade das elites sociais com a miséria dos desamparados, para acabar anunciando à viúva o seu propósito de libertação dos miseráveis. Em todos estes casos os relatos apresentam factos e personagens sobrenaturais e, portanto, problemáticos no sentido enunciado por Ana Maria Barrenechea (Barrenechea, 1979: 12), ou seja, capazes de exporem uma realidade que é conflitiva quer para as próprias personagens – a viúva surpreende-se pela chegada do tio Cholera, que desconhece, embora ele demonstre saber da situação familiar em que ela se encontra –, quer para os leitores, ainda que sem recurso ao esclarecimento; também a Ideia conversa com o Trabalho em “Um encontro. (Phantasia)”, e as personagens de “Luz e sombra. (Phantasia)” fazem as suas queixas à Miséria.

O PARADOXO NA FANTASIA ALEGÓRICA SOCIALISTA: DA VEROSIMILHANÇA TEXTUAL À REALIDADE EXTRATEXTUAL A literatura alegórico-fantasia de Ernesto da Silva apresenta, como vemos, aspetos fantásticos. Nos contos, as personagens humanas, como o mineiro, a viúva do pescador e a criança operária de “Luz e Sombra. (Phantasia)”, e a viúva e mãe do pescador d’“O tio Cholera” contracenam com as personificações da Ideia, da Fraternidade e da Miséria, e com a Ira, respetivamente, sem qualquer disjunção. Também não se manifestam divergências no plano da narração, isto é, nos acontecimentos narrados e no discurso do narrador, expostos sem recurso à explicação, como já foi dito. Ou seja, o relato fantástico socialista decorre sem perturbação alguma sob o ponto de vista da lógica narrativa, na expressão antes apontada de Irène Bessièrre, e, portanto, resulta perfeitamente coerente face ao leitor. Mas, se os relatos são dotados de verosimilhança sob o ponto de vista textual, já tal não acontece no que diz respeito à realidade sociocultural que os

anima, dado que a existência deste tipo de personagens sobrenaturais não é aceite no mundo “normal”. Não obstante, o facto de tais personagens remeterem para conceitos abstratos perfeitamente descodificáveis para o público leitor, maioritariamente os operários fabris, faz com que estas narrativas apresentem um “paradoxo” textual que não se verifica, por exemplo, nas narrativas sobre o maravilhoso cristão ou sobre as vidas de santos. Isto é, se estes relatos não podem ser considerados “fantásticos” porque o nível sobrenatural é admitido por um grupo sociocultural concreto, no caso, o cristão, já tal não acontece nestas narrativas do universo socialista, por nós consideradas fantásticas. O “paradoxo” radica na particular interferência dos planos do real e do irreal. Os relatos fantásticos socialistas tornam-se irreais quando confrontados com o mundo quotidiano na medida em que não existem as personificações de conceitos como a Fraternidade, o Trabalho, a Ideia (Socialista), a Miséria e a Ira, bem como os acontecimentos em que intervêm — o Trabalho limando a grilheta da Miséria, por exemplo —, mas são reais quando recuperados sob a perspectiva semiocrítica enunciada por Daniel F. Ferreras, porque este código semiótico remete para uma realidade verdadeira aceite universalmente. Os códigos socioculturais nos quais se inserem os operários portugueses dos fins do século XIX reconfiguram o relato fazendo com que o mundo descrito no texto possa ser considerado “normal”, portanto “real”, porque a existência da Fraternidade, do Trabalho, da Ideia (Socialista), da Miséria e da Ira não é posta em dúvida por ninguém, como também o não são as situações dos operários em relação a eles.

O FANTÁSTICO TEATRAL: *NOVA AURORA* (1900),

DE ERNESTO DA SILVA

Em 1900 Ernesto da Silva escreveu uma nova peça teatral para ser representada por ocasião do 1º de maio desse ano. Na altura era já um autor de sucesso e com uma obra literária que começava a con-

solidar-se nos meios populares, embora ainda lhe resistisse o teatro “oficial”. Em 1895 estreara no Teatro do Príncipe Real *O Capital*, o maior êxito de sempre de um criador vindo do movimento operário (Peralta, 2017), ao qual se seguiu *Os que trabalham* em 1897, no mesmo local. Um ano antes, em 1896, tentara a representação do drama *A Vítima* no Teatro de D. Maria II, mas seria rejeitado pela direção, motivo que levaria o autor à reelaboração do texto numa nova peça intitulada *Vencidos. Drama em 4 actos*, finalmente representada no Teatro do Gymnasio a 9 de janeiro de 1902. Em 1900 o Teatro de D. Maria II recusou-se de novo a representar *O Despertar. Peça em 1 acto*, e dois anos depois, em 1902, o mesmo viria a acontecer com o drama *Em ruínas. Peça em 3 actos*, também rejeitado para a sua encenação no Teatro de D. Amélia (atual Teatro de S. Luiz). Esta peça, porém, acabaria por ser estreada a 29 de abril de 1904, um ano depois do falecimento do autor, dentro da programação da nova proposta dramática veiculada pelos responsáveis do Teatro Livre.

Nova Aurora. Apropósito em 1 acto e 4 quadros (Género symbolico) é, sem dúvida, o texto teatral de maior atrevimento e originalidade de Ernesto da Silva. Após a escrita de peças de caráter realista nas quais denunciava a precária situação laboral dos operários em *O Capital* e *Os que trabalham*, bem como o seu impacto no seio familiar em *A Vítima* e *O Despertar*, o autor surpreendeu a crítica e o público com uma proposta que ele próprio rotulou de “género simbólico”, mas que pode ser classificada como pertencente ao “fantástico”. O texto é o desenvolvimento argumental e dramático do conto “Luz e sombra. (Phantasia)” e em menor medida de “Um encontro. (Phantasia)”. A obra está estruturada num único ato protagonizado pelo Capital, a Dor, o Trabalho, a Justiça, a Caridade, o Egoísmo, um padre, um criminoso, um professor, um magistrado, um poeta, uma noiva, um inventor, um estudante e um lavrador, para além de um conjunto de figurantes composto por camponeses, operários e crian-

ças. Segundo indicação das didascálias, a encenação deve mostrar um “catre” ocupado pela Dor, tão “miserável” quanto a “casa” em que se encontra. A ação acontece numa “noite negra e tempestuosa (...) cortada quando em quando por relâmpagos” (Silva, 1900-1901), que calha bem com a ambientação lúgubre e sinistra dos relatos de terror.

O primeiro quadro, composto por cinco cenas, é o de maior dimensão. A Dor e o Trabalho debatem sobre o sofrimento deste e à discussão unem-se as vítimas daquela, todas personagens humanas. A partir da cena terceira as vítimas desfilam perante os dois, revelando os seus infortúnios como outrora fizeram personagens semelhantes perante a Miséria no conto “Luz e sombra. (Phantasia)”, mas numa amostragem mais ampla, visto aparecerem novas profissões. Vemos agora o mundo dos camponeses exemplificado no lavrador, que descreve a sua miséria devido ao esgotamento da terra. Esta situação é parecida com a vivida na escola, com o professor desamparado no termo da sua vida laboral e sem reconhecimento pela sua atividade social. É uma condição idêntica à do poeta e à do inventor, incapazes de viverem das suas criações, artística e científica, este último desiludido face às divergentes consequências sociais do progresso material de que é responsável, pois apenas beneficia-os poderosos mantendo na miséria os operários. Esta penúria atinge as mulheres, obrigadas a aceitarem casamentos de conveniência, como denunciam a noiva e as crianças, assim como o estudante, segundo o qual a formação académica não garante o progresso social e económico dos indivíduos. O desamparo social verifica-se igualmente no âmbito judiciário, quer do lado dos juizes – como o magistrado, incapaz de fazer justiça às “victimas sociaes”, que o são também por leis injustas –, quer do lado dos criminosos, levados a esta condição pelas contrariedades da vida, como o jogo. Deste mundo sem esperança nem os padres se salvam, vítimas também eles da descrença dos homens. Depois desta exposição das desgraças sociais, a Justiça e o Trabalho enfrentam a Dor.

Em contraste com a encenação miserável do quadro I, o II apresenta um “salão luxuoso de largas janellas para o campo” no qual almoçam o Capital e a Caridade servidos pelo Egoísmo, ao mesmo tempo que conversam defendendo os conceitos que personificam. Após abandono da cena da Caridade, o Capital recebe a visita da Justiça e do Trabalho. Estes censuram-lhe a falta de humanidade, mas o Capital justifica-se. O quadro III, no qual debatem a Justiça e o Trabalho, recorda a reunião entre o Trabalho e a Ideia do conto “Um encontro. (Phantasia)”. Ambos resolvem ir à procura das personagens humanas, as quais ouvem não divertidos, mas protestando, entoando hinos de “esperança e em marcha para a liberdade”. A obra acaba com a reunião de todas as personagens humanas junto do Trabalho e da Justiça num apelo à vinda da Nova Aurora, isto é, o advento de um mundo mais feliz e mais justo.

Como nos contos, o fantástico deve-se ao convívio das personagens simbólicas entre si e com as humanas, bem como aos acontecimentos narrados, por muito que estes reflitam circunstâncias tomadas do real. Os relatos das personagens contando as suas penúrias à Dor, tal como o almoço entre o Capital e a Caridade, remetem para situações do quotidiano, por vezes até descendo a aspetos extremamente triviais. Atente-se, por exemplo, no seguinte excerto:

Capital. — (*leva as mão ao ventre*) Agitei-me, fiz mal, não estou costumado...

Caridade. — Padece?

Capital. — A digestão difficil... Gazes!

Caridade. — Falta de exercicio... Arrote, talvez passe...².

A divergência aparece, tal como nos contos, no confronto do real com o irreal com recurso à presença dos códigos extratextuais, de novo o contexto sociocultural dos operários portugueses nos fins do século XIX.

CONCLUSÕES

Face ao exposto, podemos confirmar a presença do fantástico nos géneros narrativo e teatral, considerando o universo das obras socialistas dos finais do século XIX. Quer os contos, quer a peça teatral da autoria de Ernesto da Silva, partilham das características gerais atribuídas ao fantástico pela crítica literária, embora apresentem algumas particularidades, a saber: um paradoxo textual nos âmbitos do real e do irreal que deve ser resolvido com recurso aos códigos extratextuais de tipo sociocultural; e a sua subordinação a um intuito de difusão pedagógica e lúdica – o do socialismo como teoria política próprio da literatura operária. Neste sentido, é de salientar tanto a qualidade artística destes textos como a sua originalidade, não apenas no âmbito das obras socialistas, mas da literatura oitocentista portuguesa.

REFERÊNCIAS

- BARRENECHEA, Ana María (1972). “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica. (A propósito de la literatura hispanoamericana)”. *Revista Iberoamericana*. 80: 391-403.
- (1980). “La literatura fantástica: función de los códigos socioculturales en la constitución de un género”, in Keith McDuffie e Alfredo Roggiano (eds.), *Texto/Contexto en la Literatura Iberoamericana. Memoria del XIX Congreso* (Pittsburgh, 1979). Madrid: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. 11-19.
- BEDEVAN, Harry (1976). *Teoría de lo fantástico. Apuntes para una dinámica de la literatura de expresión fantástica*. Barcelona: Anagrama.

- CARNEIRO, Maria do Nascimento Oliveira (1992). *O fantástico nos contos de Álvaro do Carvalho*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.
- COELHO, Jacinto do Prado (1984). “Maravilhoso” in Jacinto do Prado Coelho (dir.), *Dicionário de Literatura*, 3.^a ed. Porto: Figueirinhas. 2.º vol.: 605-607.
- FERRERAS, Daniel F. (2003). “La poética del desorden: hacia la definición semio-crítica de un género fantástico”, in Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, *Actas de las 2^{as} jornadas sobre literatura fantástica*. Madrid: Secretaría General Técnica. Subdirección General de Información y Publicaciones. 11-23.
- MAROTTA, Mirella (2017). “Remo Ceserani: La confianza en los estudiantes”. *Cuadernos de Filología Italiana*. 24: 227-237.
- PERALTA GARCÍA, Beatriz (2017). “Los orígenes del teatro socialista en Portugal: *O Capital* (1895), de Ernesto da Silva”. *Revista da Faculdade de Letras. História*. IV série. 7. 2: 216-236.
- RISCO, Antonio (1987). *Literatura fantástica de lengua española. Teoría y aplicaciones*. Madrid: Taurus.
- ROAS, David (2011). *La sombra del cuervo. Edgar Allan Poe y la literatura fantástica española del siglo XIX*. Madrid: Devenir Ensayo.
- RUY (1894a). “Luz e sombra. (Phantasia)”. *A Federação*. Lisboa: n.º 9, 4 de março, 2-3.
- (1894b). “O tio Cholera”. *A Federação*. Lisboa: n.º 23, 10 de junho, 2-3.
- (1894c). “Um encontro. (Phantasia)”. *A Federação*. Lisboa: n.º 5, 4 de fevereiro, 3.
- SILVA, Ernesto da (1900-1901). “Folhetim de ‘A Obra’. Nova Aurora. A proposito em 1 acto e 4 quadros representado no 1.º de maio de 1900. (Genero Symbolico)”. *A Obra*. Lisboa: n.º 292, 9 de setembro de 1900, 2; n.º 293, 16 de setembro de 1900, 2; n.º 296, 7 de outubro de 1900, 2; n.º 302, 18 de novembro de 1900, 2; n.º 303, 25 de novembro de 1900, 2; n.º 304, 2 de dezembro de 1900, 2; n.º 305, 9 de dezembro de 1900, 2; n.º 306, 16 de dezembro de 1900, 2; n.º 309, 6 de janeiro de 1901, 2.

- ___ (1900a). “Degenerescencia e reacção”. *A Patria*. Lisboa, n.º 545, 31 de agosto, 1.
- ___ (1900b). “Notas da semana. Um critico tardio”. *A Obra*. Lisboa: n.º 296, 7 de outubro, 2.
- SOUSA, Maria Leonor Machado de (1997). “Fantástico”, in *Biblos. Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*. Lisboa/São Paulo: Verbo, vol. 2: 468-471.
- TODOROV, Tzvetan (1974). *Introducción a la literatura fantástica*. 2.ª ed., Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo.

REIS VENTURA, A IMAGINAÇÃO DO IMPÉRIO E A SUBJETIVIDADE COLONIAL

REIS VENTURA, IMPERIAL IMAGINATION
AND COLONIAL SUBJECTIVITY

Isadora de Ataíde Fonseca

Centro de Estudos Comparatistas,
Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa
<https://orcid.org/0000-0001-9019-9794>

RESUMO

Este estudo é uma releitura da obra de Reis Ventura (1910-1988), alicerçada na historiografia do império, que reinterpreta os romances do autor a partir do ‘homem português’, da dimensão político-económica do império, da ‘cultura portuguesa’ e da sua expressão colonial. É na (inter)relação entre estes níveis e na sua integração que se expressa na literatura de Reis Ventura o projeto metafísico e utópico do império Português. Publicados nas páginas de *A Província de Angola*, os romances de Reis Ventura traduziram e disseminaram a ideologia e os mitos do império português em África, contribuindo para uma representação histórica imaginada do império, para a constituição da utopia colonial e da subjetividade coletiva dos portugueses.

Palavras-chave: Reis Ventura; romance colonial; imaginação histórica; ideologia; subjetividade coletiva.

ABSTRACT

Anchored in the historiography of the empire, this study is a rereading of the novels of Reis Ventura (1910-1988). Our aim is to reinterpret those novels from five levels of analysis: the ‘Portuguese man’, the political

and economic dimension of the Empire, the ‘Portuguese culture’ and its colonial expression. It is by the (inter)relationship of these levels and in its integration that Reis Ventura expressed the metaphysical and utopian project of Portuguese Empire. Published in the newspaper *A Província de Angola*, the novels of Reis Ventura spread the ideology and the myths of the Portuguese Empire in Africa, contributing to an imagined historical representation of the Empire, to the establishment of a colonial utopia and the collective subjectivity of the Portuguese.

Keywords: Reis Ventura; colonial novel; historical imagination; ideology; collective subjectivity.

INTRODUÇÃO¹

Manuel Joaquim Reis Ventura (Chaves, 1910 – Oeiras, 1988) radicou-se em Luanda em 1940, onde escreveu dezenas de romances, doze deles publicados em formato de folhetim no *Suplemento de Domingo*, caderno de cultura do diário *A Província de Angola*, entre 1953-1974. O autor traduziu a ideologia e os mitos do império colonial para os seus romances e expressou o seu suporte ao regime nos seus ensaios políticos. Depois de publicadas na imprensa, as obras de Reis Ventura tiveram edições em Angola e em Portugal, com alguns títulos a ganharem sucessivas reedições.

Na década de 1950, os romances do escritor propagavam sobretudo os mitos da ordem salazarista no contexto das dinâmicas

¹ Este estudo integra-se no projeto “O Império colonial português e a cultura popular urbana: visões comparativas da metrópole e das colónias (1945-1974)” – financiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT-PT), desenvolvido pelo Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa e pelo Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. O artigo é dedicado a Luís Andrade de Sá, pelas leituras e ideias partilhadas, pelo estímulo e confiança que alavancam.

sociopolíticas coloniais e características de Angola – a exemplo de *Cafuso*, 1953-1954, e *Lama e Areia*, 1958-1959. Nos romances da década de 1960, o autor construiu narrativas que inseriam Angola no cenário internacional e legitimavam o imperativo do programa colonial português, a exemplo de *Engrenagens Malditas*, publicado entre 1963-1964. Com *Queimados do Sol*, o autor atualiza a ideologia e o programa do império ao paradigma teórico do lusotropicalismo. Em *Gente Para Amanhã*, 1970-71, Reis Ventura imagina e descreve uma Angola de integração e solidariedade entre os diversos grupos, na qual os jovens angolanos (brancos e negros) são o presente e o futuro da utopia imperial.

No campo da ficção literária do século XX, os romances de Reis Ventura são a continuidade dos discursos escritos que desde o século XV procuram validar a presença e a ocupação de África por Portugal, na ‘utopia coletiva’ de Angola tornar-se Portugal. Os relatos dos navegadores e dos religiosos (Cristóvão, 2002 e 2010); as narrativas dos exploradores (Rosa e Verde, 2013); os relatos do quotidiano na imprensa a partir de meados do século XIX (Fonseca, 2014); os ensaios sobre a história de Angola (a exemplo de Sousa Dias, 1926) são os antepassados diretos do romance ‘colonial’. A obra de Reis Ventura filia-se nesta tradição literária, acompanhando uma subjetividade política na qual Angola e o império são Portugal. Deste modo, o escritor contribuiu para atualizar a ideologia do império às dinâmicas sociopolíticas do século XX. Também no âmbito da literatura colonial, os romances de Reis Ventura são exemplares da busca de afirmação de uma comunidade imaginada: portugueses que se fazem africanos ao longo de um processo secular no qual desempenham uma missão histórica e civilizacional (a meta-física do império).

Este estudo reinterpreta os romances do autor a partir de cinco níveis de análise, fundamentados na investigação histórica e social

sobre o império português: 1) os portugueses em (e de) África; 2) a dimensão político-económica do imperialismo português; 3) a ideia de ‘cultura portuguesa’ e a sua expressão colonial; 4) o contexto social do colonialismo; 5) as dinâmicas ideológicas do império. É na (inter)relação entre estes níveis e na sua integração que se expressa na literatura de Reis Ventura o projeto metafísico e utópico do império Português. O autor e a sua obra literária partilham a “mitologia histórico-sentimental” do império (Lourenço, 2014). Através da biografia dos portugueses em África e do espaço natural de Angola (dos cafezais à Baía de Luanda); da criação de riqueza numa terra tomada pelo mato; de uma cultura que se afirma há 500 anos, sobretudo pela língua portuguesa; e nas relações ‘harmónicas’ entre brancos e negros, Reis Ventura constitui a metafísica de uma Angola que se imagina portuguesa, cristã e civilizada: um Portugal em África.

Publicados nas páginas do maior jornal de Angola, *A Província de Angola*, com tiragens que chegaram aos 70 mil exemplares na década de 1970 e que circulava por toda a província ultramarina, os romances de Reis Ventura traduziram e disseminaram a ideologia e os mitos do império português em África, contribuindo para a constituição do imaginário e para a utopia colonial e configurando a subjetividade coletiva dos portugueses.²

O HOMEM, BIOGRAFIA DOS PORTUGUESES

Nos romances de Reis Ventura três dimensões são invariáveis: o lugar da escrita, o protagonista e a utopia. Portugal (europeu, africano ou asiático) é o espaço no qual se desenrolam as narrativas do escritor, é o ‘mapa cor-de-rosa’ de um Portugal pluricontinental no passado, no

2 Dados sobre a imprensa periódica de Angola em *Anuário Estatístico de 1970*. Luanda: Instituto Nacional de Estatística, Delegação de Angola, Direcção Provincial dos Serviços de Estatística (1973).

presente e no futuro. Os protagonistas – homens e mulheres, brancos e negros, da metrópole ou das colónias, são sempre os portugueses: cristãos, trabalhadores, nacionalistas, fiéis ao Estado e ao governo, com uma cosmovisão imperial. Omnipresente no projeto literário de Reis Ventura, que é o seu programa político assumido, é a nação imperial portuguesa: una, harmoniosa e próspera. Se a pátria nasceu na Europa, expandiu-se para África e Ásia, que se tornaram também Portugal.

Com estas invariáveis, os romances de Reis Ventura apresentam biografias de diversos tipos humanos. São homens comuns, pertencem às classes baixas e médias, embora alguns ascendam social e economicamente como resultado de um longo e abnegado percurso de trabalho. Homens cristãos e católicos, embora nem sempre praticantes, são fiéis a Deus e seguem os seus princípios e valores, os quais transmitem aos africanos na sua missão de ‘civilizar’. Homens que amam as suas mulheres, e que se arrependem das suas aventuras, que se casam e têm no projeto familiar, integrado na missão metafísica dos portugueses de ‘civilizar’, a sua realização. Os protagonistas de Reis Ventura não têm uma ação política direta, bem como não assumem lideranças sociais, mas referendam, suportam e apoiam as diretrizes do império, dos governos da metrópole e da colónia.

Nos romances *Cafuso* e *Lama e Areia*, o autor apresenta o português de Angola que se seguiu aos ‘heroicos’ descobridores, exploradores e missionários. Como noutros títulos de Reis Ventura, estas são biografias de homens que se reconstituem no Portugal ultramarino, reconfigurando a própria colónia e a nação em si, conquistando a terra e tornando-a sua, ‘civilizando-a’ pelo exemplo. Se enviam os filhos para estudar na Europa, estes regressam a Angola, sua casa, para dar continuidade ao projeto individual, familiar, político e ‘metafísico’ dos portugueses.

Em *Cafuso. Memórias dum Colono de Angola*, publicado entre fevereiro de 1954 e abril de 1955, Reis Ventura delineia a autobiografia

dos portugueses de Angola no século XX. O relato é em primeira pessoa, de José da Silva Taveira, que recorda a sua infância em Trás-os-Montes numa família de agricultores católicos, a adolescência num seminário franciscano em Tui e a paixão assolapada pela filha de um comerciante. Sem recursos para continuar os estudos, o jovem parte para Angola no princípio da década de 1920 e, através da amizade com um ‘velho’ colono fazendeiro do café, torna-se agricultor. Instalado numa fazenda num afluente do Dange, José Taveira enfrenta a burocracia do governo, as intempéries do clima e mantém a “mão firme e um coração paternal” no trato com os negros. Traz a noiva para Angola e Isaura confirma-se uma mulher disposta a todos os sacrifícios – trabalha na terra, cuida da casa e cria os filhos, é fiel e dedicada a Deus, ao marido e à pátria. Na sua persistência frente às adversidades, na sua forma ‘justa’ de tratar os negros, na sua honestidade e confiança em Deus e na nação, José Taveira torna-se um agricultor rico, com propriedades em Luanda, férias na metrópole e os filhos a serem educados em Portugal. Por fim, com a morte inesperada da mulher, o agricultor ganha uma “consciência de inutilidade”. “Perdi o gosto de viver. Sem trabalho, sem amor, sem esperança e sem luta, que sentido tem a vida?”, questiona-se o agricultor. Com os filhos criados e a fazenda a render “milhares de contos por ano”, conclui: “Já não faço falta a ninguém. Dói muito esta consciência de inutilidade. E sabem o que ela significa para os colonos da minha geração? – O começo da morte.” (Ventura, 1957: 248 e 252).

Em *Lama e Areia*, publicado entre fevereiro de 1958 e janeiro de 1959, revela-se outra biografia dos portugueses em Angola.³ O protagonista é João Souto, de Amarante, que, para defender a honra

3 Quando publicado em livro, o romance teve o título *Caminhos: vida e paixão dum motorista de Angola* (Braga: Editora Pax, 1965).

da irmã, acidentalmente mata um homem. Refugiado em Angola a partir de 1913, o jovem serve a pátria nas ‘guerras de pacificação’, é funcionário num posto administrativo, trabalha como motorista de camiões no transporte de mercadorias pelo interior da província e mais tarde estabelece-se como motorista de táxis em Luanda. João casa-se com uma mestiça (católica, educada, honrada e prezada) e tem um filho, o qual mantém distante para protegê-lo da sua história. Trabalhador incansável, com muitos sacrifícios faz do filho doutor em Coimbra. Preso em Luanda, pois o seu táxi envolve-se num acidente que provoca a morte de uma mulher, é o filho (advogado de sucesso em Angola, casado e à espera do primeiro rebento) que o irá defender. O motorista é absolvido e o que sobressai no julgamento e no romance é a trajetória do homem e cidadão: soldado exemplar, trabalhador incansável e pai extremoso. Nestes dois romances, biografias do português em África, o homem, a nação e o colonialismo interpenetram-se para constituir uma subjetividade que associa o indivíduo a Portugal e ao império.

O TRABALHO, A RIQUEZA DO IMPÉRIO

Enriquecer não é o projeto individual das personagens de Reis Ventura e a exploração económica não é o objetivo do império. Neste pressuposto, a literatura colonial procurava confirmar a ideia de um ‘colonialismo especial’, dissociado de motivações ou interesses económicos, a qual tem sido desfeita pela investigação histórica (Clarence-Smith, 1985). Em Reis Ventura, a ascensão dos protagonistas e o desenvolvimento da colónia de Angola são consequências do trabalho árduo e persistente dos portugueses, fruto dos 500 anos de ‘afeição e dedicação à terra’. Como a historiografia política, económica e cultural do império português tem demonstrado (Alexandre, 2017; Xavier e Silva, 2016; Jerónimo, 2013) o projeto colonial teve como sua apologia ‘civilizar’ o homem africano, e é neste âmbito que

se insere ‘o amor ao trabalho’. É do trabalho que resulta a riqueza, a prosperidade de Angola, de Portugal e do homem. Daí que as dinâmicas económicas do império, as suas estratégias de exploração da terra e das suas riquezas, no contexto de um imperialismo e capitalismo tardio, não sejam centrais na obra de Reis Ventura.⁴ Os protagonistas do autor têm projetos e sonhos, mas a riqueza material é um desdobramento ‘natural’ do seu trabalho abnegado e da sua conduta digna.

Em *Cafuso*, o fazendeiro Travancas resume a situação da colónia na década de 1920: “Vivo em Angola há já bastantes anos. Tem havido horas boas e horas más. Pois ainda me não aconteceu ouvir dizer que isto ia bem...” (Ventura, 1957: 39). São as guerras de ocupação, que duram até meados da década de 1920, que irão permitir aos colonos portugueses ocupar as terras do interior de Angola e constituir fazendas:

A vida do agricultor tem as suas raízes na terra que cultiva. Não é como a dos outros homens, não! Em cada planta, que nasceu do nosso esforço, fica a arder um pouco do nosso sangue. Ver morrer uma fazenda é, para nós, quase tão doloroso como assistir à agonia dum filho. Muitos passaram por essa amargura, naqueles terríveis anos das vacas magras. (...) Mas só quando já não podiam mais, sem crédito, sem pretos, sem pão, é que desanimaram. (...) Mas quem pode dizer hoje o que foi o nosso calvário? Olhem que nem eu – que os vivi – sou capaz de relembrar aqueles anos de lutas, em toda a sua pungente realidade. (Ventura, 1957: 127,128)

4 Sobre a política económica do império colonial, e de Angola em específico, ver Adelino Torres (1991), *O Império Português Entre o Real e o Imaginário*. Lisboa: Escher.

Em *Filha de Branco*, publicado ao longo de 1959, é o pequeno comércio nos musseques de Luanda que ganha protagonismo. A Casa Verde é a loja e restaurante de Aníbal Serapião, fundada em 1925: “(...) prosperava vendendo de tudo: vinho e cigarros, fuba e tecidos, ovos e carrinhos de linhas, despertadores e papel de carta.” (Ventura, 1960: 21). Zá, a filha mestiça do comerciante, herda a loja, e, com a ajuda do marido Miguel, recém-chegado da metrópole e funcionário público, ampliam o estabelecimento: abrem uma montra, compram móveis novos, criam um recinto para churrascos, colocam música aos sábados; têm clientes de todos os tipos, gente da “alta” e dos musseques.

Em *Engrenagens Malditas*, publicado entre agosto de 1963 e janeiro de 1964, a modernidade colonial e a riqueza da Angola estão no seu ápice. É um romance ambicioso e cosmopolita, no qual o autor contextualiza Portugal, Angola e os portugueses na conturbada conjuntura internacional das décadas de 1950 e 1960. Angola já não é uma colônia a ser desbravada, mas uma província ultramarina em acelerada modernização. Além de potência agrícola, Angola jorra petróleo; Luanda reestrutura-se com novos prédios e os primeiros anúncios luminosos refletem-se na sua baía.

Na moderna capital africana descrita pelo romance, um jornalista português, correspondente internacional com base em Luanda, apaixona-se por Gilda – polaca que sobreviveu aos campos de concentração nazi com o seu pai engenheiro, trabalhador na petrolífera. Apaixonado pela terra, o engenheiro fez de Angola sua casa e tem uma fazenda de café nos Dembos. Além da trama principal – que inclui o casamento, o nascimento da filha e as viagens do repórter –, numa narrativa paralela ao romance, o estudante congolês Mulonga Pierre sofre uma lavagem cerebral nos subterrâneos de Leninegrado, parábola que explica o avanço do “terrorismo” em África. O ‘terror’ alcança Angola e o jornalista é chamado a Nova Iorque, onde é avi-

sado pelo seu *publisher* de que o tempo de Portugal em Angola está a esgotar-se. Despedaçado pela dor da perda da mulher e da filha, o repórter une-se às milícias brancas na defesa da vila do Quitexe. Quando o editor lhe escreve a explicar que a orientação do jornal é anticolonialista, o correspondente demite-se e assenta no jornal de Carmona, onde a paz voltou e as fazendas estão a ser recuperadas após a intervenção de Salazar.

Neste romance são os interesses americanos e russos sobre Angola e as suas riquezas que provocam os conflitos na colónia e ameaçam ‘a paz e a harmonia’ de Portugal em África. O jornalista, ateu até a tragédia se abater na sua vida, procura consolo em Deus:

Penso às vezes que este será um dos segredos da justiça divina. Porque o dinheiro, juntam-no quase sempre os patifes; a glória é dos audazes; e o poder conquistam-no os atrevidos. Mas a alegria do coração, que é a única forma real e legítima de felicidade do homem, é Deus quem a reparte. (Ventura, 1964: 107)

Este trecho é representativo do suposto desinteresse dos portugueses pelas riquezas do império, sendo a prosperidade de Angola fruto do trabalho de 500 anos na terra, a ensinar e a civilizar o negro. Nesta cosmovisão, as perdas e o sofrimento pessoal do jornalista são alavancas para este prosseguir na defesa do império-colonial: indiferente às críticas do mundo, Portugal mantém o seu projeto metafísico. Sem nunca dizer o seu nome, em confissão final, o jornalista mundano cogita que talvez seja apenas “o Homem, num homem desta Angola que se debate contra as engrenagens malditas, que não aceita a loucura irracional dos ventos da história, que reage contra o ódio e que está a destruir a lenda diabólica da morte de Deus.” (Ventura, 1964: 290).

A CULTURA, ‘PORTUGUESA’ E POPULAR

Duas dimensões de cultura caracterizam os romances de Reis Ventura. Na sua forma e conteúdo, ou no conteúdo que constitui a forma, as tramas, as personagens e os seus contextos estão envolvidos dos valores da chamada ‘cultura portuguesa’ (Almeida, 2017) e, em simultâneo, da cultura popular e da cultura de massas (Mackenzie, 1986; Grazia, 2005; Melo, 2013).

Fazenda Abandonada, publicado ao longo de 1960, como outros romances, está carregado das ideias associadas à ‘cultura portuguesa’. Raul Bravais, de uma família de agricultores de Ervededo, Trás-os-Montes, emigra para Angola aos 26 anos para fugir à pobreza. Em Luanda, o jovem estabelece-se como empregado de escritório de uma empresa comercial, conquistando estabilidade económica para se casar com Alzira, “vaidosa e gastadora”, com quem tem uma filha. Com casa montada e poupanças fartas, Raul sente o apelo da terra e torna-se agricultor no Cuanza Norte. O empenho e a dedicação de Raul e o apoio dos amigos são valiosos e os primeiros tempos na fazenda são de investimento e aposta no futuro. Com o preço do sisal a cair no mercado internacional, as dívidas e os empréstimos a acumularem-se, um mau negócio com um oportunista e o golpe fatal da separação de Alzira (que se envolve com outro homem), Raul entrega-se ao álcool e abandona a fazenda.

A vontade de um homem é uma força admirável. Mas carece de um objectivo que a inspire e estimule. Uma ideia, uma pátria, uma religião. Luta-se por qualquer coisa. Mesmo quando se luta contra moinhos de vento, tem de ser ao impulso de um ideal. Se falha o desígnio, sobrevêm o cansaço, a transigência e a apatia. (...) Se a um destes homens, que vivem para a sua família, falta de repente esta razão de viver, tomba verticalmente, lamentável e trágico como uma balão vazio. (Ventura, 1962: 307-308)

Raul estará perdido e a fazenda abandonada por quase uma década. O ‘desígnio’ para retomar a vida só lhe aparecerá em 1961, quando dos ataques às fazendas do Quitexe, na figura da tragédia de uma menina de 14 anos: “usaram-na até à morte, diante do pai amarrado ao tronco duma árvore” (Ventura, 1962: 380). Dá-se então a reviravolta: Raul larga o álcool, toma parte nas milícias brancas de Carmona, recupera a sua fazenda e o crédito para desenvolvê-la e, sobretudo, reaproxima-se da filha. Se o “terrorismo” fizera Raul reconquistar a “alegria de viver”, também “despertou para as suas possibilidades e responsabilidades todo o velho Portugal” (Ventura, 1962: 389, 393).

Fazenda Abandonada, como os outros romances aqui discutidos, articula os mitos da ordem salazarista, no repertório que estruturou o discurso do Estado Novo e orientou a ideologia do regime na análise do historiador Fernando Rosas (2001): o mito ‘palingenético’, a ideia de renascença nacional promovida pelo Estado Novo em oposição à decadência liberal; a ‘essência ontológica’, o retomar do curso da história portuguesa, interrompido pelo liberalismo; o mito imperial, a ‘vocação’ de colonizar e evangelizar; a ‘ruralidade’, o tradicionalismo rural como essência; a ‘pobreza honrada’ e a conformidade com o ‘destino’; a ‘ordem corporativa’, a hierarquização social; e a ‘essência católica’. A obra está carregada dos mitos culturais do império, de uma colonização que pretendia a “supremacia étnica, cultural, política e económica” (Lourenço, 2014: 64).

No âmbito da cultura popular ou de massas, os romances de Reis Ventura englobam os géneros da aventura e da novela. Com heróis que erram e pecam ao longo da sua epopeia e com narrativas lineares, o autor propicia ao leitor outro ângulo da ‘explicação histórica’ sobre o mundo conhecido e experimentado pelo público. *Um Homem de Outro Mundo*, publicado entre julho de 1966 e outubro de 1967, é exemplificativo da literatura de massas de Reis Ventura. Thull,

extraterrestre da avançada civilização do Planeta Mil, desembarca na Ilha de Luanda para uma missão de reconhecimento da Terra e dos humanos. Thull é levado para Lisboa e à presença do “senhor de rosto glabro e cabelos brancos [que] tinha os lábios apertados numa atitude de atenção e cortesia.” (Ventura: 1968: 77), que lhe explica o sistema das nações, os conflitos económicos e políticos entre os países e a iminência de um conflito mundial. Ansioso por conhecer a Terra, Thull recebe um passaporte português para saciar o seu desejo de uma volta ao mundo.

Finda a viagem, Thull parte para o “grande país” como membro da Delegação Portuguesa das Nações Unidas, onde profere um discurso de paz e justiça. Considerado um novo Cristo pela imprensa, os russos raptam-no e tentam matá-lo, o que o extraterrestre evita com o seu poder de desmaterialização, regressando ao gabinete do estadista português e promovendo a reaproximação entre o “grande país” e Portugal. Através de um extraterrestre que procura representar uma voz imparcial e superior, *Um Homem de Outro Mundo* é uma ficção mundana e cosmopolita que abarca o cenário mundial para se aproximar da realização política e humana que era o colonialismo português na imaginação do regime, do escritor e dos portugueses. Romance de legitimação da política colonial, esta obra quer explicar aos leitores o lugar de Portugal nas disputas entre nações e a coerência do seu programa no contexto de um império multiseclar e pluricontinental.

A SOCIEDADE COLONIAL, DUALIDADE OMISSA

Como ilustrado, os romances de Reis Ventura passam-se no campo e na cidade, na praia e no mato, nos estabelecimentos comerciais e nas roças de café. Novelas que incluem agricultores, comerciantes e jornalistas, mulheres recatadas e fiéis ou vaidosas e aventureiras. Publicados entre as décadas de 1950 e 1970, os romances de Reis Ven-

tura procuram abarcar a realidade social e a trajetória histórica dos portugueses e da colônia de Angola ao longo do século XX. Embora quando atualize os seus romances para a ideologia lusotropical os negros passem a fazer parte do círculo social dos brancos, deixando de estar apenas na cozinha ou a trabalhar na terra, o retrato social de Angola é o do homem e da sociedade branca (o que inclui os mestiços e assimilados, ou ‘civilizados’), omitindo a dualidade colonial que caracterizou o império português até o fim, como analisado por Cabaço (2010: 36).⁵

Na fazenda, o núcleo social é a família e os amigos agricultores da região, os comerciantes da vila ou cidade próxima e as autoridades públicas locais. O negro da casa, que cozinha e cuida das crianças, é fiel e quase da família, enquanto os homens que trabalham na terra são o ‘preto’. As reuniões sociais acontecem na fazenda e são fartas em comida: caldeirada de cabrito, churrasco de frango, muamba e típicos doces portugueses acompanhados de vinho.

Na cidade, é nas vivendas e nos musseques que se desenrolam as relações sociais. Os jantares e almoços reúnem a família, com o pai em casa depois de um dia cansativo na repartição ou no comércio, a discutir os problemas dos filhos. A cidade de Luanda tem um lugar de destaque, com as suas ruas agitadas, sempre em ebulição. Cervejarias e tabernas, comércio e repartições públicas são espaços de convívio social que procuram traduzir não apenas o quotidiano, mas a moder-

5 Segundo o autor, os dualismos da sociedade colonial portuguesa, definidos pela hierarquização e pela negação do outro, distinguem entre ‘branco e preto’, ‘indígena e colonizador’, ‘civilizado e primitivo’, ‘tradicional e moderno’, ‘cultura e usos e costumes’, ‘oralidade e escrita’, ‘sociedade com história e sociedade sem história’, ‘superstição e religião’, ‘regime jurídico europeu e direito consuetudinário’, ‘código de trabalho indígena e lei do trabalho’, ‘economia de mercado e economia de subsistência’, José Luís Cabaço (2010), *Moçambique: Identidades, Colonialismo e Liberdade*. Maputo: Marimbique.

nidade enquanto fruto do império colonial, o qual tem como ápice o desenvolvimento social, a civilização.

Os personagens do autor leem *A Província de Angola*, frequentam a livraria Lello e o cinema Império, ao ar-livre. Ouvem rádio e gira-discos, vão ao cabeleireiro e à modista e guiam os carros do momento. No campo ou na cidade, todos bebem Cuca e comem muamba, são portugueses que amam Angola e que estão dispostos a tudo pelo bem da nação e da pátria portuguesa.

IDEOLOGIA E UTOPIA NO IMPÉRIO MULTIRRACIAL

A obra de Reis Ventura pode ser relida e articulada às três fases da literatura colonial identificadas por Francisco Noa (2002): exótica, doutrinária e cosmopolita. *Cafuso* e *Lama e Areia* integram características do momento exótico – localização, atitude contemplativa, não reconhecimento da diferença do ‘outro’ e sobreposição da perspectiva do mundo dos portugueses. Distingue-se na obra do escritor a vertente doutrinária, marcada pela propaganda da ideologia colonialista do Estado Novo na literatura, a partir da década de 1950. Como se tem discutido, os romances de Reis Ventura também se inserem na etapa cosmopolita da literatura colonial, na tentativa de representar um universalismo português, com base nas teorias lusotropicalis adotadas pelo regime autoritário (Noa, 2002: 56-76).⁶

Duas são as descontinuidades marcantes na obra de Reis Ventura: a perspectiva lusotropical, que tem início com *Filha de Branco*, e a visão utópica, que se assinala a partir de *Um Homem de Outro Mundo*.

6 Sobre a ideologia do império colonial, ver, por exemplo: Valentim Alexandre (1995), “A África no imaginário político português (séculos XIX e XX)”, *Penélope*, n.º15, pp. 39-52, e Cláudia Castelo (1998), “O Modo português de estar no mundo” – O luso-tropicalismo e a ideologia colonial portuguesa (1933-1961), Porto: Edições Afrontamento.

Na introdução de *Filha de Branco*, o autor avisa que irá falar dos musseques de Luanda:

Enorme lagar onde fermenta o país luso-tropical do porvir. Cubatas de adobe ao lado de vivendas modernas. Lojas do tempo da borracha e altos prédios de cimento armado. O branco fura-vidas, o preto civilizado, o calcinhas presumido, o mestiço e os seus complexos. (...) Tudo numa natural fusão das raças.” (Ventura, 1960: 9)

A integração social e económica dos mestiços e dos negros, a diversidade cultural de Angola e a unidade dos grupos sociais contra o ‘terrorismo’ são os temas de *Queimados do Sol*, publicado entre março de 1965 e junho de 1966. Neste romance a mestiça Ana Maria, formada em Coimbra, regressa a Luanda para ser professora e apaixona-se pelo alferes Taia, em missão no distrito do Zaire. No regresso a Angola, Ana Maria observa que “O homem negro despertava para a civilização. E começava a compreender, tão bem como o branco, que a instrução estava no rumo da promoção social.” (Ventura, 1966: 75). Ferido numa emboscada da UPA (União das Populações de Angola), o alferes Taia é resgatado por africanos patriotas, empregados do pai de Ana Maria. Os jovens casam-se e resolvem ficar em Angola. A “sacudidela do terrorismo trouxera afinal algumas vantagens”, “a gente nova da Metrópole vai passando por aqui, ou pela Guiné, ou por Moçambique, nos seus dois anos de comissão militar. Quando voltam, já vão a saber que não somos um país pequeno...” (Ventura, 1966: 223 e 224); entretanto, outros ficavam.

Enquanto em *Um Homem de Outro Mundo* o extraterrestre encontra a bondade na espécie humana e a integração racial, social e económica no Portugal africano e asiático, em *Gente Para Amanhã*, publicado entre agosto de 1970 e maio e de 1971, Reis Ventura insere a nova geração de angolanos na modernidade colonial do império

português e reafirma a utopia de uma colônia que é Portugal no presente e assim se sonha no futuro.

A juventude é apontada como o “irreversível rumo do futuro” na introdução do autor, que explica que o jovem da colônia “nasce e cresce nesta Angola vasta e sem muros, junto de homens que sabem defender a vida e os frutos legítimos do trabalho” (Ventura, 1972). O romance narra o cotidiano e os dilemas dos estudantes de Luanda. Negros e brancos, das diversas classes sociais, com contextos familiares distintos e interesses culturais diversos, os jovens vivenciam as angústias do seu tempo: problemas com drogas, o divórcio dos pais, dúvidas sobre a vocação, conflitos entre amigos e experiências sexuais. Porém, ressaí no romance o que os jovens partilham: o amor por Angola, o sonho de contribuir para o desenvolvimento da colônia através das profissões que escolheram e o desejo de constituir família. O africano João Malongo, estudante de medicina, reflete sobre as questões culturais e políticas da colônia, desvelando a utopia do império:

(...) as almas não têm cor, a cultura não tem cor, a inteligência não tem cor. E tudo isto é muito mais importante que a cor da pele. Embora nada disto nos impeça de dizer com orgulho ‘nós os angolanos’. (...) a raça tem importância porque é um grande prolongamento da família. A Nação também o é. (Ventura, 1972: 77)

Em síntese, Reis Ventura incluiu na sua obra as dinâmicas ideológicas do império, com destaque para ideologia colonial autoritária do Estado Novo e as suas atualizações, em especial o lusotropicalismo e uma utopia imperial tardia.

O HOMEM, O ESCRITOR, O SONHADOR: REIS VENTURA

Reis Ventura foi um escritor popular do seu tempo, como atestam os mais de 30 anos como cronista e os 20 anos como romancista em *A*

Província de Angola, as reedições das suas obras em Angola e Portugal, as críticas literárias nos jornais da metrópole e do império e os prémios. Escritor popular, a quem se pediam autógrafos nos cinemas e nas cervejarias de Luanda⁷, era um homem do regime, que manifestava o seu apoio e suporte aos governos de Portugal e de Angola nas suas crónicas de imprensa e que discursava nas manifestações populares do império, a exemplo da disputa com a Índia sobre Goa.⁸ Funcionário público na Junta de Exportação de Angola nas décadas de 1940-50, trabalhou na Petrangol até à independência e foi eleito pelo voto popular como vogal do Conselho Legislativo de Angola pelo Zaire em 1966.⁹

Filho de agricultor e de uma professora primária, Reis Ventura nasceu em 1910 em Chaves, Trás-os-Montes. No seminário franciscano de Tui, Espanha, adquiriu uma educação clássica que será decisiva na sua trajetória como escritor. Ordenou-se em 1932 e partiu para Moçambique, onde foi padre nas missões e em Lourenço Marques, vivências que contribuíram para que se afirmasse no autor a utopia e o sonho do império colonial. Deixou a batina para casar-se, teve dois filhos no primeiro casamento, e nesta altura tocou piano em restaurantes e bares para sobreviver. Aluno da Escola Colonial, radicou-se em Luanda em 1940, onde se estabeleceu como funcionário da administração local e começou a colaborar na imprensa. Do segundo casamento, em 1950, teve uma filha. Viveu em Luanda até

7 As notas de carácter pessoal têm como origem os relatos da filha de Reis de Ventura, Maria da Conceição Reis Ventura, em entrevista em Novembro de 2018, e da sobrinha, Maria Natália Reis Santos Silva, em entrevista em Setembro de 2018.

8 Sobre as ideias políticas de Reis Ventura, ver por exemplo a reunião de crónicas publicadas na imprensa *Palavras ao vento... (Crítica e Comentário)*, 1960a, Luanda: Tipografia Angolana.

9 Assinala-se que o direito de voto era restrito, quer pelo regime autoritário quanto pela situação colonial, no entanto, a eleição de Reis Ventura como vogal implica representatividade e popularidade. Sobre o tema ver Cristina Nogueira da Silva (2017).

1975 e não pretendia regressar depois da independência de Angola. Voltou devido ao alerta de um amigo do MPLA (Movimento Popular de Libertação de Angola), instalou-se em Oeiras e trabalhou como empregado de escritório. Continuou a escrever e a publicar, e morreu em 1988 com projetos literários por concluir.¹⁰

Reis Ventura (com o pseudónimo Vasco Reis) estrou-se na literatura em 1934, com o poema *A Romaria*, Prémio Antero de Quental, sobre o qual Fernando Pessoa escreveu¹¹:

Não conheço livro, em prosa ou em verso, que interprete tão pagamente, tão cristãmente, a alma religiosa de Portugal. E por trás disto tudo paira – fundo contra que o visível se destaca – qualquer coisa de imprecisamente emblemático, de coordenadamente incerto, com que se comove, não propriamente a emoção, mas a inteligência. Isso, porém, já não é Portugal: é talento. (Fernando Pessoa, *Diário de Lisboa*, 04.01.1935)

A entrada em cena do escritor acontece quando a literatura portuguesa está a consolidar a sua autonomia em relação à esfera política e hegemонizando a ideia nacionalista que legitimou o Estado Novo, como demonstrou Luís Trindade (2008). Enquanto o nacionalismo se tornava consensual na expressão cultural e literária em Portugal, em Angola a ideia da nação portuguesa, da sua antiguidade e do seu destino histórico, precisava de ser inventada e escrita, projeto ao qual se dedicou. João Gaspar Simões, Rodrigues Júnior, Natércia Freire e Amândio César estão entre os escritores e críticos que apreciaram

10 Em *Sangue no capim atraído*, 1981, Lisboa: Edições FP, anuncia-se no prelo o romance *A Cidade Viva* e em preparação o romance *Lisboa, Cais do Sodré*.

11 Ao longo da sua vida, Reis Ventura por diversas vezes referiu a superioridade da obra de Fernando Pessoa.

publicamente a obra de Reis Ventura, Prémio Fernão Mendes Pinto em 1965 com *Engrenagens Malditas*.¹²

Se a história da literatura portuguesa inclui Reis Ventura, o autor e a sua obra parecem esquecidos pelos estudos da literatura e da cultura em Portugal.¹³ Esquecer Reis Ventura e os seus romances significa o esvanecer da ideia e das vivências do império colonial, da subjetividade, do imaginário e da utopia com a qual os portugueses conviveram no século XX.

IMAGINAÇÃO HISTÓRICA E SUBJETIVIDADE COLONIAL

Se o projeto literário de Reis Ventura tem como centro a narrativa histórica dos portugueses em Angola e do império colonial no século XX, em simultâneo o escritor está a imaginar a epopeia de Portugal no passado, no presente e num futuro utópico que deseja. Ou seja, através da sua narrativa literária Reis Ventura procura dar coerência à história portuguesa e à sua utopia, o que na crítica do historiador Hayden White só é possível através da imaginação: “ (...) in the representation of real events arises out of a desire to have real events display the coherence, integrity, fullness, and closure of an image of life that is and can only be imaginary” (White, 1987: 24).

É através desta representação histórica imaginada que Reis Ventura espelha a trajetória do império e a ideologia colonial e do regime autoritário para os seus folhetins, contribuindo com os seus

12 Reis Ventura foi amigo e correspondeu-se com diversos intelectuais portugueses, entre eles Teixeira de Pascoaes e Amândio César, amigo íntimo, que o incluiu em *Antologia do Conto Ultramarino*, 1972, Lisboa: Editorial Verbo.

13 Reis Ventura é referido, entre outros, em *Bibliografia das Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa*, de Gerald Moser e Manuel Ferreira, 1983. A tese de doutoramento “*Dinâmicas coloniais e Pós-coloniais*”, de Susana Pimenta (2016), inclui um estudo de caso sobre o autor.

romances para a constituição da subjetividade política dos portugueses da época. Partilhando a leitura de Fredric Jameson (1981) e a ideia da literatura enquanto ato social simbólico, a narrativa de Reis Ventura afirmou-se como alegoria: “ (...) such allegorical narrative signifieds are a persistent dimension of literary and cultural texts precisely because they reflect a fundamental dimension of our collective thinking and our collective fantasies about history and reality” (Jameson, 1981: 19).

Uma imprensa política, ideológica e literária manifestou a emergência da esfera pública colonial em Angola a partir de meados do século XIX. Na mesma altura, surgiam os primeiros textos literários escritos em Angola, de autoria de africanos e de colonos europeus. Tais narrativas expandiram-se no século XX, manifestaram-se em diversos géneros literários e afirmaram distintas perceções de Angola colonial, como assinalam os estudos daquele período (César e António, 1968) e também os pós-coloniais, a exemplo de Pires Laranjeira *et al.* (1995). Enquanto a literatura africana imagina Angola uma nação livre do jugo colonial, a exemplo de Agostinho Neto e Luandino Vieira (Margarido, 1980), a literatura colonial imagina África como uma extensão de Portugal. A obra de Reis Ventura é exemplar na busca de afirmação de uma comunidade imaginada: portugueses que se fazem africanos ao longo de um processo secular no qual desempenham uma missão histórica e civilizacional.

Estudar os romances de Reis Ventura, e de outros escritores e obras do período colonial, é fundamental para se compreender como se constituíram a representação histórica, a subjetividade e a imaginação coletivas no campo da cultura escrita entre os colonos de origem europeia em África. Tais estudos são um contributo para se refletir sobre o legado cultural do colonialismo e para a literatura contemporânea e pós-colonial dita ‘lusófona’.

REFERÊNCIAS

- ALEXANDRE, Valentim (1995). “A África no imaginário político português (séculos XIX e XX)”. *Penélope*. 15: 39-52.
- (2017). *Contra o Vento – Portugal, O Império e A Maré Anticolonial (1945-1960)*. Lisboa: Temas e Debates.
- ALMEIDA, Onésimo Teotónio de (2017). *A Obsessão da Portugalidade*. Lisboa: Quetzal.
- ANDERSON, Benedict (2006). *Imagined Communities, Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Londres: Verso [1983].
- Anuário Estatístico de 1970*. Luanda: Instituto Nacional de Estatística, Delegação de Angola, Direcção Provincial dos Serviços de Estatística (1973).
- CABAÇO, José Luís (2010). *Moçambique: Identidades, Colonialismo e Libertação*. Maputo: Marimbique.
- CASTELO, Cláudia (1998). “O Modo português de estar no mundo” – *O luso-tropicalismo e a ideologia colonial portuguesa (1933-1961)*. Porto: Edições Afrontamento.
- CÉSAR, Amândio (1972). *Antologia do Conto Ultramarino*. Lisboa: Editorial Verbo.
- CÉSAR, Amândio e Mário ANTÓNIO (1968). *Elementos para uma Bibliografia da Literatura e Cultura Portuguesa Ultramarina Contemporânea: poesia, ficção, memorialismo, ensaio*. Lisboa: Agência Geral do Ultramar.
- CLARENCE-SMITH, Gervase (1985). *O Terceiro Império Português (1825-1975)*. Lisboa: Teorema.
- CRISTÓVÃO, Fernando (2002). *Condicionantes Culturais da Literatura de Viagens, Estudos e Bibliografias*. Coimbra: Almedina e Centro de Literaturas de Expressão Portuguesa da Universidade de Lisboa.
- (dir.) (2010). *Literatura de Viagens: Da Tradicional à Nova e à Novíssima (marcas e temas)*. Coimbra: Almedina e Centro de Literaturas de Expressão Portuguesa da Universidade de Lisboa.

- FONSECA, Isadora de Ataíde (2014). *A Imprensa e o Império na África Portuguesa, 1842-1974*. Tese de Doutoramento em Sociologia da Cultura, Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa.
- GRAZIA, Victoria de (2005). *Irresistible Empire, America's Advance through Twentieth-Century Europe*. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University.
- JAMESON, Fredric (1981). *The Political Unconscious*. London and New York: Routledge.
- JERÓNIMO, Miguel Bandeira (2013). *O Império Colonial em Questão (Sécs. XIX-XX)*. Lisboa: Almedina.
- LARANJEIRA, Pires; Inocência MATA e E. R. SANTOS (1995). *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta.
- LOURENÇO, Eduardo (2014). *Do Colonialismo como Nosso Impensado*. Lisboa: Gradiva.
- MACKENZIE, John (1986). *Imperialism and Popular Culture*. Manchester: Manchester University Press.
- MARGARIDO, Alfredo (1980). *Estudos Sobre Literaturas Africanas de Língua Portuguesa*. Lisboa: A Regra do Jogo.
- MELO, Daniel (2013). *Salazarismo e Cultura Popular (1933-1958)*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.
- MOSER, Gerald e Manuel FERREIRA (1983). *Bibliografia das Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- NOA, Francisco (2002). *Império, Mito e Miopia – Moçambique como invenção literária*. Lisboa: Caminho.
- PIMENTA, Susana Maria A. G. M. (2016). *Dinâmicas coloniais e pós-coloniais: os casos de Reis Ventura, Guilhermina de Azevedo e Castro Soromenho*. Tese de Doutoramento em Ciências da Cultura, Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro.
- REAL, Miguel (2010). *Introdução à Cultura Portuguesa*. Lisboa: Planeta.

- ROSA, Frederico D. e Filipe VERDE (2013). *Exploradores Portugueses e Reis Africanos: viagens ao coração de África no século XIX*. Lisboa: Esfera dos Livros.
- ROSAS, Fernando (2001). “O Salazarismo e o homem novo: ensaio sobre o Estado Novo e a questão do totalitarismo”. *Análise Social*. XXXV.157: 1031-1054.
- SILVA, Cristina Nogueira da (2017). *A Construção Jurídica dos Territórios Ultramarinos Portugueses no Século XX: Modelos, Doutrinas e Leis*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.
- SOUSA DIAS, Gastão (1926). *África Portentosa*. Porto: Renascença Portuguesa.
- TORRES, Adelino (1991). *O Império Português entre o Real e o Imaginário*. Lisboa: Escher.
- TRINDADE, Luís (2008). *O Estranho Caso do Nacionalismo Português – O salazarismo entre a literatura e a política*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.
- VENTURA, Reis (1934). *A Romaria*. Coimbra: Imprensa da Universidade.
- (1957). *Cafuso – Memórias dum Colono de Angola*. Porto: Livraria Civilização.
- (1960). *Filha de Branco*. Luanda: Edição Lello.
- (1960a). *Palavras ao Vento... (Crítica e Comentário)*. Luanda: Tipografia Angolana.
- (1962). *Fazenda Abandonada*. Sá da Bandeira: Publicações Imbondeiro.
- (1964). *Engrenagens malditas*. Braga: Editora Pax.
- (1965). *Caminhos: vida e paixão dum motorista de Angola*. 2.^a ed., Braga: Editora Pax.
- (1966). *Queimados do Sol*. Braga: Editora Pax.
- (1968). *Um Homem de Outro Mundo*. Braga: Editora Pax.
- (1970). *Cidade e Muçequê*. Braga: Editora Pax.
- (1972). *Gente Para Amanhã*. Braga: Editora Pax.
- (1981). *Sangue no capim atraído*. Lisboa: Edições FP.

- XAVIER, Ângela Barreto e Cristina Nogueira da SILVA (2016). *O Governo dos Outros – Poder e Diferença no Império Português*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.
- WHITE, Hayden (1987). *The Content of the Form – Narrative Discourse and Historical Representation*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.

(Página deixada propositadamente em branco)

CONTOS DE COSTA ANDRADE COMO RETRATO DOCUMENTAL DO REORDENAMENTO RURAL NO PLANALTO CENTRAL

COSTA ANDRADE'S TALES, ONE DOCUMENTARY PORTRAIT OF RURAL CENTRAL PLATEAU

Manuel Muanza

Instituto Superior de Ciências da Educação de Luanda

<https://orcid.org/0000-0002-8270-0996>

RESUMO

O estudo de documentos que fornecem dados e descrevem factos reportando o processo de reordenamento rural na década de 60 em Angola permite estabelecer conexões suscetíveis de caucionar a dimensão histórica dos contos de *Estórias de contratados*, de Costa Andrade.

Em finais de 1967, o Governo-Geral da Província de Angola instruiu a Junta de Povoamento para superintender operações de reordenamento rural das populações, transferindo-as para zonas agrícolas escolhidas e assentando-as em aldeias vigiadas (campos de reagrupamento). O Planalto Central, concretamente a localidade de Bailundo (no distrito do Huambo), oferecia condições propícias para uma experiência inicial por algumas razões: em função do contexto político, devido à sua posição geográfica, por se tratar de uma região essencialmente agrícola e por ser a mais povoada.

Estórias de contratados textualiza o processo de emigração das populações: ou forçadas pela administração colonial, ou por vontade própria, dada a procura de terras para cultivar. A partir dos dados que os documentos fornecem, a nossa perspetiva de estudo consiste em descrever a significação do texto a fim de compreender a sua historicidade.

Palavras-chave: historicidade, contexto, contos, documentos, reordenamento rural.

ABSTRACT

The study of documents that provide data and describe facts reporting the rural redevelopment process in the 60s in Angola allows for the establishment of connections that are likely to endorse the historical dimension of *Estórias de contratados*, by Costa Andrade.

In late 1967, the General Government of the Province of Angola instructed the Board of Settlement to monitor the operations of rural reordering of populations, transferring them to selected agricultural areas and seating them in controlled villages (regroupment camps). The Central Plateau, specifically the town of Bailundo (Huambo district), offered favorable conditions for an initial experience for a few reasons: due to the political context, due to its geographical position, for being a mainly agricultural region and for being the most populated one.

Estórias de contratados textualizes the populations' emigration process: either forced by the colonial administration, or voluntarily, given their demand for lands to cultivate. From the data that the documents provide, our study describes the meaning of the text in order to understand its historicity.

Keywords: Historicity, context, stories, documents, rural reordering.

Kaualela e Paulino Kambulu são dois personagens de contos do prosador e poeta angolano Costa Andrade. O percurso e o desfecho da vida de ambos assemelham-se. Aliciado por intermediários e arrancado da terra natal para a pesca no litoral sob o registo de contratado número 1673 estampado na camisa, Kaualela vê-se submetido a um regime de trabalho mal remunerado. Paulino, líder de uma comunidade rural, ao recusar-se a garantir o fornecimento de mão-de-obra em quantidade razoável a intermediários, acaba preso e desterrado para São Tomé, onde cumpre seis anos de trabalho forçado. Ao regressarem, ambos veem as respetivas aldeias despovoadas.

O cenário dos contos reunidos sob o título *Estórias de contratados* situa-se no então distrito do Huambo, zona geralmente designada “Planalto”, no centro de Angola, onde, no período entre os anos 50 e 60 do século XX, se intensifica o despovoamento das aldeias e o reagrupamento dos habitantes por força do reordenamento rural das populações campestres. Para a autoridade colonial do Governo-Geral da então Província de Angola, a justificação invocada para a aglomeração dos aldeões era a de os defender da subversão nacionalista (CEA, 1969c: 9).

Os dois contos da obra de Costa Andrade apareceram inicialmente no boletim *Mensagem*. Não se tratou, pois, de mera coincidência o facto de o órgão da Casa dos Estudantes do Império (CEI), impresso em Lisboa, ter inserido as narrativas “Um conto igual a muitos” e “Jonga”, em que Paulino e Kaualela são protagonistas, em edições datadas, respectivamente, de 1958 e 1960.

No mesmo número em que se insere o conto “Jonga”, a *Mensagem* assume ter por propósito “fazer a propaganda efectiva das províncias ultramarinas, de modo que se tornem conhecidas as nossas realidades vivas” (Monteiro, 1960: 5), meta por si só indicadora do carácter de denúncia de textos literários engajados, influenciados pelo neo-realismo português. O compromisso da instituição proprietária da *Mensagem*, a Casa dos Estudantes do Império (CEI), com a luta pela independência das colónias ditou, aliás, a proibição da sua atividade e subsequente encerramento no ano de 1965 (Laranjeira, 1996).

Os argumentos oficiais para sustentar a reconfiguração dos aldeamentos rurais escondiam uma estratégia política que visava assegurar a reforma da economia dominada por uma visão escravagista na colónia. Para Wheeler e Pélissier (2011: 104-113), os requisitos para a realização de projetos de desenvolvimento económico residiam na obtenção de “capital, competência técnica e mão-de-obra suficientes”. Este último aspecto, o da escassez de braços, constituía a chave

para a busca de soluções. A abordagem em relação à política laboral tinha, por isso, de ser repensada, de tal modo que, no lugar de abolir o uso escravagista da mão-de-obra, o poder colonial procedeu apenas à mudança de formas, instituindo o recrutamento para o trabalho por contrato, facto representado por Costa Andrade em curtas narrativas de ficção sob o título *Estórias de contratados*.

A compreensão dos acontecimentos recriados ficcionalmente, embora remetam para os anos 50 e 60 do século XX, exige a convocação do conhecimento dos eventos históricos havidos no século anterior, quando as potências coloniais enfrentavam a abolição da escravatura em África. Em relação a Angola, enquanto a colónia portuguesa enfrentava a falta de braços, as autoridades alimentaram a tese de que os homens libertos se recusavam a trabalhar para agricultores europeus (nas fazendas e plantações angolanas) em troca de salário.

Wheeler e Pélissier (2011: 106) fazem alusão à ideia publicitada pelas autoridades coloniais segundo a qual havia uma propensão dos homens africanos para a vagabundagem, de tal modo que tal atitude (a vagabundagem) passou a ser punível à luz do código de trabalho de 1878 e da regulamentação do trabalho de 1899, a qual criava condições para os manter sob o regime de trabalho forçado. Esta abordagem do problema da mão-de-obra levou a que jornais de tendência favorável à colonização veiculassem a outra ideia segundo a qual agricultores africanos (angolanos) abandonavam massivamente as terras emigrando voluntariamente para outras regiões como assalariados, oferecendo-se como contratados (CEA, 1969a: 5). O Centro de Estudos Angolanos (CEA), um órgão criado por nacionalistas angolanos com o objectivo de reunir informações sobre a evolução da situação política, social e económica do país, produziu vários documentos, entre os quais foram compilados os volumes (de que nos servimos) intitulados *Fichas de Informação Sobre a Conjuntura*

para o Centro de Documentação. Sediado em Alger (Argélia), onde se haviam exilado alguns nacionalistas, o CEA refere, em relação à proibição da vagabundagem, que, na verdade, se tratou de uma estratégia política que propiciou a mobilidade da população. A integração desses braços (considerados libertos) num sistema que visava estimular o cultivo de produtos de exportação passou a processar-se por intermédio do trabalho forçado, isto é, um método direto de captação de mão-de-obra. Esta opção das autoridades coloniais encontra fundamentos na política reformista de Marquês de Sá da Bandeira (1795-1876), que ocupava, na altura, o cargo de ministro da Marinha e Ultramar (1835-1836). O governante fez da abolição do tráfico de escravos e da escravatura nas colónias portuguesas a chave para alcançar o desenvolvimento económico. Contudo, era necessário garantir fontes de receitas do Estado providas até então do tráfico e da escravatura. A solução encontrada traduziu-se no aumento dos impostos sobre a população africana e no das taxas aduaneiras dos portos angolanos (Wheeler e Pélissier, 2011: 89-106).

Como já se aludiu acima, a causa da mobilidade das populações campestres angolanas estava longe de corresponder à pretensa vontade destas de concorrer para uma melhor remuneração. O uso da força para a captura da mão-de-obra tinha sido, de facto, legalmente instituída pelo consulado de Marquês de Sá da Bandeira. Tal como textualiza Costa Andrade num dos contos, o narrador informa que, quando “o problema da mão-de-obra começava a avolumar-se”, assistiu-se à multiplicação das “rusgas ao cair da noite”. Nestas circunstâncias, a aldeia “despova-se de homens tentados por mil promessas, oásis que a seu tempo se tornarão miragens” (Andrade, 1988: 28).

Não se verificou, de facto, o livre desejo de “partir para o contrato”, pois o recrutamento compulsivo deixava traços nas “famílias que se destroem”, como relata o narrador em “Um conto igual

aos outros” (Andrade, 1988: 29). Como resultado das “rusgas”, as povoações esvaziavam, como ilustra o conto “Os regressados das Ilhas”, alusão àqueles que tinham sido levados para as roças. Um deles, já velho liberto, descreve a terra natal sob o choque do vazio no lugar onde se erguia a sua aldeia antes de partir para São Tomé. Aqui, a ficção reaviva o que se lê numa das páginas do jornal *A Província de Angola* (CEA, 1968: 4), que lamenta as “aldeias rurais (quimbos) completamente despovoadas” em consequência do trabalho forçado, tal como o descreve também o narrador do conto de Costa Andrade:

As ruínas do quimbo morto mostravam-se no seu cruel abandono. Cicatrizes das feridas abertas pelo tempo. A boca informe das portas clamava desesperada ainda, chamava a última leva de gente que partira. (...) Junto das portas onde se tinham despejado águas, os vermes aprendiam nas suas lentas e vãs caminhadas o sabor do abandono e voltavam aos seus labirintos subterrâneos. (Andrade, 1988: 48)

As “rusgas” a que se refere o conto de Costa Andrade colocam em cena a figura de um agente pago por colonos agricultores e comerciantes cuja função consistia em recrutar a mão-de-obra para o contrato: o angariador. A outra entidade partícipe na busca de homens para o contrato era o “cipaio” (polícia nativo), representante da administração colonial treinado para impor a autoridade ou exercer a repressão. As ações das narrativas de Costa Andrade decorrem numa zona rural do Huambo, distrito que registou, na década de 60, maior número de angariadores. Em 1964, por exemplo, dos 74 angariadores profissionais existentes em Angola, 23 residiam no Huambo (CEA, 1968: 1-34). Pelo menos 39% do total de trabalhadores recrutados por todos os angariadores em Angola provinham do Huambo, segundo a estatística compilada pelo Centro de Estudos Angolanos (CEA, 1969d: 16). Numa tabela demonstrativa dos desti-

nos da mão-de-obra angariada para o contrato, o Centro de Estudos Angolanos, ao analisar a evolução do reordenamento rural, demonstra que Huambo foi o “maior distrito fornecedor de mão-de-obra para o resto do país”. A título ilustrativo, registou, respectivamente, 39.483 e 39.166 contratados nos anos 1963 e 1964 (CEA, 1969d: 16).

Os distritos do Uíge, Kwanza-Norte (no Norte) e Benguela (no Sudoeste) constam entre os principais destinos, tendo os três absorvido mais de 50% do total dos contratados no período entre 1963 e 1964. Deve sublinhar-se que, embora pareça assustador, o número de contratados diz respeito apenas aos dados controlados pelas autoridades coloniais, pelo que os números reais terão sido, provavelmente, superiores aos coligidos oficialmente. Nos dois primeiros distritos em referência (Uíge e Kwanza-Norte), os aldeamentos rurais onde se instalavam as populações tinham por finalidade apoiar a produção do café e, no último (Benguela), o objectivo era sustentar a pesca que absorvia a mão-de-obra migrante, facto ficcionado por Costa Andrade no conto “Jonga”. Com a promessa de um pagamento mensal decente, Kaualela aceita o contrato proposto por angariadores. Mais tarde, confessa: “a vida na pesca é dura para quem não conhece o mar. Ambição frustrada” (Andrade, 1988: 20).

Em relação ao cultivo do café, o Centro de Estudos Angolanos observa que a intensificação da transferência da população para as zonas agrícolas escolhidas e o seu agrupamento em aldeias vigiadas (campos de reagrupamento) verificou-se no ano de 1968. Se o jornal *A Província de Angola*, de acordo com o CEA (1969a: 5), procura justificar o fenómeno apontando como causa a baixa da média anual de colheita de milho, monocultura de subsistência dos aldeões do Huambo, a análise feita, na época, pelo CEA encontra as raízes do problema naquilo que entende ser o carácter contraditório da política praticada pela administração colonial. A contradição consistia no facto de os trabalhadores contratados saídos do Huambo terem

sido necessários às plantações do café do Noroeste, mas, ao mesmo tempo, o despovoamento daí resultante tinha engendrado, também, uma decadência da agricultura no distrito, o que, por sua vez, provocou uma crise comercial para os colonos.

Ao procurar soluções para a decadência da agricultura e para a crise do comércio, o governo da então Província de Angola optou pelo lançamento da agropecuária intensiva, exercida por uma forte colonização europeia, com o fim de substituir a agricultura africana. Em relação ao plano de povoamento europeu, o CEA observa que os “colonos ocupavam menos terras no Huambo do que noutros distritos onde a população europeia é grande”. O motivo avançado para isto é o de que a “base essencial” da economia do colono tem sido o comércio feito com agricultores africanos. Não havendo ocupação sistemática de terras pelos europeus, as autoridades coloniais instalaram vários colonatos de europeus e cabo-verdianos no distrito, depois de 1962. Nalguns casos, a instalação de colonatos partia do aproveitamento das antigas granjas administrativas, como é o caso das localidades do Mungo e Bela Vista. Noutros, constituíam-se “aldeias novas” e preparavam-se terras. Em 1968, a Junta de Povoamento controlava nove núcleos de povoamento, onde estavam também instalados 447 cabo-verdianos e 314 europeus. Havia 390 casas e 24.110 cabeças de gado diverso. Convém notar que colonatos não são sinónimos de campos de reordenamento rural. Tal projeto teria de ser sustentado pela construção da barragem do Gove, no Cunene, a sul do Huambo, destinada a garantir a irrigação das regiões agrícolas (CEA, 1969b: 8). O acordo para a construção do Gove foi assinado a 21 de Janeiro de 1969 entre Portugal e África do Sul.

Refletindo acerca das consequências da política contraditória que terão forçado o poder colonial a adotar medidas como as anunciadas atrás, os nacionalistas angolanos, que então se batiam pela independência, julgavam que “tais repercussões não passavam de ‘ações

psicossociais’ com vista a assegurar a fixação dos africanos e dar a impressão de que a preferência dos nativos pelo contrato à pequena produção agrícola por conta própria era motivada por interesses económicos individuais e não por uma política que os deixava sem opção e os forçava a tal atitude” (CEA, 1969e: 45). Aliás, a contrariar essas “ações psicossociais” estão os registos de que muitos angolanos declinavam propostas de contrato e outros se furtavam quando obrigados pelas autoridades sob a ameaça de sanção pelo não pagamento do imposto. Por exemplo, Neketela, um habitante de Benguela, amputou os dedos da própria mão esquerda para escapar a um contrato. Neketela havia cumprido o contrato na Câmara Municipal do Lobito. O sobrinho, Kamuenho, que o ajudava no pastoreio do gado, havia sido enquadrado na tropa colonial. Tendo ficado só, recusou-se a ir de novo para o contrato. Quando interpelado pelas autoridades coloniais, procurou uma solução: “Não. Não iria para contrato nenhum desta vez. (...) Espalmou a mão esquerda sobre um cepo” (David, 1990: 33-39).

Protagonista de um conto inserido em *Escamoteados na lei*, do escritor angolano Raul David (1990), Neketela, nome que dá título ao conto, exprimiu assim a revolta contra a ganância dos cipaiois (agentes da polícia “nativa”) e dos intermediários (angariadores) que se apoderavam duma parte das receitas colhidas aos contribuintes vítimas da lei, a qual os obrigava a pagar imposto ou a transformá-lo em prestação do trabalho sob contrato.

Neketela veicula a denúncia à corrupção dos agentes do poder colonial e um apelo à resistência ao regime em vigor. David Raul, que mistura ficção e acontecimentos reais sustentados pela estatística extraída dos relatórios da administração da época, pinta o panorama de Benguela, distrito de onde é natural, na década de 50. À semelhança de Costa Andrade, que também se alistou para a luta clandestina contra o colonialismo, Raul David ficcionou, em vários

textos, a exemplo do que nos ocupamos aqui, dramas que insinuam a relutância dos produtores agrícolas angolanos à ida compulsiva para o contrato e a resistência à corrupção dos intermediários do sistema administrativo de contrato.

A instância doadora da história narrada em “Um conto igual a muitos”, de Costa Andrade, expõe a fragilidade da polícia nativa (cipaios), acusando-a de propensão à corrupção: “Uma ou duas galinhas, um garrafão de vinho, era um homem a menos na granja à espera de embarque” (Andrade, 1988: 29).

Entretanto, o protagonista, Paulino Kambulu, assume-se, por sua vez, como exemplo de resistência aos ditames do regime colonial, o que lhe valeu o desterro por seis anos de trabalho forçado nas roças de São Tomé e Príncipe. A causa do infausto destino: como líder da comunidade rural, certo dia, ao decidir dirigir-se ao Posto da administração, teve a coragem de criticar o representante do poder colonial (Chefe de Posto), atribuindo a este a responsabilidade pela morte de alguns angolanos por consequência do trabalho forçado:

Um último esforço ainda. Não já do homem. A força da terra grita pela sua voz. Palavras.

O desespero ditou o resto. Chefe é bandito. Mata todos preto. Foi preso. No primeiro embarque de contratados para S. Tomé, incorporado com o número mil e qualquer coisa. (Andrade, 1988: 30)

Outros motivos haviam também ditado a coragem de Paulino Kambulu e o haviam movido para a administração: além de ter rejeitado ofertas de vinho em troca de homens que os angariadores o obrigavam a mobilizar na aldeia, havia recusado beneficiar de alguns dividendos dos contratos em função da quantidade de homens a recrutar. Já liberto, Paulino Kambulu solidificou a fé na resistência contra a violência do contrato, recusando-se a deixar o filho, Silva,

cair nas mãos dos angariadores. Ocorreu-lhe então a ideia de matar angariadores que, transportados numa carrinha, pretendiam contratar compulsivamente o Silva. Porém, nas vestes do habitante mais idoso da comunidade, “Seculo” (em umbundo, língua local, isto é, autoridade tradicional investida pela administração colonial), cabe-lhe expor por requerimento escrito ao representante das autoridades coloniais qualquer preocupação relacionada com os aldeões. Ponderando as circunstâncias, preferiu abortar a intenção e desistiu, igualmente, do plano de cometer homicídio. O episódio termina com as imagens de uma catana a desfilar no cérebro de Paulino Kambulu e com um persistente sentimento de “esperança do grito” de salvação, a mesma esperança que, em São Tomé, alimentou nele a “fé no regresso” a Angola, apesar do medo que se apossava dos contratados como ele, o de morrerem “tragados pelas ondas” do mar (Andrade, 1988: 32).

Três símbolos unem os cinco contos de Costa Andrade e os ligam às narrativas dos outros prosadores e mesmo aos poemas da chamada geração da *Mensagem*: a catana, o mar, a esperança do grito.

Sendo instrumento de corte, potencialmente letal, a catana referencia a resistência armada dos nacionalistas angolanos. Trata-se de uma arma com que se viram assaltadas as cadeias em Luanda, no dia 4 de Fevereiro de 1961. O assalto visava libertar os nacionalistas encarcerados pela polícia política. Também a 15 de Março, outro grupo guerrilheiro usou, entre outras armas, catanas para massacrar europeus no norte de Angola. A primeira data ficou inscrita em efemérides e celebrada como a jornada do início da luta de libertação nacional, que conduziria Angola à independência a 11 de Novembro de 1975. A segunda, também reivindicada por alguns como marco histórico do lançamento da guerra contra a ocupação colonial, continua a acender a polémica no seio da classe política e também entre formadores de opinião e determinados académicos angolanos.

Segundo símbolo patente nos contos de Costa Andrade, o Mar, fonte da vida, instituiu-se como sepultura de muitos angolanos e caminho para as roças do café (no norte de Angola) e plantações de cana-de-açúcar (em São Tomé e Príncipe). Longe, em São Tomé, Paulino Kambulu viu-se separado da comunidade e da família pelo mar, enquanto Kaualela experimentou a crueldade do trabalho forçado no mar, no distrito de Benguela. Aterrorizado, “fugiu da pesca, quando viu os companheiros cair no mar da noite escura” (Andrade, 1988: 19).

Finalmente, a esperança expressa pelo grito (“esperança do grito”, para Costa Andrade) da independência estava condicionada ao regresso de quem se viu deportado mas se alimentou da fé de voltar a pisar a terra natal. Tal como a exteriorizada por Paulino Kambulu, a revolta contra as autoridades coloniais remonta à fase inicial das reformas económicas de Sá da Bandeira, como foi o caso da chamada Guerra dos Dembos, registada entre os anos 1872-1873, motivada pela aversão do homem colonizado ao imposto (Wheeler e Péliissier, 2011: 106). Esta conexão entre a realidade histórica e as narrativas de ficção em *Estórias de contratados*, cujo teor documental o escritor Costa Andrade aponta, pode ser associada à abordagem segundo a qual determinadas circunstâncias evidentes numa sociedade influenciam a produção do texto literário e condicionam a formulação de juízos de valor sobre estes. Por outras palavras, falar-se-á de contexto. No caso em estudo aqui desenvolvido, que toma como objecto de discussão uma criação estética que se propõe registar factos ocorridos num espaço imaginário mas que reivindica um carácter testemunhal, valoriza-se o contexto histórico para a busca da significação dos episódios narrados.

Na avaliação que faz do historicismo na visão ocidental, partindo da leitura do fenómeno no romantismo alemão até à confrontação das definições deste conceito ao longo de séculos de estudos,

Aguiar e Silva (2005: 21-28) admite que o contexto deve ser encarado como uma “construção do investigador” que o formula, aplicando o “rigor” na elaboração de “elementos configuradores e pertinentes”.

Na nota à primeira edição (de *Estórias de contratados*) impressa em 1979, em Angola depois da independência, Costa Andrade afirma ter construído “protagonistas reais que viveram os dramas descritos”. Ao confessar ter feito recurso a “relatos da vida de pessoas que conheci na minha infância”, revela um conceito de função existencial do texto literário (como produto estético) que se coaduna com a perspectiva teórica de Jan Mukarovsky (1997: 20-143), para quem o conceito de função existencial tem a ver com “a relação da obra de arte com o receptor e a sociedade”.

Ao postular a necessidade de se ter em conta a relação entre a arte e os fenómenos extra-artísticos, considera a ligação da esfera global dos fenómenos estéticos com “todos os aspectos e produtos da actividade humana”. Mukarovsky (1997: 20) demarcou-se, assim, das “premissas teóricas do formalismo russo”, defensoras da “autonomia da arte” em relação aos fenómenos das outras “séries evolutivas com que a arte entra em contacto”. Esse enfoque teórico rejeita toda a tentativa de isolar as outras realizações do ser humano da atividade artística.

Em função do percurso metodológico seguido nesta reflexão, pode dizer-se que foi notória a contribuição dos escritores angolanos na (re)escrita da história de uma fase de existência do país que se caracterizou pelo uso da mão-de-obra nativa no trabalho forçado legislado pela potência colonial.

Mesmo nos anos que se seguiram à independência de Angola, a produção literária angolana privilegiou a temática dos efeitos da colonização sobre os povos subjugados. Isto encontra justificação no facto de as obras terem sido escritas no momento em que se desenvolvia a

luta clandestina contra o colonialismo, vindo a ser publicadas quando já existiam condições políticas para o fazer. O clima de guerra civil que se instalou e o regime político fundado numa ideologia que restringiu a liberdade de pensamento e impôs o modelo de governação de partido único no país também propiciaram o cultivo de textos imitadores de um padrão estético da literatura de compromisso. Mesmo assim, deve ter-se em conta a rutura estética registada nos anos 80, com os jovens poetas (José Luís Mendonça, Lopito Feijó, João Maimona, João Melo, entre outros) e com o cultivo de uma narrativa veiculadora da sátira e da crítica severa às práticas de governação, por parte de prosadores que haviam pertencido à geração ligada à estética de engajamento (Wanhenga Xitu, Manuel Rui, Pepetela). Pretendemos com isto dizer que, antes da ascensão do país à independência, a literatura analisou as relações sociais que se teciam entre colonos e colonizadores. A prosa e a poesia, sem esquecer o bastante escasso texto dramático, exalavam uma carga de críticas contra o teor das práticas da colonização europeia, o que fomentava a tendência, quase generalizada, de aproximar a ficção do documento histórico. Os textos de autores angolanos que cabem nesta aceção sugeriam imagens que retratavam a sociedade dominada, tendo um dos seus focos o sofrimento dos africanos nas roças de café, nas plantações do algodão e de cana-de-açúcar.

As narrativas de Pepetela constituem exemplos mais evidentes de textos de pendor documental ou testemunhal. José Carlos Venâncio (2004: 4-5) nota que Pepetela faz parte dos escritores angolanos que levaram para o texto ficcional a “vivência da infância”, tal como vimos em Costa Andrade. Num conto intitulado “As cinco vidas de Teresa” (publicado na antologia *Novos contos d’África*, organizada por Garibaldino de Andrade e Leonel Cosme e editada pelas Publicações Imbondeiro de Sá da Bandeira, Lubango), Pepetela “denuncia o racismo inerente ao sistema colonial”. Nos anos 80, o

mesmo autor publicou *Mayombe*, romance redigido na floresta do mesmo nome, na década anterior, durante o tempo em que o também sociólogo militou na guerrilha. Ficciona as fricções de índole tribal e os problemas materiais que se verificavam entre os combatentes. Já em *A geração da utopia* expõe-se a frustração de quem se alimentou da convicção não concretizada de realizar o sonho de um país diferente daquele que os ex-guerrilheiros angolanos esperavam construir, o qual viria a nascer a 11 de Novembro de 1975. Já em *O cão e os caluandas*, discutem-se as dificuldades sociais, incluindo críticas às más práticas da governação do novo poder político, como sejam o excesso de burocracia e a corrupção. A mesma perspectiva discursiva encontramos-la na narrativa satírica de Manuel Rui (1989), *Quem me dera ser onda*. O texto concentra-se na exploração de situações hilariantes relacionadas com as dificuldades de acesso dos angolanos à alimentação, num momento em que a agricultura e a indústria transformadora se viram paralisadas. Os esquemas de sobrevivência envolvem dignitários e plebeus. A trama gira em torno de um porco domesticado num apartamento em pleno centro da cidade. O animal, alimentado com restos de refeições recuperados na lixeira de um hotel de luxo, metaforiza o burguês bem nutrido. Daí o “porco burguês”, uma crítica aos que, desprovidos de postura cívica e visão intelectual, guindaram-se para cargos-chave da governação. Ficciona, em suma, as dificuldades de adaptação à vida citadina de quem viveu para lá da linha demarcadora, o asfalto que separa o mundo europeu civilizado e o universo africano chamado a assimilar os valores que supunham elevar o homem colonizado a um estatuto social determinado.

Partindo do conhecimento de que o texto que nos ocupou aqui se apoia na realidade do mundo e se constitui numa narrativa ficcional, procuramos dar sentido ao universo fictício a fim de alcançar os seguintes objetivos:

- demonstrar, a partir de dados empíricos compilados com auxílio de documentos que registam estatísticas e factos históricos (Centro de Estudos Angolanos), incluindo recursos bibliográficos resultantes de estudos científicos elaborados sob critérios que se submetem aos procedimentos metodológicos da área de conhecimento em ciências históricas (Wheeler e Pélissier, 2011), que os contos inseridos em *Estórias de contratados*, de Costa Andrade, se estruturam a partir de matérias de extração histórica;
- aproximar a nossa leitura à hipótese segundo a qual é possível elaborar a significação dos contos em estudo a partir do confronto entre os elementos que pensamos constituírem a chave suscetível de clarificar as circunstâncias em que se produziram os factos sociais, políticos e económicos e o universo fictício projetado pelo escritor.

A perspetiva explorada na nossa discussão considerou a conceção do texto literário formulada por Irving Howe (1998: 7) quando, ao estudar a relação entre o romance e a política, sublinha a tendência que se instala no escritor: a de fazer um esforço para “penetrar na emoção humana”, sem o qual o texto ficcional seria “inconcebível”. Quer isto dizer que, seguindo Howe, os factos da realidade histórica podem mover o escritor a organizar a estrutura do texto literário.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Costa (1988). *Estórias de contratados*. 3.^a ed., Luanda: UEA.
- ANDRADE, Garibaldi e Leonel COSME (org.) (1962). *Novos contos d'África*. Sá da Bandeira: Imbondeiro.
- CEA [Centro de Estudos Angolanos] (1968). *Dados gerais sobre mão-de-obra angolana*, VII série, julho. Alger: CEA.

- ___ (1969a). *Em plena decadência a agricultura no Huambo*, IX série, janeiro. Alger: CEA.
- ___ (1969b). *Fichas de informação sobre a conjuntura*, IX série, janeiro. Alger: CEA.
- ___ (1969c). *Intensifica-se o reordenamento rural no Huambo*, IX série, janeiro. Alger: CEA.
- ___ (1969d). *Huambo é o principal fornecedor de contratados*, IX série, janeiro. Alger: CEA.
- ___ (1969e). *Intensifica-se o reordenamento rural no Huambo*, IX série, janeiro. Alger: CEA.
- DAVID, Raul (1990). *Escamoteados na lei*. Luanda: UEA.
- HOWE, Irving (1998). *A política e o romance*. São Paulo: Perspectiva.
- LARANJEIRA, Pires (1996). “Uma Casa de mensagens anti-imperiais”, in Manuel Ferreira (dir.), *Mensagem – Casa dos Estudantes do Império*, vol. 1. Lousã: ALAC. xi-xxxi.
- MONTEIRO, César (1960). “Palavras de Abertura”, in Manuel Ferreira (dir.), *Mensagem – Casa dos Estudantes do Império*, vol. 2. Lousã: ALAC. 4-5.
- MUKAROVSKY, Jan (1997). *Escritos sobre a estética e semiótica da arte*. Lisboa: Estampa.
- PEPETELA (1993). *Geração da utopia*. Lisboa: Dom Quixote.
- ___ (1997). *O cão e os caluandas*. Lisboa: Dom Quixote.
- ___ (1999). *Mayombe*. Lisboa: Dom Quixote [Luanda: UEA, 1985].
- ___ (1999). *A geração da utopia*. Luanda: Nzila.
- ROCHA, Jofre (1985). *Crónicas de ontem e de sempre*. Luanda: UEA.
- RUI, Manuel (1989). *Quem me dera ser onda*. Luanda: UEA.
- SILVA, Vítor Aguiar e (2005). “Texto e contexto na História Literária”, in Maria da Penha Campos Fernandes (coord.). *História(s) da Literatura*. Coimbra: Almedina. 21-28.
- VENÂNCIO, José Carlos (2004). *Jaime Bunda versus Sem Medo – Nacionalismo e estado pós-colonial em Angola no registo de um dos seus escritores*. Covilhã: CES-UBI.

- WHEELER, Douglas e René PÉLISSIER (2011). *História de Angola*. Lisboa: Tinta-da-China.
- XITU, Wanhenga (1990). *O ministro*. Luanda: Caxinde.

SECÇÃO NÃO-TEMÁTICA

(Página deixada propositadamente em branco)

REFIGURAÇÕES GARRETTIANAS DE “ROMANCES” E OUTROS TEXTOS TRADICIONAIS

GARRRETTIAN “REFURBISHMENTS” OF “ROMANCES”
AND OTHER TRADITIONAL TEXTS

Ofélia Paiva Monteiro

CLP – Universidade de Coimbra

<https://orcid.org/0000-0001-9400-5870>

[O texto da Professora Ofélia Paiva Monteiro foi preparado, com grande entusiasmo, para um seminário do Projeto “Figuras da Ficção”. A versão escrita ficou, lamentavelmente, incompleta, mas foi possível recuperar uma parte substancial, redigida com o rigor e elegância de sempre. Agradecemos à Família a cedência do documento.]

RESUMO

Muito interessado pelo Romanceiro desde o contacto, no exílio, com a cultura romântica, Garrett dedicou-se (pioneiramente, no espaço peninsular) não só à recolha de versões romancísticas, mas também à *criação* de poemas, inspirados em romances, onde procura aproximar-se formal e tematicamente da poesia tradicional, impregnando todavia as composições da sua marca, ao “reconstruir” o fundo antigo com “cimento” e “enchume” seus (cf. “Introdução” de Garrett a *O Chapim d’El-Rei ou Parras Verdes*). O vasto espólio manuscrito, deixado por Garrett, de materiais destinados ao *Romanceiro* documenta que estas atividades – a compiladora e a criativa – permaneceram durante toda a sua vida.

A análise de *Adozinda*, *Bernal Francês*, *O Chapim d’El-Rei* e *Miragaia* exemplificará a refiguração praticada nos romances “reconstruídos”: o “cimento” garrettiano emacia e espiritualiza a crueza primitiva, recompondo situações e complexificando a psicologia das personagens.

Palavras-chave: Romanceiro tradicional; Almeida Garrett; balada romântica.

ABSTRACT

Very interested in the *Romanceiro*, which he came into contact with during Romanticism, Garrett (a pioneer on the Iberian peninsula) dedicated himself not only to collecting romances from oral tradition, but also to the creation of poems, inspired by those romances while interpreting them both formally and thematically. At the same time, Garrett infused compositions of his own by reconstructing the old background and by refurbishing it with “cement” and “flavor” of his own (Garrett’s Introduction to *Chapim d’El Rei* or *Parras Verdes*.) The vast collection of manuscripts Garrett left behind, intended to become part of the *Romanceiro*, bears testimony to the aforementioned compilatory and creative activities Garrett would pursue for his entire life. The analysis of *Adoçinha*, *Bernal Francês*, *O Chapim d’El Rei* and *Miragaia* clearly illustrates the reconfiguration practiced in the “reconstructed” romances: The Garrettian “cement” smooths out and spiritualizes the primitive crudity, reconfiguring situations and complexifying the character’s psychology.

Keywords: Traditional romance; Almeida Garrett; romantic ballad.

Muito interessado pelo Romanceiro a partir do contacto, no exílio, com a cultura romântica, Garrett dedicou-se desde então (pioneiramente, no espaço peninsular) quer à recolha de versões romancísticas, quer à criação de poemas inspirados por matéria tradicional colhida em “antigualhas” de vária índole, sobretudo nessas fantasiosas narrativas populares, “meio cantadas, meio rezadas” – os “romances” –, que desde criança o seduziam¹. Vou deter-me em algumas

1 Cf. Garrett, carta a Duarte Lessa (1828), in *Romanceiro* (fixação do texto, prefácios e notas de Augusto da Costa Dias, Maria Helena da Costa Dias, Luís Augusto da Costa Dias), ed.

destas composições suas, que mantêm, formal e tematicamente, a relação com os hipotextos ancestrais, mas “reconstruindo-os” com “cimento” e “enchume” garrettianos (reutilizo imagens do escritor na “Introdução” a uma delas, *O Chapim d’El-Rei ou Parras Verdes*): procurarei mostrar que Garrett, nas “refigurações” de personagens e situações a que procede, deixa plasmadas facetas relevantes do seu imaginário e da sua estesia.

Da consciência que tinha de serem significativas as alterações que praticava é bom índice tomá-las como exemplo da grande transformação *romântica* que desde o exílio advogava nas letras nacionais: o regresso da criação literária moderna à inspiração nativa, postergada desde o Renascimento em favor das formas de conteúdo e de expressão classicizantes – formas exógenas que, instalando-se por toda a parte, tinham igualizado a produção poética. Sondar o “volksgeist” que guardava a cultura genuína dos povos, com o seu modo peculiar de olhar, sentir e dizer o mundo, passou a ser por isso um pilar da desejada renovação nacionalista, que Garrett viu proclamada em moldes idênticos, já havia bom tempo, em cultos espaços europeus – Alemanha, Inglaterra, França. O *Romanceiro* espanhol recolhia aí grande atenção como revelador manancial, particularmente pitoresco, dos tempos primitivos. Sabendo como idêntico filão era também rico entre nós, o escritor sentiu-se estimulado a recolhê-lo, a divulgá-lo e a explorar as virtualidades inspiradoras que possuía para favorecer a conversão às cores da nossa terra. Ressuscitar a poesia primitiva carecia, porém – explicava em carta de 1828 ao amigo Duarte Lessa, também amador de antigualhas –, de remodelações que

a “acomodassem”, sem lhe “alterar a liturgia”, a “espíritos e ouvidos costumados” às tonalidades mais depuradas da musa clássica².

Dessa carta, datada de Londres, fez Garrett o prólogo da edição, na capital inglesa e no mesmo ano, dos seus poemas *Adozinda e Bernal e Violante*; ambos eram recriações de romances tradicionais, os de *Silvaninha* e *Bernal Francês*, numa amostragem, recebida com êxito³, da modernização do primitivo que aconselhava, ilustrando-a pela anexação dos textos populares inspiradores⁴. No *Romanceiro e Cancioneiro Geral* que deu a lume em 1843, em Lisboa, Garrett reproduziu os seus poemas de 1828, acrescentando-lhes três, também modulados como romances (*Noite de S. João*, *O Anjo e a Princesa* e *O Chapim d’ El-Rei*); reeditando este volume, em 1853, somou ainda dois (*Rosalinda* e *Miragaia*) ao conjunto, que ficou assim a reunir composições dadas como peças do seu romanceiro *autoral*, chamando-lhes “Romances da Renascença”⁵: não queria ser acusável de imposturas como a levada a efeito por Macpherson em 1760, ao fazer passar textos seus por cantos redescobertos do antigo bardo escocês Ossian⁶. Tinha entretanto publicado, em 1851, dois volu-

2 In *Romanceiro*, ed. cit., vol. I, p. 80.

3 V. “Introdução” a *Bernal Francês* e *Noite de S. João*, in *Romanceiro*, vol. I, ed. cit., pp. 143-144, 158.

4 Estes dois romances tradicionais tornaram-se os primeiros a terem na Europa divulgação impressa.

5 “Romances da Renascença”, por exemplificarem a desejada *renascença* da inspiração nacional. Foram frequentemente recebidos como romances autênticos. A reedição de 1853 do volume I do *Romanceiro* integra ainda o poema *Por bem, As Pegas de Sintra*, impresso pela primeira vez no jornal *A Ilustração* (vol. II, nº 5, 1 de agosto de 1846). Na introdução, Garrett esclarece, porém, que a composição é moderna e sua, embora toda “feita de coisas populares e antigas” (p. 266 da ed. de 1853). Será a razão que levou os organizadores da edição do *Romanceiro* que utilizo a não a incluírem no vol. I.

6 V. “Introdução” a *O Chapim d’El-Rei ou Parras Verdes*, in *Romanceiro*, I, C. Dias, p. 180.

mes – *Romanceiro II e III* – que compilavam romances tradicionais⁷, anunciando que mais três se seguiriam; tal não veio a acontecer, mas o espólio manuscrito de materiais ligados ao *Romanceiro*, que deixou, documenta que recolheu numerosos textos destinados com certeza a essa finalidade⁸.

Passo a considerar, em *Romanceiro I* – ou seja, no romanceiro garrettiano “autoral” –, o “corpus” que selecionei para desenvolver o objetivo que me propus: constituem-no quatro poemas, *Adoçinda*, *Bernal Francês*, *Miragaia* e *O Chapim d’El-Rei ou Parras Verdes*, todos encenando histórias de amor, campo de eleição na obra de Garrett e no romanceiro tradicional.

Começarei por me deter em *Adoçinda* e *Bernal Francês* pela razão óbvia de que o conhecimento concreto dos romances que inspiraram o escritor permite avaliar com nitidez as refigurações que praticou⁹. No caso de ambos os poemas, elas exerceram-se sobre a representação, nos hipotextos respetivos, de situações extremas de violência passional e crueldade – representação rápida, lacónica e sincopada, como sempre acontece no romanceiro popular: *Silvaninha*, hipotexto de *Adoçinda*, tem por base o desejo aberrante de um pai por sua filha; *Bernal Francês*, o romance-epónimo do poema de Garrett, mostra um adultério feminino punido pela morte. Histórias que tanto relevo conferem aos desmandos do poder erótico impressionaram pois o coletor do nosso *Romanceiro*, pouco apreciador todavia de

7 Garrett sempre retocou, porém, as versões apresentadas.

8 Particularmente esclarecedora da atividade compiladora e criativa de Garrett que não chegou à impressão é a Coleção Futscher Pereira, constituída por autógrafos seus, depositada na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra.

9 Utilizo a edição citada na nota 1, que reproduz a edição de 1853 dos “Romances da Renascença”.

excessos melodramáticos: as remodelações que praticou consistiram globalmente, aliás, em emaciar a crueza dos textos tradicionais, enriquecendo de matizes as suas personagens.

Centremo-nos em *Adozinda* e no seu “modelo”, *Silvaninha*¹⁰. A protagonista do romance antigo é uma jovem de garridice insinuada pela imagem inicial, que a mostra a passear num corredor tangendo uma “viola de oiro” e cantando. Logo a seguir diz-se que o pai a “acometia” a cada passo que dava: “Atreves-te tu, Silvana, / Uma noite a seres minha?” A resposta da moça é uma negativa, mas sem nobreza, porque só ditada pelo medo religioso do castigo: “Fora uma, fora duas, / Fora, meu pai, cada dia; / Ma’ las penas do inferno / Quem por mim las penaria?” O pai, levado pelo desejo mas ciente do crime que pretendia, diz-se pronto a sofrer, ele, essas penas que já o atormentavam. Silvana, “muito agastada”, relata o assédio à mãe, que sugere um ardil para lhe dar solução: trocaram de leito, ela e a filha. Perto da meia-noite, o pai acomete a esposa tomando-a por Silvaninha, que acusa depois de não ser virgem e não merecer por isso as “penas do inferno” que por ela sofria. A mãe identifica-se perante o marido, que maldiz a filha por ter revelado o seu intento ignóbil, encerrando-a, por despeito e vingança, numa torre sem sol, quase sem comida nem bebida. Ao fim de sete anos de reclusão, a jovem assoma a uma janela, pedindo água porque morre de sede. Dirige-se à mãe e aos irmãos, mas recebe recusas atrozes, dada a ameaça de ter a cabeça cortada quem a socorresse: “Dera-ta

10 Na edição da Editorial Estampa, os volumes II e III reproduzem os dois volumes da compilação garrettiana de romances tradicionais de 1851. *Silvaninha* encontra-se no vol. II, pp. 147-150. Consulte-se Maria da Natividade Pires, “Romance da Silvana e Adozinda. Da memória colectiva à criação individual”, in *Almeida Garrett – Um Romântico, um Moderno*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, vol. I, 2003, pp. 329-338.

eu, minha filha, / Se a tivera salgada, / Que há sete para oito anos / Que por ti sou mal casada”; “Dera-ta eu, irmã minha, / Se a tivera empeçonhada”. Silvana suplica então o pai, anunciando que se lhe desse de beber seria daí em diante sua “namorada”. O pai exulta e intima os criados a trazerem água. Quando eles penetram na torre, deparam, porém, com a jovem morta “nos braços da Virgem santa, / Dos anjos amortalhada”. O romance fecha com a compunção do criminoso: “Vai-te embora, Silvaninha, / Silvaninha da minha alma: / Tua alma vai para o céu, / A minha fica culpada”.

Ainda que o incesto só em intenção se realize e o pai sofra as “penas do inferno” pelo desejo que o possui, diz Garrett na carta a Duarte Lessa, pensando provavelmente em todo o conjunto das personagens, que o assunto do romance, “notável e horroroso”, exigia “suma delicadeza para se tornar capaz de ser lido sem repugnância ou indecência”¹¹; e que por isso lhe irritara o desejo de vencer a dificuldade criando a partir dele uma “balada” (como diziam Alemães e Ingleses). Saíra-lhe um poemeto assaz longo, composto por quatro “cantigas”, que mantinha “o fundo da história” de *Silvaninha*, mas era muito diverso no “ornato” e no “maravilhoso”: daí o novo título, *Adozinda*, que dera ao texto, expandindo para 1265 os 120 versos do romance pela amplificação da trama e alargamento da intervenção do narrador, que passa a transmitir cenários e a comentar situações e personagens.

A cantiga I constitui a introdução. Adozinda, logo apresentada, perde a garridice e a desfaçatez de Silvana: de recorte romântico, tem quinze anos ingênuos, cabelo louro e uma graça angelical, sublinhada pela tristeza que a acompanha desde que um “santo ermitão”, vindo da Palestina – personagem acrescentada –, fora acolhido, havia três

11 Ed. Estampa, vol. I, p. 86.

anos, nos paços de Landim, por intercessão dela junto do castelão D. Sisnando, seu pai, “soberbo e descrido”, mas incapaz de a contrariar. O mistério faz a sua aparição: Adozinda perdera a alegria após uma conversa com o romeiro. “Quem sabe o que lhe ele disse?” – comenta o narrador¹², observando que os olhos da jovem tinham ficado tristes, como “olhos de amor quebrados”, ainda que não sofresse de qualquer paixão. Saudades do pai, que andava a guerrear os mouros, deixando um rasto de sangue? – interroga-se ele, para logo afastar a hipótese, invocando a aversão que Adozinda parecia ter por D. Sisnando, tornado duro no lidar constante com as armas. Ausenda, a mãe ainda bela da jovem, lamenta tal desafeição, motivando um comentário proléptico do narrador: “Ai, Ausenda malfadada, / Tem de vir minguada hora / Que à filhinha desgraçada / Darás mais razão que agora”. Segue-se o relato do bulício no castelo de Landim pela chegada do lidador, que troca com a esposa manifestações de júbilo amoroso, estranhando que a filha não corresse também aos seus braços: é à parte que Adozinda assiste ao encontro dos pais, “pasmada, trémula”, de rosto “ao chão inclinado”. Quando Ausenda a apresenta ao marido, este, quase sem reconhecê-la de tão mudada estar, fica “mudo, estático”, “assombrado” com a sua beleza; ela “cora”, “suspira” e imprime-lhe na mão um “ósculo frio”, a chorar, com espanto de Ausenda, que supõe o pranto causado por medo. “A custo”, diz o narrador, “os doces abraços / De pai, de filha se deram”¹³.

Às linhas vincadas e lacónicas da ação e dos caracteres de *Silvaninha* substitui-se, como vemos, um traçado cheio de ambiguidades, cujo narrador se fica pela focalização “exterior” de atitudes e gestos. Ao ermitão cabe um papel importante pela transmissão a

12 Ibid., p. 99.

13 Ed. Estampa, vol. I, p. 105.

Adozinda da misteriosa mensagem que a deixa perturbada perante o pai: medo? vergonha? coração revoltado? A paixão incestuosa começa a desenhar-se, mas sem apresentar aspetos feios, tanto mais que é gerada no leitor a suspeita desculpabilizadora de ser o eremita um emissário do além e do “fado” que aí fora talhado para a jovem.

A cantiga II desenvolve estas premissas. Narrando as festas que em Landim celebram o retorno do guerreiro, o narrador fala do “embevecido Sisnando” que se não fartava de abraçar e beijar a filha, da alegre comoção de Ausenda com esse amor que sobrepujara a rudeza do marido, de Adozinda, que já não ousava esquivar-se às “carícias paternas”: “Cora, mas deixa abraçar-se: / Vê-se que tantos afagos / A repugnância venceram / Da timidez natural”; ou, insinua o narrador, “se outra causa fatal / Mais encoberta ela tinha... / Ao menos lhe adormeceram”¹⁴. Terminada a folia, Ausenda retira-se, ansiando a hora de ser esposa e amante de Sisnando. Este passa a ocupar o centro da narrativa em cenas-chave que simultaneamente o inculcam e o ilibam. À noite, no jardim do castelo, ele procura desafogar a opressão que o “rala” e que o narrador transmite acompanhando o seu percorrer íntimo, revelador da perplexidade atemorizada que lhe causa a atração que sente pela filha. “Melancólico e pesado”, “sem saber onde caminha”, interna-se em espaços terríficos – um bosque “emaranhado”, um “caminho fragoso” – até chegar a uma clareira com penhascos e “crespas raízes nodosas”¹⁵. Nesse ermo de “virginal aspereza”, Sisnando sente-se atraído por uma gruta tida por antro de finados e bruxas más; se “uma voz dentro do peito” o intima a não passar avante”, outra, mais poderosa, lhe brada “Persiste, segue...” – a voz do fado, “que ao mortal desgraçado / Não deixa força ou

¹⁴ Ibid., p. 106.

¹⁵ Ed. Estampa, vol. I, pp. 110-111.

razão”, comenta o narrador. O “ardido Sisnando” penetra de ânimo “soçobrado” nesse “locus horrendus”, onde o surpreendem um lampejar de luz fraca e uma “voz doce mas gemente” que entoia “uma angélica harmonia”: é Adozinda, a implorar aos “anjos do céu” que a defendam da “horrída paixão” do pai. Sisnando enlaça a filha com angústia, enchendo-a de “beijos doces e ternos” que a deixam como “um cadáver”, estirada no chão¹⁶. O narrador, que acompanha a cena horrorizado, relata que ele soergue “aquela morta beleza” e tenta afastar-se, em luta consigo próprio, acabando vencido. Sisnando soluça quando ouve Adozinda, ao acordar, pedir-lhe piedade: recua na sua “execranda pretensão”, mas não cede, impondo à filha a promessa de que, na noite seguinte, o receberia no seu leito. Tremendo “de horror e de pasmo”, a jovem solicita o adiamento da resposta por um dia; o pai anui, ameaçando matá-la se delatasse quanto se passara¹⁷.

Sisnando configura-se, pois, como uma personagem contraditória, fragmentada – e, como tal, bem garrettiana: é duro, mas a beleza seduz-lo; sente a “libido” incestuosa como aberrante, mas invencível, entregando-se-lhe com angustiado remorso. O horror da atração interdita fica assim emaciado pelo encantamento que a motiva, pelo tormento que a acompanha e pelo caráter de *fatalidade* que a reveste, simbolizado pelos espaços temerosos onde o assédio se prepara, concretizando-se no mais terrífico deles, a gruta: de cariz demoníaco, ela está situada num cenário de “virginal aspereza”, ou, como também se lê no texto, deixado na sua “rudeza” original pela “criação”¹⁸: quererá esta relação metonímica insinuar que aquela paixão, monstruosa segundo a ordem divina e moral, cabe nas cruas fatalidades *naturais*?

16 Ibid., p. 114.

17 Ibid., pp. 116-117.

18 Ibid., p. 111.

As cantigas terceira e quarta de *Adozinda* continuam a trama de *Silvaninha*, mas com alterações significativas. Como no romance popular, a jovem relata à mãe o que se passou, sugerindo esta o mesmo ardil para solucionar o desmando. A Ausenda garrettiana fá-lo, porém, de coração destrozado, sem que fique abalada a sua ternura maternal; Adozinda, essa, chora convulsamente, Adozinda que o narrador, em analepse, nos mostrara perseguida, desde que falara com o ermitão, por um “encanto” que a fazia ir sozinha à meia-noite, sem ninguém saber, àquela gruta aziaga, onde se entregava a longas orações. Ter-lhe-ia o romeiro predito a “maldição” do seu fado – pergunta o narrador –, maldição atraída pela “soberba despietada” de Sisnando, que tantas vezes escoraçara do seu castelo gente desesperada que pedia auxílio? Diz o narrador que “tais pecados não guardou / Para os punir na outra vida / O supremo Arbitrador”¹⁹.

No que toca à consumação do ato sexual, as circunstâncias de *Silvaninha* permanecem no poema de Garrett: Sisnando, crendo ter nos braços a filha, “é criminoso / Quanto o podia ficar” e acusa sordidamente Adozinda de não ser virgem²⁰. Diversa configuração recebem depois os progenitores. Ausenda, cujas “entranhas maternas” não consentem “ouvir a filha adorada / De tal modo caluniada, / E por quem, e em que momento!”, identifica-se perante o marido, trespassada de dor. Sisnando não maldiz Adozinda; fica torturado por remorsos e vergonha, mas o despeito, mais forte, leva-o a idêntico propósito de vingança – a reclusão da filha na torre abandonada²¹, sem água nem roupa, pelo período fatídico de “sete anos e um dia”.

19 Ed. Estampa, vol. I, p. 119.

20 Ibid., p. 125.

21 Ibid., pp. 127-128. Sobre o passado da torre, é narrada uma breve história de fim feliz, a da reclusão por sete anos e um dia, determinada por um rei mouro, da esposa que considerava ter-lhe sido infiel.

Adozinda para lá segue sem um lamento, perante a comiserção de todos. Sisnando encerra-se num aposento, só, mordido pela culpa.

O desfecho da balada e de *Silvaninha* divergem muito, após apresentarem o mesmo pedido de água feito pela enclausurada no termo do cativo. O poema de Garrett elimina toda a fealdade moral enenada neste lance pelo romance popular. O apelo de Adozinda não tem destinatários específicos e não obtém qualquer resposta, dada a ameaça de morte que impende sobre quem a socorra. O pai, ouvindo-lhe os brados, fica profundamente abalado: no seu “duro coração / Já vacila a crueldade, / Já vislumbra a compaixão”; com “lágrimas sanguíneas” a correrem-lhe dos “secos olhos côvados / Que inspiravam medo e espanto”, precipita-se, gritando que acudam à filha que morria “por mãos de seu pai”; chegando à torre, pede ansiosamente perdão a Adozinda, e cai inanimado²². Ausenda mostra-se sempre mãe amante: doente após quanto sucedera, recobra alento ao saber do apelo da filha, corre à torre e ordena que se derrube a “porta negra e tremenda”²³. Vão é o esforço de muitos braços, todavia afeitos a combater muralhas: “parece encanto”, diz o narrador; só consegue quebrá-lo o velho ermitão que acorre, em quem todos reconhecem o romeiro outrora recebido nos paços de Landim. Fendendo-se, a torre deixa ver Adozinda morta, num recendente “leito de rosas”, fresca, em atitude de prece. O ermitão, com os seus poderes mágicos, intima Sisnando a voltar à vida e a entregar-se a longa penitência, que poderia salvá-lo porque a filha, “anjo celeste”, lhe perdoara ao morrer e rogara por ele ao “Pai Eterno”²⁴. O corpo da jovem é levado para a ermida do castelo. Ausenda pouco tempo sobrevive. Sisnando fica a cumprir o seu fado, coberto de “horror e opróbrio”, sumindo-se com

22 Ed. Estampa, vol. I, pp. 132-133.

23 Ibid., p. 134.

24 Ibid., pp. 136-137.

o ermitão para não mais ser visto. Informa o narrador que se dizia, porém, ser sua a voz “medonha” que se ouvia gemer na capela de Landim, sempre à meia-noite, bradando por perdão.

Para edulcorar o desejo incestuoso, Garrett radica-o, como vemos, numa motivação inelutável porque transcendente, geradora de dilemas dilacerantes em Sisnando por lhe vencer a vontade e as convicções morais. A paixão pela filha, sem deixar de ser ignóbil, toma assim o nobilitante cariz *trágico* da fatalidade. O senhor de Landim não fica, contudo, completamente isentado de *culpa*: ao desejo perverso que o tortura também é dado o caráter de *maldição* imposta pelo “supremo Arbitrador” para punir a sua crueldade e a sua soberba, maldição tanto mais aguilhoante quanto se projeta sobre uma *vítima inocente*, Adozinda. Estes conflitos entre inevitabilidade e responsabilidade, entre culpa e inocência na catástrofe sobrevivida, tocavam Garrett, desde a juventude, como manifestações de irracionalidade no suceder do mundo, propulsora de questionação angustiada sobre a providência divina (lembramos *Frei Luís de Sousa*); encontrava-as encenadas na tragédia grega, que tanto leu, ou em Shakespeare, que aprendeu no exílio a apreciar (as quatro cantigas de *Adozinda* têm epígrafes de Shakespeare, três retiradas de *Rei Lear*, uma de *Hamlet*²⁵).

O mundo de Garrett é, todavia, prevalentemente luminoso e repassado de brandura: Sisnando, aberto à penitência, pode esperar o perdão de Deus, Ausenda mostra a sublimidade do seu amor maternal, Adozinda intercede no Céu pelo pai.

25 Cantiga I: *King Lear*, II, 4; Cantiga II: *King Lear*, II, 4; Cantiga III: *Hamlet*, I, 5; Cantiga IV: *King Lear*, IV, 7. Cf. Lia Noémia Rodrigues Correia Raitt, *Garrett and the English Muse*, London, Tamesis Books Limited, 1983, p. 120.

A balada *Bernal Francês* afasta-se muito menos do que *Adozinda* do romance tradicional de que parte²⁶. Compõem-na três conjuntos de heptassílabos, que expandem para 227 os 112 versos do hipotexto, mantendo globalmente trama e personagens, mas sujeitando-as a uma reconstrução que lhes emacia a crueza, como foi já dito.

O romance tradicional – todo em diálogo, razão que leva Garrett, em 1828, a rotulá-lo de *xácara*²⁷ – encena, como tão comum é no *Romanceiro*, um adultério feminino punido pela morte. Ana chama-se a esposa infiel, Bernal Francês é o cavaleiro que, na cena inicial, bate à sua porta, à noite, e é recebido por ela após identificar-se: “Ai se é Bernal Francês, / A porta lhe vou abrir; / Mas se é outro cavaleiro, / Bem se pode daí ir”²⁸ – diz, fiel ao amante. Do júbilo pressuroso que a sua chegada lhe traz dão prova múltiplos sinais (alguns, talvez, de conotação agoirenta²⁹): “Pegara-lhe pela mão / E o levei ao meu jardim / Fiz-lhe uma cama de rosas, / Traveseiro de jasmins, / Lavei-o em água de flores / E o deitei a par de mim...” – narra Ana, dotada de iniciativa amorosa. Tudo decorre às escuras, porque o “candil” que trazia foi apagado quando abriu a porta – circunstância necessária ao nó da ação. Tendo já passado a meia-noite, ela estranha que Bernal lhe não tenha ainda manifestado interesse, observando-lhe que, se era o medo a inibi-lo, não havia razão para

26 Na ed. do *Romanceiro* que utilizo, a balada de Garrett encontra-se no vol. I, pp. 147-154, com paratextos a pp. 143-146 e uma nota a p. 287. O romance tradicional homónimo, que surgia, na edição original de *Adozinda e Bernal*, de 1828 (cf. *Supra*, §3), no corpo da carta a Duarte Lessa, é incorporado, em 1851 (com muitas variantes providas da colação com outras versões), no vol. II do *Romanceiro* (pp. 161-165 do vol. II da edição que utilizo; cf. as notas dos seus organizadores, pp. 288-295).

27 Em 1851, Garrett hesita em manter a denominação: cf. ed. cit., vol. II, pp. 155-156.

28 Ibid. p. 161.

29 “Ao saltar da minha cama / Eu rompi o meu frandil, / Ao descer de minha escada / Me caiu o meu chapim”.

tal: criados e irmãos não andavam por ali e o marido estava longe, guerreando sarracenos; “Por má traça o matem moiros!” – acrescenta, mostrando cru desamor. Era, porém, o próprio marido quem estava a seu lado: “Não temo de teus irmãos / Que bem sei que são por mim, / Não temo dos teus criados, / Que mais me querem que a ti; / A teu marido não temo, / E dele nunca temi... / Teme tu, falsa traidora, / Pois o tens a par de ti!” Ana, ardilosa, tenta um subterfúgio para se defender: “Ai! se tu és meu marido, / Quero-te mais do que a mim... / Oh que sonho, tão mau sonho, / Que eu tive agora aqui! / Ergamo-nos já, marido, / Deixa-me vestir daí”. Ele não cai, porém, no logro, e logo lhe anuncia, com ironia desdenhosa, que vai matá-la: “Cala-te, falsa traidora, / Que não me enganas assim. / Deixa tu vir a manhã, / Que eu é que te hei de vestir: / Dar-te-ei saia de grana / E gibão de cramesim, / Gargantilha de cutelo, / Pois tu o quiseste assim”³⁰.

Após um corte temporal, a ação progride com Bernal Francês a manifestar o desejo de saber se a “sua dama” ainda se lembraria dele. Quem lhe responde comunica-lhe a sua morte e relata-lhe o funeral: “Levava a saia de grana / E gibão de cramesim, / Gargantilha de cutelo, / Tudo por amor de ti”; o corpo seguia num caixão “de ouro e marfim” em andas cobertas de negro, acompanhado por toque de sinos e longo cortejo de frades, cavaleiros, donzelas a chorar e pajens que “iam a rir”. Bernal cai inanimado; tornando a si, dirige-se à sepultura: “Abre-te, ó campa sagrada, / Esconde-me a par de ti!”. Da cova sai, porém, uma voz, que lhe diz: “Vive, vive, cavaleiro, / Vive tu que eu já morri”; não têm mais viço os “olhos com que te olhava”, a “boca com que te beijava, os “cabelos que entrançavas”, os “braços que te abraçavam”; chame-se também Ana a mulher com

30 Ibid., p. 162-163.

quem casares, para te lembrares de mim; “conta-lhe os nossos amores” para que ela aprenda com o meu fim; “Filhas que dela tiveres / Ensina-as melhor que a mim, / Que se não percam por homens, / Como me eu perdi por ti”³¹.

O romance, mostrando uma infidelidade conjugal punida com uma crueldade que parece aprovada pelo contexto social – o corpo é enterrado com solenidade, os pajens riem no cortejo fúnebre, a própria vítima aceita o castigo –, é também, como vemos, a celebração de uma quente paixão mútua, de que a heroína, no final moralizador, acentua, porém, os danos.

No volume II do *Romanceiro*, em 1851, Garrett apõe à versão inserida de *Bernal Francês* um comentário onde afirma que a balada homônima que dera a lume em 1828 e reeditara, com algumas alterações, em 1843, era uma “tradução” do romance primitivo “em linguagem e modos menos rudos”, uma “tradução de sala” sobre a qual tinham sido feitas as versões para inglês e espanhol, que reproduz³². Ele próprio vinca, pois, a proximidade e a diferença dos dois textos.

Como *Adoçinda*, a balada integra um narrador ao qual é dado um papel importante na criação dos cenários e na reconstrução das personagens, segundo uma estratégia discursiva que deixa “vazios” destinados a estimularem o interesse. O marido recebe o nome soante de Dom Ramiro, a esposa infiel passa a chamar-se Violante; constituem um casal jovem separado pela guerra – estão desposados não havia um ano, após prolongados amores³³: Dom Ramiro anda no mar

31 Ibid., p. 163-165.

32 Garrett, *Romanceiro*, vol. II, 1851, p. 136. A tradução inglesa é de John Adamson; a castelhana, de Isidoro Gil.

33 Ibid. I, p. 147.

a combater os mouros, “ralado” de saudades; de Violante, o narrador limita-se a acentuar a grande beleza, apontando um senão premonitório: “Não a houvera igual no mundo/ Se ela fora mais constante”.

Deste exórdio, passa-se à evocação, repassada de mistério, do que ocorre de noite no castelo de Dom Ramiro, sobranceiro ao mar, durante a sua ausência: quando tudo dorme, esteja o mar bravo ou manso, vê-se luz, sempre a hora certa, numa seteira da torre, logo passando perto “leve barca aventureira” que fica varada na praia. Numa “noite escura e feia”, estando aquela luz a brilhar, a barca não é vista: “Quem nela foi não se sabe, / Mas onde foi não tornou”³⁴ (148). Estaria a par de tudo isso “o bom Rodrigo”, que jurara a seu senhor estar vigilante? — pergunta-se o narrador. A transição para o nó da fábula, idêntico ao do romance — a chegada noturna de Dom Ramiro, que Violante recebe pressurosamente tomando-o por Bernal, de quem estranha depois a frieza —, é feita pela informação, dada pelo narrador, de haver na rocha um “falso postigo” que só Dom Ramiro, a esposa e Rodrigo conhecem, por onde alguém entra a “horas mortas”, ouvindo-se pouco depois um “manso bater” à porta de Violante.

Como no romance, a jovem está calorosamente enamorada: tremendo-lhe a mão, guia quem toma por Bernal ao seu aposento, dá-lhe “ósculos ardentes”, aquece-lhe as mãos frias “no seio palpitante”, despe “o amado corpo” das armas que traz para espanto seu, banha-o “em pura essência de rosas” e deita-o a par de si “em seu leito regalado”. Violante afasta-se, porém, de Ana na cena da anagnórise, com desenrolar global idêntico: manifesta mais suavemente o desamor conjugal — “Se de meu marido temes, / A longes terras andou: / Por lá o detenham mouros, / Saudades cá não deixou”

34 Ibid. I, p. 148.

— e não tenta ludibriar Dom Ramiro quando ele se identifica. Este também recebe um tratamento edulcorante: a balada elide a decisão de matar a esposa infiel, anunciada no romance em palavras cruéis; passa-se imediatamente ao quadro de Violante caminhando para a morte em vestes penitenciais, tão bela que pajens e donzelas choram de piedade; “O próprio ofendido esposo / Com tal vista se enternece”, disposto a perdoar não fora Violante pedir-lhe, prestes a ser degolada, que não tirasse vingança do “mísero” amante, porque só ela merecia a morte³⁵: tal rogo renova a ira de Dom Ramiro, que dá ao algoz ordem para executá-la, voltando o rosto.

Segue-se a evocação do funeral de Violante, seguido por gente “triste”, tochas que luzem “nas trevas da noite escura”, frades encapuzados, toque de sinos que “causam terror”. Decorrem duas noites sem que apareça qualquer luz na seteira do castelo, mas a “barca aventureira” anda “passando e repassando”. O narrador condói-se do par amoroso: “Linda barca tão ligeira / (...) / O farol que te guiava, / Já não luz, já se apagou. // A tua linda Violante, / O teu encanto tão belo, / Teve por ti feia morte, / Crua morte de cutelo”. Na igreja de São Gil, onde é enterrada, um cavaleiro, vestido de negro, atira-se de rojo ao chão e intenta trespassar-se com a espada, bradando em soluços: “Abre-te, ó campa sagrada, / Abre-te a um infeliz!... / Seremos na morte unidos / Já que em vida o céu não quis. // Abre-te, ó campa sagrada, / Que escondes tal formosura, / Esconde também meu crime / Com a sua desventura”. O Bernal garrettiano inculpa-se, pois, de ter, ele, cometido “crime” e quer suicidar-se porque não pode “sofrer” a vida sem a amada. Trava-o, como no romance, a voz que sai da campa, pedindo-lhe que viva: é só ela a merecer o “gelo” da morte; no túmulo, onde se lhe mantém vivo o coração, da existên-

35 Ibid. I, p. 151.

cia restam-lhe o “remorso” e o “amor”, tendo-se-lhe mirrado tudo o mais — os braços com que o abraçava, os olhos com que o via, a boca com que o beijava. Idêntico final moralizador põe fim à balada.

As personagens de Garrett recebem, como vemos, um tratamento que modera a crueza e as eleva: Violante, tão calidamente sensual quanto Ana no amor adúltero em que se “perde” por inconstância logo após o casamento, não mostra, como a heroína do romance, violenta animosidade contra o marido, nem astúcia para tentar iludi-lo; a sua paixão ilícita acompanha-se nobremente de sentimento de culpa e abnegação: atribui-se a responsabilidade do adultério — por isso se julga merecedora de morte —, atraindo sobre si a vingança de Dom Ramiro; deseja que o amante venha a ser feliz e case com uma mulher mais constante do que ela, vincando a exemplaridade do final trágico da sua paixão irregular com mais relevo do que a Ana do romance (“Aprende em meu triste fado / A ser pai e a ser esposo”). Bernal ganha um perfil romantizado: ama com exaltação, inculpa-se do crime cometido e quer unir-se, na morte ao menos, com Violante, sem a qual não sabe viver. Dom Ramiro não mostra a ferocidade vingativa do marido do romance: confrange-o condenar à morte a esposa infiel, cuja beleza o entenece a ponto de parecer disposto a perdoar-lhe se a auto-inculpação de Violante, ilibando Bernal, não reacendesse a sua cólera.

A balada, de crueldade mitigada, é, pois, nova fábula que documenta o poder de “Eros”, a força — também na mulher — da atração sensual, a violência dos ímpetos passionais (ciúme, vingança), a mobilidade da vida do coração — tão garrettiana! —, polarizada no vulto feminino.

Para a balada *Miragaia*, surgida pela primeira vez no *Jornal das Belas Artes* em 1845, não se conhece um romance tradicional específico que tenha despoletado em Garrett o esforço “reconstrutor”. Nos

esclarecimentos preliminares apostos à citada publicação do poema na imprensa – reproduzidos, em 1853, na reedição dos “romances da Renascença” que integrou *Miragaia* –, o escritor informa, porém, que a balada se baseou, por vezes “textualmente”, na “tradição popular”, conservada na história “rezada” por “velhas e barbeiros” dos locais vizinhos do Porto onde se passa a ação (os da infância de Garrett), acrescentando: “O autor, ou, mais exatamente, o recopilador, seguiu muito pontualmente a narrativa oral do povo, e sobretudo quis ser fiel ao estilo, modos e tom de contar e cantar dele”; por isso, diz, *Miragaia* representa “a verdadeira reconstrução de um monumento antigo”³⁶. Aponta, porém, que “o conde D. Pedro e os cronistas velhos” também “fabularam” sobre a “legenda” que é assunto da balada.

A história do rei Ramiro encontra-se efetivamente narrada nos *Livros de Linhagens* publicados por Herculano na secção *Scriptores* de *Portugaliae Monumenta Historica*, tanto no chamado *Livro Velho* como no *Nobiliário do Conde D. Pedro*³⁷. As duas versões apresentam

36 Cf. Costa Dias, I, p. 205.

37 Respetivamente, o 2.º *Livro de Linhagens*, pp. 180-181 de *Scriptores*, e o 4.º, *ibid.*, pp. 274-277.

No *Nobiliário do Conde D. Pedro*, a narrativa, mais longa, apresenta pequenas variantes (ed. de Ema Tarracha, pp. 388-393). O rei Ramiro, casado com D. Aldora, enamora-se da irmã de Alboazer Alboçadam, o mouro que era senhor das terras que iam de Gaia até Santarém; como este se nega a conceder-lha, rapta-a e leva-a para Leão, onde ela é batizada com o nome de Artiga. Alboazer vinga-se roubando Aldora, que conduz para o seu castelo de Gaia. Ramiro corre a recuperá-la, mas, após incidentes idênticos (chama-se Perona a serviçal da rainha que ele encontra na fonte e lhe dá água), é vítima da armadilha semelhante montada pela esposa, de que escapa quando é socorrido pelos seus, ao ouvirem a sua trompa. Idênticas circunstâncias trazem a morte da rainha.

Veja-se José Carlos Miranda (1988), «A “Lenda de Gaia” dos Livros de Linhagens: uma Questão de Literatura?», in *Revista da Faculdade de Letras* [da Universidade do Porto] – *Línguas e Literaturas*, II série, 5, t. II, pp. 483-515.

entre si algumas diferenças. No *Livro Velho*, o rei mouro Abencadão, cujo castelo era em Gaia, rouba a esposa de Ramiro. Este, desejando vingar-se, acerca-se do castelo do raptor, acompanhado pelo filho, D. Ordonho, e seus vassalos, que se escondem entre árvores vizinhas. Ortiga, uma criada da rainha, encontra o rei junto de uma fonte e dá-lhe de beber por um gomil, onde ele coloca a metade de um anel que outrora dividira com a esposa. Ortiga, ao regressar ao castelo, estando Abencadão ausente na caça, apresenta a vasilha à rainha, que encontra, ao beber, essa metade da joia, ficando sabedora de que o marido está perto. Ordena que lho tragam e prepara-lhe uma cilada – porque se apaixonara por Abencadão –, encerrando-o no seu quarto, sem comer nem beber. Quando Abencadão regressa da caça, a rainha pergunta-lhe o que faria com Ramiro se o encontrasse ali, respondendo o mouro que o mataria, como o rei faria com ele em situação idêntica. A rainha promove o encontro de ambos. Ramiro afirma a Abencadão que veio ao castelo recobrar a esposa que ele lhe roubara, quebrando as tréguas que tinham acordado. ‘Vieste para morrer’, diz-lhe o mouro, perguntando-lhe depois que morte lhe daria a ele, se o encontrasse em sua casa. Ramiro responde que lhe ofereceria um lauto jantar e o faria subir depois a uma torre, obrigando-o a tanger a sua trompa até ficar sem fôlego e morrer. Assim te quero eu matar, diz-lhe Abencadão. O rei Ramiro é então levado a uma torre e obrigado a tanger a sua buzina. Ouvindo-a, Ordonho e os vassalos acorrem em seu socorro, dizimando todos os mouros. Ramiro embarca com a rainha e as suas donzelas; parando para comer e folgar, adormece com a cabeça no regaço da mulher. Ela, que chora, acorda-o com as lágrimas que deixa cair no seu rosto. Quando Ramiro lhe pergunta as razões do pranto, retorque que chora pelo mouro excelente que ele matara. O filho do rei, que ouve essa resposta, pede ao pai a morte da mãe. Ramiro ata uma mó à garganta da rainha e lança-a ao mar. Regressando a Mier, a sua terra, faz

batizar Ortiga, a quem dá o nome de Aldara, casando com ela. Nasce um filho de ambos, Albozar.

No *Nobiliário de Conde D. Pedro*, a narrativa, mais longa, apresenta pequenas variantes³⁸. O rei Ramiro, casado com D. Aldora, enamora-se da irmã de Alboazer Alboçadam, o mouro que era senhor das terras que iam de Gaia até Santarém; como este se nega a conceder-lha, rapta-a e leva-a para Leão, onde ela é batizada com o nome de Artiga. Alboazer vinga-se roubando Aldora, que conduz para o seu castelo de Gaia. Ramiro corre a recuperá-la, mas, após incidentes idênticos (chama-se Perona a serviçal da rainha que ele encontra na fonte e lhe dá água), é vítima da armadilha semelhante montada pela esposa, de que escapa quando é socorrido pelos seus, ao ouvirem a sua trompa. Idênticas circunstâncias trazem a morte da rainha.

Já na carta de 1828 a Duarte Lessa, referia o “romancezinho de *Gaia* e do *Rei Ramiro*” que o amigo descobrira em Londres “com o precioso achado dos papéis e livros do nosso infeliz Oliveira”³⁹, esclarecendo em nota aposta à 2.^a e a 3.^a edições do *Romanceiro* (que reproduzem a carta) tratar-se de um “raríssimo” poema do século XVII, intitulado *Gaia*⁴⁰. Aqui, Ramiro está casado com Gaia, mas

38 Veja-se José Carlos Miranda (1988), «A “Lenda de Gaia” dos Livros de Linhagens: uma Questão de Literatura?», in *Revista da Faculdade de Letras [da Universidade do Porto] – Línguas e Literaturas*, II série, 5, t. II, pp. 483-515. Cf. ed. de Ema Tarracha, pp. 388-393.

39 *Op. cit.* p. 82.

40 Se Garrett afirmava, na edição de 1843 do *Romanceiro*, não ter voltado a ver esse poema, que restituíra a Duarte Lessa sem o ter copiado, em 1853 dizia possuir um exemplar, oferecido por um amigo. O poema *Gaia*, da autoria de João Vaz, impresso em 1630, foi reeditado em 1868 por Teófilo Braga (Coimbra, Imprensa Literária): “*Gaia*”, *romance por João Vaz – publicado segundo a edição de 1630 e acompanhado de um estudo sobre a transformação do romance popular no romance com forma erudita nos fins do século XVI*. Este texto está reproduzido em <https://pt.scribd.com/document/320642168/Villa-Nova-de-Gaia-by-Joao-Vaz>.

enamorado de uma irmã do rei mouro Almançor, cujo castelo se situa próximo do Porto. Gaia, exasperada com a situação, premedita com Almançor ser por ele raptada e levada para a sua fortaleza. Ramiro vem no seu encalço, esconde os seus soldados na vizinhança e procura ver a esposa. Disfarçado de romeiro, bebe água de uma fonte, que lhe é servida num gomil por uma criada moura da rainha. Em episódios semelhantes aos narrados pelos Livros de Linhagens, Gaia sabe, através do anel que o marido lança na água da vasilha, que ele está próximo, preparando-lhe de modo idêntico uma armadilha de que devia resultar a sua morte; a vítima, porém, acaba sendo Almançor, morto por Ramiro, que é socorrido pelos seus quando o ouvem tocar a sua trompa na torre onde ia ser supliciado. O poema não narra a morte de Gaia.

Comparando a balada garrettiana com estes textos antigos, cuja ação ficou sumariada, podemos verificar que neles estão os incidentes da trama de *Miragaia*; também os conteria o romance que Garrett diz ter por vezes reproduzido “textualmente” no seu poema, falasse verdade ou mentisse para o radicar no Romanceiro tradicional.⁴¹

41 Recordemos os lances da balada, que se desenvolve em quatro “cantigas”. O rei Ramiro, casado com Gaia, “folga” na sua terra, Milhor, com Zara, irmã do rei mouro Alboazar, por ele raptada. Este, em vingança da afronta, rouba por sua vez a desprezada rainha, levando-a para o seu castelo, junto ao Douro. Ramiro, entretanto cansado de Zara e cheio de “zelos”, tenta recuperar a esposa com o apoio de soldados, que deixa escondidos num arvoredor próximo. Disfarçado de romeiro, pede a Peronela, uma serviçal de Gaia que encontra junto à fonte onde ela fora buscar água para a ama, que o deixe beber do gomil onde a recolhera; e lança na vasilha metade de um anel que outrora dividira com a esposa, a quem manda pela moça o recado de que um romeiro lhe deseja falar e lhe envia aquela joia em cumprimento do que outro lhe solicitara à hora da morte. A rainha, ao beber, encontra o anel, que identifica, dizendo-se pronta a receber quem lho manda. Dá-se a anagnórise dos esposos durante a ausência de Alboazar na caça: Dom Ramiro, arrependido, está em lágrimas e Gaia, agitada por sentimentos contrários onde avultam o amor que agora tem ao rei mouro e o desejo de

[O texto ficou interrompido pouco depois deste ponto; seguir-se-ia uma análise da balada de que apenas se conserva o parágrafo inicial. Optámos por apresentá-lo em nota de rodapé; inversamente, incorporaram-se no corpo do texto as longas notas onde resume os hipotextos de “Miragaia”, dando-lhes maior visibilidade. Em tudo o mais respeitou-se a palavra da Autora.]

colher vingança do marido que tanto a humilhara. Anunciando uma buzina o regresso de Alboazar, Gaia esconde Ramiro no seu próprio quarto e prepara-lhe uma cilada.

O ÚLTIMO EÇA DE QUEIRÓS NA CRÍTICA LITERÁRIA BRASILEIRA DA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX

THE LAST EÇA DE QUEIRÓS IN THE BRAZILIAN LITERARY CRITIC
THE FIRST HALF OF THE TWENTIETH CENTURY

Cristiane Navarrete Tolomei

Universidade Federal do Maranhão

<https://orcid.org/0000-0001-7017-0943>

RESUMO

Neste texto apresenta-se o posicionamento da crítica literária brasileira diante das últimas obras ficcionais de Eça de Queirós (*A correspondência de Fradique Mendes* e *A ilustre casa de Ramires*, de 1900, e *A cidade e as serras*, de 1901), observando como ela lançou as primeiras conformações a respeito do último Eça, dando início a leituras que seriam revisitadas constantemente pelos críticos posteriores. Para a realização deste estudo, optou-se por analisar a crítica queirosiana brasileira da primeira metade do século XX, sobretudo, os estudos representativos naquele momento. São eles: *Eça de Queiroz* (1911), de Miguel Mello; *Eça de Queiroz e o século XIX* (1938), de Viana Moog; *História Literária de Eça de Queiroz* (1939), de Álvaro Lins; *Os tipos de Eça de Queiroz* (1940), de José de Melo Jorge e *Retrato de Eça de Queiroz* (1945), de José Maria Bello.

Palavras-chave: Eça de Queirós; Últimos livros; Crítica literária brasileira; Século XX.

ABSTRACT

This paper presents the position of Brazilian literary criticism regarding the last fictional works of Eça de Queirós (*A correspondência de Fradique Mendes*, *A ilustre casa de Ramires*, 1900, and *A cidade e as serras*, 1901), veri-

fying how it launched the first configurations of the “last Eça”, that would be constantly revisited by later readings. In order to carry out this study, we opted to analyze the Brazilian criticism of the first half of the 20th century, especially the representative studies at that time. They are: *Eça de Queiroz* (1911), by Miguel Mello; *Eça de Queiroz e o Século XIX* (1938), by Viana Moog; *História Literária de Eça de Queiroz* (1939), by Álvaro Lins; *Os tipos de Eça de Queiroz* (1940), by José de Melo Jorge and *Retratos de Eça de Queiroz* (1945), by José Maria Bello.

Keywords: Eça de Queirós; Last books; Brazilian literary criticism; 20th century.

1. No início do século XX, embora marcado pelo Modernismo e com o lema “morte ao passadismo”, tanto em Portugal como no Brasil, Eça de Queirós foi a grande imagem da vida literária e cultural, sendo foco de fervorosos debates, conflitos e elogios por parte da crítica daquele momento. Desse modo, Eça passou a ocupar lugar de destaque e seu nome é pronunciado no cenário popular e intelectual não só em Portugal, mas também no Brasil, até hoje.

Ao examinar a recepção da obra queirosiana, é de suma importância compreender os diferentes projetos críticos individuais em relação uns com os outros, em movimento e conflito, já que a variedade e a complexidade não só permite suscitar, mas também acolher reações tão diversas e às vezes tão díspares a respeito de Eça, criando uma fortuna crítica eclética e complexa, apresentando posicionamentos que podem migrar entre repetição, reafirmação, progressão e silenciamento de certas percepções ao longo do tempo.

Em vista disso, neste texto, apresenta-se a leitura da crítica literária brasileira diante das últimas obras ficcionais de Eça de Queirós (*A correspondência de Fradique Mendes* e *A ilustre casa de Ramires*, de

1900, e *A cidade e as serras*, de 1901) – classificadas por Carlos Reis, no projeto da edição crítica da obra queirosiana, como sendo semi-póstumas –, verificando como ela lançou as primeiras conformações a respeito do último Eça. Para a realização deste estudo, optou-se por analisar a crítica queirosiana brasileira da primeira metade do século XX, sobretudo, os estudos já consagrados naquele momento. São eles: *Eça de Queiroz* (1911), de Miguel Mello; *Eça de Queiroz e o século XIX* (1938), de Viana Moog; *História Literária de Eça de Queiroz* (1939), de Álvaro Lins; *Os tipos de Eça de Queiroz* (1940), de José de Melo Jorge e *Retrato de Eça de Queiroz* (1945), de José Maria Bello.

2. Valendo-se da classificação de Miguel Real em sua obra *O último Eça*, de 2006, a respeito do perfil da crítica queirosiana no século XX, tem-se a seguinte divisão em três períodos: o Período Testemunhal (1900-1930), o Período de Balanço (1930-1945) e o Período Crítico (1950-2000). Para este estudo, interessa observar com mais cuidado os dois primeiros períodos no âmbito brasileiro e não geral como o fez Miguel Real.

No Período Testemunhal (1900-1930), tem-se, no Brasil, a primeira publicação em formato de livro sobre a vida e a obra de Eça de Queirós escrita por Miguel Mello denominada *Eça de Queiroz*, de 1911. Nesse livro, o autor norteia sua análise partindo do estudo do que ele considerou “as fases da obra queirosiana”: uma primeira, englobando as primeiras publicações de Eça, consideradas mais críticas, revolucionárias e irônicas; e uma segunda, reunindo os últimos livros do autor, considerados amenos, conciliadores e em harmonia com a pátria lusitana. À vista disso, reserva-se a afirmar que Miguel Mello lançou e fincou as primeiras diretrizes de estudo sobre a possível divisão da obra queirosiana, que serão centro de debate durante o século XX entre os estudiosos e base para o estudo da obra do autor no Ensino Básico.

Evidencia-se que Mello fez essa divisão para dar conta do que ele considerou como mudança de direcionamento de Eça nos últimos livros frente ao retrato social de Portugal. Para o crítico, o autor mudou de estratégia para fazer as pazes com Portugal, pois havia percebido que as mazelas sociais não estavam restritas à sua pátria, mas dominavam outras nações como a Inglaterra e a França, que até então eram consideradas pelo escritor como modelos de civilização.

(...) em Eça de Queirós a dúvida, a ironia, o espírito iconoclastico, foram elementos de luta. Mas por ser um refletor sensibílissimo da sociedade, cujas vibrações registrava, a sua arte deixou patente, nas últimas obras, a melancólica ternura dos homens do tempo. Reproduziu exata a ânsia dos que vão, entre as ruínas da imensa derrocada por eles próprios feita, procurar contritos os ídolos partidos, restos de fé, pontas de convicções, a que se possam apegar, para não naufragarem de todo na covardia da indiferença ou no horror do desespero (Mello, 1911: 50-51).

Nesse trecho, observa-se que Miguel Mello concebe dois aspectos positivos nos livros da “Segunda Fase”: uma postura espiritualista do autor e o seu abandono do racionalismo materialista da época. Isto é, compreende-se que o crítico brasileiro era adepto duma leitura de inspiração religiosa, visão que tomou conta de grande parte da crítica queirosiana da primeira metade do século XX.

Miguel Mello enfatizou a função social de *O Crime do Padre Amaro* (1876), a função literária de *O Primo Basílio* (1878) e a função estético-formal de *Os Maias* (1888). Em relação aos livros da “Segunda Fase”, Miguel Mello monta um quadro que pode ser compreendido da seguinte forma: além de *O Mandarim* (1879) e *A Relíquia* (1887), inclui-se *A correspondência de Fradique Mendes* (1900). Neste último, o autor centra-se na construção da personagem Fradique como “um tipo de homem moderno, superior pela elegância mundana e pela

finíssima ironia” (Mello, 1911: 83), enaltecendo mais a personagem do que a obra como um todo. *A ilustre casa de Ramires* (1900) é, para ele, uma obra de exaltação da pátria na simbólica construção da casa como metáfora da nação; e *A cidade e as serras* (1901) é vista como um “hino de amor à terra portuguesa” (Mello, 1911: 83), isto é, uma obra que caminha do espírito revolucionário ao mais tranquilo.

Nota-se que Mello demonstrou preocupação referente às mudanças que aconteceram na obra do escritor no fim de sua vida: de uma obra iniciada com um tom revolucionário e irônico para uma obra conservadora e conformista. Verifica-se, no estudo de Mello, o que ele considerava transformação na obra do autor como resultado do próprio temperamento: se a “Primeira Fase” da obra queirosiana foi concebida como sendo mais agressiva e revolucionária, esse fato estava relacionado diretamente às suas vivências naquele momento (revoltado com a instituição do casamento, com a Igreja e com Portugal); e, se a “Segunda Fase” foi concebida como conservadora e conformista, era porque o autor estava mais sereno e em paz com tudo à sua volta devido, sobretudo, ao casamento com D. Emília de Castro Pamplona.

Tem-se, portanto, uma leitura com base no biografismo e no psicologismo de Eça, direcionando a análise de Mello de acordo com o estudo do temperamento do escritor, isto é, a divisão da obra queirosiana em duas fases foi determinada pela vida do autor e essa posição crítica ganhou fôlego e passou a ser revisitada pelos críticos subsequentes como um verdadeiro testemunho de fé.

Já na década de 1930, a crítica literária brasileira foi muito produtiva em consequência da industrialização, que possibilitou a abertura a novos pensamentos filosóficos e artísticos, colaborando para o aumento da consciência crítica. Entretanto, apesar dessas mudanças, a crítica literária desse período retomou o gênero biográfico iniciado por Miguel Mello e mais uma vez a obra de Eça passou a ser ana-

lisada em função da vida do escritor, iniciando o que Miguel Real classificou de Período de Balanço (1930-1950), caracterizado pelo estabelecimento do estudo biográfico e da conformação do estudo histórico-social das fases da obra queirosiana.

Viana Moog, em seu livro *Eça de Queiroz e o século XIX*, de 1938, recorreu ao modelo divisório iniciado por Miguel Mello, notando que as mudanças na vida de Eça foram responsáveis pela metamorfose na obra, dando a esta última um novo rosto. À vista disso, ele aponta, além da infância como elemento determinante de transformações na obra, o casamento que teria levado o autor a rever a realidade.

Nota-se que Viana Moog coloca a vida pessoal e subjetiva de Eça em primeiro plano, e vai mais longe, ao afirmar que devido a essa aproximação entre vida e obra, o escritor teria realizado uma produção autobiográfica. Desse modo, Moog, ao escrever o seu estudo sobre a vida e obra de Eça de Queirós, no modelo de biografia romaneada, centra-se no argumento de que a obra do escritor era um todo autobiográfico, uma vez que a vida de Eça foi o grande pano de fundo da obra ficcional.

Além do mais, Moog usou o fato de Eça “ser filho bastardo de pais legítimos” como fonte para realizar uma interpretação psicológica da obra queirosiana, procurando justificar a visão que Eça tinha da sociedade e, principalmente, das mulheres. Em consonância a isso, o crítico estabeleceu dois momentos psicológicos da vida do autor: um no qual Eça trouxe para a sua obra os sentimentos de revolta e vingança por se sentir abandonado e sozinho; outro no qual encontrou a paz após o casamento, conseguindo, finalmente, o equilíbrio e a serenidade transmitidos em seus últimos romances:

Tem-se a impressão de que todas as recordações que lhe vem desse tempo estão ligadas a uma lembrança má que o aflige e que ele faz o possível por esquecer. Porque, evidentemente, não é crível que este

invulgar memorialista se tenha deslembado por completo das emoções de um período em que elas se gravam com mais nitidez na memória (Moog, 1938: 19-20).

Verifica-se que a crítica de Viana Moog transitou por diferentes correntes críticas em voga na época (impressionista, histórico-literária, psicológica e, especialmente, biográfica) para dar conta do título de seu estudo *Eça de Queiroz e o Século XIX*. Entretanto, observa-se que ele se afastou desse propósito ao desconsiderar a obra de Eça como expressão de um momento peculiar da História de Portugal, marcado pelas tensões advindas da crescente internacionalização do capitalismo e dos diversos movimentos de resistência (comunismo, socialismo, anarquismo etc.), aos quais, por sinal, Eça esteve sempre atento. À medida que focalizava a psique e a construção identitária do autor por um viés preferencialmente pessoal, Moog perdeu de vista esse contexto mais amplo que está anunciado em seu título e, em alguma medida, acaba reproduzindo uma leitura do conjunto da obra do escritor que já se encontrava delineada em Miguel Mello.

Assim, Viana Moog reproduz a leitura de Mello acerca da divisão em duas fases com base na vida do autor da seguinte forma: uma primeira fase, da “Revolta”, ligada à infância problemática, ao espírito vingativo e à crítica à sociedade portuguesa; e uma segunda fase, da “Ternura”, ligada ao casamento e à família, tendo como maior representante *A cidade e as serras*, a qual se encaixaria na proposta de Moog de conciliação com a pátria lusitana.

Ainda na década de 1930, surgiu Álvaro Lins na crítica literária brasileira, oriundo das páginas do *Correio da Manhã*, do Rio de Janeiro. Considerado um crítico profissional, isto é, atuante e não circunstancial, o seu surgimento na crítica foi um fenômeno assinalável. Ademais, Lins conciliou a vocação crítica com outros ofícios: de jornalista, de político e de professor.

Para Lins, a crítica é uma arte literária, uma vez que ela exige do crítico um domínio apurado dos juízos de valor. E é dentro dessa perspectiva impressionista que Álvaro Lins percorre a obra queiro-siana em seu estudo denominado *História Literária de Eça de Queiroz*, de 1939.

Embora Lins faça parte da crítica que defendia o valor das sensações que o texto literário proporcionava ao leitor, ele tenta ressaltar, no “Prefácio”, o caráter histórico e analítico com que se debruçou sobre a obra do escritor português, como é possível notar no trecho a seguir:

Da vida de Eça de Queirós, muito conhecida através de duas ou três excelentes biografias, este livro refere bem pouco porque visa outro fim. O que ele pretende é transmitir a posição intelectual de Eça em face das gerações mais novas, daquelas que não o conheceram nem sentiram a sua influência (Lins, 1939: 7).

Na contramão de seus dois antecessores, Álvaro Lins sustentou uma posição contrária a qualquer tipo de divisão da obra de Eça de Queirós em fases; todavia, a obra poderia ser interpretada “por uma circunstância que é comum e inevitável: a idade” (Lins, 1939: 48). Em outros termos, Lins defendeu a hipótese de que a obra de Eça foi construída seguindo as etapas da vida: da juventude surgiu o panfletário; da fase adulta, o irônico; e, finalmente, da fase madura, o conformista. Isto é, mesmo informando ao leitor que a obra de Eça é um todo orgânico e não passível de divisão, Lins recaiu na leitura divisória de Mello e Moog, contrariando seus próprios argumentos e caindo na armadilha do biografismo e no estudo comportamental do autor em relação à obra.

Desse modo, o crítico dividiu a obra de Eça, do ponto de vista político-social, em dois momentos: “na mocidade é a crítica feroz

e brutal da sua pátria – a crítica do panfletário – mas sempre com o pensamento numa pátria melhor; será depois o amor expresso e declarado do artista que os anos tornaram sereno e mais compreensivo” (Lins, 1939: 282). Assim, Lins considerou que, na obra de Eça, havia mais uma revolta frente ao que parecia não poder mudar em seu país do que uma perspectiva socialista e revolucionária de transformação dessa realidade. A respeito disso, o crítico brasileiro salientou que era “preciso que um povo nem fique a vida toda olhando para trás, contemplativo e estático, nem avance tumultuariamente quebrando as suas tradições” (Lins, 1939: 297).

Embora acompanhe a leitura de seus antecessores, é possível verificar, no estudo de Álvaro Lins, um caminho inverso a dos críticos de sua época: em vez de procurar a obra no homem, ele procurou o homem na obra. Em vista disso, Lins traçou paralelos entre a vida e a obra de Eça no sentido de esta transfigurar artisticamente o real. Portanto, Lins (tal como Eça) rompeu com o seu tempo e deixou uma crítica que, como observa Carlos Reis (2000), antecipa leituras que são realizadas ainda hoje. E diferentemente de Miguel Mello e Viana Moog, Lins inseriu os últimos romances de Eça no grupo dos escritos considerados de fantasia, juntamente com *O mandarim* e *A relíquia*.

A crítica literária brasileira, na década de 1940, estava vivendo um grande momento e florescia rapidamente. A atividade editorial indicava o aumento do interesse das coleções especializadas em Literatura Brasileira e Literatura Portuguesa. Nesse cenário, foi lançado o livro intitulado *Os tipos de Eça de Queiroz*, de 1940, de José de Melo Jorge.

Melo Jorge inaugurou uma leitura crítica queirosiana baseada em uma análise tipológica com base biográfica. Pela primeira vez foi abandonada, aparentemente, a visão estritamente biográfica do escritor português para dar espaço à observação acerca de um dos principais aspectos dos textos de Eça: a caracterização dos personagens.

Miguel Mello, Viana Moog e Álvaro Lins reconheceram a personagem-tipo como um dos principais recursos na obra de Eça, apesar de não se aprofundarem no assunto. Assim, Melo Jorge, dando um tratamento diferente dos de seus antecessores, optou por verificar os tipos principais da produção literária do autor português, afirmando que eles “não são anjos ou brutos, são, apenas homens” (Melo Jorge, 1940: 20).

Melo Jorge iniciou seu estudo pela figura mais marcante da obra queirosiana, situada entre os últimos textos de Eça, o “turista intelectual” Fradique Mendes. O personagem foi recriado por Eça com uma função heteronímica, que, por meio de troca de cartas com o próprio Eça ou com amigos do autor (*A correspondência de Fradique Mendes*), se apresentaria ao leitor.

Primeiramente, Melo Jorge afirmou que Fradique foi criado com base em amigos do escritor e, para sustentar a sua hipótese, o crítico brasileiro se utilizou da própria citação de Eça: “Fradique não existe. É uma criatura feita de pedacitos dos meus amigos. A sua robustez física, por exemplo, tirei-a de Ramalho” (*apud* Melo Jorge, 1940: 25). Essa afirmação de Eça causou controvérsia entre os críticos brasileiros e portugueses, pois reabriu a discussão que começou no final da década de 1930, com Viana Moog, acerca de um possível caráter autobiográfico na obra em questão.

Em um segundo momento, Melo Jorge afirmou que, além de representar as figuras dos amigos, Fradique “é o ideal masculino do fim do século XIX” (Melo Jorge, 1940: 25). A respeito desse assunto, o crítico acrescentou: “Nele foi consubstanciada a nobreza, a distinção e a elegância do Conde de Resende, o harmonioso e o elevado da poesia filosófica de Antero, a profundidade de caráter e o aprumo de Ramalho, a sutileza e a ironia de Eça” (Melo Jorge, 1940: 25).

E, em um terceiro momento, o crítico revelou que entende Fradique como um *alter ego* de Eça: “literariamente, autor e perso-

nagem estão sempre de acordo” (Melo Jorge, 1940: 31). Cunhando Fradique de “pupilo” de Eça, o crítico observou que o autor se projetou na personagem por meio das características que ele não possuía, mas que gostaria de ter possuído. Logo, para Melo Jorge, Eça colocou em Fradique tudo que ambicionava: “uma esplêndida solidez sã e viril” (Melo Jorge, 1940: 33). Convém observar que o crítico resumiu a imagem de Fradique como sendo a do Eça diplomata, exilado com as atividades de diplomacia, mas conseguindo retirar disso um fio irreverente e sarcástico.

Outro personagem tipo analisado por Melo Jorge foi Gonçalo Mendes Ramires, do romance *A ilustre casa de Ramires*, também pertencente aos últimos romances queirosianos. O crítico concebeu essa personagem como a representação de Portugal do século XIX, aproximando personagem e país pelo complexo de inferioridade. Melo Jorge afirmou que o meio de ostentação fez com que a personagem apresentasse um caráter leviano e incoerente. Por isso, para ser importante, precisava ser respeitado pela sociedade e, para conseguir essa colocação, Melo Jorge afirmou que “impotente para galgar o pináculo da escala social, descia aos degraus mais baixos” (Melo Jorge, 1940: 52). Desse modo, o crítico brasileiro denominou a personagem Gonçalo como um “deslocado social” (Melo Jorge, 1940: 52) uma vez que, mesmo lutando para encaixar-se, não conseguia.

Para Melo Jorge, Eça criou a personagem Artur Corvelo, de *A Capital!*, como um homem fraco, “assustadiço, enfermiço” (Melo Jorge, 1940: 106). Para o crítico, era uma figura dupla, “de um lado julgava-se inteligente, bom poeta, com ideias originais, imagens, estilo; e de outro lado, possuía-o a irresolução para atacar de frente os seus problemas particulares” (Melo Jorge, 1940: 108). Ou seja, o que para Melo Jorge representaria a timidez de Eça.

Retomando as aproximações entre a vida do escritor e a sua arte, mesmo anunciando um estudo analítico e não biográfico, Melo Jorge

destacou a personagem Jacinto, de *A cidade e as serras*, como a imagem recíproca de Eduardo Prado: “O Jacinto assim feliz e de vida facilitada pelos fados, tinha o gosto, como dizíamos, de bem entender as Ideias Gerais. Era a superior curiosidade de espírito que Eduardo Prado, conforme afeiçoou o Eça, seu íntimo amigo, possuía em grau desenvolvidíssimo” (Melo Jorge, 1940: 157-158). Desse trecho, pode-se retirar novamente a temática da amizade, em que é possível presenciar uma homenagem que Eça fez ao amigo brasileiro.

Observa-se que, na análise tipológica de Melo Jorge, as personagens foram concebidas por intermédio de uma aproximação direta com a vida de Eça: representações do pai, da mãe, dos amigos, dos inimigos e dele próprio. Buscando encontrar paralelos entre a vida e a obra do autor português, o crítico fez da análise intrínseca um estudo biográfico, quando procurou relacionar a vida de Eça com a dos personagens, isto é, sendo representantes do agir e do pensar do autor. Em uma análise que parecia ser única na época, pelo fato de estudar aspectos intrínsecos dos romances de Eça, Melo Jorge recai num biografismo exaustivo ao comparar os personagens fictícios com elementos da vida do próprio autor, recorrendo ao caráter divisório da obra queirosiana e diminuindo a análise tipológica que propôs.

Encerrando o percurso que se pretendeu neste texto, ainda na década de 1940, José Maria Bello publicou seu estudo intitulado *Retrato de Eça de Queiroz*, de 1945, durante as comemorações do centenário do nascimento do escritor português.

Bello reconheceu e assumiu a hipótese levantada pelos primeiros queirosianos de que Eça mudou de postura frente aos problemas de Portugal quando entrou em contato com outros paradigmas culturais. As viagens ao Oriente, à América e à Europa representaram uma guinada no processo da escrita jornalística e, conseqüentemente, da literária, perante a realidade, notando que ele, ao aproximar-se de situações iguais ou mais graves do que as enfrentadas por Portugal,

percebeu que os vícios e os erros não dominavam exclusivamente a sua pátria.

É possível verificar, no estudo do crítico, que essa leitura, comum aos queirosianos brasileiros da primeira metade do século XX inseridos no Período de Balanço, partiu do momento em que perceberam na obra de Eça um redirecionamento frente à realidade, que não era mais somente a portuguesa, mas também das outras nações. Segundo ele, Eça recuperou, em sua obra literária, além do retrato político de sua época, o pensamento filosófico-científico que dominava a Europa na segunda metade do século XIX.

Para Bello, a sátira da “Primeira Fase” da obra surgiu para reeducar a sociedade portuguesa em um processo de desvelamento do real; e a sutileza da “Segunda Fase”, composta por *A ilustre casa de Ramires* e *A cidade e as serras*, surgiu para amenizar as críticas ferrenhas da primeira fase:

A ironia impiedosa, que tanto lhe serviria para conter ou corrigir as emoções possíveis, sucede uma suave e confessada tolerância. Conservando e aprimorando as próprias qualidades de escritor plástico, isto é, de paisagista e colorista, e cada vez mais seguro dos recursos técnicos da arte de escrever, adquire o seu estilo como que uma ressonância nova, música interior que lhe faltava, doce pátina de melancolia, a adoçar os contornos tantas vezes duros da frase pitoresca e incorreta, tão pouco preocupado de cacofonias. A saudade poetiza-lhe cada vez mais as imagens da pátria (Bello, 1977 [1ª. ed. 1945]: 31).

Nota-se, nesse excerto, que Bello acreditava na mudança do temperamento de Eça, que, ao “poetizar” a realidade, deu margem para que o interpretassem como mais tolerante frente a ela nos últimos escritos. Mais do que isso, quando o crítico citou a plasticidade de Eça no uso dos recursos da escrita, entende-se que a produção da

“Segunda Fase” se aproximava da ideia de artifício e de fingimento. Assim, observa-se que Bello sintetizou a formação política de Eça de maneira otimista ao notar que o escritor português, independentemente do momento de sua vida, nunca deixou de acreditar na “marcha civilizadora do mundo” e muito menos na literatura. Dessa forma, concluiu que Eça não criticava só Portugal, mas a decadência da civilização de sua época.

Nota-se também que Bello seguiu o caminho dos primeiros queirosianos brasileiros e retratou um Eça, mediante os últimos romances, patriota, bucólico e fazendo as pazes com Portugal. O crítico não conseguiu mais conceber esses textos da “Segunda Fase” como polêmicos e revolucionários, afastando-se abertamente da “Fase Realista”, dos primeiros escritos. Destaca-se que Bello reconheceu até uma leve postura romântica por parte de Eça, especialmente, nos romances *A ilustre casa de Ramires* e *A cidade e as serras*.

Enfim, o estudo de José Maria Bello surpreende pelo quadro contrastivo entre os textos da “Primeira da fase” e os textos da “Segunda fase”, elencando as “virtudes” e os “defeitos” dos romances. Contudo, recaiu num biografismo recorrente, analisando a obra de Eça de Queirós com base na vida do autor como Miguel Mello, Viana Moog, Álvaro Lins e José de Melo Jorge fizeram anteriormente.

3. Na perspectiva da crítica brasileira sobre Eça de Queirós, aqui elencada, vemos que na primeira metade do século XX, o último Eça aparece como um apologista de um Portugal tradicional, encerrado em princípios nacionais; um autor conformista e reconciliado com a pátria; um autor que traiu as ideias revolucionárias da chamada “Primeira Fase” de sua obra propriamente realista.

A aproximação entre vida e obra possibilitou que o leitor brasileiro frequentasse a intimidade de Eça de Queirós. Cultivando os aspectos artísticos e, sobretudo, pessoais do percurso do autor (seu

nascimento, suas relações de parentesco, suas amizades, suas inimizades, sua posição social e econômica, sua carreira literária), Miguel Mello, Viana Moog, Álvaro Lins, José de Melo Jorge e José Maria Bello, por meio de uma leitura por vezes dominada pelo tom admirativo, enraizaram na imaginação popular a imagem do *dândi*, dando margem a elucubrações do público brasileiro, que tomou Eça, a partir daí, como patrimônio do país.

O biografismo dominou os estudos de Miguel Mello e de Viana Moog que cederam espaço em seus livros especificamente para relatar a vida do autor; o mesmo faz José de Melo Jorge, que parecia abandonar essa perspectiva crítica, lançando um novo olhar, a análise tipológica, mas acaba estabelecendo relações bastante arbitrárias e categóricas entre os tipos queirosianos e a vida do escritor. Álvaro Lins e José Maria Bello também tentaram centrar-se na leitura da obra, mas, mesmo assim, estabeleceram vínculos entre a produção artística e a vida do autor, embora em menor grau, se comparados aos dois primeiros.

Foi mediante esses textos que foi se configurando a imagem do escritor no Brasil calcada em sua biografia. Quando Viana Moog e Melo Jorge afirmam, por exemplo, que personagens como João da Ega e Fradique Mendes são o próprio escritor, assim como levantam a possibilidade de outras personagens terem sido criadas a partir de amigos ou inimigos de Eça, induzem a uma leitura da obra totalmente atrelada à vida do escritor, fazendo com que o leitor brasileiro procure no emaranhado de personagens e citações presentes nos textos queirosianos uma hipotética verdade de fundamentação biográfica.

A abordagem biográfica também propiciou especulações acerca da psicologia de Eça, gerando internamente uma perspectiva mais específica que poderíamos designar de psicobiografia. Desse modo, parte dos textos aqui analisados passou a procurar na obra de Eça os possíveis traumas psíquicos do autor, dando especial destaque

à infância conturbada do escritor, procurando aí a chave de leitura para sua vida e sua obra. Resultaria daí um Eça de Queirós fundamentado no que se entende ser seu perfil psicológico, como fazem Moog e Melo Jorge, quando aproximam aspectos da psique do autor para entender as personagens, as intrigas, a ironia e a descrição da sociedade portuguesa por Eça, valendo aí menos sua obra do que sua suposta psicologia.

Além disso, esses críticos promoveram alguns momentos da vida do autor como “rituais de passagem”: a ida de Eça a Coimbra; a viagem ao Oriente; a participação no Cenáculo, nas Tertúlias e nas *Farpas*; o casamento com D. Emília de Castro. Esses eventos foram considerados importantes no processo de construção pessoal e profissional do autor, que o levariam a ser o grande artista e, sobretudo, determinantes para a fixação das duas fases da obra queirosiana até hoje tomadas como referencial de estudo.

Enfim, nota-se que os textos críticos analisados reverberaram os mecanismos biográficos da crítica positivista de Oitocentos, na qual o autor empírico se tornou elemento estético para explicação de sua obra. Assim, o sentido da obra estava fora do campo da linguagem, estando o sentido fora do texto.

REFERÊNCIAS

- BELLO, José Maria (1977). *Retrato de Eça de Queiroz*. Rio de Janeiro: Agir [1945].
- JORGE, José de Melo (1940). *Os tipos de Eça de Queiroz*. São Paulo: Livraria Brasil.
- LINS, Álvaro (1939). *História Literária de Eça de Queiroz*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- MELLO, Miguel (1911). *Eça de Queiroz. A obra e o homem*. Rio de Janeiro: Livraria Italiana e Tipografia Ramori & Cia.

MOOG, Viana (1938). *Eça de Queiroz e o século XIX*. Porto Alegre: Livraria Globo.

REAL, Miguel (2006). *O último Eça*. Lisboa: Quidnovi.

REIS, Carlos (2000). “Leitores brasileiros de Eça de Queirós: algumas reflexões” in Benjamin Abdala Júnior (org.), *Ecos do Brasil: Eça de Queirós, leituras brasileiras e portuguesas*. São Paulo: SENAC. 23-37.

(Página deixada propositadamente em branco)

PROFISSÃO

(Página deixada propositadamente em branco)

A OFICINA DE CAMÕES (APONTAMENTOS SOBRE OS *LUSÍADAS*)

CAMÕES IN THE WORKSHOP (NOTES ON *THE LUSIADS*)

José Augusto Cardoso Bernardes

CLP – Universidade de Coimbra

<https://orcid.org/0000-0002-8019-2465>

RESUMO

Depois de um período em que o ensino dos autores canónicos não necessitava de justificação, encontramos-nos hoje numa fase em que as dúvidas ultrapassam as certezas. O que ensinar? Como ensinar? O que deve ser sujeito a avaliação? Apelando à sua experiência de mais de 30 anos na leção da cadeira de Estudos Camonianos, o autor propõe um guia de estudo sobre *Os Lusíadas* ponderando escolhas em função das novas circunstâncias e dos públicos reais que hoje frequentam a cadeira.

Palavras-Chave: Humanidades, Ensino da literatura, Camões, Bibliografia, Método de Estudo.

ABSTRACT

After a period in which the teaching of canonical authors needed no justification, we are now at a time when there are more doubts than certainties. What should we teach? How should we teach? What should be evaluated? Drawing on his thirty-year experience in teaching the Camonian Studies Course, the author offers guidelines for the study of *Os Lusíadas*, weighing choices in light of the new circumstances and the actual students currently taking this course.

Keywords: Humanities, Teaching of Literature, Camões, Bibliography, Study Method

INTRODUÇÃO

O que deve ensinar-se hoje sobre *Os Lusíadas* numa Faculdade de Letras? O que tem ainda para nos dizer um texto fundado em valores éticos e estéticos tão afastados do nosso tempo? Como levar jovens universitários a interessarem-se verdadeiramente por um autor que há 500 anos foi poeta e soldado? Estas perguntas acodem ao meu espírito sempre que, em cada semestre, inicio a leção da cadeira de Estudos Camonianos. São perguntas de base, que dão depois origem a muitas outras, relacionadas com métodos de ensino, apoio bibliográfico e critérios de avaliação.

Há 35 anos atrás, quando comecei a colaborar na leção da cadeira, o problema não se colocava da mesma forma. Os públicos eram homogêneos e essa circunstância constituía uma referência de conforto para quem ensinava. Sabia-se que, em geral, os estudantes acabariam por ser um dia professores de Português e, no desempenho dessa função, precisariam, por sua vez, de ensinar Camões. Objetivos, conteúdos e patamares de exigência encontravam-se assim implicitamente definidos em função de necessidades instrumentais. Havia acertos a fazer em cada ano mas eram de natureza pontual. E neles prevalecia a autoridade do Professor. Justificava-se que assim fosse: só ele possuía uma longa e intensa familiaridade com os textos poéticos; e só ele detinha a vasta erudição que assentava na leitura dos comentaristas que, desde o século XVI se vinham empenhando em esclarecer e aprofundar os sentidos da mensagem camoniana. Com base nessa autoridade natural, foi estabelecido um pequeno conjunto de princípios, que viria a nortear o funcionamento da cadeira de forma relativamente estável¹:

1 Tendo sido formalmente fundada na Faculdade de Letras de Lisboa em 1925 e tendo aí sido regida (ainda que de forma descontinuada) por nomes destacados do camonismo português como José Maria Rodrigues, Hernâni Cidade e mais recentemente, Maria Vitalina Leal de

- a – O ensino de Camões (e, em geral, o ensino de autores anteriores ao século XIX) não pode prescindir do conhecimento proporcionado pela investigação filológica. Isto quer dizer, em concreto, que na Universidade não se pode ensinar Camões sem ter lido os nomes maiores do camonismo, desde Manuel de Faria e Sousa até Maria Vitalina Leal de Matos e Vítor Aguiar e Silva, para citar dois nomes que na altura (na década de oitenta do século passado) se situavam no quadrante mais avançado dos estudos camonianos;
- b – Do mesmo modo, nada deve substituir a leitura assídua e cuidadosa dos textos. Por isso, antes de ir para cada aula, é necessário revisitá-los com espírito de abertura a outras exegeses, incluindo aquelas que possam ser sugeridas por alunos;
- c – É necessário transmitir conhecimento seguro e validado. Mas no caso especial de Camões, é preciso ainda tentar que os alunos adquiram um gosto e entusiasmo pelas matérias.

Recuperando a memória destes princípios estabelecidos há mais de três décadas e mantidos ao longo de tantos anos, torna-se inevitável perguntar até que ponto eles se mantêm válidos². Pode o professor de hoje ignorar as alterações que foram tendo lugar em aspetos tão variados como a preparação e a motivação dos alunos, a sua capaci-

Matos e Isabel Almeida, a cadeira de Estudos Camonianos viria a ser criada em Coimbra no ano letivo de 1977-78, sob proposta de Aníbal de Castro. O mesmo Professor viria depois a regê-la até à sua aposentação, ocorrida em 2004. Para além de mim próprio, participou ainda na regência da cadeira, por vários anos, o Doutor José Carlos Seabra Pereira.

2 À distância de mais de três décadas, recordo que havia sobretudo da minha parte dois argumentos de militância. O primeiro resultava da tendência para ajustar a lecionação da cadeira aos programas que se encontravam em vigor no Ensino Básico e Secundário; o segundo relacionava-se com o que parecia ser a necessidade de modernizar a análise textual, seguindo as orientações e os métodos da narratologia e da semiótica.

dade de ler nas aulas e para além delas? Deve o professor permanecer insensível perante a evidência de que o saber da sua cadeira deixou de ter a relevância social que tinha noutros tempos?

A estas importantes alterações há que acrescentar outras de não menor repercussão. Refiro-me à heterogeneidade dos públicos e à mudança que entretanto se operou na relação existente entre o professor e o aluno. Numa turma de 90 inscritos, o mais provável é que a grande maioria aceite e louve um discurso acessível e simplificador; isso não impede, contudo que surjam solicitações exigentes e imprevistas. É verdade que hoje não frequentam a cadeira muitos candidatos a professores de Português. Em contrapartida, frequentam as aulas cidadãos italianos que conhecem Petrarca e espanhóis que leram Garcilaso (algumas vezes, em níveis de profundidade maior do que os portugueses que estudaram Camões no Ensino Secundário). Há também alunos de história de arte que estudam a pintura ou a música do século XVI. Matriculam-se ainda alunos brasileiros para quem o século XVI pode ter um sentido diferente daquele que tem para um aluno europeu. Isto para não falar daqueles que frequentam a cadeira como opção livre e que tanto podem vir da área de jornalismo como do curso de Turismo. Nestes casos, a cadeira pode ser escolhida por motivos estritamente práticos: o horário de funcionamento, por exemplo, que pode inviabilizar a matrícula noutras cadeiras, porventura mais desejadas.

Por sua vez, a relação entre professor e aluno alterou-se em muitos aspetos. Não me refiro apenas à erosão da autoridade do professor, que vem assinalando o ambiente escolar e universitário³. Falo

3 Para uma avaliação lúcida do problema a que aludo, veja-se, de Eirick Prairat, o capítulo intitulado “L'autorité au risque de la modernité”, in *Propos sur l'enseignement*, Paris, PUF, 2019, pp. 275-298.

também da força vinculativa que antes tinha a “Bibliografia” dactilografada que era fornecida pelo professor no início das aulas e das iniciativas de pesquisa levadas a cabo pelos bons alunos, que eram sempre frequentadores de bibliotecas e até, algumas vezes, construtores de tertúlias pontuais.

O texto que agora decidi publicar constitui uma tentativa de resposta àquilo que é, ao mesmo tempo, uma dificuldade e um estímulo. Se antes era possível *obrigar* uma maioria de alunos a leituras introdutórias de 200 páginas (Cidade, Saraiva, Pimpão) hoje essa prática deixou de ser viável e corrente. Esses alunos não desapareceram por completo. Mas é mais realista pensar naqueles que resistem a leituras que ultrapassem quinze páginas. Nestas circunstâncias, o meu objetivo só pode ser o de conciliar as características de exigência e profundidade próprias do ensino universitário com as expectativas e as necessidades dos públicos estudantis com que venho convivendo ao longo dos últimos anos na Faculdade de Letras de Coimbra⁴.

Não se trata assim de publicar mais um “ensaio” sobre *Os Lusíadas*, pelo menos no sentido orgânico da palavra. Embora contenha uma visão personalizada do poema, assente naquilo que designo por *oficina de Camões*, o texto que agora vem a lume pretende sobretudo funcionar como um guião de estudo. O objetivo a alcançar é de natureza dupla: o de que ninguém deixe de ter um roteiro fundamentador das aulas; e o de que, ao mesmo tempo, nenhum aluno fique sem estímulo para seguir a sua *curiosidade* e para gerir a sua *inquietação*.

4 No caso da Faculdade de Letras a situação assume um grau de complexidade ainda maior: por força da Reforma da Oferta Formativa que vem vigorando desde o ano letivo de 2014/2015, é possível e corrente que a cadeira de Estudos Camonianos seja frequentada por alunos de qualquer um dos três anos da graduação. Isso significa nomeadamente que podem estar na mesma sala não apenas alunos de cursos muito diferentes mas também alunos do primeiro ano, sem frequência de qualquer cadeira introdutória.

O itinerário que agora proponho corresponde assim a uma tentativa de *hospitalidade*, no sentido de abrangência que se impõe⁵. A segmentação dos assuntos reproduz, em termos gerais, a parte da cadeira que é consagrada a *Os Lusíadas* (e apenas essa parte). Deixo assim de lado, por agora, outras questões que integram o programa e que poderiam complementar a presente proposta: para além da Lírica, penso em problemas de inserção periodológica, na receção estética, crítica e cívica da obra camoniana ou na excecional presença que a figura e a obra de Camões vêm mantendo no cânone literário escolar.

Refira-se ainda que o grau de aprofundamento de cada assunto depende também da reação dos alunos. Em regra, estes interessam-se pelos assuntos mais polémicos ou por aqueles que permanecem envoltos em “mistério”; sentem-se mais atraídos por um episódio do que por outro, como é natural. Estas respostas condicionam desde logo o trabalho de análise de textos, que constitui a prática central das aulas.

1. O TEXTO DE *OS LUSÍADAS* E A VONTADE DE CAMÕES

1.1. A GUERRA DOS PELICANOS

Uma vez que *Os Lusíadas* foram publicados ainda em vida do autor, poderia pensar-se que não existem problemas de autenticidade textual a tratar. A verdade, porém, é que esses problemas existem e estão ainda longe de se encontrar esclarecidos. Dos talvez cerca de 150 exemplares editados em 1572, sobra ainda hoje o número impressionante de cerca de 35. A preservação de uma percentagem

5 Sobre o conceito de *hospitalidade escolar* e sobre a sua importância enquanto fator que contraria o desinteresse dos alunos, veja-se o já citado estudo de Eirick Prairat (em especial, pp. 207 e ss.).

tão elevada de exemplares (em estado variável de conservação) certifica o cuidado que, ao longo dos séculos, o livro inspirou aos seus possuidores.

Os volumes em causa podem pertencer a duas edições diferentes ou a uma só edição. As posições sobre esta querela foram evoluindo ao longo dos séculos e ainda hoje têm que considerar-se inconclusivas. Os que defendem a existência de duas edições do poema no mesmo ano ou em anos diferentes assinalam como diferença mais visível a configuração do pelicano da portada: em alguns exemplares, supostamente pertencentes à edição “menos fiel”, este surge virado para a direita do leitor e noutros, que se cria pertencerem à edição “mais fiel”, o mesmo pelicano surge virado para o lado oposto. Outros porém, vêem nessa diferença um mero indício de que o processo de impressão da obra foi longo e atribulado, restando hoje exemplares que atestam diferentes estados daquela que, afinal, pode ser a mesma edição. A verdade é que os exemplares conservados ostentam variantes que vão da simples gralha a ultracorreções atribuíveis aos tipógrafos. Nessa medida, e apesar de continuarem em curso trabalhos que visam o aclaramento deste enigma, aguarda-se ainda uma edição verdadeiramente *crítica* daquele que foi e continua a ser o texto mais influente da cultura portuguesa⁶.

6 Sobre este complexo problema, vejam-se K. David Jackson (2003), Valeria Tocco (2005) e M. Helena da Rocha Pereira “A transmissão manuscrita de *Os Lusíadas*”, in *Camoniana Varia*, pp.33-51.

A referência mais desenvolvida e atualizada sobre este tema de cariz quase policial é contudo o magistral estudo assinado por Vítor Aguiar e Silva, intitulado “A guerra dos pelicanos: o problema textológico da edição *princeps* de *Os Lusíadas*” “in *A Lira Dourada e a tuba canora*, pp.23-54.

1.2. AS ESTÂNCIAS DESPREZADAS OU OMITIDAS

Uma outra questão relacionada com a textualidade da epopeia camonianiana diz respeito às chamadas estâncias “esquecidas” “omitidas” ou “desprezadas”. De facto, para além das que figuram na primeira edição e, por via dela, em quase todas as que se lhe seguiram, existe um conjunto relativamente numeroso de outras estâncias reportadas aos seis primeiros cantos e a vários passos da obra, que foram encontradas por Manuel de Faria e Sousa na livraria de Pedro Coelho, livreiro da Corte de Filipe II⁷, e por ele consideradas como autenticamente camonianas⁸. Ainda que seja impossível considerá-las no mesmo plano daquelas que figuram no livro publicado em vida de Camões, justifica-se prestar-lhe alguma atenção. Seguindo os argumentos de Vasco Graça Moura, também elas me parecem a mim ter saído da pena do poeta; mesmo que assim não seja, trata-se, no limite, de textos concebidos sob a égide e a inspiração direta de Camões⁹: de tal forma que bem pode dizer-se que, se não foram escritas por ele,

7 O facto de as referidas estâncias se encontrarem na corte de Madrid deve ser tida como natural. Para lá também foi enviado, por exemplo, o espólio de João de Barros.

8 Cf. *Lusiadas de Luís de Camoens comentadas por Manuel de Faria e Sousa*, Madrid, 1639, tomo I, coluna 37 (edição comemorativa do IV Centenário da publicação d' *Os Lusíadas*, Lisboa, 1972).

9 Depois de analisar a questão da autenticidade, enumerando vários argumentos a seu favor, V. G. Moura conclui desta forma o seu raciocínio: “nem por isso deixarão elas de ter o maior interesse, quer pela análise dos critérios que fixaram a versão final d' *Os Lusíadas* quer pela apreciação da grande qualidade literária que muitas delas intrinsecamente têm” (“Oitavas esquecidas de Camões”, in *Os penhascos e a serpente*, p.186). Por sua vez, Valeria Tocco (2005), contrariando a maioria daqueles que se interessaram por este assunto, considera como sendo de “origem camonianiana”, não apenas os que foram encontrados na livraria de Pedro Coelho mas também, pelo menos, algumas das que são referidas por Faria e Sousa (Vol. I, col. 39) como incluídas no chamado manuscrito de Montenegro. Neste sentido, a camonista italiana admite a possibilidade de as 3 versões manuscritas que se conhecem (a do Cancioneiro de Luís Franco Correia e as duas transcritas por Faria e Sousa) dizerem respeito a “três fases da elaboração poética, que acompanhavam o poeta ao longo da sua

foram decerto concebidas por alguém que com ele manteve uma sintonia excepcional de tom e de talento.

Esta e outras questões, porém, fazem já parte de uma problemática que convém analisar globalmente. Refiro-me ao que designo por *oficina de Camões* e aos diversos focos de hesitação que, nessa mesma oficina, foram vividos pelo poeta, ao longo dos anos em que, em Portugal, na África ou na Ásia, trouxe o seu poema na inteligência, no entusiasmo e no afeto.

2. A OFICINA DE CAMÕES

Familiarizado com um processo de criação que tem o computador como centro, o leitor contemporâneo mal pode já imaginar o processo ofical que estava por detrás da feitura de um livro no século XVI. Escrito à mão, em folhas de papel de textura bem mais grosseira do que aquele a que hoje estamos habituados, os caracteres eram desenhados com uma pena alimentada a tinta, que ia do sépia ao azul e ao preto. Escrevia-se então a um ritmo bem mais lento do que depois (no século XIX, o tempo do apogeu da escrita) se viria a escrever, o que favorecia a ponderação de cada palavra. De todo este processo resultava um manuscrito, por vezes muito volumoso, a requerer especiais cuidados de conservação, na medida em que podia ser irremediavelmente afetado pela humidade ou pelo fogo. Esse mesmo manuscrito era, em primeiro lugar, submetido ao exame de entidades civis e eclesiásticas, a fim de obter as licenças de impressão. A sua entrada na oficina do tipógrafo marcava uma nova fase da criação material da obra. De posse dele, o tipógrafo dedicava-se durante largo tempo (vários meses) ao trabalho de impressão: havia

turbulenta vida, desde a juventude estudantil até à maturidade desencantada, passando pelas marcantes aventuras ultramarinas.” (p.105).

primeiro que selecionar os tipos metálicos, um a um, até compor uma palavra, uma frase, uma página. A unidade maior dependia do género em causa: poderia ser um capítulo, um ato ou um canto, por exemplo, consoante se tratasse de uma novela, uma peça de teatro ou uma epopeia. Após a impressão, havia finalmente que coser os fólhos e proceder à encadernação dos diferentes exemplares.

Os volumes eram também compostos um a um, já que a matriz ia sendo desmanchada à medida que cada livro ia avançando no processo de impressão para vir depois a ser reconstituída. Este processo tanto dava azo a erros (não cometidos em exemplares anteriores) como a melhorias. Assim se explicam as diferenças maiores ou menores, que hoje se verificam entre diferentes exemplares de uma mesma edição quinhentista. Para além de todas as diferenças de ritmo, que bem podem deduzir-se do que fica sumariamente evocado, esta maneira de proceder obrigava o escritor a um tempo de ponderação mais intenso e mais alargado do que aquele que atualmente se verifica¹⁰.

Por todos estes motivos, o processo criativo de uma obra como *Os Lusíadas* teve que desenrolar-se ao longo de muitos anos. Porque o texto demorou muito tempo a escrever, desde logo; mas porque é certo que demorou também muito tempo a pensar. Não sendo possível determinar quando é que a ideia acudiu, pela primeira vez, à mente do poeta, é seguro que ela por lá andou em fase de sobresaltada germinação ao longo de vários anos, conhecendo, quase de

10 A este respeito, o aluno pode consultar com proveito o já antigo opúsculo de Tito de Noronha sobre a imprensa portuguesa do século XVI. Se se mostrar mais interessado no assunto, pode ser remetido para o recente manual de Alberto Corbeto e Marina Garone, *Historia de la tipografía. La evolución de la letra desde Gutenberg hasta las fundiciones digitales*, Lleida, Editorial Milenio, 2015 (em especial, o primeiro capítulo).

certeza, formas diferentes daquela em que depois veio a fixar-se¹¹. Muito provavelmente, entre a ideia original do poeta e aquele que viria a ser o resultado saído dos prelos de António Gonçalves ocorreram transformações importantes de forma e de substância. Como alvitra W. Storck, talvez Camões, ainda em Lisboa, tenha começado por querer escrever em verso apenas a viagem descobridora de Vasco da Gama, ocorrendo-lhe depois agregar a História de Portugal em registo de enquadramento e amplificação. Talvez o plano inicial não contemplasse, pelo menos com tanto destaque, alguns episódios que nos habituámos a considerar como partes obrigatórias do poema; outros podem até ter resultado de aditamentos de última hora, como se imagina que possa ter acontecido com as estâncias que correspondem ao discurso do Velho do Restelo (Chaves de Melo). Por outro lado, seria estranho que Camões se tivesse limitado a escrever apenas as estâncias que acabou por incluir no poema; o mais provável é que, antes da entrega do manuscrito (e após longo e difícil exame de consciência), o poeta tenha procedido a uma escolha auto-censória, ditada por motivos de ordem estética, moral ou ideológica¹².

A impossibilidade de resolver estas incógnitas com absoluto rigor não deve impedir-nos de analisar alguns dos pressupostos e consequências que delas derivam. A verdade é que, na sua complexidade, *Os Lusíadas* refletem um processo criativo fortemente tensional. E a circunstância de terem chegado ao nosso conhecimento sob a forma

11 Para uma aproximação ao problema da cronologia de composição do poema, veja-se Houwens Post.

12 O alvará régio que concede licença de impressão foi lavrado no dia 24 de setembro de 1571, o que faz supor que a composição do poema tenha sido iniciada pouco depois, nos últimos meses do mesmo ano. Por sua vez, o alvará que concede a Camões a tença de 15 000 reais está datado de 28 de julho de 1572, estabelecendo que o pagamento se faça a partir de 12 de março do mesmo ano (data provável da publicação do poema).

de canto inspirado (ou seja, de *totalidade perfeita*) não deve impedir-nos de ter em conta os pólos de hesitação em que supostamente assentou a sua génese.

A tentativa de reconstituir esses polos reconduz-nos a uma oficina na qual Luís de Camões decerto longamente trabalhou. É certo que desconhecemos como se desenvolveu esse processo mental; o texto que chegou ao nosso conhecimento, porém, torna legítima e útil uma tentativa sumária de aproximação.

Passada esta fase de aproximação introdutória, passaremos a algumas dessas questões, assinalando, desde já, que, na sua maioria, ela apresentam uma tonalidade disjuntiva ou dialética.

2.1. A SUBSTÂNCIA DA MATÉRIA: A HISTÓRIA E O MITO

Um dos principais dilemas que Camões por certo enfrentou foi a natureza da substância a escolher para o seu poema: deveria optar por matéria lendária ou deveria fixar-se em matéria verídica? Não lhe faltavam modelos de um e de outro quadrante, embora talvez possa dizer-se que eram mais abundantes e prestigiados aqueles que assentavam no primeiro figurino.

A favor da matéria lendária ou fantasiosa estava a margem de liberdade criativa de que o poeta passava a dispor, muito superior àquela que conservaria se viesse a optar por matéria verídica ou histórica. A vantagem da história advinha da capacidade que, a partir dela, o poeta teria de influenciar o público recetor. É sabido que mais do que a ficção (mesmo tratando-se de *ficção verosímil*) a verdade detém um potencial persuasivo que permite a quem fala ou a quem escreve tocar mais profundamente a quem ouve ou a quem lê.

Ora, como bem sabemos, Camões viria a optar pela matéria verídica, tomando-a como base dos dois níveis da sua narração: a História de Portugal, contada encadeadamente por Vasco da Gama ao rei de

Melinde (III, 1- v, 89) e, de forma seletiva, por Paulo da Gama ao catual (VII, 1-42), e a viagem à Índia, contada pelo narrador de primeiro nível a um destinatário interno. Num caso e no outro a margem de efabulação do poeta reside praticamente na seleção dos episódios: podia não ter incluído o episódio de Inês ou não ter feito depender a Batalha do Salado da súplica da “fermosíssima” Maria; podia ter conferido menos importância ao facto de Nun’Álvares Pereira defrontar os irmãos em Aljubarrota. No que se refere ao essencial da matéria histórica, contudo, o poeta tomou por base os factos registados nas crónicas que decerto conheceu: as Crónicas breves de Santa Cruz para a parte respeitante ao período medieval e as Crónicas de Castanheda e de Barros, para a parte da expansão asiática¹³.

A quota de liberdade ficou reservada para a fábula mitológica. Foi usando dessa liberdade que colocou Vénus como protetora dos portugueses e Baco enquanto opositor da sua chegada à Índia. Do mesmo modo que resulta essencialmente da sua inventiva a construção da figura do Adamastor: enquanto oponente à viagem, desde logo, mas, sobretudo, enquanto vítima de um logro amoroso.

Desta associação entre verdade e fantasia não chega porém a resultar uma contradição. A mitologia existe no poema não para lhe servir de contraponto mas para sublinhar a verdade histórica. É com a verdade que se inicia o poema e é com ela que acaba, como que exaltando a importância central desta escolha camonianiana.

Torna-se muito revelador que esta opção do poeta tenha sido sublinhada através de uma clara e insistente demarcação relativamente aos modelos fantasiosos, concretizados sobretudo nos poemas épicos italianos do Renascimento (em particular o *Orlando innamorato* - 1495

13 Sobre a relação da epopeia camonianiana com as fontes históricas o estudioso de referência continua a ser Jorge Borges de Macedo.

e o *Orlando furioso* - 1516), ambos fundados em peripécias inverosímeis (I,11-14); mesmo no final, quando poderia ter concluído o seu poema com a apoteose mitológica da ilha dos Amores, Camões prefere fazer regressar os heróis à Pátria (x, 144). E é nessa base que se conclui a epopeia, com um apelo saído da história e dirigido à história: o apelo para que D. Sebastião retome a missão original do Reino que Afonso Henriques havia fundado sob o signo da cruzada e que o Rei contemporâneo deveria agora refundar, orientando a sua ação contra o xerifado de Marrocos.

2.2.1. O GRAU DE PRESENÇA DO NARRADOR

Uma outra hesitação muito provavelmente sentida por Camões é de carácter técnico-formal. Em relação à dificuldade antes assinalada, esta pode parecer destituída de grande significado. Em boa verdade, porém, não é assim. Trata-se, designadamente, de optar entre dois modelos de narrador, que podemos sumariamente designar por *presente* ou *ausente*. Optando pelo primeiro modelo, Camões poderia comentar, de perto, os episódios narrados (mesmo sendo eles de cunho histórico); se escolhesse o outro figurino, os acontecimentos evocados oferecer-se-iam ao leitor de forma mais pura ou imediata. Trata-se, afinal, *grosso modo*, da oposição que na Antiguidade Clássica se verifica entre o cânone homérico (onde a figura do narrador surge mais diluída) e o cânone virgiliano, caracterizado pela presença mais operante do narrador¹⁴.

No caso vertente, Camões optou pela matriz virgiliana. Depois de ter escolhido a matéria histórica em detrimento da lendária, interessava-lhe um narrador “ativo”, que pudesse tirar partido dos episódios

14 Sobre as relações que a este respeito podem estabelecer-se entre *Os Lusíadas* e o cânone épico da Antiguidade Clássica, podem remeter-se os alunos para Maria Helena da Rocha Pereira e Américo Costa Ramalho.

evocados junto dos destinatários diretos. Sem essa presença reguladora do sentido o poema ganharia em diversidade mas perderia em organicidade e coerência. É através da sensibilidade expressa pelo narrador que o leitor fica habilitado a articular o sentido de episódios tão diferentes como Inês de Castro, os Doze de Inglaterra ou a Ilha dos Amores (quadros que, de resto, mantêm, entre si, uma relação de contiguidade, bem sinalizada pelo narrador).

Os Lusíadas transformam-se assim num *telling* contínuo e a voz que conduz a narrativa não se limita a “mostrar” as diferentes peripécias, investindo também fortemente na interpretação moral e ideológica.

2.3. O HERÓI (INDIVIDUAL OU COLETIVO?)

Uma outra hesitação – ainda central – deve ter acometido a mente de Camões, levando-o talvez a traçar cenários alternativos. Se é certo que a elaboração de uma epopeia pressupõe a escolha de um herói (não há realmente epopeias exclusivamente centradas em figuras comuns), já a natureza desse herói envolve escolhas: pode o protagonista ser mais ou menos ativo, desde logo; pode depois ser mais ou menos humanizado (sentindo medo, por exemplo). Na epopeia de Camões, contudo, a escolha opera-se ainda em função de um outro critério: trataria o poema de um herói individual ou de um herói coletivo?

Qual a opção mais consentânea com as escolhas já mencionadas? Poderia Camões encontrar um herói individual que fosse verdadeiro e pudesse funcionar como exemplo, aos olhos dos leitores do poema?

Pode ser que o poeta tenha ponderado algumas possibilidades: o próprio Gama, desde logo, talvez Afonso Henriques ou Nun’Álvares Pereira. Em boa verdade, porém, a verdade histórica impedia-o de consumir uma eleição deste tipo. Em qualquer destas figuras se vislumbravam traços de heroísmo; mas em nenhuma delas se cumpria, na íntegra, um modelo que pudesse funcionar como pólo épico

aglutinador e como referência para os destinatários que o autor pretendia tocar.

O que acabamos por ver n' *Os Lusíadas* é assim uma moldura de heroísmo, completa e exigente. Dela faz parte um conjunto de virtudes de natureza moral, intelectual e física. À medida que as diferentes figuras são confrontadas com a dita moldura, as insuficiências vão-se tornando evidentes: Afonso Henriques, apesar de toda a sua bravura, não é um filho virtuoso; da mesma forma, D. Afonso IV não sabe usar da misericórdia para com Inês; por sua vez, Vasco da Gama, o comandante das naus descobridoras, não revela nenhum tipo de familiaridade com as musas. Esta longa série de incompletudes levou já alguns críticos a concluir que Camões reserva para si próprio o estatuto de herói (Sena, 1972; Macedo, 1980). É sabido que o poeta tinha a poesia em altíssimo conceito, considerando-a como forma suprema de Arte e como atividade superadora do tempo. O mais razoável será no entanto pensar que a sua decisão foi de outro tipo: a de transpor para o plano do coletivo a componente de heroísmo que normalmente os criadores reservam para o plano individual.

Mas se a evidência desta escolha não sofre contestação, já os pressupostos e consequências que dela derivam justificam algum exame. Tendo escolhido matéria histórica e tendo optado por um modelo enunciativo que lhe permitia não apenas contar mas também interpretar a ação, o autor visava chegar o mais possível junto dos seus contemporâneos, esclarecendo-os quanto ao passado (é essa a vocação original do poema épico) e influenciar o seu futuro. Ora, a escolha de um herói coletivo serve retamente esse desígnio: “o peito ilustre lusitano” que Camões se propõe cantar representa não apenas os que fizeram a História de Portugal mas também aqueles que nela podem vir a inscrever-se como heróis parcelares ou incompletos. Só assim se entende que depois de concluída a acção principal, o poeta tenha ainda sentido a necessidade de rematar a epopeia de forma apa-

rentemente insólita: falo das estâncias finais e do apelo a uma nova partida que nelas existe. Trata-se da partida do Rei para África, qual Afonso Henriques ressuscitado e transfigurado, a quem Camões se oferece enquanto cantor e enquanto soldado (x, 155). Se o herói não fosse coletivo, o poema não poderia simplesmente ter este remate futurante, ávido de História.

2.4. MITOLOGIA (CRISTÃ OU PAGÃ?)

Uma outra escolha que Camões teve que fazer relaciona-se com o quadro mitológico. Poderia Camões, na linha da veracidade que adoptou, optar pelo fundo cristão e ter enjeitado os deuses do Olimpo? Sem dúvida. Mas o seu poema não teria então o equilíbrio que efetivamente tem. Ao incorporar n' *Os Lusíadas* uma fábula mitológica, à maneira dos poemas da Antiguidade, o autor visa alcançar, pelo menos, dois desígnios: pretende, em primeiro lugar, conferir beleza ao seu poema e fazê-lo de forma criativa (o que não conseguiria alcançar, recorrendo apenas a figuras da fé cristã); pretende ainda contrabalançar os níveis de verosimilhança com que revestiu os outros planos da ação. Se em Vénus a filiação virgiliana é muito evidente, a figura de Baco pode considerar-se uma inovação camoniana. Não se trata apenas de decalcar a deusa Juno que surge na *Eneida* e a resistência malévola por ela encarnada. Podendo ser encarado como metáfora do despeito, Baco opõe-se à chegada dos portugueses ao Oriente, temendo que eles o destronem justamente nos domínios que conquistou. Ainda assim, pode dizer-se que a figura excede a função que desempenha e nela podem ser vistos pelo menos alguns sentidos equívocos, que continuam a desafiar os comentadores¹⁵.

15 Sobre os significados da figura de Baco pode consultar-se, com proveito o estudo (pouco conhecido) de Roger M. Walker. Mais recentemente e para além de Luiza Nóbrega, surgiram

Por vezes, Camões serve-se da mitologia para expressar juízos profundos sobre o Amor, a Vida, a Guerra, a Morte e a Natureza. É o caso, em tudo singular, do Adamastor. O episódio é, muitas vezes, lido em registo meramente épico. Nesta linha, destaca-se o facto de um gigante ameaçador proferir um conjunto de profecias dissuasoras e de, ainda assim, o Gama prosseguir o seu caminho, vencendo os receios infundidos pelas palavras do gigante. Mas a parte decisiva do episódio corresponde à história dos amores fracassados que o gigante vivera antes. Apaixonara-se por uma ninfa e como não fosse correspondido, deixou-se tomar pela fúria, lançando a guerra no Oceano. Foi então que Tethys e sua mãe (Dóris) o atraíram a uma cilada e, prometendo-lhe a satisfação dos seus desejos, o transformaram num penedo, condenando-o à morte somática e a uma terrível penitência psíquica. A sanção foi ainda muito agravada pela circunstância de, mesmo aprisionado, ter continuado a ver a responsável pelas suas desventuras (“e por mais dobradas mágoas / me anda Tetis cercando destas águas”, v, 59).

Deste episódio compósito (englobando uma dimensão épica mas também uma lírica e ainda outra trágica) se retiram vários tipos de conclusão: a de que o Amor não se compagina com a violência nem com os impulsos e a de que o castigo pela infração amorosa se revela particularmente tormentoso.

Em face deste *exemplum*, os portugueses que vão a caminho da Índia e do Império do Amor, que Vénus (sua protetora) se dispõe a favorecer, situam-se no pólo oposto: são perseverantes e dispõem-se a sofrer. Nessa medida lhes está virtualmente destinado o prémio que o Adamastor não soube merecer; e até Tétis, a ninfa esquiva

por quem o gigante se perdeu, há-de figurar na ilha namorada, para, juntamente com as outras filhas de Nereu, ser ferida pelas setas amorosas e aí docilmente acolher os lusitanos (IX, 48).

2.5. RECOMPENSA(S) DO HERÓI

Recompensar o herói faz parte dos preceitos da epopeia. A hesitação que Camões coloca na mente de Vénus (IX, 18-21), há-de ele próprio tê-la sentido pessoalmente como problema a resolver. Como premiar um herói tão singular? A ideia da ilha namorada ajusta-se à figura da divindade que protege os portugueses. Enquanto deusa do amor, faz sentido que ela queira recompensar os nautas, proporcionando-lhe uma experiência de consumação erótica. De facto, o episódio serve, antes de mais, para amplificar a caracterização da própria personagem. Afinal, a deusa nascida das águas não dispensa a proteção aos portugueses apenas pelas razões aduzidas no primeiro consílio: os fortes corações, as vitórias em Marrocos e a semelhança entre o Português e o Latim (I, 33). Confrontada com o desconcerto e a rebeldia dos homens que (“... estão / Amando cousas que nos foram dadas, / Não para ser amadas, mas usadas”, IX, 24) a deusa cípria pretende que os seus protegidos sejam intérpretes de um plano grandioso: nada mais nada menos do que regenerar a raça humana. Desta forma, o que vai suceder na ilha dos Amores não tem um carácter estritamente gozoso; o plano da deusa é também fazer com que os nautas enobrecidos e as ninfas previamente feridas com as setas amorosas de Cupido venham a dar origem a uma “progénie forte e bela”. Só essa progénie emergente será capaz de reconverter o mundo que, tal como Cupido certifica na sua viagem, se encontra em estado de “Erros grandes” (IX, 25).

O amor que vai consumir-se naquela ilha é portanto fecundo, como fértil é a Natureza que a reveste, pejada de frutos e água cristalina, tanto corrente como represada.

A consumação amorosa, tantas vezes interpretada em registo meramente frutivo, constitui o prelúdio de uma nova Idade do Ouro, centrada no Amor e no Conhecimento. Assim se explica que logo após o ato amoroso, nautas e ninfas celebrem esponsais (IX, 84) e participem num Banquete (X, 2-5) que pressupõe um nivelamento de condição (após o encontro erótico com as ninfas, os nautas estão enfim divinizados). Os marinheiros de D. Manuel são ainda premiados com a revelação do Tempo: a dádiva ocorre já nos “paços radiantes”, através do relato de uma ninfa, que desvenda os feitos futuros dos Portugueses no Oriente, antes ouvidos a Proteu que, por sua vez, em sonhos, os tinha visto representados numa esfera transparente e oca (X, 6-73).

Por fim, Tétis, a titânide que desposa Vasco da Gama, vai conduzi-lo ao cimo de um alto monte, para lhe proporcionar a ele e aos seus companheiros os segredos do Espaço:

Faz-te mercê barão, a Sapiência
 Suprema de, c’os olhos corporais,
 Veres o que não pode a vã ciência
 Dos errados e míseros mortais.
 Sigue-me firme e forte, com prudência,
 Por este monte espesso, tu c’os mais.
 Assi lhe diz e o guia por um mato
 Árduo, difícil, duro a humano trato.

(X, 76)

A contemplação da máquina do mundo constitui, de facto, o Prémio supremo do herói camoniano, só limitado pela inacessibilidade do Criador:

Quem cerca em derredor este rotundo
 Globo e sua superfície tão limada,
 É Deus: mas o que é Deus, ninguém o entende,
 Que a tanto o engenho humano não se estende.
 (x,80)

2.6. A GUERRA E O AMOR

Já depois de superadas as adversidades do cabo tormentório, encontrando-se a armada já na costa oriental de África, o narrador evoca um dos poucos momentos de distensão ao longo da viagem. É de noite e alguns marinheiros encontram-se em atitude de vigilância. Para permanecerem despertos, resolvem contar histórias. Instaura-se então uma querela entre dois soldados: Leonardo prefere contos de amores; mas Veloso pretende que se narrem histórias belicosas, alegando que se ajustam mais às “duras” circunstâncias em que se encontram¹⁶. O episódio narrado por Fernão Veloso (vi, 43-69) é o dos Doze de Inglaterra e, apesar de se tratar de matéria típica de cavalaria, existe alguma dificuldade em ver nele as características antes proclamadas pelo narrador.

De facto, o *ethos* cavaleiresco que sobressai na história está longe de se esgotar na “guerra férvida e robusta” que o próprio Veloso havia anunciado cumprindo os requisitos de afeto defendidos por

16 Por entre as chamadas estâncias omitidas de *Os Lusíadas* encontradas por Faria e Sousa na livraria de Pedro Coelho contam-se três, interpoladas entre a 43 e a 44, que prolongam o debate entre Veloso e Leonardo. Confluindo no esbatimento da oposição entre a Guerra e o Amor e contribuindo para uma melhor compreensão dessas duas personagens que hão-de surgir no Canto ix em posição antagónica: um imediatamente beneficiado pelo Amor (Veloso) e outro (Leonardo) mesmo aí perseguido pela má sina, que o obriga a correr atrás de Efire, a única ninfa que ainda não havia sido totalmente submetida pelas setas de Cupido e pela Fama que precedera a chegada dos nautas.

Leonardo, com destaque para a generosidade do Magriço, posto à prova antes e depois do combate de Londres¹⁷.

Esta solução de compromisso aplica-se à generalidade do poema. É certo que na Invocação inicial, o poeta havia solicitado às Tágides uma inspiração bem clara, a proporcionar pela “tuba canora e belicosa / Que o peito acende e a cor ao gesto muda” (I, 4). Ao longo do poema, contudo, a oposição não é tão diametral como poderia supor-se. Para além das convenções do género – que realmente obrigariam o poeta a abdicar do estilo lírico – situa-se a idiosincrasia do poeta, que, de facto, não consente a separação entre a Guerra e o Amor¹⁸.

Por isso, vamos encontrar na epopeia camoniana uma constante associação entre episódios afetivos e bélicos: a participação de Afonso IV na batalha do Salado é uma consequência da súplica da formosíssima Maria, por exemplo; como Inês de Castro constitui uma denegação e um recuo dessa mesma conquista afetiva (já que são os cavaleiros e as espadas do Salado quem se encarniça contra o peito da donzela); mesmo em Aljubarrota, mais do que castelhanos e portugueses, Camões coloca frente a frente os amantes da Pátria e aqueles que a traíram.

Nessa perspetiva, tal como o narrador Fernão Veloso, Camões não conseguiu resolver o dilema, optando por uma conciliação que faz d’ *Os Lusíadas* uma epopeia especial, na medida em que legitima a Guerra em função do Amor. É, de resto, com base num dos planos mais elevados do Amor (o Amor da Pátria) que todo o poema se institui e justifica, desde o primeiro ao último verso.

17 Por estes motivos, é possível concluir que o episódio se destina também a repor a ordem ofendida com a morte de Inês de Castro.

18 Sobre a permanência do temperamento lírico de Camões ao longo d’*Os Lusíadas*, recomenda-se sobretudo a obra de Roger Bismut que figura na Bibliografia final.

2.7. O(S) FINAL/AIS DO POEMA

Um dos dilemas mais difíceis que Camões teve que resolver na intimidade da sua *oficina mental* foi, sem dúvida, a maneira como poderia finalizar o seu poema. À partida, haveria quatro formas de concluir e pode supor-se que o poeta ensaiou cada uma delas. A primeira seria constituída pelo simples regresso à “pária cara”, antevisto nas ests. 16 e 17 do Canto IX, em clima de enorme contentamento e consumado depois na est. 144 do Canto X:

Assi foram cortando o mar sereno,
 Com vento sempre manso e nunca irado,
 Até que houveram vista do terreno
 Em que naceram, sempre desejado,
 Entraram pela foz do Tejo ameno,
 E a sua Pátria e Rei temido e amado
 O prémio e glória dão por que mandou
 E com títulos novos se ilustrou.

Embora cumprindo as exigências da verosimilhança, este final suspendia (ou mesmo rasurava) a intriga mitológica que constituía o suporte da ação. É assim que, logo a seguir às duas primeiras estâncias do Canto IX, o episódio da Ilha namorada é introduzido através de uma adversativa, abrindo a expectativa de uma apoteose. Tratava-se, sem dúvida, de uma solução congruente e que tinha a vantagem de congrega os dois planos que no poema se desenvolvem em paralelo: a mitologia e a história. Havia, no entanto, um óbice importante a esse tipo de consumação: tendo feito uma escolha central pela história em detrimento da lenda, corria-se o risco de, com este remate, se atenuar o impacto daquela escolha. Com efeito, depois de ter conferido a primazia à Verdade não poderia o poeta diluí-la ou rasurá-la, convertendo os seus intérpretes em puros deuses.

Assim se explica que logo depois de se ter dedicado a uma longa e pormenorizada descrição dessa apoteose, o narrador tenha sentido a necessidade de desfazer qualquer tipo de equívoco, situando a ilha no plano estrito da Arte:

Que as ninfas do Oceano, tão fermosas
 Thetys e a ilha angélica pintada,
 Outra cousa não é que as deleitosas
 Honras que a vida fazem sublimada.
 Aquelas preminências gloriosas,
 Os triunfos, a fronte coroadada
 De palma e louro, a glória e maravilha.
 Estes são os deleites desta ilha.

(IX, 89)

Uma terceira hipótese de conclusão (que emerge na sequência desta mesma desmitificação) é entrevista na célebre estância 145 do Canto x, onde o poeta se revela profundamente descrente em relação à gente “surda e endurecida” que acaba de enaltecer:

Não mais, Musa, não mais, que a Lira tenho
 Destemperada e a voz enrouquecida,
 E não do canto, mas de ver que venho
 Cantar a gente surda e endurecida.
 O favor com que mais se acende o engenho
 Não no dá a pátria, não, que está metida
 No gosto da cobiça e na rudeza
 D’ua austera, apagada e vil tristeza.

Seria, porventura, o remate que mais se adequaria ao ânimo do poeta; a verdade, contudo, é que esse desfecho equivaleria a uma negação retrospectiva de todo o poema; mas mais do que isso, cance-

laria qualquer possibilidade de futuro. Encerrando o seu poema desta forma, o poeta como que rasgaria a sua obra, renunciando a qualquer esperança.

Finalmente, havia uma quarta possibilidade, aquela que seria porventura a menos esperada: a conclusão do poema poderia ser uma exortação superadora. Assim veio a acontecer, de facto. Superada a apoteose da ilha (logo denunciada como tratando-se de uma realidade “pintada”), afastada também a ideia de um desengano rasurante, restava a Camões o apelo ao Rei. No fundo, é isso que *Os Lusíadas* pretendem ser do princípio ao fim: um apelo a D. Sebastião. Neste caso, a exortação vai no sentido de que o monarca reconduza os portugueses ao ideal da cruzada. Marrocos, para onde parece apontar o dedo de Camões no final d’*Os Lusíadas*, é visto como espaço de reconquista e, nessa medida, a partida dos portugueses para as partes d’Além significa o retomar do destino providencial assinalado por Cristo em Ourique. Na medida em que afronta os interesses mouros instalados nas costas do Malabar, a viagem do Gama a Calecute pode ainda participar desse mesmo espírito; mas não há dúvida de que os perigos da perversão (da chatinagem e da mercancia) são aí bem mais ameaçadores. De resto, a própria história não daria grande margem a Camões para converter a viagem de Vasco da Gama e as suas negociações com as autoridades de Calecute em algo mais do que uma diligência comercial. O próprio Camões, soldado da Índia, tinha experimentado alguns dos desmandos éticos a que havia conduzido essa mesma viagem (que são, de resto, aflorados na profecia da ninfa, a partir da visão de Proteu¹⁹). Depois de ter narrado uma

19 A visão que da Índia tinha Camões encontra-se de alguma forma plasmada na carta que de lá escreveu (admitindo que estamos perante um texto autêntico). Nela diz o autor, designadamente, referindo-se a Goa, que é “...mãe de vilões ruins e madrastra de homens

partida que nem sempre conduziu a bons resultados, Camões parece apontar o caminho da partida ideal. Poderia dizer-se que, no final do canto IV, já o Velho a tinha sinalizado como destino possível; mas as duas posições não coincidem inteiramente: enquanto aquela voz manifesta preferência pelo ideário humanista da renúncia irénica, no remate da sua epopeia, o poeta exorta o Rei a partir em atitude de conquista positiva; ou seja, enquanto África surge na boca do Velho como um mal menor (em si mesmo, o mal tinha sido desencadeado pelo primeiro que no mar havia posto *seco lenho*), para Camões, os montes de Ampelusa surgem como espaço e tempo de resgate.

3. OS EFEITOS DAS ESCOLHAS DE CAMÕES

Não restam dúvidas de que, ao longo de todo o processo criativo, Camões empreendeu escolhas coerentes. Para além de todo um talento arquitetural que os comentadores têm sublinhado²⁰, é bem possível que a razão dessa coerência esteja também relacionada com um tópico ao qual nem sempre se tem atribuído a devida importância: refiro-me ao facto de todo o poema assentar numa interlocução entre o poeta e D. Sebastião. Iniciado convencionalmente com a Proposição (que corresponde às duas primeiras estâncias) e a Invocação (equivalendo esta às três estâncias seguintes), o poema prossegue com uma Dedicatória anormalmente extensa (treze estâncias). Nela se supera o habitual louvor do dedicatário (que, neste caso, nem sequer desempenha função de mecenas efetivo) para se transformar, na prática, o rei-ouvinte em interveniente ativo. De tal forma que, doravante,

honrados" (*Obras Completas de Luís de Camões*, edição de Hernâni Cidade, Lisboa, Círculo de Leitores, 1987, p.286).

20 De entre os camonistas que mais destacaram esta vertente chama-se a atenção para Jorge de Sena (*A estrutura de Os Lusíadas*) e António José Saraiva ("A Fábrica de Os Lusíadas").

tudo o que vai ser contado requer um entendimento duplo: o dos destinatários coevos mas também e principalmente o entendimento do Rei. Todos os episódios e todas as figuras ganham em ser relidos a esta luz. Em boa verdade, é a D. Sebastião que Camões conta histórias como a de Inês de Castro e a do Adamastor; é ainda tendo presente a figura do jovem Rei que Camões resolve premiar os nautas, no final, com a ilha do Amor e do Conhecimento.

Foi designadamente por isto que Camões optou por matéria histórica e que escolheu um modelo de narração onde a sua voz se pudesse fazer ouvir. Sem a consumação destas opções, o poema não poderia, de facto, funcionar como proclamação de esperança e apelo a um Rei vivo e jovem.

Ao efetuar as suas escolhas, o poeta como que desencadeou efeitos de sentido que se revelam importantes na configuração e nos sentidos da obra.

De entre os vários efeitos assim obtidos, destaquemos alguns dos que mais se repercutem nos sentidos globais do poema.

3.1. A HISTÓRIA DE PORTUGAL E A VIAGEM DO GAMA

O primeiro efeito que cumpre destacar relaciona-se com a ligação existente entre a viagem do Gama e a História de Portugal, tal como é narrada ao Rei de Melinde pelo próprio Gama.

Chegado a Melinde, após ter escapado à cilada de Mombaça, Vasco da Gama é amistosamente recebido. E é sob interpelação do chefe melindano que vai situar-se no espaço e no tempo. Até aí, a narração tinha exclusivamente incidido sobre a viagem marítima, envolvendo as respetivas peripécias, interpoladas com a intriga mitológica. Chegou a vez de ser apresentado o último nível da ação. Sabendo nós que a escolha do poeta se verificou a favor de matéria factual, a narração não pode fugir a ela. O protagonista da viagem

ao Oriente é também o narrador da História de Portugal; afigura-se ainda revelador que a ação que agora vai iniciar-se seja rigorosamente trazida até ao momento em que o narrador se encontra, ou seja, remonte à fundação do Reino para apenas se suster no momento em que as naus do Gama chegam a Melinde (II, 73). A conclusão a extrair só pode ser uma: a viagem do Gama constitui a continuação lógica de toda a História narrada por ele próprio. Não se trata de um parênteses nem de um facto menor. Antes pelo contrário: trata-se de um acontecimento culminante, que deve entender-se na sequência de Ourique, de Aljubarrota ou do Salado mas também de Inês de Castro ou do Adamastor. A viagem é relacionável com tudo isso e, em boa verdade, encontra-se impregnada de um *telos*, repartido entre um termo inicial (Ourique) e um termo final que se traduz no apelo a uma *partida nova*.

3.2. D. SEBASTIÃO E O HERÓI COLETIVO

Uma outra consequência das escolhas feitas por Camões – já o anotámos – é que *Os Lusíadas* não dispensam um herói coletivo. À luz da verosimilhança histórica, seria difícil de admitir um qualquer herói individual saído da História. Mas assentando o poema num desígnio persuasivo tão forte, o heroísmo teria de desempenhar um papel reforçado. Nessa medida, importava provar a D. Sebastião não só que o passado de Portugal se encontrava balizado pela Providência, mas também que existia um potencial de heroísmo pronto a eclodir se para tanto se viessem a concretizar determinadas condições de chefia.

Essas condições, que antes se tinham verificado com Afonso Henriques e com D. João I e Nun' Álvares, pareciam agora de novo verificar-se na pessoa de D. Sebastião, visto por Camões como “maravilha fatal da nossa idade” (I, 6) ou seja, como ungido, desti-

nado a reerguer a nação da “austera, apagada e vil tristeza” em que estava mergulhada.

3.3. O DESGOSTO DO PRESENTE E O TÓPICO DA REFUNDAÇÃO

Um outro efeito das escolhas camonianas revela-se particularmente impressionante. Refiro-me à quase inexistência do presente. De alguma forma, a condensação heróica do passado e o investimento esperançoso no futuro próximo conduzem a esse tipo de rasura. Mesmo centrando-se na História, Camões opta por não se referir à situação do Reino, no pressuposto de que ele constitui um entreato que não se ajusta nem ao passado nem ao futuro.

Abrangendo, ao mesmo tempo, uma seleção retrospectiva e projetando um futuro de redenção, *Os Lusíadas* envolvem um claro efeito fundante, tanto em termos estéticos como em termos cívicos.

Constituindo, do ponto de vista estético, uma *epopeia de imitação*, o poema de Camões converteu-se em algo de inimitável. É talvez porque na epopeia se canta um herói aberto que nela se admitem os fracassos e os recuos de um herói que se vence a si próprio, que os portugueses se puderam rever nela ao longo de tanto tempo. É porque Camões fala de si próprio ao longo do poema que ainda hoje nos podemos comover; é sobretudo porque a epopeia termina com um apelo que ainda hoje medimos as nossas forças em função de todos os desafios: já não diretamente para romper nos campos de Ampelusa mas ainda e sempre para encontrar um qualquer caminho de dignidade, de perseverança e de sentido identitário.

Neste século XXI, e para além de todas as diferenças, esses valores podem ser vistos como sinónimos aceitáveis da Glória e do heroísmo humanistas cantados por Luís de Camões há quase quinhentos anos.

BIBLIOGRAFIA (SELECIONADA)²¹

ATIVA

CAMÕES, Luís de (1992). *Os Lusíadas*. Leitura prefácio e notas de Álvaro Júlio da Costa Pimpão/apresentação de Aníbal Pinto de Castro. 3ª ed., Lisboa: Instituto Camões.

VIDA, Marco Girolamo (1990). *Arte Poética*. Introdução, tradução e notas de Arnaldo M. Espírito Santo. Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica/Centro de Estudos Clássicos da Universidade de Lisboa.

PASSIVA

A – Referências de Enquadramento

1. BATES, Catherine (ed.) (2010). *The Cambridge Companion the Epic*. Cambridge: Cambridge University Press.
2. BERNARDES, José Augusto Cardoso (1999). *História da Literatura Portuguesa* (dir. de Carlos Reis), vol. II: Humanismo e Renascimento, (capítulo V). Lisboa/São Paulo: Editorial Verbo.
3. CORBETO, Alberto e Marina GARONE (2015). *Historia de la Tipografía. La evolución de la letra desde Gutenberg hasta las fundiciones digitales*. Lleida: Milenio.
4. NORONHA, Tito de (1874). *A imprensa portuguesa durante o século XVI*. Porto: Imprensa Portuguesa.

²¹ A Bibliografia camonianiana destaca-se por ser particularmente abundante. Torna-se, por isso, inútil (senão contraproducente) fornecer aos alunos de hoje uma listagem demasiado extensa. Uma das obrigações do professor é hoje a de proceder a uma seleção equilibrada que possa servir aos diferentes tipos de alunos: aqueles para quem Camões constitui um autor de passagem fugaz contentar-se-ão com estes ou outros apontamentos e com um ou outro título de carácter geral e introdutório. Mas pode haver quem não se conforme com essa informação elementar. Mais uma vez a presente seleção visa satisfazer as necessidades de uns e de outros.

5. SERRÃO, Joel e A. H. Oliveira MARQUES (dir.) (1998). *Nova História de Portugal: do Renascimento à crise dinástica* (coord. João José Alves Dias), vol. V. Lisboa: Editorial Presença.

B – Referências sobre a Globalidade da Obra Camoniana

1. ALMEIDA, Aníbal (1996). *O rosto de Camões*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda.
2. BERARDINELLI, Cleonice (2000). *Estudos camonianos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira [2ª edição, revista e aumentada].
3. CASTRO, Aníbal Pinto de (2006). *Páginas de um honesto estudo camoniano*. Coimbra: Centro Interuniversitário de Estudos Camoniano.
4. LE GENTIL, Georges (1969). *Camões*. Tradução de José da Silva Terra. Lisboa: Portugália.
5. MACEDO, Helder (2007). “Introducción a *Camões*”, in Elena Losada Soller (coord.), *Camões. Los Lusíadas, Poesias, Prosas*. Madrid/Córdoba: Espasa Calpe/Almuzara [col. Biblioteca de Literatura Universal]. IX-LXXIV.
6. MATOS, Maria Vitalina Leal de (1980), *Introdução à poesia de Luís de Camões*. Lisboa: Biblioteca Breve.
7. MOURA, Vasco Graça (1987). *Os penhascos e a serpente e outros ensaios camonianos*. Lisboa: Quetzal Editores.
8. PEREIRA, Maria Helena da Rocha (2008). *Camoniana varia*. Coimbra: Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos.
9. RAMALHO, Américo da Costa (1992), *Camões no seu tempo e no nosso*. Coimbra: Almedina.
10. SARAIVA, António José (1972). *Luís de Camões*. S/l: Europa/América.
11. STORCK, Wilhelm (1897). *Vida e Obra de Luís de Camões*. Tradução e notas de Carolina Michaëllis de Vasconcelos. Lisboa: Academia Real das Ciencias.

C – Bibliografia sobre *Os Lusíadas*

1. ALVES, Hélio J. S. (2001). *Camões, Corte-Real e o sistema da epopeia quinhentista*. Coimbra: Centro interuniversitário de Estudos Camonianos/Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra.
2. — (2010). “Teoría de la épica en el Renacimiento portugués”, in María José Vega Ramos e Lara Vilà (eds.), *La teoría de la épica en el siglo XVI: España, Francia, Italia y Portugal*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo. 137-173.
3. BERNARDES, José Augusto Cardoso (2000). “As estâncias finais de *Os Lusíadas* ou o nunca ouvido canto de Camões”. *Máthesis* [Universidade Católica Portuguesa]. 9: 69-84.
4. BISMUT, Roger (1974). *Les Lusiades, confession d’un poète*. Paris: Centre Culturel Portugais.
5. CIDADE, Hernâni (1975). *Luís de Camões: o Épico*, vol. II. Amadora: Bertrand [4ª edição, corrigida e aumentada].
6. JACKSON, David Kenneth (2003). *Luís de Camões e a primeira edição de Os Lusíadas de 1572*. CD-ROM produced by Portuguese Literary and Cultural Studies, Center for Portuguese Studies, University of Massachusetts Dartmouth.
7. FIGUEIREDO, João R. (2007). “Pais tiranos: O Baco de *Os Lusíadas* e Camões” in António M. Feijó e Miguel Tamen (org.), *A teoria do programa. Uma homenagem a Maria de Lourdes Ferraz e a M.S. Lourenço*. Lisboa: Universidade de Lisboa. 19-37.
8. HUE, Sheila Moura (2020). “Em busca do cânone perdido. Manuscritos e impressos quinhentistas das variantes textuais e das atribuições autorais”. *Revista Camoniana*. 3.ª série. 12: 171-193.
9. MACEDO, Hélder (1980). *Camões e a viagem iniciática*. Lisboa: Moraes Editores.
10. MACEDO, Jorge Borges de (1979). *Os Lusíadas e a História*. Lisboa: Editorial Verbo.

11. MATOS, Maria Vitalina Leal de (2003). *Tópicos para a leitura de Os Lusíadas*. Lisboa: Editorial Verbo.
12. MAZZOCHI, Giuseeppe (2001). “Introduzione”, in Luís Vaz de Camões, *I Lusíadi*. Traduzione di Ricardo Averini, note di Valeria Tocco. Milano: Biblioteca Universale Rizzoli. 7-82.
13. MELO, Gladstone Chaves de (1985). “Uma interpretação do episódio do Velho do Restelo”. *Revista da Universidade de Coimbra*. XXXIII: 341-345.
14. NÓBREGA, Luiza (2008). *O canto molhado. Metamorfose d’ Os Lusíadas. Leitura do poema como poema*. Lisboa: Aqva.
15. POST, Houwens (1972). *A Cronologia da composição de várias passagens de Os Lusíadas*. Separata da Revista Ocidente. Revista Portuguesa de Cultura. [n.º 415] Vol. LXXXIII.
16. SARAIVA, António José (1992). “A Fábrica de *Os Lusíadas*” in António José Saraiva, *Estudos sobre a arte d’Os Lusíadas*. Lisboa: Gradiva. 47-75.
17. SENA, Jorge de (1980). *A estrutura de Os Lusíadas e outros estudos camonianos e de poesia peninsular do século XVI*. 2.ª ed., Lisboa: Edições 70.
18. SÉRGIO, António (1925). *Camões e D. Sebastião. Rudimentar organização de documentos para o estudo de um problema curioso*. Paris-Lisboa: Livrarias Aillaud e Bertrand.
19. SILVA, Luís Oliveira e (1999). *Ideologia, Retórica e ironia n’ Os Lusíadas*. Lisboa: Salamandra.
20. SILVA, Vítor Aguiar e (2008). *A Lira Dourada e a Tuba Canora*. Lisboa: Cotovia.
21. TOCCO, Valeria (2005). *A lira destemperada. Estudos sobre a tradição manuscrita de Os Lusíadas*. Bari: Adriatica Editrice.
22. WALKER, Roger M. (1972). “Reacção ou Progresso? Baco ou Vénus? Pergunta de Camões ainda sem resposta”. *Ocidente. Revista Portuguesa de Cultura*. Número especial: 173-181.

(Página deixada propositadamente em branco)

ARQUIVO

(Página deixada propositadamente em branco)

A RELÍQUIA, POR EÇA DE QUEIRÓS

Luís de Magalhães

APRESENTAÇÃO

O texto de Luís de Magalhães que aqui se reproduz foi originariamente publicado no diário portuense *A Província*, em 31 de maio de 1887, e é pela primeira vez objeto de uma republicação integral. O autor era um admirador e um íntimo amigo de Eça de Queirós, que o convidou para secretariar a *Revista de Portugal*, cuja publicação teve início em 1889.

A Relíquia, o romance queirosiano comentado por Luís de Magalhães n' *A Província*, foi um dos mais controversos e discutidos do escritor, sobretudo devido à intensa polémica que suscitou a sua frustrada candidatura ao Prémio D. Luís, instituído pela Academia Real das Ciências de Lisboa. Eça publicou *A Relíquia*, que concluiu em poucos meses, quando o mundo literário e jornalístico português esperava pel' *Os Maias*, e a diferente facilidade com que terminou um e outro destes romances é bastante esclarecedor sobre qual era, naquele momento, o seu registo discursivo mais natural.

O livro em que o cônsul escritor descreve, nem sempre satiricamente, as aventuras do Raposo em Lisboa e na sua peregrinação à Palestina foi acusado sobretudo, como se sabe, de falta de *realismo* e de incoerência estilística e argumental por parte de escritores que sempre se haviam mantido distanciados desse mesmo realismo, que

consideravam grosseiro e imoral. Pinheiro Chagas, por exemplo, autor do relatório do júri do prémio da Academia, justificou a atribuição do prémio a outro autor, Henrique Lopes de Mendonça, por considerar inverosímil que o Teodorico burlesco da boémia coimbrã e alfacinha e da paixão obsessiva e grotesca por uma prostituta inglesa em Alexandria seja o mesmo que tem a visão da Paixão de Cristo, na Terra Santa.

É certo que alguns amigos de Eça de Queirós, tendo à cabeça Mariano Pina, responsável pelo jornal *A Ilustração*, que se publicava em Paris, criticaram a falta de rigor do júri do prémio D. Luís e a injustiça de não ser concedido o prémio ao mais aclamado e inovador romancista português. Mas a perplexidade de Pina perante *A Relíquia* não era muito menor do que a de Guiomar Torresão ou Pinheiro Chagas: não via o livro como obra séria, mas como uma genial obra humorística, que representaria um episódio tão extravagante e passageiro como *O Mandarin*, que o próprio Luís de Magalhães classificara, na *Revista Científica e Literária*, como “um descanso, um desaforo momentâneo no áspero estudo da realidade humana”.

Não é isso que vem dizer nesta recensão Luís de Magalhães, e tratando-se de um amigo tão próximo do escritor da Póvoa de Varzim, é lícito pensar que aquilo que nos transmite tivesse o aval do próprio romancista: Eça não tinha deixado de ser realista e até naturalista, não rompera com Flaubert ou Zola, mas a sua concepção de naturalismo alterara-se substancialmente, tal como já demonstravam os seus dois prefácios de 1886, o anteposto ao romance *O Brasileiro Soares*, da autoria do próprio Luís de Magalhães, e, sobretudo, o prefácio aos *Azulejos* do seu amigo Bernardo Pindela, conde de Arnoso.

Recordemos que o triunfo do Naturalismo como modelo estético dominante no romance europeu, consumado pelo êxito público de *L'Assommoir* (1878) e *Nana* (1880), tinha imposto a esse género literário um conjunto de regras técnico-narrativas (informalmente

fixadas, mas estritamente obedecidas) que passava pela heterodiegeese, pela impersonalidade narrativa e pela imparcialidade do narrador face às personagens e aos factos descritos. Incluía ainda a focalização interna das personagens e a adoção sintática do discurso indireto livre. Um notório discípulo do autor de *Germinal*, Joris-Karl Huysmans, iniciara a contestação desse modelo com a publicação de *À Rebours* (1884), romance que viria a tornar-se numa das principais referências da literatura decadentista. O “Manifeste des Cinq contre *La Terre*”, em que o volume décimo-quinto dos *Rougon-Macquart* é acusado, por jovens escritores que se autoproclamam naturalistas, de ser uma obra imoral e indigna, só viria a ser publicitado no jornal *Le Figaro* a 18 de agosto de 1887, mas comprova a existência de uma insubordinação antizoliana já instalada e subindo de tom. Essa crescente desobediência ao cânone imposto pelo Mestre (como lhe chamam os próprios dissidentes), colocava definitivamente em crise a fórmula estilística única e irredutível do Naturalismo e abria a possibilidade de produzir obras desalinhadas com o dogma.

Essa abertura vinha talvez já demasiado tarde para salvar obras como *O Conde de Abranhos* ou *A Capital*, mas permitia a Luís de Magalhães assumir sem reboço e sem vergonha a defesa do novo romance de Eça. *A Relíquia* não constituía, portanto, um interregno, um interlúdio lúdico de um percurso literário centrado no estudo sério e meticuloso da sociedade; era antes um artefacto estético produzido por um escritor que se apercebera do esgotamento da fórmula e do paradigma que dominara o discurso romanesco durante cerca de uma década, mas que necessitava de renovar-se para manter atualidade e eficácia.

O jornal *A Província* publicou-se no Porto entre 1885 e 1904, tendo sido Oliveira Martins o seu primeiro diretor e Luís de Magalhães (que publicaria também neste diário uma resenha crítica d’*Os Maias*) um dos seus mais profícuos colaboradores.

Tanto como nos foi dado constatar, a única coleção deste importante jornal, em que também colaborou Antero de Quental e outros significativos vultos literários do final do século XX, é aquela que se encontra na Biblioteca Pública Municipal do Porto, com consulta vedada ao leitor comum e a pedir restauro e digitalização urgentes. Excecionalmente, foi-nos concedida cópia do jornal em que figura o artigo aqui reproduzido, gentileza que não podemos senão agradecer. Contudo, a importância do jornal no plano regional e nacional, o seu valor patrimonial, em suma, exigem a sua salvaguarda e disponibilização pública. Se não forem tomados atempadamente os cuidados necessários, uma parte importante da cultura portuguesa perder-se-á definitivamente.

Por razões de espaço e legibilidade, a reprodução em fac-símile do artigo original foi objeto de montagem.

António Apolinário Lourenço

<https://orcid.org/0000-0002-1014-0459>

Assinaturas
 Porto, trimestre—750 rs.
 Fora do Porto, id. 900 •
 —————
 Número avulso... 10 •
 —————
Anuncios
 Por linha, 1.^a vez — 40 rs.
 seguintes, 20 rs.
 Outras publicações — preço
 conveniêntissimo.

Nos carros iam cinco caixões para as diferentes famílias de cada um dos cinco cadáveres, estavam absolutamente carbonizados e sem qualquer vida.

Enquanto se desempenha esse trabalho, há dois carros sendo transportados para os outros cadáveres que estão inteiros e que a maior parte tinham pedidos a vista por causa da angústia.

Primeiro aparelho, transportado por dois bombeiros, o cadáver de um homem jovem, com grande barba branca, vestido elegantemente. A corrente de ouro do relógio, que se vê sob o colchão de setim preto, enche de sangue. Atravessa o assento mo-

Fishes of the ...

Com efeito, como documento da história intelectual do autor, a *Reliquia* manifesta o fenômeno culminante: Queiroz entra na plena consciência do seu temperamento artístico e resolve-se a pô-lo em acção, sem exclusões, sem amputações determinadas por uma *parti-pris* de escola, por uma obediência metódica às regras doutrinárias d'uma certa escola.

Sim, Queiroz já não considera as suas obras humorísticas e phantasmagóricas como um simples repouso no aspero estudo da realidade.

suas classes, os seus partidos, os seus conservadores e os seus revolucionários, os seus dominadores romanos, as suas populações, a sua justiça, o seu Deus duro e terrível, o seu Martyr impenitente, perdido no sonho mystico do Bem! Que poder de imaginação para ver, humana, palpavel e real, toda essa grande pagina da Historia, pagina que marcou um novo capitulo na vida social e religiosa dos Povos! E este quadro do germen, da fonte, do nascimento d'uma religião—não será tão verdadeiro e muito mais difficil do que o estudo dos ultimos phenomenos da sua decadencia, das ultimas podridões da sua dissolução, que constituem o quadro do *Crime do Padre Amaro*? As estreitas condemnacões de Zola contra o romance historico são d'uma flagrante injustiça. Uma das grandes obras de Flaubert ha de ser sempre a *Tentação de Santo Antônio*—essa soberba reconstituição erudita da nevrose d'um anachoreta; e muito bons criticos põem a *Solambrão* acima de *Madame Bovary*. A verdade não soffre restricções de espaço ou de tempo. Está onde está, e é o que é. *Est quod est*.

O episodio phantastico da *Reliquia* é, pois, um dos mais reaes. Uma das primeiras cousas que n'elle fere o espirito é a sagacidade com que em todo esse quadro o artista colloca sempre a figura do Christo no segundo plano. Quando o catholico hypocrita do nosso tempo dá da cara com Jesus em frente de Pilatos, o seu coração, que esperava um grande abalo mystico, sente-se inexplicavelmente frio. «Mas, oh rara surpresa da alma variavel, não senti extasis nem terror! Era como se de repente me tivessem fugido da memoria longos, laboriosos seculos de Historia e de Religião... Achei-me inexplicavelmente anterior nos tempos. Eu já não era Theodorico Raposo, christão e bacharel. Era Theodoricus, um Lusitano, que viera n'uma galera das praias ressonantes do Promontorio Magno, e viajava, sendo Tiberio imperador, em terras tributarias de Roma. E aquelle homem não era Jesus, nem Christo, nem Messias,—mas apenas um moço da Galilea que, cheio d'um grande sonho, desce da sua verde sidade para transfigurar o mundo e renovar todo um céo, e encontra a uma esquina um Nothenim do Templo que o amarra e o traz ao Pretor, n'uma manha d'audiencia, entre um ladrão que roubara na estrada de Sichem e outro que atrára facadas n'uma rixa em Emath!». O que domina n'esta larga tela não é a apparição mystica d'um chefe de seita endeusado, nem a figura romantica d'um idealista humanitario: é, sim, o quadro complexo d'um estado social typico, um estado social que se vem repetindo de seculos a seculos, quando n'uma sociedade podre, inerte, ankylosada pelo formalismo das Leis e da

te, ankylosada pelo formalismo das Leis e da Ordem—rebenta um grito de revolta, um grito de protesto, que é como a alvorada pallida d'uma nova doutrina, d'uma nova moral, de uma nova justiça. E assim, synthetizando a engenhosa e significativa conversação que se desenrola, depois d'um almoço, em casa de Gamaliel, Toppius exclama: «Homens que me

háveis acolhido, a verdade abunda nos vossos espiritos como a uva abunda nas videiras! Vós sois tres torres que guardaes Israel entre as nações: uma defende a unidade da Religião, outra mantem o entusiasmo da Patria; e a terceira, que és tu, venerando filho de Beothos, cauto e ondeante como a serpente que amava Salomão, protege uma cousa mais preciosa que é a Ordem!... Vós sois tres torres; e contra cada uma o Rabbi da Galiléa ergue o braço e lança a primeira pedrada! Mas vós guardaes Israel e o seu Deus e os seus bens, e não vos deveis deixar derrocar!... Em verdade agora o reconheço, Jesus e o Judaismo nunca poderiam viver juntos.» E quando no morro do Golgotha, em frente do Christo agonizante, um sadduceu de longas melecias untadas brada que sempre nos calvarios se hão de erguer cruzes para sacrificar os inimigos da Ordem, o homem contemporaneo, que assiste milagrosamente a esta scena da Antiguidade, commenta aquella phrase com a seguinte tirada, cujo final é um eloquentissimo grito de justiça: «E senti uma densa melancholia entenebrecer a minha alma pensando n'essas cruzes vindouras, annunciadas pelo conservador de guedelha oleosa... Assim seria, oh dura miseria! Sim! d'ora avante por todos os seculos a vir, iria sempre recommencando em torno a lenha das fogueiras, sob a frialdade das masmorras, junto às escadas das forcas—este affrontoso escandalo de se juntarem Sacerdotes, Patricios, Magistrados, Soldados, Doutores e Mercadores, para matarem ferrozmente n'um alto morro o justo que penetrado do esplendor de Deus ensina a Adoração em Espirito, ou cheio do amor dos homens proclama o Reino da Igualdade!»

•

Vimos, pois, esta obra como um estudo de psychologia, como o quadro d'um momento social typico, como um bello ensaio de erudita reconstituição historica.

Mas ha ainda outro aspecto sob que é mister consideral-a:—sob o aspecto de satyra religiosa. E é justamente este um dos caracteres mais eminentes da *Reliquia* e onde o genio de Eça de Queiroz se revela com mais profundidade.

Essa satyra, porem, não tem o feitiço do sarcasmo, da apostrophe blasphema, da insolencia brutal, que são as armas habituaes dos

lencia brutal, que são as armas habituaes dos verrinarios hereticos. Mas sendo menos troncanta, menos ruidosa—é contudo mais penetrante, mais profunda. Entre estes dois tipos da grande arma da ironia ha a mesma differença que entre um sabre e um florete—entre o golpe e a estocada. Aquelle contunde, mas esta traspassa.

Que extraordinario effeito critico não produz, por exemplo, a scena entre Raposo e Eliezer, o Doutor da Tripa, em casa de Gamaliel, discutindo a personalidade de Jesus! O coevo do futuro deus, doutor do Templo, membro do Sanhedrin, nada sabia de Jesus—nem da sua vida lendaria, nem do seu infamante supplicio, realisado n'aquella tarde! «Atarefado com os enfermos que pela Paschoa atuiham Jerusalem (confessou elle) não fôra ao Xistus, nem a loja do perfumista Cleos, nem aos eirados do Hannan, onde as novas voam mais numerosas do que as pombas: por isso nada ouvira da appareição d'um Messias...» E é o portuguez, o catholico do seculo XIX, quem conta «ao Physico de Jerusalem, creado entre os marmores do Templo, a vida do Senhor!» Que sangrenta lançada critica, vibrada ao coração mesmo do mytho, a d'esta aproximação, entre burlesca e philosophica, dos dois momentos extremos da historia d'uma religião! Pois não veem aqui frente a frente, encarnados em personagens de comedia, o Judaismo e o Catholicismo? Não veem, sob um aspecto buffo e piccaresco, aquella mesma grandiosa scena do episodio grego do *Fausto* quando Goethe põe Mephistopheles, a encarnação moderna do Mal, conversando na Grecia classica com as chiméras, os grifos e outros velhos symbols infernaes da Antiguidade?

E' n'esta nota de impassibilidade critica, de relatividade historica em frente d'uma religião—que está o segredo do profundo alcance philosophico da ironia de Eça de Queiroz—essa ironia que reduz o *prodigio* a realidade, que faz emergir a historia d'entre a neblina vaga da lenda. Com esta força, os seus golpes são formidaveis, irresistiveis. Penetram até a fibra mais intima: varam de lado a lado. Assim o livro termina este duello cruel com uma verdadeira estocada de morte, nas considerações que a Theodorico suggerem a troca dos embrulhos e as suas fataes consequências. Perdera tudo—por uma estúpida falta de decisão. «Sim! quando em vez da Corôa de Martyrio apparecera sobre o altar da titi, uma camisa de peccado—eu deveria ter gritado com segurança: «Eis ahi a Reliquia! Quiz fazer a surpresa... Não é a Corôa de Espinhos! E' a camisa de Santa Maria Magdalena!... Deu m'a ella no Deserto!...» E Theodorico explica, com outros exemplos, como esta hypothese não podia ser inverosimil para o catholicismo de sua tia e dos seus amigos padres. L chorando tudo o que perdera, em bens e honras, com a sua cega confusão, exclama esta derradeira e profundas palavras: «E tudo is

ras, com a sua cega confusão, exclama estas derradeiras e profundas palavras: «E tudo isto perderá! Porquê? Porque houve um momento em que me faltou esse «descarado heroismo de affirmar», que batendo na terra com pé forte, ou pallidamente elevando os olhos ao céu—cris, atravez da universal illusão, Sciencias e Religiões.»

Eis, em alguns traços, o fundo d'esse originalissimo livro, o primeiro talvez onde Eça de Queiroz se ostenta na plena acção das suas complexas faculdades, onde elle maneja a um tempo o estylo, a psychologia, a moral, a archeologia e a historia. A todas as qualidades já apontadas, juntem se, porém, os thesouros d'uma forma unica, que dobra a palavra a todas as mais requintadas exigencias da expressão, que a subtilisa como um perfume, que a faz fulgir como a luz, que a torna marmureosa como uma brisa, profunda e limpida como a agua d'um lago; uma forma que encontra todas as notas desde a phrase solemne d'um deus ao dito imbecil d'um calino, desde a apostrophe ardente e austera do Essenio ao galincho priapico d'um devasso torpe:—juntem-se uma forma, que attinga a quintessencia da originalidade e o extremo limite da expressão—e ter-se-á apenas vagamente suspei-

do que seja essa bizarra e maravilhosa *Reliquia*, onde o genio de Eça de Queiroz se nos manifesta n'uma face nova.

LUÍS DE MAGALHÃES.

CIÊNCIAS E LETRAS

A Relíquia por Eça de Queirós

Luís de Magalhães, in *A Província*,
Porto, 31 de maio de 1887, pp. 2-3.

Diz-se que Shakespeare nunca tivera consciência do valor e alcance da sua prodigiosa obra teatral. Foi a plêiade dos seus críticos, dos seus exegetas, quem descobriu nessa enorme galeria cavada através da Alma Humana os filões inesgotáveis de mil teorias, de mil pontos de vista científicos, definidos e coordenados agora pelo saber contemporâneo, e dos quais o poeta do Avon teve como que a antevisão genial, no vago iluminismo dos seus palpitantes de vate. Esse facto é trivial de resto: e muitas das grandes obras literárias atravessam uma época sem verdadeira consciência do seu carácter e da sua significação, como as nuvens passam no ar tomando formas e expressões de objetos e de animais, que só o observador descobre e nomeia.

Com Eça de Queirós, com o ilustre mestre do *Crime do Padre Amaro*, não se deu, ou melhor não se dá absolutamente este mesmo facto. E corrijo muito de propósito o tempo do meu verbo, porque me parece que esta *nuance* de conjugação exprime bem a ideia de que no espírito do nosso romancista se operou, a partir do *Mandarin*, uma curiosa evolução de *consciência* literária. Oliveira Martins já aqui o frisou duma maneira mais precisa, na lúcida nota crítica com que precedeu as transcrições da *Relíquia*, quando se referiu à *ilusão do próprio escritor que procurava e não achava o seu caminho no género do romance moderno, criado por Diderot*.

Com efeito, como documento da história intelectual do autor, a *Relíquia* manifesta este fenómeno culminante: Queirós entra na plena consciência do seu temperamento artístico e resolve-se a pô-lo em ação, sem exclusões, sem amputações determinadas por um *parti-pris* de escola, por uma obediência metódica às regras doutrinárias duma certa estética. *Homo sum*.

Sou um homem: rio e choro, observo e comento, analiso e sonho, adoro e blasfemo. Em mim há a plena vida da minha espécie, a plena vida da minha raça, a plena vida do meu tempo. Olho o mundo em todos os seus aspetos, com todos os múltiplos olhos do espírito – esse Argus Panoptes de cem pálpebras abertas sobre a realidade e a fantasia.

É esta agora a sua estética, a sua lei artística. Mas não o foi sempre, porque durante muito tempo o nosso escritor enfeudou o seu belo espírito à suserania duma escola, e enclausurou-o aí, sob a regra férrea dum sistema, entre a cela estreita duma convenção literária, como quem cerrasse as grades da Trapa sobre um aventureiro irrequieto e audaz. Por isso ele tinha sempre o cuidado de se desculpar dessas escapadas, como no prólogo da tradução francesa do *Mandarin*, como no prólogo da reedição do *Mistério da Estrada de Sintra*. Numa dessas belas páginas, confessava já que, na sua qualidade de peninsular, era apenas observador por disciplina e convicção. A fantasia atraía-o, tentava-o, subia-lhe do fundo do seu ser em ataques violentos, como o sangue numa apoplexia. Tornava-se preciso abrir-lhe caminho, deixá-la correr para evitar a congestão. E era destas sangrias literárias que saíam as suas obras fantásticas.

Hoje, porém, a imaginação já não é para Queirós um pecado. Não desertou decerto essa bandeira do Realismo, que ele jurara nas célebres conferências do Casino, ao sentar praça no glorioso batalhão das Letras. Flaubert e Zola são ainda os seus mestres. Mas a sua estética alargou as vistas, o exclusivismo desapareceu, um novo aspeto de arte esboça-se no seu espírito: e no frontispício da *Relíquia* encontramos já, como um dogma, como uma tese, como uma divisa, este dístico largo e profundo: – *Sobre a nudez forte da Verdade – o manto diáfano da Fantasia*.

Sim, Queirós já não considera as suas obras humorísticas e fantasmagóricas como um simples *repouso no áspero estudo da realidade humana*. Já não as toma como triviais pretextos para as virtuosidades do seu estilo incomparável, trabalhado pacientemente ao cinzel, como um relevo de Cellini. Dentro dessa prosa opulenta, nobre, marmórea, pomposa – o seu espírito

mete agora cenas mais largas, personagens mais extraordinários, conceitos mais altos, toda a vibração da sua mordente ironia, que na *Relíquia* junta ao mais bizarro imprevisito a maior profundidade crítica. Todas estas qualidades, embrionárias no *Mandarim*, aparecem agora desabrochadas numa florescência soberba, uma florescência genesiaca, em todas as páginas da sua última obra. Por vezes chega a produzir vertigem aquela energia, aquele ímpeto de imaginação, torcendo-se nas volutas mais extravagantes, nos arabescos mais complicados, subindo em esfuziadas de *verve*, explodindo como um petardo em grandes *bouquets* de estilo deslumbrante. É toda a espontaneidade dum temperamento fantástico combinada com todas as qualidades dum espírito profundamente artístico. O homem está ali todo – enfim.

Quererei dizer com isto que deva passar-se um traço sobre os outros romances do escritor? Quererei com estas palavras negar o valor dessas obras-primas que se chamam *O Crime do padre Amaro* e *O Primo Basílio*? Não, decerto. Longe de mim tão herético pensamento. Seria condenar por absoluto o nosso romance contemporâneo, porque quer um quer outro daqueles dois livros, mas sobretudo o primeiro, estão destinados a ficar na literatura portuguesa como um magnífico padrão, como um marco miliário da evolução do nosso génio artístico. Objetivamente, pois, o valor das obras *realistas* e das obras *fantásticas* de Eça de Queirós é equivalente. Mas se através das obras se quiser procurar a individualidade do autor, se de entre as páginas pretendermos exumar o temperamento literário, a psicologia do artista – então força é confessar que as obras *fantásticas* sobrelevam às *realistas*, porque naquelas há, com a plena espontaneidade, toda a extensão indefinida do seu grande espírito.

*

Registre-se, pois, esta nova fase literária de Eça de Queirós. A par do metódico e sistemático estudo da realidade humana, a par das pacientes

e conscienciosas autópsias dos caracteres e dos temperamentos, a par das poderosas criações dos tipos – vêm agora as fantasmagorias humorísticas, o romance de *charge*, as novelas originais e indisciplinadas onde a fantasia e a história, a tragédia e a comédia, o patético e o grotesco, o sarcasmo e a piedade, a nota filosófica e a nota real, se acotovelam, se misturam, se dão as mãos, movendo-se, torcendo-se, agitando-se, rodopiando epileticamente, como numa sarabanda macabra. Todas as faculdades estranhas, bizarras, originais, que o fantasista da *Gazeta de Notícias* e das *Farpas* havia manifestado – acham por fim o seu caminho, encontram a sua forma, desabrocham numa literatura própria. A obra de Queirós divide-se em duas correntes, bifurca-se como um rio junto do seu delta. Ambos esses braços correm para o mar – correm para um mesmo fim, que é a Verdade. Mas o caminho é diferente; diferentes os aspetos das margens; diferentes os acidentes do terreno; – quer dizer diferentes o método, o processo, a forma e a fisionomia das obras.

Nos seus romances do primeiro tipo – Queirós toma um caso particular e concreto de psicologia, uma hipótese qualquer da vida, um qualquer exemplar humano, sobre que o seu espírito trabalha com o escalpelo da análise. Nos romances do segundo tipo, porém, os sentimentos são tomados em síntese, abstratamente, a forma substitui a expressão impassível da crítica pelo rictus cáustico da ironia, e a própria análise em vez de descer, de cavar, de profundar no solo da realidade, dissecando as raízes *humanas* dum certo personagem, ergue-se, eleva-se, e sobe no espaço enleando-se às ramificações aéreas da fantasia. Assim o *Mandarim* é um estudo humorístico do Remorso: assim a *Relíquia* é um estudo humorístico da Hipocrisia.

Eis o novo campo estético em que Eça de Queirós se interna agora, não já como numa escapada aventureira e boémia, mas com o passo firme e decidido dum explorador vitorioso que segue com segurança uma determinada marcha. Por isso eu disse que a *Relíquia* representava um ato de *consciência* artística. Este género de romance, que é dele, muito dele, onde toda a sua

individualidade se expande larga e acentuadamente, há de decerto tentá-lo, arrastá-lo, levá-lo a toda uma série de obras, que será talvez a mais bela coroa da sua glória literária.

Veja-se a soma de faculdades que entram em jogo na *Relíquia*; e esta consideração bastará para se compreender imediatamente o alcance extraordinário das obras deste tipo, muito mais complexas, muito mais profundas até certo ponto, apesar da sua indisciplina e incoerência, do que as que constituem a sua galeria realista. Ali há tudo desde o solene quadro antigo à picaresca *pochade* de ateliê: desde as tintas mais nobres dum pincel de acadêmico até às linhas mais cómicas dum lápis de caricaturista.

Que longas e pacientes investigações, que escrupulosas leituras – para pôr de pé numa perfeita ressurreição, viva, movimentada, ruidosa, a velha Jerusalém de Herodes, com o seu templo deslumbrante, as suas ruas tortuosas, a sua vida doméstica, as suas ideias, as suas classes, os seus partidos, os seus conservadores e os seus revolucionários, os seus dominadores romanos, as suas populaças, a sua justiça, o seu Deus duro e terrível, o seu Mártir impenitente, perdido no sonho místico do Bem! Que poder de imaginação para *ver*, humana, palpável e real, toda essa grande página da História, página que marcou um novo capítulo na vida social e religiosa dos Povos! E este quadro do gérmen, da fonte, do nascimento duma religião – não será tão verdadeiro e muito mais difícil do que o estudo dos últimos fenómenos da sua decadência, das últimas podridões da sua dissolução, que constituem o quadro do *Crime do Padre Amaro*?! As estreitas condenações de Zola contra o romance histórico são duma flagrante injustiça. Uma das grandes obras de Flaubert há de ser sempre a *Tentação de Santo Antão* – essa soberba reconstituição erudita da nevrose dum anacoreta; e muito bons críticos põem a *Salammbô* acima de *Madame Bovary*. A verdade não sofre restrições de espaço ou de tempo. Está onde está, e é o que é. *Est quod est*.

O episódio fantástico da *Relíquia* é, pois, um dos mais reais. Uma das primeiras cousas que nele fere o espírito é a sagacidade com que em todo esse quadro o artista coloca sempre a figura do Cristo no segundo plano.

Quando o católico hipócrita do nosso tempo dá de cara com Jesus em frente de Pilatos, o seu coração, que esperava um grande abalo místico, sente-se inexplicavelmente frio. «Mas, oh rara surpresa da alma variável, não senti êxtase nem terror! Era como se de repente me tivessem fugido da memória longos, laboriosos séculos de História e de Religião... Achei-me inexplicavelmente anterior nos tempos. Eu já não era Teodorico Raposo, cristão e bacharel. Era Theodoricus, um Lusitano, que viera numa galera das praias ressoantes do Promontório Magno, e viajava, sendo Tibério imperador, em terras tributárias de Roma. E aquele homem não era Jesus, nem Cristo, nem Messias, — mas apenas um moço da Galileia que, cheio dum grande sonho, desce da sua verde aldeia para transfigurar o mundo e renovar todo um céu, e encontra a uma esquina um Nethenim do Templo que o amarra e o traz ao Pretor, numa manhã de audiência, entre um ladrão que roubara na estrada de Siquém e outro que atirara facadas numa rixa em Emath!». O que domina nesta larga tela não é a aparição mística dum chefe de seita endeu-sado, nem a figura romântica dum idealista humanitário: é, sim, o quadro complexo dum estado social típico, um estado social que se vem repetindo de séculos a séculos, quando numa sociedade podre, inerte, anquilosada pelo formalismo das Leis e da Ordem — rebenta um grito de protesto, que é como a alvorada pálida duma nova doutrina, duma nova moral, de uma nova justiça. E assim, sintetizando a engenhosa e significativa conversa que se desenrola, depois dum almoço, em casa de Gamaliel, Topsius exclama: «Homens que me haveis acolhido, a verdade abunda nos vossos espíritos como a uva abunda nas videiras! Vós sois três torres que guardais Israel entre as nações: uma defende a unidade da Religião, outra mantém o entusiasmo da Pátria; e a terceira, que és tu, venerando filho de Beothos, cauto e ondeante como a serpente que amava Salomão, protege uma coisa mais preciosa que é a Ordem!... Vós sois três torres: e contra cada uma o Rabi da Galileia ergue o braço e lança a primeira pedrada! Mas vós guardais Israel e o seu Deus e os seus bens, e não vos deveis deixar derrocar!... Em verdade agora o reconheço, Jesus e o Judaísmo nunca poderiam viver juntos.» E

quando no morro do Gólgota, em frente do Cristo agonizante, um saduceu de longas melenas untadas brada que sempre nos calvários se hão de erguer grandes cruzes para sacrificar os inimigos da Ordem, o homem contemporâneo, que assiste milagrosamente a esta cena da Antiguidade, comenta aquela frase com a seguinte tirada, cujo final é um eloquentíssimo grito de justiça: «E senti uma densa melancolia entenebrece a minha alma pensando nessas cruzes vindouras, anunciadas pelo conservador de guedelha oleosa... Assim seria, oh dura miséria! Sim! doravante por todos os séculos a vir, iria sempre recomeçando em torno à lenha das fogueiras, sob a frialdade das masmorras, junto às escadas das forcas – este afrontoso escândalo de se juntarem Sacerdotes, Patrícios, Magistrados, Soldados, Doutores e Mercadores, para matarem ferozmente num alto morro o justo que penetrado do esplendor de Deus ensina a Adoração em Espírito, ou cheio do amor dos homens proclama o Reino na Igualdade!»

*

Vimos, pois, esta obra como um estudo de psicologia, como o quadro dum momento social típico, como um belo ensaio de erudita reconstituição histórica.

Mas há ainda outro aspeto sob que é mister considerá-la: – sob o aspeto de sátira religiosa. E é justamente este um dos caracteres mais eminentes da *Relíquia* e onde o génio de Eça de Queirós se revela com mais profundidade.

Essa sátira, porém, não tem o feitio do sarcasmo, da apóstrofe blasfema, da insolência brutal, que são as armas habituais dos verrinários heréticos. Mas sendo menos truculenta, menos ruidosa – é contudo mais penetrante, mais profunda. Entre estes dois tipos da grande arma da ironia há a mesma diferença que entre um sabre e um florete – entre o golpe e a estocada. Aquele contunde, mas esta traspassa.

Que extraordinário efeito critico não produz, por exemplo, a cena entre Raposo e Eliézer, o *Doutor da Tripa*, em casa de Gamaliel, discutindo a per-

sonalidade de Jesus! O coevo do futuro deus, doutor do Templo, membro do Sanhedrin, nada sabia de Jesus – nem da sua vida lendária, nem do seu infamante suplício, realizado naquela tarde! «Atarefado com os enfermos que pela Páscoa atulham Jerusalém (confessou ele) não fora ao Xistus, nem à loja do perfumista Cleos, nem aos eirados do Hannan, onde as novas voam mais numerosas do que as pombas: por isso nada ouvira da aparição dum Messias...» E é o português, o católico do século XIX, quem conta «ao Físico de Jerusalém, criado entre os mármore do Templo, a vida do Senhor!» Que sangrenta lançada crítica, vibrada ao coração mesmo do mito, a desta aproximação, entre burlesca e filosófica, dos dois momentos extremos da história duma religião! Pois não veem aqui frente a frente, encarnados em personagens de comédia, o Judaísmo e o Catolicismo?! Não veem, sob um aspeto bufo e picaresco, aquela mesma grandiosa cena do episódio grego do *Fausto* quando Goethe põe Mefistófeles, a encarnação moderna do Mal, conversando na Grécia clássica com as quimeras, os grifos e outros velhos símbolos infernais da Antiguidade?!

É nesta nota de impassibilidade crítica, de relatividade histórica em frente duma religião – que está o segredo do profundo alcance da ironia de Eça de Queirós – essa ironia que reduz o *prodígio* a *realidade*, que faz emergir a *história* de entre a neblina vaga da *lenda*. Com esta força, os seus golpes são formidáveis, irresistíveis. Penetram até à fibra mais íntima: varam de lado a lado. E assim o livro termina este duelo cruel com uma verdadeira estocada de morte, nas considerações que a Teodorico sugerem a troca dos embrulhos e as suas fatais consequências. Perdera tudo – por uma estúpida falta de decisão. «Sim! quando em vez da Coroa de Martírio aparecera sobre o altar da titi, uma camisa de pecado – eu deveria ter gritado com segurança: «Eis aí a Relíquia! Quis fazer a surpresa... Não é a Coroa de Espinhos! É a camisa de Santa Maria Madalena!... Deu-ma ela no Deserto!» E Teodorico explica, com outros exemplos, como esta hipótese não podia ser inverosímil para o catolicismo de sua tia e dos seus amigos padres. E chorando tudo o que perdera, em bens e honras, com a sua cega confusão, exclama estas der-

radeiras e profundas palavras: «E tudo isto perdera! Porquê? Porque houve um momento em que me faltou esse «descarado heroísmo de afirmar», que batendo na terra com pé forte, ou palidamente elevando os olhos ao céu — cria, através da universal ilusão, Ciências e Religiões.»

Eis, em alguns traços, o fundo desse originalíssimo livro, o primeiro talvez onde Eça de Queirós se ostenta na plena ação das suas complexas faculdades, onde ele maneja a um tempo o estilo, a psicologia, a moral, a arqueologia e a história. A todas as qualidades já apontadas, juntem-se, porém, os tesouros duma forma única, que dobra a palavra a todas as mais requintadas exigências da expressão, que a subtiliza como um perfume, que a faz fulgir como a luz, que a torna murmurosa como uma brisa, profunda e límpida como a água dum lago; uma forma que encontra todas as notas desde a frase solene dum deus ao dito imbecil dum calino, desde a apóstrofe ardente e austera do Essénio ao guincho priápico dum devasso torpe: — junte-se uma forma, que atingiu a quintessência da originalidade e o extremo limite da expressão — e ter-se-á apenas vagamente suspeitado do que seja essa bizarra e maravilhosa *Relíquia*, onde o génio de Eça de Queirós se nos manifesta numa face nova.

(Página deixada propositadamente em branco)

RECENSÕES

(Página deixada propositadamente em branco)

ÍNDICE DE RECENSÕES

MARIA HELENA SANTANA

Eunice Moreira, Amanda Oliveira, Fábio Nascimento (Orgs.)
Histórias da Literatura: leituras contemporâneas (2017) 347

ERIK VAN ACHTER

Martin Puchner, *The Written World: How Literature Shaped History* (2017) 350

JOSÉ AUGUSTO CARDOSO BERNARDES

Ana Isabel Buescu, *D. Beatriz de Portugal, a Infanta esquecida (1504-1538)* (2019) 354

MARIA REGINA BARCELOS BETTIOL

Carlos Maduro (Org.), *Cartas de proposta e de resposta. Correspondência completa entre o Padre António Vieira e o Marquês de Nisa* (2017) 359

ANTÓNIO APOLINÁRIO LOURENÇO

Hubert D. Jennings, *Fernando Pessoa, The Poet With Many Faces: A Biography and Anthology* (2019) 362

DIEGO GIMÉNEZ

Sandra Teixeira de Faria (Ed.), *El Futurismo en Europa y Latinoamérica: Orígenes y Evolución* (2019) 367

ONÉSIMO TEOTÓNIO ALMEIDA

Ana Paula Arnaut (Ed.), *Identity(Ies): A Multicultural and Multidisciplinary Approach* (2017) 370

RUI MANUEL AFONSO MATEUS

Sandro Patrício Gama Nóbrega, *Leitura em voz alta na aula de português. Espaço(s) e modo(s) de intervenção* (2018) 373

(Página deixada propositadamente em branco)

**HISTÓRIAS DA LITERATURA:
LEITURAS CONTEMPORÂNEAS.**
**EUNICE MOREIRA, AMANDA OLIVEIRA,
FÁBIO NASCIMENTO (Orgs.)**
Porto Alegre: Luminara Editorial, 2017
410 páginas. ISBN 978-85-62989-19-3

Este substancioso volume, coordenado por Maria Eunice Moreira, reúne um conjunto de conferências produzidas no âmbito do Seminário Internacional de História da Literatura, realizado na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (Brasil) entre 1995 e 2015. Nele participaram reputados investigadores de várias partes do mundo, analisando, sob diferentes perspectivas, os problemas e desafios epistemológicos da história literária contemporânea.

A declinação plural do título – *Histórias da Literatura* – já permite entrever a rejeição de um discurso narrativo uniforme, recebido do modelo canônico que está na gênese desta disciplina acadêmica. Nascida no século XIX e pujante durante grande parte do século XX, a história literária, de matriz europeia (e eurocêntrica) entra em declínio a partir das últimas décadas de Novecentos e começa desde então a questionar-se seriamente. Ao publicar *Is literary history possible?*, em 1992, David Perkins dava expressão à distância crescente entre a história e a teoria literária coevas, abrindo um debate sobre os fundamentos cognitivos e interpretativos que lhe davam (dão?) legitimidade. A visão orgânica

e hierárquica da literatura, bem como a ideia hegemônica da cultura nacional vinham já então a desmoronar-se nos vários sectores dos estudos literários e culturais. *Novas histórias* surgiam, trazendo a primeiro plano as margens rasuradas do cânone e pondo em causa o próprio conceito de literatura como “sistema”, aplicável a todas as produções e latitudes.

Esse debate ainda hoje prossegue, bastante consensual na identificação dos problemas mas sem solução orientadora quanto ao destino de uma disciplina algo descentrada do seu lugar epistemológico. Os 21 ensaios selecionados, embora publicados ao longo de vinte anos, dão testemunho do *estado da arte* neste campo do conhecimento, marcado pela profunda reconfiguração decorrente das teorias pós-modernas e pós-coloniais. Abordá-los-emos em função de alguns temas nucleares – tempo, cânone, nação – e não cronologicamente.

Claudio Guillén, um nome grande do comparativismo, é o primeiro a afirmar que “Não existe já uma tradição única, constante e majestosa, como antes de T.S. Elliot, em que um escritor possa inscrever-se” (p. 19), mas antes uma rede de relações à escala internacional cuja percepção depende do tempo-espço que nos é familiar. Por conseguinte, recusa qualquer visão totalizadora, finalística de algo que está sempre, por definição, *in medias res*: “Não, a história da Literatura não tem princípio nem fim (nem sequer as nacionais, cujas

origens têm fundas raízes invisíveis)” (p. 33). Em alternativa, o exercício que propõe – a inter-historicidade – é o de aproximar dois campos temporais ou culturais em que se verifiquem analogias. Considerando, entre outros exemplos, os géneros epistolares, realça a sobreposição de ‘continuidades e descontinuidades’: nunca há substituições nem perdas radicais na história da cultura, pois é próprio do legado cultural que nada se perde de vez.

Também Ettore Finazzi-Agrò reflete sobre a *descontinuidade*, posto que qualquer historicidade suscita a presença de temporalidades e interroga a ordem única e “natural” dos eventos. Será possível construir uma história que seja “descompassada”, “sem relógio” (termos de Bosi) e não sequencial e causal? O conceito moderno do tempo humano inspira-lhe uma história da cultura brasileira como uma “constelação de histórias” que se repetem, inscrevendo a diacronia na sincronia. O método consiste, explica num segundo ensaio, na “justaposição de imagens ou de figuras nas quais se condensa, por instantes, a memória de uma nação” (p. 387); uma iconologia de figuras cruzando tempos sem causalidade nem unidade.

O problema do cânone aflora em vários trabalhos, focado sob o ângulo ideológico ou genológico. Carlos Reis reflete sobre a personagem-escritor (ou vice-versa) nas histórias da literatura e no cânone: “A narratividade que, pela via da personagem enforma a história

literária favorece a tensão própria do grande enredo de que se tece a história da literatura” (p. 342); detém-se em vários escritores que foram também figuras ficcionais, em particular sobre Camões, dado o mito biográfico que rodeou o poeta. Ana Caballé trata do género autobiográfico e da sua diferente consagração consoante os países; estuda o caso de Espanha, em que não entrou no cânone como discurso modelar, deixando alguns textos notáveis na sombra. Segundo Enric Sullà (“El canon sempre llega tarde”), o cânone, como metarrelato, respondeu a uma necessidade cultural de outro tempo mas deixou um vazio difícil de contornar. Em seu lugar defende o estudo dos ‘clássicos’, conceito mais neutro, dinâmico e sem ambições nacionalistas: há clássicos modernos dos mais diversos géneros, eruditos e populares, que se legitimam em função dos leitores.

A ideia de nação polariza grande parte dos ensaios mais focados na região sul-americana. A nação que nos habituámos a conceber como algo orgânico – seja por parte do discurso historiográfico, sociológico ou literário – é agora objeto de desmontagem crítica enquanto construto aglutinador. Como lembra Octavio Ianni, a nação é ao mesmo tempo realidade e ficção, imaginário e racionalização. E se é verdade que não existe à margem da narração, como quase todos os autores constatarem, também nos desafia ao exorcismo das grandes narrativas identitárias. O tempo pós-

-moderno encorajou a visão múltipla, descentradora, e o pós-colonialismo inverteu a pirâmide cultural construída sob o signo da “dominação”. Para Nelson H. Vieira, a multiculturalidade deve estar no cerne de uma história literária moderna e democrática, que saiba representar a alteridade e a “diferença” (étnica, social, grupal...). Esta exigência torna-se particularmente pertinente em culturas de matriz híbrida, como a brasileira, por muito que tal reescrita possa desestabilizar a narrativa nacional.

Também outros autores se concentram na consciência pós-colonial, considerando o espaço mais amplo da América Latina: ao criar-se uma pré-história das literaturas americanas, ocultou-se a “literatura indígena”; ela aparece agora em força, mas fragmentada, como na realidade é. Segundo Hugo Achugar, coloca-se desde logo o problema da língua, pois a heteroglossia é inerente a este espaço e aos seus sujeitos, cuja diversidade encaixa mal nos projetos nacionalistas e no próprio lexema “latino-americano”. Todavia, o dinamismo sociocultural desta parte do mundo tem implicado transformações relevantes: a par da escrita, recupera-se o Romanceiro oral índio, como nota Zulma Palermo, e surgem produções intermediáticas alternativas. Ana Pizarro observa que a consciência de subalternização vai empurrando o popular para o sistema erudito; já não basta, desde os anos 70, falar em ‘transculturização’; trata-se mais de criouliização a nível

global. Mónica Barnabé acrescenta que a videosfera criou uma ‘biblioteca’ suplementar que trouxe a público figuras excluídas da cultura tradicional. É o tempo do ‘cosmopolitismo do pobre’, que caiu diretamente na metrópole contemporânea sem passar na era industrial. Por conseguinte, a literatura não serve já políticas identitárias: fora do discurso geopolítico, a “Nossa América” deixou de existir.

Finalmente, há um conjunto de textos centrados na tradição histórico-literária de Portugal e do Brasil. David Brookshaw analisa a história da literatura brasileira do ponto de vista ideológico: como ela imprimiu à literatura, desde as origens românticas, uma vontade identitária, “inventando-a” segundo o padrão desejado. Luiz Costa Lima vai mais longe, ao afirmar que a história literária enquistou na ideia romântica ou teleológica da nação, “permanecendo, até hoje, a ferramenta básica com que, no Brasil, se encara a literatura.” (p. 246). Paulo de Medeiros também traça um panorama crítico da produção portuguesa mais recente, que considera pouco sensível às transformações teóricas operadas no campo literário. Comenta depois duas obras “revisionárias” em língua inglesa – uma em Portugal (Tamen e Buescu, 1999), outra no Brasil (J. Rocha, ed., 2000) – ambas mais inovadoras nos propósitos do que no resultado final. Outros autores – José Ornelas, Vânia Pinheiro Chaves – detêm-se em análises de casos histórico-literários concretos.

Vale a pena concluir com o excelente ensaio de Hans Ulrich Gumbrecht, cujo título convoca a questão central do volume: “Devemos continuar escrevendo histórias da literatura?” Traçando o historial da disciplina, observa, no século XX, um movimento centrífugo em relação a todo o perspectivismo historiográfico; uma autêntica ‘fobia’ em relação à história e à forma narrativa foi-se adensando, à medida que entra em crise a epistemologia baseada no sujeito que vê ‘de fora’. Segundo o novo paradigma filosófico, o observador deixa de estar situado no limiar entre passado e futuro e passa a estar diluído, imerso no objeto observado; por conseguinte, a narrativa da nação perdeu interesse, mas ganharam relevo as experiências físicas de *imersão histórica*. Procuramos na historicidade da literatura “um sentimento sensual de ser parte de e inscrito no mundo material que nos cerca” (p. 239). Isso dará lugar a “um novo tipo de histórias da literatura que são fragmentados em centenas de pequenas ‘entradas’”, mas que “não convergem para quaisquer conceitos mais abrangentes que tentem capturar a identidade de uma nação.” (*ibid.*).

Permanecem, como se vê, muitas incertezas sobre o futuro da história literária enquanto disciplina académica – se futuro vier a ter, como nota Gumbrecht, pois, atualmente, “não temos manual de instruções”. Mas essa é uma discussão que não se esgota no presente volume. O seu mérito é sobretudo o de

debater as questões teóricas e culturais que hoje enfrenta quem se dedica ao estudo sistémico da literatura. Não é demais realçar a coerência e a qualidade desta publicação, que apenas peca por algum descuido na revisão dos textos, todos eles apresentados em língua portuguesa ou espanhola.

Maria Helena Santana

<https://orcid.org/0000-0002-4264-2568>

https://doi.org/10.14195/2183-847X_9_15

**THE WRITTEN WORLD:
HOW LITERATURE SHAPED HISTORY
MARTIN PUCHNER**

London: Granta Books, 2017

410 páginas. ISBN 978-1783783137

The Written World – How Literature shapes History by Martin Puchner tries to trace the journey of literature and how it interacts with civilization. As a professor of English and comparative literature at Harvard, Puchner strives to guide the readers through a well-crafted chronological tour of world history. From the world of Homer through the establishment of Christianity to the eccentric world of Harry Potter, the book reflects on the world of literature as it develops parallel to the world of contemporary man. A critical look at the content shows that the focus of the book is not primarily on literature; rather, it touches on the technologies associated with the production and distribution of literature.

In his work, Martin Puchner indicates how present day literature originates from the political, social, religious, and economic elements of civilization and how well literature as a product of society interacts and impacts on the norms of that very society. As the cover suggests, the book offers an all embracing view, from the Stone Age to the contemporary world of print hence achieving the title 'Written World'.

In all its sixteen chapters, the author picks up an important issue and talks about the content, its author, and the time it was published. Furthermore, he highlights how the written material has shaped civilization. His primary focus is on the achievement of foundational texts and their influence on present day literature. Foundational texts may be explored as texts that have continuously accrued power and significance over a long period of time that they have become source codes for the society's culture, norms, and values. By tackling a chapter in its own time, the author aims at achieving a smooth flow and stream of literature based on history. For example, he touches on the Epic of Gilgamesh (p. 22), the first ever known and recorded literary work and narrative discovered in the 19th century by Austen Henry near Mosul in Iraq. Mosul is thought to be the ancient biblical city of Nineveh where literature was produced by using Cuneiform Clay tablets. The literature then to Don Quichote, Ezra's Bible, Derek Walcott poetry to the fantasies of George R.R.

Martin and J.K. Rowling. By adopting such a chronological structure, the author reflects on actual effects of literature on the civilization of the world through written means. Interestingly, by presenting the story of literature in a chronological order provides a better opportunity for readers to understand the flow as well as how the world of literature came into being.

By means of works such as Alexander's Pillow Book (p. 3) – i.e. The Odyssey – the author demonstrates the influence language can have on people with a case study of Egyptian literature. The exploration by Puchner builds a better understanding of how Alexandria's influence resulted in the proliferation of beautiful things in Greek (p. 16). Additionally, the Epic of Gilgamesh informs the reader that before Alexander the Great, there were other important people such as Ashurbanipal, the Mesopotamian king (p. 26). More importantly, the Epic of Gilgamesh harbors some historical events such as the Old Testament that were recorded by Ezra (p. 46). Through the explanation, it becomes clear that Ezra worked on elevating the foundational text and content that eventually came to be referred to as the Holy Bible that carries the object of worship.

In connecting the past and the present, it is crucial to note the use of first person 'I' in the book. The direct involvement of the author in the events taking place in the narration makes the book more interesting to the readers.

As a result, it provides a groundbreaking environment where Puchner takes the reader through a remarkable journey through which literature and global stories have created a world society experiences today. It makes it simple for readers to understand how writing has indirectly and directly inspired the rise and fall of nations, empires, and societies that spark the political, philosophical ideas, and the birth of diverse beliefs. The strategy convinces the readers on the power and the influence that a good story carries. For example, the story 'One Thousand and One Nights with Scheherazade' (p. 121). Puchner explains how philosophical mentors such as Socrates, Jesus Christ, and Confucius spread their teaching through oral means. However, the author signals that the disciples of these philosophical minds coined the art of writing to propagate their message to their audience (p. 138).

The writing adopted by the disciples and the target groups provided the opportunity and the platform for the author to elaborate on the history of printing and how the automation of writing acted as an integral part of advancing world literature and history. For example, *The Communist Manifesto* explores the political, social and economic challenges present in Europe before the 1850s (p. 252). Additionally, the author enlightens the readers on other foundational texts like 'The Popol Vuh' (Chapter 8) of the Mayan people that was suppressed

and torched by Spanish Conquistadors in the year 1562 (p. 171). Additionally, he highlights the Epic of Sunjata that remained in oral forms until recently when it was converted into written text (p. 290). In totality, it delightfully narrates the chronicles of writing technologies, printing press, and how it eventually shaped the people, their values, and history. Puchner showcases his keen eye on the ironies progressed by diverse histories and how they influence the ideas, values, and practices adopted by diverse groups in the modern world.

A critical review of the book mirrors Puchner as an author who keeps the curious reader attached to the stories. He achieves this by exploiting his ability to integrate illustrations, photos, and maps into the textual notes hence improving the reader's experience. Furthermore, the incorporation of a personal tone that combines his research into the storyline makes it simple for the reader to relate and identify. As a result, he gives the readers a new touch and experience that is entirely different from reading a standard textbook. For example, towards the end of the narrative, he presents his views regarding the future of the literature. He informs the readers that the world is presently witnessing a transitional period that powers adoption into the world of technologies such as computers. This presents varied emotions towards the presentation of literature. For instance, he expresses his wor-

ries regarding the place of literature in an environment where technological revolution is resulting in traditional structures becoming obsolete.

Consequently Puchner feels the world is standing on the verge of a second great explosion where the written world is poised to transform any time soon. Nevertheless, he notes that in the age of the written world, people are becoming more literate based on the fact that many people are doing a wide range of writing at a given point in time. For example, in the age of technology, there are numerous types of blogs, websites, and databases carrying with them a different niche in literature.

In totality, in the *Written World*, Martin Puchner argues and confirms that literature extends far beyond an individual's experience in the world of literature. For instance, he informs the readers that historical events tend to follow a continuous pattern. In the same manner, a technological shift comes loaded with new forms of writing that give room for new ideas and voices to proliferate hence changing the societal norms, values, and culture. This is evident in 'The Tale of Genji' that gave rise to Murasaki Shikibu, a Japanese lady. Therefore, he argued that similar to how 'The Tales of Genji' acted as a foundational text to the revolution of Japanese aesthetic, so do technologies change the modern world. Therefore, by including Murasaki in the literature, Puchner focused on enlightening his readers on the techno-literary shifts

that are inserting change and anxiety in the contemporary age. In short, he believes that having an all-inclusive and evolving world literature provides an evidence-based solution to diverse global problems in the coming future.

Finally, there are numerous reasons why the book by Martin Puchner is a highly rated and recommendable reading. First and foremost, the book represents the true story of the evolution of literature. It explains to the readers how great texts and technologies have directly and indirectly shaped cultures, altered human history, and eventually streamed the path towards embracement of civilization. For example, in the modern world, people are enjoying innovation such as social media, websites, and blogs where they can publish their content. However, less is known about the foundation of these platforms. Nevertheless, Puchner takes a position to inform the readers on the influence of Spanish adventurers, American Astronauts, Japanese Court ladies, and Greek generals in shaping and spreading literature as it is enjoyed today by the vast majority of the reading public.

Therefore, as a captivating story on how the development of literature came to be, *The Written World* provides an intersection of different traditional pillars on political movements, development of religions, and social transformation hence providing a new, enticing, and informing perspective on human history. As a result, any reader

who wishes to understand the chronological achievement of print media has a golden opportunity of reading through *The Written World* by Martin Puchner. In conclusion, *The Written World* is an exact definition of a delightful narrative that features a chronological stream of writing technologies, evolution or printing press, and the book chronicles that shape people, their social life, economics, politics, religion, and commerce. It achieves this by showcasing how literature has turned planet Earth into an exceptionally written world. For that reason, it is recommendable to any reader who loves unearthing the foundation pillars of various literature innovation and publication present in the contemporary world.

See also PUCHNER, Martin (2018). “Martin Puchner Explains The History Of The Written World”. *Youtube*. Accessed 28.7.2018 in <https://www.youtube.com/watch?v=4b2a9YbwBIQ>.

Erik Van Achter

<https://orcid.org/0000-0001-9987-2340>

https://doi.org/10.14195/2183-847X_9_16

**D. BEATRIZ DE PORTUGAL, A INFANTA
ESQUECIDA (1504-1538)**

ANA ISABEL BUESCU

Barcarena: Manuscrito, 2019

271 páginas. ISBN 978-989-8871-73-2

1. O objetivo da obra que agora se publica é bem claro: resgatar do esque-

cimento uma figura do nosso século XVI. Trata-se da infanta D. Beatriz, filha de D. Manuel e D. Maria de Aragão, que, por força do “mercado de casamentos” que então vigorava nas cortes europeias, saiu do Reino aos 16 anos para casar com Carlos II, Duque de Saboia.

Pelas características que apresenta, a biografia em apreço pode aproveitar a um conjunto alargado de leitores, desde o simples interessado por temas de história cultural até ao estudioso do Quinhentismo. Para os apreciadores de literatura dessa época, por exemplo, D. Beatriz é relacionável com uma peça de teatro: *Cortes de Júpiter*, auto composto por Gil Vicente em 1521, justamente para assinalar a partida da jovem para a corte de Saboia. Três séculos depois, em 1838, Almeida Garrett empenhado em refundar o teatro português, viria a escrever e a encenar *Um Auto de Gil Vicente*, aproveitando ainda as circunstâncias que envolvem a viagem de D. Beatriz.

No auto quinhentista, a infanta é uma figura externa. A sua partida e o aparato que lhe é inerente parecem servir apenas para representar uma corte onde a jovem deixa saudades. De tal forma que, em alguns casos, os cortesãos e outras figuras são *transformados* em peixes que vão acompanhando a armada ao longo da viagem. Enganam-se porém os que pensam que a peça vicentina se esgota no divertimento celebrativo, que faz lembrar os cortejos marítimos e os momos medievais.

Como sempre acontece, o dramaturgo de D. Manuel aproveita a situação para insinuar críticas de vários tipos. Não identificamos completamente o motivo que levou o dramaturgo a representar Garcia de Resende em forma de peixe tamboril. É mais fácil compreender a razão pela qual os cônegos da Sé são transformados em toninhas, apontados como animais predadores de sardinhas (disfarce reservado às varinas).

Já no caso do drama garrettiano, existe uma intriga, na qual a infanta é personagem-chave. Na linha de uma suposição efabulada no século XVII por Manuel de Faria e Sousa, Beatriz teria despertado em Bernardim Ribeiro um amor desesperado. Esse mesmo poeta é por sua vez, amado em silêncio por Paula, filha de Gil Vicente. Num ato de desespero, o apaixonado consegue aceder à nau, ainda fundeada no Tejo, para se despedir da infeliz infanta que parte muito contra a sua vontade. Logo depois, ao que tudo indica, o poeta suicida-se romanticamente, atirando-se à água.

O leitor de Gil Vicente e de Garrett tem assim, desde logo, motivos bastantes para se aproximar da biografia agora publicada por Ana Isabel Buescu. Pode sentir curiosidade em avaliar a distância que existe entre essa mesma realidade e a imaginação dos dois escritores, por exemplo. E se é certo que nas *Cortes de Júpiter* o conteúdo dramático não colide com os factos, o drama de Garrett vive de uma elaborada trama ficcional. Para além da verdade histó-

rica, aqui limitada a um esbatido pano de fundo, o escritor oitocentista vai servir-se de dois protagonistas: Paula, que colabora com o pai nos preparativos da estreia de *Cortes de Júpiter*, e Bernardim Ribeiro, o autor de *Menina e Moça*. De Paula Vicente pouco se sabe, o que permite a Garrett uma fantasia quase ilimitada no plano das emoções; no caso de Bernardim, Garrett tem caminho ainda mais livre para explorar a aura de mistério que sempre envolveu o autor e a própria obra, abrangendo não apenas a novela mas também a lírica (églogas e sextina). De resto, os biógrafos de Bernardim convergem na evocação de tragédias, perseguições, atos de alienação e desespero.

O livro de Ana Isabel Buescu destaca-se pela clareza, pelo rigor, atributos que um leitor não especialista agradece de forma particular. Esse cuidado cria inclusivamente em quem lê a agradável sensação de ser conduzido, por mão segura e paciente, ao interior dos compartimentos que integram o edifício cultural da época: o ambiente da civilidade cortesã, as práticas devocionais e as tensões políticas que acabam por ditar o consórcio entre a filha de D. Manuel e o representante de uma linhagem que vivia momentos difíceis nos planos financeiro e político. A historiadora não ignora as muitas derivações da história que nos conta; mas tem o cuidado de nunca abandonar o fio cronológico que vai do nascimento da infanta, ocorrido a 31 de dezembro de 1504, até à sua morte, verificada aos

33 anos, na sequência do seu décimo parto.

Para além dos factos linearmente narrados, o leitor pode ter acesso a 982 notas suplementares. Nelas se encontra a identificação de fontes, se fundamentam e aprofundam aspetos que permanecem controversos ou se alarga a informação a questões que, embora importantes, não cabem na linearidade narrativa. Às Notas seguem-se três quadros genealógicos explicitando as múltiplas e complicadas ramificações familiares que envolviam as principais monarquias da Europa. Finalmente, ao longo de quinze páginas, a biógrafa dá conta honesta de um extenso elenco de “Fontes e Estudos”, que incluem livros e artigos em várias línguas, versando matérias que podem ir da história de arte, à história política e religiosa, sem esquecer a própria história literária.

2. Há apenas quatro décadas, nos estudos literários, a informação histórico-biográfica era tida por irrelevante ou mesmo perturbadora da aproximação “científica” que supostamente apenas se devia ao texto. Para anedotizar o binómio vida/obra era muitas vezes invocado o trabalho a que Anselmo Braamcamp Freire se consagrara durante anos e que, em 1919, culminou com a publicação da obra intitulada *Gil Vicente, trovador mestre da balança*. Afinal, dizia-se, a enorme pesquisa de arquivo levada a cabo por aquele investigador tinha conduzido a um resultado bem exíguo e desinteres-

sante: o de que Gil Vicente, o autor dos autos, era também o ourives que tinha desenvolvido a sua atividade ao serviço de D. Manuel e D. Leonor de Lencastre (o mesmo que era dado como autor da célebre custódia de Belém).

Neste caso como em outros que são atingidos pela redução caricatural, a verdade é bem outra: um século depois da publicação desta imensa monografia, os vicentistas ainda a procuram em bibliotecas e alfarrabistas. Não tanto já para se posicionarem perante essa duvidosa coincidência de identidades artísticas mas para aferirem e validarem outro tipo de informação que a obra também fornece, com apreciável base documental: datas de representação (que, em Gil Vicente, podem condicionar o sentido dos autos), fluxo editorial, censuras de vários tipos, etc. Por meados do século XX, o modelo da biografia que explica a obra vai conhecer amplo desenvolvimento dando origem a coleções de sucesso, que abrangiam os mais importantes escritores do cânone. Nesta linha destacaram-se os grossos volumes dedicados por João Gaspar Simões a Eça de Queirós e a Fernando Pessoa, reconstituindo cada passo da vida dos escritores e lendo depois a obra em função de vicissitudes aparentemente menores.

Apesar de ainda hoje haver leitores para um e outro tipo de monografias, é necessário dizer que nem a ética factualista e documental que prevalecia no tempo de Braamcamp Freire nem a elucubração psicologista de Gaspar

Simões que se estendeu até aos anos 60 do século passado se encontram hoje em recuperação. Ninguém que trabalhe com textos literários em ambiente académico defende o historicismo determinista e ingénua tal como era praticado até meados do século XX como ninguém proclama a necessidade de acrescentar ficção pura àquela que constitui a natureza das próprias obras literárias.

O que parece estar em curso é uma reintegração moderada e criteriosa da informação histórico-cultural. Ao contrário do que antes sucedia, o recurso ao contexto não serve já para identificar um sentido linear e taxativo mas para proceder ao aprofundamento dos muitos sentidos que povoam a obra literária, tantas vezes em registo de indeterminação.

Nesta perspetiva, o estudioso da literatura portuguesa do século XVI não pode deixar de seguir com atenção e gosto os resultados mais recentes da historiografia que incide sobre este mesmo período. Quem estuda e ensina a literatura portuguesa do século XVI encontrou sempre ajuda preciosa na leitura de historiadores como José Sebastião da Silva Dias, Vitorino Magalhães Godinho ou Jean Aubin. Hoje, porém, é convidado a manter-se atento a outros trabalhos situáveis na mesma linha de utilidade e pertinência. Destaco João Paulo Oliveira Costa, Vítor Serrão, Maria Augusta Lima Cruz, Ivo Carneiro de Sousa, Isabel de Sá, Isabel e Paulo Drumond Braga,

Luís Filipe Thomaz, Diogo Ramada Curto, José Manuel Garcia ou Isabel dos Guimarães Sá, para citar apenas autores de obras mais recentes, quase sempre centradas no itinerário biográfico de reis, rainhas ou personalidades marcantes do nosso Quinhentismo.

3. A estes últimos há justamente que acrescentar, em posição cimeira, o nome de Ana Isabel Buescu, que já antes tinha consagrado estudos modelares a D. João III e a sua mulher D. Catarina.

Nesta obra, em particular, o leitor encontra informação extensa, colhida em fontes variadas (algumas das quais bem pouco exploradas até agora); e encontra ainda interpretações de rigor, prudência e notável bom senso. Tratando-se de uma biografia integrada, a obra colige e mobiliza um amplo volume de dados, abrangendo não apenas as vicissitudes políticas (nacionais e internacionais) como os protocolos artísticos próprios da sociabilidade cortesã. Se já sabíamos, por exemplo, que a partida de D. Beatriz para o Piemonte tinha sido motivo para que Gil Vicente tivesse escrito, encenado e ajudado a representar as *Cortes de Júpter*, ficamos agora a conhecer muito melhor as condições em que ocorreu essa partida. Ficamos a saber sobretudo que ela foi aparatosa e exaltante nas dezasseis velas que a compunham; mas foi dramática do ponto de vista humano, mesmo tendo em conta as coordenadas mentais da época. Tomamos igual-

mente conhecimento da numerosa e variada comitiva que embarcou e do impressionante dote que resultou das negociações matrimoniais. Num outro plano, somos informados, com segurança e pormenor, do ambiente que rodeou a educação da infanta, moldando a sua piedade franciscana. Esse tipo de educação, que é comum às cortes ibéricas, vai ter ecos em toda a sua atuação política enquanto duquesa; vai inclusivamente repercutir-se no seu testamento, ditado em 29 de novembro de 1537, poucos dias antes de dar à luz pela última vez.

Após a leitura de uma obra como esta ficamos com muito mais elementos para apreciar as obras literárias daquele período (e não apenas aquelas que são relacionáveis com a infanta). Temos nomeadamente a possibilidade de ir além dos estereótipos que circulam sobre os meandros da vida cortesã, configurando uma ideia menos simplista sobre o que era a corte que Gil Vicente serviu, incluindo a sua dimensão, os seus hábitos (bastante afastados daqueles que D. Beatriz viria a encontrar na corte de Saboia). Somos inclusivamente informados do ambiente que caracterizava um segmento tão importante como era a casa da rainha, da qual Gil Vicente se encontrava próximo. Este conjunto de referências ajuda inclusivamente a compreender o alinhamento doutrinal e político do dramaturgo, não apenas no auto que compôs a propósito da partida de D. Beatriz mas em muitos outros.

Poderia assim dizer-se que o maior mérito deste livro é o de nos ajudar a formar uma ideia mais sólida do que era o meio em que Gil Vicente desenvolveu a sua atividade. E esse não é um contributo menor para quem estuda o conjunto da obra vicentina ou para quem trabalha na literatura produzida no século XVI em geral. Falo naturalmente de uma compreensão alargada e aprofundada, guiada pela curiosidade liberal e descomprometida, que deve preceder a fixação em objetivos específicos de estudo.

Numa perspetiva mais global, pode ainda dizer-se que livros como este, escritos por especialistas para leitores que o não são, servem de contrapeso à excessiva fragmentação disciplinar que vem afetando as Humanidades. Embora preocupando-se centralmente com os textos, o estudioso da literatura não pode continuar a ceder à tentação cómoda de a eles limitar o seu interesse. Tendo presentes os elementos que a historiografia vem apurando, o estudioso de Gil Vicente (e também de Bernardim, Sá de Miranda ou Camões) sente-se estimulado a formular novas perguntas aos textos sobre os quais trabalha.

Registe-se ainda que o efeito pode e deve ser recíproco. Do mesmo modo que a historiografia deve ser reconhecida como disciplina indispensável para quem estuda literatura, quem se ocupa de textos literários produz um saber que é útil aos historiadores. Afinal, os escritores cultivam e produzem

uma forma única de conhecimento que, sendo difícil de identificar e circunscrever, se revela indispensável. Sabemos que há historiadores que menosprezam a produção literária. Sabemos ainda que outros a convocam ocasionalmente embora esquecendo a sua especificidade. É necessário corrigir esta situação. Tal como o conhecimento do contexto ajuda à boa exegese dos textos, também o circuito inverso se deve cumprir: a análise e a interpretação das obras literárias no quadro que lhes é próprio ajuda ao estabelecimento de uma visão integrada e plural dos fenómenos humanos de qualquer época.

José Augusto Cardoso Bernardes

<https://orcid.org/0000-0002-8019-2465>

https://doi.org/10.14195/2183-847X_9_17

**CARTAS DE PROPOSTA E DE RESPOSTA.
CORRESPONDÊNCIA COMPLETA ENTRE
O PADRE ANTÔNIO VIEIRA E O
MARQUÊS DE NISA**

CARLOS MADURO (Org.)

**Santa Maria da Feira: Edição do autor, 2017
360 páginas. ISBN 9781549656774**

O livro *Cartas de Proposta e de Resposta. Correspondência Completa entre o Padre António Vieira e o Marquês de Nisa* organizado por Carlos Alberto de Seixas Maduro é mais um estudo fundamental para os estudos de epistolografia e expressa uma contribuição decisiva para a atualização do epistolário de António Vieira.

Doutor em Literatura Portuguesa, professor do quadro do Agrupamento de Escolas de Santa Maria da Feira, investigador e escritor, finalista do prémio *Leya* 2008, Maduro dá continuidade a um projeto iniciado em 2000, proposto e orientado ao longo de uma década por Aníbal Pinto de Castro. Deste trabalho resultou a defesa de uma tese de doutoramento, publicada com o título de *As artes do não-poder. Cartas de Vieira: um paradigma da retórica epistolar do barroco* (2012), e a coordenação geral do tomo I da *Obra Completa do Padre António Vieira*, volumes relativos à epistolografia, publicada pelo Círculo de Leitores (2016). Partindo da mesma linha de investigação, a presente edição é uma resposta a outras leituras académicas.

No palco barroco do mundo, eis que encontramos o Padre António Vieira escrevendo cartas aos seus destinatários, correspondendo-se com personalidades situadas num tempo e numa história mundana. Um dos méritos do livro é justamente de dar-nos a conhecer a resposta do destinatário, que aqui não se trata de uma personagem anónima, mas de uma figura histórica: o ilustre embaixador Marquês de Nisa, D. Vasco Luís da Gama. Personagem emblemática da cultura portuguesa, epistológrafo competente a quem não tem sido dada a devida atenção.

No século XVII, ao contrário da magistratura de carreira, os diplomatas eram escolhidos pelo perfil e fidelidade ao seu rei. Não havia normas rígidas de

atuação e também não havia regras para a elaboração de uma carta diplomática. A troca epistolar entre Vieira e o Marquês de Nisa não ficou circunscrita aos assuntos diplomáticos. Não admira, pois, que nestas correspondências se misturem os mais variados assuntos, desde os pessoais aos mais altos segredos de estado escritos em cifra.

Ao lermos o *corpus* textual, não podemos confirmar ao certo de quem partiu a iniciativa, provavelmente de Vieira, de enviar a primeira carta, a que damos o nome de *proposta*. Sabemos apenas que Vieira andava, nesse período, vestido de embaixador, de espada à cintura e, ao que se diz, inclusive de bigode. Ainda que levasse vantagem no jogo da retórica, o jesuíta pisava terrenos que não lhe pertenciam propriamente e os resultados não foram os mais satisfatórios.

O Marquês de Nisa, por sua vez, era mais experiente em assuntos de estado, um homem bem mais exigente e cuidadoso na contabilidade e registo documental dos negócios do reino. Com o passar dos anos, o diálogo epistolar entre os dois amigos ausentes foi se alargando, uma amizade foi sendo construída, amizade esta que passou inclusive por momentos de competição e rivalidade.

Seja a celebrar conquistas ou a amargar derrotas, os dois carteadores não trocavam apenas cartas, mas também pareceres, conselhos, discutiam política, filosofia, direito, religião, aprovavam e refutavam autores e opiniões,

negociavam todo género de diligências. No intrigado jogo do xadrez diplomático, os dois compatriotas estavam sempre dispostos a “mover a artilharia” em direção aos inimigos em comum, a planejar estratégias de guerra e a colocar um freio nas ambições desmedidas da França mas, sobretudo, estavam interessados em selar a tão sonhada e necessária paz.

No caso específico da política interna portuguesa, e de seus governantes que acenavam com promessas que muitas vezes não se cumpriam, não foi diferente: os dois representantes do reino foram obrigados a se submeter às mal dispostas ordens de Portugal, a “navegar em águas revoltas”, a suportar as intrigas da corte, censuras, ameaças veladas e declaradas e a sobreviver a tempos que se prognosticavam fomes e enfermidades. No exercício do bem comum, foi preciso saber coexistir com os mais diversos antagonismos.

Em meio a tantos padecimentos foi necessário ainda interferir no destino das colónias, assistir o “desassistido Brasil” em todos os seus males. Atuantes na política de defesa do espaço territorial conquistado, o jesuíta e o embaixador eram dois homens guiados por uma razão de estado e tinham uma imensa preocupação em manter a sua colónia da América portuguesa pela sua importância económica e estratégica no Atlântico.

A correspondência aqui apresentada circunscreve-se unicamente às cartas

troçadas entre o Padre António Vieira e o Marquês de Nisa e faz a compilação de todas as cartas que conhecemos, até ao momento, e podemos considerá-la praticamente completa. O texto foi fixado e atualizado a partir do cód. CVI/2-12,7 da Biblioteca Pública de Évora para a correspondência de Vieira, um conjunto manuscrito constituído por 42 missivas, que cobrem o período de duas missões diplomáticas de Vieira ao norte da Europa e a França, entre 3 de março de 1646 e 26 de setembro de 1648. A correspondência do Marquês foi atualizada e publicada integralmente pela primeira vez a partir do cód. manuscrito CVI/2-4 da Biblioteca Pública de Évora, constituído por minutas da Correspondência do Almirante.

Não resta dúvida de que Vieira e o Marquês de Nisa são os protagonistas neste conjunto representativo de cartas, mas engana-se quem pensa que encontrará apenas o jesuíta e o diplomata como figuras históricas representativas do século XVII. Somos surpreendidos com uma galeria de personagens não menos ilustres, deparamo-nos, por exemplo, com o poderoso cardeal Mazarino e Ana de Áustria, personagens estas que continuam a povoar o imaginário da literatura e do cinema.

Leitura acessível a todo o género de públicos, a presente edição procurou manter o máximo rigor possível no respeito pelos autores das cartas, o estilo próprio da época e procurou assegurar uma legibilidade dos textos que permi-

tisse aos restantes leitores uma fruição efetiva da prosa barroca seiscentista. Para isso, foi necessário modernizar a transcrição dos textos originais em várias vertentes: lexical, ortográfica e pontuação.

Para maior compreensão do diálogo epistolar entre os dois interlocutores foi preciso alterar pontualmente a ordem cronológica das cartas, isto é, a correspondência foi disposta alternadamente, dando assim cumprimento ao título desta publicação, “cartas de proposta e de resposta”. Ainda no que diz respeito à orientação da leitura do *corpus* textual, devemos esclarecer que o livro é dividido em duas partes:

A 1.ª missão diplomática: A correspondência enviada durante a primeira embaixada tem um interesse relativo no conjunto da correspondência trocada com o Marquês de Nisa, dado o pequeno número de cartas de que temos conhecimento. No entanto, importa realçar que a carta enviada de Paris a 25 de fevereiro de 1646 inicia toda a correspondência particular de Vieira, constituindo-se assim na primeira entre um conjunto de 761 cartas;

A 2.ª missão diplomática: A correspondência enviada durante a segunda embaixada engloba a maioria das cartas e foi agrupada em cinco momentos, de acordo com os assuntos tratados:

A Correspondência iniciada a 20 de dezembro de 1647, o tempo dos negócios: O Marquês de Nisa dá expediente aos negócios inerentes ao cargo que desempenhava há largos anos, não deixando

de comentar situações caricatas em que o recém-chegado companheiro de negócios (Vieira) estava envolvido;

A correspondência iniciada em março de 1648, o estilo familiar: Nesta fase a correspondência tornou-se mais familiar, iniciando uma simpatia mútua que talvez se baseava mais na fama que Vieira já tinha adquirido enquanto pregador do que propriamente como diplomata;

A Correspondência de abril, o acerto de contas: O Marquês de Nisa bem mais cauteloso do que Vieira, pede contas ao jesuíta e o adverte de uma forma muito clara em relação aos gastos com o dinheiro público;

A correspondência de junho, os assuntos do mundo e do reino, uma conversa entre amigos ausentes: Mesmo não tendo recebido o merecido reconhecimento, é perceptível que Vieira e o Marquês de Nisa procuraram representar o reino de forma exemplar, apesar de nem sempre terem estado do mesmo lado do jogo diplomático, estavam próximos e unidos pela dedicação com que sempre tinham servido a Pátria;

Correspondência de agosto, a conclusão do diálogo epistolar: A correspondência remetida nesta época demonstra que ambos estavam a preparar as respetivas partidas e os negócios já teriam passado para as mãos de novos atores. Era o tempo das despedidas, dos balanços e dos comentários. A 26 de setembro de 1648, terminava esta correspondência trocada entre os dois epistológrafos.

A conclusão preliminar deste diálogo epistolar, hoje lançado ao mundo, aponta que as cartas trocadas entre os dois cartadores não se limitam a dar notícias, são reveladoras de um projeto de organização política que deixou, em muitos aspetos, resquícios na organização administrativa do Estado moderno, expõem de forma exemplar todos os meandros de uma carto(grafia) do poder.

Devemos lembrar ao nosso leitor que a pesquisa epistolar é um espaço aberto, sempre novas cartas poderão surgir, uma nova documentação referente a este e a outros períodos posteriores poderá aparecer e novas hipóteses serão levantadas.

Saímos persuadidos de que esses dois personagens amaram acima de tudo servir a Pátria: Portugal, podemos afirmar que encontramos na leitura das cartas dois grandes patriotas. Resta-nos convidar o leitor a participar de uma verdadeira viagem em pleno século XVII e a testemunhar o encontro e o cruzamento de gentes de todos os mundos. Como declarou Maduro em sua introdução: “Quando temos entre mãos um trabalho que julgamos válido e importante e à nossa frente a maior janela do mundo, manda a honestidade intelectual e a solidariedade científica que o partilhemos com todos quantos admiram o ilustre Jesuíta”.

Maria Regina Barcelos Bettiol

<https://orcid.org/0000-0003-2155-1840>

https://doi.org/10.14195/2183-847X_9_18

**FERNANDO PESSOA, THE POET WITH
MANY FACES: A BIOGRAPHY AND
ANTHOLOGY**

HUBERT D. JENNINGS

Carlos Pittella (ed.)

Lisboa: Tinta da China, 2019

282 páginas. ISBN 978-989-671-477-2

É um livro inesperado aquele que acaba de ser publicado pela editora Tinta da China: *Fernando Pessoa, the poet with many faces: a biography and anthology*, da autoria de Hubert D. Jennings, um autor falecido em 1991 e conhecido e apreciado pelos estudiosos pessoanos pela documentação que divulgou sobre a vida estudantil do poeta português durante os anos passados na África do Sul.

Publicado quase três décadas após a morte do autor, o livro tem, evidentemente, um editor científico, Carlos Pittella, que foi investigador pós-doutoral da Brown University, na qual se encontram depositados os “Hubert Jennings papers”, entre os quais se conta o manuscrito agora revelado. Pittella, também recentemente responsável por uma notável edição do *Fausto* pessoano, para além de subscrever um breve mas esclarecedor posfácio (“Editor’s note”), é igualmente o autor da esmagadora maioria das notas de rodapé do livro, que contextualizam e atualizam a informação veiculada no ensaio de Jennings, necessariamente desatualizada pelo turbilhão de novas edições de obras do poeta publicadas nas últimas décadas. Como é carac-

terístico da coleção de ensaios sobre Pessoa da Tinta da China, dirigida por Jerónimo Pizarro, esta edição foi enriquecida com diversas gravuras e fac-símiles que reproduzem peças do espólio pessoano. A bibliografia foi atualizada tendo em conta as necessidades da anotação agora introduzida.

Registe-se que este não é o primeiro livro sobre Pessoa recuperado pela Tinta da China, que em 2016 havia dado a lume um longo ensaio deixado incompleto por morte de Pierre Hourcade, o primeiro tradutor francês de Fernando Pessoa: *A mais incerta das incertezas: itinerário poético de Fernando Pessoa*. Note-se que Hourcade conviveu pessoalmente com o criador dos heterónimos entre 1930 e 1934, tendo sido um dos primeiros críticos estrangeiros a reconhecer a genialidade do autor da *Mensagem*.

Como explica Carlos Pittella na sua nota posfacial, o livro de Jennings terá ficado concluído em 1972 e deveria ser publicado pelo Instituto (Português) de Alta Cultura. A destituição do quadro diretivo do Instituto, na sequência do golpe militar de 25 de abril de 1974, acabaria por inviabilizar a publicação da obra, até agora. Ainda que a projeção internacional do poeta português no início da década de 70 do século passado não tivesse paralelo com o reconhecimento atual, a edição das suas “obras completas” pela Ática, em Portugal, e pela Aguilar, no Brasil, permitia já uma visão global e representativa da sua poesia, e o mercado

dispunha já igualmente de uma primeira biografia de Pessoa, publicada por João Gaspar Simões em 1950, e de estudos interpretativos tão valiosos como *Diversidade e unidade em Fernando Pessoa*, de Jacinto do Prado Coelho (1949), e *El desconocido de sí mismo*, do poeta e ensaísta mexicano Octavio Paz (1962).

A vida de Hubert Jennings cruzou-se diretamente com a vida e a obra de Fernando Pessoa quando o primeiro aceitou o encargo de escrever a história da Durban High School, na qual o ensaísta inglês foi professor entre 1923 e 1935 e onde Pessoa havia sido estudante. Nesse livro, comemorativo do centenário da escola, intitulado *The DHS Story, 1866-1966. A great book about a great school* e publicado em 1966, Jennings dedicava dois capítulos ao poeta português, o que evidencia um indelével apreço pela obra de Pessoa, um nome cuja primeira referência lhe chegara alguns anos antes, quando lera, numa carta do hispanista e lusitanista sul-africano Roy Campbell a um amigo comum, que o escritor português era “the finest poet in any language”, na primeira metade do século XX (p. 18).

Inevitavelmente, o livro de Jennings agora dado à estampa reflete a estrutura da biografia de João Gaspar Simões, atualizada por leituras posteriores, como a de Octavio Paz, que acentuavam o caráter misterioso, volátil e oscilante da obra e também da vida do fundador do *Orpheu*. Começa,

aliás, por referir um episódio que teria ocorrido com Pierre Hourcade, no qual é atribuída ao filólogo francês a narrativa de um encontro com Pessoa num café, que terminara com o súbito desaparecimento do autor da *Mensagem*, que parecia ter-se desvanecido no ar.

Na verdade, esta imagem de Pessoa desaparecendo magicamente nas escadas do Martinho da Arcada aparece num outro texto dedicado ao poeta, precisamente na sequência da publicação da *Mensagem*, publicado por Artur Portela no *Diário de Lisboa* de 14 de dezembro de 1934, e não permite uma leitura demasiado literal: “Fernando Pessoa recolhe-se. Disse tudo. Sob a escada de Jacob e desaparece à nossa vista, num céu constelado de enigmas e de belas imagens. Ferreira Gomes que está ao nosso lado olha-nos com mistério. Que é do poeta?”. Como se vê, no início dos anos 70, a lenda de Pessoa já começava a sobrepor-se à realidade.

É provavelmente sob a influência da leitura política que, na biografia já referida, João Gaspar Simões faz do criador dos heterónimos que Jennings coloca Fernando Pessoa bem à direita no espectro político, evocando outros célebres escritores do mesmo período — não apenas o inevitável Ezra Pound, mas igualmente Rilke, Yeats ou D.H. Lawrence — que admiraram os ditadores emergentes nas décadas de 20 e 30 do século XX europeu. E quase se surpreende por o poeta português não ter

escrito uma ode a Salazar, na sequência da que dedicara ao presidente-rei Sidónio Pais. É evidente que, como aponta em rodapé Carlos Pittella, o ensaísta não conhecia os poemas antissalazaristas de Pessoa, cuja divulgação era impossível antes de abril de 1974, do mesmo modo que não contempla no seu estudo o artigo intitulado “Associações Secretas”, publicado em 4 de fevereiro de 1935 no *Diário de Lisboa*, e que está diretamente implicado na origem dos escritos contra Salazar e o Estado Novo que o poeta produziu no seu derradeiro ano de vida. A verdade, porém, é que Fernando Pessoa não pode ser associado aos grandes poetas que sentiram fascínio pelos ditadores de natureza fascista ou nazi porque ele, simplesmente, nunca os admirou. E há documentos no seu espólio que comprovam a sua reprovação do manifesto governamental e do discurso de Salazar que criaram em julho de 1930 o partido único do Estado Novo, a União Nacional, e que demonstram que terá inclusivamente ensaiado uma (impossível) resposta na imprensa. É o caso de dois fragmentos recolhidos em 1979 por Joel Serrão em *Da República (1910-1935)*, e por mim histórica e cronologicamente contextualizados no volume intitulado *Contra Salazar* (2008).

As páginas que constituíam na época prevista para a publicação do livro o contributo mais original para os estudos pessoanos são aquelas que Jennings dedica à passagem de Fernando Pessoa por Durban e

à sua brilhante trajetória estudantil nessa cidade. No entanto, quase toda a documentação que consta do livro a esse propósito, assim como a sua interpretação, acabaram por ser aproveitadas para o livro que o mesmo Hubert D. Jennings publicou em 1984, *Os dois exílios: Fernando Pessoa na África do Sul*, numa edição do Centro de Estudos Pessoaanos, cuja primeira parte é substancialmente dedicada ao percurso escolar do poeta português em terras sul-africanas. Curiosamente também já se indicia no livro agora recuperado o porquê de Pessoa não ter podido beneficiar da Natal Exhibition, o prémio que lhe permitiria aceder a uma bolsa para concluir estudos na Inglaterra. É o antigo colega do escritor português, beneficiário da mesma bolsa a que aspiraria o jovem Fernando, que explica que este não reunia as condições legais para a candidatura. O motivo foi já convincentemente explicado por Richard Zenith nas notas pospostas à sua edição dos *Escritos autobiográficos, automáticos e de reflexão pessoal* de Fernando Pessoa: a interrupção da atividade escolar por Pessoa, que passou um ano em Portugal acompanhando a mãe e o padrasto, beneficiando de férias consulares, não lhe permitiu a realização de quatro anos consecutivos de estudos na colónia britânica do Natal, uma premissa necessária para sustentar essa candidatura. Jennings questiona também a interpretação freudiana da obra de Pessoa, sustentada pelo autor de *Vida e obra de Fernando Pessoa* con-

tra a vontade expressa do poeta, que, como sabemos, teve o cuidado de contestar epistolarmente aspetos concretos dessa interpretação.

Louva-se, porém, na tese hoje comprovadamente falsa segundo a qual Pessoa fundou a Íbis em 1907, utilizando a pequena herança que recebeu na sequência da morte da avó Dionísia. Sabemos agora, graças a Zenith e Mega Ferreira, que Gaspar Simões decifrou mal a data de uma carta de Fernando Pessoa, que, de resto, não poderia aceder legalmente à herança antes de concluir 21 anos, que era então a idade legal. Ou seja: tanto a carta como a fundação da empresa Íbis são, portanto, de 1909.

As páginas dedicadas ao regresso a Lisboa do jovem Fernando, em 1905, são introduzidas pelas duas versões de *Lisbon revisited*, de Álvaro de Campos, respetivamente redigidas em 1923 e 1926, uma vez que Jennings entendia que, através do seu heterónimo, Pessoa poderia estar a reproduzir a sensação experimentada anos antes pelo poeta.

Como era corrente na época em que se escreveu esta biografia, o entusiasmo pelo poeta português assentava bastante na pluralidade de vozes líricas, sobretudo centrada na construção do complexo heteronímico. É óbvio que o facto de cada um dos quatro primeiros livros da obra poética de Fernando Pessoa, publicados pela Ática nos anos 40 do século passado, ostentar na capa e no frontispício um nome de “autor”

diferente alimentou a ilusão da existência de um criador que funcionava permanentemente a quatro vozes, ideia que hoje sabemos ser inexata, não apenas porque a criação poética de Alberto Caeiro e Ricardo Reis obedecia a um guião estético e ideológico muito circunscrito e até delimitado cronologicamente, mas também porque, no conjunto da obra pessoana de que hoje dispomos, os heterónimos ocupam um espaço muito mais exíguo do que no início da década de 70 do século XX ainda se poderia supor.

Não surpreende que Jennings leia a heteronímia à luz da produção ensaística sobre ela produzida por Octavio Paz e Jacinto do Prado Coelho e tendo como guia de leitura a carta de 13 de janeiro de 1935, escrita por Pessoa a Adolfo Casais Monteiro com o claro objetivo de condicionar a leitura no sentido que mais interessava daquele momento ao poeta, que pretendia apresentar os heterónimos como criaturas relativamente autónomas do seu criador. Apesar disso, e mesmo que não retire dessa diferenciação todas as consequências, o biógrafo inglês tem a clarividência suficiente para distinguir a neurastenia literária de Pessoa da neurastenia clínica: “He was not the victim of his fantasies. He was their master” (p. 108). Ocorrem-me as palavras de Bernard Chouvier sobre o *Livro do Desassossego*, no seu livro de 2014, *Pessoa. Un voyage entre rêve et folie*, quando sublinha a precisão quase clínica da representação ficcional, nessa obra, da profundidade e

da complexidade da atividade psíquica humana. Falamos, portanto, de arte, não de patologia.

Não há muito a dizer sobre a antologia poética que complementa o volume, não excessivamente ampla mas criteriosa, onde não há lugar para as grades odes de Campos, mas sim para a “Tabacaria”, e que inclui apenas quatro poemas originariamente publicados em inglês.

Fernando Pessoa foi, como sabemos, um escritor que viu fracassarem alguns dos seus mais significativos projetos editoriais, o que teve como efeito uma trajetória de escritor muito diversa daquela que poderia ter ocorrido se, por exemplo, tivesse conseguido lançar em 1915, como pretendia, o livro com as poesias de Alberto Caeiro. Também a recepção póstuma de Pessoa teria sido diversa se se tivessem podido publicar atempadamente os livros de Jennings e Hourcade, para não falar das traduções que a morte de Roy Campbell impediu que se concretizassem ou do igualmente precoce falecimento de Georg Rudolf Lind quando preparava para a editora suíça Ammann uma ambiciosa edição em alemão das obras de Pessoa.

Nada que perturbe particularmente os leitores de Fernando Pessoa acostumados a acolher sempre tardiamente uma obra que não envelhece.

António Apolinário Lourenço

<https://orcid.org/0000-0002-1014-0459>

https://doi.org/10.14195/2183-847X_9_19

**EL FUTURISMO EN EUROPA
Y LATINOAMÉRICA: ORÍGENES
Y EVOLUCIÓN**

SANDRA TEIXEIRA DE FARIA (Ed.)

Madrid: Ediciones Complutense, 2019

204 páginas. ISBN 978-84-669-3632-3

El Futurismo en Europa y Latinoamérica: orígenes y evolución, coordinado y editado por Sandra Teixeira de Faria, presenta, estructurado en tres partes (“Orígenes, integración y expansión en Europa”; “De Europa a Latinoamérica” y “¿Futurismo versus nuevas vanguardias?”), diez artículos derivados de comunicaciones que los autores convocados presentaron en la *I Jornada Internacional El Futurismo en Europa y Latinoamérica*, celebrada el 27 de septiembre de 2017 en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid.

La obra tiene, en primer lugar, la relevancia de presentar estudios críticos que actualizan teórica y bibliográficamente el lugar del Futurismo en la historia del arte del siglo XX, tanto en Europa como en Latinoamérica. En este sentido, en la primera parte encontramos textos que analizan la recepción, repercusión e influencia del movimiento ideado por Marinetti en Francia (“Aspectos del Futurismo en la poesía francesa de vanguardia”, por Jaime Barón), Alemania (“Futurismo en Alemania: acción y reacción”, por Carmen Gómez García), Italia (“A vanguardia florentina da revista *Lacerba*”, por Barbara Gori), Reino Unido (“En el centro

del arte rebelde”, por Dámaso López García), España (“Nuevos datos sobre la recepción del futurismo en España”, por Julio Neira) y Portugal (“O futurismo, a consciência de descontinuidade e a reconfiguração identitária”, por Dionísio Vila Maior). En esta primera parte encontramos respuestas a: ¿en qué medida el Futurismo caló en Francia?, ¿qué puntos de encuentro y desencuentro hay, por ejemplo, entre Apollinaire y Marinetti?, ¿Cuál fue el eco del Futurismo para la revista alemana *Der Sturm* editada por Herwarth Walden?, ¿Cuál fue la respuesta de Alfred Döblin al movimiento italiano?, aún, ¿qué papel jugó la revista florentina *Lacerba* en la consolidación y difusión del movimiento?, o ¿en qué medida el Vorticismo inglés es un Futurismo? Cabe resaltar, así, la visión de conjunto que el lector obtiene al acceder a las diferentes recepciones del futurismo en los países europeos citados y de las que podemos destacar elementos en común: un primer escepticismo y parodia causadas por las provocaciones futuristas, así como un posterior reconocimiento del impulso y de la energía creadora del movimiento. Para todos los especialistas parece claro que hay un antes y un después del Futurismo, tanto si fue para adherir la doctrina *poética* como si fue para aprovechar algunos elementos o como para rechazarla. Señala Julio Neira en “Nuevos datos sobre la recepción del futurismo en España”: “A la vista de los datos anteriores pudiera pensarse que no fue mucha la influencia

del Futurismo en España. (...) Pero no debe desdeñarse la influencia que produjeron sus manifestos como estímulo para la ruptura de los cánones burgueses finiseculares. (...) La ruptura con el modernismo tardío supuso – enfriados los excesos teóricos – la apertura intelectual a Europa y, como consecuencia, la mayor modernización de la cultura española en cuatro siglos” (p. 105-106). La repercusión del movimiento en España no es la misma que en el resto de países que son objeto de estudio, pero sí se identifica, en todos ellos, la “influencia que produjeron sus manifestos como estímulo para la ruptura” y la creación.

En la segunda parte, encontramos dos artículos que abordan la recepción del Futurismo en Latinoamérica a través del estudio de las revistas literarias de la época. Esta parte del libro entra en diálogo directo con los textos de Carmen Gómez García y de Barbara Gori que escriben sobre *Der Sturm* y *Lacerba* respectivamente. En este sentido, Sandra Teixeira de Faria presenta, en “De Oswald a *Klaxon*: gênese e conformação do Futurismo brasileiro”, una arqueología del Futurismo en Brasil y se centra en la revista *Klaxon*. Por su parte, Almudena Mejías Alonso escribe sobre la recepción del movimiento en Argentina, Uruguay y Perú mediante el análisis de las revistas literarias publicadas a partir del impulso marinettiano. Escribe Almudena Mejías Alonso: “Así, surgirá una serie de revistas literarias que se convertirán en el vehículo

de difusión de las nuevas ideas estéticas y en ellas colaborarán los escritores que, dentro del Vanguardismo, optarán por seguir las «normas» de Marinetti» (p.147).

De esta manera, el texto estudia la difusión del Futurismo en las revistas argentinas *Los raros. Revista de orientación futurista* (1920), *Cuasimodo* (1920), *Proa. Revista de renovación literaria* (1922), *Martín Fierro. Periódico quincenal de arte y crítica libre* (1924), *Revista Oral* (1926), *Pulso. Revista de Arte de ahora* (1928); las uruguayas *La Cruz del Sur. Revista de arte e ideas* (1924), *Cartel* (1929), *Vanguardia. Revista de Avance* (1928) y las peruanas *Colónida. Revista quincenal de Literatura, Arte, Historia y Ciencias* (1916), *Amauta* (1926) y *Balnearios* (1930). El artículo de la especialista se detiene con más detalle en la revista *Martín Fierro*, por lo que se asiste, sin desmerecer el gran trabajo de compilación, a un leve desequilibrio entre los análisis, que resulta en una comparación parcial.

Mejías Alonso comienza citando el artículo que Rubén Darío publicó en el periódico argentino *La Nación*, que sentó las bases de la recepción Futurista en Hispanoamérica:

(...) los más viejos de nosotros, dice Marinetti, tienen treinta años (...) ¡Ah, maravillosa juventud!, dice Darío. Yo siento cierta nostalgia de primavera impulsiva al considerar que sería de los devorados, puesto que tengo más de cuarenta años. Y, en su violencia, aplaudo

la intención de Marinetti, porque la veo por su lado de obra de poeta, de ansioso y valiente poeta que desea conducir el sagrado caballo hacia nuevos horizontes (...) Lo único que yo encuentro inútil es el manifiesto (...) Lo Futuro es el incesante turno de la Vida y de la Muerte. Es lo pasado al revés. Hay que aprovechar las energías en el instante, unidos como estamos en el proceso de la universal existencia. Y después dormiremos tranquilos y por siempre jamás. Amén. (Darío, 1909: 148)

A través de “es lo pasado al revés”, Darío manifestó una de las dificultades teóricas que despertó el Futurismo, a saber, la destrucción de la tradición en la búsqueda de lo nuevo y, en ese sentido también, la negación de la intertextualidad. Jaime Barón analiza esa dificultad teórica cuando escribe sobre la recepción del movimiento en Francia. De la misma manera, Annabela Rita, en “Futurista, e tudo... entre tradição & inovação” señala la misma cuestión en la recepción portuguesa: “Afinal, a criatividade vive dessa gênese do novo a partir do antigo, da inovação a partir da tradição” (p.199). El escritor español Enrique Vila-Matas resumió muy bien este punto cuando, en *Alocución en Monterrey*, dijo “no nos engañemos: escribimos siempre después de otros”.

La última parte del libro, “¿Futurismo versus nuevas vanguardias?”, cierra la obra con dos artículos, el de Annabela Rita, citado con anterioridad, y un excelente texto de Felipe González

Alcázar, “Los desafíos de la vanguardia a la crítica literaria. Un esbozo desde el Futurismo”, en el que escribe sobre los límites teóricos del Futurismo y en donde se pregunta, también, qué nos enseña hoy el movimiento vanguardista sobre la relación entre arte y teoría: “lo que estaba en juego en esa cercanía crítica era una nueva epistemología de los estudios literarios en consonancia con una nueva idea de qué era la literatura” (p.172). González Alcázar ahonda en el giro *metadiscursivo* vanguardista, en las dificultades históricas que la crítica (“que hubo de deshabituarse a las expectativas seguras del cajón de recursos” (p.183)) halló al enfrentar un objeto que se pretendía fuera de los criterios estético y técnicos pasados, y cuestiona: “antes de afirmar categóricamente que la noción de Literatura ha cambiado cabría preguntarse si hay de verdad nuevas convenciones y si estas o los anteriores son compartidas de manera unánime, general o parcial” (p.184). El especialista termina afirmando que la capacidad de síntesis y el sincretismo coyuntural del Futurismo se pueden revitalizar hoy en la literatura digital, que presenta desafíos teóricos parecidos.

El Futurismo en Europa y Latinoamérica: orígenes y evolución es una obra que presenta un excelente trabajo de organización. Las tres partes que estructuran la obra ayudan tanto a realizar una lectura de conjunto de la recepción del movimiento vanguardista en Europa y Latinoamérica, como a efectuar una

lectura crítica y teórica, como a actualizar la bibliografía sobre el Futurismo.

Diego Giménez

<https://orcid.org/0000-0002-1229-3969>

https://doi.org/10.14195/2183-847X_9_20

IDENTITY(IES): A MULTICULTURAL AND MULTIDISCIPLINARY APPROACH
ANA PAULA ARNAUT (Ed.)

Coimbra: Imprensa da Universidade, 2017
219 páginas. ISBN 978-989-26-1482-3

As promised in the title and subtitle, this volume gathers a set of essays following multicultural and multidisciplinary approaches on the topic of identity (or identities, as it is also specified upfront). In a brief forward, the organizer of the volume indicates that the collection results from an initiative of the Social Sciences and Humanities Working Group of the University of Coimbra, and the authors are scholars and teachers from six countries and seven of the best-known and most highly regarded universities in Europe.

The opening essay lifts a veil over a topic that is central to understanding a key element in the formation of group identities, how the Other is identified as different from us – “Whoever is not Greek is a barbarian”, by Juan Luis García Alonso – showing that as far back as in Ancient Greece we can find a telling example of how a cultural group demarcates the barriers between the good (one’s own ethnic/

cultural group) and the bad, which is the Other.

As a confirmation that national identity is constructed in comparison and in contrast to other nations, Virve-Anneli Vibman analyses how language was used in the formation of the Estonian nation, underlying emphasizing the idea that “language served as a means for consolidating the nationality”, but reflecting an important understanding of the fact that, if language planning imposes values, it is also a reflection of cultural values.

The reader is then taken to the Adriatic Sea by Egidio Ivetic who, in an essay all too brief for the broad scope announced in the title (“History as identity: The Adriatic Sea”), leaves clear that the supposedly “homogeneous sea” has a complex history of many and conflicting narratives.

Diana Silver explores the intriguing topic of accents and the “identification and typecasting that takes place in the listener’s mind when confronted with the varieties of oral English”. The essay turns somewhat abruptly into an analysis of English pronunciation taught in Portugal, a topic that is the main focus of the data collected for this paper.

Mirandese, the minority language spoken in a dozen communities in Northeastern Portugal, is the subject of a study by Cristina Martins, who shows how rapid social changes occurring in the region have provoked as a consequence a scarcity of Mirandese speakers (they are mainly bilingual),

something the author sees as a cultural impoverishment.

Jürgen Berkhoff analyses the meaning of *Heimat*, a hard to translate German concept that connotes belonging to a particular space and in this case associated with local identity in the Swiss Alps communities going through transformations brought about by globalization. The author uses as examples of the importance of the concept two contemporary Swiss works and concludes by calling attention to the fact that “in an era of hypermobility, the power of place and belonging is weakening, yet must not be underestimated”.

Canada is the subject of the next chapter. Ana Maria Fraile-Marcos, aware of the fact that in this particular country literature clearly plays a significant role in the creation of a national bond, attempts an identification of key moments in the process of identity building in Canada, using as a representative and telling illustration the novel *419* by Will Ferguson, winner of the Scotiabank Giller Prize in 2012. The essay unambiguously reflects an understanding of literature as value-oriented, thus raising important issues by resuscitating the old debate of whether or not art (literature, in this case) should or should not serve moral and political purposes.

The idea of exceptionalism is a trademark in discussions of American identity. In his essay, Stephen Wilson joins a long a tradition of critics who

have scrutinized the true content of this myth, which has long dominated North American scholarship. Acknowledging that America is indeed different, he aims to show how the belief in exceptionalism is not merely a belief in difference. Promising as it is in laying out the issue, the essay ends too soon, leaving the reader hoping that the alleged myth could be dispelled beyond mere enunciation and denunciation.

The most extended essay in this collection (roughly four times longer than the previous one, which is the shortest of them all) is dedicated to the analysis of the Australian play *Our Country's Good*, by Timberlake Wertenbaker (1988), which is historically based and takes place in a colonial environment. The author introduces the concept of "the Pygmalion effect" (after the sculptor from Ovid's *Metamorphoses*) as a metaphor for the case of self-fulfilling prophecy the play exposes. However, this alluring device does not reemerge in the concluding pages of the essay, even though it is stated that "the positive changes and improvements that the convicts have achieved through their cultural practices are not still sufficient for them to perceive the reality of the Aborigines and of the white man's existence in their land and in relation to them".

A collection of about sixty poems by Celia de Fréine titled *Fiacha Fola* is studied by Lillis Ó Laoire as a case of "world-weary anger" sustaining "a voice contemplating and comment-

ing on disparity and unfairness" that pervades women's lives as a result of patriarchal oppression in Ireland. Informative in its analysis of the poems and compelling in describing the women's cause, it is somewhat indirectly that the topic relates to the issues of identity.

The volume ends with a rather general analysis of "The women of the other and us", aimed at raising the reader's consciousness to "the need to avoid representing the Other or acting in their stead [here the Other refers to Islamic women]", and how one should "create room for their voices to be heard", as Gayatri Spivak has put it.

This quick outlining of the topics covered in this collection should by now have made apparent to the reader what was promised in the subtitle of the volume – it is indeed a multicultural (it covers cultures from the German-speaking Swiss Alpes to the Australian Aborigines and contemporary Canada) as well as multidisciplinary in its approach (from Linguistics to Anthropology and Literature), and it offers a variety and wealth of information and perspectives. Nevertheless, this volume could benefit considerably from an introductory chapter providing the reader with some theoretical tools framing more cohesively and coherently the various contributions gathered there. It did not have to be a long nor thorough theoretical chapter. It would have sufficed to provide something like a description of the project and a narrative of the history of its coming into

being, outlining the theoretical framework that unites and guides the work of these scholars. Identity(ies) is/are clearly a unifying theme, but that does not cover the entire project. Four of the essays do not include the term “identity” in their Key Words.

We are here in the presence of a first – a collective book on the topic of identity covering a wide range of cultures published in English in Portugal. As such, the initiative must be saluted and applauded. One only hopes and expects that in the future we will be offered further excursions into these domains building upon what has been learned in this groundbreaking effort.

Onésimo Teotónio Almeida

<https://orcid.org/0000-0002-7662-3760>

https://doi.org/10.14195/2183-847X_9_21

**LEITURA EM VOZ ALTA NA AULA DE
PORTUGUÊS. ESPAÇO(S) E MODO(S)
DE INTERVENÇÃO**

SANDRO PATRÍCIO GAMA NÓBREGA

Funchal: Município do Funchal, 2018

299 páginas. ISBN 978-972-9141-67-6

O estudo sobre as características enunciativas, a história e as condições de ocorrência em contexto pedagógico da leitura em voz alta que Sandro Nóbrega empreende neste volume é o resultado da investigação que desenvolveu, sob orientação da saudosa Doutora Cristina Mello, para o seu doutoramento na Faculdade de Letras da Universidade

de Coimbra. A obra replica a dissertação submetida a provas académicas em 2015, tendo-lhe sido feitas ligeiras modificações, na sua maioria decorrentes da alteração dos programas em vigor no Ensino Básico e no Ensino Secundário, cuja incidência se fez sentir em alguns aspetos do enquadramento pedagógico do objeto de investigação. O facto de esta incidência ter ocorrido é, só por si, sintomática da importância da obra em apreço. A leitura em voz alta é uma das componentes do domínio curricular da oralidade, ao qual, em sucessivas revisões dos programas escolares, foi reservado um lugar secundário na aprendizagem da língua materna, numa posição sempre subsidiária em relação à leitura – literária ou não (nas modalidades de compreensão, análise e interpretação a partir de um suporte impresso) –, à escrita e à gramática. Numa sucessão de contextos programáticos que lhe foram pouco favoráveis, a leitura em voz alta foi-se vendo relegada para funções que não lhe atribuem centralidade, confinada à condição de mecanismo primário de acesso ao texto, sem que a partir dela sejam trabalhadas as competências formativas e comunicativas que especificamente dela decorrem. As anotações que Sandro Nóbrega sentiu necessidade de acrescentar ao texto original da dissertação são sintomáticos da redistribuição mais equilibrada (ainda que apenas ligeiramente) dos domínios de conteúdos nos novos programas e nos documentos complementares entre-

tanto publicados, nomeadamente as Metas Curriculares e as Aprendizagens Essenciais de cada ciclo de ensino. E à oralidade foi, de facto, reconhecido, em várias vertentes, um novo protagonismo que abre a trabalhos como o de Sandro Nóbrega oportunidades de influência na ação dos professores e de intervenção no terreno que não seriam viáveis nos mesmos moldes nos quadros curriculares anteriores ao atual.

O grande mérito deste estudo reside na forma empenhada, informada e confiante como procede à reabilitação da leitura em voz alta, analisando-a sem omitir as contingências contextuais que têm dificultado a sua implementação na prática letiva e encontrando nos programas em vigor abertura, oportunidade e justificação para a reorientação do trabalho a desenvolver no Ensino Básico e no Ensino Secundário em torno desta estratégia ancestral de envolvimento do leitor e do “público” com a obra literária. É possível, pois, ler o estudo de Sandro Nóbrega como uma resposta ao desinvestimento pedagógico a que a leitura em voz alta tem sido submetida, fruto, em grande parte, da sua implementação na rotina das aulas como um dado adquirido, realizado sem planificação nem objetivo concreto, que a banalizou, secundarizou e converteu em mecanismo gratuitamente convocado como veículo imediato de atualização oral do texto perante um coletivo. E a esta situação generalizada de desqualificação contrapõe Sandro Nóbrega evidências e argumentos

que justificam a reconfiguração da leitura em voz alta como competência autónoma de comunicação oral, como modalidade interpretativa complexa e como índice hermenêutico do envolvimento do leitor com a obra literária.

A abordagem que a obra faz à leitura em voz alta inscreve o seu objeto, a começar logo pelo título, no espaço específico da aula de Português. A defesa de um reposicionamento da leitura em voz alta na formação escolar em língua materna é feita, portanto, no âmbito das competências de expressão e compreensão a partir do texto literário tal como elas são entendidas e desenhadas no quadro pedagógico vigente. Não é também ao acaso que é chamada ao título a palavra “intervenção”, reveladora da premência didática e do gesto pragmático que conforma a indagação científica em torno do tema, que se acredita ser crítico – e com toda a certeza é – no convívio escolar com a literatura e na aquisição de competências sólidas de assimilação, utilização e reflexão sobre a língua e as suas manifestações funcionais e estéticas. O trabalho de Sandro Nóbrega acompanha o movimento de requalificação de práticas seculares de trabalho com a literatura na disciplina de língua materna que, por razões várias, foram repelidas dos exercícios escolares na sequência da proliferação das teorias textualistas que condicionaram o ensino da leitura literária a partir da segunda metade do século XX. Foi o que sucedeu, por exemplo, com a paráfrase, competentemente requali-

ficada por Bertrand Daunay enquanto estratégia de compreensão, conhecimento e comentário crítico do texto no seu estudo *Éloge de la paraphrase*, publicado em 2002 pelas Presses Universitaires de Vincennes.

A investigação levada a cabo por Sandro Nóbrega e divulgada neste seu estudo consiste, como indica Cristina Mello no prefácio à obra, numa revisão da leitura em voz alta enquanto técnica e mecanismo de apropriação e interpretação do texto no domínio da oralidade. O desenvolvimento dado ao assunto assume claramente um intuito de promoção da estratégia estudada, justificado através de um exame amplo e minucioso das suas características e valor pedagógico, considerados suficientes para subverter o trajeto de “desvalorização” (p. 21), “apagamento (...) e desconfiança” (p. 243) que durante décadas coartou a sua autonomização nas práticas escolares e suportar a proposta da sua legitimação e reconversão no atual quadro curricular do Português nos trâmites defendidos ao longo da obra. Este trajeto, cuja força demonstrativa apresenta como argumento definitivo a auscultação de alunos e professores, bem como a descrição pormenorizada de um estudo de caso, engloba três grandes momentos, ligados na intenção de requalificação pedagógica da leitura em voz alta, mas dotados de autonomia analítica enquanto instrumentos de conhecimento do tópico investigado. A primeira parte, cujo título, “De viva voz: ecos de outros

tempos”, explicitamente invoca as origens remotas da leitura em voz alta e apresenta um elenco de documentos históricos que, em diferentes suportes, atestam o relevo que esta prática de realização oral do texto foi assumindo nos mais diversos contextos civilizacionais, epocais e sociais. Fica provado, neste limiar arqueológico, de função eminentemente propedêutica, que a leitura em voz alta é um exercício ancestral de socialização e de democratização do acesso ao texto literário cuja progressiva perda de protagonismo na disseminação do campo literário decorreu da vulgarização e generalização, até aos dias de hoje, da leitura como fenómeno realizado por meios que dispensam a envolvimento coletiva e que ocorre, sobretudo, no espaço individual, em contexto de intimidade e silêncio.

Após este capítulo introdutório, a obra entra na sua parte mais densa e substancial, em que é tratado o assunto que dá corpo ao estudo desenvolvido. Trata-se, por isso mesmo, da secção mais extensa e foi nela que se concentrou o principal investimento da investigação, tendo em vista distinguir e caracterizar, num primeiro momento, as diferentes componentes que integram a leitura em voz alta para, numa segunda etapa, passar a descrever, analisar e avaliar as modalidades da sua existência no espaço de ensino da língua materna. Estes dois momentos estabelecem um diálogo permanente no texto, pelo que, em diferentes ocasiões, há a necessidade de romper a lógica

sequencial do seu tratamento e abordá-los em articulação. Este procedimento não só se justifica epistemologicamente perante a complexidade do objeto, como se mostra adequado à sua descrição no contexto escolhido, uma vez que toda a teorização sobre a leitura em voz alta que Sandro Nóbrega efetua tem em vista a sua (re)legitimação no campo da educação literária, fazendo, portanto, sentido que todas as aproximações feitas aos aspetos cognitivos, fisiológicos, psicolinguísticos, prosódicos e comportamentais da leitura em voz alta estejam orientadas para a discussão do seu lugar na formulação dos “percursos pedagógicos e didáticos” (pp. 151-171) que constituem o fulcro deste segmento do livro. Sintomaticamente, a descrição destes percursos ocorre após a clarificação de um conceito-chave na argumentação de Sandro Nóbrega, que é o de leitura performativa, a que mais adiante regressaremos, pois é nele que o investigador fará ancorar o seu projeto de recuperação e revitalização da leitura em voz alta no âmbito da disciplina de Português.

A terceira parte do livro amplia a dimensão utilitária e de aplicação ao campo do ensino que caracteriza já a etapa que a precede, vindo ilustrar e justificar o destaque que o título dá ao seu objeto enquanto matéria de *intervenção* pedagógica. Por via da descrição de um estudo de caso conduzido em várias escolas da Região Autónoma da Madeira, é tecida uma série de considerações finais que, para

além de virem sublinhar os traços que distinguem a leitura em voz alta como atividade esteticamente significativa e com relevo social (ainda) reconhecido, sobretudo no espaço da escola, reforçam a urgência de uma reconfiguração de práticas que venham rentabilizar as vantagens formativas para os alunos dos bons desempenhos que consigam ter neste domínio. E a síntese dos constrangimentos identificados no estudo de caso e elencados na página 238 do livro prova que há um longo caminho a percorrer na consolidação e generalização de conhecimentos em torno do assunto em pauta. Importa destacar a amplitude e o alcance deste estudo de caso, visto que não envolveu apenas os habituais procedimentos de observação e medição de variáveis em contexto real (mediante questionários, entrevistas ou participação mais ou menos direta em atividades escolares relacionadas com o objeto estudado), mas também uma componente ativa de reflexão partilhada com os agentes imediatos da mudança pretendida – os alunos e os professores –, que incluiu parcerias artísticas e culturais, visitas a escolas, ciclos de formação e jornadas científico-pedagógicas especificamente dedicadas ao tópico estudado.

Embora toda a argumentação montada no livro esteja orientada para a utilização da leitura em voz alta enquanto estratégia pedagógica e recurso ativo das aulas de Português, o foco que nele é dado ao assunto ultrapassa esse âmbito localizado de análise

e inclui importantes reflexões acerca do seu valor intrínseco e dos elementos técnicos envolvidos na sua execução. Estes elementos descritivos são transversais aos vários momentos da obra e surgem recorrentemente a título de exemplo ou de argumento ao serviço do *rationale* que sustenta a investigação. É com eles que se constrói o esteio teórico do livro e é também através deles que o leitor é, em simultâneo, confrontado e esclarecido acerca da imprescindibilidade da leitura em voz alta na formação dos indivíduos e, em consequência, na conformação escolar dos saberes e dos usos da língua materna. O primeiro desses elementos é abundantemente invocado e diz respeito a um traço fundamental da leitura em voz alta, que é a sua dimensão performativa. Tendo um cuidado particular na distinção entre a simples oralização expressiva de um texto literário e a leitura em voz alta em que se exige um envolvimento profundo com o texto e a sua posterior interpretação perante um coletivo de ouvintes, o investigador prova que o espaço natural de conceptualização da leitura em voz alta é o da *performance* artística e não o da leitura *tout court*. O leitor é, na verdade, um intérprete que presentifica o texto mediante a circunstância física e corporal que decorre da individualidade da sua voz, dos seus gestos, da sua ocupação e deslocação pelo espaço performativo e da combinação da execução vocal com os restantes recursos expressivos (musicais, rítmicos, plásticos ou até digitais) de que se

pode rodear e servir perante o coletivo no momento da oralização. Esta chamada de atenção de Sandro Nóbrega para a natureza performativa da leitura em voz alta alerta-nos para a complexidade que se esconde por detrás de uma operação que, nas várias atividades do quotidiano que dela se socorrem, nomeadamente as escolares, se banalizou, sendo solicitada e realizada sem qualquer tipo de suporte, preparativo ou ambiente propício. Torna-se agora claro que a leitura em voz alta não só deve ser entendida como ato hermenêutico, por se constituir como manifestação da compreensão, no sentido ricoeuriano, ou seja, como ação que encerra e simultaneamente veicula uma interpretação de um discurso, como também tem subjacentes algumas condicionantes operacionais de que dependem o seu sucesso e a sua eficácia, como sejam o contacto prévio com o texto, a sua interiorização por parte do intérprete, a disponibilização de um tempo de preparação para a sua execução e a existência de um enquadramento cénico, mais ou menos sofisticado, que permita a sua conversão em *happening* perante o público.

O entendimento da leitura em voz alta como *mise-en-scène* e como *performance* coloca a tónica na sua natureza artística e obriga-nos a refletir, nos mesmos termos, sobre a condição do texto literário sobre o qual é exercida. Nem sempre – e muito menos em contexto escolar – existe, por parte de quem lê e analisa a literatura, o cuidado

vigilante de a manter sob um protocolo de receção esttica que respeite a sua condio de obra de arte. A condio artstica do objeto literrio fica muitas vezes submergida perante a banalidade dos meios que o veiculam, multiplicam e tornam acessvel ao pblico. A surpreendente ubiquidade da literatura e a condio no museolgica da sua existncia enquanto arte perante a acelerao e o desdobramento imparvel dos meios tcnicos que permitem a sua reproduo atingiram dimenses exponenciais e foram anulando o halo ritual da sua presena na vida dos indivduos. Contudo, a apresentao do texto literrio em voz alta possui a capacidade de recuperar a fora sincrtica do literrio, pelo que a sua realizao em sala de aula , graas a abrangncia massificada da sua influncia, o recurso que melhor consegue levar a experincia particular da literatura que ela viabiliza a um maior nmero de cidados. E este segundo argumento tem justificadamente grande peso na defesa que Sandro Nóbrega faz da leitura em voz alta, ao configur-la como mecanismo bsico de manifestao da essncia esttica do texto literrio numa pedagogia da literatura que tantas vezes a atropela.

Um ltimo fundamento decorre, em termos quase imediatos, da invocao de posies tericas de Paul Zumthor e Georges Jean em que se d relevo ao regime de envolvimento comunitrio com que a leitura em voz alta partilha e consagra o texto literrio. A trans-

versalidade deste argumento ao longo do livro no ocorre ao acaso, tendo em conta que ele congaa vrios dos traos que legitimam a leitura em voz alta como estratgia fundamental na pedagogia da literatura. O transporte do texto literrio para o coletivo por via da leitura performativa prolonga e celebra uma manifestao quase intemporal da arte da palavra e potencia qualidades do discurso escrito que poucos objetos de conhecimento presentes no currculo estimulam da forma nica como a literatura o faz. Neste nosso tempo de leitores solitrios, essas qualidades que Sandro Nóbrega vem relembra, como a disciplina no ato de ler, o cuidado de assegurar a compreenso da parte de quem ouve, a coexistncia legtima de interpretaes plurais, a formalidade ritual exigida pela reunio de leitor(es) e ouvinte(s), assim como a fora cerimonial que a materializao vocal da palavra escrita durante a leitura performativa requer, so exatamente as que Alberto Manguel convoca no fecho do captulo “Leitura ouvida” de *Uma histria da leitura* (Lisboa, Presena, 1999, p. 133). No de admirar que tal invocao seja feita sombra de Diderot, que, num texto de 1759, se referia a “leitura entre amigos” como “um sistema combinado de interesses” em que prevalece e triunfa sempre a lei do prprio texto.

Rui Manuel Afonso Mateus

<https://orcid.org/0000-0002-9127-5725>

https://doi.org/10.14195/2183-847X_9_22

SOBRE OS AUTORES

(Página deixada propositadamente em branco)

BEATRIZ PERALTA GARCÍA

Beatriz Peralta García é professora titular de Filologia Portuguesa na Universidade de Oviedo (Espanha), onde leciona desde 1998. É Doutora em História pela Universidade de Salamanca (Espanha), licenciada em Geografia e História, e em Filologia Portuguesa (Universidade de Salamanca), e licenciada em História pela Universidade de Coimbra. Tem dedicado os seus trabalhos de investigação à história social de Portugal, entre os quais se salientam: *El noble ejemplo de España: Poesía portuguesa de la Guerra de la Independencia (1808-1814). Estudio crítico y corpus bilingüe anotado* (com Gabriela G. Terenas, Madrid, 2015); *La memoria vivida y la memoria contada. Portugal y la difusión popular de la historia en la novela histórica de actualidad* (Cádiz, 2017); «Arnaldo Gama y la Guerra Peninsular en la novela histórica portuguesa», in *El comienzo de la Guerra de la Independencia* (Madrid, 2009); «Fuentes documentales francesas para la construcción de la novela histórica», in *Emprunts et transferts culturels dans le monde luso-hispanophone* (Nancy, 2011); «A difusão popular da modernidade política. A ficcionalização da revolução de 1820», in *O Atlântico Revolucionário* (Ponta Delgada, 2012); «Traumas vividos y traumas contados. El impacto emocional de la guerra en la novela histórica del siglo XIX», in *Santa Barbara Portuguese Studies*, vol. XI (2012); «Mário o la historia bajo el disfraz de novela», in *Limite*, vol. 2 (2008).

CARLOS REIS

Carlos Reis é professor catedrático da Universidade de Coimbra, sendo especialista em Literatura Portuguesa dos séculos XIX e XX, sobretudo no domínio dos estudos queirosianos e dos estudos narrativos. Autor de cerca de vinte livros (último em data de publicação: *Dicionário de Estudos Narrativos*, 2018), ensinou em diversas universidades da Europa, dos Estados Unidos e do Brasil. Dirige a Edição Crítica das Obras de Eça de Queirós (17 volumes publicados) e coordenou a *História Crítica da Literatura Portuguesa* (9 volumes). Foi diretor da Biblioteca Nacional, reitor da Universidade Aberta e presidente da European Associations of Distance Teaching Universities. É membro da Real Academia Española e da Academia das Ciências de Lisboa. Presentemente é coordenador científico do Centro de Literatura Portuguesa.

CRISTIANE NAVARRETE TOLOMEI

Cristiane Navarrete Tolomei é professora adjunta de Literaturas de Língua Portuguesa na Coordenação de Letras, do campus III, da Universidade Federal do Maranhão (UFMA). Coordena o Programa de Pós-Graduação em Letras (PGLB/UFMA) e é docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade (PGCult/UFMA). É graduada em Letras Português/Espanhol pela Universidade Estadual Paulista/UNESP (2002), de São José do Rio Preto; Mestre em Teoria Literária também pela Universidade Estadual Paulista/UNESP (2004) e Doutora em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade de São Paulo/USP (2010). Tem pós-doutorado em Literatura e outras formas de saber pela Universidade de São Paulo/USP (2015, 2017). É líder do “Grupo de Estudos e de Pesquisa Literatura, História e Imprensa” (GEPELHI/UFMA), registrado no Diretório dos Gru-

pos de Pesquisa do CNPq, desenvolvendo projetos de pesquisa em fontes primárias e expressões e processos socioculturais. É diretora do “Centro Maranhense de Documentação e de Pesquisa Maria Firmina dos Reis” (CEMDOP/UFMA). Atua na área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, Literatura e Imprensa, Literatura e História, Recepção de documentos primitivos, Estudos queirosianos, decolonialidade.

EDUARDO SOCZEK MENDES

Eduardo Soczek Mendes (1990) é brasileiro, natural de Curitiba, Paraná. Atualmente, é professor colaborador de Literatura Portuguesa, filiado ao Departamento de Letras da Universidade Estadual do Centro-Oeste (Guarapuava, Paraná). Licenciado em Letras (2014) pela Universidade Federal do Paraná e Mestre em Letras (2017), com concentração em Estudos Literários, pela mesma Universidade. Desenvolveu uma pesquisa acerca do anticlericalismo nas obras da coletânea *Monasticon* (1848) de Alexandre Herculano (1810-1877). Com o doutoramento em andamento pela UFPR e sendo membro-pesquisador do Centro de Estudos Portugueses da mesma instituição, investiga a representação do Catolicismo em cartas, opúsculos, produções literárias e historiográficas de Herculano, sendo orientado pelo Prof. Dr. Antonio Augusto Nery.

HELENA CARVALHÃO BUESCU

Helena Carvalhão Buescu é professora catedrática na Faculdade de Letras de Lisboa, onde fundou e dirigiu o Centro de Estudos Comparatistas. Colabora regularmente com Universidades estrangeiras, em especial na Europa, Estados Unidos e Brasil, onde tem sido professora ou investigadora convidada. Membro da Academia Europaea e sócia correspondente da Academia das Ciências de Lisboa.

ISADORA DE ATAÍDE FONSECA

Isadora de Ataíde Fonseca é investigadora no Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Doutora em Sociologia da Cultura, a imprensa, a literatura, a cultura e a ideologia em Portugal e nos territórios coloniais, nos séculos XIX e XX, são os seus temas privilegiados de investigação.

JOSÉ AUGUSTO CARDOSO BERNARDES

José Augusto Cardoso Bernardes é professor Catedrático da Universidade de Coimbra. Ao longo da sua carreira académica, tem-se dedicado, sobretudo, ao Ensino e à Investigação da Literatura Portuguesa do século XVI.

É autor de vários livros e artigos sobre Gil Vicente, Camões, Sá de Miranda, Bernardim Ribeiro, Mário de Sá Carneiro, Miguel Torga, entre outros.

LUCIENE MARIE PAVANELO

Luciene Marie Pavanelo é professora de Literatura Portuguesa na Universidade Estadual Paulista (UNESP), no Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas do campus de São José do Rio Preto, São Paulo, Brasil, no âmbito da Graduação e da Pós-Graduação em Letras. Doutora em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade de São Paulo (USP), Mestre em Literatura Portuguesa pela USP e Bacharel e Licenciada em Letras pela USP, defendeu em 2009 dissertação de mestrado sobre Camilo Castelo Branco, e em 2013 tese de doutoramento sobre as relações entre a obra de Camilo e a de Joaquim Manuel de Macedo. Tem publicado vários artigos em periódicos e livros, dentre os quais se destacam os dois ensaios presentes no volume *Ficções do Mal em Camilo Castelo Branco*, publicado pela Casa de Camilo (Vila Nova de Famalicão, Portugal, 2016), e na coletânea *O Século do Romance: realismo e natu-*

realismo na ficção oitocentista, publicado pela Universidade de Coimbra (2013). Coorganizou os livros *Marginalidades Femininas: a mulher na literatura e na cultura brasileira e portuguesa* (2017), *Camilo Castelo Branco e Machado de Assis em diálogo: para além do romantismo e do realismo* (2016) e *Diálogos Possíveis: Camilo Castelo Branco, Machado de Assis e a literatura do século XIX* (2016).

MANUEL MUANZA

Manuel Muanza é doutorado em Literatura pela Universidade de Évora, mestre em Estudos Africanos pela Universidade do Porto e licenciado em Ensino do Português pela Universidade Agostinho Neto (Angola). Leciona literaturas africanas de língua portuguesa e metodologia de estudos literários no Instituto Superior de Ciências da Educação (ISCED) de Luanda. O seu campo de investigação focaliza a relação entre o texto ficcional e matéria de extração histórica. Publicou *Caderno de estudos literários e linguísticos* (2010, Mayamba ed.), *Como se lê o texto literário?* (2011, Mayamba ed.), e *O que o professor de português não ensina* (2018, Imprensa Nacional/Angola).

MARIA DE FÁTIMA MARINHO

Maria de Fátima Marinho nasceu no Porto em 1954. Licenciou-se em Filologia Românica (1976) e doutorou-se em 1987, com uma tese sobre o Surrealismo em Portugal. Leciona na Faculdade de Letras da Universidade do Porto desde 1976. É Professora Catedrática e foi Diretora da Faculdade de Letras (2010-2014) e Vice-Reitora da Universidade do Porto, com o pelouro das relações externas e da cultura (2014-2018). É membro do Conselho de Administração da IAU (International Association of Universities), perita do Haut Conseil de l'Évaluation et de la Recherche de l'Enseignement Supérieur (França) e avaliadora externa das A3ES. A sua área de estudo é a poesia portuguesa do século XX e o romance histórico dos sécu-

los XIX e XX. Fez conferências em inúmeros países e de entre as suas publicações salientam-se livros, capítulos de livros e artigos em revistas da especialidade.

MARIA HELENA SANTANA

Maria Helena Santana é professora associada na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra desde 2001 e coordenadora do Grupo de investigação “Património Literário” do Centro de Literatura Portuguesa. Tem-se dedicado à narrativa moderna e contemporânea, em particular ao romance do século XIX, e também à história literária e cultural deste período. É autora, entre outros trabalhos, das edições críticas de *Textos de Imprensa VI*, de Eça de Queirós (1995) e *O Arco de Sant’Ana*, de Almeida Garrett (2005) e coeditora de *Almeida Garrett: um romântico, um moderno* (2003), *O Melodrama-I*, (2006), e *Alexandre Herculano – O Escritor. Antologia* (2010), *O Século do Romance* (2013), *Fragmentos Romanescos* de Almeida Garrett (com Ofélia P. Monteiro, 2015). Coordena, desde 2018, o projeto de Edição Crítica das Obras de Almeida Garrett.

MARTA MARECOS DUARTE

Marta Marecos Duarte licenciou-se em Línguas, Literaturas e Culturas – Variante de Estudos Portugueses e Românicos, pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Frequenta atualmente o curso de Doutoramento em Literatura de Língua Portuguesa, na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Prepara uma tese intitulada *Vozes Consoantes, Vozes Dissonantes, Pina e Melo e a Cultura Literária do séc. XVIII: sujeito autoral, polémica e poéticas* (FCT BD/101304/2014), cujo projeto é supervisionado pelo Professor Paulo Silva Pereira. Interessando-se pela literatura e cultura dos séculos XVI-XVIII, destaca-se, entre outras publicações suas, a edição da *História de Menina e Moça*, de Bernardim Ribeiro, no âmbito

da Biblioteca Fundamental da Literatura Portuguesa (coordenação de Carlos Reis, INCM, 2015).

OFÉLIA PAIVA MONTEIRO

Ofélia Paiva Monteiro (1935-2018) foi, durante largos anos, professora catedrática da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, onde ensinou e orientou várias gerações de estudantes e investigadores. É considerada uma figura de referência nos estudos literários em Portugal. Dedicou-se às literaturas portuguesa e francesa (séculos XVI-XIX), com particular incidência na produção oitocentista. Estudou de forma magistral autores de diferentes épocas (Camões, Bocage, Filinto, Eça de Queirós, Camilo Pessanha, Eugénio de Castro, Torga, Diderot, Victor Hugo, Stendhal, André Gide, etc.); mas a sua grande paixão literária foi Almeida Garrett, a quem dedicou, desde a tese de doutoramento – *A Formação de Almeida Garrett. Experiência e Criação* (1972) – toda uma vida de investigação. Enquanto membro integrado do Centro de Literatura Portuguesa, concebeu e coordenou o projeto de edição crítica da obra de Garrett (em curso de publicação pela Imprensa Nacional-Casa da Moeda). Nele se enquadra a sua edição de *Viagens na Minha Terra* (2010), seguida de *Fragmentos Romanescos* (2015).

RICARDO LEDESMA ALONSO

Ricardo Ledesma Alonso é Licenciado, Mestre e Doutor em História pela Faculdade de Filosofia e Letras da UNAM (Universidad Nacional Autónoma de México). Professor associado na área de Historiografia do Colégio de História da Faculdade de Filosofia e Letras da UNAM, onde atualmente leciona os cursos obrigatórios de Historiografia Europeia III e IV, e Professor do Curso de História e Arte do Instituto Cultural Helênico, onde leciona Historiografia medieval. Seus principais interesses de pesquisa são a história da

historiografia latino-americana e europeia dos séculos XIX e XX, a crítica historiográfica, a filosofia crítica da história e a ficção histórica. É autor dos artigos “A ressurreição do passado de Alexandre Herculano: Uma reformulação secular da hermenêutica figural bíblica” (publicado na *Revista de História das Ideias*, Universidade de Coimbra, vol. 36, 2018), “As penas e o cepo ou a monarquia representativa de Alexandre Herculano” (em publicação na *Revista de História das Ideias*, vol. 37, 2019), e “História, narratividade e progresso na Vida de Jesus de Ernest Renan” (em publicação na *Revista de História da Universidade de São Paulo*).

(Página deixada propositadamente em branco)

Diretor: Carlos Reis



A HISTORICIDADE DA LITERATURA

SECÇÃO TEMÁTICA

“ENTRE SÉCULOS”: PARA UMA ABORDAGEM HISTÓRICO-LITERÁRIA
DA POESIA PORTUGUESA ENTRE O BARROCO E A ILUSTRAÇÃO

Marta Marecos Duarte

HISTORIA, CONOCIMIENTO Y NARRACIÓN:

LAS «CRÓNICAS-ROMANCES» DE ALEXANDRE HERCULANO

Ricardo Ledesma Alonso

DOENÇAS DO TEMPO: CAMILO, *A QUEDA DUM ANJO*

Helena Carvalhão Buescu

“ENTRE OS PARÁGRAFOS MORTOS DA HISTÓRIA”.
SOBRE A HISTORICIDADE NA FICÇÃO QUEIROSIANA

Carlos Reis

A MEMÓRIA DA FAMÍLIA

Maria de Fátima Marinho

O MANUSCRITO DEU ORIGEM AO ROMANCE HISTÓRICO
OU O ROMANCE DEU ORIGEM AO MANUSCRITO?

A ATUALIZAÇÃO DE CÓDICES EM ALEXANDRE HERCULANO

Eduardo Soczek Mendes

A ASCENSÃO SOCIAL NO ROMANCE HISTÓRICO

DE ALEXANDRE DUMAS E DE CAMILO CASTELO BRANCO

Luciene Marie Pavanelo

LITERATURA ALEGÓRICO-FANTASISTA SOCIALISTA

Beatriz Peralta García

REIS VENTURA, A IMAGINAÇÃO DO IMPÉRIO E A SUBJETIVIDADE COLONIAL

Isadora de Ataíde Fonseca

CONTOS DE COSTA ANDRADE COMO RETRATO DOCUMENTAL

DO REORDENAMENTO RURAL NO PLANALTO CENTRAL

Manuel Muanza

SECÇÃO NÃO-TEMÁTICA

REFIGURAÇÕES GARRETTIANAS DE “ROMANCES”
E OUTROS TEXTOS TRADICIONAIS

Ofélia Paiva Monteiro

O ÚLTIMO EÇA DE QUEIRÓS NA CRÍTICA LITERÁRIA BRASILEIRA
DA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX

Cristiane Navarrete Tolomei

PROFISSÃO

A OFICINA DE CAMÕES (APONTAMENTOS SOBRE OS *LUSÍADAS*)

José Augusto Cardoso Bernardes

ARQUIVO

A *RELÍQUIA*, POR EÇA DE QUEIRÓS

Luís de Magalhães

RECENSÕES

SOBRE OS AUTORES