

Hugo Lenes Menezes

**ORIENTADOR: PROF. DR. PAULO ELIAS ALLANE FRANCHETTI
(UNICAMP)**

**TESE DE DOUTORADO EM TEORIA E HISTÓRIA LITERÁRIA
IEL - UNICAMP**

**A FORMAÇÃO DA PROSA MODERNA EM LÍNGUA PORTUGUESA:
*O LUGAR DE GARRETT E HERCULANO***

UNICAMP

INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM - IEL

2005

Hugo Lenes Menezes

A FORMAÇÃO DA PROSA MODERNA EM LÍNGUA PORTUGUESA:

O LUGAR DE GARRETT E HERCULANO

Tese apresentada ao Curso de Teoria e História Literária do Instituto de Estudos da Linguagem – IEL – da Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP – como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Teoria e História Literária.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Franchetti.

UNICAMP

INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM - IEL

2005

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA DO IEL
UNICAMP**

M524f

Menezes, Hugo Lenes.

A formação da prosa moderna em língua portuguesa: o lugar de Garrett e Herculano / Hugo Lenes Menezes. -- Campinas, SP: [s.n.], 2005.

Orientador : Paulo Franchetti.

Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Prosa moderna. 2. Leitores. 3. Romance. 4. Romantismo português. I. Franchetti, Paulo. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

(oe/iel)

Palavras-chave em inglês (Keywords): Modern Prose, bourgeois public, novel, Portuguese Romanticism.

Área de concentração: Literatura Portuguesa.

Titulação: Doutorado em Teoria e História Literária.

Banca examinadora: Prof. Dr. Paulo Elias Allane Franchetti, Profa. Dra. Annie Gisele Fernandes, Prof. Dr. Eric Mitchell Sabinson, Prof. Dr. Carlos Eduardo Ornelas Berriel, Profa. Dra. Gilda da Conceição Santos, Profa. Dra. Maria Eugênia da Gama Alves Boaventura Dias, Prof. Dr. Alexandre Soares Carneiro.

Data da defesa: 23/02/2005.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Paulo Franchetti (UNICAMP) – Orientador

Profa. Dra. Annie Gisele Fernandes (USP) – Titular

Prof. Dr. Carlos Eduardo Ornelas Berriel (UNICAMP) – Titular

Prof. Dr. Eric Mitchell Sabinson (UNICAMP) – Titular

Profa. Dra. Gilda da Conceição Santos (UFRJ) – Titular

Prof. Dr. Alexandre Soares Carneiro (UNICAMP) – Suplente

Profa. Dra. Maria Eugênia Alves da Gama Boaventura Dias (UNICAMP) - Suplente

Campinas, 23 de fevereiro de 2005.

Dedico à mestra amiga, Dorinha Santos.

AGRADECIMENTOS

Minha especial gratidão ao Prof. Dr. Paulo Franchetti, pela orientação; ao amigo e colega Francisco José Sampaio Melo; à minha mãe, Olga Maria Menezes e à minha irmã, Dina Rosane Menezes, pelo apoio dispensado.

Às Profas. Dras. Marisa Lajolo e Márcia Abreu, que, no momento do exame de qualificação, contribuíram com valiosas sugestões incorporadas a este trabalho.

Agradeço também à Diretora do Centro Federal de Educação Tecnológica do Piauí – CEFET-PI; às colegas de trabalho e amigas Francisca da Rocha Barros e Sílvia Maria Vieira.

Ao CNPq, pelo auxílio financeiro concedido a esta pesquisa.

À Maria de Fátima do Nascimento, amiga de todas as horas.

Às amigas de convívio acadêmico, Fátima, Nilsa Brito Ribeiro, Sônia Prieto, Luciana Marino, Mirian Deboni, Luciana Reynaldo, Germana Sales, Márcia Cabral, Hebe Silva, Beth Gonzaga, Célia e Milena.

Aos funcionários da biblioteca do IEL: Bel, Loyde, Madalena e Haroldo.

Aos funcionários da Secretária de Pós-Graduação e do Laboratório do IEL: Rose, Sueli, Rita e Wilson.

Ao Renato, pela versão do resumo da tese para o inglês.

Ao Rodrigo Outeiro Pinto e ao Eduardo Ignoto Lemos, peritos na computação e na amizade.

Quantos homens não iniciaram uma nova fase em sua vida após a leitura de um livro.

(Platão)

Para qualquer homem, a demanda do lugar (depois da invenção da própria idéia de “lugar”) é questão central de uma vida.

(Eduardo Prado Coelho)

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO 1 – BREVE PARALELO ENTRE GARRETT E HERCULANO	3
CAPÍTULO 2 – A PROSA MODERNA	9
2.1. O Romantismo e a Valorização da Prosa	9
2.2. A Ascensão do Romance	17
2.3. A Formação do Público Leitor	35
2.4. O Romance Como Gênero	41
2.5. A Romancização dos Gêneros	47
2.6. “A Revolução Literária do Terceiro Estado”	60
2.7. O Renascimento da Prosa Portuguesa	64
2.8. A Novelística Histórica e de Atualidade de Garrett e Herculano	74
CAPÍTULO 3 – A AÇÃO PRECURSORA DE GARRETT E HERCULANO	105
CAPÍTULO 4 – A PEDAGOGIA DA LEITURA NA PROSA DE GARRETT E HERCULANO	175
4.1. A Educação do Público	175
4.2. O Diálogo Entre Autor/Narrador e Leitor	194

CAPÍTULO 5 – VIAGENS NA MINHA TERRA E O PÁROCO DE ALDEIA:

PROCEDIMENTOS RECEPTIVOS DIFERENTES	225
CONCLUSÃO	239
BIBLIOGRAFIA	241
ANEXOS	265

RESUMO

O presente trabalho estuda as origens da prosa moderna em língua portuguesa, a emergência do gênero romance em terras lusas e, de modo mediato, o impacto do discurso prosístico de Almeida Garrett e Alexandre Herculano na narrativa lusófona subsequente.

Diferentemente do que dá a entender a tradição crítica, que privilegia somente algumas facetas da obra dos dois autores acima referidos, num campo valorativo especificamente literário, Garrett ocupa um lugar fundador não apenas por inaugurar a narrativa de atualidade em Portugal, e sim por ser um dos instauradores da prosa burguesa. Do mesmo modo, a importância de Herculano não pode reduzir-se ao fato de ele introduzir a ficção histórica no seu país, pois o seu papel, assim como o de Garrett, é decisivo na elaboração da prosa moderna em vernáculo.

Outro ponto enfocado nesta tese é a constituição do público do romance, na primeira fase do romantismo lusitano, para o que Garrett e Herculano, acompanhando a valorização, ao longo dos séculos XVIII e XIX, da função educativa da forma romanesca, contribuíram com uma verdadeira pedagogia da leitura por meio da construção da narrativa ficcional.

PALAVRAS - CHAVE: Prosa moderna, público burguês, romance, romantismo português.

ABSTRACT

The present work studies the origins of modern prose in the Portuguese language, the emergence of the novel as a genre in Lusitanian lands, and, as mediation, the impact of the discourse of Almeida Garrett and Alexandre Herculano on subsequent Lusophone narrative.

Differently from what comes to light in the critical tradition, which privileges only some facets of the oeuvre of the two above cited authors within a specifically evaluative literary field, Garrett occupies a founding place not only for inaugurating the narrative of the present time in Portugal, but also as one of the founders of the bourgeois prose. In a similar way, the importance of Herculano cannot be reduced to the fact that he introduces the historical fiction in his country, as he plays a decisive role, as well as Garrett, in the elaboration of modern prose in the vernacular.

Another point focused on here is the creation of a reading public for the novel during the first phase of the Portuguese Romanticism, to which Garrett and Herculano, by means of the construction of fictional narrative, contribute a true pedagogy of reading, which accompanies the valorization of the educational function attributed to the Romanesque form throughout the eighteenth and the nineteenth centuries.

KEYWORDS: Modern Prose; bourgeois public; novel; Portuguese Romanticism.

INTRODUÇÃO

Em nosso Mestrado, cursado na Universidade Estadual de Campinas (SP) – UNICAMP –, elaboramos a dissertação intitulada *Literatura, História e Metalinguagem: Um Olhar Sobre a Ficção de Alexandre Herculano*, em que levantamos, por meio de uma análise da dimensão metalingüística da prosa herculaniana, a concepção de tal autor a respeito da arte literária e das funções que ele atribui à literatura e à história.

Sabendo que a pesquisa empreendida para a obtenção do título de mestre pode representar um exercício para o Doutorado, no trabalho ora apresentado, retomamos, de nossa dissertação de Mestrado, determinadas questões sobre Herculano que a exigüidade do tempo não nos permitiu aprofundar, da mesma forma que procuramos estendê-las à obra narrativa de Almeida Garrett, bem como identificar e discutir outras questões pertinentes à prosa de tais literatos.

Entre os pontos retomados, a partir das composições históricas e de atualidade (romances, contos, novelas) escritas pelos baluartes do movimento romântico lusíada, centramo-nos na preocupação dos nossos escritores, dentro de uma fórmula narrativa corrente àquela época, com a educação do público, preocupação essa que se manifesta especialmente através do recurso a um diálogo constante entre autor/narrador¹ e leitor.

Com o procedimento que adotamos, temos por objetivo abordar o caráter fundador de Garrett e Herculano, descrevendo seus pressupostos, enquanto criadores da prosa moderna em língua portuguesa, e demonstrar a permanência de ambos os autores na ficção posterior.

Na presente tese, que se abre com um capítulo destinado a um comentário geral acerca dos dois atores do primeiro romantismo luso, elaboramos um panorama referente ao desenvolvimento da prosa moderna, via ascensão do romance, até o surgimento da prosa romântica portuguesa, considerando as fontes da narrativa histórica (Scott, Hugo...) e as da narrativa de atualidade

¹ Ver, a respeito de nossa opção por tal categoria, a nota 133 do rodapé da página 228.

(Sterne, De Maistre...), que são as vertentes fundamentais seguidas pela novelística burguesa.

No contexto específico do romantismo lusitano, focalizamos o lugar dos nossos homens de letras na crítica especializada e no grande público, ao tempo em que observamos as relações entre as narrativas desses prosadores com as de seus mestres europeus e as de seus seguidores. Isso porque os fatos literários, à semelhança de todos os demais, não podem ser compreendidos, dos isoladamente, como compartimentos estanques, e, sim, de forma integrada, pois são sistêmicos, inter-relacionados e interdependentes.

Em virtude de tanto um como outro dos autores em apreço cultivarem a dúplici modalidade básica da prosa narrativa romântica, a de atualidade e a histórica, não nos deixamos envolver pela proposição tradicional, já tornada escolar e lugar-comum: *Garrett = romance de atualidade e Herculano = romance histórico*, o que configura uma imagem estereotipada desses ficcionistas.

No que tange ao tipo de investigação acadêmica, este trabalho segue a metodologia com base em pesquisa de textos, e a bibliografia que utilizamos, como referencial teórico, compreende a crítica literária, a estética da recepção, o ideário romântico e a história de Portugal.

Por fim, entendemos que a nossa tese lança um olhar contemporâneo sobre a primeira fase da era romântica no país ibérico e, por extensão, oferece um vislumbre das sensibilidades literárias que a sucedem (não só no romantismo).

CAPÍTULO 1 - BREVE PARALELO ENTRE GARRETT E HERCULANO

Herculano é um perfeito contraste com Garrett, com quem se parece tanto como o granito com a greda, ou o rochedo com o rio que lhe corre ao pé.

(Aubrey Bell)

No universo da cultura artística, existem certas personalidades que nos remetem a outras, já por se aproximarem, já por se oporem. Por exemplo: quando falamos em Ravel, não raro mencionamos Debussy; quando nos referimos ao Padre Manuel Bernardes, podemos opô-lo ao Padre Antônio Vieira; quando estudamos Machado de Assis, isso, quase sempre, nos conduz a alguma espécie de comparação com José de Alencar; e, quando discorremos sobre Almeida Garrett, é por demais freqüente o paralelo entre esse autor e Alexandre Herculano, já que eles diferem na conduta, mas se irmanam, em ordem de importância, na implantação e afirmação do romantismo em terras lusas. Nesse ponto, George Le Gentil sublinha que:

entre os dois corifeus do romantismo, os quais, afinal, uma sólida amizade ligava, o contraste é completo. Da mesma forma que Garrett nos parece flexível e sociável, Herculano mostra-se austero e até duro. Sua rigidez é aquela dos princípios. Ela comporta uma forte dose de intransigência, mas explica sua carreira de historiador probo e escrupuloso. Não se encontraria em toda a literatura portuguesa – exceto Antero de Quental – mais alta figura moral do que o Solitário de Vale de Lobos².

² No original: *Entre les deux coryphées du romantisme, qui liait d'ailleurs une solide amitié, le contraste est complet. Autant Garrett nous paraît souple et sociable, autant Herculano se montre austère et même dur. Sa rigidité est celle des principes. Elle comporte une forte dose d'intransigeance. Mais elle explique sa carrière d'historien probe et scrupuleux. On ne trouverait pas dans toute la littérature portugaise – Antero de Quental*

Juntemos a isso o fato de que, na paisagem do período estilístico em evidência, inclusive o lusitano, os seus maiores expoentes acentuam, como diz o Padre João Mendes, algum dos traços da mentalidade e visão de mundo da época. Senão, vejamos:

Herculano releva, como característica particular, e em estado puro, o individualismo da liberdade que era um dos ingredientes da atitude romântica. O individualismo que, unido a um temperamento emocional e esteticista, pode levar ao “janotismo” de Garrett, em Herculano, que era, preponderantemente, inteligência poderosa e vontade robusta, unido ao profetismo inspirado, forjou um carácter de integridade estóica. As oposições de vida e obra dos dois primeiros representantes do nosso romantismo são de tal modo antitéticas que se prestam, maravilhosamente, ao antigo exercício retórico do paralelo. Já Madame de Sévigné confrontava Corneille e Racine (1979: 116-117).

Destarte, enquanto Garrett manifesta o comportamento de um dândi e de um Don Juan, Herculano aparece como um *démodé*, que se veste com austera simplicidade, embora sem desalinho, desprezando originalidades cênicas tão ao gosto garrettiano, e sacrifica, na juventude, a vida amorosa em favor de sua carreira literária. Em tal aspecto, Oliveira Martins confronta, inevitavelmente, Alexandre Herculano com Almeida Garrett:

(...) ajanatado, com os cabelos pintados, espartilho e coletes mirabolantes, artista que, obedecendo à moda romântica chamara ao mundo “uma vasta Baratária em que domina el-rei Sancho” (...), o inconsequente artista com todas as fraquezas próprias desse tipo de homens, brunido, pintado,

excepté – de plus haute figure morale que le Solitaire de Vale de Lobos. In: LE GENTIL, Georges. La Littérature Portugaise. Complété par Robert Bréchon. Paris: Chandeigne, 1995: 146.

posição, encobrindo a idade depois de ter inventado o nome para se afidalgar (1996: 239-240).

Garrett possui um temperamento refinado, aprecia o luxo, os salões sociais e sua vida pessoal tende ao aristocrático. Já o polemista lusitano, assumidamente plebeu, é sóbrio, rústico em seus prazeres e leva uma vida recolhida, de meditação. Noutras palavras: Herculano, desvelado leitor da literatura alemã, é a personificação do equilíbrio, do rigor crítico; espírito teutônico, diríamos, ao passo que o romancista de *O Arco de Sant'Ana* (1845–1850) é latino, sobretudo francês.

A formação intelectual desses escritores é muito diferente, uma vez que Almeida Garrett bacharela-se em Direito e Herculano, dada a sua origem modesta, acaba por fazer somente as Humanidades (uma preparação para os estudos superiores) e o curso técnico de comércio.

Alexandre Herculano corporiza o modelo de homem caro ao romantismo: o burguês que cresce por si mesmo em oposição ao aristocrata, ou seja, o *self-made man*, que, no caso, não se faz na escola, e, sim, mediante a leitura em várias línguas e o convívio com personalidades literárias da época, vindo a conquistar sólida cultura de base científica, em especial, no plano da história.

Na juventude, o criador de *O Bobo* (1843) educa-se em Schiller, Klopstock e Chateaubriand, mormente, em *O Gênio do Cristianismo* (1802). Por sinal, do crítico António Serpa Pimentel, Alexandre Herculano recebe o epíteto de “o Chateaubriand português”. Nesse quadro, ao pôr em foco, no Portugal do século XIX, o historiador do Terceiro Estado dessa nação, diz Paulo Archer de Carvalho:

Herculano não é um clérigo e não patenteia formação universitária. O homem que empreende o início do processo de laicização da historiografia portuguesa tem uma formação auto-didática, mais forjada na dura exegese documental do que nos livros de filosofia da história (1992: 484).

Mesmo sendo ambos, Garrett e Herculano, soldados defensores da Revolução Liberal, chefiada no território luso por Dom Pedro IV (o Dom Pedro I do Brasil), o caminho político de cada um é divergente: o primeiro integra a ala radical do liberalismo, ao passo que o segundo se alia à facção moderada do movimento.

Entretanto, muito mais radical se mostra o autor de *Eurico, o Presbítero* (1843), que, fiel às suas idéias, recusa distinções nobiliárquicas e cargos de destaque, os quais Almeida Garrett não hesita em aceitar. O título de visconde, a condição de Par do Reino e o lugar de Ministro dos Negócios Estrangeiros selam uma vida pública cada vez mais complacente com a degradação dos ideais liberais.

O medievalista português não se destaca na carreira política, nem possui o dom da oratória como o ficcionista de *Viagens na Minha Terra* (1843), cognominado “o Cícero lusitano”.

Igualmente com o discurso teatral, Herculano não demonstra habilidade: tenta o gênero com os dramas *Os Infantes em Ceuta* (1844) e *O Fronteiro d'África ou Três Noites Aziagas* (1846), mas não obtém sucesso, ao contrário de Garrett, que renova o teatro português com *Frei Luís de Sousa* (1843), considerado um dos mais notáveis textos dramáticos do romantismo, traduzido em quase todas as línguas européias.

Como poeta, Alexandre Herculano não é dos melhores no seu tempo. Tem, porém, o mérito de trazer para as letras pátrias certa contribuição positiva através de uma nova orientação temática, de veio germânico, revelada nas poesias de cunho filosófico, moral e religioso, como exemplifica a composição lírica “A Cruz Mutilada”.

Já o dramaturgo de *Um Auto de Gil Vicente* (1838) é poeta de primeira água, legando-nos uma verdadeira obra-prima do lirismo português, que são as *Folhas Caídas* (1853). Todavia, Herculano, cuja originalidade se afirma principalmente no discurso prosístico, faz prosa poética, e das melhores!

Embora se acredite, no início do regime liberal, que o polígrafo português possa renovar, também, o gênero historiográfico, esse trabalho é executado por Alexandre Herculano.

Com efeito, em 1838, a corte real nomeia Almeida Garrett Cronista-Mor do Reino, entre outras atribuições, com a de proferir conferências históricas, de organizar um curso de leituras públicas do passado nacional. Não obstante, conforme ele mesmo reconhece, falta-lhe vocação para o ofício de historiador, qualidade que o autor de *História de Portugal* (1846–1853) – primeira tentativa de separar o milagroso da verdade factual - demonstra ter de sobra. E, sobre tal incidente, é interessante citarmos o que escreve espirituosamente, em *O Romance de Garrett*, José Osório de Oliveira:

Sensível, como é, aos títulos honoríficos, consola-se um pouco da exclusão da Câmara com o cargo, para que é nomeado, de Cronista-Mor do Reino. Como esse nome soa bem aos seus ouvidos! Aprecia-lhe o sabor arcaico e compara-se com os antigos historiadores. Julga-se capaz de passar anos e anos nos arquivos, decifrando documentos para fazer ressurgir do pó as idades mortas, ele que ama o Passado, mas gosta, também, de viver! Essa tarefa não é para ele, mas para Herculano. Só nesta altura, em toda a sua vida, perde a clara visão e a lúcida inteligência, aceitando o que não lhe compete. Mas é tão belo o título de Cronista-Mor! Tentará, aliás, justificá-lo mais tarde, por o sentir pesar na consciência (1952: 105).

Como sabemos, costuma-se datar de 1825, ano da publicação em Paris do poema *Camões*, de Almeida Garrett, o início do movimento romântico no país desse autor. No entanto, para alguns historiadores literários, a exemplo de António José Saraiva e Óscar Lopes (s.d.: 694), é preferível marcar o começo do romantismo luso a partir de 1836, quando vem a lume, em conformidade com o modelo das *Paroles d'un Croyant* (1834), de Lamennais, *A Voz do Profeta*, folheto em prosa poética herculaniana, que faz sucesso imediato: *Mais que pelo conteúdo político, interessa-se o público pelo estilo novo em que está redigido* (Correia da Silva, 1985: 10), denunciando a vitória, em Portugal, da nova estética.

Consoante os mencionados historiadores (*Ibidem*), o poema *Camões*, que apresenta da estética em foco a exaltação de um herói nacional, como recuperação patriótica da liberdade, e os versos brancos, é uma obra que não teve seqüência imediata na literatura portuguesa, pois, somente após a volta dos exilados, é que observamos a continuidade de um novo estilo de época. Além disso, o verso do poema garrettiano em questão tem ainda um sabor neoclássico.

Até porque a vocação romântica do prosador de *O Monge de Cister* (1841) manifesta-se, à primeira vista, mais tardiamente que a de Almeida Garrett, o qual, de resto, é onze anos mais velho do que o seu irmão de armas. Daí, certamente, o caso de Herculano ter se libertado melhor do classicismo e de o seu lugar, na história do romantismo lusitano, estar mais claro que o de Garrett.

Concluimos este breve paralelo entre Almeida Garrett e Alexandre Herculano, ressaltando que tais escritores são duas matrizes que, ora convergindo, ora divergindo, determinam o futuro da literatura em língua portuguesa.

CAPÍTULO 2 – A PROSA MODERNA

Não carecemos, no século em que a mão de Deus nos colocou, de argumentos para provar que a poesia não consiste no verso. (...) A prosa é pois susceptível de sublimidades, de magnificências, de poesia.

(Mendes Leal)

2.1. O ROMANTISMO E A VALORIZAÇÃO DA PROSA

O romantismo, na condição de um modo de vida e de um movimento intelectual e artístico, resulta dos desdobramentos das Revoluções Industrial (1760) e Francesa (1789), respectivamente o declínio do artesanato e a ascensão da burguesia. Uma Revolução coloca o homem no centro de um novo mundo de trabalho, produção e consumo, mudando a vida das massas trabalhadoras e das camadas médias do povo; a outra, de carácter político, proclama a liberdade do homem³.

Com predomínio, na nossa civilização, da segunda metade do século dezoito à primeira do dezenove, o movimento romântico, depois do Renascimento, é a maior revolução cultural do Ocidente e, enquanto tal, tem o seu apogeu no processo social e político que conduz à consolidação do liberalismo monárquico-constitucional⁴. Nessa direção, dentro da cultura lusófona, compreendemos então o motivo pelo qual Eduardo Frieiro realça o que se segue:

O magnífico século XVI português, século de Bernardim Ribeiro, Gil Vicente, João de Barros, Diogo do Couto, Sá de Miranda, António Ferreira e Camões, só tem um émulo no

³ Cf. RODRIGUES, Antônio Medina *et al.* “Romantismo”. In: *Literatura Portuguesa*. São Paulo: Ática, 1997.

⁴ Em *Os Filhos do Barro*, Octavio Paz igualmente vê o romantismo como ampla revolução, ao dizer: *O romantismo foi um movimento literário, mas também foi uma moral, uma erótica e uma política. Se não foi uma religião, foi algo mais que uma estética e uma filosofia: um modo de pensar, sentir, enamorar-se, combater, viajar. Um modo de viver e um modo de morrer* (1984: 83).

século XIX, com o romantismo e o pós-romantismo. Em boa verdade, toda a Europa, desde os dias da Renascença, jamais vira um mais belo ímpeto do espírito, uma geração mais férvida que a da época romântica (1952: XVIII).

O romantismo constitui-se, historicamente, *pari passu* com o liberalismo e sua ânsia de multiplicar, sem limites, todas as possibilidades de expansão e crescimento. Nesse momento, são lançadas as bases da sociedade cristã-patriarcal-liberal-democrata-capitalista, da qual nós somos os herdeiros e continuadores.

Em termos sócio-políticos e econômicos, essa matriz ideológica da classe média emergente, que é o liberalismo, colocando-se contra o sistema absolutista, advoga, em sua concepção tradicional, o governo representativo, a autonomia de expressão, de imprensa e de credo religioso, bem como o comércio *laissez faire* e a eliminação dos privilégios classistas.

Em consonância com a mentalidade libertária da época, com o ideal de emancipação da burguesia, cujo *modus vivendi* se estende então a todas as atividades humanas, o liberalismo e o romantismo professam os mesmos valores, entre os quais sobressaem a liberdade individual e a igualdade social.

Com referência a isso, muito pertinente é a observação que se segue, feita por Norman Potter e Ronald W. Sousa, num artigo por eles assinado, intitulado “Liberalismo e Romantismo em Portugal e no Brasil: Proposta Para Uma Correlação”, artigo esse analisado por Fábio Lucas em *Fontes Literárias Portuguesas*. Vejamos:

O liberalismo incipiente, assim como o romantismo que o acompanha, embora diferente em áreas diferentes do globo, se inter-relacionam e se interinfluenciam. Note-se que não postulamos uma relação direta e mecânica entre um “liberalismo” na política e um “romantismo” na arte, senão a

existência dum realidade sócio-intelectual que ambos, cada um na sua maneira, expressam (1991: 93-94).

Numa ilustração com exemplo, citemos o fato de, no País de Camões, José V. de Pina Martins, em seu livro *Cultura Portuguesa*, pôr em relevo que o romantismo era, para Garrett, o “tradicional” e o “nacional”. Mas era também o “individual”. O seu liberalismo político era, noutra domínio, liberalismo literário (s.d.: 211). E, a esse respeito, recordemos que o fenômeno romântico constitui:

uma espécie de moda mental, definida pelos comportamentos políticos e sociais de escritores, músicos e intelectuais, a favor da valorização do nacional e da entronização do indivíduo como a medida de todas as coisas. Em suma: nacionalismo e liberalismo (Fischer, 2003: 31).

Impulsionado por sua proposta liberal e transformadora, o romantismo, originário da Inglaterra e da Alemanha, preconiza uma literatura, uma música e uma arte plástica dirigidas para a expectativa de todos os homens. Quanto à arte verbal, Victor Hugo, um dos mentores do credo romântico, associando-o à filosofia do liberalismo, nos oferece uma perfeita tradução daquele movimento, ao declarar que:

o romantismo, tantas vezes mal definido, não é senão, afinal, o liberalismo em literatura e é essa a sua definição verdadeira se o considerarmos sob o aspecto militante. Esta verdade já foi compreendida por quase todos os espíritos nobres, cujo número é elevado; e, em breve, visto que a tarefa está bem adiantada, o liberalismo literário não será menos popular do que o liberalismo político (apud Gomes & Vechi, 1992: 130).

Com efeito, a doutrina do liberalismo, em literatura, se exprime, por exemplo, através de uma produção de textos mais populares, conforme nos indica a preferência do tempo pela prosa de ficção, manifestação literária tida como de melhor acessibilidade⁵ e, conseqüentemente, de maior penetração junto ao recém-alfabetizado público burguês, que desponta a partir da ascensão dos novos-ricos, estrato que é:

ainda pouco adestrado às sutilezas de ritmos e compassos, tons e cores, formas e palavras, ficando aquém da capacidade de ouvir, ver e ler aquilo que por séculos a aristocracia e a nobreza haviam produzido. Daí não deva causar estranheza o fato de que tenha ocorrido um achatamento e uma facilitação na arte romântica inicial: tratava-se, em síntese, de um centramento entre o novo público burguês e a forma de arte que, em última instância, a ele se vinculava (Citelli, 1990: 84).

Ademais, é em prosa que, na vida diária, nos comunicamos através da linguagem coloquial. E o discurso prosístico está presente na vida do homem a partir do momento em que ele começa a falar: como nos lembra Victor Hugo no “Prefácio de *Cromwell*” (1827), no qual ele desenvolve a teoria sobre a modernidade do drama e, por extensão, expõe o ideário da revolução romântica, *não é “natural” falar em versos* (1988: 60). Ao contrário, a maneira mais comum de falar e escrever é a prosa, discurso livre, no qual o ritmo, pouco notável, não é especialmente importante, restringindo-se, na prática, a manter a cadência espontânea que a linguagem verbal possui mesmo em seus empregos extraliterários.

Disso resulta o fato de a escrita linear e “despreocupada” da prosa contrastar com a escrita do discurso contido e medido do verso, cujo ritmo, mais

⁵ Em vernáculo, o principal representante, em Portugal, do espírito enciclopédico-pedagógico, Luís António Verney, em sua obra *Verdadeiro Método de Estudar*, de 1746, é de opinião que: *Ninguém duvida que a Prosa é mais fácil que qualquer Poema*. Citado por Márcia Abreu em *Os Caminhos dos Livros* (2003: 89).

acentuado que o da fala habitual, caracteriza-se, na representação gráfica, por linhas cortadas com certa regularidade.

Mas Victor Hugo, apesar do seu reconhecimento da naturalidade da prosa na fala, ao lado de fortes ataques contra a maioria das convenções literárias em voga até o começo do século XIX, defende, no “Prefácio de *Cromwell*”, a manutenção dos versos no diálogo teatral. Para o autor de *Hernani* (1830), o verso é:

(...) uma forma de bronze que emoldura o pensamento em seu metro, sob a qual o drama é indestrutível, que o grava mais adiante no espírito do ator, adverte-o do que ele omite e do que ele acrescenta, impede-o de alterar seu papel, de substituir-se ao autor, torna sagrada cada palavra, e faz com que o que disse o poeta se encontre, por muito tempo depois, indelével ainda na memória do ouvinte. A idéia, dominante no verso, toma de repente algo de mais incisivo e de mais brilhante. É o ferro que se torna aço. Sente-se que a prosa, necessariamente bem mais tímida, obrigada a privar o drama de toda poesia lírica ou épica, reduzida ao diálogo e ao positivo, está longe de ter estes recursos. Tem asas bem menos amplas. É, em seguida, de um muito mais fácil acesso; a mediocridade aí se encontra à vontade (1988: 70-71).

Essa tradição, no entanto, caiu em desuso ainda entre os contemporâneos de Hugo. Nesse sentido, em língua portuguesa, de acordo com a estética romântica, Almeida Garrett, em vez de verso, métrica e rima, utilizados tradicionalmente, até então, como meio de expressão para o gênero dramático, prefere vaziar em prosa o seu *Frei Luís de Sousa*.

Tal drama é apresentado em 1843 ao Conservatório Real de Lisboa com a leitura introdutória, pelo teatrólogo luso, da *Memória* à guisa de prefácio, que ele,

em um de seus arroubos autolaudatórios, considera *um verdadeiro prólogo de Victor Hugo, uma nova obra gerada ao pé da outra* (apud Abreu, 1999: 44).

E, tendo em vista uma linguagem próxima da fala, viva, expressiva e sintonizada com a sua nação, como aquela que o Frei Luís de Sousa, autor castiço do século XVII, recupera, para a literatura portuguesa, do predomínio da língua castelhana, Garrett justifica, com as palavras abaixo, a sua opção pela prosa na peça em causa:

O que escrevi em prosa, pudera escrevê-lo em verso (...). Mas sempre havia de aparecer mais artifício do que a índole especial do assunto podia sofrer. E di-lo-ei porque é verdade – repugnava-me também pôr na boca de Frei Luís de Sousa outro ritmo que não fosse o da elegante prosa portuguesa que ele, mais do que ninguém, deduziu com tanta harmonia e suavidade. Bem sei que assim ficará mais clara a impossibilidade de imitar o grande modelo; mas antes isso, do que fazer falar por versos o mais perfeito prosador da língua (1969: 40-41).

Assim é que vemos o gênero prosístico, sem a exigência da rígida seleção vocabular e do sintetismo frásico e de pensamento, antes entendidos como o diferencial entre o poético e o prosaico, ocupar uma posição cimeira na produção verbal romântica, que descarta o formalismo da expressão clássica. Nessas condições, no que tange a Almeida Garrett, é:

impressionante, por exemplo, a forma como se vai passando do verso à prosa: (...) o teatro de Garrett vai derivando pouco a pouco para a prosa, passando do verso de Catão (1821) à prosa de Frei Luís de Sousa – isto é, o teatro do nosso autor vai-se gradualmente tornando moderno. Da mesma forma, a narrativa deixa uma encenação pomposamente decassilábica, como é o caso de Camões ou

Dona Branca (1826) e vai-se dirigindo para a prosa moderna de *O Arco de Sant'Ana ou de Viagens na Minha Terra* (Magalhães, 2003: 58).

Mesmo porque o público do romantismo, que é também o seu modelo social, *prefere uma linguagem mais correntia e mais directa, mais abundante que sóbria, pouco lhe importando que o autor infrinja ou não os padrões do bom gosto estabelecidos pela herança literária* (Saraiva, 1972: 154).

Pretendendo falar às massas emergentes a partir da Revolução Francesa (1789) e empreender, assim, uma literatura para as multidões, o movimento romântico, até por valorizar o gênero narrativo em prosa, aspira a expressar pensamentos e emoções por meio de um instrumento lingüístico mais ágil e de aparência mais simples⁶, com o objetivo de ser, conforme Castelo Branco Chaves, *uma arte populista e nacional, em oposição ao classicismo como arte peregrina ao serviço do absolutismo do antigo regime*, (1979: 61), ou como arte de uma classe “superior”.

Na realidade, não é por ser elaborada em verso ou em prosa que uma obra se torna melhor ou pior. Antes de mais nada, não há um gênero que possa ser encarado como maior ou menor do que outro: cada um possui uma estrutura própria, e a permanência de um texto não depende do simples fato de ele ser uma narrativa em prosa ou uma composição poemática, do mesmo modo que não temos como assegurar que um quadro seja menos louvável que uma escultura, pois não podemos comparar grandezas distintas.

Nesse particular, em consonância com o ideário romântico oitocentista, Victor Hugo diz: *A categoria de uma obra deve ser fixada não segundo sua forma, mas segundo seu valor intrínscico. Nas questões deste tipo, só há uma solução; só há um peso que pode fazer inclinar a balança da arte: é o gênio* (1988: 70-71). Ou para ficarmos com a opinião emitida por um dos cabeças do romantismo em Portugal, convocamos aqui Vitorino Nemésio, segundo o qual: *Para Herculano, o*

⁶ O adjetivo *romântico*, etimologicamente, se origina de *romance* ou *romanzo*, língua oriunda do latim, em sua modalidade vulgar, em oposição à modalidade erudita, o que indica, de saída, o desejo, por parte do romantismo, de estabelecer uma literatura mais voltada para o povo e as suas tradições.

que dá unidade à obra de arte não são os requisitos exteriores, segundo as receitas da poética, mas a ideia geral, o deus in nobis, que inspira a quem a faz (1934: 140-141).

Contudo, até se estabelecer essa nova cosmovisão, essa moderna consciência de mundo, que é o romantismo, cujos efeitos perduram até os nossos tempos, alimentando movimentos inconcebíveis sem ele⁷, como as vanguardas do início do século XX, a prosa fictiva, por não ser julgada um gênero de alto nível artístico, é mantida em segundo plano, sobretudo a de assunto recente, mesmo que bem estruturada e bem expressa.

Sob essa ótica, entre os eruditos renascentistas italianos que traduzem a *Poética* aristotélica (séc. IV a.C.), a opinião mais corrente é aquela que só admite a narrativa longa desde que elaborada, como nos informa Antonio Candido, dentro *das normas de Aristóteles (ou atribuídas a ele) no que concerne à epopéia* (2000a: 75), isto é, em verso, com matéria antiga, eivada de maravilhoso e personagens heróicas, preferencialmente, lendárias ou mitológicas.

Afinal, antes do movimento romântico, no tocante à poesia, até mesmo à poesia satírica, um gênero não elevado para a época, os estudiosos da literatura conferem a ela:

“um valor inerentemente superior ao da prosa”, donde para ela se voltarem “os praticantes da arte verbal mais ambiciosos e mais cômicos de si mesmos”. A observação é de Eric S. Rabkin, que assim a completa: “A prosa ficava para as massas, massas ainda carentes de educação e de refinamento”. Por “massas” deve-se entender aqui não evidentemente as classes populares, cujo pauperismo não lhes consentia o acesso ao livro, mas sim a pequena e média burguesia na qual a prosa de ficção tinha não só os

⁷ O romantismo na Europa, enquanto período histórico, consiste, como dissemos, num movimento característico, aproximadamente, da segunda metade do Setecentos e da primeira do Oitocentos. Porém, aquilo que podemos denominar de concepção de mundo romântica e de estilo de vida romântico ainda faz parte da experiência do homem contemporâneo.

seus leitores como os seus heróis de eleição (Paes, 1998: 18).

No século XIX, porém, a criação ficcional em prosa conquista respeitabilidade social, cidadania literária, recebendo não só a consideração do escritor, mas também o interesse dos letrados e a admiração do público leitor, o que contribui para definir o primeiro período estilístico oitocentista como o mais elástico até o surgimento da estética modernista no século XX.

Nessa centúria, um teórico da literatura como Mikhail Bakhtin (1993: 93-95) chega até a afirmar que somente a prosa tem condição de submeter um fenômeno inerente à linguagem – a sua dialogicidade interna - a um processo de elaboração estética, argumentando que o discurso poético tende a ser estratificado e singular, ao invés de dialógico e heteroglótico, como é o caráter do discurso da prosa.

Dessa sorte, Bakhtin, no afã de definir uma especificidade para a modalidade prosística de expressão, desvaloriza o discurso poético e acaba por contribuir para a consolidação do reconhecimento artístico do gênero fictivo em prosa, que se impõe progressivamente a partir do advento do romantismo, o qual inaugura, então, uma outra forma de sentir e escrever.

Inclusive, na expressão superlativa de Eduardo Lourenço: *Se não foi o romantismo que inventou a literatura, modificou por completo a sua noção* (1999: 54). E, de idêntica maneira, Charles Baudelaire declara que *quem diz romantismo diz arte moderna*⁸.

2.2. A ASCENSÃO DO ROMANCE

Em decorrência de um longo processo, com o surgimento da corrente romântica, consolida-se uma mudança no processo de narrar: trata-se da substituição da narrativa em verso, nomeadamente a epopéia, pela narrativa em prosa, cujos gêneros já existentes – o conto e a novela – conhecem um

⁸ No original: *Qui dit romantisme dit art moderne (...)*. In: Baudelaire, Charles. *Oeuvres Complètes*. Paris: Gallimard, 1958: 610.

renascimento, ao lado de uma nova criação genológica, o romance, que, com a decadência da epopéia dos antigos, termina por ser a *epopéia dos tempos modernos*, ou como quer Hegel, a *epopéia burguesa moderna* (1980: 190)⁹.

Isso porque o romance, por meio da estruturação simultânea de diferentes núcleos narrativos, torna possível abarcar, à semelhança da epopéia, uma visão totalizante das coisas, agora no novo mundo burguês. Por sinal, *Spengler atribui o surgimento do romance à necessidade que o homem moderno “ultra-histórico” sente de uma forma literária capaz de abordar “a totalidade da vida”* (Watt, 1990: 22).

Na esteira de Hegel, Georg Lukács, em sua *Teoria do Romance* (s.d.: 55), ocupa-se das diferenças entre o que considera as duas formas da grande literatura narrativa: a epopéia e o romance. Para ele, a distinção entre esses gêneros não decorre das intenções íntimas do escritor, e sim dos dados histórico-filosóficos que se impõem à sua criação.

Partindo da mundividência grega, responsável pela epopéia, Lukács estabelece um confronto entre o mundo épico e o romanesco. Do seu posto de observação, o romance consiste na epopéia de uma época em que a humanidade, sem a transcendência do universo épico, deixa de conviver harmonicamente com os deuses; o romance é:

a epopeia de um tempo em que a totalidade extensiva da vida não é já dada de maneira imediata, de um tempo para o qual a imanência do sentido à vida se tornou problema mas que, apesar de tudo, não cessa de aspirar à totalidade (Lukács, s.d.: 55).

A epopéia propriamente dita, então, no pensamento lukacsiano (s.d.: 59-60), dá forma a uma existência serena, por si mesma, acabada, perfeita, em conformidade com um universo em equilíbrio, com uma harmonia cósmica,

⁹ Dada a dimensão mítica da epopéia, conforme Muniz Sodré: *Há quem conceba o romance como um mito “degradado”* (1988: 75).

preestabelecida, entre o herói, os valores e o mundo. Já o romance, aqui, procura descobrir e construir, pela forma, a totalidade abstrata da vida. Para o teórico húngaro, na modalidade romanesca, é necessário que:

se incorporem todas as fendas e todos os abismos que comporta a situação histórica e que não podem nem devem ser recobertos pelos artifícios da composição. Dessa maneira, o espírito fundamental do romance, aquele que lhe determina a forma, objectiva-se como psicologia dos heróis romanescos: esses heróis estão sempre em busca (Lukács, s.d.: 60).

Tal busca, que é tanto da totalidade oculta quanto do sentido da vida e que corresponde a um desejo de diminuir o intervalo entre o mundo vivido e o mundo concebido, é infundável: se o herói romanesco e o mundo parecem inclinarem-se incessantemente para a eliminação da distância que os separa, o coroamento desse movimento nunca completado seria a própria negação do romance e a redescoberta do universo épico.

Esse universo, de homens integrados à natureza e à coletividade, em oposição ao fragmentário mundo romanesco, onde verificamos uma cisão entre o Eu e a exterioridade, entre o sujeito e o objeto, nos remeteria, numa perspectiva do idealismo hegeliano, a uma realidade superior, em que o espírito não conhece nenhum abismo entre si e o exterior, com o qual formaria uma totalidade unitária, já que o ideário épico procura a identificação entre o ser e o mundo.

Só que, diz Ference Fehér, *qualquer sonho sobre a ressurreição da epopéia ou do “épico” antigo é apenas ilusão romântica: a comunidade orgânica que alimentou o poema épico desapareceu para sempre (1997: 103)*. Ou seja: a espécie literária trabalhada por Homero, Virgílio e Camões – a epopéia -, que atende à cultura da Antiguidade Clássica ou do Renascimento e que se identifica com a maneira de ser do homem até aquela época, a partir do século XVIII, deixa de atender a seus anseios e à sua cultura.

Como bem destaca Sandra Guardini Vasconcelos, *é a concepção hegeliana do romance como epopéia burguesa de tal maneira adequada à nova ordem do mundo que o “realismo” passa a ser um dado determinante e inerente à sua forma* (2000: 7). Isto é, a nova criação literária evita o recurso ao maravilhoso e fundamenta-se no *realismo* da representação do homem, de seu espaço, de seu dia-a-dia, suas idéias e sua linguagem¹⁰, através da pluralidade dos discursos sociais¹¹.

Embora a contraposição *épicas x modernos*, como formas correspondentes a sociedades distintas, não explique a existência de autores escrevendo poemas épicos no século XVIII, o fato é que o gênero romance costuma ter como eixo central o homem em seu tempo, ou situado numa época passada, a qual, por analogia, apresenta os problemas do contexto contemporâneo do autor.

Do mesmo modo, conquanto a associação entre romance, vida cotidiana e realismo não explique certas manifestações do gênero como aquela de Swift, intitulada *As Viagens de Gulliver* (1726), ainda comprometida com o maravilhoso fabular, ao contrário do mundo epopéico, isolado da atualidade, a espécie romanesca, via de regra, dá vez ao corriqueiro mundo da burguesia, cujas circunstâncias da vida privada e doméstica passam a ser o grande tema narrativo. Pertinentemente, Ference Fehér observa que *a casa – mais tarde, o apartamento – são, para o herói do romance, uma espécie de forte que o isola de seu próximo e sua apresentação exige meios de representação diferentes dos das cenas públicas* (1997: 61).

Até porque, de acordo com Lukács (s.d.: 66), no universo público da narrativa epopéica, o herói, rigorosamente, jamais é um indivíduo: o objeto da epopéia não é um destino pessoal, mas o de uma comunidade, de todo um povo.

¹⁰ Isso podemos verificar também no tipo de romance classificado como *histórico*, que assim é denominado por conter matéria histórica e que, numa prefiguração do que hoje conhecemos como a história das mentalidades, se volta para a reconstituição do ambiente, do pensamento e da vida cotidiana de gerações passadas.

¹¹ Como repara Jonathan Culler, *o teórico russo Mikhail Bakhtin descreve o romance como fundamentalmente polifônico (múltiplas vozes) ou dialógico ao invés de monológico (única voz): a essência do romance é sua encenação de diferentes vozes ou discursos e, portanto, do embate de perspectivas sociais e pontos de vista* (1999: 89). Por conseguinte, Bakhtin estuda o romance, como diz Regina Zilberman, *enquanto manifestação de resistência à autoridade e ao discurso monológico de poder* (2003: 110).

Por isso, na epopéia, a visão que temos é a de um mundo homogêneo, e o autor, em geral, não aparece, permanecendo anônimo no interior da obra.

O sistema axiológico acabado e fechado que determina o mundo épico gera um todo por demais orgânico para que nele um elemento possa reconhecer-se como interioridade, como entidade autônoma, como realidade singular, e constituir-se enquanto personalidade diante da sociedade e do mundo. Aqui, não há ética que entenda cada ser como um fato único.

Inversamente ao gênero epopéico, a modalidade romanesca, quase sempre, volta-se para o homem enquanto indivíduo e não enquanto coletividade, pois todas as mudanças sofridas pelo mundo, a partir do século XVIII, vêm, entre outras coisas, cristalizar o *status* do indivíduo na sociedade por meio de determinada estratificação que o valoriza como tal.

Trata-se daquilo que Tocqueville classifica como *uma renúncia dos interesses públicos em favor da esfera privada - família, amigos, prazeres* - (apud Todorov, 1996: 9). E, no tocante a esse fenômeno da arte romanesca, António José Saraiva e Óscar Lopes sublinham que:

é ao gosto do novo público que se deve atribuir o desenvolvimento, a partir de meados do século XVIII, do gênero literário mais característico da Idade Contemporânea: o romance de ambiente burguês ou plebeu, em que se condensa, sob forma de ficção, uma análise de caracteres, ambientes e problemas. A sua tendência inicial é acentadamente sentimental e moralista (Richardson, Pamela, 1740; Marivaux, Mariana, 1731-1741; Goldsmith, Vigário de Wakefield, 1776). Os elementos sentimentais e/ou pitorescos avultam com Rousseau, A Nova Heloísa, 1761; Sterne, Viagem Sentimental, 1768; Goethe, Werther, 1774; e Bernadin de Saint-Pierre, Paulo e Virgínia, 1788; ao passo que a observação realista de tipos e ambientes se acentua com Fielding, Tom Jones, 1749; Jane Austen, Orgulho e Preconceito, edição 1814. No teatro, estas

tendências sentimentalistas traduzem-se pela criação do drama burguês, que pretende apagar a distinção entre comédia e tragédia, dignificando os conflitos domésticos da classe média (s.d.: 583-584).

Lembremos que o público romântico está *enraizado em vivências locais e regionais: a terra, a rua, a paisagem local, o lar burguês, os objectos familiares, que já se revelam na pintura holandesa do século XVII* (Lopes & Saraiva, s.d.: 685) e recebem guarida no novo gênero, cujas soluções técnicas pautam-se pela verossimilhança – categoria fundamental do romance -, pelo testemunho do autor.

Semelhantes características do romance conduzem-nos ao individualismo. Podemos mesmo dizer, aqui, que o romantismo é o triunfo do individualismo na literatura. E, a esse propósito, Alberto Ferreira nos traz à memória que:

enquanto Ulisses depende do companheirismo, enquanto Gama, por mais idealizado que seja, se responsabiliza pelos destinos duma nação, enquanto os heróis de Shakespeare, Racine ou Voltaire se repartem entre razões pessoais e razões cívicas, o herói romântico, desde Atala a Jean Valjean, responde perante a sua própria consciência ou age segundo os impulsos do coração: o amor individual domina o amor pelo ideal (1979: 17).

Além disso, *ligando ou ampliando o conceito do individualismo (o supremo valor), o sentimento nacional exprime o pensamento de que a nação e o povo não são senão versões colectivas do “individual”* (Buescu, 1994: 72). Ou seja: acredita-se, com o advento do romantismo, que a história pessoal do sujeito reflete intimamente a história da nação. Como assinala Wolfgang Kayser:

Até quando o assunto – como, por exemplo, em muitos romances históricos – é um grande acontecimento, que abrange povos inteiros, nesta direcção se tratará sempre de

vivências pessoais: o tempo das cruzadas chama-se Ivanhoé (1819), a derrocada do domínio dos Visigodos é Eurico, o Presbítero (1979: 17).

Aliás, no entender de Mario Vargas Llosa, os romances são *como fragmentos da história que os historiadores não notam. Os romances eternizam a dimensão íntima do ser humano* (2003: 77). Da mesma forma, para o Marquês de Sade, em “Nota Sobre Romances ou A Arte de Escrever ao Gosto do Público”, o gênero romanesco, por fazer uma *radiografia* do coração humano, que, na experiência real, “as máscaras” não nos deixam conhecer; por retratar o homem em sua mais profunda individualidade, revela-se superior à ciência histórica. Vejamos:

Sendo o romance, se é possível exprimir-se assim, o quadro dos costumes seculares, para o filósofo que quer conhecer o homem, ele é tão essencial quanto a história, pois o cinzel da história só grava o que o homem deixa ver, e, então, já não se trata mais dele. A ambição, o orgulho, cobrem sua frente com uma máscara que nos representa apenas essas duas paixões, não o homem. O pincel do romance, ao contrário, capta-o no interior... pega-o quando ele retira sua máscara, e o esboço, bem mais interessante, é também mais verdadeiro (2002: 46).

O individualismo, para o qual o mundo exterior e palpável funciona somente como projeção ou fonte de inspiração das emoções pessoais, coloca-se como meio de confronto de dois universos diferentes, o da aristocracia feudal e o da burguesia liberal. Como diz Todorov, *o individualismo é a ideologia de uma sociedade que toma o indivíduo humano como seu valor cardeal (...); a ideologia dominante da moderna sociedade ocidental desde o Renascimento* (1996: 9).

Em tal aspecto assenta-se, segundo Lukács (s.d.: 76-79), o caso de a forma externa do universo romanesco, isto é, aquela que corporifica a matéria diegética, ser essencialmente uma forma biográfica.

Na concepção lukacsiana (s.d.: 81), sendo um *ilimitado descontínuo* a matéria romanesca, essa necessita de limites. E a forma biográfica, então, permite que, no romance, as dimensões do mundo se reduzam às experiências da personagem principal e que a soma dessas experiências seja organizada de acordo com a marcha do protagonista em direção ao seu próprio conhecimento, ao sentido da sua existência.

Mas, apesar de centrar-se num determinado período da vida do indivíduo, a espécie romanesca tem uma tendência para desdobrar-se e tematizar todo o percurso existencial do herói, visto que:

a massa heterogênea e descontínua de homens isolados, de estruturas sociais sem significação e de acontecimentos despojados de sentido que aparecem na obra, recebe uma articulação unitária por via da relação de cada elemento singular com a figura central e com seu problema vital que põe a claro o curso da sua existência (Lukács, s.d.: 81).

Toda essa visão individualista destacada, no gênero romanesco, por Lukács, amadurece em fins do Setecentos e inícios do Oitocentos. E por esse mesmo tempo, quando a ascensão do romance como gênero literário coincide com a ascensão do discurso histórico¹², também surgem as primeiras tentativas de história literária, encarada sempre como o somatório de indivíduos geniais¹³.

¹² Em linhas gerais, o historicismo permeia a literatura romântica porquanto se crê, àquela época, na idéia de que a história constitui o motor do progresso: o presente vivido por uma nação seria o resultado das centúrias pretéritas, e o futuro estaria na dependência do presente construído. Sobre isso, Antonio Candido afirma que, *para o romantismo, tanto os indivíduos quanto os povos são feitos da substância do que aconteceu antes* (1993: 208).

¹³ Para um historiador e crítico da época, Thomas Carlyle, *a história do mundo é a biografia dos seus grandes homens* (apud Brandão, 1926: 19).

A título de exemplificação, podemos mencionar o fato de ser, como ressalta Teófilo Braga:

o iniciador das formas românticas da Literatura Portuguesa (Almeida Garrett) o primeiro que esboça um quadro geral da sua história com um Bosquejo da História da Poesia e Língua Portuguesa (1826) - (1903: 107)¹⁴.

E o individualismo caracteriza tais trabalhos já que o homem de letras é então uma personalidade cultural e o novo movimento estilístico – o romantismo – constitui, por sua vez, a assunção da individualidade pela categoria dos intelectuais, numa linha de desenvolvimento das novas concepções filosóficas iniciadas com a Revolução Francesa no século XVIII, a centúria de estréia do autor de romance, gênero que, em sua vertente mais característica da época, consoante José Paulo Paes, equivale à:

transposição, do terreno da poesia para o da prosa, do procedimento fundamental do poema herói-cômico, qual fosse, a imitação satírica da matéria heróica da epopéia por via do tratamento, em linguagem elevada, de um tema trivial. Das Viagens de Gulliver (1726) de Swift, (...) ao Joseph Andrews (1742)¹⁵ e ao Tom Jones (1749) de Fielding, bem como ao Roderick Ramson (1748) de Smollett, onde se absolutiza o realismo do cotidiano, recorre a mesma visão crítica e satírica da vida social contemporânea que, com Rabelais, Cervantes e a novela picaresca, marcou o advento da “moderna epopéia burguesa”. No caso específico do romance inglês setecentista, esse fenômeno de rebaixamento do poético a prosaico teve uma concausa de ordem tecnológica e econômica, também destacada por

¹⁴ Atualizamos a ortografia.

¹⁵ O próprio Henry Fielding classifica esse romance como *um poema épico cômico em prosa*. Apud FREEDMAN, Richard. *Romance*. Lisboa: Verbo, 1978.

Eric S. Babkin: “o rico veio da sátira poética do século XVIII foi desviado, pelas técnicas de impressão mais baratas, para as prosas satíricas (Fielding, Sterne), de maior popularidade, que floresceram após a metade do século” (1998: 18).

Como observamos nesse contexto, o resultado mais nítido da utilização de critérios de natureza tecnológica e econômica à produção literária é o favorecimento da prosa em detrimento do verso, é a “prosaificação” do mundo moderno. Esse sistema consagra o triunfo do romance e leva à marginalização os poetas menos adaptáveis. Assim é que:

na Europa romântica, quase todos os grandes poetas se tornaram também romancistas, talvez para se aproximarem do povo, no intuito de lhe inculcarem novos conceitos sociais e políticos, mas decerto porque pressentiam o interesse do leitor burguês (sobretudo da leitora) por este gênero literário, que gradualmente vai substituindo a evocação histórica pelas realidades do mundo contemporâneo, e elevando à categoria de heróis da ficção as personagens oriundas da classe popular (...), tipos (...) aparentemente copiados da realidade, isto é, como é moda dizer-se, “d’après nature” (Ferreira, 1995: 19-20).

A essa ocorrência, adianta-se o reino britânico, onde o escritor do regime liberal, segundo Ian Watt, *achando que as rimas “são coisas intratáveis”, (...) deixa de escrever poesia para as revistas e dedica-se à produção de romances* (1990: 52) nas primeiras manifestações da forma, tal qual a conhecemos hoje. Até porque, de acordo com a história literária, o conto, apesar da tradição que remonta às *Mil e Uma Noites* (séc. IV d.C), no Ocidente, desenvolve-se nos fins dos séculos medievais e no início do Renascimento; a novela aparece, no Medievo, com a prosificação das canções de gesta (poemas de temas guerreiros),

originando as novelas de cavalaria; e o romance surge apenas, conforme mencionamos, no século XVIII inglês, como salienta Teófilo Braga:

(...) os escritos de Defoe, de Fielding, de Swift, de Richardson, apresentam todos os caracteres da modernidade literária: a vida subjectiva da consciência individual aproximada da generalidade humana, os interesses e situações de uma vida social que se funda na estabilidade dos costumes idealizáveis, tornando a vida doméstica um tema estético mais intenso do que os actos da vida pública. A Literatura Inglesa inicia a forma definitiva do romance moderno, tão belo como a da Epopeia antiga (1903: 24).

Isso – é claro - descontado o fato singular do aparecimento, ainda no Seiscentos da Idade Moderna, da obra de Miguel de Cervantes, *Dom Quixote* (1605-1615), uma espécie de epopéia às avessas, em cujo texto se encontra a plasmação, na história da literatura ocidental, do novo gênero chamado romance, marcando o desaparecimento de uma ética (a da nobreza cavaleiresca), bem como o nascimento de uma outra estética (a do prosaísmo da sociedade moderna). Aliás, o Marquês de Sade chega mesmo a afirmar, sobre Cervantes, que:

sua obra imortal, conhecida na terra inteira, traduzida para todas as línguas e que se deve considerar como o primeiro de todos os romances, possui, sem dúvida, mais do que todos, a arte de narrar, de dispor agradavelmente as aventuras, e, em particular, de instruir divertindo (2002: 35-36).

Paródia burlesca de um velho gênero: as novelas de cavalaria (entre outras coisas), a narrativa cervantina em causa é um livro adâmico, que orienta o futuro

do romance moderno, do qual um dos pioneiros em língua inglesa, o escocês Tobias Smollett, grande romancista satírico do Século das Luzes, além de ser um inventivo tradutor de Cervantes, também se confessa um imitador dele. E sobre o criador do *Cavaleiro da Triste Figura*, parece evidente, na análise do articulista Hugo Estenssoro, que:

Cervantes começou o Quixote como mais uma novela “exemplar” – isto é, um conto com “lições morais” -, contra os livros de cavalaria (...). Mas é óbvio que Cervantes ficou entusiasmado – no sentido original de “arrebato pela inspiração divina” – pela própria criação. O parágrafo inicial é tão galhardo e feliz, o ritmo da narração tão gracioso e contagiante, a descoberta do mundo pela palavra tão inédita, fresca e inebriante, que é quase visível o prazer de escrever que o leva a prolongá-lo até tornar um conto num romance de grande fôlego (2002: 46).

Isso posto, em seu sentido atual, nem na Idade Antiga, nem na Medieval, a espécie romanesca se faz presente, malgrado o empenho de teóricos da literatura, como Mikhail Bakhtin (1993: 167-168), para encontrar-lhe precursores considerados legítimos em obras realizadas em épocas recuadas, como *O Asno de Ouro* (séc. II d.C.), de Apuleio, e o *Satiricon*, (séc. I d.C.), de Petronio.

A propósito, Sade entende que *os romanos, mais inclinados à crítica e à maldade do que ao amor e às preces, contentaram-se com algumas sátiras, tais como as de Petronio ou Varro, que deveríamos nos abster de classificar como romances* (2002: 32). E, no tocante à mesma questão, Pierre-Louis Rey emite um parecer segundo o qual:

reservamos geralmente o nome romance para escritos mais tardios, que se interessam menos pela história do que pela

*vida privada das personagens, para as quais o amor é freqüentemente o principal e mesmo o único estímulo*¹⁶.

Além disso, nada nos autoriza, como bem ressalva Sandra Guardini Vasconcelos, *a atribuir indiscriminadamente a todo e qualquer tipo de narrativa o título de romance, a categorizar todo tipo de prosa de ficção como romance, a borrar distinções* (2000: 4), entre as quais, mais adiante, intentamos apontar algumas.

E, com relação à originalidade da espécie literária em pauta e também à da nova forma teatral surgida com o romantismo, Ofélia Paiva Monteiro, referindo-se à pioneira conversão romântica garrettiana, ressalta que essa se manifesta por atitudes como:

a adopção do drama e do romance – os géneros que em 1827, em artigo de “O Cronista”, Garrett considerava verdadeiras “criações da literatura moderna” por praticarem, libertos da “regularidade” e decoro clássicos, a flexibilidade de estruturação e de linguagem necessária à representação do sentir contemporâneo e das sinuosidades do real; a inspiração buscada em matéria nacional (antiga ou moderna, vinda das tradições populares ou da cultura patrimonial mais ilustrada) para exprimir, de forma acessível ao público alargado do liberalismo, os problemas do seu íntimo e o seu modo de questionar a conjuntura europeia e portuguesa (2001: 50).

O romance então ergue-se sob o *status* de gênero da modernidade, ou, no dizer de Friedrich Schlegel, de *um gênero à parte, novo, exclusivo dos tempos modernos e alheio à teoria clássica* (apud Volobuef, 1999: 42), sendo comumente

¹⁶ No original: (...) *on réserve d'ordinaire le nom de roman à des écrits plus tardifs, qui s'intéressent à la vie privée des personnages plutôt qu'à l'Histoire, et dont l'amour est souvent le principal, voire l'unique ressort.* In: REY, Pierre-Louis. *Le Roman*. Paris: Hachette, 1992: 4.

tomado como a expressão literária da sociedade que emerge da revolução burguesa¹⁷. Nesse particular, Carlos Reis, apropriadamente, declara que:

o épico romântico não podia ser o do heroísmo cavalheiresco – era o épico burguês, a gesta da ascensão, pelo labor e pelas virtudes cívicas, do povo à burguesia – agora, finalmente, triunfante (1993: 46).

Todavia, Ference Fehér não deixa de nos advertir que a forma romanesca é ambivalente: ao mesmo tempo em que ela articula a linguagem da burguesia, com a qual nasce e se desenvolve, também joga luz sobre os impasses de seu berço de origem. Nesse caso, achamo-nos diante do próprio caráter ambíguo da arte da palavra, espaço privilegiado onde se projetam as contradições de classe. E, de semelhante ângulo de visão, também se posiciona Pierre-Louis Rey (a quem recorreremos novamente) quando assim se exprime:

Influenciado pela moral religiosa ou burguesa, a ponto de “degenerar” às vezes em obra edificante, o romance, entretanto, guardou, como essencial (...), essa força provocadora que lhe concede a sua função de espelho dos costumes”¹⁸.

Relativamente ao discurso crítico que a *epopéia dos tempos modernos* desenvolve face à sociedade burguesa e capitalista, acode-nos à mente o exemplo de dois romances pioneiros do romantismo português, *O Arco de Sant’Ana* e *Viagens na Minha Terra*, ambos - já sabemos - de Garrett, o qual, percebe Alberto Ferreira: *ao mesmo tempo que se realiza como intelectual orgânico da burguesia (...), manifesta-se (em tais romances) como um acutilante contraditor dos valores dessa classe (1979: 12).*

¹⁷ A novela, de acordo com Richard Freedman, é essencialmente um género aristocrático (1978: 9).

¹⁸ No original: *Influencé par la morale religieuse ou bourgeoise, au point de dégénérer parfois en oeuvre d’édification, le roman a néanmoins gardé pour l’essentiel (...), cette force provocatrice que lui donne sa fonction de miroir des moeurs. In: REY, Pierre-Louis. Le Roman. Paris: Hachette, 1992: 36-39.*

Como exemplo disso, temos os “barões” de Almeida Garrett. Esse, mais uma vez, cabe-nos mencionar em *Viagens na Minha Terra*, romance em que, demonstrando uma crítica ao prosaísmo do estrato social emergente, o escritor luso empreende uma descrição da parte oriental de Lisboa, ressentindo-se de que:

da Fundação para baixo tudo é prosaico e burguês, chato, vulgar e sensabor como um período da Dedução Cronológica, aqui e ali assoprado numa tentativa ao grandioso do mau gosto, como alguma oitava menos rasteira do Oriente (1966: 12).

Igualmente, o autor de *O Monge de Cister*, ao se decepcionar com a política liberal, revela-se um juiz que condena a nova camada da sociedade, à qual ele não podia perdoar os ouropéis agora possuídos (França, 1993:584). Daí o desdém herculiano pelo burguês de espírito vulgar e estreito em oposição ao cavaleiro medieval, como exemplifica, na obra designada, a figura antipática que o nosso escritor pinta do ambicioso chanceler do século XIV, João das Regras, um dos feitores da monarquia forte e absoluta de Portugal: *O legista, alma rasteira, prosaica, astuta, positiva e talvez negra, levava de vencida o mais ilustre homem d'armas de Portugal, alma grande, generosa, leal e poética (Herculano, s.d: 134).*

Ressalvemos que o complexo ideológico e afetivo em discussão não abrange todo o movimento romântico, e, sim, um campo de ação bem delimitado enquanto classe e enquanto orientação intelectual:

Homens fervorosamente liberais como Herculano, De Sanctis, Michelet e Victor Hugo buscariam na Idade Média outros valores: a força do povo contra os tiranos, a constância da fé pessoal perante o fanatismo, ou ainda o vigor da arte anônima que construiu as catedrais góticas (Bosi, 1989: 110).

No mesmo romance histórico supracitado, Alexandre Herculano, conquanto exalte a *nova gente*, que estabelece os valores liberais por ele professados, não a deixa de repreender por seu despeito para com a nobreza cavaleiresca, por ter rompido o vínculo que mantinha com o povo e diz que a burguesia tem que ser julgada pela história:

O autorizado voto do sapateiro ricaço terminou a questão. Mestre Esteveanes era uma parcela rudimental dessa classe média que se ia organizando no meio das transformações sociais da Idade Média, classe cujos caracteres apareciam já no modo de pensar do honrado mester – a má vontade para tudo quanto o berço ou a fortuna pôs acima dela e um orgulho tirânico para com as camadas inferiores do povo, dentre as quais foi surgindo; - classe egoísta e opressora como a que substituiu em influência e riqueza, e pior do que ela na hipocrisia, tendo na boca a liberdade, a moral, a justiça, e no coração o desprezo do pobre e humilde, a cobiça insaciável, a vaidade e a corrupção; classe, enfim, acerca da qual a história terá no porvir de lavrar uma sentença ainda mais severa do que essoutra que já pesa sobre a memória dos ferozes e dissolutos barões e cavaleiros dos séculos de barbaria (Herculano, s.d.: 131).

Por outro lado, a *epopéia burguesa*, lançada no comércio e sujeita às suas leis, ou seja, passível de ser aceita ou rejeitada como qualquer outro artigo posto à venda, como um objeto produzido e colocado em circulação num contexto capitalista, entra definitivamente no jogo do mercado e, consoante observa Raymundo Faoro:

(...) se aceito o produto, as reedições se sucediam rapidamente, não raro em concorrência com as edições

piratas, quando a proteção dos direitos autorais era ainda precária (1989: 85)¹⁹.

Assim, o novo gênero promove a modificação do estatuto do escritor, a profissionalização do literato, cujo trabalho é, então, a medida do seu valor: à proporção que deixa de ser condicionado pela corte, pelo mecenato aristocrático ou político, o autor literário fica na situação de que seus escritos sejam absorvidos pelo público burguês.

Ou por outra: o escritor profissional, no circunstancial em tela, vive da pena graças à produção do romance – o artefato cultural consumível regularmente pela burguesia, cujas preferências passa a considerar. Lembremos que o gosto – indício da reação do leitor, no caso da literatura – configura um meio eficaz de marcar as diferenças sociais.

Destarte, o estabelecimento do gosto romântico em nível de arte verbal constitui, *na sua raiz, o resultado do acesso das massas burguesas à literatura*, conforme sublinha António José Saraiva em “Génese do Romantismo em Portugal” (s.d.: 132). E, a partir daí, a vida do escritor transcorre em novos

¹⁹ Em vernáculo, é digno de nota, quando da comemoração, em Portugal, do bicentenário do nascimento de Almeida Garrett em 4 de fevereiro de 1999, a passagem referente ao direito de autoria, constante da intervenção feita, no Plenário, pelo Presidente da Assembléia da República, António Almeida Santos. Vejamo-la, então: *Quando preparava a minha tese sobre “Direitos de Autor”, enquanto aluno do Curso Complementar de Ciências Jurídicas, deparei, naturalmente, com o famoso projecto de lei sobre a propriedade literária, de que Garrett foi autor. E tomei conhecimento, deslumbrado, da polémica que, sobre esse projecto, travou com o grande Alexandre Herculano. Este, numa posição idealista, a recusar que os direitos dos autores sobre as suas obras pudessem ser qualificados como “uma propriedade como qualquer outra”. Impossível reproduzir aqui os argumentos e contra-argumentos desses dois gigantes. Mas recorde que Herculano acusava Garrett de “pendurar a ideia no mercado entre o barril de manteiga e a saca de algodão”, enquanto que Garrett, mais realista, apesar de mais poeta, lhe retorquia que os escritores e os artistas tinham de almoçar todos os dias, como toda a gente. Após uma por vezes áspera troca de mimos, que os deixou por largo tempo efectivamente frios, Garrett, implacável, acabaria por rematar mais ou menos assim (cito de memória): “_ Deixe-se você de fantasias! Com que é que comprou a quinta de Vale de Lobos? Não foi com os direitos de autor que os editores lhe pagaram?” Segundo a minha tese, ambos tinham razão. O direito de autor é com efeito um direito sui generis revestido de uma dupla natureza material, nessa medida sendo um direito de propriedade como o entendeu Garrett; e intelectual ou moral, nesse aspecto revestindo as características de um direito imaterial, parente próximo dos direitos da personalidade, como pretendia Herculano (1999: 14-15). No que tange ao criador do Eurico (haja vista a sua posição desfavorável aos direitos autorais), recordemos que esse escritor mantém-se contrário a toda possibilidade de industrializar o trabalho intelectual, que, para ele, é um sacerdócio e nunca uma profissão, como tal atividade começa a ser tratada, naquela época, pela sociedade burguesa, que passa a consumir regularmente a nova mercadoria chamada literatura.*

espaços democratizados: tertúlias e círculos de literatura, cafés, salões literários e redações de jornais, o que permite a constituição de um meio intelectual mais integrado.

É por essa época que se estabelece a figura do editor como ainda a conhecemos, qual seja, a do empreendedor cujo trabalho é tanto de caráter intelectual quanto comercial: buscar escritores que lhe cedam textos, e acompanhar o processo que vai da impressão do livro até a sua distribuição. E, por ser um profissional que se vê também como um intelectual, o editor termina desenvolvendo relações tensas com os autores²⁰.

Nesse sentido, em língua portuguesa, a especialista da Biblioteca Nacional de Lisboa, Manuela D. Domingos, no seu artigo intitulado “Relações de Garrett Com os Bertrand: Cartas Inéditas, 1834-1853”, declara o que se segue:

Com a expressão certa “as penas de viver da pena”, sintetizou Maria de Lourdes Lima dos Santos (1985) as diversas vias que percorreram – cada um a seu modo – os nossos intelectuais da primeira metade de Oitocentos para darem à estampa as suas produções, sobretudo literárias. A essa espécie de destino não escaparam aqueles cuja notoriedade política e social se forjaria até impô-los como referência de lutas, polémicas, exílios e/ou cargos públicos (...). A biografia de J. B. Leitão de Almeida Garrett é – como se sabe – todo um percurso ilustrativo desses múltiplos avatares (...). Importa, aqui e agora, apenas divulgar um pequeno conjunto epistolar do escritor para os Bertrand, claramente fragmentário, mas que pode abrir algumas frestas para posteriores investigações sobre as relações sempre complexas que se teceram entre autores e editores (e livreiros distribuidores) - (1999: 213).

²⁰ Cf. CHARTIER, Roger. *A Aventura do Livro: Do Leitor ao Navegador*. São Paulo: UNESP, 1998. Na época em pauta, também desponta, como precursor do crítico literário, o resenhista, que comenta romances e oferece certos parâmetros com vistas a auxiliar o processo de escolha dos leitores.

De facto (em Garrett), as dificuldades económicas de todo tipo, incluindo as da impressão, difusão e escoamento das suas obras, são uma constante – por vezes aflitiva – na sua correspondência para amigos e conhecidos: pedindo dinheiro emprestado, solicitando venda de exemplares, colocação de outros, etc (Ibidem: 216).

Com o primeiro quartel do século XIX, período em que vêm a público, no exílio de Garrett entre a Inglaterra e a França, os seus textos românticos iniciais, a cultura portuguesa introduz-se na atividade mercantil de um circuito editorial livresco, graças ao qual os escritores podem dispor de uma inserção burguesa de seu produto.

2.3. A FORMAÇÃO DO PÚBLICO LEITOR

O público burguês começa a se interessar por literatura em decorrência do incremento concedido ao ensino e do desenvolvimento dos meios técnicos de reprodução, que facilitam a edição de obras, principalmente o romance, *gênero entre todos responsável pela difusão da leitura literária* (Lajolo, 2002: 62), pela *consolidação da literatura enquanto um modelo diferenciado e especial de leitura* (Idem, 1991: 95). Além disso, os aludidos meios facilitam o mercado livreiro²¹ e, num germe da moderna indústria cultural, a expansão da imprensa de grande tiragem.

Essa última é a mola propulsora da democratização, da vulgarização da leitura, porquanto permite àquilo que antes era transmitido oralmente agora ser lido por um número cada vez maior de pessoas. Como assinala Walter Benjamin:

²¹ Sandra Guardini Vasconcelos destaca, em todo o território britânico, a fundação e disseminação das bibliotecas circulantes, definidas por ela como *estabelecimentos comerciais que viviam da venda e do aluguel de livros por preços módicos*. Também recorda a estudiosa que *uma série de novos meios de circulação e divulgação – os clubes de livros, as listas de assinaturas, as sociedades de leitura e, sobretudo, os periódicos, além das já referidas bibliotecas circulantes – levou o livro para mais perto dos leitores* (2002: 143-144).

o que separa o romance da narrativa (oral) – e da epopéia no sentido estrito - é que ele está essencialmente vinculado ao livro. A difusão do romance só se torna possível com a invenção da imprensa (1994: 201).

Por isso, como afirmam Marisa Lajolo e Regina Zilberman, *o leitor é personagem da modernidade, produto da sociedade burguesa capitalista, livre dos laços de dependência da aristocracia feudal e do estreitamento corporativista das ligas medievais* (1994: 201). Mesmo porque a antiga nobreza cortês, cuja leitura predileta são as histórias heróico-galantes²², não representa propriamente um público leitor.

Tal ocorre devido ao fato de os artistas literários, nas cortes, serem servos prescindíveis, mantidos muito mais para o prestígio dos senhores do que pelo valor de sua produção, cujos destinatários são alguns aristocratas diletantes. Nesse sentido, no ensaio “Letras, Belas-Letras, Boas Letras”, Márcia Abreu nos recorda que:

em um mundo em que boa parte dos nobres não sabia ler e em que a forma de cultura valorizada era a religiosa, a carreira das letras não estava entre as de maior distinção – tanto que as famílias endinheiradas encaminhavam seus filhos para as lides da religião ou das armas, vendo com maus olhos a busca do trabalho intelectual (2003: 12).

Na realidade, num país europeu periférico como Portugal, o cultivo das letras, no período pré-romântico, apresenta-se, para a maioria, como um passatempo próprio de desocupados, de boêmios ou de excêntricos. O povo deslumbra-se com a literatura de cordel – como as *Histórias da Donzela Teodora*

²² Relatos da vida cortesã, *através de longas e complicadas narrativas de aventuras sentimentais, semeadas de subtis e doutas discussões sobre o amor* (Aguiar e Silva, 1992: 676). Eis alguns títulos dessas preciosistas e intermináveis narrativas (algumas *à clef*), que uma crítica de Boileau, em *Diálogo Sobre os Heróis de Romance* (*apud* Rougemont, 1972: 142), reduz ao silêncio e ao esquecimento: *Ibrahim* (1641), *Artamène, ou Le Grand Cyrus* (1649-1653) e *Clélie* (1654-1660), de Mlle. de Scudéry; *Cassandre* (1642-1645) e *La Cléopâtre* (1646-1657), de La Calprenède.

(1712), da *Princesa Magalona* (1492) e da *Imperatriz Porcina* (1660) – mas a fidalguia, em grande parte, não se interessa pela leitura.

É típico o caso, acontecido em 1750, do marquês do Louriçal, que faz a permuta dos livros mais valiosos da biblioteca da sua casa por um... burro, o que leva os poetas daquele tempo a versejarem nos seguintes moldes:

*Com justa causa, a meu ver,
Trocar o marquês pretende,
Por um burro que ele entende,
Livros que ele não sabe ler...²³*

Aliás, para compreendermos melhor a época em destaque, devemos ter em mente que, como a Revolução Industrial (1760) traz a exigência de escolaridade para todos, nesse período, é criado, a rigor, o público leitor como opinião pública, notadamente, para o romance, que *está organicamente adaptado às novas formas da percepção silenciosa, ou seja, à leitura* (Bakhtin, 1993: 397). Aqui, então, em vez de dirigir-se a um auditório reunido ao seu redor, o narrador tem de escrever para leitores anônimos e desconhecidos.

Nesse sentido, Walter Benjamin observa que *o primeiro indício da evolução que vai culminar na morte da narrativa (oral) é o surgimento do romance no início do período moderno* (1994: 201). E isso costuma ser explicado *pela (já mencionada) ascensão da classe média, pela difusão do letramento, pela aceleração do processo de urbanização* (Abreu, 2003: 341) e pela educação da mulher como leitora, o que começa no século XVIII, possibilitando que a etapa inicial do Oitocentos conte com um novo público para uma nova literatura, pois:

²³ Cf. VIANA, Mário Gonçalves. *Figuras Nacionais – Almeida Garrett*. Porto: Educação Nacional, 1937: 28. Nos meados do século XVIII, em terras lusitanas, pensadores da educação mostram a necessidade de modificar profundamente o ensino, ainda nas mãos da Companhia de Jesus, que o exerce segundo padrões fixados no século XVI. Isso se dá com Luís António Verney, autor de *Verdadeiro Método de Estudar*, no qual, como diz, em *Os Caminhos dos Livros*, Márcia Abreu: *Escandalizado com o atraso português, tece várias considerações sobre métodos de ensino, leituras adequadas, comportamento de mestres e alunos. Assim como muitos de seus contemporâneos, busca estratégias para a difusão do que acreditava ser o “bom gosto”, ou seja, a capacidade de elaborar juízos críticos a respeito das peças poéticas e retóricas* (2003: 229).

na sua vertente social, enquanto expressão através de jornais, revistas, folhetins e na grande amplitude de publicações que se iniciaram no período, o romantismo valoriza extremamente o leitor – postura que seria retomada pela estética da recepção, em parte pelo impacto, na sociedade atual, da comunicação de massa sobre a literatura (Lobo, 1987: 16).

Por sinal, podemos observar que a produção literária do romantismo, muito explicitamente desde Madame Staëel, caminha paralelamente a uma ação educativa, formadora de leitores, tanto no sentido mais restrito desse vocábulo, qual seja, o de indivíduos que reconhecem as letras do alfabeto e juntam-nas em palavras (lembremos o *Método de Leitura Repentina* (1860), de Castilho, e a *Cartilha Maternal* (1876), de João de Deus), quanto no seu sentido mais amplo, isto é, o de indivíduos habilitados à leitura, com preferências demarcadas. Esse papel do escritor, de núncio que educa e forma (no sentido humanístico) os homens do povo, também está claro no prefácio de Garrett ao *Frei Luís de Sousa* e em textos dos *Opúsculos* literários de Herculano.

Assim é que, a espécie romanesca – essa máquina de guerra contra a literatura afetada, aristocrática -, para não encalhar nas prateleiras, fala da sociedade nascente, das transformações do passado e dos sonhos do futuro, de acontecimentos a que todos estão sujeitos e do drama amoroso burguês.

Com isso, a nova forma de narrativa visa a atender às expectativas de um gosto dominante, às necessidades sentimentais da classe média, que se inicia na cultura literária e se converte na grande compradora de textos de ficção, desejosa de auto-identificar-se com os seus heróis e heroínas, porque, diferentemente da epopéia, no romance o leitor *pode viver as vidas possíveis que lhe recusam a sua condição social, a época, as suas insuficiências pessoais, ou o acaso* (Bourneuf & Ouellet, 1976: 24).

Para o escritor romântico, o leitor constitui o desdobramento do herói de suas narrativas, considerando ambos como “almas irmãs”. É uma lei tácita do

novo gênero, como diz José Paulo Paes, *não destruir no espírito do leitor a ilusão de a vida romanesca por ele vicariamente vivida durante o tempo da leitura ter um estatuto de realidade idêntico ao da vida cotidiana* (1998: 32).

Em face disso, numa linha de raciocínio que concebe o gênero romance, em suas origens, como uma ficção voltada para o grande público consumidor, como uma narrativa assentada na tripla tarefa de *divertir-edificar-instruir*, não é relevante pôr em discussão o já apontado pendor do romantismo ao achatamento e ao nivelamento, o que configura uma des-qualificação, um des-respeito ao outro.

Mesmo porque, tendo em vista um público sentimentalista e tão pouco acostumado ao prazer intelectual das sutilezas do fazer literário, como acontece com o leitorado burguês, devemos, isso sim, destacar a produção de um gênero de literatura para as massas. Nesse aspecto, Renato Ortiz entende que o romantismo é:

uma transição entre a literatura de cordel, que em meados do século XIX ainda possui uma importância considerável junto às classes rurais, e uma literatura popular que encontra no mercado emergente seu suporte material (1998: 32).

Em semelhante afirmação, o emprego do termo *popular* é discutível na medida em que a última modalidade de literatura citada destina-se ao leitorado burguês e somente pode ser concebida como *popular* enquanto se dirige para um público ao qual falta uma educação literária com base no cânone clássico, por falta de gosto e/ou por incapacidade intelectual.

Então, o público burguês firma-se como uma peça fundamental no processo de produção e consumo do romance, principalmente, o leitorado feminino. Nesse particular, analisando a presença constante da figura do *leitor* na narrativa garrettiana *Viagens na Minha Terra*, onde tal categoria ocorre trinta e quatro vezes e recebe, entre outros, os epítetos de *benévolo, caro, paciente, amigo, indulgente, cândido, sincero, amável...*, Carlos Reis realça que:

por vezes é a **leitora** que está em causa; sintomaticamente as alusões à leitora ocorrem sobretudo quando se processa o relato da novela (da menina dos rouxinóis, inserida na narrativa das Viagens), susceptível de ser apreendida como história marcada por traços de romanesco e sentimentalidade que justamente (e logo de início) o narrador se apressa a esbater (...). E em diversas outras circunstâncias (por exemplo, quando se trata de descrever (...) a personagem sedutora que é Carlos, quando se comenta o seu “romantismo vago, descabelado, vaporoso e nebuloso”), é ainda a atenção da leitora que expressamente o narrador supõe activada, reconhecendo-lhe esse perfil romântico cujos excessos devem ser corrigidos (1998: 42).

Ora, com a Revolução Industrial (1760), que valoriza o empirismo em detrimento do racionalismo, tornando o corpo um instrumento válido de conhecimento do homem, o qual reconhece que também pode ler e interpretar a realidade por meio dos sentidos, julga-se normal o indivíduo capaz de assimilar o sofrimento experimentado pelas personagens de ficção, de expressar publicamente os seus sentimentos.

Por conseqüência, a sensibilidade burguesa desencadeia uma produção de narrativas romanescas destinadas a levar o leitor de ambos os sexos (e não somente a leitora) às lágrimas. Como nos elucida Márcia Abreu:

Embora normalmente se pense que o público alvo dos romances eram as mulheres e se acredite que elas sejam mais facilmente levadas ao choro, os mais entusiásticos defensores do gênero eram homens, muitas vezes bastante intelectualizados²⁴, cujas “almas” eram “estraçalhadas” e

²⁴ Richard Freedman observa que o mercado estava forte e activo no que se refere a Pamela (personagem-título do citado romance fundador do gênero), e a obra de Richardson foi um êxito imediato, não apenas entre as criadas ambiciosas de Inglaterra, mas também entre os filósofos de França. Um deles, o enciclopedista Diderot, também grande romancista, comparou Richardson a Moisés, Sófocles e Eurípedes, e

cujas “lágrimas” não podiam ser contidas, segundo seus próprios depoimentos (2003: 302).

Continuamente, homens (sobretudo, os jovens) e mulheres da classe média ascendente adquirem e lêem o romance, expondo-se aos efeitos da empatia por ele causada: para o romancista, erguer uma voz atrás da qual se descortinem os anseios do leitor, é a sua tarefa numa contraposição à pragmática da sociedade mercantil recém-vitoriosa.

E no tocante ao romance, é pertinente considerarmos que o termo *romantismo*, em última instância, deriva do *romance* medieval (Coutinho, 1986: 4-5), composição literária marcada por fantasiosas histórias de heroísmo, aventuras e amores de cortesões cavaleiros, o que já sinaliza a estreita relação que o movimento cultural em apreço mantém com a narrativa ficcional, agora já em prosa, entrelaçando, na bela expressão de Eduardo Lourenço, *a epopéia com a nostalgia* (1999: 103).

2.4. O ROMANCE COMO GÊNERO

O romance, enquanto gênero, mostra-se tão flexível – correspondendo tão bem à índole do romantismo, favorável à originalidade, contrária a normas cerceadoras da liberdade do gênio criador²⁵ – que se revela, como assevera Antonio Candido, *o gênero romântico por excelência* (1993: 97).

em 1744 Benjamin Franklin imprimiu Pamela em Filadélfia, tornando-se o primeiro romance publicado nas colônias da América (1978: 12-13). Mesmo Rousseau, tido como inimigo da espécie romanesca, inicia a série de suas grandes obras exatamente com aquele que seria o maior romance do século XVIII, cuja primeira tiragem atinge 4.000 exemplares: o referido best-seller Júlia ou A Nova Heloísa, que, para Denis de Rougemont, é o petrarquiano Canzoniere em prosa - talvez um pouco aburguesado (1972: 153).

²⁵ Efetivamente, *antes da era industrial, os critérios estéticos dominantes eram bastante conservadores. Era considerado um grande artista o sujeito que soubesse realizar obras perfeitas segundo valores já existentes: um bom escultor era o que manejasse as proporções clássicas, estabelecidas já na Grécia antiga, assim como um grande poeta escreveria uma nova versão para uma lenda também clássica. No mundo urbano, industrial e burguês, porém, inverteu-se a lógica: o bom artista passou a ser aquele que inventa e que inova. Que tem ousadia, que corre riscos, que afronta o gosto estabelecido. Que tem uma imensa sensibilidade, mesmo que seja meio tosco na expressão. Que sofra mais do que os comuns mortais e, por isso mesmo, seja capaz de trazer para a linguagem da arte um aspecto profundo e revelador (Fischer, 2003: 27).*

Não podemos esquecer que a liberdade é um traço próprio da forma romanesca, a qual, de ascendência obscura, sem antepassados ilustres, constitui um gênero literário sem modelos a imitar, nem regras a obedecer. Ou, como diz Bakhtin, *o romance não tem o cânone dos outros gêneros: historicamente são válidas apenas espécies isoladas de romance, mas não um cânone do romance como tal* (1993: 397). Noutras palavras: para Bakhtin, o gênero literário romance é, por natureza, anti-canônico.

Aliás, os românticos, recusando-se a conferir ao romance a dimensão de um arquétipo, de uma entidade existente num plano abstrato, aceitam e defendem a variabilidade que o caráter histórico deve introduzir na apreciação de tal problemática. Nesse aspecto, Walter Benjamin, em *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*, reconhece que:

entre todas as formas-de-exposição, existe uma na qual os românticos encontram tanto a autolimitação reflexiva como a auto-expansão, desenvolvidas do modo mais decisivo e, neste cume, penetrando indistinguívelmente uma na outra. Esta forma simbólica suprema é o romance. O que de imediato salta à vista nesta forma é sua liberdade exterior e a sua ausência de regras. O romance pode de fato refletir sobre si a seu bel-prazer e refletir regressivamente, a partir de um ponto mais elevado, em considerações sempre novas, cada nível dado de consciência (1999: 103).

Esse caráter flexível do recém criado gênero dá-lhe margem para apropriar-se, numa espécie de colagem, de diferentes formas de escrita até então praticadas, de elementos os mais díspares, *pois nas suas páginas cabem a poesia, o diário, as memórias, as cartas, as impressões de viagem, a crônica; o cômico e o trágico, o descritivo, o passional e o fantástico; o discurso filosófico e o político* (Rocheta, 1997: 376).

Tais traços inerentes ao novo tipo de narrativa já se fazem presentes desde a criação literária reputada como aquela que apresenta, no Ocidente, os

fundamentos do romance – *Dom Quixote*, de Cervantes, o qual, nessa obra, glosa praticamente todos os gêneros da época.

Destarte, o romance pode ser encarado como um gênero enciclopédico que se alimenta dos outros já existentes, que impõe a sua proeminência sobre todos os demais, ou, dito de outro modo: a forma romanesca configura um gênero sem fronteiras, um gênero predador, devorador, dominante, que tende a englobar quase todos os demais gêneros literários, além de diversos outros domínios da arte e do conhecimento. Senão, vejamos:

Candide (1759) de Voltaire faz a sátira do optimismo filosófico, Guerra e Paz (1863-1869) constitui a epopeia do povo russo na época napoleónica, Le Grand Meaulnes (1910-1913) é classificado com frequência como romance poético. No século XIX, os romances dos Goncourt rivalizavam com a pintura impressionista; mais perto de nós, o romance americano troca com o cinema processos narrativos, o “novo romance” pede emprestados à música processos de composição. Les Rougon–Macquart (1869-1893) pretendiam ser, no espírito do seu autor, a demonstração das leis da hereditariedade; as narrativas de antecipação tomam amiúde para base de apoio princípios ou hipóteses da ciência; os romances de Julien Green e de Joyce têm talvez uma dívida com a psicanálise, enquanto Aragon, em Le Monde Réel (1934-1943), interpreta a sociedade francesa do século XIX segundo o princípio marxista da luta de classes. La Condition Humaine (1933), L’Espoir (1937) e Les Noyers de l’Altenburg (1943) contêm numerosas páginas de reflexão sobre a arte, o socialismo, o fascismo, o destino do homem. Desde o início do último século, acentuou-se no romance essa “ambição panorâmica” – de que fala Roger Caillois – de tudo mostrar,

e de tudo explicar, numa sociedade (Bourneuf & Ouellet, 1976: 25-26).

Por esse desconhecimento de limites, o romance, nos seus primórdios, é desacreditado, suspeito aos olhos das pessoas “de bom gosto”, desprestigiado, tratado geralmente como “menor”, sem nobreza, bastardo, marginal e pouco sério.

Noutro dizer: de tal ponto de vista, o novo tipo de narrativa é *cultivado apenas por espíritos inferiores e apreciado por leitores pouco exigentes em matéria de cultura literária* (Aguiar e Silva, 1992: 678), ou, na expressão de Marisa Lajolo, como *coisa do povo e de mulheres* (2001: 82). E, referente a isso, Márcia Abreu, em “Letras, Belas-Letras, Boas Letras”, chega mesmo a dizer que:

o mais criticado dos gêneros – condenado em nome da moral, da tradição beletrística e da religião – foi o romance, não por acaso o tipo de escrito que mais crescia na preferência dos leitores (2003: 25).

Numa época em que *literatura* é, antes de tudo, sinônimo de poesia, o romance, como declara Jonathan Culler, não passa de *um recém-chegado, próximo demais da biografia ou crônica para ser genuinamente literário, uma forma popular que não poderia aspirar às altas vocações da poesia lírica e épica* (1999: 84). Em outros termos: nessa ambiência, o novo tipo de narrativa é tratado como literatura fácil e aviltada. Por isso mesmo, George May o descreve como um *parvenu de la République de Lettres* (apud Vasconcelos, 2002: 43).

Na verdade, o novo gênero somente adquire cartas de nobreza e maioria quando, sob o título de *A Comédia Humana*, Honoré de Balzac agrupa as suas narrativas em um vasto painel literário composto no oitocentos, momento em que a crítica reconhece a categoria romance, conferindo-lhe atenção estética, e os tratadistas lhe concedem o justo merecimento.

Inclusive, o autor de *Eugênia Grandet* (1833) torna-se mestre dos romancistas que vêm posteriormente (Gustave Flaubert, Émile Zola e outros) e

divisor de águas na história do romance: antes-de-Balzac e depois-de-Balzac. Ou ainda, como quer Fidelino de Figueiredo: *não será exagero nem injustiça dizer que Balzac é a própria personificação do romance* (1918: 197)²⁶.

Da *Comédia Humana*, uma espécie de retrato panorâmico da sociedade da França da Revolução de 1789 à de 1848, ou um vasto universo onde cabem todos os aspectos do período e todos os tipos humanos, costuma dizer-se, na esteira de Marx, postulante de um ódio balzaquiano *contra o capitalismo, (de) sua revolta contra o poder do dinheiro* (Lowy & Sayre, 1993: 13), que valera, como subsídio da vida da burguesia gálica, mais do que todos os manuais dos historiadores, economistas e estatísticos profissionais da época.

A esse respeito, atentemos no fato de ser habitual a já referida oposição entre romance na acepção moderna do termo, qual seja, conforme ele surge no Ocidente com Cervantes, e a epopéia, assegurando-se que essa narra os acontecimentos de uma comunidade, e aquele, os de um indivíduo. Porém, ao menos a partir de Balzac, fica evidente, como percebe Michel Butor, que:

o romance, em suas formas mais altas, pretende ultrapassar essa oposição, e contar, por intermédio de aventuras individuais, o movimento de toda uma sociedade, da qual, finalmente, ele (o indivíduo) não é mais do que um pormenor, um ponto notável; pois o conjunto que chamamos de sociedade, se quisermos propriamente compreendê-lo, não é formado só de homens, mas de toda espécie de objetos materiais e culturais (1974: 59).

Até porque, para o criador da *Comédia Humana*, o romance configura *a história privada das nações*, o que contribui para dignificar a espécie romanesca, muito além do seu papel já consagrado num contexto que a reduz a um elemento de diversão, de entretenimento.

²⁶ Atualizamos a ortografia.

No entanto, até no nosso tempo, apesar da grandeza das obras de Balzac, Stendhal, Tolstoi, Dostoievski, entre outros, uma certa crítica reacionária, representada, por exemplo, pelo filólogo Karl Vossler, vê no novo tipo de narrativa uma mera “frivolidade”.

Mas já nos seus inícios, o romance é acusado, pelo meio social conservador, de perturbação passional e de corrupção dos bons costumes, o que faz com que o produto em questão seja, a um só tempo, tão consumido quanto repudiado, originando, dentro do preceito horaciano do *utile et dulci*, a preocupação, por parte dos primeiros romancistas, com uma tarefa educativa, morigerante, frente ao seu leitorado. A finalidade do romance seria a de moldar o comportamento da burguesia, responsável pelos destinos político, econômico, social e moral do país.

Daí é que o romance, em sua fase primeira, é passível de ser encarado como guia de conduta²⁷, “a bem da pátria, da tradição e da família”. Nesse particular, como frisa Marisa Lajolo no seu artigo “Romance Epistolar: O Voyeurismo e a Sedução dos Leitores”: *didatismo e moralidade bem podiam servir de compensação à oposição que moralistas e religiosos faziam ao romance, visto como corrompedor, sobretudo junto ao leitorado feminino* (2002: 63).

Dessa forma, o homem de letras, *já aureolado de admiração, ganha uma nova consciência do seu papel relativamente às massas* (Saraiva, 1972: 154), ao sentir que, na *paideia* da estética romântica, na concepção da literatura como *Bildung*, desempenha um apostolado, ou, melhor dizendo, exerce a função de pedagogo informal do público leitor.

²⁷ Curiosamente, os próprios romances, a exemplo de *Madame Bovary* (1851), culpam outros livros do gênero por comportamentos inadequados.

2.5. A ROMANCIZAÇÃO DOS GÊNEROS

O circuito entre o escritor e o seu público - marca registrada do movimento romântico, *que vive do entusiasmo recíproco do autor e do seu auditório* (Lopes & Saraiva, s.d.: 693), se origina a partir da valorização da prosa fictiva e, de modo especial, da ascensão do romance.

O gênero romance – já dissemos – pretende ser pedagógico²⁸, pensa-se a si mesmo nos prefácios e nas críticas, populariza-se por meio do folhetim, cria um público, uma indústria cultural e oferece uma nova imagem do escritor²⁹, particularmente, do romancista, que se consagra como um autor *prestigiado em extremo, dispondo de um público vastíssimo e exercendo uma poderosa influência nos seus leitores* (Aguiar e Silva, 1992: 671).

Vitor Manuel de Aguiar e Silva, quando analisa, em sua *Teoria da Literatura*, os gêneros literários durante as últimas centúrias, classifica o romance, sempre em desenvolvimento e crescente importância, como um fenômeno, e destaca que:

alargando continuamente o domínio da sua temática, interessando-se pela psicologia, pelos conflitos sociais e políticos, ensaiando constantemente novas técnicas narrativas e estilísticas, o romance transformou-se, no decorrer dos últimos séculos, mas sobretudo a partir do século XIX, na mais importante e mais complexa forma de expressão literária dos Tempos Modernos (1992: 671).

²⁸ No grande século do romance nas literaturas ocidentais, o dezenove, tal gênero, na observação de Jorge Fernandes da Silveira, *pode ser considerado um aliado na construção do mundo liberal, como o voto, a educação e o sistema de assistência social* (1999: 40). Ou seja: o romance também constitui um modo de representação artística das novas preocupações de cidadania, de participação política, de aspirações libertárias, de um discurso enciclopédico, de uma filosofia social.

²⁹ Cf. ALMEIDA, Teresa. "Romance". In: BUESCU, Helena Carvalhão (Org.). *Dicionário do Romantismo Literário Português*. Lisboa: Caminho, 1997.

Também o literato tcheco Milan Kundera, em seu ensaio teórico intitulado *A Arte do Romance* - uma análise estética da espécie narrativa em pauta e sua evolução -, ressalta o império da forma romanesca, o lugar privilegiado que o mais belo e mais duradouro gênero da literatura ocupa na história da cultura ocidental. Vejamos:

O romance que chamo “europeu” se forma no sul da Europa ao raiar dos Tempos Modernos e representa uma entidade histórica em si que, mais tarde, alargará seu espaço além da Europa geográfica (nas duas Américas, especialmente). Pela riqueza de suas formas, pela intensidade vertiginosamente concentrada de sua evolução, por seu papel social, o romance europeu (assim como a música européia) não tem semelhante em nenhuma outra civilização (1988: 129).

Ainda sobre o gênero literário dos Tempos Modernos, devemos dispensar especial atenção à sua referida ausência de fronteiras, à sua recusa de padrões fixos, ao seu caráter inclusivo, à sua ambição hegemônica, à *sua capacidade de abarcar e assimilar traços de outros tipos de escrita, de integrar outras formas, absorver estratégias* (Vasconcelos, 2000: 4), numa quebra da harmonia dos gêneros, o que só enriquece o romance.

Semelhante aspecto da nova forma genológica configura, ao tempo em que promove um tipo de romancização dos outros gêneros, a origem do seu não-acabamento, da experimentação, da sua constante renovação, assim como a dos outros gêneros e, conseqüentemente, um dos motivos da evolução da própria literatura³⁰. Como diz Álvaro Lins:

Que o romance representa hoje não só o gênero da moda, mas um gênero absorvente, ameaçando até a existência dos

³⁰ Para uma compreensão mais completa da questão, ver BAKHTIN, Mikhail. “Epos e Romance”. In: *Questões de Literatura e Estética: A Teoria do Romance*. São Paulo: Hucitec, 1993.

outros – eis uma constatação fácil de fazer em qualquer posição literária: na atividade dos críticos, no movimento editorial, no gosto e na preferência dos leitores (1970: 25).

Lukács, em sua *Teoria do Romance* (s.d.: 72), assinala que esse, ao contrário dos outros gêneros, não aparece como algo acabado, mas, sim, em devir, em processo e em progresso. E, a tal propósito, na vigência da escola romântica, podemos verificar que:

ele (o romance) se expande indefinidamente, utilizando todas as formas de expressão e explorando todos os procedimentos. Não há limites na escolha de um assunto, de um tempo, de um espaço, apesar de se voltar para dois temas principais: o sentimento e a sociedade, sem que fiquem claramente demarcadas as fronteiras ou a solidariedade entre estes dois pólos de interesse (Aragão, 1985: 88).

Sob esse prisma, cabe-nos realçar que, no romantismo, enquanto estética centrada na liberdade de criação, não tem mais lugar a separação dos gêneros, como reza a preceptística clássica, mas, muito pelo contrário, apregoa-se o hibridismo literário. Ou seja: um texto de um gênero pode se articular incorporando técnicas específicas de outros gêneros e isso, evidentemente, põe por terra a antiga pureza genológica.

Daí ser importante salientarmos que, em certas ocasiões, a prosa romanesca adquire feições poéticas, ao deixar-se permear, no seu todo ou em parte (trechos, capítulos) por soluções líricas em meio aos acontecimentos narrados: espalhando-se pelos diversos gêneros literários, o romantismo conserva-se, no entanto, essencialmente lírico.

Observemos, também, que, em sentido essencial, a poesia reside tanto na literatura, como em todas as demais artes: fala-se na poesia de uma pintura, ou de uma escultura, na poesia de uma coreografia ou de uma fita cinematográfica.

No caso particular da arte literária, no momento em que o Eu poético invade a prosa, vista, até aí, como reduto da razão e não do subjetivismo, mesmo as concepções de narrativa e de verso, entendidas como realidades distintas pelo fator ritmo, parecem hesitar em face da escrita do romantismo.

Como sabemos, na estética em foco, ambas as noções aludidas se confundem então de tal maneira que não conseguimos diferenciar, de forma nítida, uma e outra. Aliás, não seria difícil transformar em versos muitos parágrafos dos contos, novelas, romances, até da prosa histórica e, sobretudo, polêmica, de Alexandre Herculano.

Tal assertiva podemos comprovar no romance *Eurico, o Presbítero*, que, concebido e escrito como um poema em prosa, apresenta, pela cadência, sugestão e sonoridade, características quase versificatórias em certas passagens. E esse traço concorre para a imensa irradiação dessa obra³¹, para o poder de penetração de seu autor junto às massas. Em outra formulação, estamos nos referindo, com Carlos Reis, à:

projecção sociocultural de que o romance beneficiou na época em que foi publicado e mesmo depois dela; trata-se de um aspecto relevante, sobretudo se tivermos em conta que o timbre dessa recepção tem muito que ver com a evolução do gosto romântico em Portugal e com o desenvolvimento da literatura ultra-romântica (1994: 24-25).

Isso equivale a dizer que o livro *Eurico, o Presbítero*, o qual mina a chamada objetividade épica do romance histórico, se depara com um público

³¹ *O Eurico não teve leitores e admiradores: teve fanáticos*, diz Júlio César Machado, célebre folhetinista da década de 1860 (*apud* Nemésio, 1963: 25). E Carlos Reis nos informa que tal livro *foi entusiasticamente recebido pelos leitores jovens, bem como pelo público feminino e de nada valeu a crítica de Castilho, que o considerava moralmente perigoso* (1993: 108). Conforme Jesus Antônio Durigan, *Eurico, o Presbítero é sem dúvida o texto mais lido de sua época e o responsável, juntamente com poucos outros, pela formação do público leitor burguês em Portugal* (1984: 99). Durante muito tempo, segundo o editor e amigo íntimo de Herculano, Gomes de Brito, *o Eurico foi o livro mais pedido na Biblioteca Nacional (apud* Nemésio, 1963: 27). De todos os romances herculanianos, *Eurico, o Presbítero é aquele que tem merecido o maior número de reproduções*. Em vida do autor, esse livro recebe onze edições: a primeira em 1844 e a última em 1876, das quais duas em espanhol, uma em francês e uma em alemão.

propenso a acolhê-lo, um público já receptivo aos transbordamentos do Eu lírico, à sensibilidade romântica que aflora entre os portugueses. E as seguintes palavras de Eduardo Frieiro corroboram a nossa afirmação:

Admirável visão poética da época visigoda, o Eurico é a obra mais artística e ao mesmo tempo a mais popular de Herculano. Por suas notáveis qualidades de leitura, agrada a toda variedade de leitores, cultos e “incultos”, e é por isto um dos mais lidos romances portugueses. Jamais envelhece, pois a época em que decorre a acção, o século VIII, não é mais remota para os leitores de hoje do que o era para os da época do romancista, e o estilo narrativo em que está vazado, tirante o tom grandíloquo das tiradas românticas, tem a perenidade do bronze (1952: XXIII).

Mas, ainda nas outras narrativas ficcionais de Alexandre Herculano, podemos reconhecer a sua prosa poética pela escolha da palavra justa na afinação entre fundo e forma, pelo fôlego versicular do ritmo musical e pela conotação epopéica da imaginação pictórica³².

Nessa esfera, como nos recorda Aubrey Bell: *Das alturas prosaicas dos quarenta e seis anos de idade, dizia ele (Herculano), numa carta a Soares de Passos, que até aos vinte e cinco tinha sido poeta (1931: 394)*. Igualmente, numa outra missiva, essa a Bulhão Pato, o nosso autor faz a conhecida declaração: *Quando eu tinha vinte e cinco anos cultivava flores e fazia poesia: depois dos trinta e cinco fabrico manteiga e faço prosa (apud Prado Coelho, 1978: 80)*.

E deixando de versejar por aqueles anos, posteriormente só o prosador existe em Alexandre Herculano, conquanto isso não signifique que o escritor luso tenha se afastado da poesia, já que, como referimos, várias das suas páginas em gênero narrativo são cristalinos poemas em prosa.

³² Cf. LOPES, Óscar & SARAIVA, António José. *História da Literatura Portuguesa*. Porto: Porto Ed., s.d.

Sob tal ângulo, “A Dama Pé-de-Cabra”, adaptação entre poética e prosística de um texto anônimo medieval, é uma obra-prima em “andante”, tanto pela euritmia da frase quanto pela da narrativa, cuja própria divisão em *Trovas* – *trova* primeira, *trova* segunda... – fortalece a natureza poética dessa peça literária.

Passemos, então, a um fragmento representativo da poeticidade do nosso autor; fragmento esse retirado daquele que, dos três romances históricos herculanianos, é talvez o de leitura mais leve e agradável, qual seja, *O Bobo*, cuja estrutura, como costuma ocorrer nas construções em prosa de Herculano, equilibra trechos líricos (poesia), considerações de natureza histórico-literárias (ensaio) e os procedimentos característicos da ficção (narrativa):

O céu oriental começava a dourar-se com os primeiros raios de sol que surgiam na vermelhidão da madrugada. Alumando com serena e ainda frouxa claridade o burgo assentado na baixa, iam refletir-se trêmulos no orvalho pendurado nas folhinhas da relva pelas veigas circunvizinhas; e, batendo de soslaio nas muralhas e torres do castelo, tingiam as pedras alvas e lisas de cor pálida. Era um alvorecer de estio no Minho, tão suave, tão poético e pinturesco, que talvez por isso aí colocaram os antigos pagãos o Letes, esse rio cujas águas faziam esquecer as penas e deleites da vida. Esta virtude, porém, do clima, este deleite que se encontra no aspecto daquelas lindas paisagens, no murmurar dos arroios perenes, nas sombras dos arvoredos frondentes e na risonha verdura dos prados, não tinha podido fazer esquecer ao conde de Trava os riscos da sua situação (Herculano, 1967: 51).

Inclusive, numa demonstração de discernimento compositivo em relação à sua *poiesis*, Alexandre Herculano, que também é um escritor-pintor, na narrativa histórico-lendária “A Abóboda”, ao descrever: *Era um destes dias antipáticos aos*

poetas ossiânico-regelo-nevoentos, que querem fazer-nos aceitar como coisa mui poética “Esses gelos do norte, esses brilhantes/Caramelos dos topos das montanhas” (1952: 159), nos dá, de forma espirituosa, a tonalidade sombria da sua própria poesia em A Harpa do Crente (1838) e de sua prosa poética em A Voz do Profeta e em Eurico, o Presbítero, pois o tom do discurso dessas obras provém de uma linha anglo-saxônica (em particular, o Ossianismo) e germânica (o Sturm und Drang).

O protagonista Eurico, por exemplo, tomado pela angústia, se derrama em menções à noite e à morte, que são nítidas reminiscências de Edward Young e principalmente do bardo e guerreiro gaélico, Ossian, criado por James Macpherson, cujos *Fragmentos de Poesia Antiga* (1760), num clima melancólico, *mostram uma Idade Média de aura misteriosa e sobrenatural* (Moisés, 1997: 462). Vejamos, a esse respeito, três passos da história do monge de Cartéia:

Era, pois, numa destas noites como a que desceu do céu depois do desbarato dos hunos; era uma dessas noites em que a terra, envolta no seu manto de escuridade, se povoa de terrores incertos; em que o sussurro do pinhal é como um coro de finados, o despenho da torrente como um ameaçar de assassino, o grito da ave noturna como uma blasfêmia do que não crê em Deus. Nessa noite fria e úmida, arrastado por agonia íntima, vagava eu às horas mortas pelos alcantis escalvados das ribas do mar, e enxergava ao longe o vulto negro das águas balouçando-se no abismo que o Senhor lhes deu para perpétua morada (Herculano, 1963: 62).

.....
Pela escuridão da noite, nos lugares ermos e às horas mortas do alto silêncio, a fantasia do homem é mais ardente e robusta. É então que ele dá movimento e vida aos penhascos, voz e entendimento às selvas que meneiam e gemem à mercê da brisa noturna (Herculano, 1963: 69).

Eram as horas das trevas profundas. Sem saber como, achava-me no viso mais alto do Calpe: traspassava-me a medula dos ossos o vento frio da noite (...). Olhava fito ante mim, e os meus olhos rompiam a escuridão do horizonte, como se a luz do sol o iluminasse. (...) O mar cessou de agitar-se e rugir (...). Era horribilíssimo ver convertido em cadáver, de todo imóvel e mudo, o oceano; aquele oceano que mais de quarenta séculos nem um só dia deixou de revolver-se e bramir em torno dos continentes, como o tigre ao redor de rês que jaz morta. (...) Tudo a meus pés era um plano uniforme, ermo, afogueado, como a atmosfera que pesava em cima dele: e, além, jazia o cadáver do mar (Herculano, 1963: 78-79).

A partir de passagens como essas que extraímos de *Eurico, o Presbítero*, Maria de Fátima Marinho, em seu ensaio intitulado “O Romance Histórico de Alexandre Herculano”, elabora a síntese abaixo:

O fascínio da noite está intimamente ligado ao da morte, que, como é do conhecimento geral, é um leitmotiv do romantismo e um tema também obsessivo em Ossian ou em Young, conjugado com o tópico da beleza trágica da solidão, que é corroborado pelo do desterro, presente no exílio voluntário de Eurico em Carteia (1992: 114).

Nesse âmbito, em “De Shakespeare a Byron”, capítulo IV de *A Mocidade de Herculano Até a Volta do Exílio (1810-1832)*, ensaio indispensável para o conhecimento da personalidade herculaniana na história do século XIX, Vitorino Nemésio assinala que:

...um poeta inglês houve, que, pelo seu sedutor desdobramento em realidade e mito, - Macpherson-Ossian -, feriu particularmente a atenção dos românticos portugueses.

Herculano, num artigo do Panorama, “A Torre Maravilhosa”, diz que “o que só nos falta é um Tegner ou Macpherson, que as (lendas) ligue e enfeite com modernos adornos”; e, em “Os Escoceses”, aflora o problema da ancianidade dos cantos ossianescos, dizendo que a música escocesa “dá uma ideia do canto com o qual podemos crer que Ossian e os bardos entoavam os seus poemas (...)”. Era (Ossian), ao mesmo tempo o narrador e a ficção; e esta duplicidade mal averiguada atraía. (...) Era um precursor de Walter Scott na revelação dos encantos das paragens do cardo escocês, - pois que, como diz Herculano em “O Minho Romântico”, a Escócia, pelo montanhoso, “inspirou romancistas e poetas”. Três vezes o nosso escritor se deixará levar na onda ossianesca. Nas “Tristezas do Desterro”: “Como surge e se esvai por entre as névoas/Vulto indeciso dos cantares de Ossian”. Em “Arras Por Foro de Espanha”, o nevoeiro sobre o Douro dá-lhe um ambiente “semelhante ao que rodeava os guerreiros de Ossian”. E em “O Pároco de Aldeia”: “como o som da harpa de Ossian, alongando-se e esmorecendo por entre a neblina das serras” (1934: 103-104)

Tudo isso considerado, não faz sentido a afirmação de Harold Bloom, segundo a qual o *romance histórico parece ter sido (pela crítica) permanentemente desvalorizado* (1995: 28-29) e que hoje não tem mais direito a *status* canônico³³, o que se nos afigura como um preconceito existente em grande parte da intelectualidade para com tudo aquilo que faz sucesso.

³³ Comentando *O Arco de Sant’Ana*, de Almeida Garrett, Massaud Moisés julga que, a esse livro, *podem-se aplicar as restrições cabíveis às novelas históricas em geral, destinadas a ser quase sempre literatura de secundária importância, seja porque a sujeição ao documento cerceia o vôo da fantasia, seja porque os motivos históricos eleitos não se prestavam ao fim almejado, seja porque, finalmente, o necessário recuo no tempo impedia ao ficcionista conseguir a relativa atualidade preconizada pela ficção romântica* (1981: 131). Mas, como podemos observar, o estudioso, prudentemente, aborda o fato de uma forma generalizada, até porque, como assevera, em *Psicologia de Alexandre Herculano*, Liberato Bittencourt: *O romance histórico persistirá ainda por muito tempo, talvez para todo o sempre. Não o trabalho medíocre do escritor vulgar, mas a obra do mérito dos grandes artistas, em cujo rol, ao lado de Walter Scott, alinha-se com lustre e brilho o autor do Monge e do Eurico* (1913: 88).

Lembremos que os romances históricos de Walter Scott, escritos em ritmo febril, constituem os primeiros grandes *best-sellers* da história da literatura, traduzidos para diversos idiomas ainda na época de seu lançamento em inglês³⁴, e que o *Eurico*, de Alexandre Herculano, faz sucesso imediato, concedendo ao seu autor uma celebridade por ele não desejada³⁵.

Falamos em preconceito visto que o sucesso e a popularidade de uma obra não são incompatíveis com a qualidade literária: como já assinalamos, há uma intenção poética, uma preocupação com a literariedade na prosa de Herculano, o que nos remete para o dado mais elementar e, por isso, mais profundo da própria ficcionalidade: o fazer criativo³⁶.

Dentro da criatividade da idéia romântica dos gêneros comunicantes, a produção romanesca *Viagens na Minha Terra*, de Almeida Garrett, é encarada como um marco histórico na literatura lusitana, dado o fértil cruzamento, na obra, de gêneros e registros discursivos (lírico-descritivo, narrativo-descritivo, reflexivo, dramático) na elaboração de uma escrita inovadora, que nos oferece, inclusive, o descosido do discurso interior. Nessa escrita, em particular, é patente:

*(...) o registo lírico, não só quando imbrica com o descritivo
mas também, e o mais surpreendente, quando chega a*

³⁴ Conforme Andrew Lang, *provavelmente Walter Scott foi o primeiro a provar que se pode ganhar com a pena alguma coisa mais que fama, e a literatura começou a ser uma fonte de rendimento* (1964: 313). Com a venda de seus livros, que lhe trazem fortuna, Scott compra um castelo medieval às margens do rio Tweed, onde reside até o fim da vida.

³⁵ Cf. LISBOA, Luiz Carlos. “*Eurico, o Presbítero – Alexandre Herculano*”. In: *Pequeno Guia da Literatura Universal*. São Paulo: Círculo do Livro, s.d. O êxito do autor do *Eurico* inclui o aspecto pragmático, pois é com o dinheiro das edições de sua ficção histórica que ele compra a famosa quinta de Vale de Lobos, no distrito de Santarém. Cf. LOPES, Maria da Graça Videira. *Poesia de Alexandre Herculano*. Lisboa: Seara Nova/Comunicação, 1981.

³⁶ Em seu ensaio “*Letras, Belas-Letras, Boas Letras*”, Márcia Abreu nos informa que o mencionado preconceito remonta à definição moderna de literatura, definição essa estabelecida *no momento em que entraram em cena novos leitores, novos gêneros, novos escritores e novas formas de ler. Escritores e leitores eruditos interessaram-se fortemente em diferenciar-se de escritores e leitores comuns a fim de assegurar seu prestígio intelectual, abalado pela disseminação da leitura. Isso os levou a eleger alguns autores, alguns gêneros e algumas maneiras de ler como os melhores. Convencionaram chamar a isso de literatura. O jogo é complicado e depende da articulação de diversas instâncias. Determinada obra será considerada literária caso pertença a um gênero certo, tenha sido escrita por escritor de prestígio, apreciada por pessoas da elite econômica ou intelectual e não tenha tido grande sucesso editorial. Alguma falta em um desses critérios pode fazer com que seja considerada literatura de pior qualidade. Faltas graves, como a apreciação do grande público, podem excluí-la do seletivo grupo dos textos literários* (2003: 28).

autonomizar-se do contexto da prosa, tomando uma configuração de poema que subverte por completo os cânones clássicos: é o caso do texto iniciado por “Olhos verdes!” (cap. XXIII)³⁷. Os registos lírico-descritivos dizem respeito às descrições da paisagem (cap. VIII e X), às quais correspondem os retratos, em especial, os de Joaquina (Varela, 1999: 265).

³⁷ “Olhos verdes!...”

Joaquina tem os olhos verdes.

Não se reflecte neles a pura luz do céu, como nos olhos azuis.

Nem o fogo – e o fumo das paixões, como nos pretos.

Mas o viço do prado, a frescura e a animação do bosque, a flutuação e a transparência do mar...

Tudo está naqueles olhos verdes.

Joaquina, por que tens tu os olhos verdes?

Nos olhos azuis de Georgina arde, em sereno e modesto brilho, a luz tranquila de um amor provado, seguro, que deu quanto havia de dar, quanto tinha que dar.

Os olhos azuis de Georgina não dizem senão uma só frase de amor, sempre a mesma e sempre bela: Amo-te, sou tua!

Nos olhos negros e inquietos de Soledade nunca li mais que estas palavras: Ama-me, que és meu!

Os olhos de Joaquina são um livro imenso, escrito em caracteres móveis, cujas combinações infinitas excedem a minha compreensão.

Que querem dizer os teus olhos, Joaquina?

Que língua falam eles?

Oh! para que tens tu os olhos verdes, Joaquina?

A açucena e o jasmim são brancos, a rosa vermelha, o alecrim azul...

Roxa é a violeta, e o junquilha cor de ouro.

Mas todas as cores da natureza vêm de uma só, o verde.

No verde está a origem e o primeiro tipo de toda a beleza.

As outras cores são parte dela; no verde está o todo, a unidade da formosura criada.

Os olhos do primeiro homem deviam ser verdes.

O céu é azul...

A noite é negra...

A terra e o mar são verdes...

A noite é negra mas bela, e os teus olhos, Soledade, eram negros e belos como a noite.

Nas trevas da noite luzem as estrelas que são tão lindas... mas no fim de uma longa noite quem não suspira pelo dia?

E que se vão... oh que se vão enfim as estrelas!...

Vem o dia... o céu é azul e formoso: mas a vista fatiga-se de olhar para ele.

Oh! o céu é azul como os teus olhos, Georgina...

Mas a terra é verde: e a vista repousa-se nela, e não se cansa na variedade infinita de seus matizes tão suaves.

O mar é verde e flutuante... Mas oh! esse é triste como a terra é alegre.

A vida compõe-se de alegrias e tristezas...

O verde é triste e alegre como as felicidades da vida!

Joaquina, Joaquina, por que tens tu os olhos verdes?...” (Garrett, 1966: 105-106)

Na tessitura de *Viagens na Minha Terra*, como sublinha Álvaro Júlio da Costa Pimpão, Almeida Garrett, *auto-denominando-se* poeta em anos de prosa, *toma à sua conta certificar-nos de que os direitos da poesia subsistem, íntegros, mesmo num mundo prosaico* (1952: 20). E tal atitude garrettiana nos evoca Lukács, o qual percebe, *via Kierkegaard, que a representação prosaica não mata a poética e sim implica que não mais se pode pensar em totalidades fechadas e acabadas para a arte* (Bordini, 2003: 39).

Vejam, portanto, no romance em apreço, uma citação, longa mas funcional, pertencente ao capítulo X, no qual o autor/narrador vê-se surpreendido por um detalhe da paisagem do vale de Santarém (a janela que o motiva a contar a história de Joaninha) e onde o discurso prosístico quase se confunde com o discurso poético em virtude de um clima de intenso lirismo em meio a divagações impressionistas:

Para realçar a beleza do quadro, vê-se por entre um claro das árvores a janela meia aberta de uma habitação antiga mas não dilapidada – com certo ar de conforto grosseiro, e carregada na cor pelo tempo e pelos vendavais do sul a que está exposta. A janela é larga e baixa; parece mais ornada e também mais antiga que o resto do edifício que todavia mal se vê... Interessou-me aquela janela. Quem terá o bom gosto e a fortuna de morar ali? Parei e pus-me a namorar a janela. Encantava-me, tinha-me ali como feitiço. Pareceu-me entrever uma cortina branca... e um vulto por detrás... Imaginação decerto! Se o vulto fosse feminino!... era completo o romance. Como há de ser belo ver pôr o Sol daquela janela!... E ouvir cantar os rouxinóis!... E ver raiar uma alvorada de Maio!... Se haverá ali quem a aproveite, a deliciosa janela?... quem aprecie e saiba gozar todo o prazer tranquilo, todos os santos gozos de alma que parece que lhe andam esvoaçando em torno? Se for homem é poeta; se é mulher está namorada. São os dois entes mais parecidos da

natureza, o poeta e a mulher namorada: vêem, sentem, pensam, falam como a outra gente não vê, não sente, não pensa nem fala (...). Estava eu nestas meditações, começou um rouxinol a mais linda e desgarrada cantiga que há muito tempo me lembra de ouvir. Era ao pé da dita janela! E respondeu-lhe logo outro do lado oposto; e travou-se entre ambos um desafio tão regular em estrofes alternadas tão medidas, tão acentuadas e perfeitas, que eu fiquei todo dentro do meu romance, esqueci-me de tudo mais. Lembrou-me o rouxinol de Bernardim Ribeiro, o que se deixou cair na água de cansado. O arvoredo, a janela, os rouxinóis... àquela hora, o fim da tarde... que faltava para completar o romance? (Garrett, 1966: 48-49).

Mas, é exatamente pelo fato de ser um gênero proteiforme³⁸, multifacetado, em eterna mutação e reavaliação das formas em prosa e também do universo poético por ele abraçados, que o romance se distingue de outros gêneros³⁹, assim como, mais tarde, leva o artista literário a exigir do leitor que reflita sobre a obra, que o público se empenhe mais diante dela.

Nesse direção, nota Hans Robert Jauss que *quanto mais o artista inova, mais ele espera contar com a participação do público* (apud Zilberman, 1989: 55), participação essa que não é cobrada do leitorado romântico, ansioso por fantasia e sentimentalismo num enredo linear, o que configura uma comunicação passiva, voltada única e exclusivamente para as expectativas do leitor. Ou, como bem acentua, a esse propósito, Antonio Candido:

³⁸ Como põe a claro Muniz Sodré: *Já se definiu a arte romanesca como protéica. A palavra vem de Proteu, o mitológico pastor dos rebanhos do mar, objeto de um conto no último livro das Geórgicas (37-30 a.C), de Virgílio. Fugidio e plástico como a água, Proteu é capaz de transformar-se em peixe, dragão, fera, fonte, para evitar a revelação dos segredos dos destinos de homens e deuses. O romance moderno, com suas múltiplas intenções – psicológicas, estéticas, metafísicas, sociais... – seria, assim, protéico* (1988: 54).

³⁹ Georges Le Gentil assegura que: *O romance é de todos os gêneros aquele que mais rendeu formas e que se transformou mais rapidamente.* No original: *Le roman est de tous les genres celui qui revêt le plus de formes et qui s'est transformé le plus rapidement.* In: LE GENTIL, Georges. *La Littérature Portugaise*. Complété par Robert Bréchon. Paris: Chandeigne, 1995: 183.

O romance (...) precisava no romantismo de movimento e peripécia, para satisfazer a voracidade parcelada do folhetim de jornal (...). Daí a frutuosa aliança, que atendia às necessidades de composição criadas pelas expectativas do autor, do editor e do leitor, todos os três interessados diretamente em que a história fosse a mais longa e complicada possível: o primeiro pela remuneração, o segundo pela venda, o terceiro pelo prolongamento da emoção. As tendências estéticas do romantismo, sequioso de movimento, convergiam no caso com as condições econômicas da profissão literária e as necessidades psicológicas do novo público, interessado no sensacionalismo, propiciador de emoções violentas (s.d.: 6-7).

2.6. “A REVOLUÇÃO LITERÁRIA DO TERCEIRO ESTADO”

A narrativa romanesca e a burguesia travam um longo namoro, que só será parcialmente rompido com o experimentalismo formal dos inícios do século XX. Até porque, como a Revolução Francesa impõe o preço do Terceiro Estado (as massas humanas no antigo regime), é para o público burguês, dia após dia com um número maior de leitores, ávidos de sensações e novidades, em um mundo onde não há o cinema, o rádio, a televisão e semelhantes meios de comunicação e entretenimento, que o romantismo procura estender a literatura.

Tal fato propicia o florescimento, em todo o Ocidente oitocentista, da prosa de ficção, pois *o favor do público convida sempre os autores para um gênero em que o sucesso é certo* (Lins, 1970: 27). Esse é o caso do romance⁴⁰, já cultivado em variada tipologia ao longo do século XVIII, principalmente na Inglaterra, dado o:

⁴⁰ Para nos servirmos das palavras de Alfredo Bosi, *o romance foi, a partir do romantismo, um excelente índice dos interesses da sociedade culta e semiculta do Ocidente. A sua relevância no século XIX se compararia, hoje, à do cinema e da televisão* (1989: 106).

avanço da sociedade mercantil neste país, com precoce aburguesamento da parte da sua aristocracia e com a revolução industrial iniciada no século XVIII. O desenvolvimento do romance, o género mais adequado ao novo público, porque alcança uma população vasta e dispersa, constitui um dos principais sintomas desta transformação (Lopes & Saraiva, s.d.: 684).

Aliás, sendo a problemática do outrora chamado Terceiro Estado mais diversificada e premente que a dos restritos grupos das *élites* da nobreza e do clero, o novo género, apropriadamente cognominado, por Debenedetti (*apud* Bosi, 1989: 106), *a revolução literária do Terceiro Estado*, dispõe de uma gama de temas que ultrapassam, em muito, os do classicismo.

Isso quer dizer que a ampliação do leitorado, oportunamente denominado, por Jauss (*apud* Zilberman, 1989: 11), o “Terceiro Estado” na tríade autor-obra-leitor, determina a diversificação temática da produção romanesca, oferecendo-nos aspectos até então marginalizados pela literatura “nobre”. À guisa de exemplo, podemos mencionar, em vernáculo, que:

apesar do inevitável fascínio que também sobre Herculano exercia a “formosura” de uma nobreza que campeava ainda nos seus romances históricos iniciais, seria no Terceiro Estado, na parte “mais activa da nação”, que iriam recrutar-se os heróis dos seus romances posteriores e da sua História de Portugal (Santos, 1985: 58).

Nesse aspecto, Harry Bernstein, em sua obra *Alexandre Herculano – Portugal’s Prime Historian and Historical Novelist*, também reconhece a afeição herculaniana pelo Terceiro Estado: *Enternecia-o o povo comum, o seu humor*

telúrico, a dedicação aos amigos e o amor pelas procissões e rituais da Igreja (1983: 147)⁴¹.

Outrossim, o gênero romance viabiliza uma democratização do conhecimento humano e do ludismo verbal, como sustenta Carlos Reis na passagem que transcrevemos em seguida:

Na forma romanesca, tornando acessíveis a qualquer leitor conhecimentos históricos, trazendo do salão aristocrático para o lar, para a alcova, o estudo e o jogo das paixões humanas, generalizando a camadas de leitores dispersos o gozo literário, até então quase monopolizado pela corte – na forma romanesca é que está o carácter burguês, Terceiro Estado da actividade literária (1993: 127).

A partir daí, no reino britânico, onde *desde o século XVII começa a manifestar-se a existência de um público de tipo inteiramente diverso do público de salão, já que a corte desempenha um papel mais apagado na integração da literatura* (Lopes & Saraiva, s.d.: 683), desenvolve-se, com autonomia, a modalidade genológica romanesca.

Esse gênero, em sua produção inicial, apresenta-se sob a forma do romance analítico, doméstico e sentimental de um Samuel Richardson; do satírico de Tobias Smollett e de Jonathan Swift; do gótico de Horace Walpole e Anne Radcliffe; do picaresco de Henry Fielding; do moralista de Oliver Goldsmith; do de costumes de Fanny Burney; do de aventuras de Daniel Defoe; do de doutrina de William Godwin; do enciclopédico de Lawrence Sterne; da fantasia oriental de *Rasselas* (1759), de Samuel Johnson, e *Vathek* (1786), de William Beckford, entre outros.

Cabe-nos observar que a classificação das modalidades romanescas acima referidas, as mais das vezes, é intercambiável, dependendo do ponto de vista

⁴¹ No original: *He had a warm heart for the common-people, their earthy humor and devotion to friends, mixed with their love of Church ritual and procissions. In: BERNSTEIN, Harry. Alexandre Herculano – Portugal's Prime Historian and Historical Novelist. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, 1983: 147.*

eleito pelo crítico e do aspecto da obra posto em destaque. Isto é: aqui, não estamos tratando de compartimentos estanques, e sim de uma proporção ideal às partes.

Em cada modalidade romanesca, predomina a parte que lhe confere o nome e razão de ser. Portanto, a divisão em causa deve ser encarada como um arranjo classificador que visa pôr certa ordem em tão intrincada problemática, cumprindo então a sua função didática e orientadora⁴².

O romance, *um gênero de protesto do sentimento contra as convenções e tabus da sociedade do “ancien régime”* (Carpeaux, 1993: 160), alcança uma calorosa recepção pelo público da burguesia ainda no Velho Mundo setecentista, notadamente na Inglaterra, também em consequência de a classe média ascendente possuir:

um comportamento mais sensível do que as antigas “élites” aos enredos romanescos, ao sensacional e ao exótico, ao sentimentalismo, e menos exigente de contensão, mesura e sobriedade (Saraiva, 1972: 154).

Então, o emocionalismo passa a ser garantia de receptividade por parte do leitor do principal gênero da *littérature du coeur et de l'esprit*, cujas características, desde cedo, manifestam-se na Grã-Bretanha, onde, ao lado do teatro de Shakespeare, o mestre dos românticos⁴³, e da leitura cotidiana da Bíblia,

⁴² Cf. MOISÉS, Massaud. *A Criação Literária*. São Paulo: Cultrix, 1967.

⁴³ Fidelino de Figueiredo destaca que: *Românticos prematuros foram depois todos os poetas, que em plena era clássica deram relevante lugar ao amor ou anteciparam revelações intuitivas a respeito dele e passaram a imaginação anelante de liberdade pela história e pela alma dos homens, criando os próprios meios de expressão, à revelia dos teóricos da estética clássica: Petrarca, primeiro cronista da paixão amorosa; Shakespeare, que fez do teatro um espelho do perpétuo humano; Lope de Vega e Calderón que acintosamente desconhecaram a estética dramática dos antigos e muitas vezes se sobrepuseram à estrutura social e moral dos seus ambientes históricos (...). Só a crítica romântica, interpretando com espírito histórico as mudanças gerais do gosto e da sensibilidade pública, haveria de pôr na sua devida altura a esses geniais românticos do classicismo. (...) A reabilitação ou o reconhecimento pleno de Shakespeare foi obra do romantismo e, entre nós, teve como agente principal Almeida Garrett, obreiro inicial da reforma romântica (1950: 60-63). A propósito, tendo estado exilado no país do autor de *Romeu e Julieta* (1594), Garrett, nas *Viagens*, confessa: *Nunca tinha entendido Shakespeare enquanto o não li em Warwick* (1966: 117).*

identificamos outra autêntica fonte do romantismo no próprio romance inglês. Por outro lado, Valentim Facioli, em “O Romance da Contraviagem – Posfácio a *Viagem à Roda do Meu Quarto* (1749), de Xavier de Maistre, atenta no fato de que:

(...) a França debatia-se em todo o século XVIII, e mesmo depois, com a sua pesada herança literária clássica, o que muito obstaculizou o movimento renovador florescente na Inglaterra de se generalizar em suas fronteiras. E a França, apesar da imensa importância dos seus prosadores, não se pôde igualar naquele período com a renovação inglesa seja dos gêneros literários seja da ficção em si mesma. Nesse caso, pode-se sem exagero considerar que a imitação dos ingleses pelos escritores de quaisquer países europeus – incluindo os alemães, apesar da força extraordinária do seu movimento pré-romântico – constituía uma “inclinação saudável”, que favorecia o movimento renovador da literatura européia (1989: 150-151).

2.7. O RENASCIMENTO DA PROSA PORTUGUESA

Numa nação caudatária dos grandes pólos ocidentais, como Portugal, onde, não obstante o esforço da intelectualidade para acompanhar as diretrizes gerais européias, a obra *Viagem à Roda do Meu Quarto*, após o advento do Oitocentos, ainda vai servir de modelo para um dos primeiros romances

românticos do país, *Viagens na Minha Terra*, de Garrett, é compreensível que, no decorrer do Século das Luzes, o gênero romanesco quase não encontre cultores.

Tal se deve ao fato de que, nas letras lusas, se perde a tradição da novela cavaleiresca, bucólica e sentimental e não faz escola a narrativa didático-alegórica, apesar da preferência do leitorado da época por essa última espécie novelesca.

Durante muito tempo, os lusitanos lêem a obra *Alívio de Tristes e Consolação de Queixosos* (1672-1674), do Padre Mateus Ribeiro, e, em alguns centros da Europa, alcança sucesso de público o livro do Padre Teodoro de Almeida, *O Feliz Independente do Mundo e da Fortuna* (1779), que não logra deixar descendência. A respeito disso, Costa Pimpão ressalta que:

a prosa de ficção tivera, entre nós, origens difíceis. Ainda em 1786, na segunda edição do Feliz Independente, António das Neves Pereira trata de demonstrar, num “Discurso Preliminar”, que aquela obra não deixa de ser um Poema pelo facto de ser prosa. Os princípios da velha retórica obrigavam o bom-senso a estas torceduras... (1952: 21)

O Padre Teodoro de Almeida, para a sua célebre criação literária, toma como modelo o livro de Fénelon, *Telêmaco* (1699), que alguns autores consideram um “romance em forma de poesia” e, como observa Márcia Abreu, faz:

uma curiosa ponte entre duas concepções de belas-letas. De um lado, associou-se à tradição clássica, sendo visto por muitos críticos do século XVIII como um bom exemplo de poema épico, ainda que lhe faltassem versos e rimas. (...) Por outro lado, era compreendido como guia de conduta na vida cotidiana...” (2003: 314).

Em *O Feliz Independente do Mundo e da Fortuna*, que é uma pretensa epopéia em prosa segundo Verney no *Verdadeiro Método de Estudar*, e uma “epopeia gorada”, para Jacinto do Prado Coelho (1946: 97), o oratoriano luso procura combinar:

o fel dos ensinamentos com o mel do recreio. Escreve-o primeiro (uma boa parte) em rima, depois mudou para verso branco, mas ainda mal satisfeito acabou por adoptar a prosa, tendo porém o cuidado, segundo diz, de não degenerar o livro em novela (Bell, 1931: 382).

Argumentando na direção do problema ora em pauta, Pierre Hourcade, em um “Panorama Geral da Literatura Portuguesa”, incluído nos seus *Temas de Literatura Portuguesa*, também acentua que:

a ficção afigura-se, de certo modo, uma parente pobre ou, pelo menos, tardia – desde que não se abranja na designação demasiado elástica de “romance”, a literatura cavaleiresca dos Amadis (1508) e das Dianas (1559), (...) ou as frustes elegias bucólicas e sentimentais do século XVI, de que Menina e Moça (1554), de Bernardim Ribeiro, é o modelo mais significativo (1978: 16).

Até 1820 ou 1830, em decorrência de sua situação anacrônica em relação às outras nações européias, de seu *déficit* civilizacional, a pátria lusíada permanece atrelada a um sistema literário praticamente restrito (com exceção dos chamados pré-românticos, que abrem alguns novos caminhos⁴⁴) a uma poesia

⁴⁴ Entre os pré-românticos de Portugal, um dos arautos do romantismo nesse país, Alexandre Herculano, destaca Bocage. Conforme Harry Bernstein, *Herculano sentiu que o século dezoito, época do Iluminismo, das escolas árcades e até da Revolução Francesa, trouxe de volta a artificialidade do romano clássico, o latim e outros exemplos externos. Esse período ignorou o povo português, suas músicas, sua história, baladas e tradição. Para Herculano, Bocage foi o segundo, depois de Camões, a representar a voz do povo. Esse verdadeiro artista do povo, escreveu Herculano, abriu o caminho para o verdadeiro teatro, o qual, então, preparou o caminho para melhores romances e histórias nacionais.* No original: *Herculano felt that the*

classicizante, “fabricada” em moldes petrificados e de seiva esgotada – o Arcadismo⁴⁵.

Semelhante fato conduz o País de Camões a uma marginalização do contexto europeu, ao atraso com que nele os ideais românticos e, mais ainda, a sua prática estético-literária, são adotados⁴⁶.

Somente na primeira metade do século XIX, quando da introdução do romantismo em Portugal, que, sem fugir da proposta do movimento europeu, aclimata-o ao seu contexto sócio-cultural, às condições locais⁴⁷, dado o fato de o estilo romântico valorizar as particularidades nacionais⁴⁸, é que assistimos, depois de quase duas centúrias de *hibernação* da espécie fictiva, ao nascimento da prosa moderna em terras lusitanas⁴⁹.

Nessa ocasião, constatamos então um predomínio do gênero narrativo prosístico num território tido como reduto do gênero lírico. Afinal, a novela e o romance, nos padrões convencionais de tipos, como o histórico, o campesino,

eighteenth century ages of Enlightenment, the Arcadian schools, and even the French Revolution had turned back artificially to the classical Roman, Latin, and other outside examples. These periods ignored the Portuguese people, their songs, history, ballads, and tradition. To Herculano, Bocage was second only to Camões as the voice of the people. This true artist of the people, Herculano wrote, opened the way to real theatre and drama, which then paved the way for better national novels and stories. In: BERSTEIN, Harry. Alexandre Herculano – Portugal’s Prime Historian and Historical Novelist. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, 1983: 156.

⁴⁵ Para uma visão mais ampla da questão, ver CHAVES, Castelo Branco. *O Romance Histórico no Romantismo Português*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1979.

⁴⁶ Segundo Cleonice Berardinelli, *o assincronismo entre o romantismo português e o da Europa além-Pirinéus permitiu a dimensão crítica e auto-reflexiva da geração literária surgida a partir de Garrett (apud Alves, 1999: 145).*

⁴⁷ Tal aclimação é interpretada do seguinte modo por Eduardo Lourenço: *Nós adaptamos o romantismo a uma cultura e a um país que não tiveram “Luzes” – não se pode chamar assim ao despotismo iluminado de Pombal – e adoçamos com ele uma ruptura política que viera nas bagagens de Napoleão em 1807 e que em 1820 permitira o difícil triunfo do liberalismo (1999: 103).*

⁴⁸ Como nota Otto Maria Carpeaux: *A literatura romântica, que tantas vezes se gabava de ser mais nacional e mais nacionalista do que o classicismo, constituiu, no entanto, o movimento literário mais internacional de quantos a Europa até então tinha visto. Em consequência das oportunidades inesperadas de contato pessoal que a inquietação política e bélica criou, e da atividade febril dos tradutores, estabeleceu-se um novo “concerto europeu” da literatura. O romance histórico à maneira de Scott, o poema narrativo à maneira de Byron, o teatro à maneira de Hugo, aboliram todas as fronteiras literárias. E aqueles elementos nacionais combinaram-se, criando os tipos da literatura romântica nacional (s.d.: 103).*

⁴⁹ José-Augusto França, verificando a mesma defasagem nas artes plásticas do Portugal de então, declara que *a formação do romantismo na pintura e na escultura portuguesas, no meio duma sociedade que não lhe experimentava a necessidade e duma crítica que, mesmo pela pena de Garrett, tudo confundia, foi naturalmente irregular e demorada (1990: 259).*

o passional e o marítimo, é que correspondem, no caso, ao melhor desse período estético. Como diz Eduardo Frieiro, *a prosa é o verdadeiro terreno do romantismo* (1952: XVIII). Assim é que:

O lugar-comum tantas vezes repetido de que Portugal é terra de poetas e sonhadores não parece repetir-se claramente durante a época romântica. Salvo se levarmos em conta apenas o aspecto numérico, não se diria que é uma época de grandes poetas. Ao contrário, é uma quadra marcada pelo esplendor da prosa. Basta ver que, do primeiro “momento”, só se salva a poesia de Garrett, e, ainda assim, aquela que criou no fim da vida, Folhas Caídas. É evidente que, ao longo das outras obras, sobretudo Flores Sem Fruto (1845), há mais de um verso de alta concentração lírica, mas constitui exceção (Moisés, 1978: 14).

Em suma: o romantismo português destaca-se antes como um tempo de grandes prosadores do que de poetas e teatrólogos. Por sinal, embora o gosto pela arte dramática seja uma característica marcante do romantismo e o teatro também seja um formador de público, Almeida Garrett, em sua época, surge como o único grande valor dessa área de interesse, chegando a alcançar alturas máximas no gênero, do que é um exemplo frisante a já mencionada peça *Frei Luís de Sousa*, que concede ao seu autor um lugar universal na galeria dos gênios. Como declara Georges Le Gentil: *Em cinco séculos, Portugal teve apenas três verdadeiros autores de teatro, Gil Vicente, António Ferreira e Garrett*⁵⁰.

Assim sendo, no primeiro estilo de época oitocentista, o filão romanesco, em Portugal, passa a dominar, muitas vezes não se desvencilhando da arte de novelar, ainda que essa não represente um passado de glórias no país enfocado,

⁵⁰ No original: *En cinq siècles, le Portugal n'a eu que trois vrais auteurs de théâtre, Gil Vicente, António Ferreira et Garrett. In: LE GENTIL, Georges. La Littérature Portugaise. Complété par Robert Bréchon. Paris: Chandeigne, 1995: 216.*

no qual somente com o aparecimento de um Júlio Dinis ou, de forma mais adequada, de um Eça de Queirós, é que conhecemos o romance moderno propriamente dito com um livro de juventude desse último, *O Crime do Padre Amaro* (1875). Essa obra, que o seu autor refunde até lhe conferir a urdidura e a forma definitiva, por causar escândalo, inclusive, e suscitar polêmica junto à sociedade burguesa, dá início à mudança de tendência do público de língua portuguesa.

E com respeito à aludida indistinção entre as formas literárias narrativas na primeira etapa da prosa ficcional lusitana, Georges Le Gentil chega a dizer: *Seria artificial estabelecer uma separação bastante marcada entre romance propriamente dito e novela*⁵¹.

Pensando bem, em tal circunstância, achamo-nos, com freqüência, na presença de obras híbridas, o que explica possíveis problemas taxionômicos diante de uma determinada espécie literária, fato perfeitamente compreensível, visto que:

no caso dos românticos, a dificuldade em classificar cada obra segundo o gênero em que se enquadra é ainda mais acentuada, pois a própria concepção poética desses escritores rejeitava a idéia de gêneros compartimentados, de modo que seus textos propositalmente mesclavam todo tipo de elemento formal e temático (Volobuef, 1999: 51).

Uma amostra disso podemos localizar na narrativa herculaniana *Eurico, o Presbítero*, uma vez que essa história *nasce como um híbrido de romance do Eu e de quadro de batalhas. O solilóquio e a carta, como meios literários de fatura, enquadram a confissão* (Nemésio, 1967: 7). Daí podermos encarar o *Eurico* como um romance histórico, uma epopéia em prosa, uma novela de cavalaria, um romance confessional, um romance gótico, entre outros.

⁵¹ No original: *Il serait artificiel d'établir une séparation trop marquée entre le roman proprement dit et la nouvelle. In: LE GENTIL, Georges. La Littérature Portugaise. Complété par Robert Bráchon. Paris: Chandeigne, 1995: 184.*

O próprio Alexandre Herculano, num reflexo da liberdade de criação preconizada pelo ideário romântico, notadamente no prefácio do drama *Cromwell*, de Victor Hugo, revela-se consciente do hibridismo e da indiferenciação dos gêneros literários na sua obra *Eurico*, ao escrever no prefácio:

Sou eu o primeiro que não sei classificar este livro.

.....
Por isso na minha concepção complexa, cujos limites não sei de antemão assinalar, dei cabida à crônica-poema, lenda ou o que quer que seja do presbítero godo (1963: 41).

Em face disso, no que tange à classificação controversa de um único texto fictivo romântico, rotulado ora de conto, ora de novela, ora até de romance, como acontece com “O Pároco de Aldeia”, de Alexandre Herculano, os próprios teóricos da literatura, já com base apenas na extensão, já com base na compleição formal da obra, não conseguem chegar a um consenso.

Mesmo porque as tipologias genéricas apenas correspondem a *estados de escrita*, a formas diversas de materialização do gosto literário, enfim, a um modo de conceber a literatura (lembramos o caso do *Eurico*). De onde devermos historicizar a definição e a taxonomia dos gêneros.

A tentativa de diferenciação das três modalidades de manifestação da prosa moderna, obviamente, *pode justificar-se perante a ficção do século XIX, mas deixa de quadrar a boa parte da produção narrativa do século XX, sobretudo a partir do “nouveau roman”* (Prado Coelho, 1997: 950). Isso porque, como observa Carlos Ceia:

Se pensarmos que a maior parte destas categorias foram inventadas ou impostas no século XX, ficamos desarmados perante qualquer tentativa de obediência ao princípio de que uma dada obra pertence ao momento em que foi produzida

e só em função dessa simultaneidade a podemos compreender e classificar (1999: 22).

Noutra forma de expressão: os termos comumente utilizados para designar narrativas como conto, novela e romance não possuem uma significação fixa no tempo e no espaço, além de terem sido instituídos tardiamente. Eis, sobre a questão, um exemplo colhido em Carlos Reis:

(...) ler as Viagens na Minha Terra não é o mesmo que ler um romance (que as Viagens não são), uma novela (que as Viagens também não são) ou um conto de desenlace unívoco – coisa que as Viagens rejeitam⁵². Ler as Viagens é (deve ser) sobretudo uma aventura entendida como tal, com os seus riscos, com os seus desafios e com as suas descobertas: uma aventura que não se cumpre ordenadamente nem previsivelmente, como se o caminho a seguir (o texto a ler) fosse desimpedido, rectilíneo e bem demarcado. Não o é, já o sabemos; e sobretudo o que o texto das Viagens acaba por ser é uma indagação textual e hipertextual vivida antes do tempo, porque nela Garrett ousou antecipar uma dinâmica de enunciação e de recepção dos textos que antes de ser já o era (1999: 123).

Embora não nos caiba aqui discutir os traços distintivos do conto, da novela e do romance, o certo é que a espécie novelesca, concebida como uma forma literária prosística caracterizada por uma sucessão, em ritmo acelerado, de vários núcleos narrativos interdependentes, com seus elementos estruturais organizados em função de um desenlace dotado de grande dramaticidade, demonstra, justamente por tais características, ter se afinado melhor com a disposição de espírito dominante no público luso.

⁵² As *Viagens na Minha Terra* refogem a qualquer classificação, embora muitos as aceitem como ficção lírico-amorosa por causa das belíssimas páginas idílicas vividas por Carlos e Joaninha.

Tal ocorrência podemos explicar ao levarmos em consideração que, durante o romantismo, o leitorado português encontra-se *in statu nascendi*, ávido de emoções fortes e cada vez mais interessado na ficção narrativa em prosa, em especial, naquela que expressa hábitos e costumes surgidos com o advento do liberalismo e da burguesia.

Além disso, o gênero novela se impõe no território lusitano com tanta intensidade, que impede certas obras (as narrativas longas de Garrett, Herculano, Camilo e Júlio Dinis, em que é notório o apelo novelesco) tornarem-se verdadeiros romances.

Aqui, por romance, entendemos um gênero ficcional em prosa, polimorfo, que apresenta uma pluralidade simultânea de núcleos narrativos, com vistas a oferecer uma imagem totalizante do mundo social na configuração da estética hegeliana da *epopéia burguesa moderna*, que:

pressupõe uma realidade já prosaica e no domínio da qual procura, na medida em que este estado prosaico do mundo o permite, restituir aos acontecimentos, assim como às personagens e aos destinos, a poesia de que a realidade os despojou (Hegel, 1980: 254-255).

Essa *epopéia burguesa moderna*, ou o romance, no sentido atual da palavra, nasce, conforme o pensador alemão, do conflito entre a poesia do coração e a prosa do mundo (ou a prosa das circunstâncias), sendo que o seu tema central, logo a partir dos primeiros momentos, consiste nas lutas do indivíduo contra a ordem da sociedade.

Noutra formulação da idéia em torno do reconhecimento de características inerentes à novela e ao romance, Jacinto do Prado Coelho nos esclarece que:

enquanto na novela predomina o evento, a história linearmente contada, no romance avulta uma atmosfera psico-social: o romance configura um mundo de

personagens mais denso e complexo, aproxima-nos do acontecer quotidiano, e dá um ritmo temporal mais lento (1997: 950).

Também podemos solicitar a contribuição de Thierry Ozwald no sentido de nos indicar certas proximidades e distanciamentos existentes entre o gênero novelesco e o gênero romanesco:

Se a novela (...) é de estrutura fechada, concentrada e mesmo repressora (pensamos no Renégat (1957) de Camus, em Zweig, em Kafka, etc.), se ela é regida por um princípio de unicidade absoluta e visa “um” final rápido e definitivo da narrativa, o romance é aberto (o que não significa desestruturado), plural e polimorfo: ele acolhe o diverso, dá lugar a múltiplas tentativas para reencontrar a harmonia do Eu, e cada uma delas representa um progresso e uma etapa no processo de resolução da crise. Contrariamente ao esquema da novela, as personagens, os lugares, as situações romanescas, etc., se mostram numerosos, variam e se desenvolvem. O romance prolonga, de certa maneira, o propósito da novela, concedendo-lhe, por sua vez, uma verdadeira liberdade de composição; são os mesmos dados, a mesma problemática da cisão original, a mesma busca existencial que servem de ponto de partida, mas esta “reanimação” da narrativa lhe rende uma respiração mais ampla, confere-lhe mais energia, mais envergadura e eficácia⁵³

⁵³ No original: *Si la nouvelle (...) est de structure fermée, concentrée voire concentrationnaire (songeons au Renégat de Camus, à Zweig, à Kafka, etc.), si elle est gouvernée par un principe d’unicité absolue et cherche “un” terme hâtif et définitif du récit, le roman est ouvert (ce qui ne signifie pas décomposé), pluriel et polymorphe: il accueille le divers, il donne lieu à de multiples tentatives pour retrouver l’harmonie du Moi, et chacune d’entre elles représente un progrès et une étape dans la voie de la résolution de la crise. Contrairement au schéma de la nouvelle, les personnages, les lieux, les situations romanesques, etc., se font nombreux, varient et se développent. Le roman prolonge en quelque sorte l’entreprise de la nouvelle, en lui octroyant cette fois une véritable liberté de composition; ce sont les mêmes données, la même problématique de la scission originelle, la même quête existentielle que servent de point de départ, mais cette “réanimation”*

2.8. A NOVELÍSTICA HISTÓRICA E DE ATUALIDADE DE GARRETT E HERCULANO

Ao abordarmos a presença do romance romântico no Ocidente e, particularmente, em Portugal, temos que atentar na sua indiferenciação inicial com relação à novela. E em tal domínio genológico, Almeida Garrett e Alexandre Herculano notabilizam-se como fundadores.

Ao primeiro devemos o contributo fundamental para a renovação da prosa de ficção lusitana sob a forma de três obras: *O Arco de Sant'Ana*, *Viagens na Minha Terra*⁵⁴ – ambas já mencionadas - e *Helena* (1871)⁵⁵; e ao segundo compete, como ele mesmo reconhece, a tarefa de criar para a novelística moderna portuguesa *a substância e a forma, porque para o seu trabalho faltavam absolutamente os modelos domésticos* (Herculano, 1992: 2): o que verificamos é uma enxurrada de traduções em português da novelística estrangeira (Arlincourt, Dumas Filho, Walter Scott, entre outros).

A propósito, vale a pena transcrever um trecho do depoimento de Jacinto do Prado Coelho, ao expor o balanço da atuação do movimento romântico junto à cultura lusitana, notadamente na pessoa de Garrett e na de Herculano. Vejamos:

O legado romântico apresenta-se francamente positivo; recuperou em grande parte o atraso cultural em que o país se confinava, abriram-se janelas para a Europa, ao mesmo tempo que se avivou a consciência da individualidade

du récit lui vaut une respiration plus ample, lui confère plus d'énergie, d'envergure et d'efficacité. In: Ozwald, Thierry. La Nouvelle. Paris: Hachette, 1996: 23.

⁵⁴ A obra *Viagens na Minha Terra* é inicialmente publicada entre 1843 e 1845 na *Revista Universal Lisbonense* e, em volume, em 1846.

⁵⁵ *Helena* (narrativa exótica), *Komurahy* (narrativa indianista) e *Memórias de João Coradinho* (narrativa picaresca) são fragmentos romanescos garrettianos de publicação póstuma. Os dois primeiros se inserem na linha de interesse de Garrett pela cultura brasileira. Inclusive, *Helena* dá início à caricatura do “brasileiro” ou português de torna-viagem, que será tema recorrente durante o século XIX e nos remete às origens do próprio Garrett, cuja família enriquece no Brasil. O último fragmento citado, segundo António José Saraiva e Óscar Lopes, é um texto grotesco, em que o seu autor *atreve-se (...) com crueza à denúncia dos instintos pervertidos por uma sociedade injusta e repressiva* (s.d.: 711). Já na opinião do académico luso Júlio Brandão, *Memórias de João Coradinho seriam das páginas mais engraçadas, mais deliciosamente portuguesas, mais encantadoras da obra garrettiana* (1926: 44).

nacional, cujas raízes Herculano procura na Idade Média e Garrett em autores do século de ouro (Gil Vicente, Bernardim, Camões) e na literatura oral (...); ergueu-se, por assim dizer, do nada, uma nova novelística, já, nalguns casos, de feição moderna (1997: 965).

E é com uma espécie literária original, criada por Walter Scott e Victor Hugo e há muito tempo explorada na Europa, que começa a moderna novelística lusa. Aludimos a um gênero tipicamente romântico, de que doravante se beneficia a ficção do Ocidente: o romance histórico.

Como observa Paul Van Thieghem (1969: 430-431), aparentemente, o romance do século XIX apenas prolonga o da era precedente, com a notável exceção do romance histórico, cujos exemplares inaugurais scottianos, que preenchem o lazer das novas massas de leitores com o seu sabor medieval⁵⁶, circulam na Inglaterra desde 1814. Isso porque:

na pátria da revolução industrial moderna, a burguesia enriquecida desfrutava de estabilidade e tinha cada vez mais tempos livres. Dotada de poder de compra e aspirando a uma promoção cultural que a aproximasse da aristocracia, a classe burguesa em geral tinha necessidade de uma literatura adequada. Lukács expõe, no estudo sobre a génese do romance histórico, de forma quase determinista, o surgimento e grande expansão do romance histórico, leitura predilecta das classes dirigentes europeias, ao longo de todo o século (Beirante, 1991: 50-51).

⁵⁶ Com Walter Scott e seus imitadores, inicia-se uma grande expansão do público: mais exatamente, do público burguês do romance histórico, que depois será o do romance de uma forma geral. Na verdade, em nível de Europa, dentre os gêneros em prosa, o romance histórico foi talvez aquele que proporcionou ao romantismo, com certa continuidade, entre 1815 e 1850, os seus maiores êxitos. (...) Todos os países do continente deliram com esta nova forma romanesca (Claudon, s.d.: 194). Inclusive, salienta Eduardo Frieiro que Walter Scott dera extraordinária popularidade a um gênero de romances que satisfaziam o gosto nascente dos estudos históricos e concorriam para difundir-los (1952: XX).

Já em Portugal, marginando o gênero em foco, as suas manifestações iniciais, ou, como quer Alexandre Herculano, *as primeiras tentativas do romance histórico que se fizeram em língua portuguesa*, somente ocorrem quando, a partir de 1837, o nosso autor, por vezes fazendo o aproveitamento de relatos do passado factual e lendário do seu país, colhidos em obras antigas, nomeadamente, os *Livros de Linhagens*⁵⁷ (séculos XIII e XIV) e os *Cronicões*⁵⁸ (1429), publica, no periódico *O Panorama*, os seus textos ficcionais de estréia.

Tais textos compreendem os contos e novelas depois agrupados nas *Lendas e Narrativas*, de temas retirados do medievo peninsular e português, com exceção de dois temas de atualidade: o de “O Pároco de Aldeia”, crônica aldeã⁵⁹, cuja ação tem lugar em 1825, e o de “De Jersey a Granville”.

O último texto citado consiste num irreverente relato autobiográfico de uma travessia marítima feita pelo autor em 1831, durante o seu curto, mas difícil exílio, contendo impressões de viagem em que define contrastivamente o perfil psicológico de ingleses e franceses, relato esse escrito no mesmo ano da travessia e inicialmente publicado, em 1843, na revista *O Panorama*.

Nessa ambiência cultural, se a ficção histórica produz incontáveis frutos imediatos, como adiante referimos, os textos de atualidade “O Pároco de Aldeia” e “De Jersey a Granville” mostram caminhos diversos, porém não menos importantes (muito pelo contrário), ao revelar *um Herculano atento a costumes e problemas do seu tempo* (Reis, 1994: 17).

E aquele que, juntamente com Alexandre Herculano, integra a grande dupla do romantismo português, Almeida Garrett, também aponta, numa passagem

⁵⁷ Registros de natureza nobiliárquica. Os *Livros de Linhagens* servem de base para duas narrativas herculanianas: uma lendária, “A Dama Pé-de-Cabra”, e outra histórica, “A Morte do Lidador”.

⁵⁸ Primeiros relatos historiográficos, alguns dos quais simples registros cronológicos e breves narrativas, de feição analítica, dos reinados dos diversos monarcas. Dos cronicões, podemos referir que Alexandre Herculano colhe matéria para as suas narrativas históricas “O Castelo de Faria” e “Arras Por Foro d’Espanha” na *Crônica do Reino* de Fernão Lopes.

⁵⁹ Ao lado de “O Pároco de Aldeia”, Vitorino Nemésio (1970: IX) coloca, enquanto gênero literário de atualidade e tipologia social, a novela de caráter picaresco, também situada em ambiente rural, “O Galego (Vida, Ditos e Feitos de Lázaro Tomé)”, que Herculano começa a publicar na *Ilustração - Jornal Universal, Volume I* (1846), mas que fica inacabada. Essa novela, de acordo com Ofélia Paiva Monteiro, *passaria da evocação jovial das aventuras minhotas de um travesso e namorado rapaz, destinado ao sacerdócio por um tio padre, à pintura dos lodos e injustiças da vida lisboeta, numa recriação paródica do moderno “realismo” à Eugène Sue* (1999: 28).

famosa de sua *Memória ao Conservatório Real*, o compromisso com a realidade social que as duas orientações prosísticas do período – a histórica e a de atualidade – podem e devem assumir junto ao grande público. Vejamos:

Os leitores e os espectadores de hoje querem pasto mais forte, menos condimentado e mais substancial; é povo, quer verdade. Dai-lhe a verdade do passado no romance e no drama histórico, - no drama e na novela de atualidade ofereci-lhe o espelho em que se mire a si e ao seu tempo, a sociedade que lhe está por cima, abaixo, ao seu nível – e o povo há de aplaudir, porque entende: é preciso entender para apreciar e gostar (Garrett, 1969: 48-49).

Na literatura lusa, o nascimento das duas vertentes da prosa romântica encontra-se representado na compilação herculaniana, na qual a coexistência de gêneros distintos, como mostra Vitorino Nemésio, *fica ressaltada, para as suas exigências de classificação rigorosa, precisamente no título Lendas e Narrativas - a modalidade historiológica, por um lado; o aspecto do “discurso”, por outro - (1970: XIII).*

Noutras palavras: temos, na obra em questão, o título bipolarizador de *Lendas*, por uma parte, apto a classificar o conjunto das composições históricas, e *Narrativas*, por outra parte, que abrange tudo aquilo que não caiba, por definição, no primeiro grupo. Destarte, Alexandre Herculano, provavelmente, intenta apontar para a especificidade do seu trabalho literário, bem como para a variedade de gêneros nele incluídos. Quanto às razões que motivam o nosso autor a empreender a compilação em apreço, assim se pronuncia Vitorino Nemésio:

Herculano, em 1851, reunindo e publicando dispersos novelísticos, como em 1873 seriando dispersos ensaísticos e polémicos (Opúsculos, I), procederia por amor de autor

mas também sob pressão editorial de mercado e de leitores fiéis de quem tinha uma larguíssima voga (1969: 18).

Pelo exposto, essa miscelânea de textos avulsos reunidos em volume, essa heterogênea coletânea textual, em que consistem as *Lendas e Narrativas*, revela-se da maior importância, tendo em vista o que indica do talento narrativo de Herculano e do papel desse escritor na gênese da prosa moderna e na formação do público de língua portuguesa.

Como exemplificação, atenhamo-nos ao fato de um dos textos representativos da narrativa de atualidade herculaniana (“O Pároco”) inaugurar, entre os lusitanos, a ficção campesina, a qual, como demonstramos mais à frente, seduz o público do país ibérico.

Ainda assim, ao contrário do caso de Garrett, no que tange à obra de temática contemporânea criada por Alexandre Herculano, deparamo-nos com a omissão e até o menosprezo de parte da crítica literária. Tal acontece com Adolfo Casais Monteiro, para quem:

Herculano foi, de fato, o primeiro autêntico historiador português, e o criador do romance histórico. Por maior que seja o valor da sua obra restante, é a estes dois títulos que a sua posição no romantismo português assume tão grande importância como a de Garrett (apud Nizza da Silva, 1964: 124).

Na mesma direção, Maria de Lourdes Ferraz, em *A Ironia Romântica*, julga que o nosso autor não consegue, no enredo de “O Pároco de Aldeia”, *assumir a ironia como princípio estético* (1987: 191).

Longe disso: o ficcionista das *Lendas e Narrativas* trabalha, sim, artisticamente, a ironia como recurso formal na novela em causa. Uma prova disso podemos localizar, em “O Pároco de Aldeia”, quando o autor/narrador diz o seguinte: (...) *história que, se eu contasse, havia de fazer arrepiar o pêlo aos*

leitores, mais do que as novelas de Ana Radcliffe (1960: 373). Aqui, o autor/narrador trata, de um modo satírico-irônico, o *locus-horrendus* da narrativa gótica, da qual os seus próprios romances históricos, assim como os de seus mestres europeus, são rebentos. Como nota Vitorino Nemésio, o *Cavaleiro Negro*, por exemplo, e certa *tintura terrível esparsa por todo o Eurico aludem bem a ela* (1963: 16). Eis uma amostra:

Uma cena horrenda se passava entretanto, além das atalaias, no extenso sarçal que se estendia até o sopé das primeiras montanhas. Os soldados transfretanos tinham-se lançado pela encosta abaixo atrás dos fugitivos. Ao chegarem à planície, um dos três desconhecidos estava diante deles, esperando-os quedo no meio da estreita trilha por entre as urzes. A acha de armas goda e a cadeia que lha prendia ao braço reluziam unicamente naquele vulto, cujo saio e cavalo negros e cujo silêncio profundo faziam lembrar um desses espectros errantes alta noite pelos lugares desertos.

.....
Rodeado de quase vinte homens, o cavaleiro negro repetia apenas uma parte das gentilezas que praticara na fatal jornada de Críssus. A cada golpe da borda respondia um gemido de moribundo; depois, uma injúria ameaçadora dos que ficavam; depois, um rir de desprezo do cavaleiro, e, daí a pouco, um novo gemido de alma que se despedia da terra (Herculano, 1963: 180-181)⁶⁰.

⁶⁰ Grande é o tributo que a novelística de Herculano paga à literatura de terror ou tétrica. Hernani Cidade chega a inventariar uma série de aspectos “negros” da produção do nosso autor, englobando-os no contexto geral do Oitocentos: *O pintor vai aos Alpes à cata do belo horrível, se não o reconstitui dos episódios mais dramáticos da História; o romancista, como o dramaturgo, como o próprio poeta, é na acção emocionante que se compraz; o faquir Almulin vingando-se de Abdu-r-ahan, moribundo* (Lendas e Narrativas, “O Alcaide de Santarém”); *Frei Vasco, n’O Monge de Cister, vingando-se do camareiro menor Fernando Afonso, fazendo-lhe beber, golada após golada, o veneno do seu ódio monstruoso. Alonga-se a tortura nas personagens para se demorar a emoção dos leitores, como ainda o pode mostrar o episódio da passagem do Sália, por Eurico e Hermengarda. Victor Hugo dera o exemplo, na morte de Cláudio Frollo, despenhado por Quasímodo do alto da torre de Notre-Dame...* (apud Sousa, 1978: 190-193). Aliás, o bobo herculiano,

Na realidade, em “O Pároco”, conforme o citado Nemésio sustenta: *A ironia torna-se o passaporte do escritor, habitualmente grave, para o soalheiro do adro, do moinho e das comadres* (1969: 11). Inclusive, Alexandre Herculano, em “O Pároco de Aldeia”, revelando sua consciência técnico-novelística, chega a fazer uma paródia do tom assumido por ele na prosa medievalista e da erudição que ele mesmo pratica enquanto ficcionista e cientista histórico, como vemos na cena da personagem Bernardina, confessando-se aos pés do padre prior:

Se isto fosse uma história de polpa, cortês e culta, viria neste ponto o casus foederis de eu tomar a postura trágica a la moda, carregando as sobrancelhas e dizendo em tom soturno e lento: - “O que se passou entre o venerável ancião e a donzela ninguém o soube!-!-! Mistério!-!-! Acontecimento terrível e fatal!-!-! As lágrimas ardentes do velho caíram sobre a cabeça da infeliz ajoelhada a seus pés, cujo futuro (não o dos pés, mas o da infeliz) era de maldição!-!-!” (Herculano, 1960: 314).

Ora, o tal “tom soturno e lento” não é o do próprio Herculano no romance histórico? Ele mesmo não se expressa assim em algumas páginas da sua ficção histórica? Só que, em contrapartida, certas vezes em “O Pároco”, numa auto-ironia da exigência historiográfica de veracidade de relato e rigor cronológico (*... no prosseguimento desta história, que tenho levado com toda a pontualidade na cronologia e na averiguação dos mais miúdos factos... – 1960: 378*), o autor/narrador, mudando repentinamente de estratégia, diz algo deste tipo:

É justamente porque isto é uma história grave, sisuda, erudita, que eu não me havia de meter abruptamente na narração, sem deixar averiguada, esmiuçada e apurada a

D. Bibas, pode ser visto, dentro do binômio hugoniano do grotesco e do sublime, como uma revivescência do Quasímodo.

data precisa e irrecusável do meu recontamento (Herculano, 1960: 332).

Outra passagem digna de nota, ao correr do processo satírico-irônico em “O Pároco de Aldeia”, verificamos, a propósito da verossimilhança da narrativa, numa hipotética indagação apresentada, pelo autor/narrador, como vinda da parte do leitor. Vejamos:

Disse já que tinha de fazer uma explicação ao leitor. Tenho; e é indispensável. Estou ouvindo um melenas argüir assim: - “Como soube a tia Jerónima que as peças do padre prior se haviam esgueirado, com tanta mágoa sua, só para dotar Bernardina? Como o souberam os noivos e Perpétua Rosa? Não se passou tudo particularmente entre o prior e o moleiro, ambos interessados no segredo do negócio, um por virtude, outro por avareza? Foi um duende que veio revelá-lo? Mas isso é fazer como Eugénio Sue, que, logo desde o princípio das suas novelas, arranja um homem humanamente impossível e, até, uma entidade imortal, para nos casos difíceis se desembrulhar das aperturas da situação. Isso é empalmar; isso não vale. Queremos saber por onde transpirou a generosa acção do velho pároco; mas por meios naturais. Não admitimos tergiversação, nem milagres (Herculano, 1960: 397).

No fragmento acima transcrito, o paradigma do romance-folhetim, Eugénio Sue, também não escapa da veia humorística de Alexandre Herculano na novela “O Pároco de Aldeia”, em que ele joga (atacando) com um dos elementos característicos do gênero em causa – *o deus ex machina* -, ao qual ele mesmo recorre em seus romances históricos, como é caso de uma passagem oculta e salvadora no castelo de Guimarães, palco da maior parte das ações de *O Bobo*.

E o processo satírico-irônico, em “O Pároco”, culmina, conforme Vitorino Nemésio, num:

desmerecer displicente do narrador idôneo (não “me estejam a morder a pele por causa das lacunas, mistérios e contradições nas minhas narrativas”), mesmo quando Herculano dá satisfação ao mais íntimo móbil da história que lhe fora contada na infância: a santidade e poesia do pároco de aldeia. “E fique desde aqui dito” (escreve no capítulo VIII, perto do desfecho apoteótico para o padre prior) “que essa é a moralidade da minha história: a virtude exaltada, o vício punido. Nem mais, nem menos, como no desfecho daquelas grandes comédias que, há vinte ou trinta anos, eram as delícias de nossos pais e a glória dos nossos dramaturgos das três unidades, que Deus haja... As três unidades, entenda-se bem; porque os dramaturgos, esses o senhor no-los conserve, enquanto puder ser, para nosso regalo e consolação” (1969: 13).

Refletindo o liberalismo romântico e, conseqüentemente, a repulsa aos moldes da preceptística clássica, Herculano, no trecho acima extraído de “O Pároco de Aldeia”, ironiza a regra das unidades dramáticas, quando sabemos que, no seu romance histórico *O Monge de Cister*, ele se diz adepto de tal regra. Vejamos:

Quanto são errados os juízos humanos! Enganar-se-ia o conversável e pacífico leitor que assim o pensasse. Posto que a literatura destes nossos tempos – o drama e a novela - tenham levado tanta vantagem em rapidez de locomoção às vias férreas, quanto levam as dificuldades da imaginativa às forças mais enérgicas do mundo material, a nossa

mutação, apesar disto, respeitará as sãs doutrinas da unidade de lugar e de tempo (Herculano, s.d.: 101).

Em “O Pároco de Aldeia”, o Herculano comumente sério dos textos históricos dá lugar a um Herculano espontâneo, irônico, que procura retratar, criar e aproveitar, no contexto geral da novela, o cômico, o burlesco e o grotesco de determinadas situações e personagens. E sobre tal aspecto de “O Pároco”, João Gaspar Simões percebe que:

à volta deste singelo sacerdote irá (Alexandre Herculano) cristalizar o seu “romance de atualidade”. (...) Herculano sabe muito bem o que está a fazer. Não ignora estar iniciando entre nós um género novo. E ousa burlar-se do género velho: o romance histórico (1987: 302).

Com essa representação satírico-irônica que, em sua criação verbal de temática contemporânea, Herculano nos oferece da produção medievalista, o nosso escritor como que se antecipa às críticas mordazes que o romance histórico receberia de autores da estirpe de Eça de Queirós, conforme adiante confirmamos.

Além disso, sabendo que, no fundo, o reverso irônico de um texto, ou mais exatamente, a paródia, consiste numa reverência às avessas, a atitude irreverente de Herculano para com a prosa medievalista, na tessitura da sua narrativa de atualidade, pode significar um expediente retórico-discursivo com vistas a justificar o outro lado da sua obra, isto é, o do trabalho histórico-ficcional.

Atento à questão em pauta, Jesus Antônio Durigan, em seu artigo intitulado “Sete Pontos ‘Insigni-ficantes’ Relacionados Com a Obra de Alexandre Herculano”, realça que:

A ficção e a historiografia de Alexandre Herculano são as duas faces de um mesmo e amplo projeto histórico-cultural.

Nossa preocupação deve centralizar-se na descaracterização do privilégio que alguns críticos conferiram a partes isoladas da obra de Herculano, em detrimento de outras. Dessa forma, ele não foi acima de tudo um historiador, também não foi um ficcionista preocupado com a história de Portugal, ou um crítico que lutou pela organização das Instituições Portuguesas. Foi tudo isso ao mesmo tempo.

.....
Ao lado do Herculano histórico, há o Herculano esquecido de “O Pároco de Aldeia” e “O Galego”. (...) “O Pároco” é, em resumo, uma novela que, na trilha de Rousseau, procura fazer a apologia da simplicidade e paz campestres, bem ao estilo do romance sentimental inglês criado por Samuel Richardson (...). No segundo, o estilo é realista, crítico, irônico e até malandro – se isso não fosse considerado pela crítica como um palavrão, quando aplicado ao autor. Entre os dois textos (...) ficou um ponto comum: ambos (...) não receberam o devido tratamento que a crítica literária deveria dispensar-lhes, a ponto de não constarem de muitas *Histórias Literárias bastante respeitáveis* (1983: 39-41).

No que concerne à parte histórico-ficcional da sua novelística, Herculano, na década de 1840, realiza-se plenamente com os já mencionados romances *O Monge de Cister*, *Eurico*, *o Presbítero* e *O Bobo*⁶¹, num desfile de séculos, do VIII ao XV, em que ele procura reconstituir sociológica e psicologicamente o clima da Idade Média, as suas crenças e valores. E sobre a repercussão de tais livros junto ao público luso e de além-mar, Antônio Soares Amora realça que:

⁶¹ *O Monge de Cister* é publicado parcialmente em *O Panorama* em 1841 e, em volume, em 1848; *Eurico*, *o Presbítero* é parcialmente publicado em *O Panorama* e na *Revista Universal Lisbonense* em 1843 e, em volume, em 1844; *O Bobo* é publicado em *O Panorama* em 1843 e, em volume, postumamente, em 1878, tendo circulado também, em vida do autor, numa edição pirata brasileira, de 1866.

...os dois romances de Alexandre Herculano, acerca da vida dos monges medievais – Eurico, o Presbítero e O Monge de Cister -, impuseram-se, de imediato, como obras de escândalo (pela tese que desenvolviam do conflito, sem solução, entre os votos sacerdotais e os impulsos veementes da natureza humana), e daí como obras ampla e profundamente difundidas em todas as camadas de leitores de Portugal e do Brasil. Popularidade igual só alcançaram, depois, O Guarani (1857), de Alencar, As Pupilas do Senhor Reitor (1867), de Júlio Dinis, O Crime do Padre Amaro (1875), de Eça de Queirós, e o D. Casmurro (1899), de Machado de Assis (s.d.: 5-6).

E o romance medievalista herculaniano que não possui como tema nuclear os conflitos internos dos representantes do viver monacal, qual seja, *O Bobo*, do mesmo modo conhece uma bem sucedida recepção tanto no país de origem quanto entre nós. Pertinentemente, Josué Montello observa que:

O Bobo apareceu em livro, pela primeira vez, numa contrafação brasileira. Sinal de que, atentos aos méritos do escritor, tivemos a primazia de reconhecer que este romance histórico não podia ficar limitado ao domínio de uma publicação periódica e que o livro correspondia ao seu horizonte natural. No rolar do tempo, se mudaram as modas literárias e o gosto do grande público, O Bobo não deixou de ter aquele número de leitores fiéis que lhe assegura sucessivas reedições (s.d.: 6).

Nessa esfera, sendo o *Eurico*, na opinião abalizada de Vitorino Nemésio, *um livro português de irradiação talvez só comparável à que Os Lusíadas conheceram* (1963: 33), não procede a afirmação de Paul Van Thieghem, segundo

a qual: *Na Espanha e em Portugal, o romance histórico não contou, em absoluto, com obras de valor*⁶².

Também a nossa discordância assenta-se no fato de que, de acordo com Cândido Beirante, exegeta da produção histórica herculaniana: *Surgida com 23 anos de atraso em relação à ficção histórica britânica, o certo é que (a ficção histórica portuguesa) recuperou o atraso e atingiu o melhor nível europeu, praticamente ao mesmo tempo* (1991: 51). E ainda, conforme o crítico Harry Bernstein:

(...) os romances herculanianos têm despertado grande interesse nos leitores portugueses, espanhóis, europeus e asiáticos. (...) Intensamente estimado como romancista e historiador, Herculano ficou muito conhecido no estrangeiro por causa das traduções de seus romances para o espanhol, o francês e o alemão. A primeira tradução estrangeira foi, em 1845, uma edição em Barcelona, que reuniu Eurico, o Presbítero com outras histórias⁶³.

Por sua vez, na atitude de valorização da idéia romântica do espírito do povo ou da nação, do *Volksgeist*, Almeida Garrett, além de compor o seu *Romanceiro* (1843-1851), fruto de pesquisas folclóricas sobre a poesia anônima da tradição oral lusitana⁶⁴, também envereda, num ambiente cultural cada vez

⁶² No original: *En Espagne et au Portugal, le roman historique ne compte guère d'oeuvres de valeur. In: VAN TIEGHEM, Paul. Le Romantisme dans la Littérature Européenne. Paris: Albin Michel, 1969: 444.*

⁶³ No original: (...) *Herculano's novels had great interest for Portuguese, Spanish, European, and Asian readers. (...) As much as he was greatly esteemed for his histories and as a professional historian, the fact was that the novels made Herculano very well known abroad because of the translations into Spanish, French, and German. The first foreign translation was an edition in Barcelona in 1845, which combined Eurico o Presbítero with other stories. In: BERNSTEIN, Harry. Alexandre Herculano – Portugal's Prime Historian and Historical Novelist. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, 1983: 133-134.*

⁶⁴ Respaldaado por intensa investigação da tradição nacional, o projeto artístico de Almeida Garrett manifesta o pensamento de que a literatura erudita deve andar de mãos dadas com a cultura popular. Dialogando com autores como Percy e Scott, Garrett investe no recolhimento e posterior recriação dos contos folclóricos a fim de adaptá-los ao gosto do público letrado do século XIX. E, não raro, a criação poética garrettiana apresenta temas e formas não-elitistas, como quadrinhas, ou revela certa aproximação com os cantares de amigo da poesia trovadoresca, quando recorre ao paralelismo dos versos e ao refrão.

mais direcionado para a literatura de temática histórica⁶⁵, pela senda do gênero narrativo próprio do romantismo, bem ao gosto do leitor burguês do século XIX: o romance histórico⁶⁶, com o citado *O Arco de Sant'Ana*. Essa obra é publicada, em dois volumes, entre 1845 e 1850, período do qual também fazem parte os dramas históricos garrettianos, como *O Alfageme de Santarém* (1842), *Um Auto de Gil Vicente* e o mais conhecido, *Frei Luís de Sousa*.

Cumpre-nos assinalar que, inversamente ao caso de Herculano, tornado paradigmático enquanto usuário da ficção histórica, a narrativa pertencente a esse gênero, em Garrett, grande leitor de Walter Scott em Portugal e talvez o primeiro entre todos, tem sido um tanto marginalizada pela crítica, que, sobre tal produção, silencia ou emite juízos de valor os mais díspares. A título de exemplo, mencionemos que *O Arco*, na concepção de António José Saraiva, em *Iniciação na Literatura Portuguesa*, é uma obra inautêntica e caída no esquecimento (1985: 103). Já para Massaud Moisés, no livro *Literatura Portuguesa*:

(...) a narrativa logra interessar o leitor e fugir do esquecimento graças às qualidades do superior talento de Garrett, expressas numa linguagem já moderna, livre e fluente, pintalgada de humor, ironia e agudas observações, na qual certamente se abeberou Machado de Assis (1981: 131).

Nisso, encontra-se Moisés com Túlio Ramires Ferro, o qual caracteriza o estilo garrettiano, em *O Arco de Sant'Ana*, da maneira que se segue:

⁶⁵ Cf. CHAVES, Castelo Branco. *O Romance Histórico no Romantismo Português*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1979. Na seqüência das revoluções liberais e das mudanças que então ocorrem na sociedade lusa, a produção histórico-ficcional propaga-se entre os seguimentos da classe média, sempre conquistando novos públicos.

⁶⁶ Como diz Paul Van Thighem: *Pode-se perguntar se o declínio tão acentuado, na virada do século, da tradicional epopéia em verso não deixou vazio um espaço que esse gênero veio ocupar*. No original: *On peut se demander si la traditionnelle épopée en vers n'a pas laissé vide une place que ce nouveau genre est venu occuper*. In: THIGHEM, Paul Van. *Le Romantisme dans la Littérature Européenne*. Paris: Albin Michel, 1969: 440. Alfredo Bosi responde que sim: *A epopéia, expressão heróica já em crise no século XVIII, é substituída pelo poema político e pelo romance histórico, livre das peias de organização interna que marcavam a narrativa em verso* (1989: 105).

...raramente afectado pela grandiloquência patética, torna mais perdurável a impressão de imaginação espirituosa, que este livro deixa no leitor; é uma conversa em tom de familiaridade cordial com o leitor, intencionalmente digressiva, com ingenuidades maliciosas e uma naturalidade, revelada nos diálogos, de quem se desnuda com pudor (1997: 66).

Fidelino de Figueiredo, em *História Literária de Portugal*, considera o romance em apreciação como uma narrativa *ligeira de estilo, maliciosa nas alusões à política contemporânea* (1960: 352). E no julgamento de Teófilo Braga sobre *O Arco*, em *História da Literatura Portuguesa, não cabe (...) discutir a inverossimilhança, que por vezes é surpreendente. Era característica do gosto do tempo; o público deliciava-se com estas liberdades de imaginação* (s.d.: 78). O mesmo crítico, em *História do Romantismo em Portugal*, classifica o texto em discussão como *lindo romance histórico* (1984: 209).

Por outro lado, numa análise que consta da obra *História da Literatura Portuguesa*, Joaquim Ferreira declara: *As cenas do Arco de Sant'Ana, que se compõe de trinta e oito capítulos, não têm grandeza, e os caracteres são de frágil tessitura. A narrativa dissolve-se na monotonia* (1951: 755). Em *Figuras Nacionais – Almeida Garrett*, o seu autor, Mário Gonçalves Viana, classifica *O Arco de Sant'Ana* como o romance garrettiano propriamente dito:

Almeida Garrett só escreveu um romance, O Arco de Sant'Ana, no qual rememora, em páginas de grande simplicidade, a época de D. Pedro I, o Justiceiro. Historicamente, a obra tem merecido críticas mais ou menos compreensíveis, se atentarmos ao assunto – tão melindroso – que serviu de tema à obra: o castigo de um bispo devasso pelo rei cruel... No entanto, O Arco de Sant'Ana, embora seja uma obra vulnerável, tem páginas admiráveis que, só

por si, fariam a reputação de qualquer grande escritor (1937: 89-90).

Josué Montello, numa introdução a *O Arco*, entende que: *Estudo ou capricho, como pensava Garrett deste livro, e não um severo romance histórico, o certo é que o Arco de Sant'Ana perdura até hoje como obra de arte (1966: s.n.).* E J. Tomaz Ferreira, numa nota introdutória às *Viagens*, é de opinião que:

O Arco de Sant'Ana é um romance histórico à boa maneira romântica. (...) Quanto ao mais, falta à novela profundidade psicológica. Mas, nem por isso, a obra deixa de ter seus méritos. Nela se adivinha já em Garrett o prosador de estilo vivo e linguagem coloquial que havia de se afirmar com toda a pujança na sua segunda tentativa novelística (s.d.: 32).

Ainda sobre *O Arco*, alguns estudiosos afirmam tratar-se de uma narrativa histórica ao modo de Herculano sem ter a sua envergadura. Contudo, Teófilo Braga (1984: 209) diz ser infundada tal declaração, reconhecendo somente o diálogo com a obra de Walter Scott. De sua parte, o próprio Garrett revela que o modelo para a elaboração de *O Arco de Sant'Ana* encontra-se no romance de Victor Hugo, *Nossa Senhora de Paris* (1831), lançado na trilha do sucesso do drama histórico *Hernani*. Apesar disso, o estudioso da cultura francesa, Álvaro Manuel Machado, assevera, sobre *O Arco*, que esse romance *pouco ou nada tem a ver estruturalmente com a obra de Hugo aí aludida, Notre-Dame de Paris (2003: 46).*

No que tange ao nosso ponto de vista, o livro garrettiano em evidência, cuja reconstituição epocal é mais intuitiva e poética do que histórica, consiste, propositadamente, num esboço do gênero criado por Scott e Hugo, visto que, conforme nos elucidava Óscar Lopes:

(...) com algum apoio documental fornecido por Herculano e reunido em notas finais, O Arco de Sant'Ana não pretende ser um romance histórico. No entanto, para intrigar o leitor num enredo romanesco, para dar forma a certas pulsões que em Garrett não dispunham de um grande fôlego de estruturação narrativa, foi mesmo necessário recorrer a expedientes do género histórico romântico. O antídoto contra o goticismo consistiu em conferir um ar de paródia ou um acompanhamento lúdico a muitos dos principais passos da efabulação (...), de uma intencional dissipação de qualquer ilusionismo de atmosfera medieval (1984: 11-13).

Por sinal, em termos de romance histórico luso, resultado, como sabemos, da publicação das *Lendas e Narrativas*, Alexandre Herculano deseja-se (e com razão) mestre de Almeida Garrett, incluído, por ele, entre os seus discípulos na advertência da primeira edição da referida coletânea de relatos fictivos, os quais, no dizer herculaniano:

...gradualmente incitaram a maioria dos grandes talentos da nossa literatura a empreenderem composições análogas de mais largas dimensões e melhor delineadas. Todos conhecem o Arco de Sant'Ana, cujo último volume acaba de imprimir o primeiro poeta português deste século, o Um Ano na Corte (1852-1851) do sr. Corvo (...) e o Ódio Velho Não Cansa (1848) do sr. Rebelo da Silva (...). Enfim, O Conde de Castela (1844-1853) do sr. Oliveira Marreca (...).

Assim sendo, o criador do romance histórico lusitano deve ser considerado o autor do *Eurico*. Até porque, embora composto bem antes, em 1832, *O Arco* só é dado à estampa em 1845, anos após Alexandre Herculano apresentar ao público, desde 1837, nas páginas de *O Panorama* e, posteriormente, nas da *Revista Universal Lisbonense*, os seus textos de ficção histórica, que se revelam,

de imediato, como narrativas bem cuidadas, pelo relevo literário, pela sedução novelesca e pela eficiência das reconstituições de época.

Tais composições oferecem motivo para o seu autor, ele mesmo, como nos lembra Helena Carvalhão Buescu, *atribuir-se (aliás com justiça) a paternidade do romance histórico (e, de certo ponto de vista, do romance moderno “tout court”) em Portugal, na sua “Advertência” às Lendas e Narrativas* (1987: 20-21). Conforme ressalta Teófilo Braga no tocante à obra novelística de Alexandre Herculano:

(...) os seus romances foram imensamente lidos, e sobre eles se baseou a sua glória, que reverteu em pouco tempo em um poder espiritual sobre a sociedade portuguesa: exerceram uma influência profunda na literatura, porque todos os talentos que apareceram vieram orientados no sentido do romance histórico (s.d.: 221).

Nesse cenário, as *Lendas e Narrativas*, surgidas em livro 1851, nacionalizando o romance histórico⁶⁷, conhecem, até a morte de Herculano em 1877, mais de três edições, o que testemunha, desde logo, o enorme sucesso dessas que são as primeiras manifestações da prosa moderna em língua portuguesa. Nesse aspecto, em 1858, na advertência da segunda edição das *Lendas*, Alexandre Herculano faz a seguinte análise da evolução da narrativa ficcional lusitana:

Quinze a vinte anos são decorridos desde que se deu um passo, bem que débil, decisivo, para quebrar as tradições do Alívio de Tristes e do Feliz Independente, tiranos que

⁶⁷ As *Lendas e Narrativas* são, a exemplo de *Os Lusíadas* (1572), de Camões, e das *Histórias Trágico-Marítimas* (1735-1736), organizadas por Bernardo Gomes de Brito, um dos grandes clássicos da nacionalidade portuguesa. Como explica Georges Le Gentil: *Sua originalidade (a de Herculano), na época em que se multiplicavam as contrafações de Walter Scott, é a de ter feito da cor local um método severo de reconstituição histórica*. No original: *Son originalité, à l'époque où se multipliaient les contrefaçons de Walter Scott, c'est d'avoir fait de la couleur locale une méthode sévère de reconstitution historique*. In: LE GENTIL, Georges. *La Littérature Portugaise*. Complété par Robert Bréchon. Paris: Chandeigne, 1995: 147.

reinavam sem émulos e sem conspirações na província do romance português. Nestes quinze ou vinte anos criou-se uma literatura, e pode dizer-se que não há ano que não lhe traga um progresso. Desde as Lendas e Narrativas até o livro (camiliano) Onde Está a Felicidade? (1856) que vasto espaço transposto!

Realmente, as *Lendas e Narrativas* são um marco memorável na história da ficção portuguesa, pois funcionam como um laboratório onde se preparam todas as futuras tendências do gênero prosístico, ou, para usarmos a expressão metafórica empregada pelo próprio Herculano no prefácio (advertência) da primeira edição da obra em apreço, *a sementinha de onde proveio a floresta*.

Ao contrário de Garrett, que praticamente não faz discípulos no primeiro momento da recepção das *Viagens*, Alexandre Herculano, consoante Fidelino de Figueiredo, *ainda pôde ver a frutificação da sua sementeira* (1960: 361) em Rebelo da Silva e na vasta plêiade de cultivadores do romance histórico⁶⁸, sem falarmos nas:

versões cénicas elaboradas a partir das suas criações novelescas: O Bobo, drama representado no Teatro Nacional em 1877 e extraído por Carlos Borges do romance homónimo, que também inspirou uma ópera (D. Bibas) a José Augusto Ferreira Veiga, e a João França os três actos do Drama do Bobo (1964); O Monge de Cister, adaptado por

⁶⁸ Georges Le Gentil testifica que: *Da arte de Garrett relevadamente fina e sutil para ser imitada, não se destaca, após ele, nenhum traço. Mas Herculano suscitou uma geração de historiadores, e Castilho, uma geração de bardos inspirados. O que distingue, com efeito, a evolução da prosa portuguesa, no século XIX, é a abundância e a qualidade dos romances históricos.* No original: *De l'art de Garrett, beaucoup trop subtil pour être imité, on ne relève, après lui, aucune trace. Mais Herculano a suscité une génération d'historiens, et Castilho une génération de bardes inspirés. Ce qui distingue en effet l'évolution de la prosa portugaise au XIXe siècle, c'est l'abondance et la qualité des romans historiques.* In: LE GENTIL, Georges. *La Littérature Portugaise*. Complété par Robert Bréchon. Paris: Chandeigne, 1995: 151. O mesmo isolacionismo de Almeida Garrett se repete com o seu grande discípulo no contexto das letras brasileiras do século XIX - Machado de Assis: enquanto Aluísio Azevedo e a estética do naturalismo acumulam adeptos e simpatizantes, não é fácil localizar quem partilhe com o autor de *Quincas Borba* (1891) suas, digamos assim, idiossincrasias de estilo.

J. Dias Ferreira da Costa; Aljubarrota, de Rui Chianca, baseado numa das “lendas e narrativas”, A Abóboda (1913); cite-se ainda uma ópera de Miguel Ângelo Pereira sobre o Eurico, cantada pela primeira vez em 1870 no Teatro de S. Carlos e quatro anos depois, revista a partitura, no Teatro S. João do Porto (Rebello, 1977: 46).

Através da ficção histórica, o autor de *O Monge de Cister* estabelece um filão ou uma escola que o leitorado, tanto o mais velho quanto o mais jovem, saturado das chamadas narrativas edificantes no estilo do *Alívio de Tristes* ou do *Feliz Independente*, aprova com o maior entusiasmo⁶⁹. A esse propósito, João Gaspar Simões observa que:

autores e leitores saboreavam com gosto a linguagem obsoleta e os costumes quase bárbaros dessa época (a Idade Média). Mendes Leal e Oliveira Marreca caem no gosto dos leitores de O Panorama e da Revista Universal Lisbonense. Nessas e noutras publicações periódicas, quase todas de recente criação, se estreiam os epígonos do mestre de O Bobo. Sampaio Bruno atribui-lhes mesmo importância decisiva na divulgação da leitura e na afinação do gosto do leitor nacional (1987: 310).

Isso podemos confirmar pela recepção do romance de Rebelo da Silva *Mocidade de D. João V* (1852-1853), um retrato do mundo faustoso e galante do século XVIII e um dos grandes sucessos de público do Oitocentos português. E ainda do autor de *Lendas e Narrativas*, Rebelo da Silva faz o aproveitamento literário do tipo do protagonista de “O Pároco de Aldeia” numa introdução geral

⁶⁹ Tal fato é constatado desde o nascimento do romance na Inglaterra das Luzes. Como bem se pergunta Richard Freedman: *E quem estaria disposto a ler uma série de sermões quando podia ler uma história intensa, cheia de suspense e viva como Pamela? De maneira significativa, o romance estabeleceu-se como um substituto secular da literatura religiosa do século anterior* (1978: 12).

aos seus *Contos e Lendas* (1873), praticamente todos, à maneira do romance, de temática histórica, prosa amena, de fácil comunicação com um gosto dominante.

Todavia, o romance histórico vai apontando em direção da época contemporânea, à proporção que se situa num período menos distanciado da atualidade, conforme dá mostras a obra de alguns seguidores de Herculano (...) *preparados para ultrapassar, como o seu fiel admirador Rebelo da Silva, os severos limites cronológicos impostos pelo mestre, a fim de se aproximarem dos costumes mais amáveis do Setecentos* (França, 1993: 132). E, dessa postura dos discípulos herculanianos na vertente da narrativa histórica, assim ajuíza Georges Le Gentil:

*Nós não queremos dizer que os Oliveira Marreca, os Andrade Corvo, os Coelho Lousada, os Arnaldo Gama tenham sempre dado prova de talento. Mas eles procuram sempre se informar, seja nos arquivos, quando remontam até às épocas longínquas, seja na tradição oral e viva, à medida que se aproximam da guerra contra os franceses e da guerra contra Dom Miguel*⁷⁰.

Semelhante atitude já se faz ver quando, em eras recuadas, a ficção histórica lusa, acompanhando as mais palpitantes obras universais no gênero, a exemplo de *Os Noivos* (1825-1842), de Alessandro Manzoni, introduz referências indiretas à política do presente, conforme acontece na produção garrettiana⁷¹, na qual nos deparamos com:

...uma técnica da “alusão”, uma espécie de egocentrismo histórico, em que todo o acontecimento do passado se

⁷⁰ No original: *Nous ne voulons pas dire que les Oliveira Marreca, les Andrade Corvo, les Coelho Lousada, les Arnaldo Gama aient toujours fait preuve de talent. Mais ils cherchent toujours à s’informer, soit dans les archives, quand ils remontent jusqu’aux époques lointaines, soit dans la tradition orale et vivante, à mesure qu’ils se rapprochent de la guerre contre les Français et de la guerre contre dom Miguel. In: LE GENTIL, Georges. La Littérature Portugaise. Complété par Robert Bréchon. Paris: Chandeigne, 1995: 151.*

⁷¹ José V. de Pina Martins, em sua *Cultura Portuguesa*, registra que Almeida Garrett já foi chamado o “Manzoni de Portugal” (s.d.: 197).

refere ao presente, político e social, do artista e suas obras, num anacronismo declarado que não teme atropelar a cor local dos românticos. O Alfageme de Santarém, O Arco de Sant'Ana, para não falarmos no Catão (1822), entre outros, são exemplos repassados de insinuações para a política portuguesa do liberalismo (Mendes, 1979: 52).

O romance histórico *O Arco de Sant'Ana* evoca a cidade do Porto quatrocentista e tem a sua ação passada no reinado de Dom Pedro I, o Justiceiro (1320-1367). Na narrativa em causa, o seu criador revive um episódio da crônica de Fernão Lopes, qual seja, uma insurreição encabeçada por um nobre (que se ignora como tal) e irrompida em meio ao povo do burgo portuense contra a prepotência feudal do seu bispo. Esse move guerra surda à realeza prestigiada pela simpatia popular e termina por ser açoitado pela mão do próprio rei. Mas, mesmo ambientando, no período medieval, o enredo de *O Arco de Sant'Ana*, cuja elaboração tem início com a Revolução Liberal de 1820, em oposição ao miguelismo coligado com o fanatismo fradesco, Garrett tem, isso sim, os olhos voltados para o regime ditatorial da sua contemporaneidade.

A sublevação descrita em *O Arco* pode ser interpretada como uma evocação da revolta dos *bravos do Mindelo*. Trata-se de um pequeno exército de 7500 homens (dos quais Garrett é um), que, sob o comando do Rei Soldado, D. Pedro IV, desembarca na praia do Mindelo, perto do Porto, em 1832, quando da guerra civil contra o absolutismo de D. Miguel, cuja tropa, dez vezes superior, cerca a cidade. Através da evocação de situações da sua atualidade no romance histórico *O Arco de Sant'Ana*, que, por isso mesmo, desde logo, levanta polêmica na imprensa local, o escritor português vai:

alinhando o juízo que faz sobre as instituições e os grupos sociais do seu tempo. O bispo (e seus acólitos, particularmente, Pero Cão, cobrador de impostos senhoriais) não é apenas o representante da força que no passado

dominou o povo. É também o protótipo dos novos dominadores, designadamente a oligarquia que a reacção cabralista trouxera de novo ao de cima; os juízes da cidade bem podem ser olhados como antepassados remotos de um parlamento que estava longe de representar e defender os interesses do povo; e o mesmo povo não reflecte a idealização que dele faziam os teóricos da “liberdade, igualdade, fraternidade”, mas uma força acéfala, facilmente manipulável e conseqüentemente à mercê de um qualquer condottiere que se resolvesse a encabeçá-lo. Justamente como no tempo de Garrett (Ferreira, 1993: 32).

Em resumo, *O Arco de Sant’Ana* se apresenta também, consoante o Prefácio faz questão de sublinhar, sob a forma de *uma “fábula” dos tempos modernos, isto é, como uma representação figurada da crise social do século XIX* (Buescu, 1993: 135), ou, como sustenta Teófilo Braga:

Por intuição genial aproximou Garrett as duas épocas – a da independência burguesa que vence o despotismo feudal-elesiástico (século XV) e a da autonomia popular que se atrevia a aniquilar o despotismo da realeza absoluta (século XIX). As duas épocas são solidárias na história; por esta rara intuição do artista é que o público tanto gostou de O Arco de Sant’Ana (1903: 528).

E as referidas alusões à contemporaneidade ocorrem mesmo na narrativa de Herculano, o qual, tendo lutado em sua juventude numa guerra civil, para ele, a pior das tragédias nacionais, constantemente projeta seus receios dos conflitos internos contemporâneos na situação histórica que ele constrói para a sua

novelística⁷². A título de exemplificação, o trecho do *Eurico*, na concepção de Vitorino Nemésio, como que:

nos faz passar da atmosfera do século VIII à contemporaneidade imediata e próxima de Herculano (...). Não haverá uns longes da morte de D. João VI na de Vítiza? da aclamação de D. Miguel na “entronização violenta de Rodrigo”? da guerra civil nas “conspirações que ameaçavam rebentar por toda a parte e que a muito custo o novo monarca (Rodrigo - D. Miguel) ia afogando em sangue?” (1963: 17).

Desse modo, *Eurico, o Presbítero* constitui uma obra literária de intervenção política em forma de romance histórico: por meio da revivescência do Medievo nacional do século VIII, o autor/narrador transfigura criticamente o momento em que vive com vistas a nele atuar. Eurico, duplo de Herculano, traça um paralelo implícito entre as lutas civis do final do domínio visigótico ibérico e as da era do nosso escritor: (...) *a minha alma via passar diante de si esta geração vaidosa e má, que se crê grande e forte, porque sem horror derrama em lutas civis o sangue dos seus irmãos* (1963: 64). Aliás, o presbítero de Cartéia, para Aubrey Bell, é o próprio Herculano a meditar sobre a decadência de Portugal no século XIX (1931: 394).

Dentro da clave em pauta, no reconto folclórico inspirado numa história jogralesca do século XI, isto é, “A Dama Pé-de-Cabra”, Alexandre Herculano também encontra maneira de inserir um parêntese epigramático de atualidade, como bem anota Eduardo Frieiro:

...aludindo no curso da narrativa ao azurrar dum burro, diz que o animal começava por onde, às vezes, acadêmicos

⁷² Cf. BERSTEIN, Harry. *Alexandre Herculano – Portugal’s Prime Historian and Historical Novelist*. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, 1983.

acabam. E dá, em nota, o endereço do epigrama: “O Dicionário da Academia, que ficou interrompido no fim da letra “A”, acaba na palavra “azurrar”. Pelava-se como bom erudito que era, por dar umas ferroadas nos da sua confraria” (1952: XXIV).

As freqüentes remissões ao presente, feitas por Alexandre Herculano em várias narrativas situadas no passado, revelam, as mais das vezes, um cunho didático, como exemplifica, em *O Monge de Cister*, o fragmento abaixo, em que o nosso escritor investe-se do papel de juiz da sociedade, em relação à qual nutre profundo pessimismo, ao compartilhar o postulado rousseauiano de uma natureza humana originalmente pura e inocente que se corrompe no contexto social:

Mentirosa, corrupta e má, a vida social, cheia de erros, preocupações e vícios, danada nas instituições e nas leis, nas crenças e nos costumes, educa as gerações e os indivíduos, legando-lhes largo cabedal de perdição; e quando os arbustos plantados em terra peçonhenta, tendo bebido uma seiva venenosa, produzem seus frutos de morte, o mundo, ao mesmo tempo malvado e hipócrita, horroriza-se, abomina a sua obra e, ajuntando-se à roda do cadafalso dos supliciados, que ele próprio conduziu, saúda uma cousa a que pôs por nome justiça e que não é mais que uma desculpa embusteira da ignorância e da perversidade, não do indivíduo criminoso, mas desse vulto hediondo e informe chamado sociedade, para o qual não há, nem leis, nem punição, nem algozes. Semelhante ao nosso, semelhante aos que hão-de vir, era o século XIV (Herculano, s.d.: 32).

Com igual intenção didática, logo no capítulo inicial do romance histórico *O Bobo*, cujo enredo gira em torno do surgimento do território português no século

XI, Herculano, sempre atento aos acontecimentos políticos de sua nação, posiciona-se, através da voz do narrador, a respeito da situação dolorosa dos lusitanos oitocentistas sob o jugo da ditadura cabralista:

Pobres, fracos, humilhados, depois dos tão formosos dias de poderio e de renome, que nos resta, senão o passado? (...) No meio de uma nação decadente, mas rica de tradições, o mister de recordar o passado é uma espécie de magistratura moral, uma espécie de sacerdócio (1967: 17).

Uma sólida explicação dessa tendência da ficção histórica para estabelecer ligação com a atualidade, podemos ver na seguinte colocação que Helena Carvalhão Buescu faz e que exime Herculano da acusação (que já é quase um lugar-comum em grande parte da crítica) de, nas narrativas ambientadas no passado, alienar-se do seu circunstancial contemporâneo:

Se o “romance histórico” é, aparentemente, “passadista”, olhar retroactivo para uma época que não é contemporânea, importa não esquecer que esse passado estabelece com o presente, aos olhos do escritor romântico, uma relação dinâmica, estruturadora de uma compreensão do contemporâneo, possibilitando pois uma acção mental e até factual sobre esse mesmo presente. Esse é precisamente o caso de Alexandre Herculano (1987: 22).

O autor do *Eurico*, mesmo fiel ao romance histórico, quando do seu parecer desfavorável ao dramalhão de época, *D. Maria Teles* (1842), de Andrade Corvo, concorrente a um prêmio do Conservatório de Arte Dramática (a que Herculano pertence como censor), não se furta a desaconselhar, aos novos teatrólogos, a exploração fictícia do passado nacional em detrimento do presente, para o que não se encontram, de maneira nenhuma, preparados:

É de lamentar que os nossos mancebos, esperanças da literatura pátria, prefiram ordinariamente as épocas históricas que passaram para nelas traduzirem ao mundo os frutos do seu engenho dramático, tendo aliás para isso a vida presente, que também é sociedade e história. Não seria melhor que estudassem o mundo que os rodeia e que vestissem os filhos da sua imaginação com os trajes da actualidade? Não lhes era mais fácil, mais agradável até, este estudo feito no meio dos banquetes, dos bailes, das conversações, do ruído, do presente, no qual os leva irresistivelmente a lançarem-se a superabundância da vida, o fogo da mocidade? Muito se enganam eles, crendo que acham a história em alguns pobres livros históricos que por aí existem... (Herculano, 1907: 246)

Já no *post-scriptum* a *O Monge de Cister* ou *A Época de D. João I*, numa auto-zombaria concernente à veracidade da narrativa, Alexandre Herculano satiriza a gritante assincronia entre a temporalidade da produção do romance histórico e a temporalidade da fábula romanesca, ou entre a época do romancista e a época representada, visto que, nesse caso, o escritor é mediado, isto é, não tem acesso direto à realidade epocal e sim à fonte:

*Primo: - Uma das regras capitais da verdadeira arte histórica é que as testemunhas irrecusáveis de qualquer sucesso vêm a ser aquelas que vivem três séculos post-factum. Ora o autor dista da época de D. João I quatrocentos anos bem medidos. Logo, na hipótese do Monge, é de per si autoridade sufficientíssima. Secundo: - a precedente narração foi tirada, a bem dizer textualmente, de um manuscrito que estava no mosteiro de*** da comarca de*** da província de*** e que só o autor teve a fortuna de ver. Para que serviriam, pois, citações, notas, emburilhadas?*

A coisa é de uma autenticidade irrepreensível (Herculano, s.d.: 230-231).

Os dois vultos oraculares do romantismo lusitano, Alexandre Herculano e Almeida Garrett, fixam, como assinala Regina Zilberman em seu ensaio intitulado “O Romance Histórico – Teoria & Prática”:

um determinado padrão para o romance histórico em língua portuguesa: eleição da Idade Média como tempo de representação; discussão de questões políticas relativas à forma de governo da população. Tanto Eurico, o Presbítero, quanto O Arco de Sant’Ana referem-se a fatos ocorridos no passado – a decadência dos governantes godos e a conquista árabe, no primeiro caso; a revolução do Porto, no século XIV, no segundo; mas seu objetivo é extrair desses acontecimentos uma lição para o presente, num período em que Portugal, depois de lutar contra o absolutismo, tentava a experiência do Estado monárquico liberal, apoiado numa Constituição aprovada pelo Legislativo, do qual participavam os dois ficcionistas (2003: 126).

No que tange a Herculano, a preocupação com o momento presente reconhecemos, também, no seu desejo (que não chega a se realizar) de escrever, na linha das novelas de atualidade “O Pároco de Aldeia” e “O Galego”, uma série de narrativas em torno de caracteres ou tipos portugueses. Assim é que, em “O Pároco”, falando da personagem Dona Tomásia, irmã do mestre-escola da aldeia, o autor/narrador acrescenta, entre parênteses: *Se Deus me der vida e saúde, ainda talvez um dia conte a história do digno professor* (1952: 385). Igualmente, o prosador de *Lendas e Narrativas*, consoante Vitorino Nemésio, projeta:

dois contos de assuntos contemporâneos: o ferrador morto (que teria sido o antecessor do João da Cruz, de Camilo, como alguns personagens de “O Pároco” precederam alguns de As Pupilas do Senhor Reitor – além do tema), e a estalagem do Policarpo em Quintela (1963: 29).

Num prefácio, em que explica a nova ordem das *Lendas e Narrativas* em uma edição das *Obras Completas* de Alexandre Herculano, em que as novelas de atualidade “O Pároco de Aldeia” e “O Galego” formam um volume à parte, o mesmo Vitorino Nemésio, haja vista o projeto herculaniano de trabalhar com a psicologia de caracteres ou tipos portugueses, acrescenta que:

O Monge de Cister, escrito de 1839 a 1840, já consagra esta técnica, a que poderemos chamar realista, da descrição fiel das feições e dos gestos das personagens e dos ambientes urbanos que enquadram o seu comportamento. A tavolagem do Besteiro, Rui Casco, Mem Bugalho, a tia Domingas, é o lugar-onde, por excelência, dessa vida pitoresca, surpreendida em flagrante. A taverna do genovês Folco Taca esboçará a mesma função em “Arras Por Foro d’Espanha” das Lendas e Narrativas. Mas o maior rendimento desse processo estilístico parece-nos sobretudo logrado no admirável capítulo XVIII de O Monge de Cister, que descreve e anima a bodega de um judeu alfacinha, a Tabuleta do Sapo Amarelo (1969: 15).

Ademais, pela postura herculaniana de tomar a Idade Média peninsular enquanto um espaço-tempo de reflexão para a era coeva, podemos compreender o aparente paradoxo de que o “passadismo” romântico do nosso autor pode configurar um olhar não só para o presente, mas também para o futuro, como aponta Eduardo Lourenço:

*Se Herculano se descobre e inventa romancista pseudo-medievalizante e historiador não é por amor do **passado em quanto tal**, por mais glorioso, mas como prospector do **tempo perdido** de Portugal, cuja decifração lhe é vital para se 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** (1991: 82-83).*

CAPÍTULO 3 - A AÇÃO PRECURSORA DE GARRETT E HERCULANO

E tu, Garrett, tu foste o verdadeiro

João Baptista da nação ideal.

(Coelho de Carvalho)

Na conta de inspirado por Deus,

quase na de profeta, o tinham as multidões.

(Alexandre Herculano)

Do movimento prospectivo da ficção histórica, opera-se, no País de Camões, a educação do gosto que lentamente se afeiçoa ao gênero de atualidade. E com o lançamento, em *O Panorama*, da novela de Alexandre Herculano, “O Pároco de Aldeia”, em 1843, ano em que também se imprimem, na *Revista Universal Lisbonense*, as *Viagens na Minha Terra*, de Almeida Garrett, é que se deriva o romance luso de extração contemporânea. Nesse aspecto, João Gaspar Simões permite-se estabelecer:

um paralelo entre as Viagens na Minha Terra e “O Pároco de Aldeia”, não só porque estas obras representam, na primeira metade do século XIX, qualquer coisa de novo na nossa novelística, toda ela, por então, consagrada ao romance histórico, mas também porque entre as duas existem misteriosas afinidades. Ambas elas provêm da leitura que os dois (Garrett e Herculano) teriam feito da obra de Sterne. (...) Que coincidência! As duas únicas tentativas de ficção actual realizadas pelos mestres do romance histórico cotejam a Sentimental Journey, uma, à letra,

viajando no espaço, outra, emocionalmente, viajando na memória (1987: 301).

No rumo da assertiva precedentemente referida, Vítor Manuel de Aguiar e Silva, em sua obra *O Teatro de Actualidade no Romantismo Português*, ao discorrer sobre o despontar da prosa moderna em terras lusitanas, faz esta afirmação:

(...) o romance e a novela tinham iniciado entre nós a sua aproximação da realidade contemporânea antes de meados do século, desenvolvendo as sugestões contidas no “Pároco de Aldeia” e nas Viagens na Minha Terra e aceitando a lição de Balzac, George Sand e Eugène Sue. (...) O exemplo desta literatura de ficção que procurava na actualidade as suas personagens e se debruçava já, embora timidamente, sobre certos problemas sociais, não deixou também certamente de orientar o teatro português na busca de uma temática actual (1965: 132-133).

Nessa ambiência cultural, “O Pároco de Aldeia”, em particular, filia-se, numa variação sobre o mesmo tema, a uma vertente que vai de “A Profissão de Fé do Vigário da Savóia”, livro IV do *Emílio* (1762), de Rousseau, e *O Vigário de Wakefield* (1776), de Goldsmith, até o livro de Bernanos, *Diário de Um Pároco de Aldeia* (1936), *uma análise extraordinariamente penetrante das crises por que pode passar uma alma de padre*⁷³ (Trindade, 1965: 170). Como diz Vitorino Nemésio: *O tema, aliás, vinha de longe, na literatura inglesa, até o Parson Adams, de Fielding, e o “tio Toby”, de Sterne. Walter Scott, tão lido por Herculano, versou-o também* (1969: 8). E, em relação a tal vertente da literatura ocidental, assim se manifesta o estudioso luso de Alexandre Herculano, padre Manuel Trindade:

⁷³ Zacarias de Oliveira, em *O Padre no Romance Português*, desenvolve esta reflexão: *Lendo O Pároco de Aldeia, após a leitura meditada de Eurico, o Presbítero, ficamos a pensar no que seria o padre que juntasse em si os dois heróis. Talvez que ele, a ser apresentado por Herculano, fosse um autêntico padre do romance moderno, com luta, tragédia, esforço, fé e zelo apostólico...* (1960: 76)

O próprio Voltaire entra neste movimento de simpatia pelo cura aldeão (Téotime Curé de Ferney) e depois do vicaire savoyard – anterior, como se sabe, ao de Goldsmith – todas as simpatias serão dirigidas exclusivamente para o pároco de aldeia (que Jocelyn – 1836 – de Lamartine também será). Para Bernardin de Saint-Pierre, o clero aldeão é, na mesma linha, “o advogado natural dos infelizes”, e o próprio P. Aubry, da Atala (1801), reproduzirá fielmente as virtudes tradicionais do prior dos campos (1965: 121).

Todo esse contexto literário ajuda-nos a compreender a gênese e a aparição da narrativa “O Pároco de Aldeia”, que é definida por Fernando Correia da Silva, na sua introdução aos *Contos de Alexandre Herculano*, como uma:

(...) novela mais terra-a-terra, repleta de simpatia humana, já sem os antagonismos das personagens encarnando, cada uma delas, um único sentimento, paixão ou idéia. Herculano rasgava assim a picada para o surto do romance naturalista. A partir deste momento, podemos dizê-lo, estão criadas as condições para que possa vingar a novelística portuguesa (1985: 11).

Inclusive, no capítulo IV de “O Pároco”, denominado Alhos e Bugalhos, Herculano se diverte, imitando aqueles que ainda escrevem à francesa, ou melhor dizendo, parodiando os autores tocados pela tendência que a leitura freqüente dos livros vindos da pátria de Victor Hugo tornara dominante em toda a Península Ibérica desde o século XVIII: num tom jocoso, o autor/narrador emprega galicismos como *malfeliz*, *remarcáveis*, *desgostantes*, *golpe d’olho*, *toiristas*, *fetichismo* e *carreiras* (por pedreiras). Por outro lado, o nosso escritor, como assevera João Gaspar Simões: *Chega mesmo a fazer falar saloios como saloios falam, o que é uma porta aberta para o regionalismo (1987: 303).*

E é ainda Simões que, na sua *Perspectiva Histórica da Ficção Portuguesa*, conclui o que se segue, relativamente à importância do herculiano “O Pároco de Aldeia”, enquanto indicador da modernidade, da contemporaneidade, que também Almeida Garrett revela nas *Viagens na Minha Terra*:

...O seu pároco para viver na ficção tinha de se afirmar nos traços individuais que definem os homens do presente e lhe dão personalidade independentemente de reacções estereotipadas. Se as personagens históricas eram tipos, as personagens da actualidade tinham de ser indivíduos. (...) Sempre (...) que desce ao descritivo novelístico, surpreende-nos pela fragrância das anotações. A figura de Bartolomeu da Ventosa, o moleiro rico, salta do papel. Jerónima, a moça do pároco, não pode ser mais real. (...) A festa de igreja que remata a história é em si mesma um afresco rústico da mais alta qualidade. E depois as digressões são quase esfuziantes por vezes. Herculano excede-se a si mesmo. O seu estilo despe as galas campanudas. Fica quase nu diante de nós. (...) Brincando e filosofando, discreteando e moralizando, ei-lo que chega ao fim tendo contado uma história como se a não contasse. E pela primeira vez, depois da carta de Carlos nas Viagens, um novelista português passa do lado de fora para o lado de dentro das personagens. O romance histórico familiarizara-nos com a fachada das coisas e das pessoas. No “Pároco de Aldeia” já penetrámos um pouco mais fundo. Assistimos inclusivamente aos solilóquios do moleiro e às cismas do pároco. (...) Eis-nos dentro das pessoas! Já tardava a hora em que o nosso romance deixasse de obedecer à fórmula estafada do folhetim. Enquanto não víssemos o ficcionista do outro lado da barreira, a nossa ficção continuaria a escravizar as personagens à história, em vez de subordinar a história às personagens. Só quando acaba o romance

histórico – técnica por excelência em que a história precede a vida – é que se pode dizer que principia o romance moderno. Por isso mesmo “O Pároco de Aldeia” anuncia o futuro. Sem querer, Herculano abre a porta à nossa ficção moderna (1987: 302-303).

Na zona fronteiriça e terminologicamente um tanto ambígua entre a narrativa de atualidade e a narrativa histórica de Herculano e Garrett, de autoria de Silva Gaio, encontra-se o único romance, que lhe confere notoriedade e ainda hoje é lido e reimpresso. Referimo-nos a *Mário – Episódios das Lutas Civis Portuguesas de 1820-1834* (1868), sobre o qual João Gaspar Simões assim se posiciona:

(...) acusando, ao mesmo tempo, a influência de Viagens na Minha Terra e de “O Pároco de Aldeia” (notadamente na figura emblemática do bondoso vigário de São Romão), situa-se uma das obras-primas da nossa ficção do século XIX, histórica no tema, embora de manifesta actualidade – as lutas civis de entre 1820 e 1834 -, e actual na técnica. É nesse livro, publicado em 1868, que o nosso romance se liberta do passado e principia a viver para o futuro (1987: 336).

Mas a narrativa de atualidade, sentimental, passional, satírica, costumbrista, desde 1856 já se mostra francamente consagrada com a publicação do romance *Onde Está a Felicidade?*, de Camilo Castelo Branco, espécie de Balzac português, que escreve e vive romanticamente como Garrett⁷⁴, enreda

⁷⁴ Jacinto do Prado Coelho nos lembra que: *Enquanto autor de poesia e de ficção, Garrett aderiu, viveu sinceramente a personagem que o romantismo lhe injectou nas veias* (s.d.: 153). Para Helena Carvalhão Buesco, *Almeida Garrett incorpora e manifesta o paradigma romântico* (1999: 10). E José Osório de Oliveira, no prefácio da segunda edição de sua obra *O Romance de Garrett*, declara: *Se este livro agradou aos leitores, não foi porque eu tivesse romaneado a vida de Garrett, mas sim porque essa vida (como a de Camilo) foi um romance* (1952: 15).

emocionalmente o leitor, joga com suas expectativas, mas sempre comunicando-se com o grande público⁷⁵.

E entre os romances passionais, a narrativa camiliana *Amor de Perdição* (1862), escrita na Cadeia da Relação, no Porto, quando o seu autor ali se encontra preso por adultério, é emblemática. Inclusive, o crítico espanhol Miguel de Unamuno diz desse livro *ser talvez a novela de paixão amorosa mais intensa e mais profunda que se tenha escrito na Península* (apud Saraiva, 1994: 84).

Além de merecer o reconhecimento da crítica, o romance em causa, ao nível de público, é o texto de maior sucesso do primeiro escritor profissional luso, o qual *prevê, ao vê-lo pela quinta vez editado, um êxito que se prolongará para além do século: de facto, sondagens sobre a sociologia da leitura em Portugal mostram que é ainda um dos livros mais lidos do país* (Buescu, 1994: 81).

No prefácio da segunda edição de *Amor de Perdição*, o êxito desse trabalho literário, enquanto tessitura romântica de apelo popular, é justificado pelo próprio Camilo Castelo Branco, tendo em vista determinadas características, que ele é o primeiro a apontar. Vejamos:

É grande parte neste favorável, embora insustentável juízo, a rapidez das peripécias, a derivação concisa do diálogo para os pontos essenciais do enredo, a ausência de divagações filosóficas, a lhanza da linguagem e desartifício de locuções (1984: 378).

Se, antes da obra em foco, Camilo já é conhecido e respeitado por sua produção, com ela alcança a glória. Principalmente, o autor de *Amor de Perdição* é respeitado por uma das figuras de proa da primeira geração romântica portuguesa, Alexandre Herculano.

⁷⁵ Cf. ABDALA JÚNIOR, Benjamin & PASCHOALIN, Maria Aparecida. “Romantismo”. In: *História Social da Literatura Portuguesa*. São Paulo: Ática, 1982.

Por sinal, os escritores integrantes da corrente cuja denominação parece ser introduzida por Garrett, a dos ultra-românticos⁷⁶, dos quais Camilo é o maior representante em Portugal, elegem como mestre aquele cuja linha estética, de acordo com Alberto Ferreira (1979: 66), será a chave do segundo romantismo lusitano, ou ultra-romantismo, qual seja, o criador de *Eurico, o Presbítero*⁷⁷, romance que, como nota sugestivamente Cândido Beirante, é:

⁷⁶ Maria Leonor Carvalhão Buescu percebe que *o ultra-romantismo coincidiu, em muitos casos, cronologicamente com o romantismo formulado pela Primeira Geração. O próprio Almeida Garrett, aliás, classificara já criticamente de “Plusquam românticas” certas composições, segundo os seus próprios termos, de “solta e descabelada liberdade”* (1994: 79).

⁷⁷ Cumpre-nos ressaltar que o título da poesia ultra-romântica lusitana de maior sucesso popular, recitada em salões burgueses, publicada em edições de cordel, cantada nas ruas e nos serões luarentos, isto é, a balada “O Noivado no Sepulcro” (1852), daquele que Herculano considera *o mais ilustre dos poetas da nova geração*, Soares de Passos (*apud* Ferreira, 1998: 45), é retirado de uma das falas de Hermengarda, a heroína herculaniana de *Eurico, o Presbítero*, o qual, conforme declara Vitorino Nemésio, é esposado como breviário de literatura pela segunda geração romântica portuguesa, de pendor medievalizante, cemiterial e melodramática (*apud* Reis, 1997: 431). Sobre a expressão *noivado no sepulcro*, Samira Youssef Campedelli sublinha que *o ideal da morte e o amor eterno unem-se aqui numa metáfora bastante romântica* (1991: 106). E como destaca Cândido Beirante: *O próprio Herculano quis alijar em vida a responsabilidade de inspirador de tantos poemas ultra-românticos. A um correspondente ele tacha o Eurico de “livro piegas” que, no termo da vida, via com olhos de desapego* (1991: 75). O autor de *Eurico, o Presbítero*, comentando a tradução espanhola de tal romance, reconhece-lhe os exageros sentimentais: (...) *de todos os meus filhos literários foi este sempre, apesar de primogénito, aquele a quem tenho tido menos afecto, porque lhe conheço os defeitos, e não o suponho inocente em certas más tendências que às vezes se revelam no estilo de alguns escritos dos moços literatos* (*apud* Nemésio, 1963: 31). Nesse comentário do romancista, verificamos uma relação figurada (hoje teorizada por Derrida, 1971: 61) que viria a ser freqüente no decorrer do romantismo: a metaforização do autor em pai do texto escrito e desse em seu filho (recordemo-nos do citado trecho herculaniano: *Não seria melhor que estudassem o mundo que os rodeia e que vestissem os filhos da sua imaginação com os trajes da actualidade?* Lembremos também o nosso leitor de Alexandre Herculano, José de Alencar, que se refere ao seu romance *Ubirajara* (1874) como irmão de *Iracema* (1865), concedendo a bênção paterna aos *Sonhos d’Ouro* (1872), e de outro admirador brasileiro de Herculano e de seu colega Garrett – Machado de Assis -, que, discorrendo sobre o último, declara: *Não cabe aqui, feito às pressas, o estudo do autor de Frei Luís de Sousa, da Adozinda (1828) e das Folhas Caídas, e, por só louvar tais obras, basta nomeá-las, como às outras suas irmãs* (1992: 992). Igualmente, inserem-se aqui estas palavras de Camilo Castelo Branco a respeito de *Amor de Perdição*: *Este livro, cujo êxito se me antolhava mau, quando eu o ia escrevendo, teve uma recepção de primazia sobre todos os seus irmãos* (1984: 378). E a utilização, por Herculano, da metáfora da filiação faz parte não somente de uma provável estratégia retórico-discursiva na colocação de sua autocrítica quanto ao ultra-romantismo, mas também, e acima de tudo, da grande maturidade literária e existencial alcançada pelo escritor luso. Por outra banda, Álvaro Manuel Machado observa o seguinte: *Este lado ultra-romântico avant la lettre do Eurico, em 1844, explica sem dúvida seu enorme sucesso bem depois da voga do romance histórico à maneira de Walter Scott, sobretudo nos anos 50-60. No original: Ce côté ultra-romantique avant la lettre d’Eurico, en 1844, explique sans doute son énorme succès bien après la vogue du roman historique à la manière de Walter Scott, surtout dans les années 50-60. In: MACHADO, Álvaro Manuel. Les Romantismes au Portugal – Modèles Étrangers et Orientations Nationales. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, 1986: 207.*

uma espécie de Amor de Perdição (antecipado 18 anos), com cor local da Espanha visigótica, em vez da relativa contemporaneidade da obra de Camilo. De resto, são obras torrenciais, assentes num amor infeliz que vitima os apaixonados antes do tempo, por culpa dos pais e da sociedade. Até agora, foram (com excepção d'Os Lusíadas) as obras literárias mais lidas em língua portuguesa. Isso diz qualquer coisa dos gostos do público e da mentalidade colectiva da nossa gente que adere a estes casos humanos (1991: 64).

Nessa relação entre Herculano e Camilo, a seguinte cena de *Eurico, o Presbítero* alcança uma tal intensidade que se aproxima do elegíaco, renunciando os lances imortais do criador de *Amor de Perdição*, dentro dos grandes impasses que ele explora magistralmente por flagrarem os limites da *paixão*:

A contração da agonia que nesse momento passou nas faces do cavaleiro negro, estendendo para o céu os punhos cerrados, não haveria aí palavras humanas que a pintassem. Não disse mais nada. Tomou nos braços aquele corpo de mulher que lhe jazia aos pés e encaminhou-se para a estreita ponte do Sália. Era o seu andar hirto, vagaroso, solene, como o de fantasma: parecia que as suas passadas não tinham som; que lhe cessara o coração de bater, e os pulmões de respirar. Viram-no atravessar, lento como sombra; como sombra, lento, hirto, solene, internar-se com Hermengarda na selva da outra margem (Herculano, 1963: 200).

E o impacto da prosa de imaginação do grande historiador sobre o escritor de Seide, especificamente no que tange à polarização entre os dois extremos do

sagrado (o da santificação e o da maldição), aspecto marcante das principais personagens herculanianas, é notado desde o primeiro romance camiliano, cujo tema gira em torno da violação de mandados divinos pela vingança sacrílega e rancorosa de um sacerdote. Estamos falando de *Anátema* (1851), que:

...foi o ponto de partida para as produções mais elaboradas de Camilo Castelo Branco. Nessa novela, a primeira publicada em volume, (Camilo) caracteriza a personagem protagonista como satânica – é um padre. Está próximo de tópicos narrativos que poderíamos encontrar em Alexandre Herculano ou em Victor Hugo (Notre-Dame de Paris) – (Abdala Jr. & Paschoalin, 1982: 89).

Nessa direção, Maria Leonor Machado Sousa, em seu livro *A Literatura “Negra” ou de Terror em Portugal (Séculos XVIII e XIX)*, faz esta anotação:

(...) o traço que dá a Herculano especial relevo no quadro geral da nossa ficção negra é o interesse com que ele foca as lutas interiores dos seus heróis, o negro psicológico, as tempestades de paixões exacerbadas, que arrastam Vasco ao crime e Eurico ao desespero. Nisto, Herculano é não só importante na literatura negra do século XIX, mas também como precursor das modernas tendências que estudam “os subterrâneos da alma” (1978: 190-193).

Em semelhante âmbito, podemos recordar o seguinte: *Eurico, o Presbítero*, ao lado de *O Monge de Cister*, integra o *Monasticon*, título geral que o seu autor confere a um ciclo de romances históricos (que afinal fica em díptico) sobre a insubmissão das paixões à disciplina eclesiástica, caso tratado de forma romântica por Herculano, na linha do conflito entre o sentimento e a instituição, entre a liberdade do indivíduo e a lei que a limita.

Anos depois, o mesmo tema é retomado, por Eça de Queirós, em *O Crime do Padre Amaro*, agora num enfoque realista-naturalista, *à luz da observação e da experiência, mas os dados desta são sujeitos também às preocupações doutrinárias da nova escola, que exagerava no sentido contrário ao do romantismo* (Figueiredo, 1960: 428).

Como, em *História Literária de Portugal*, acentua Fidelino de Figueiredo: *Esta identidade de temas de dois romances capitais em duas épocas facilitaria a comparação dos processos dos autores e das concepções das escolas* (1960: 428). Nesse ponto, vem ao caso citarmos um ficcionista eciano, Teixeira de Queirós, e as palavras com as quais ele sintetiza o seu pensamento a respeito do fato em pauta:

Os amores do gardingo de Tuletum com a filha do duque de Cantábria (...) representam o triunfo da poderosa natureza sobre as convenções importunas dos homens – a batina do sacerdote não pudera extinguir no coração do cavaleiro godo o amor, atracção iniludível e criadora de tudo quanto vive. Com mão resoluta e firme, Eça de Queirós, no mesmo problema do celibato do sacerdócio, levou a conclusão ao fim, ao seu verdadeiro termo, no livro iniciador, O Crime do Padre Amaro. Se com isso padeceu a delicada virtude, em compensação ganhou a severa verdade (1910: 3).

Em terras brasileiras, o romance romântico *O Seminarista* (1872), escrito por Bernardo Guimarães, também dialoga com as narrativas históricas que integram o *Monasticon*, de Alexandre Herculano. Entre *Eurico, o Presbítero* e *O Seminarista*, que, pela crítica, é visto como uma adaptação sertaneja do romance português, em nível temático, são muitos os pontos de aproximação, como a tirania paterna em relação ao casamento dos filhos, o anticlericalismo, o amor sacrílego, a busca de sublimação do amor profano no divino, a divisão do

homem entre as leis dos desejos pessoais e as leis sociais, a morte e a loucura por amor.

Inclusive, na obra *O Seminarista*, Bernardo Guimarães empreende uma retomada, com menos poesia, do esquema final de Alexandre Herculano no *Eurico: a loucura do Padre Eugênio após a violação de suas promessas religiosas lembra a morte do Presbítero e a demência de Hermengarda* (Bosi, 1981: 158). Entretanto, a narrativa bernardiana, cognominada “o *Eurico* brasileiro” por Dilermando Cruz, citado por Antonio Candido (1993: 216), realça, numa presença tangível da carne, os traços da sensualidade tolhida, do instinto reprimido pelo voto de castidade, o que Alexandre Herculano não faz. Sobre esse aspecto, Karin Volobuef nos lembra o parecer de Norwood Andrews, o qual postula, no trabalho intitulado “*O Seminarista*, de Bernardo Guimarães – Romance de Transição” (1963: 80-93), que o ficcionista brasileiro teria mostrado o tormento de Eugênio como um problema meramente *biológico*. Vejamos:

O pesquisador compara o dilema do celibato em Bernardo Guimarães e em Alexandre Herculano: no autor português, o amor seria espiritual e a quebra dos votos de castidade implicaria um problema ético; já no autor brasileiro, o amor configura-se como um imperativo carnal, como necessidade do corpo, e ceder a ele seria abandonar-se aos ditames da Natureza, contrariando a lei dos homens, que é claramente antinatural. Dali para frente, Andrews passa a apontar para a volúpia que impregna as descrições de Margarida e para o apelo sexual que isso tem para o rapaz seminarista (1999: 306).

Assim sendo, o escritor mineiro antecipa-se à problemática do romance *O Missionário* (1888), de autoria de um dos principais representantes do naturalismo brasileiro, Inglês de Sousa. E, então, *O Seminarista*, como indica Antonio Candido, *situa-se não apenas cronológica, mas ideologicamente entre a obra de Herculano e O Crime do Padre Amaro* (1993: 216).

Outrossim, uma das expressões mais vivas dos primeiros escritores brasileiros é o interesse pela Inconfidência Mineira enquanto parte integrante do processo de autonomia nacional. Daí é que, na trajetória da nossa prosa de ficção, um dos precursores do romance, com obras como *As Duas Órfãs* (1841), Joaquim Norberto, o qual também escreve o “canto épico” *A Cabeça de Tiradentes* (1861) e nos dá a *História da Conjuração Mineira* (1873), seja um dos intelectuais que, consoante Jesus Antônio Durigan, *tentaram produzir no Brasil versões tupiniquins do projeto histórico-cultural de Herculano* (1983: 36).

Ainda em solo brasílico, verificamos a ressonância herculaniana em José de Alencar: o criador de *O Guarani*, que tem, entre os escritores portugueses, Alexandre Herculano como o *príncipe dos seus prosadores*⁷⁸, segue os passos do autor do *Eurico* no gênero que ele introduz em seu país: o romance histórico⁷⁹.

Por sinal, *O Guarani*, hoje agrupado entre os livros indianistas de Alencar, mas originalmente classificado, pelo próprio autor, como romance histórico, apresenta um herói índio cujo código ético é semelhante, em tudo, ao do cavaleiro medieval, trabalhado por ficcionistas como Herculano. Aliás, em 1865, a narrativa histórica no Brasil alcança o auge com *As Minas de Prata* (1864-1865), outra criação romanesca alencariana, anunciada no primeiro volume como “continuação de *O Guarani*”. Aqui, é apropositado recordarmos que:

Iracema – Lenda do Ceará (1865), situada por Alencar na fase proto-histórica do período orgânico da literatura brasileira (como Herculano situa Eurico naquela “parte da vida pública e privada dos séculos semibárbaros,

⁷⁸ Cf. ALENCAR, José de. *O Nosso Cancioneiro*. Campinas: Pontes, 1993.

⁷⁹ Na famosa polêmica travada entre José de Alencar e Gonçalves de Magalhães a respeito de um poema desse último, “A Confederação dos Tamoios” (1856), texto acerbamente criticado pelo escritor cearense, o monarca do nosso Segundo Império, D. Pedro II, tomando o partido do autor de *Suspiros Poéticos e Saudades* (1836), *utilizou todo o seu poder para desmoralizar Alencar. Uma das tentativas que não deram resultado foi a convocação de nada menos que Alexandre Herculano para desfazer os males de Alencar através da avaliação a ele pedida do poema de Magalhães. A resposta de Herculano foi literária e não deu oportunidade de uso político* (Rodrigues, 2001: 135). Eis, numa auto-biografia imaginária do romancista de *A Guerra dos Mascates* (1871-1873), um comentário sobre o acontecido: *A mobilização do imperador atingiu níveis impensáveis, levando-o inclusive a se dirigir a Alexandre Herculano, grande escritor e historiador português, solicitando-lhe a apreciação da obra de Magalhães. A resposta de Herculano apenas confirmou a minha crítica, considerando o poema uma obra fracassada* (*Ibidem*: 30).

que não cabe no quadro da história social e política”) e que, apesar de não poder ser tomada como um romance histórico, por lhe faltarem ingredientes, guarda alguns traços da epopeia, possui “Argumento Histórico”, onde o seu autor fala da conquista do Ceará, de Martim Soares Moreno, de António Filipe Camarão, o índio Poti, e acaba por ser tão histórica como algumas obras incluídas no gênero (Ribeiro, 1997: 943).

A produção teatral de José de Alencar, a exemplo do drama *O Jesuíta* (1875), constitui outra demonstração do interesse do escritor cearense pela modalidade genológica histórica.

Abordando a utilização de técnicas da ficção histórica nos romances de um conterrâneo do autor de *Iracema*, qual seja, Franklin Távora, Antonio Candido, em *Formação da Literatura Brasileira*, observa que:

(...) no tratamento da matéria, (Távora) parece ter sofrido influência marcada d’O Monge de Cister, através do qual emprega a técnica bifocal de Scott (oscilação entre o plano inventado e o plano reconstituído). A tensão político-econômica entre senhores de engenho e comerciantes é descrita com um colorido, um tom muito próximo à tensão entre burguesia e nobreza, que Herculano deu como pano-de-fundo às vinganças de Frei Vasco, no livro citado, e de Leonor Teles, em “Arras por Foro d’Espanha”, documentado nas páginas de Fernão Lopes. As tavernas dos mascates, onde se armam conluios por entre espias, parecem gêmeas das de Lisboa medieval, onde, naqueles livros, também se traçam planos de rebelião. Afinal de contas, o fenômeno histórico que ele transpôs para a ficção não deixava de apresentar semelhanças com o tratado por Távora: ascensão das camadas burguesas, amparadas no comércio,

em detrimento dos latifundiários em decadência. E se no brasileiro não encontramos a mesma argúcia histórica, nem quadros tão ricos como a procissão dos mesteiros, n'Ó Monge, ou o ajuntamento da arraia-miúda, nas "Arras", não lhe poderemos negar consciência do problema traçado (...), nem algumas cenas de boa qualidade, sobretudo o excelente combate de Goiana, n'Ó Matuto –1879 – (1993: 272-273).

Casimiro de Abreu, lançando-se como escritor de ficção, escreve narrativas em prosa, das quais se destaca o folhetim intitulado *Carolina*, publicado em 12 e 13 de março de 1856 no *Progresso*, jornal lisboeta. E sobre tal obra, cujo interesse maior reside no trabalho de Casimiro com as paixões avassaladoras, motivo que inicialmente recorre nas composições históricas de Herculano e nas novelas do outro grande nome da primeira geração do romantismo português, Antônio Soares Amora profere as palavras abaixo:

O pequenino romance contém, facilmente perceptíveis, os comuns ingredientes dos romances passionais da época, já utilizados por Alexandre Herculano e por Garrett, e a partir de então muito empregados por Camilo, Alencar, Bernardo Guimarães e Taunay. E ao falar de ingredientes dos romances passionais românticos refiro-me ainda à situação (como ocorre em Carolina) do amante que regressa para cumprir juramento de amor e é cientificado do ultraje de um sedutor (situação sobre a qual construiu Herculano todo o drama de frei Vasco, protagonista d'Ó Monge de Cister; refiro-me ao tema da "coroa da virgindade" arrancada da fronte de inocente donzela, por cínico D. Juan, com todas as dolorosas conseqüências impostas pela sociedade à desgraçada; refiro-me ao tema da punição infalível do algoz, pela mão do amante vilipendiado e pela justiça divina; e

refiro-me, finalmente, ao tema dos lenitivos da religião, que ensina o caminho do perdão, do esquecimento das lágrimas terrenas, e da esperança de salvação (1977: 168-169).

Do nosso panorama literário oitocentista, cabe-nos, igualmente, mencionar Júlio Ribeiro, que *publicou em folhetim um romance histórico contra o celibato clerical, encenado no Brasil-Colônia – Padre Belchior de Pontes (1876-1877), onde se faz notar o eco de Eurico, o Presbítero, de Alexandre Herculano (Malard, 1977: 792).* Trata-se da narrativa épica da Guerra dos Emboabas.

Machado de Assis, na sua severa e fina crítica a *O Primo Basílio (1878)*, de Eça de Queirós, também demonstra ser um leitor da modalidade romanesca inaugurada em vernáculo por Alexandre Herculano, ao aconselhar o escritor de Póvoa de Varzim a voltar *a beber aquelas águas sadias d'O Monge de Cister, d'O Arco de Sant'Ana e d'O Guarani (1992: 908).*

A primeira ficção científica da lavra de um brasileiro intitula-se *Páginas da História do Brasil Escrita no Ano de 2000*, obra inacabada que visa a criticar o imperador D. Pedro II e que tem como autor o responsável pela divulgação da história e pela cristalização do mito de Chica da Silva no livro *Memórias do Distrito Diamantino (1868)*. Aludimos ao romancista e historiador mineiro Joaquim Felício dos Santos, para quem a coletânea *Lendas e Narrativas*, de Herculano, consoante Alexandre Eulálio, *é o livro motor (apud Miranda, 1995: 115).*

No que concerne à penetração direta e insofismável do autor de *O Bobo* nas letras brasileiras, em nossa conjuntura histórico-cultural dos inícios da segunda metade do século XX, o filólogo Silveira Bueno afirma que:

*tão aprimorado quanto Garrett, (Herculano) lhe é superior em força expressiva e energia de pensamentos. O seu estilo é uma delícia. **A sua influência perdura até hoje.** No Brasil Garrett está quase desconhecido enquanto **Herculano continua a ser lido e imitado por todos.** Os seus assuntos*

estão nos moldes do nosso pendor romântico... (1965: 65. Grifos nossos).

Jesus Antônio Durigan, no seu já citado artigo “Sete Pontos ‘Insigni-ficantes’ Relacionados Com a Obra de Alexandre Herculano”, ao focar a repercussão do ficcionista histórico luso na literatura brasileira, nota que:

mais recentemente, o Policarpo Quaresma (1915) de Lima Barreto e os trabalhos de Érico Veríssimo, Dinah Silveira de Queirós, João Felício dos Santos e Antônio Calado, dentre outros, são provas marcantes e irrecusáveis de que o romance histórico recebeu a devida atenção, foi alvo da preocupação de muitos escritores (1983: 36-37).

O herculaniano *Eurico, o Presbítero*, que relata os eventos sobre os quais o estado luso se forma, bem como o livro do premiado escritor mineiro Antônio Barreto, *A Barca dos Amantes* (1991), que se apropria de elementos do passado nacional e da biografia do arcadista inconfiante Tomás Antônio Gonzaga, são dois romances históricos que ensejam uma comparação:

A importância da Idade Média na literatura portuguesa se equipara à importância do Arcadismo e da Inconfidência Mineira na história da literatura brasileira. (...) Antonio Candido, naquilo que de mais polêmico há em Formação da Literatura Brasileira, situa o início da construção da autonomia da literatura brasileira no Arcadismo. Do mesmo modo que a expulsão dos mouros dá origem à nação portuguesa, a Inconfidência Mineira, seus poetas, seus escritos dão origem à literatura brasileira. O aproveitamento da Inconfidência pela República e a transformação de seus participantes em heróis nacionais inserem o episódio tanto na série heróico-lendária quanto na série histórica

propriamente dita. Tiradentes seria, nessa leitura, o herói antigo (na noção de Watt⁸⁰, aquele que expressa e carrega em si os valores positivos do grupo) similar de Pelágio. Gonzaga seria já o herói individualista, principalmente no que diz respeito à facilidade de exteriorização de episódios da vida íntima, apesar de compartilhar, com Eurico e Tiradentes, alguns traços do herói antigo (França & Silva, 2000: 288-289).

Também Nélida Piñon, em cujo texto a base histórica entremeia-se com o autobiográfico e com considerações sobre o fazer literário (*A República dos Sonhos*, 1990); João Ubaldo Ribeiro (*Viva o Povo Brasileiro*, 1984); Ana Miranda (*Boca do Inferno*, 1990, e *A Última Quimera*, 1995); Antônio Torres (*Meu Querido Canibal*, 1999) e Rui Tapioça (*República dos Bugres*, 1999, e *Admirável Brasil Novo*, 2001), cultivam, com êxito, variações do gênero lançado em língua portuguesa por Alexandre Herculano.

Em Portugal, o livro de estréia de Oliveira Martins, isto é, o romance histórico *Febo Moniz* (1867), é concebido à maneira romântica, segundo a matriz herculaniana. Nesse sentido, Paulo Franchetti acrescenta que:

é ainda de Herculano, que em O Bobo inserira a personagem fantástica que dá nome ao livro e nela simbolizara um dado segmento social, que provém a concepção martiniana de que a novela histórica se teça em volta de personagens “verdadeiros” e “de fantasia”. Se os primeiros deviam provir diretamente dos livros da ciência histórica, os segundos deveriam ser livre criação do escritor, que os desenvolveria para “representar neles os diversos grupos, as diversas crenças, em que a sociedade possa estar dividida”⁸¹. Portanto, a novela histórica era, para o

⁸⁰ WATT, Ian. *Mitos do Individualismo Moderno*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.

⁸¹ *Febo Moniz*. Lisboa: Empresa Lusitana Editora, 1867: xii.

primeiro Martins, uma espécie de história didática, em que a fantasia (ou inverdade) desempenhava um papel importante, qual seja, o de concretizar sensivelmente as tendências e forças sociais que a história identificara de um modo mais abstrato e científico (1996: 2).

Naief Sáfy, definindo, em seu livro *Júlio Dinis – Romance*, as coordenadas que marcam a prosa de ficção do autor de *Os Fidalgos da Casa Mourisca* (1871), aponta como uma delas a *preocupação pelo quadro onde se insere a problemática interior das personagens (espécie de “herança”, digamos assim, do que já fora inquietação de Alexandre Herculano em seu romance histórico)* – (1961: 1).

Sobre essa mesma questão, o autor do estudo “Formas de Corrente de Consciência em Algumas Narrativas do Século XIX: Os Exemplos Precursores de Alexandre Herculano e Almeida Garrett”, isto é, João Camilo dos Santos, entende que *é Almeida Garrett (e não Júlio Dinis, como pretendeu alguma crítica), quem, juntamente com Herculano, de facto introduziu na literatura portuguesa o monólogo interior e a técnica da corrente de consciência* (2003: 97).

Inserindo-se naquilo que Óscar Lopes, em *História da Literatura Portuguesa* (s.d.: 1069), denomina “Novas Tendências Realistas”, o romancista, novelista e teatrólogo Samuel Maia volta a abordar, em sua melhor criação romanesca, intitulada *Sexo Forte* (1917), um problema que, romanticamente, Alexandre Herculano traz à discussão em *Eurico, o Presbítero*, ou seja, o celibato eclesiástico: *O protagonista de Sexo Forte (...) debate-se (...) entre os impulsos carnis indomáveis e a vocação sacerdotal* (Prado Coelho, 1997: 173).

Dentro do aludido estudo dos subterrâneos da alma, do que, em termos literários, Alexandre Herculano é um precursor em Portugal, os herdeiros de Freud – alguns sem qualquer religião – acreditam que a prática religiosa seja uma via sublimatória para as pulsões sexuais. Obviamente, Herculano encontra-se muito distante disso na linha do tempo, mas se utiliza de termos que nos remetem à moderna psicologia, ou, mais exatamente, à psicanálise, com a qual, consoante

mencionamos alhures, o romance de ficcionistas como James Joyce e Julien Green têm talvez uma dívida. Eis uma amostra extraída do *Eurico: Sabes o que faz um amor imenso assim **recalcado**? – Devora e consome o futuro e entenebrece para sempre o horizonte da vida* (1963: 94. Grifo nosso). Em *O Bobo*, os referidos termos surgem diversas vezes em situações parecidas. Ilustremos com um exemplo: *...a destreza da mulher que não ama sabe triunfar cruelmente da mais terrível entre as mais terríveis paixões, o amor do homem, **recalcado** no coração pela indiferença...* (1967: 37. Grifo nosso).

Posteriormente, no seu romance *O Crime do Padre Amaro*, Eça de Queirós faz uso da mesma escolha lexical, conforme atesta este fragmento: *...a sua paixão, crescendo surdamente, irritada, a toda hora, **recalcada** para dentro...* (s.d.: 87. Grifo nosso).

Conforme sabemos, hoje em dia, o texto literário encontra-se abertamente receptivo a todas as nuances genéricas, ou mais precisamente, a todos os matizes comunicativos, pois é muito freqüente depararmo-nos, em certas obras, ao lado de traços característicos da escrita artística, com elementos inerentes a outros discursos, a exemplo do cinematográfico. Até porque as técnicas narrativas que cumprem a missão pedagógica frente ao público dos séculos XVIII e XIX perdem sua eficácia diante de um público acostumado a conviver com a ficção através de outros meios: o cinema, a televisão..., o que leva a ficção literária contemporânea a adotar procedimentos análogos aos empregados por aqueles veículos. E Alexandre Herculano como que se antecipa a essa tendência da literatura de nossa era. Senão, vejamos.

O autor/narrador do *Eurico*, através do relato de cenas movimentadas (o rapto de Hermengarda e a perseguição que lhe segue, por exemplo), para o que se acumulam então, nas frases, verbos como *bater, correr, atacar, romper, avançar, retroceder, acometer, arremessar, galgar, derribar, ferver*, e ainda o atuante infinitivo substantivado, realiza uma *feliz reconstrução duma época de aventuras cavaleirescas, com o seu odor de far-west, que serviria de cenário para uma triste história de amor contrariado* (Moisés, 1981: 139).

E a evocação *avant la lettre* da sétima arte no leitor do mestre de Vale de Lobos também é reconhecida, em *Alexandre Herculano – Portugal’s Prime Historian and Historical Novelist*, pelo crítico Harry Bernstein, para o qual o *Eurico* tem:

muito mais que paisagem lusitana e tragédia. O cenário ibérico das altas montanhas – picos e vales – colinas distantes, desfiladeiros selvagens, rios caudalosos, travessias de oscilantes e precárias pontes de corda perto das antigas ruínas romanas proveram o texto de um senso real do espaço. A chegada a salvo dos cristãos à grande gruta de Covadonga (o lugar da reconquista da Espanha pelos cristãos) abre vistas de um drama tenso para os leitores, com cenas vitais de medo e crueldade. Toda essa perseguição árabe dos cristãos pode ser comparada a uma caçada cinematográfica, como em Conexão Francesa, na Hollywood de hoje (1983: 144)⁸².

Os já citados *Contos e Lendas*, de Rebelo da Silva, filiam-se a Alexandre Herculano não só pelo veio do romance histórico, do século XI ao XVIII, mas também pela prosa fantástica, do tipo de “O Castelo de Almourol”, via uma novela das *Lendas e Narrativas*, “A Dama Pé-de-Cabra”, em cujas pisadas seguem, embora em moldes diferentes, “Roberto do Diabo”, dos *Contos ao Luar* (1861), de Júlio César Machado, os *Contos Fantásticos* (1865), de Teófilo Braga, os *Contos* (1868), de Álvaro Carvalhal, e as *Prosas Bárbaras* (1905), de Eça de Queirós, num prenúncio do surgimento de *Céu em Fogo* (1915), de Mário de Sá-Carneiro.

⁸² No original: *Eurico had much more to it than Portuguese landscape and tragedy. The Iberian scene of high mountains – peaks and valleys – remote in their hills, the wild glens, and running rivers, the crossing of swaying and precarious rope bridges near the ancient Roman ruins, supplied a real sense of the terrain. The safe arrival of the Christians at the great grotto of Covadonga (the point of the Christian reconquest of Spain) opened up vistas of tense drama for the reader, vital with impending fears and apprehended cruelty. This whole Arab pursuit of the Christians was as taut a chase as anything in the cinema’s Hollywood or French Connection chase of the present (1983: 144).*

Herculano, como bom romântico, demonstra franca predileção pelos monumentos arquitetônicos, os quais o escritor lusitano defende a vida inteira, como revelação da vida moral e íntima dos indivíduos, como marco dos feitos de um povo e da perecibilidade humana. Nessa direção, António M. Feijó, em seu artigo “Monumentos Nacionais”, assume a posição segunda a qual Almeida Garrett, quando reclama, em *Viagens na Minha Terra*, a conservação do patrimônio público, toma, como referência, ensaios herculanianos que versam sobre semelhante tema:

Podemos (...) aceder ao sentido dessa expressão paradigmática dos estudos arqueológicos de Garrett (livro de pedra) através de uma leitura do seu movimento local. O hipograma ou modelo de expressão, se me é lícito incorrer aqui num formalismo esquecido, é o texto de Alexandre Herculano “Monumentos Pátrios” (1838-1839). Esta série de quatro ensaios é uma denúncia profética de uma forma de iconoclasmo contemporâneo e das práticas que o prefiguraram no século XVIII. (...) No início do quarto e último ensaio Herculano dá dois exemplos de declínio arquitectónico que Garrett adoptará mais tarde como “estudos arqueológicos”. O primeiro é o convento de S. Domingos, hoje transformado, segundo nos diz, em “palheiro” – os ilustres “irmãos Océm” aqui sepultados pareciam guiados nas suas intervenções no conselho do Rei, diz Herculano, por uma “inspiração de cima”, observação que Garrett cooptará numa silepse indicativa de como os túmulos dos irmãos se escondem na parte “alta” do templo; o segundo, o da igreja gótica de S. Francisco, hoje transformada em depósito militar, onde monges e soldados deslocaram os sepulcros do rei d. Fernando e da infanta d. Constança, que o narrador de Garrett mais tarde tentará encontrar (in loco, assegura-nos).

.....
Durante muito tempo a análise da obra-prima de Garrett foi determinada pelo enigma da coexistência de um romance-dentro-do-romance e das digressões das viagens do autor. Análises recentes têm incidido com acuidade crítica sobre os “estudos arqueológicos” conduzidos, com luto jovial, nessas digressões. Considerações referenciais tornam-se, por isso, irreprimíveis. Quando, todavia, consideramos a dependência textual de tais “estudos” dos estudos anteriores de Herculano, apercebemo-nos de que as viagens de Garrett nunca excederam o perímetro do seu quarto. Garrett tinha, à sua esquerda, os estudos arqueológicos de Herculano e, à sua direita, A Sentimental Journey de Sterne (1999: 234-238).

Da mesma maneira que a catedral de Notre Dame de Paris inspira um belo romance a Victor Hugo, o conto “A Abóboda”, de Herculano, trata da construção do Mosteiro de Santa Maria da Vitória, na qualidade de *monumento da glória* dos portugueses que lutam contra os castelhanos em Aljubarrota. E na obra *Viagem a Portugal* (1981), do consagrado José Saramago, também merece atenção mais detida o fato de Alexandre Herculano, ou, mais exatamente, a história do arquiteto cego da narrativa “A Abóboda”, que marca a infância escolar do autor luso contemporâneo, encontrar eco quando esse, em visita à cidade de Batalha, adentra a Sala do Capítulo do referido mosteiro:

Ao entrar na Sala do Capítulo, (Saramago) tem na lembrança aquelas páginas de Alexandre Herculano que o impressionaram na infância: o velho Afonso Domingues sentado sob a pedra de fecho da abóboda, os serventes retirando as escoras e o cimbre, em ânsias não fosse desmoronar-se a construção, e, da banda de fora, espreitando pela porta ou pelas janelas laterais, a multidão

de obreiros, com algum fidalgo à mistura, em ansiedade igual: “Cai, não cai”, não faltava quem tomasse o desastre por garantido, e enfim, passando o tempo e sustentando-se o grande céu de pedra, o dito de Afonso Domingues: “A abóbada não caiu, a abóbada não cairá”. Tem o viajante ideia de que o seu professor de então levou o caso à ligeira, apenas uma lição como qualquer outra, quando aqui se está mesmo a ver que não (Saramago, 1997: 239).

Bastante pertinente é a comparação empreendida por Teresa Cristina Cerdeira da Silva entre o conto “A Abóboda”, de Alexandre Herculano, descendente de mestres de obras de Mafra, e o saramaguiano *Memorial do Convento* (1982), acerca do evento marcante da construção da igreja mafrense de D. João V na primeira metade do século XVIII, embora os protagonistas desse romance não sejam o rei e a mulher, nem a nobreza, muito menos o alto clero, mas figuras anônimas da sociedade portuguesa. Vejamos:

A questão que está na base da aproximação dessas duas casas nacionais portuguesas – o Mosteiro da Batalha e o Convento de Mafra – é a sua dimensão de fundadoras da nacionalidade. Enquanto, no texto de Herculano, a batalha de Aljubarrota e o Mosteiro que a celebra são obras nacionais e colectivas, no desvio que o narrador do Memorial do Convento opera, ao retirar da origem de Mafra a sua parte de eco nacional para a reduzir ao voto pessoal do rei, uma outra perda se impõe na óptica da narrativa: a ausência de justificação do monumento como símbolo da nacionalidade (1999: 245).

Em Saramago, a característica mais nítida, certamente, é o impulso para realizar, em versão novelesca, uma retomada do discurso histórico a partir de um trabalho admirável de pesquisa e reflexão, valorizando, como faz Herculano em

sua *História de Portugal*, o esforço coletivo, que, afinal, é o motor dos fatos. Tal dado podemos confirmar em *História do Cerco de Lisboa* (1989), romance histórico saramaguiano que gira em torno da conquista da capital lusitana aos mouros em 1147:

Sumariamente, da leitura da História de Portugal de Herculano, o que se pode concluir é o seguinte: há uma concordância (surpreendente?) da parte da História do Cerco de Lisboa no que respeita ao enunciado da História. As figuras históricas (mesmo as “secundárias”), as estratégias do cerco, a geografia, as “invenções” que nela se apresentam (lembramo-nos das torres de assalto às muralhas) têm o seu “pé na História”. Evidentemente, a grande e inevitável exceção constitui-se como o próprio motivo gerador do romance a ser escrito por Raimundo Silva: o NÃO que ele acrescenta à decisão dos cruzados de ajudarem D. Afonso Henriques na tomada de Lisboa. Ainda assim, essa intromissão se dá pelo aproveitamento de uma posição conflituosa e hesitante em termos da aceitação das condições do acordo proposto pelo Rei para o pagamento da tarefa, que, segundo Herculano, só não se constituiu em uma recusa pela ação contemporizadora de determinados líderes (...). Esta “fidelidade” de Saramago chega, algumas vezes, a ser “literal”, como neste fragmento em que os árabes respondem à proposta dos portugueses, feita antes do cerco, para que eles se retirassem “pacificamente” da cidade – portanto, na iminência da luta armada. Diz o texto de Herculano, dando vez ao porta-voz dos árabes: “Fazei o que puderdes, concluía eles; nós faremos o que for da divina vontade” (s.d.: 21). Diz o personagem mouro na História do Cerco: “Não vos demoreis mais tempo, fazei o

*que pudesdes, nós o que for da vontade de Deus*⁸³. Os exemplos poderiam se estender, mas parecem suficientes para garantir, a princípio, a afirmação de que há, na História do Cerco de Lisboa, uma apropriação, pelo universo ficcional, de dados referentes a uma realidade de natureza diversa: a do enunciado histórico, testável, cujo estatuto de “veracidade” é passível de controle (Gobbi, 1994: 74-75).

Não obstante o sobredito ponto que identifica Herculano e Saramago, isto é, a abordagem da história não apenas no tocante aos acontecimentos factuais de maior vulto ou à biografia de reis e nobres, e, sim, já em termos de toda uma conjuntura social, o paralelo entre o texto herculaniano e o saramaguiano demonstra duas concepções de história, que se vão refletir nas respectivas formas romanescas:

O romance histórico, na melhor tradição de Walter Scott, realizado com êxito, na literatura portuguesa, por Alexandre Herculano, faz o passado absorver o presente, como cânone de compromisso e exemplo para o comportamento social e político, transformando o respeito à tradição em um ato de contrição religiosa. O romance de Saramago faz o presente buscar um diálogo crítico com o passado, na tentativa de encontrar um sentido para o tempo, múltiplo, mutável e construído pelo homem, pleno de potencialidades que se irrealizaram. Essa diferença se revela na forma discursiva, decorrente de uma concepção do próprio discurso. O romance histórico (romântico) se deseja a representação afirmativa de uma realidade exemplar, a ser repetida, não como única promessa de bonheur, como atribuía Benjamin à arte, mas como única possibilidade de felicidade. O narrador se apresenta como evangelista, aquele que anuncia uma

⁸³ SARAMAGO, José. *História do Cerco de Lisboa*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989: 205.

verdade, assumindo o ponto de vista onisciente e dirigindo a narrativa segundo as demandas da doutrina a ser exemplificada pela ação do herói. Isso fica particularmente evidente em Eurico, o Presbítero, que deixa revelada a concepção romântica de História, ao buscar na medievalidade o suporte mimético da história nacional (Rodrigues Filho, 1997: 162)⁸⁴.

Intermediário entre o romance histórico romântico e o romance *realista* oitocentista, revela-se o romance campesino, que, dada a progressiva concentração urbana, focaliza o tédio, a opressão da cidade, ao mesmo tempo em que enfoca o saudosismo da vida primitiva das aldeias e dos vilarejos portugueses, onde sobrevivem valores pré-industriais.

Rebento da atualidade da narrativa herculaniana “O Pároco de Aldeia”, que introduz o realismo rústico em Portugal, o romance campesino dialoga com as *Viagens na Minha Terra* no que diz respeito ao idílio amoroso entre a provinciana e diáfana Joanhina e o inglesado e conflituado Carlos. Aliás, na heroína e no conjunto da paisagem das *Viagens*, percebemos a revivescência da atmosfera de nostálgico e melancólico bucolismo de *Menina e Moça*, ou *Saudades* (1554), de Bernardim Ribeiro. Para Júlio Dantas, a novela da *menina dos rouxinóis*, enquadrada nas *Viagens*, é a *Menina e Moça do Século XIX* (apud Passos, 1949: X).

O autor de *Viagens na Minha Terra* repercute, não pouco, no expoente máximo da crônica aldeã em terras portuguesas, embora tal ficcionista não tenha plena consciência do fato. Estamos falando de um dos mais populares escritores lusos, conhecedor dos segredos da arte de narrar: Júlio Dinis. À guisa de ilustração, mencionemos que, na peça garrettiana *O Alfageme de Santarém, o padre Froilão (congênere do pároco de aldeia herculaniano, personificação do clero liberal), velho bondoso que compõe desarmonias e casamentos, é o tipo do padre romântico, como o de As Pupilas do Senhor Reitor* (Mendes, 1979: 40).

⁸⁴ Ver, nas páginas 277, 278 e 279 dos anexos, subsídios para uma cronologia do romance histórico português no século XX.

E os romances dinisianos, doces, porém muito atentos aos usos e costumes provincianos, sem o convencionalismo bucólico do classicismo, a exemplo dos citados *best-sellers* de Herculano e Camilo, são, segundo Albino Forjaz de Sampaio (1925: s.n.), *imperecíveis, os mais lidos das letras portuguesas* (e dos mais adaptados para o cinema e a televisão). Para tanto, contribui o que António José Saraiva frisa, no apontamento abaixo, sobre o autor de *A Morgadinha dos Canaviais* (1868):

O seu estilo impessoal, incaracterístico, arrumado, sem ornatos, feito para o leitor corrente, é também muito significativo pelo gosto da linguagem sóbria e funcional que supõe no mesmo público (1995: 120).

Tido, em Portugal, na conta do mais célebre modelo do romancista-pedagogo, Dinis, acompanhando o projeto educativo da primeira geração romântica, explica que utiliza, *como livros instrumentos (...) para educarem, civilizarem e doutrinarem as massas*⁸⁵, os seus romances⁸⁶ (principalmente através daquilo que entende como a sadia moral do campo):

Para Júlio Dinis o carácter didáctico da literatura era ponto assente, compartilhando com Alexandre Herculano e muitos outros escritores da época o ideal da educação do povo. Podemos aqui recordar o que diz António José Saraiva a este respeito: “Não deixa de ser significativo que grande parte da obra de Júlio Dinis se tenha inicialmente destinado à publicação em folhetins de jornais do Porto, jornais de famílias burguesas recatadas, onde iam fazer companhia à caixa da costura”, jornais esses que constituíam o melhor

⁸⁵ *Apud* VIEIRA, Yara Frateschi. “Apresentação” – Prefácio de *As Pupilas do Senhor Reitor*. São Paulo: Ática, 1991.

⁸⁶ Júlio Dinis impõe-se *uma espécie de preceptiva teórica para a criação ficcional, conforme registram seus manuscritos esparsos que levaram João Gaspar Simões a considerá-lo o primeiro teorizador do romance em Portugal* (Santilli, 1981: 119).

veículo para chegar a uma classe em formação, a pequena burguesia de serviços, comerciantes, empregados de escritório, etc., que não tendo uma educação literária adequada não tinha capacidade para bem escolher as suas leituras, como faziam as classes dominantes, há muito habituadas a ler. Definido assim o público potencial a que se destinavam as suas obras, é curioso verificar (...) a permanência de algumas constantes temáticas em todas elas. Esse cuidado posto na escolha dos temas que mais o atraíam e simultaneamente atraíam o público constitui, segundo o mesmo autor, a razão do “seu extraordinário êxito, que não se desenvolveu apenas em extensão, mas também em profundidade” (Nabais, 1998: 12-13).

Com exceção de *Uma Família Inglesa* (1868), os romances de Júlio Dinis apresentam temática rural, numa retomada do velho tema peninsular do desprezo da corte e do elogio da aldeia. Nesse sentido, há tempos que vem sendo apontada a filiação dos romances campestres dinisianos, notadamente *As Pupilas do Senhor Reitor*, na novela idílica de Herculano, “O Pároco de Aldeia”, e o próprio Dinis testemunha essa filiação numa carta ao mestre, quando esse já se acha convertido no Solitário de Vale de Lobos:

Este romance das Pupilas é a realização dum pensamento filho das impressões que, desde a idade de doze anos, tenho recebido das sucessivas leituras do “Pároco de Aldeia”. O meu reitor não faz mais do que seguir, a passo incerto, as fundas pisadas que o inimitável tipo criado por V. Exa. deixou na sua passagem (apud Ferreira, 1998: 21).

Lembrando que a ficção dinisiana, em relação ao ultra-romantismo, supera o dito temor psicótico do presente, *As Pupilas do Senhor Reitor*, que Alexandre Herculano chama o *primeiro romance português do século* (Lopes & Saraiva, s.d.:

804), descontado o caso, sem seqüência imediata, da novela *Viagens na Minha Terra*, de Garrett, constituem, num trabalho pioneiro em solo luso, o verdadeiro romance de assunto contemporâneo, *amparado certamente por um público que tivera tempo de amadurecer desde os primeiros ensaios do romance histórico* (Saraiva, 1995: 120). Como acentua Josué Montello acerca de Júlio Dinis:

Tudo quanto lhe saiu da pena, numa rápida existência de escritor, trouxe o dom da identificação imediatamente com a alma do grande público. (...) Da leitura de seus quatro romances, fica um saldo a favor da bondade humana, refletindo a sensibilidade enternecida do romancista, na feição peculiar de algumas de suas mais vivas personagens. (...) Poderíamos aproximá-lo, na literatura brasileira, a Joaquim Manuel de Macedo, na concordância dos romances que lhe saíam da pena com a sensibilidade do grande público (s.d.: 5).

E a ressonância da nova opção temática consagrada pelo autor de *Os Fidalgos da Casa Mourisca* - a novelística campesina - ainda se faz sentir na produção de Camilo Castelo Branco, embora a vida no campo não seja, como ocorre em Júlio Dinis, saneadora e purificadora no romancista de Seide.

Ao contrário, no tocante à narrativa ficcional camiliana, como assinalam, em *História da Literatura Portuguesa*, os críticos António José Saraiva e Óscar Lopes, *a observação dos tipos e da linguagem da população rural minhota torna-se mais consciente, reagindo contra a idealização por autores que tinham focado esse meio, como Paganino, Júlio Dinis, D. António da Costa* (s.d.: 823). Ou seja: em Camilo, o campo não nos aparece como espaço mitificado, mas já encarado objetiva e realisticamente. Assim é que:

depois de se instalar em Seide, Camilo deixou de escrever novelas de assunto citadino e passou a inspirar-se na vida campesina. É certo, realmente, que a longa permanência em

Seide (donde, aliás, se ausentava de quando em quando) lhe foi permitindo uma observação do espírito e dos costumes rústicos que lhe vivificou o estilo e o tornou apto a atingir o superior realismo das Novelas do Minho (1875-1877). (...) Já em 1859, em Lisboa, Camilo, em alguns dos Doze Casamentos Felizes (1861), regressava ao campo em espírito e escrevia páginas admiráveis sobre a paisagem natural e humana das províncias do norte, o que há-de culminar nas Novelas do Minho (Prado Coelho, 1946: 345).

O mesmo confronto entre campo e cidade, freqüente entre os românticos, chega a momentos bem posteriores, como à chamada fase pós-realista, ou melhor dizendo, de maturidade artística, de Eça de Queirós, o qual, às portas do século XX, prolonga o interesse pela província.

Tal interesse se manifesta em *A Ilustre Casa de Ramires* (1900), cujo foco narrativo se volta para a tradição passadista da ruralidade ancestral lusa, representada, em termos literários, pelo romance histórico e pelo campesino, assim como se manifesta em *A Cidade e as Serras* (1901), obra em que Eça opõe *à poluição mecânica das grandes metrópoles uma versão mais ou menos idílica da ruralidade portuguesa* (Lopes & Saraiva, s.d.: 699). Ou, como quer Paulo Franchetti no texto introdutório ao seu trabalho em parceria com Beatriz Berrini, *Correspondência – J. M. Eça de Queiroz/J. P. Oliveira Martins: O que é português, aqui, é identificado ao campo, à aristocracia agrária, em clara oposição ao mundo pervertido da civilização, do declínio da política, da cupidez e da falta de valores* (1995: 15).

Sobre esse aspecto, João Gaspar Simões, em uma passagem da sua biografia de Eça de Queirós (s.d.: 664), escreve com espirituosidade: ... *ei-lo a*

resvalar, insensivelmente, para Júlio Dinis⁸⁷. Efectivamente, A Cidade e as Serras (...) são uma nova Morgadinha dos Canaviais⁸⁸.

E, num reparo certo, Francisco Maciel Silveira, em “Nova Arcádia Lusitana” – Prefácio de *A Cidade...* (1995: 12), declara: *Tem nome essa idealização finissecular da paz rústica e rural numa aldeia pátria. Chama-se Neogarrettismo*. Pertinentemente, José Osório de Oliveira, no clássico *O Romance de Garrett*, se pergunta:

Quem não verá em A Ilustre Casa de Ramires e, sobretudo, em A Cidade e as Serras duas estradas reais abertas na terra portuguesa pelo processo do engenheiro Garrett!? A descrição da subida para Tormes é quase uma paráfrase da visita ao Vale de Santarém, e que o mestre Garrett esteve presente no espírito do Eça verifica-se pela confissão involuntária que é a escolha do nome de “Joaninha” para designar a idealizada mulher portuguesa: “Joaninha dos Olhos Verdes”, nas Viagens, “Joaninha, da Flor da Malva”, em A Cidade e as Serras (1952: 188).

Como parece que a proposta realista-naturalista já não corresponde às necessidades estéticas do autor de *Os Maias* (1888), um verdadeiro romântico,

⁸⁷ Antonio Candido observa que *Eça jamais se libertou da velha moral portuguesa, do culto idealizado da honradez aldeã e forte, de um padrão corriqueiro e convencional, que em suma é o de Júlio Dinis* (1971: 49).

⁸⁸ A queirosiana Beatriz Berrini, em um artigo por ela assinado, também faz um interessante paralelo, agora entre *A Ilustre Casa de Ramires* e outro romance dinisiano. Vejamos: *Um parêntese para refletir a respeito de outro romance português, este de Júlio Dinis, que tem por matéria essa mesma aristocracia rural nortenha, sobretudo aquelas Casas espalhadas pelo Minho ou Entre Douro e Minho. Refiro-me a Os Fidalgos da Casa Mourisca, de 1871, ano da morte do seu autor. Eça de Queirós estimava-o e dedicou-lhe um pequeno estudo nas Farpas. Curiosamente, Júlio Dinis aparece em geral como autor romântico nas Histórias da Literatura Portuguesa, enquanto Eça é considerado um autor realista. Todavia, em relação ao estado da nobreza rural nortenha, o primeiro é muito mais fiel à realidade histórica: inúmeras são as Casas presentes em Júlio Dinis cuja existência era anterior ao Reino: no texto, além dos dois fidalgos herdeiros da Casa Mourisca, fala-se em primos e outros nobres decadentes. E se, na Ilustre Casa, temos um Pereira que, arrendatário, é capaz de fazer reflorir as terras abandonadas pela aristocracia, nos Fidalgos da Casa Mourisca, Tomé da Póvoa, que servira como criado do Sr. D. Luiz Negrão de Vilar de Corvo, passara depois a rendeiro e, a seguir, a proprietário. Será ele a orientar Jorge, o primogênito, na recuperação da Casa Mourisca, emprestando-lhe mesmo dinheiro para que tal conseguisse. Românticamente, Jorge acaba por casar-se com Berta, filha de Tomé. Mas, do ponto de vista da fidelidade à História, Júlio Dinis é mais realista que o nosso Eça de Queirós* (2000: 48).

segundo lhe chama o amigo porta-voz do Neogarrettismo, Alberto de Oliveira, Maria Leonor Buescu, também sugerindo uma postura neogarrettista em *Eça de Queirós*, frisa o que se segue:

Um dos aspectos mais significativos que se vão acentuando nas suas últimas obras, sobretudo, em A Cidade... e em A Ilustre Casa..., é o enternecimento (...) purificado do romancista pela Terra Portuguesa: a que cheira bem, a que dá felicidade através do tradicionalismo e da brandura de costumes (1994: 85).

Tanto em *A Cidade*, quanto em *A Ilustre Casa*, no tratamento dispensado à Pátria de Afonso Henriques, há muito de idealização, componente romântico que é reintroduzido na obra queirosiana. A esse respeito, não podemos deixar de mencionar o autorizado parecer de Jacinto do Prado Coelho em um verbete, oportunamente denominado “Neogarrettismo”, elaborado para o consagrado *Dicionário de Literatura* por ele dirigido: *O próprio Eça, em A Cidade e as Serras e A Ilustre Casa de Ramires, comungou no culto dos valores castiços, aproximando-se do espírito da geração (neo-romântica) de 90 (1997: 711).*

Os dois livros ecianos em apreço possuem como gênero-fonte um tipo de narrativa seminal nos séculos XIX e XX, com grande eco em Portugal, já que ainda vamos encontrá-lo, por exemplo, no neo-realismo, surgido em 1940. Referimo-nos ao conto rústico. Por sinal, o romance *A Cidade e as Serras* consiste no desdobramento do conto ruralista queirosiano “Civilização”. E a espécie literária em questão é iniciada, como sabemos, por Alexandre Herculano em “O Pároco de Aldeia” e continuada, nos *Contos do Tio Joaquim* (1861), por Rodrigo Paganino, que é amigo e admirador do historiador lusitano e louvado por Dinis, com quem demonstra curiosas afinidades:

Médico como Gomes Coelho (Júlio Dinis) e tuberculoso como ele, Rodrigo Paganino, a quem também a doença

levou a descobrir o encanto da vida campestre, foi sem dúvida o escritor português que mais directamente influenciou o jovem romancista na criação das suas Cenas da Aldeia, subtítulo dos romances cuja acção se situa no campo – As Pupilas do Senhor Reitor e A Morgadinha dos Canaviais. Contemporâneos, pois Rodrigo Paganino morre, em 1863, com vinte e oito anos, ambos subordinaram a finalidade estética a objectivos éticos, e ambos consideraram a literatura um apostolado (Ferreira, 1998: 21).

Quanto a Rodrigo Paganino, a sua coletânea *Contos do Tio Joaquim* atinge, em especial junto à massa de leitores anônimos, várias edições até os nossos dias, decerto pela identificação dessa obra com a tradição oral, que, comumente, mantém-se viva em meio ao grande público, de onde:

partindo da idéia de que, “entre nós, nestes últimos tempos sobretudo, a literatura tem desprezado um tanto o gosto popular”, e amparado no exemplo de Émile Souvestre e o seu Au Coin du Feu (1852), como reconhece e declara, o ficcionista imagina um tio Joaquim meio bíblico, que “nunca soube ler”, a despender os serões da aldeia (depois também evocados por Dinis nos seus Serões da Província, de 1870) narrando histórias perpassadas duma sentimentalidade fácil, melodramática, via de regra acerca do namoro, e duma religiosidade ingênita, supersticiosa, emblematizada no dito popular “voz do povo é a voz de Deus”, dando origem a uma evidente ou implícita moralidade cristã, que por pouco não nos faz regressar aos “exemplos” de Trancoso (Moisés, 1999: 15-16).

À semelhança de um aspecto que verificamos em “A Dama Pé-de-Cabra”, de Alexandre Herculano, ou seja, a identificação do autor/narrador com o jogral da Idade Média e a dos leitores com os ouvintes, numa adoção do tom de conversa à

lareira (...assentai-vos aqui ao lar, bem juntos ao pé de mim, e contar-vos-ei a história...), nos contos rústicos de Rodrigo Paganino, que pretende doutrinar um público popular, a figura central do Tio Joaquim assume, explicitamente, o papel do típico contador de histórias, o qual é o dono da fala, senhor do discurso, repositório de casos e detentor de um certo encanto no narrar, o que é um dado a levarmos em consideração, porquanto:

se recupera, deste modo, a representação da tradição oral (conforme observamos) e comunitária, resquício medievalizante que o ambiente naturalmente conservador da província retivera como memória, entretanto já praticamente desaparecida no cenário urbano (Buesco, 1997: 397).

Isso comprova que o conto, no Oitocentos, ao menos no tocante aos primeiros exemplares surgidos em Portugal, representados pela história campesina, ainda se filia, claramente, à sua forma primitiva oral: mesmo em se tratando de narrativas escritas, vazadas em linguagem com preocupações estilísticas, a espécie literária em evidência guarda, no caso, reminiscências do *contar* – transmissão oral de um incidente, de cujo interesse Garrett também se faz eco, ao publicar o *Romanceiro*.

Nessa clave, o êxito de público da produção contística de Paganino é o primeiro sinal da vasta e duradoura fortuna de que disporá, entre os lusitanos, o conto rústico, como atesta a obra de Teixeira de Queirós; a de Trindade Coelho, cujo livro *Os Meus Amores* (1891) totaliza, em 1978, já 16 edições, e a de Pedro Ivo, autor de histórias em que um narrador também se dirige ao leitor à moda de palestra ao pé do fogo. Esse é o caso da coletânea *Contos* (1874), alvo de crítica elogiosa empreendida por Alexandre Herculano, e do romance *O Selo da Roda* (1876), que conhece ampla acolhida, sendo adaptado ao teatro por muitos autores.

E é fora de dúvida que a recepção bem sucedida de Júlio Dinis deve-se, quase que inteiramente, ao fato de ele corresponder à demanda da modalidade fictiva em tela por parte do grande público:

O prodigioso sucesso do livro (As Pupilas do Senhor Reitor), bem como dos Contos do Tio Joaquim de Paganino, que muito o estimulou, e da ficção bucólica em geral, é curioso como sintoma dos ideais e das origens rurais próximas da burguesia ledora portuguesa (Lopes & Saraiva, s.d.: 806).

Dentro do mesmo espírito, António José Saraiva e Óscar Lopes, em seu clássico *História da Literatura Portuguesa*, justificam a sedução do público lusitano, pela narrativa rústica, através dos fatores abaixo:

A propriedade rural servia então claramente de base às instituições, embora a maior parte dos leitores vivesse em meio urbano. Dela partiam para a Universidade, por vezes, via seminário, adolescentes abastados ou protegidos – numerosos intelectuais portugueses pertenciam a famílias de proprietários rurais, a ela estava ligada por laços mais ou menos directos quase toda a burguesia provinciana e grande parte da de Lisboa. Estas circunstâncias certamente contribuíram para a voga das características do conto e do romance rústico entre nós. Por um lado, os tipos e as pequenas intrigas de aldeia ou de vila eram mais acessíveis ao horizonte de consciência da maior parte do público português do que os problemas mais complexos da vida urbana; por outro lado, perante as condições próprias da vida urbana em desenvolvimento, da burocratização, da centralização administrativa, etc., muitos escritores reagiam idealizando um sucedâneo da velha tradição bucólica onde as relações humanas aparecessem menos deformantes e

mais espontâneas. Já o vimos n'A Cidade e as Serras. É certo que Camilo mostrara quanto havia de falso na idealização da vida rústica, secundado (...) por Abel Botelho, mas os leitores não procuram sempre o mais verosímil. Por isso, as excepções não bastam para alterar a orientação tomada pelo conto rústico a partir de "O Pároco de Aldeia" (s.d.: 937).

Convém mencionar, no contexto maior deste trabalho, que um dos romances ruralistas aqui citados, *A Ilustre Casa de Ramires*, analisado sob a ótica historicista, singulariza-se como uma obra que possui, em *mise-en-abîme*, uma narrativa em prosa histórico-ficcional, intitulada *A Torre de D. Ramires*: o protagonista do designado romance *anda ele mesmo às voltas com a composição de uma novela histórica sobre a própria família, novela essa de que o leitor de A Ilustre Casa vai lendo trechos e acompanhando as vicissitudes de composição* (Franchetti, 1995: 40).

Com a inserção de tal novela, Eça de Queirós visa a satirizar o romance histórico, que ainda desfruta de prestígio e de público no final do século XIX. Nesse sentido, Vitorino Nemésio nos recorda o que se segue:

Eça de Queirós passa sobre Herculano um quase-silêncio elegante e irônico. Que pelo menos a técnica do romance histórico o interessou, prova-o a novela com que Gonçalo Mendes Ramires, guiado pelo seu braço e com uma coleção do Panorama ao pé de um ramo de rosas, resolve celebrar a antiguidade da Torre e a glória do avô Tructesindo (1963: 27-28).

O *quase-silêncio* queirosiano acima mencionado acha-se em consonância com a metade final do século XIX, quando, como diz Regina Zilberman: *o Naturalismo domina a cena literária, e o romance histórico passa para um segundo plano, sobrevivendo, sobretudo, entre os escritores alemães* (2003: 111).

Daí o fato de, no País de Camões, expoentes da geração positivista, como Eça e Oliveira Martins, tratarem de eliminar a ficção histórica da sua prática literária, tendo em vista o estabelecimento de novos valores e novas concepções da narrativa de imaginação entre os portugueses.

Tal é, exatamente, quando da introdução do movimento realista em terras lusitanas, o tema desenvolvido por Eça de Queirós numa das *Conferências Democráticas do Cassino Lisbonense* (1841) – uma série de palestras proferidas pela juventude intelectual ávida de mudanças na vida cultural do país -, oportunidade em que o escritor de Póvoa de Varzim postula que o romance moderno deve basear-se na observação e na análise e, por conseguinte, deve selecionar os seus assuntos em sincronia com o momento da escrita.

Desse ângulo de visão, a investigação de *tempos idos e vividos* constitui objeto de outra espécie de conhecimento, com método e técnicas próprios: a história científica. De modo coerente, Eça considera os principais romances lusos do século e cita-os (*Eurico, O Monge de Cister, A Mocidade de D. João V, O Arco de Sant'Ana*), renegando-os como gênero, neles vendo a falsidade e a inferioridade enquanto criações ficcionais. É que, para o futuro autor de *As Cidades e as Serras*, como bem ressalta Paulo Franchetti:

A ficção histórica sempre foi, desde a sua conferência no Cassino, um gênero que não tinha lugar na sua época. De fato, embora mais para o final da vida Eça de Queirós vá aumentar sensivelmente o âmbito do que considera digno dos novos tempos, compondo as lendas de santos e os contos moralizantes ambientados em várias épocas do passado, a verdade é que nunca se dedicará à ficção histórica. Para ele, a única forma pela qual a velha narrativa romântica pode ser incluída na modernidade é enquanto pastiche evidente e voluntário, como em A Ilustre Casa de Ramires (1996: 10).

Então, ironicamente, a técnica do gênero posto em voga em Portugal por Alexandre Herculano é reproduzida no *pastiche* romanesco incrustado no enredo de *A Ilustre Casa*. A intenção do pseudo-autor, Gonçalo Mendes, é moldar as “formas fluidas” do romantismo a uma linguagem de cariz realista, tendo como modelo o romance histórico *Salambô* (1862), de Flaubert. Mas, tal desejo não se concretiza, pois *A Torre de D. Ramires* termina por ser nada mais que uma degenerescência do modelo estilístico romântico.

Por meio da narrativa da personagem principal de *A Ilustre Casa*, Eça realiza uma magistral desconstrução dos ingredientes imprescindíveis à elaboração de um romance histórico, mais precisamente, da ficção medievalista epigonal, que faz uma imitação diluidora e anacrônica de modelos consagrados dentro do gênero: *Através do enquadramento da actividade de escrita de Gonçalo se faz a “charge” ao Neogarrettismo⁸⁹ e se introduz a paródia do romance histórico que os fragmentos da novela constituem* (Rocheta, s.d.: 476).

Contudo, o romance queirosiano em questão também nos sugere (pois, na verdade, a paródia consiste numa homenagem ao valor de uma obra de características relevantes, identificadas facilmente) que, no fundo, Eça mima a ficção histórica. De forma parodística, *o modo como Gonçalo narra sua novela faz lembrar os estilos de Garrett, Alexandre Herculano e Rebelo da Silva, ficcionistas românticos voltados epicamente para o passado* (Abdala Jr., 1980: 56).

Como nota T. F. Earle: *Por uma ironia da história literária, o romance histórico português mais bem conhecido, hoje, é provavelmente a narrativa acerca das façanhas do clã dos Ramires incluída por Eça n’A Ilustre Casa de Ramires* (1993: 515). Aliás, a novela do *doublé* de escritor, Gonçalo Mendes, merece duas

⁸⁹ Entre *A Ilustre Casa de Ramires* e o *Dom Quixote*, a par da identidade temática apontada por Ernesto Guerra da Cal, isto é, o contraste de dois elementos: *o mundo épico, belamente bárbaro, da Idade Média – e o mundo prosaicamente contemporâneo* (1997: 458), também podemos verificar uma idêntica ocorrência formal, qual seja: assim como a narrativa cervantina satiriza a cultura cavaleiresca sendo uma novela de cavalaria, o romance eciano satiriza o Neogarrettismo sendo uma obra de sugestão neogarrettista. *A Torre de D. Ramires* nos remete a estas palavras de Alberto Ferreira em sua *Perspectiva do Romantismo Português: A exaltada simpatia pela Idade Média (...) corresponde ou prefacia a filosofia da saudade e os neogarrettianos – é um recuo aos confins do tempo, aos vínculos de suserania, à economia agrária, às virtudes idealizadas do passado sem prospectiva. É uma espécie de reabsorção mística de um absoluto ilusoriamente vivido numa idade de ouro. Paraíso perdido, em suma* (1979: 100).

edições em volume independente de *A Ilustre Casa de Ramires*: uma em Portugal, pela editora Bertrand, e outra no Brasil, pela Lacerda Ed. Entre nós, com respeito a tal publicação, cujo texto é fixado por Beatriz Berrini, assim se manifestam os seus editores:

Realmente tudo o que uma editora poderia desejar para a sua estréia seria um texto inédito de Eça de Queirós. Melhor não é possível imaginar em língua portuguesa. Como já na há textos inéditos – pelo menos mais longos, em prosa de ficção – do grande homem, a Lacerda Editores escolheu desentranhar do monumento que é A Ilustre Casa de Ramires a pequenina novela A Torre de D. Ramires, escrita pela personagem principal do romance, Gonçalo Mendes Ramires. Assim, esse formidável livro, que nos traz nas suas primeiras páginas trechos arrebatadamente inesquecíveis como a genealogia dos Ramires (aqui reproduzida como um prefácio), também nos dá a oportunidade de conhecer em detalhe a outra grande obra que é A Torre de D. Ramires. Não nos arrogamos o direito de achar que essa idéia é original. Até sabemos que não é, pois um grande amigo dos editores, queirosiano histórico, já fazia no seu exemplar de A Ilustre Casa marcas separando a novela, para que pudesse lê-la independentemente. Chamava-se esse amigo Cláudio Oscar Soares Filho, à memória de quem esta publicação é dedicada (1997: 5).

No entanto, como ressalva Antonio Candido, em “Ironia e Latência”, artigo alusivo aos cem anos de publicação de *A Ilustre Casa de Ramires*, é:

interessante, mas tem valor apenas pitoresco, a publicação separada d’A Torre de D. Ramires (o que já vi duas vezes), pois ela é parte essencial do livro e não foi feita para ser lida independentemente. Do mesmo modo e com igual arbítrio

seria possível imaginar uma edição que contivesse apenas a ação presente, devidamente costurada nos cortes (2000: 19).

Em *A Ilustre Casa de Ramires*, ou melhor, em *A Torre de D. Ramires*, Eça de Queirós acredita ou quer acreditar nas linhas mestras que caracterizam, segundo Luckács, a ficção histórica: ter *caráter épico* e ser fruto da *idéia nacional* (1966: 23-35). Noutras palavras, Eça procura, no gênero romanesco em foco, a heroicidade, a virilidade, a capacidade empreendedora, o sentimento de honra, enquanto contribuição artística para o despertar da energia nacional que se acha adormecida, para o resgate do vigor primitivo de seu povo e do orgulho pátrio tão desprestigiado - enfim, para o ressurgir da tradição heróica que marca a glória da nação no passado. E isso se dá, de acordo com Ernesto Guerra da Cal, por dois motivos, a saber:

o amor à terra, à gente e à paisagem lusas, que o autor sempre teve, acentuado agora pela idade e pelo exílio consular vitalício; e a atracção “latente e culpável” que o romance histórico sempre exercera sobre o seu espírito essencialmente romântico, emoção esta que a sua formação positivista considerava inconfessável (1997: 458)

Nesse quadro, João Alexandre Barbosa (2000: 111) atribui o sucesso de público e de crítica de *A Ilustre Casa*, que intenta ressuscitar o antigo brio nacional e reerguer a pátria pela recuperação das suas *vocações legítimas* - a agricultura, o comércio e o colonialismo - a uma certa disposição de Eça para se reconciliar com o seu país. Em âmbito estrito, Paulo Franchetti nos fala do retorno ao localismo *sob os mais variados aspectos: poesia, fabulário, medicina, culinária* (1995: 15). Inclusive, nos últimos anos de vida, o romancista lusitano costuma:

percorrer com lentidão e paciência as bancas de livros usados, às margens do rio Sena, à cata de algum volume

puído e sujo de qualquer nome célebre do passado português. Em casa, lia com emoção obras que pintavam com fortes tintas patrióticas o país distante. Chegou mesmo a aconselhar os jovens que o visitavam em Paris a que lessem desde cedo “os mestres da nossa língua e da nossa história” (Higa, 2000: s.n.).

Até porque o torrão natal do autor de *A Ilustre Casa de Ramires*, no fim das contas, tinha sofrido na pena queirosiana, que fecha, com os textos da chamada fase realista-naturalista, francamente antipatriótica e cosmopolita⁹⁰, o cerco crítico à sociedade lusitana. Vejamos, então, a esse propósito, o aludido comentário de João Alexandre Barbosa:

Não foi preciso esperar cem anos para que A Ilustre Casa de Ramires passasse a figurar como uma das mais lidas e importantes obras de Eça de Queirós. Na verdade, desde a sua publicação em revista e logo em seguida em livro, precisamente em 1900, se transformou em um dos textos mais lidos do escritor português. E, sem dúvida, uma das razões para isso foi o fato de parecer (e não sem razão), sobretudo para aqueles leitores desgostosos da crítica feroz a que o romancista submetera a sociedade portuguesa em obras anteriores, um texto de abrandamento. Para aqueles leitores, uma espécie de reencontro de Eça de Queirós com os verdadeiros fundamentos da nacionalidade portuguesa e que se traduzia pela retomada do chamado romance histórico bem ao gosto daquilo que havia sido realizado, dentro do romantismo, por um Alexandre Herculano, por exemplo.

⁹⁰ Georges Le Gentil nos informa: *muitas vezes repetiu-se que o novo deus da geração de Coimbra era a Humanidade. No conjunto, este movimento cosmopolita se opõe ao nacionalismo (...)*. No original: *On a souvent répété que le nouveau dieu de la génération de Coimbra était l’Humanité. Dans l’ensemble, ce mouvement cosmopolite s’oppose au natiolisme (...)*. In: LE GENTIL, Georges. *La Littérature Portugaise*. Complété par Robert Bréchon. Paris: Chandeigne, 1995: 161. Igualmente, Eduardo Lourenço assinala que: *A palavra de ordem desse movimento foi a europeização de Portugal* (1999: 154).

Vitorino Nemésio chega mesmo a asseverar que o *belo conto medieval* “O Tesouro Escondido”, de um Eça de Queirós “à maneira de Herculano”⁹¹ (...), culminou na arrastada deliciosa novela histórica do Gonçalo de A Ilustre Casa de Ramires (1970: XIX)⁹². E ainda é o mesmo Nemésio quem nos lembra que o Raposo de A Relíquia (1887) e o Palma Cavalão de Os Maias (1888) desvanecem-se com Herculano como uma das glórias nacionais (1963: 28)⁹³.

Para a geração de Eça de Queirós, autoproclamada “Os Vencidos da Vida”, Alexandre Herculano representa o modelo do intelectual lusitano fadado ao isolamento e ao ostracismo, numa nação que desconhece a cultura e os seus homens de idéias. Em *Os Maias*, Eça ficciona tal condição por meio das seguintes palavras do seu *alter ego* João da Ega, que faz, com espirosidade, alusão ao auto-exílio de Herculano no espaço rural, onde passa a dedicar-se à agricultura: *Não vale a pena, Sr. Afonso da Maia. Neste país, no meio desta prodigiosa imbecilidade nacional, o homem de senso e de gosto deve limitar-se a plantar com cuidado os seus legumes. Olhe o Herculano...* (1997: 1306)

Também o romance ruralista de Eça, *As Cidades e as Serras*, na observação de José-Augusto França, em *O Romantismo em Portugal: Era o regresso à terra, ad uterum, o “Vaterländische Umkehr” de Hölderlin – um certo medo...* A Felicidade Pela Agricultura (1849) do velho Castilho, se não o Vale de Lobos de Herculano reapareciam (1993: 555).

⁹¹ Como que à maneira de Herculano é outra narrativa queirosiana, vagamente ambientada na Idade Média: “A Aia”, que integra os *Contos* (1902).

⁹² Assim como Ernesto Guerra da Cal, Carlos Reis reconhece que: *Com A Ilustre Casa de Ramires Eça cede àquilo a que chamara “o latente e culpado apetite pelo romance histórico”, subgénero com assinalável tradição e variada qualidade no nosso romantismo. Os tempos são, então, de profunda crise institucional, com alcance nacional: o Ultimato inglês (1890) e a primeira tentativa de instauração da República (1891) traduzem essa crise de forma muito expressiva e motivam uma reflexão de tipo regenerador que Eça perfilha, refutando um passadismo estático e puramente contemplativo. Ao mesmo tempo, Gonçalo, protagonista d’A Ilustre Casa de Ramires, faz-se novelista de circunstância e, desse modo, inscreve no romance traumas e fantasmas que eram os do próprio Eça (o receio do plágio, as dificuldades da escrita, a sedução pela Idade Média, etc.); mas, para além disso, o romance abre lugar a uma questionação acerca da nossa memória histórica, da nossa relação com o passado e das nossas responsabilidades no presente...* (1996: 397).

⁹³ Da sua parte, quando do fechamento das *Conferências Democráticas do Cassino Lisbonense*, Alexandre Herculano, defendendo, como sempre, o direito à livre expressão, alinha-se ao lado do jovem Eça e de seus companheiros na célebre polémica conhecida pelo nome de *Questão Coimbrã*. Por seu turno, *os iconoclastas e irreverentes membros da geração coimbrã lhe devotaram respeito e admiração* (Silveira, 1981: 174).

Além disso, Eça de Queirós, no seu conto “O Defunto”, reverencia Herculano através de um diálogo parodístico com um texto desse autor, qual seja, “A Dama Pé-de-Cabra”. Tais composições, juntamente com “O Senhor dos Navegantes”, de Ferreira de Castro, representam, conforme Eunice Piazza Gai, num artigo sobre a narrativa fantástica lusitana, três momentos emblemáticos de relatos em torno de entidades divinas e demoníacas:

A análise particularizada dos contos “A Dama Pé-de-Cabra”, “O Defunto” e “O Senhor dos Navegantes” aponta alguns dados que, vistos a partir de uma perspectiva comparada, podem ser tomados como parâmetros do pensamento literário português no que se refere à abordagem do sobrenaturalismo cristão (incluindo os valores morais e ideológicos decorrentes) em diferentes períodos histórico-culturais (1993: 72).

Nesse âmbito, enfocando, como leitor de Alexandre Herculano, o Eça de Queirós das “Lendas de Santos”, incluídas nas *Últimas Páginas* (1912), Jaime Cortesão destaca o que se segue:

E se não podemos afirmar que levasse a sua paixão investigadora até às buscas de arquivos, sabemos que não lhe foram estranhas as fontes medievais impressas, como os Portugaliae Monumenta Histórica (1856-1873), o que (...) tem importância fundamental na génese de “São Cristóvão” (1970: 61).

Certamente tendo em vista a descrição da *parochial life* da cidade de Leiria, cenário onde se desenrola o enredo de *O Crime do Padre Amaro*, de Eça de Queirós, Harry Bernstein aponta outro aspecto do diálogo entre o autor de “São Cristóvão” e Alexandre Herculano. Vejamos:

Uma de suas histórias breves, que se tornou uma novela por direito próprio, foi o “Pároco de Aldeia”, uma narrativa deveras engraçada e algumas vezes hilária de um sacerdote de aldeia. (...) Isso ocorreu no filão do futuro romancista Eça de Queirós, no tom da moralidade rural, arraigada, de costumes provincianos da vila e nos padrões da família caseira em um Portugal fora de Lisboa (1983: 152)⁹⁴.

Nessa chave, assinalemos que, na *História da Origem e Estabelecimento da Inquisição em Portugal*, para o seu autor, o povo faz questão das pompas e das fórmulas externas do culto, indispensáveis para conservar quaisquer doutrinas religiosas entre os espíritos vulgares (s.d.: 293). De onde, em *O Padre em Herculano* (1965: 22), Manuel Trindade elabora o apontamento abaixo:

Nos romances, nomeadamente no Monge de Cister, (Herculano) dará largo espaço a festas e procissões, ainda e sempre como manifestações populares (vide “As Maias”, capítulo IV, e “A Procissão de Corpus”, capítulo XVIII). Eça de Queirós captou bem esta tendência romântica, ao observar que o que Amélia (de O Crime do Padre Amaro), assídua frequentadora da literatura romântica, “amava agora na religião e na igreja era o aparato, a festa – as belas missas cantadas ao órgão, as capas recamadas de ouro, reluzindo entre os tocheiros, o altar-mor na glória das flores cheirosas...” (s.d.: 59).

E até porque, nos textos herculanianos de atualidade, pressentimos, de saída, uma construção e um sentido bem mais próximos da chamada escola realista, como ventilamos, relativamente a “O Galego” na nota de rodapé 59, o

⁹⁴ No original: *One of his short stories, which became a novella in its own right, was the “Parocho de Aldeia”, a really funny and sometimes hilarious tale of an old village priest. (...) It was in the vein of the later novelist Eça de Queirós (1845-1900) in the tone of rural morality, stubbornness, village customs, and family-household patterns in Portugal outside of Lisbon. In: BERNSTEIN, Harry. Alexandre Herculano – Prime Historian and Historical Novelist. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, 1983.*

eciano Teixeira de Queirós, *cuja sátira da vida política nacional é talvez mais verosímil e corajosa que a de Eça* (Lopes & Saraiva, s.d.: 935), aos romances históricos do autor de *Lendas e Narrativas*, *prefere-lhes, como naturalista, “O Pároco de Aldeia”* (Nemésio, 1963: 29).

Numa bela suma concernente ao lugar que o autor de “O Pároco de Aldeia” ocupa no devir cultural e literário português, Ofélia Paiva Monteiro ressalta que *(Herculano) exerceu com a sua emotividade intensiva e o seu estilo amplificador no lirismo ou no sarcasmo um magistério ideológico e estético que marcou profundamente o nosso romantismo, a Geração de 70 e, de modo global, a nossa cultura moderna* (1997: 997).

Outrossim, em uma das suas colaborações para o já reconhecido *Dicionário do Romantismo Literário Português*, coordenado por Helena Carvalhão Buescu, Bernadete Capelo Pereira, no que tange à atualidade de Alexandre Herculano, chega a esta conclusão:

Se rastrearmos, no discurso crítico, literário ou historiográfico deste século, imagens do seu perfil e da sua trajectória, continuaremos a encontrar, de um lado, os que o reduzem a um bloco monolítico, sublinhando a “rigidez”, o “exacerbamento”, o “sectarismo”, a “inflexibilidade”, a sua “personalidade inteiriça”; de outro, os que interpretam a sua complexidade, articulando dialecticamente “clarividência” e “obstinação”, “unidade” e “variação”, “rigor” e “imaginação”, “tradição” e “inovação”, “nomadismo” e “sedentarismo”, “pragmatismo” e “idealismo”, “cambiantes e tensões” estruturantes da sua personalidade, do seu pensamento e do seu discurso. Esta é a perspectiva da crítica contemporânea que, além do hermeneuta admirável e pioneiro que foi Vitorino Nemésio, nos faz obrigatoriamente passar por Jacinto do Prado Coelho, Maria de Lourdes Belchior, David Mourão-Ferreira, José-Augusto Seabra, Vasco Graça Moura, entre outros, que, libertando-a dos

clichês a que o sucesso do seu tempo a reduziu, nos devolve a modernidade da obra de Herculano. (...) Herculano constitui na cultura portuguesa um caso singular de projecção da sua personalidade e da sua trajectória muito além do seu tempo, atravessando gerações, tempos diversos de crise, como uma espécie de reserva moral, referência quase mítica de um modo radical e inteiro de ser português, voz insubmissa e mordaz, profeta de uma utopia nacional que, traduzindo-se neste intelectual em vontade de acção e transformação, nos vem, de outro modo e de raiz, de um Vieira ou de um Bandarra e há-de fazer nascer Pascoaes e Pessoa (1997: 222-223).

* * *

Na ficção de atualidade, uma das modalidades mais originais que o romance assume em solo lusitano é aquela produzida pelo autor/narrador dos *Romances Marítimos* (1880-1889), Francisco Maria Bordalo⁹⁵.

Os romances marítimos de Bordalo são, na avaliação de Lopes & Saraiva, *curiosos e vivos na descrição de certas operações e aventuras navais* (s.d.: 801); curiosos porque, pelo menos na tradição literária de Portugal, país que se lança às grandes e longas viagens marítimas na ânsia de expandir-se geograficamente, o motivo do mar é inerente à poesia, enquanto que, por exemplo, no romance produzido na Inglaterra, grande potência marítima, ou melhor, no romance de língua inglesa, tal motivo constitui um tema fértil⁹⁶.

⁹⁵ Francisco Maria Bordalo (5/5/1821, Lisboa – 26/5/1861, *id.*), pertencente a uma família burguesa perseguida pelas suas idéias liberais, em 7 de setembro de 1833, entra na classe de aspirantes navais e embarca pela primeira vez no ano seguinte, na escuna *Algarve*. Na volta, passa a freqüentar a Academia da Marinha e atinge o posto de oficial. Colaborador assíduo de *O Panorama* com artigos literários e políticos, é, a partir da publicação de *Eugénio* (1846), o criador, em Portugal, do romance marítimo, cultivado lá fora por Cooper (que serviu durante dois anos na marinha), Marryat, Eugène Sue, entre outros. As suas narrativas, sentimentalistas e um tanto estereotipadas, com constantes intrusões do autor/narrador, descrevem o quotidiano a bordo, caracterizando-se por uma linguagem simples e típica da vida no mar. Os romances de Bordalo são reunidos, postumamente, sob o título de *Romances Marítimos*, publicados entre 1880 e 1889. Cf. BUESCU, Helena Carvalhão (Org.). *Dicionário do Romantismo Literário Português*. Lisboa: Caminho, 1997.

⁹⁶ Richard Freedman destaca que, *estabelecido em Londres como médico sem o menor êxito, Smollett voltou-se para as letras e, em 1748, no ano em que Richardson escreveu Clarissa, publicou o seu primeiro romance picaresco, Roderick Random. Tanto Roderick Random como o seu sucessor, Peregrine Pickle (1750-1751),*

Com extrema pertinência, Almeida Garrett, em seu *Romanceiro*, comentando, na nota introdutória à “Nau Catrineta”, o sucesso dessa narrativa popular - um dos raros exemplos de romance marítimo da literatura tradicional portuguesa -, reconhece que:

não é para admirar que seja tão geralmente sabida e querida esta xácara⁹⁷. O que admira é que não seja mais comum entre nós o romance marítimo. Um país de navegantes, um povo que viveu mais do mar que da terra; que as suas grandes glórias as foi buscar ao largo oceano; que por não caber em seus estritos limites de Europa, devassou todo o império das águas para se estender pelo universo, - não pode deixar de ter produzido muito Cooper popular e muito Camões de rua e de aldeia que, em seus Lusíadas, cantasse as mil aventuras de tanto galeão e caravela que se lançavam destemidos “por mares nunca dantes navegados” (1997: 352).

Consciente da originalidade e do isolacionismo do seu *topos* romanesco, apesar da produção lusa, nos séculos XV e XVI, da chamada literatura de viagens, Bordalo, numa passagem de suas narrativas, antecipa-se às expectativas de leitura do público da época, ao dizer: (...) *receamos desagrade o leitor o esboço que vamos contornando, tanto mais que este gênero de romance só por nós foi*

*são narrativas extraordinariamente longas em que o interesse é mantido pelo vigor da prosa de Smollett e, sobretudo, pelas experiências de Smollett (que serviu embarcado como auxiliar de cirurgião), e a personagem mais importante em Peregrine Pickle não é o herói, mas um velho marinheiro retirado, o comodoro Hawser Trunnion, cuja inadaptação à vida em terra dá origem a situações altamente cômicas dentro do romance. Em certo sentido, pode dizer-se que Smollett inventou o romance marítimo inglês, abrindo caminho não só ao popular capitão Marryat mas a outro escritor mais importante, Joseph Conrad (1978: 18-19). Em língua francesa, também, Victor Hugo escreve belos romances marítimos, como *Os Trabalhadores do Mar* (1866), chegando a ser nomeado “o homem-oceano”. Aqui, cabe-nos citar, ligeiramente, esta declaração do nosso José de Alencar: *Devorei os romances marítimos de Walter Scott e Cooper, um após outro; passei aos do Capitão Marryat e depois a quantos se tinham escrito desse gênero* (1990: 50).*

⁹⁷ Breve narrativa popular em verso destinada ao canto, transmitida e reelaborada por tradição oral.

tentado em Portugal (apud Figueiredo, 1946: 258). Nesse particular, Fidelino de Figueiredo, tangenciando a questão, nos lembra que:

já anteriormente a Bordalo, Alexandre Herculano publicara a sua narrativa “De Jersey a Granville”⁹⁸ (...), na qual nos conta uma perigosa viagem, patenteando já grandes recursos, fluências de estilo e poder descritivo. A observação duns companheiros de viagem, ingleses, dá motivo a algum humorismo – único na obra de Herculano, que lhe era por carácter tão pouco propenso (1946: 255-256)⁹⁹.

* * *

Nas letras lusas, a obra que, ao lado de “O Pároco de Aldeia”, de Herculano, lança as bases da narrativa de atualidade em língua portuguesa, *Viagens na Minha Terra*, a crônica garrettiana sobre o novo Portugal, ou o Portugal liberal, ocupa um dos lugares matriciais, pois significa uma revolução no gênero prosístico em vernáculo, ao trazer para esse uma nova feição por meio de uma construção aparentemente “solta”, não trabalhada¹⁰⁰, mas, na realidade, bastante expressiva¹⁰¹, à maneira do caos cuidadosamente planejado de *A Vida e as Opiniões do Cavalheiro Tristram Shandy* (1760-1767), de Lawrence Sterne.

⁹⁸ É válido recordarmos que, em Jersey, Victor Hugo escreve o seu romance marítimo *Os Trabalhadores do Mar*.

⁹⁹ Registremos, à ligeira, que Alexandre Herculano, em 1825, aos 15 anos, manifesta o desejo de abraçar a carreira naval, matriculando-se na Academia Real da Marinha, mas desiste no ano seguinte em face da invalidez paterna. Cf. BUESCU, Helena Carvalhão. “Apresentação Crítica” – Prefácio às *Lendas e Narrativas de Alexandre Herculano*. Lisboa: Comunicação, 1987.

¹⁰⁰ Em sua “Apresentação de *D. Quixote*”, obra cervantina com a qual dialogam as *Viagens* pela utilização das figuras paradigmáticas do “frade-Quixote”, incapaz de aderir à inevitável mudança social, e do “barão-Sancho Pança”, *usurariamente revolucionário e revolucionariamente usurário* (cap. XIII), Maria Augusta da Costa Vieira, ao abordar a valorização, nos séculos XVI e XVII, da naturalidade na linguagem literária pelos autores espanhóis em geral, declara que *a tentativa de seguir o preceito do “yo escribo como hablo” supunha o exercício árduo de trazer para a escrita uma espontaneidade que na verdade seria fruto da ponderação, do cálculo, enfim, de uma criteriosa operação racional* (2000: 12).

¹⁰¹ Maria de Lourdes Lima dos Santos, em *Para Uma Sociologia da Cultura Burguesa em Portugal no Século XIX*, assinala que *Garrett, então convidado para redigir muitos dos documentos oficiais, seria aquele que, na literatura, ia lançar o estilo coloquial e directo* (1983: 97).

As *Viagens* calcam-se numa prosa descontraída, enxuta, desataviada, palpitante, variada e saltitante, unindo a graça ao aticismo literário, ou melhor, à elegância ática, com uma inflexão inusitada, imprevista, um ritmo diferente, um despojamento sintático, um outro poder de expressão, sem os pedantescos giros alatinados e os preciosismos léxicos. A esse respeito, Josué Montello anota que:

à semelhança do que observou André Maurois na literatura francesa, quando assinalou duas famílias de escritores nos seus amplos domínios, uma que derivava de Chateaubriand, outra que procedia de Stendhal, poder-se-ia caracterizar, nas literaturas de língua portuguesa, dois caminhos ou tendências: uma derivada de Camilo Castelo Branco; outra procedente de Garrett. A primeira, mergulhando em camadas mais profundas as suas raízes, teria no Padre Antônio Vieira um de seus antepassados mais expressivos, ao passo que a segunda, menos copiosa e não menos importante, teria no Padre Manuel Bernardes, comedido de frase e sóbrio de palavras, uma de suas figuras representativas. Se Machado de Assis procedia de Almeida Garrett (...), Coelho Netto era camiliano por excelência, a ponto de haver afirmado que, entre Eça e Camilo, consagrava ao primeiro a sua admiração e ao segundo a sua religião (apud Tavares, 1981: 396).

Como vemos, o procedimento garrettiano de elaboração literária entra no desenvolvimento da melhor prosa vindoura em língua portuguesa: alada, graciosa, como a de um discípulo confesso do autor das *Viagens*, qual seja, o artífice do português literário fluente, Eça de Queirós. A propósito, Ramalho Ortigão observa que *Queirós foi para a segunda metade do século XIX o que Almeida Garrett havia sido para a outra metade da mesma centúria: o escritor do seu tempo, desprendido de todas as superstições técnicas (apud Duarte, 1966: 9).*

A simplicidade eciana de processos estilísticos, que divide a moderna história da língua portuguesa em dois períodos: antes e depois dela, nasce, em grande parte, a exemplo do estilo de Garrett, dos jornais e do folhetim. Aliás, no tocante às raízes garrettianas do autor de *A Cidade e as Serras*, Benjamin Abdala Jr. nos traz à memória o fato de que:

aos dez anos, (Eça) foi matriculado no Colégio da Lapa, no Porto. Aluno interno teve como professor Joaquim da Costa Ramalho (pai do escritor Ramalho Ortigão, que se tornaria seu grande amigo). Com o mestre aprendeu a apreciar o estilo sóbrio e coloquial das Viagens na Minha Terra, de Almeida Garrett (1980: 5).

Com efeito, a escrita queirosiana, de frases elípticas e curtas, apresenta uma viva oralidade (principalmente nos diálogos), o aproveitamento do linguajar comum e, como afirma Jacinto do Prado Coelho: *Até em alguns traços de impressionismo irónico Garrett se antecipa a Eça de Queirós (1997: 1163).*

Nessa vertente irônico-coloquial de Almeida Garrett, insere-se outro de seus adeptos, o nosso dito realista Machado de Assis, em cuja prosa de ficção, o tom de oralidade de quem narra e de quem dialoga com o leitor, chega ao cúmulo, em certas ocasiões, de *assemelhar-se às falas de uma comadre (...). E por ter pactuado com suas intrigas, também o leitor terá sido vítima da ironia...* (Sanchez, 1982: 44-45).

Aliás, o *Bruxo do Cosme Velho*, sempre comedido nas suas expansões, não hesita em qualificar o autor de *Camões* como divino, revelando-se um garrettista fervoroso, um leitor, a um só tempo, aficionado do escritor português e dos modelos literários desse, pois a leitura de *Viagens na Minha Terra* leva Machado à *Viagem à Roda de Meu Quarto*, de Xavier de Maistre, e esse, por sua vez, a seu modelo inglês – a obra de Lawrence Sterne -, herança reconhecida pelo romancista carioca em seu prefácio à terceira edição de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Vejamos:

Capistrano de Abreu, noticiando a publicação do livro, perguntava: As Memórias Póstumas de Brás Cubas são um romance? Macedo Soares, em carta que me escreveu por esse tempo, recordava amigavelmente as Viagens na Minha Terra. Ao primeiro respondia já o defunto Brás Cubas (como o leitor viu e verá no prólogo dele que vai adiante) que sim e que não, que era romance para uns e não o era para outros. Quanto ao segundo, assim se explicou o finado: “Trata-se de uma obra difusa, na qual eu, Brás Cubas, se adotei a forma livre de um Sterne ou de um Xavier de Maistre, não sei se lhe meti algumas rabugens de pessimismo”. Toda essa gente viajou: Xavier de Maistre à roda do quarto, Garrett na terra dele, Sterne na terra dos outros. De Brás Cubas se pode talvez dizer que viajou à roda da vida (Assis, 2001: 66).

Conforme podemos observar, nos modelos externos acima referidos, isto é, o português, o francês e o inglês, o mestre brasileiro bebe a lição da narrativa-ensaio, a qual ele ajusta ao seu processo de contar e à sua filosofia de desencantos. E parece ter sido o crítico Macedo Soares aquele que flagra a relação do romance do defunto-autor machadiano com o livro de Almeida Garrett. Sobre esse fato, dado o *topos* da viagem, comum à narrativa lusa e à brasileira, Regina Zilberman tece este comentário:

Macedo Soares deve ter lembrado de Garrett desde a menção inicial de Brás Cubas a Xavier de Maistre, que aparece citado na primeira página de ambos os livros. Mas a viagem seria o tema a aproximar os dois autores, assunto que, se é evidente em Garrett, não parece tão óbvio no caso do texto de Machado, narrativa de cunho memorialista e que conta a história de uma vida, e não de um passeio. O percurso do protagonista das Memórias Póstumas dá-se no tempo, o do sujeito narrador das Viagens na Minha Terra, no espaço que separa Lisboa de Santarém. Poder-se-ia

pensar então que a proximidade deve-se à adoção de certos procedimentos estilísticos, como o diálogo com o leitor, a fragmentação narrativa, o emprego do humor. Mas Machado propunha-se a tematizar a viagem, e esse propósito deve determinar o cotejo com Garrett (2003: 356).

Em tal aspecto, é a mesma Regina Zilberman que, no artigo “*Memórias Póstumas de Brás Cubas: Diálogos Com a Tradição Literária*”, nota o seguinte:

Foi no romantismo que a viagem facilitou a representação da “cor local”, técnica empregada por Almeida Garrett e que o próprio Machado de Assis retomou num conto de juventude, “A Parasita Azul”, editado, em 1872, no Jornal das Famílias e, logo a seguir, em Histórias da Meia-Noite, de 1873 (1998: 191).

.....
(...) o alinhamento à ficção produzida por Sterne e Maistre, bem como à de Garrett, confessada mais tarde, e certamente mais conhecida pelo leitor (mesmo que crítico, como Capistrano de Abreu e Macedo Soares), representa a eleição de um modelo literário, com as devidas implicações estéticas. De um lado, parece reforçar o sentimento de desconforto diante das tendências do romance e da literatura contemporânea (...); de outro, sugere a opção pelo estilo de autores que, mesmo a seu tempo, fugiram à regra dominante, inovando o gênero novelesco... (Idem: 184)

No contexto em evidência, comemorando o centenário de nascimento de Almeida Garrett, na *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro, em 4 de fevereiro de 1899, Machado de Assis afirma ser o escritor lusitano *um dos maiores da língua, um dos primeiros do século, e o que junta em seus livros a alma da nação com a vida da humanidade* (1992: 933). E, desse modo, fica declarado, com todas as

letras, o entusiasmo de Machado por Garrett, a quem não regateia louvores e devoções.

Nos dias de hoje, através de diálogos imaginários entre Machado e sua mulher, Carolina, diálogos esses que integram a peça teatral *Céu de Lona*, Décio Pignatari reitera, espirituosamente, a admiração do fundador da Academia Brasileira de Letras por Almeida Garrett e pelos mestres europeus do ficcionista luso:

Machado. *Não, minha querida provocadora. Vá isso à conta da própria liberdade, individual e pessoal, do seu romântico esposo, que não segue a moda, mas um possível modo só seu – embora guiado pelo seu “Garré” (Garrett), que muito estou a admirar.*

Carolina. *“Garrette”, Machadinho, “Garrette”, que o nome é escocês (2003: 38).*

.....
Machado. *Venho seguindo o nosso Garrett. Já não sou mais um poeta em tempos de prosa. Mas, a minha prosa ainda não é grande prosa em tempos de prosa... (2003: 55)*

.....
Machado. *...Lembrei-me desse lance e estou em choque vivo até agora, Carola!*

Carolina. *Disse-o bem, Machadinho: vivo, choque vivo. Sinal de que não cessou o cortejo dos autores defuntos.*

Machado. *Vieram dois, sob a forma de livros de viagem: o do Garrett, meu guia geral, e o do Sterne, com aquela história do passarinho na gaiola, que resultou ser ele mesmo...*

Carolina. *O starling inglês, o estorninho português...*

Machado. *O sturnus latino e o irlandês Sterne, com seu Shandy, mais a sua Elisa, que não seria mais sua. ...Sou mais feliz, tenho três.*

Carolina. *Entre Garrett e Sterne, que decida o ressentido Romero!* (2003: 56-57)

Outrossim, recentemente, Hélio de Seixas Guimarães lança, em volume, a tese de doutorado intitulada *Os Leitores de Machado de Assis*, em que, analisando as *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, destaca a identificação do escritor carioca com Garrett, especialmente, enquanto personalidades literárias antenadas com o seu tempo e o seu espaço:

O narrador, que aí comparece em primeira pessoa e com um ângulo de visão bastante restringido em relação aos romances anteriores, vem também com um sensível ajuste na sua intensidade vocal, o que o deixa mais de acordo com sua pátria e com o seu século, qualidades que Machado de Assis defendia como fundamentais para o romance brasileiro e confessadamente apreciava no seu grande mestre, Garrett (2004: 37).

O autor do *Brás Cubas*, nas narrativas da sua fase de maturidade literária, adota a técnica ensaística, de caráter digressivo, fragmentário e paródico, técnica essa que tem suas raízes nos satiristas da Antiguidade, bem assim no pensamento de John Locke, e que é utilizada por Almeida Garrett em *Viagens na Minha Terra* (e por Alexandre Herculano em “O Pároco de Aldeia”). Ademais, o sarcasmo, o travo incisivo do escárnio, com que Garrett põe a nu algumas facetas do imaginário nacional, a exemplo do “barão” e do “frade”, ora provoca, no leitor, a gargalhada, ora o risinho de canto de boca, como Machado de Assis exprime certo tipo de humor.

Brasileiro como Machado é o romântico José de Alencar, que, certamente nas pegadas de Almeida Garrett, dedica-se à pesquisa no cancionero popular. Refiramos, também, que a história garrettiana do índio Komurahy é considerada precursora do indianismo alencariano e gonçalvino por Léon Bourdon (*apud*

D'Alge, 1980: 45). E *Helena* possui (...) o mérito inesperado de fazer corpus com a literatura brasileira, pondo já de algum modo em cena a intriga de *Iracema* (Santos, 2003: 97).

De outro romântico nosso, Manuel Antônio de Almeida, é a autoria do romance *Memórias de um Sargento de Milícias* (1852-1853), que, consoante observação de Jacinto do Prado Coelho (1997: 955), denota estreita afinidade com *O Arco de Sant'Ana*, de Almeida Garrett, sobretudo, por privilegiar as manifestações populares em meio às memórias históricas. Por fim, João Gaspar Simões nota que:

(...) alguns dos mais notáveis romancistas brasileiros dos nossos dias, de Graciliano Ramos a *Ciro dos Anjos* e a José Lins do Rego, consciente ou inconscientemente, estão repetindo a lição das *Viagens* na Minha Terra; na poesia e no romance contemporâneo não se extinguiu ainda o poder de irradiação que se desprende da leitura deste livro em que há seja o que for de eléctrico ou de radioactivo (1964: 140-141).

Entre os compatriotas de Garrett, Ramalho Ortigão descobre o sentimento de pátria e a vocação literária nas páginas das *Viagens*, o que se reflete tanto no humorismo didático quanto no proselitismo estético das crônicas políticas e literárias do periódico crítico *As Farpas* (1872–1882).

Da mesma maneira, Mendes Leal sente despertar a sua tendência para dramaturgo, com apenas 20 anos, ao assistir à representação da peça *Um Auto de Gil Vicente*, de Almeida Garrett, cujo tema predileto, dentro e fora do teatro, encontra-se, segundo Jacinto do Prado Coelho, nas *consequências trágicas do amor pecaminoso*. Ao tratá-lo, associa o sentimento do Destino às noções cristãs do pecado e da penitência - como fará Camilo - (s.d.: 146).

Também já alguém percebe¹⁰² que em Garrett (e no seu duplo, Carlos, das *Viagens*) existe uma prefiguração do duplo de Eça de Queirós, o dândi Carlos Fradique, protagonista da autobiografia intelectual de um esteta, intitulada *A Correspondência de Fradique Mendes* (1900), a quem Eça atribui, numa carta pressupostamente a ele dirigida, as seguintes palavras sobre o ponto alto da dramaturgia garrettiana:

Tome você o primeiro acto do Frei Luís de Sousa, do Garrett – do Garrett, que era outro pobre do léxico! Aí tem você uma pura obra-prima, uma das mais belas que existem em todas as literaturas da Europa. Nada de mais sóbrio, mais simples, mais seco. Cada frase contém apenas as palavras necessárias e tem contudo dentro em si todo um mundo de coisas profundas (1973: 83-84).

A par disso, o historiador literário e mestre da renovação dos estudos críticos no Portugal da segunda metade do século XIX, Teófilo Braga, em seu ensaio intitulado “A Elaboração de *O Arco de Sant’Ana*”, ressalta, sobre tal romance, que:

*aí apareceu o tipo de Gil Eanes, o interminável orador palavroso e banalão, com ares sentenciosos e didácticos, no qual todos os políticos e jornalistas reconheceram o celebrado conselheiro Agostinho Albano da Silva Pinto. Eis o original do tipo de Gil Eanes, que Eça de Queirós, que leu *O Arco de Sant’Ana* e conheceu no Porto essa figura importante, quando seu pai era ali juiz, vivificou na entidade proverbial do conselheiro Acácio* (1966: 215-216).

No contexto em foco, em “Almeida Garrett e o Paradigma Romântico Europeu – Modelos e Modas”, artigo onde comenta a origem ânglica do adjetivo

¹⁰² CÂMARA REYS. *Apud* PIMPÃO, Álvaro Júlio da Costa. *Gente Grada*. Coimbra: Atlântida, 1952.

sentimental, fixado, em termos de produção narrativa, num modelo básico para as *Viagens na Minha Terra*, isto é, a obra sterniana intitulada *Viagem Sentimental*, Álvaro Manuel Machado assinala que:

o elemento sentimental (...) é o principal elemento desencadeador do espírito romântico nas suas fontes pré-românticas (...), elemento que, mais tarde, Flaubert retomará em L'Éducation Sentimentale – 1869 – (e o nosso Eça também, não sem recorrer a Garrett, n'Os Maias) - (2003: 43).

Ainda devemos mencionar que, em terras lusas, a respeito da figura hagiográfica de Frei Gil, inicialmente um representante da tradição da feitiçaria medieval, cognominado o *Fausto Português* e lembrado por Almeida Garrett nas *Viagens na Minha Terra* e em *Dona Branca*, Eça começa a escrever, mas deixa somente um texto inacabado, que faz parte das “Lendas de Santos”.

A decisão de Almeida Garrett de relatar, em *O Arco de Sant’Ana*, acontecimentos do passado à luz do que ocorre no seu tempo, quando, entre os epígonos do romance de inspiração medievalista, isso representa uma quebra das regras do gênero, é a proposta que:

vigorou na sua evolução. E assim o romance histórico se prolongou, metamorfoseando-se, em obras posteriores, assumindo “figuras” diversas: da antítese irónica da novela inserta em A Ilustre Casa de Ramires à metáfora da “narrativa dramática” O Judeu (1966), de Bernardo Santareno (a evolução do drama histórico é idêntica à do romance histórico...), passando pelo símbolo de A Paixão de Pedro o Cru (1940), de Afonso Lopes Vieira (Pires, 1981: 80).

Numa obra composta de sessenta e quatro capítulos muito curtos, com longos títulos, ao jeito das *Viagens garrettianas*, ou seja, o romance *Nome de Guerra* (1938), de Almada Negreiros, um dos integrantes do grupo *Orpheu*, António José Saraiva reconhece o que se segue: *Os diálogos são de uma realidade inexcedível porque as personagens têm vida própria, sem embargo da constante intromissão do autor à maneira de Garrett, nas Viagens na Minha Terra* (1985: 146).

Em seu artigo “Garrett Perplexo e Experimental: Pressentimento do Futuro, Inauguração da Modernidade”, declara João Camilo dos Santos que:

...surpreendente será descobrirmos num texto de Garrett intitulado Memórias de João Coradinho, traços do estilo e sensibilidade que mais tarde serão os de Mário de Sá-Carneiro dos contos.

.....
A faceta permanentemente experimental de Garrett e de Mário de Sá-Carneiro aproxima visivelmente estes dois autores, que outras características poderão separar (2003: 100-101).

Também a grande revelação da mais recente literatura dramática lusitana, Miguel Rovisco, autor de uma *Trilogia Portuguesa* (1987), assume-se, conforme António Braz Teixeira, *como um romântico tardio, um herdeiro directo de Garrett* (1994: 125).

A mesma dívida para com Almeida Garrett podemos verificar, em nível de atualidade literária portuguesa, no trabalho do romancista Helder Macedo, confessado narrador garrettiano em *Pedro e Paula* (1999) e autor do conhecido ensaio “*Viagens na Minha Terra e a Menina dos Rouxinóis*”, ensaio esse que constitui algumas das melhores páginas dedicadas ao nosso escritor.

Importante, ainda, é a indicação de outro nome que faz a literatura lusitana atual, Mário Cláudio: *Aventura-se a escrita mário-claudiana (...) na tradição*

literária portuguesa, filiando-se (...) a Almeida Garrett pelo estilo digressivo que imbrica muitas histórias dentro da principal (Alves, 1999: 367).

Igualmente tributária do autor/narrador das *Viagens*, a quem é dedicada e com a qual se irmana na tradição de relatos ou crônicas de viagem e no registro da experiência cultural do viajante pelo interior da nação (e não mais em direção do oceano), é, de autoria de José Saramago, a já citada *Viagem a Portugal* (1981), que:

lição garrettiana aprendida (...), é um falso livro de turismo, como o outro era um falso diário de viagem. Dialogando com a célebre proposta “de quanto vir e ouvir, de quanto pensar e sentir se há de fazer crônica”, encontramos já no prólogo a sugestão: “registre por sua vez o que viu e sentiu, o que disse e ouviu dizer” (Cerdeira da Silva, 1999: 16).

Só que, enquanto Almeida Garrett incursiona pelo seu país num trecho relativamente pequeno, que compreende o trajeto de Lisboa a Santarém, o Nobel português percorre o território continental lusitano por inteiro, desde Trás-os-Montes, no Norte, ao Algarve, no Sul.

O percurso garrettiano abrange três cidades (Azambuja, Cartaxo e Santarém); já o saramaguiano abarca 480 localidades visitadas. Não obstante, Saramago confere a Garrett o epíteto de *mestre de viajantes*, reconhecendo ser um texto de clara filiação garrettista o seu livro *Viagem a Portugal*, mesmo porque:

se este não é um livro de turismo, é que não quer impor roteiros (...) e que mais que descritivo da paisagem é historiador da cultura. Falará por isso (...) da tensão secular dos vizinhos Portugal e Espanha, falará das estórias populares, alterará o conceito de ver muito em prol do “estar mais”, relembrará os textos da tradição – Camilo e o seu Calixto Elói, Teixeira de Pascoaes, Aquilino Ribeiro e Torga, e tantas outras memórias literárias em que se inclui o

delicioso sabor garrettiano de olhar para uma “janela iluminada, certamente, oh certamente, o quarto da Bela Adormecida”; dirá, “nem precisa de outro alimento”; fará comentários estéticos e críticas ao descaso das tradições e ao descuido das obras de arte. Mas também, à maneira do seu “mestre de viajantes”, fará a história do Eu – descentrado, é bem verdade, numa virtual terceira pessoa: “o viajante” – e refletirá, como ele, sobre a forma de narrar (Cerdeira da Silva, 1999: 16-17).

Quanto ao aludido reconhecimento do autor/narrador de *Viagens na Minha Terra* como *mestre de viajantes* por parte do criador de *Viagem a Portugal*, justifica, também, tal reconhecimento o uso do plural no título da primeira obra, numa indicação da diversidade dos gêneros literários utilizados, do estilo *viageiro* e digressivo característico de Garrett, da multiplicidade temática¹⁰³, em que:

vemos entrecruzar-se o anedótico com a digressão cultural, com a crítica política, com a descrição paisagística, com a reflexão sobre os costumes, com o juízo histórico e, finalmente, com a inclusão do romance. (...) A viagem que o leitor é chamado a acompanhar não é apenas o passeio geográfico que o autor fez de Lisboa a Santarém. São todas as viagens pela arte, pela cultura, pela história, pela política, pela etnografia, pela moral, que o autor empreendeu no contexto daquela viagem. E todas dão a Garrett a oportunidade de exhibir, por um lado, o seu virtuosismo cultural vasto e cosmopolita, e, por outro, o seu amor a tudo o que é português (Ferreira, 1993: 35).

¹⁰³ A obra garrettiana em consideração chega a ser intitulada simplesmente *Viagem*, uma vez que gira em torno de uma única excursão. Não obstante, Garrett opta pelo plural, *Viagens*, talvez por pretender associar o deslocamento real com as inúmeras *viagens* mentais.

No que concerne à sua *viagem* pela etnografia, Almeida Garrett, com o já citado *Romanceiro*, constitui-se, em seu país, no iniciador do movimento de investigação da cultura popular, que será continuado por Teófilo Braga, Adolfo Coelho, José Leite de Vasconcelos, Estácio da Veiga, Rodrigues de Azevedo, entre outros. E, com a anotação abaixo, chamamos José-Augusto França em apoio ao que acabamos de assegurar:

Fazendo mais uma vez obra de pioneiro, (Garrett) indica domínios a explorar; não sendo historiador nem, verdadeiramente, etnógrafo, soube, porém, ver, com justeza, nos planos cultural e social. Se Herculano seguirá os mestres historiadores de que falava (Guizot e Thierry), também os etnógrafos que virão depois do romantismo darão seguimento às suas propostas (1993: 112)¹⁰⁴.

Além disso, podemos até dizer que Garrett, especialmente nas *Viagens*, ao denunciar as mazelas sociais que afligem o seu país, na tentativa de corrigi-lo, educá-lo e, por conseqüência, conduzi-lo por caminhos mais dignos, prenuncia a Geração de 70. Essa constitui, consoante Eduardo Lourenço, *um grupo de intelectuais e artistas que, nos anos 70 do século XIX, levou a cabo uma “revolução cultural”, com conseqüências na ordem ideológica, política e religiosa da sociedade portuguesa (1999: 154).*

Na esteira da proposta dos avatares do romantismo luso, o grupo de intelectuais que integram a mencionada geração representa um movimento de intenções marcadamente pedagógicas, a que pertencem Antero de Quental, Teófilo Braga e Eça de Queirós, aos quais, posteriormente, se juntam nomes como os de Oliveira Martins, Guerra Junqueiro, Ramalho Ortigão e Batalha Reis.

E a nossa afirmativa de ser o autor de *Viagens na Minha Terra* um precursor do movimento supracitado encontra sustentação nas palavras

¹⁰⁴ Pioneiro ainda se mostra Almeida Garrett em outro setor cultural: o da crítica de arte.

seguintes, emitidas pela mestra dos modernos estudos garrettianos, Ofélia Paiva Monteiro:

Na desautorização que a sua ironia lançou sobre a degradação moral do país, em tantos aspectos demonstrada – desde o falso espiritualismo da literatura imitada e piegas até ao ardor argentário e o abandono de monumentos e tradições -, sentimos erguer-se a voz crítica que alto clamará anos mais tarde com os homens da chamada “Geração de 70” (1976: 29).

Na realidade, conforme resume, com muita felicidade, Afonso Lopes Vieira, um dos expoentes do Neogarrettismo na arte literária, na atividade social de professor de lusismo, nas atitudes mundanas¹⁰⁵, *Almeida Garrett é genial muito mais pelo que descobriu e indicou do que pelo que realizou (apud Prado Coelho, 1997: 366)*¹⁰⁶.

No entanto, isso não comporta nenhum indício de menosprezo pela obra acabada de Garrett, pois a aludida afirmativa, obviamente, não pretende dizer que a ausência do autor de *Frei Luís de Sousa* não gerasse uma enorme lacuna na história da literatura portuguesa. Só que o intelectual precursor, à feição de Almeida Garrett, é:

¹⁰⁵ Cf. OLIVEIRA, José Osório de. *O Romance de Garrett*. Lisboa: Bertrand, 1952.

¹⁰⁶ Para além da literatura em seus gêneros fundamentais: o lírico, o narrativo e o dramático, encontram-se em diálogo com a produção garrettiana outros códigos estéticos, como o musical, o pictórico e o cinematográfico: Garrett inspira muitos compositores, entre portugueses e brasileiros. *Costa Pereira musicou, para canto, a deliciosa poesia “Pescador da Barca Bela”, e António Eduardo da Costa Ferreira igualmente musicou as formosas líricas “Olhos Negros” e “Suspiros de Alma”*. (...) *Vergílio Ângelo inspira-se em Garrett para escrever uma bela composição musical (Viana, 1937: 128-129). Recentemente a soprano Niza de Castro Tank e o pianista Achille Picchi, ambos brasileiros (...), gravaram “Suspiros d’Alma” (...). A melodia é de Carlos Gomes (...). Os versos, porém, são de Almeida Garrett (Ribeiro, 2003: 359)*. No domínio das artes plásticas, podemos mencionar os seguintes quadros: *D. João de Portugal* (do drama *Frei Luís de Sousa*, de Garrett), pintado por Miguel Ângelo Lupi; *A Morte de Camões* (possível inspirador do poema *Camões*, de Garrett), pintado por Domingos António de Sequeira; e *D. Filipa de Vilhena Armando os Seus Filhos Cavaleiros* (versão pictórica do tema adotado por Garrett no drama *D. Filipa de Vilhena*, de 1846), pintado por Vieira Portuense. No campo da sétima arte, podemos citar o filme *Frei Luís de Sousa* (do drama homónimo, de Garrett), realizado por António Lopes Ribeiro.

aquele que parecerá sentir-se mais à vontade quando o pensamento se encaminha a não reproduzir as realidades mentais existentes. De repente, alguém põe-se a pensar sobre bases conceituais novas. E sabe que essas bases novas terão repercussão social (Gonzalez, 1984: 25).

Importante pelo legado das suas próprias obras, Almeida Garrett é mais importante pelo impulso que concede ao movimento literário lusitano. E, ainda a título de exemplo, lembremos que, em Portugal, a bibliografia da história curta, de acordo com Fidelino de Figueiredo, *começa com os Contos de Minha Terra, de Pereira da Cunha, em 1843 e 1846, certamente ecoando as Viagens na Minha Terra* (1946: 326). Aliás, “a prole garrettiana”, principalmente a descendência das *Viagens*, está:

longe de se reunir. José Osório de Oliveira, que tem aquele título (“a prole garrettiana”) como aditamento a O Romance de Garrett, esquece a primeira geração: António Pedro Lopes de Mendonça; o Júlio César Machado viajero e de A Vida em Lisboa (1857-1858); um evidente António Augusto Teixeira de Vasconcelos, já em Viagens na Terra Alheia (1863) ou na que empreendem as personagens de A Ermida de Castromino (1870). José Saramago, antes de Viagem a Portugal (1981), mostrara em breve crónica preferir, à Joanhina dos Olhos Verdes, “exactamente a viagem – a crónica”. Na apreensão do processo, digressivo, intermediara José Gomes Ferreira, com O Mundo dos Outros – Histórias e Vagabundagens (1950). Linhagem, pois, a congregar (Rodrigues, 1999: 96-97)¹⁰⁷.

¹⁰⁷ Se a “prole” de Almeida Garrett, em nível de ficção, é deveras significativa, o acervo bibliográfico sobre esse literato não corresponde ao seu real valor. Desde o século XIX até à atualidade, temos, é verdade, muitos críticos que se dedicam à produção garrettiana, contudo devemos levar em conta que, se a bibliografia em causa é vasta na quantidade, não demonstra alta qualidade. Isso porque verificamos uma confusão em torno da apreciação da obra do nosso autor: a crítica a seu respeito encontra-se impregnada de alusões biográficas e misturadas ao *homem político* e ao *homem dândi*. Nesse ponto, concordamos com Naief Sáfydy quando, em

Assim como, no Brasil do começo do século XX, Mário de Andrade cognominará nosso Manuel Bandeira o “São João Batista¹⁰⁸ do Modernismo”, em virtude das muitas inovações temático-formais bandeirianas, que antecipam as tendências do aludido movimento estético, na cena cultural portuguesa do início do Oitocentos, conforme canta Coelho de Carvalho nos versos de uma das epígrafes que encimam a abertura deste capítulo, o autor das *Viagens*, ou melhor, João Baptista da Silva Leitão de Almeida Garrett, ocupa o lugar de um São João Batista moderno, isto é, o de um precursor, de um arauto, de um pioneiro, no devir do seu país¹⁰⁹. Oportunamente, Ramalho Ortigão observa que *Garrett aparece*

seu livro *Folhas Caídas – A Crítica e a Poesia*, diz: (...) *associar a biografia eivada de preconceitos, expressos ou sutilmente aduzidos, à obra criada, é confundir um mau conceito de História Literária com os objetivos mais puros da recriação crítica* (1960: 30). Mas, em nossos dias, em termos de posições mais opostas, a crítica sobre o trabalho literário garrettiano tem crescido consideravelmente, toda ela num esforço de conceder ao escritor luso o seu verdadeiro mérito.

¹⁰⁸ Precursor e arauto de Jesus, de tal santo, Cristo fala: *Entre aqueles nascidos de mulher não há maior profeta* (Lucas 7, 28). Por volta do ano 27, João Batista surge como profeta itinerante, anunciando a chegada do Messias, sendo pertinente mencionarmos que o epíteto *Batista* remete ao fato de João ser um batizante. O próprio Jesus é batizado por ele, que conta com vários seguidores, incluindo alguns que seriam escolhidos como apóstolos de Cristo. Cf. ATTWATER, Donald. *Dicionário dos Santos*. São Paulo: Círculo do Livro, 1983.

¹⁰⁹ Estando em Londres em 1831, na condição de exilado, Almeida Garrett funda, em 27 de setembro, um pequeno jornal político a que dá o título pertencente a si mesmo: O PRECURSOR. No primeiro número da publicação (houve apenas três), à semelhança do João Batista bíblico, a *voz que clama no deserto* e que adverte os seus contemporâneos com estas palavras: *Arrependei-vos, porque está próximo o reino dos Céus*, o escritor lusitano convoca, nos termos abaixo, os seus compatriotas para a libertação de Portugal das garras do absolutismo.

AOS PORTUGUESES DE TODAS AS OPINIÕES E PARTIDOS

O prazo da expiação vai enfim terminar, a hora da salvação chega. Preparemo-nos todos para ela; e anunciemo-la de boca em boca para que aos remissos não falte admoestação, aos culpados salutar remorso, e aos verdadeiros leais se dobre o ânimo e a coragem que devem apressar o triunfo.

Os extremos, segundo é velho e sabido rifão, ao cabo se tocam. Portugal não pode mais com a desgraça: seus padecimentos chegaram àquela meta derradeira em que é forçoso ao mesmo infortúnio desandar. Um só, mas valente esforço, único mas simultâneo, e estamos salvos. Esta unidade de acção, esta centralização de todas as forças, de todas as vontades, de todos os meios, é a que só falta, e que só basta. Concorramos todos para ela, e acabemos a grande obra da salvação da pátria.

O PRECURSOR ousa meter ombros à empresa, talvez não fácil, de chamar a todos os seus compatriotas a esta união, a esta cordial junção de meios e forças que no momento de crise se requerem.

Um centro de opiniões e princípios para todos os verdadeiros amigos da Liberdade e felicidade da pátria tínhamos já na Rainha e na Carta. Um chefe em torno do qual nos reuníssemos para defender esses dous caros penhores, para pugnar por eles, nos faltava. Por secretos juízos da Providência esse chefe apareceu no meio de nós quando menos o esperávamos. O augusto primogénito da casa de nossos antigos Reis volveu a presidir aos destinos portugueses. Outra vez um Duque de Bragança terá glória de libertar a pátria, de restituir o miserando e abatido Portugal à comunhão das nações. Já devemos ao Senhor D. Pedro IV, rei de Portugal, a restituição de nossos antigos foros, e das liberdades da pátria, deveremos agora mais

como um mensageiro do novo espírito europeu (1887: 228). E sobre esse traço marcante do criador de *O Arco de Sant'Ana*, Costa Pimpão salienta que:

seu papel foi abrir caminhos novos através da floresta virgem, deixando a outros o trabalho de alargar a estrada, de a consolidar, e de instalarem nela a sua tenda (1952: 19).

E relativamente à contribuição modernizadora de Almeida Garrett para o futuro da literatura de língua portuguesa, em especial nas *Viagens na Minha Terra*¹¹⁰, um dos nossos mais autorizados críticos literários, Antônio Soares Amora acentua que:

a significação de Garrett é, antes de mais nada, a de um grande escritor, de cuja pena a língua portuguesa saiu, depois de trezentos anos de classicismo, substancialmente renovada e portanto apta para a compreensão, o agrado e até o encantamento do grande público leitor, que em matéria de vivência, de interesses, de padrões de educação e de modernidade, é um fenómeno cultural muito diverso dos leitores que formaram, dos séculos XVI ao XVIII, o aristocrático público da literatura clássica (1969: s.n.).

ao Sr. Pedro, Duque de Bragança – essa mesma pátria – que já não existe, ou como se não existisse, apenas dura nos tormentos de sua prolongada agonia. A ele pois como a nosso natural defensor, a ele bradamos nós e a pátria, a ele os portugueses e sua Rainha bradamos pelas palavras do poeta:

Acode e corre, pai, - que, se não corres,
Pode ser que não aches quem socorres.

Esta divisa, que para sua tomou O PRECURSOR, assim como há-de estar fixa e constante em suas páginas, deve andar contínua e perpétua na boca de todos os portugueses. Portugal, repito, já não pode com a desgraça que o oprime: corramos e acudamos-lhe já, ou não chegaremos a tempo (apud Rodrigues, 1999: 54).

¹¹⁰ As *Viagens* constituem, em vernáculo, uma das raríssimas criações românticas apresentáveis na competitiva cena literária de nossos dias. Mais ainda: trata-se de um romance inovador em grau superior ao de muitos daqueles que hoje se produzem.

Essa renovação do idioma de Camões, que Garrett realiza e que constitui a melhor confirmação da sua modernidade, colabora, efetivamente, para um melhor entendimento do texto literário pelo grande público leitor, como assevera Soares Amora. Inclusive, a filóloga Nice Sant'Anna Martins, em seu livro *História da Língua Portuguesa V – Século XIX*, admite que:

a literatura de língua portuguesa apresenta, no século XIX, quer em Portugal, quer no Brasil, considerável enriquecimento, destacando-se a prosa de ficção (romance, novela, conto), que modestamente se iniciara nos séculos anteriores. O jornalismo e o teatro também atestam o surto cultural da época. Esse enriquecimento (...) está relacionado a todo um complexo movimento histórico-cultural, observado em numerosos países. Restringindo-nos ao setor da língua portuguesa, podemos dizer que a renovação por que passou (em Portugal) se deve em grande parte à atuação de escritores como Garrett, Camilo Castelo Branco, Júlio Dinis, Eça de Queirós - principalmente o primeiro e o último (1998: 8)¹¹¹.

Nós poderíamos fazer uma relação de centenas de comentários sobre a linguagem garrettiana. Mas, em meio a todos esses textos, por ser mais representativo, devemos recordar aquele de autoria do genitor de um dos redatores de *As Farpas*, Joaquim da Costa Ramalho Ortigão, que expressa, com adicionado ornamento poético, a excelência lingüística de Almeida Garrett e o seu feito renovador:

Esta língua bem fadada, foi Camões que a fez refulgir, sob a sua forma definitivamente literária, entre as línguas mais

¹¹¹ Entre os trabalhos que assinalam a importância das inovações da linguagem literária de Garrett e Eça, podemos destacar o artigo “Garrett Prosador”, de Jacinto do Prado Coelho, na *Revista da Faculdade de Letras*, vol. XXI, 2.série, n.1, Lisboa, 1995, e o livro de Ernesto Guerra da Cal, *Língua e Estilo de Eça de Queirós*, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.

cultas da Renascença. No século XIX foi Garrett que a refundiu para todas as conveniências da moderna vida europeia. Foi ele quem a desentorpeceu da imobilidade ascética de dois séculos de clausura. Foi ele que em todas as articulações a sacudiu da presumida enfatuação académica dos árcades e dos elmanistas. Foi ele quem a retemperou e corrigiu na tradição do povo, embebendo-a na límpida corrente da sua poesia nativa, impregnando-a de todas as emanções do torrão natal, dando-lhe uma inesperada viveza de sol e de ar livre, um novo e saudável perfume de urze, giesta e de estevas, tornando-a fluida como o azeite dos nossos olivais, vermelha e espumosa como o mosto dos nossos vinhos, saudosamente sussurrante como as azinheiras dos campos, matizada e doce como se nela vicejassem todas as nossas flores da serra, e por ela escorresse, louro e coruscante, todo o mel das nossas colmeias. Por meio desse instrumento, tão genuinamente nacional, dotou Garrett a sua pátria com toda uma nova literatura, pondo em vernáculo e fazendo circular, na tribuna, na imprensa, no drama, no romance, no poema, na crítica histórica e na crítica de arte, todas as ideias, todos os sentimentos e todas as aspirações do mundo renovado pelas profundas revoluções sociais e filosóficas do nosso tempo (Ortigão, 1945: 225-226).

Mesmo assim, no campo específico de nosso trabalho, o estilo cosmopolita de Garrett, o seu cometimento de criar uma arte verbal receptiva a todas as importações e a todas as ousadias não é compreendido por puristas como o filólogo Silveira Bueno, que emite um juízo de valor sobre o fato nos seguintes termos:

Viagens na Minha Terra, livro de muita fama, que, hoje, porém, pouco vale. A linguagem de Garrett não é castiça,

toda cheia de galicismos e anglicismos¹¹². Se os portugueses pusessem de lado o seu apego regionalista, não tocariam tanta trombeta em torno deste autor (1965: 63)¹¹³.

¹¹² A frase, na escrita garrettiana, *deverá ser a mais natural e fluente, de casta bem portuguesa, sem barbarismos nem arcaísmos, porém, se um neologismo puder expressar melhor uma idéia que o vocábulo já consagrado na língua, Garrett não reluta em o utilizar. O mesmo ocorre com algum estrangeirismo já consagrado pelo uso, já adaptado à língua portuguesa* (Alves, 1999: 147). A acusação de linguagem incorreta feita a Garrett também sofre o seu discípulo confesso, Eça de Queirós, outro grande renovador – já referimos - do idioma português. Como diz Paulo Franchetti: *Eça (...) exhibia uma linguagem muito diferente, de sintaxe mais direta e de vocabulário menos exuberante, cheia de neologismos e estrangeirismos, principalmente galicismos. Tão incorreta talvez, pelos parâmetros de Camilo ou de Castilho, quanto a de Alencar ou de Varela, essa linguagem simples e ágil não recuava tampouco ante o bom-senso ou as conveniências e descrevia, de modo muito “realista”, os vícios que os primeiros romances do autor visavam a denunciar* (2000: 19). E o principal adepto de Almeida Garrett em terras brasileiras, Machado de Assis, considerado, quase que por consenso, o nosso maior escritor em todos os tempos, não alcança, em termos de linguagem, a aprovação geral dos letrados, como nota Arnaldo Niskier, quando declara: *O estilo claro/escuro em que se retratava o espírito carioca, com destaque para a oralidade, nem sempre encontrou unanimidade de elogios. Alguns autores, entre os quais o filólogo Napoleão Mendes de Almeida, por muitos anos responsável por uma coluna pioneira de língua portuguesa, no jornal “O Estado de S. Paulo”, costumava proclamar que “os períodos de Machado são curtos. Ele chega a pôr dois pontos em cada linha. Não era muito bom em português”. Naturalmente, uma questão discutível de opinião* (2001: 29).

¹¹³ Em nossos dias, deparamo-nos com um detrator de *Viagens na Minha Terra* numa crônica datada de 1992, assinada por um certo José Leon Machado, que a divulga numa página da Internet intitulada *Letras & Letras*. No referido texto, o seu autor, por não querer, ou não conseguir avistar o frescor, a tonalidade ligeira, graciosa, e o acutilamento crítico patenteados pelo romance garrettiano em causa, apresenta-o como um livro destituído da capacidade de cativar o leitor de hoje, nomeadamente o leitor jovem, e desaconselha então a leitura das *Viagens* nos meios escolares. Reconhecemos, com Carlos Reis, que *as Viagens na Minha Terra são consabidamente uma narrativa de leitura difícil, factor de hesitações que não raro conduzem à rejeição do texto (e mesmo do autor) em bloco* (1999: 123). Porém, aqui, o problema está não no emissor e sim no receptor, que não se encontra devidamente preparado para acompanhar a viagem cultural de Garrett, detentor de amplos conhecimentos, desenvolvidos em sua escrita. Assim sendo, não faz sentido imputar ao texto das *Viagens*, como verificamos na mencionada crônica, a alegada falta de interesse que por ele manifesta, atualmente, o leitorado jovem, pois Almeida Garrett, *dos escritores do século XIX, é talvez o que traz consigo uma maior carga de modernidade: a sua volubilidade, voluptuosidade e contraditoriedade condizem bem com esta nossa era das grandes causas e das grandes displicências* (Fernandes, 1999: 35). Vamos, pois, a tal crônica.

“Os Aduladores da Gravata – Garrett ou a Prosa do Fútil”

Entre os catorze e os dezassete anos, os jovens portugueses são confrontados pelos programas escolares com as Viagens na Minha Terra do nosso conhecido escritor Almeida Garrett. Os bocejos, a postura de enfado definem a sua atitude perante a leitura desta obra. A maior parte, porém, não lê nem compra, ficando-se pela voz monocórdia do professor nas aulas, ele próprio não muito seguro da utilidade de tal estudo.

Tentaremos, nalgumas considerações, elucidar da causa desta repulsa entediada pelo romance que os intelectuales nacionais puseram nos píncaros desde há cento e cinqüenta anos.

Garrett é considerado um grande da literatura portuguesa, talvez por ter escrito muito e em todos os géneros. A sua obra espalha-se pela poesia, narrativa, teatro, etnografia, oratória. Os seus discursos

Ora, com respeito ao romance *Viagens na Minha Terra*, Álvaro Júlio da Costa Pimpão, chama-nos a atenção para não cairmos no velho e infundado lugar-comum que:

confere à obra apenas um valor de estilo e chegou a sugerir que o livro padece de fama excessiva. Sem dúvida, as Viagens são uma obra de estilo novo, desconhecido na prosa portuguesa até então, sobretudo de uma nova arte de descrever e de narrar – mas são mais do que isso. As Viagens são, antes de mais, o livro de uma alma – não angélica, mas adâmica. Em Portugal não estávamos habituados a isto: e ainda agora não contamos, neste

parlamentares granjearam-lhe o epíteto de “Cícero Lusitano”. O seu valor é inegável, principalmente no género lírico e no género dramático. No resto...

Integrado na escola romântica que ele tanto critica ao longo das Viagens, sofreu as suas influências, imitou-lhe as virtudes e principalmente os defeitos. Estilo empolado, muitas vezes oco, onde predominam os adjectivos e os substantivos abstractos, interjeições, exclamações, perguntas retóricas, dá de imediato a um leitor descontextualizado um sentimento de repulsa e desfastio. A presença desgastante do narrador, assumido abertamente como autor numa papariquice contínua ao “leitor amigo e benévolo”, irrita. O apelo ao receptor-narratário serve de moleta para inferir uma verosimilhança artificial.

Os devaneios das Viagens, ao contrário do que parece, não são as palavras do narrador primeiro acerca da paisagem e do que, a propósito, se vai lembrando de louvar ou criticar. São antes a estória ingênua da Menina dos Rouxinóis. Esta é que está a mais no âmbito da passeata até Santarém. O resultado é o embirrio de quem lê o romance perante os capítulos de descrição paisagística, de curiosidades históricas, dos desvarios filosóficos do narrador.

Os tópoi não poderiam ser outros: teorias de Rousseau sobre o homem natural; o carinho pela Idade Média; o locus horrendus encarnado no satanismo de Frei Gil e na descrição dos túmulos reais; a Primavera com as flores e os rouxinóis em chilreio; a exaltação da mulher bela e pura; o dramatismo de palco nas cenas comoventes na estória da Joaninha; o herói romântico encarnado em Carlos, instável e corrompido mais tarde em barão.

Parece-nos todo o livro um longo discurso parlamentar, numa crítica ao governo da época porque não arranja as estradas ou deixa à incúria os monumentos do país, aos senhores barões sentados no Parlamento, apegados ao material num desprezo sovina do espiritual.

A estória da Joaninha, atirada ali para o meio da verborreia não se sabe a propósito de quê, já que uma janela não é motivo razoável, apresenta-se como um dramazito ao estilo de Frei Luís de Sousa, talvez mais pedante e com um enredo para crianças, absurdo e forçado tendo em vista a tese que o autor deseja provar a todo risco: o homem dentro da sociedade degenera.

O livro, que tantas lágrimas terá feito cair às donzelas portuguesas de antanho, pode considerar-se o primeiro romance tipicamente nacional. O seu mérito está em ter iniciado uma nova forma de escrita romanesca. Garrett deu o impulso para uma prosa mais moderna, revitalizando a língua portuguesa, as tradições populares, o amor às nossas coisas. Contudo, a sua forma de escrita, a sua concepção estética fortemente enraizada no romantismo, desadapta-se ao interesse dos alunos que são obrigados a estudá-la.

*Técnica e artisticamente perfeito para a época em que foi concebido, o romance *Viagens na Minha Terra* torna-se enfadonho agora, com um valor meramente diacrónico no âmbito da historiografia literária. Daí o desaconselharmos na integração dos programas escolares.*

gênero, uma literatura que valha. “Adões”, conhecíamos apenas o da Bíblia; o novo, insinuante e perverso, decaído e penitente, egotista e generoso, poeta e deputado, revelou-o Garrett (1952: 20-21)¹¹⁴.

Concluimos o presente capítulo, fazendo nossas as palavras abaixo de Helena Carvalhão Buescu com referência à natureza pioneira, precursora, do trabalho de Almeida Garrett e Alexandre Herculano no século XIX português:

*Será, pois, nas obras destes dois autores multifacetados, que poderemos encontrar, diferentemente estabelecidas, as características românticas já mais ou menos institucionalizadas, por essa altura, na Alemanha e em Inglaterra, e em via de institucionalização também em França e nos outros países europeus: **retenhamos, pois, a sua obra como inovadora em termos nacionais, efectivo ponto de origem do que depois se afirmará como corrente** (1987: 21. Grifo nosso).*

¹¹⁴ Para o mesmo enfoque interpretativo também converge a visão de Ofélia Paiva Monteiro quando assim se posiciona: *Nas Viagens, Carlos, deixando a sua matriz “natural” – o Vale de Santarém, a casa familiar - para ingressar no grande mundo “civilizado”, decai, como Adão, da sua bondade primeira, vindo a padecer da “flutuação inquieta e doentia” do homem social, imerso na mentira e na máscara, que o torna incapaz de amar e o faz cair finalmente no cinismo da metamorfose em “barão” (1999: 163). (...) Carlos - o Adão decaído das Viagens - que sonha o absoluto, a identidade e o amor, sem poder atingi-los por se ter fragmentado nos artifícios e mentiras do mundo (Ibidem: 169).*

CAPÍTULO 4 - A PEDAGOGIA DA LEITURA NA PROSA DE GARRETT E HERCULANO

Espero que o leitor masculino não haja deixado passar por alto tantas insinuações tão singulares e curiosas quanto esta em que a leitora feminina foi surpreendida. Espero que ela possa exercer os seus efeitos: - e que todas as boas pessoas, tanto masculinas como femininas, possam ter sido ensinadas, pelo exemplo dela, tanto a pensar como a ler.

(Lawrence Sterne)

4.1. A EDUCAÇÃO DO PÚBLICO

Os grandes autores românticos lusos, designadamente Almeida Garrett e Alexandre Herculano, são, como salienta António José Saraiva, os *intérpretes dos ideais revolucionários e consideram a revolução literária como um dos aspectos da revolução social* (1972: 157), o que, em síntese, caracteriza, em terras lusitanas, o movimento romântico ao adaptar-se às condições culturais do país.

Daí o fato de os intelectuais românticos, auto-encarados como mediadores por excelência entre Estado e sociedade, empenhados na busca de soluções para o problema do redesenho da vida nacional, demonstrarem a urgência de renovação das estruturas e mentalidades de um Portugal retrógado e decrépito. À sombra da Revolução Industrial (1760), como diz Álvaro Cardoso Gomes, (...) *nessa Europa que começa a viver aceleradamente o futuro, há um país que parece ancorado ao passado. É Portugal. Sem o fulgor, o brilho de Londres e Paris, Lisboa, sua capital, adormece às margens do rio Tejo* (2003: 329).

Inclusive, a pátria lusíada, para vencer o sistema absolutista, passa por uma sangrenta guerra civil¹¹⁵ que a deixa num estado de exaustão, despovoamento e empobrecimento, do que somente uma tomada de medidas drásticas tem o poder de reerguê-la, de fazê-la recuperar a prosperidade econômica do início do século, de promover, enfim, a sua regeneração.

Entre as aludidas medidas, na condição de redenção do atraso nacional, é que destacamos a reforma da educação, desde a base até o ensino universitário: *Instrução geral elementar; instrução geral superior: eis os fundamentos da futura felicidade do país, da felicidade do estado e dos indivíduos*, diz, no volume III dos *Opúsculos* (1907: 93), Herculano, que, juntamente com Garrett, adota a questão em pauta de modo programático.

Transferida das mãos da Igreja para as do Governo, a atividade educacional torna-se livre e pública, constituindo o núcleo da cultura laica moderna. Assim é que os luminares do romantismo luso, estimulados pelo ideário liberal, vão, como diz Paulo Franchetti:

trabalhar intensamente no sentido de construir as novas tradições e instituições de que o novo regime necessitava. Nos trinta anos que se seguem à guerra, assiste-se ao esforço de criação de uma cultura liberal: reescreve-se a história da nação, reorganizam-se os arquivos e bibliotecas, criam-se novos instrumentos de produção e divulgação cultural, reforma-se o ensino básico e cria-se o ensino técnico, desenvolve-se uma série de publicações periódicas destinadas à instrução do novo público burguês (1998: 12).

¹¹⁵ Paul Van Tieghem salienta que: *Em política, antes de tudo, são numerosos os escritores do romantismo mais característico que tomam parte nas lutas doutrinárias e até desempenham um papel ativo nas lutas civis: eles se colocam quase sempre do lado da liberdade e do progresso social. Tal é o caso, em Portugal, de Garrett (e de Herculano)*. No original: *En politique d'abord, nombreux sont les écrivains du romantisme le plus accentué qui prennent part aux joutes de doctrines, et même jouent un rôle actif dans les luttes civiles: ils se rangent presque toujours du côté de la liberté et du progrès social. Tels au Portugal Garrett*. In: VAN TIEGHEM, Paul. *Le Romantisme dans la Littérature Européenne*. Paris: Albin Michel, 1969: 296.

Almeida Garrett, na vida e na literatura de seu país, demonstra uma grande força renovadora e civilizadora: ensina os seus compatriotas a ler e ensina o que devem ler. Libertando-os das amarras do pseudo-classicismo, procura evitar que apenas troquem o pedantismo pela insipidez¹¹⁶, na intenção de formar-lhe o gosto, limitado, então, aos favores do público ao dramalhão, mesmo porque, como sublinha Sandra Guardini Vasconcelos:

se para a aristocracia o “gosto” não precisava ser criado, pois era considerado parte integrante de sua herança cultural, para a classe social que começava a emergir das importantes mudanças sociais, políticas e econômicas que caracterizaram o século XVIII, fazia-se necessário definir e determinar a natureza de seu “gosto” (2002: 138).

Com a vitória dos anti-absolutistas em Portugal, no ano de 1833, Garrett, iniciando uma carreira de burocrata na organização jurídica e administrativa do novo Estado Liberal, é nomeado secretário de uma comissão encarregada de propor um plano geral de educação e ensino público. E é dentro do seu magistério nacionalista que ele, no tratado *Da Educação* (1829), se expressa da seguinte forma:

Eu tenho que nenhuma educação pode ser boa se não for eminentemente nacional. Nem o próprio “cidadão de Genebra” era capaz de educar bem um cidadão estrangeiro. Devemos examinar as escolas, estudar os sistemas de educação dos países mais civilizados, não para mandar a elas nossos filhos – que os não queremos para franceses, ingleses, ou alemães, senão para portugueses -, mas para

¹¹⁶ Cf. BELL, Aubrey. “A Escola Romântica”. In: *A Literatura Portuguesa – História e Crítica*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1931.

melhorarmos e aperfeiçoarmos nossas escolas por essas
(Garrett, 1966: 677).

Entretanto, educação, para um intelectual liberal como Almeida Garrett, não se restringe à alfabetização e à formação profissional, sendo necessária, também, uma preparação para as coisas do espírito, para apreciação do belo, pois só assim, postula ele, a nação pode se elevar o bastante no sentido de atingir o estágio de *civilização moderna*, embora sabendo que:

(...) é muito custoso transformar as consciências e infundir o gosto pelas artes, sobretudo se as pessoas forem, na sua esmagadora maioria, “incultas” e avessas à novidade, como sucedia em Portugal, onde abundavam analfabetos bacocos e bacharéis pedantes, moldados na sumamente conservadora Alma Matter coimbrã (Canaveira, 1999: 85).

Podemos mesmo dizer que a grande paixão de Garrett, homem de letras numa nação de analfabetos, está na reforma de Portugal, na sua reabilitação, na sua atualização, através do esclarecimento da sociedade pelas artes, particularmente pela literatura, tendo como referência a vanguarda da Europa, sem desfocar a índole e as tradições lusitanas. De onde Ofélia Paiva Monteiro assim caracterizar a postura garrettiana:

Como homem de cultura, entre tantas causas que defendeu, instituiu e organizou o ensino artístico, lutou pela democratização da cultura, pela valorização das fontes de nossa identidade e das formas populares de cultura, pela defesa do património e dos direitos da propriedade literária, pela independência dos intelectuais (2003: 20).

Por sinal, em seu artigo “Garrett e o Romantismo”, António José Saraiva reconhece, a propósito do autor de *Viagens na Minha Terra*, a educação do

leitorado como uma das funções primais da arte verbal no ideário do romantismo, haja vista a:

consciência por parte do escritor de uma verdade ideológica de que ele deve fazer-se intérprete. Garrett compreendeu luminosamente o movimento romântico como expressão de um novo tipo de relações entre o escritor e o público (1954: 688).

E, coerente com tal preocupação iluminista, o próprio autor das *Viagens* declara: *Sou, confesso que sou fanático pela instrução, pela ilustração do meu país (apud Oliveira, 1952: 116)*. Inclusive, uma das leituras garrettianas encontra-se no pensador inglês Jeremy Bentham, o qual, ao contrário de outros filósofos, tem como objetivo precípua, dentro da sua moral utilitária, reformar o mundo antes de entendê-lo. Daí é que Ofélia Paiva Monteiro ressalta o seguinte:

Curioso de economia política, leitor de Bentham, o verdadeiro povo-rei que Garrett invoca é constituído pelos cidadãos ilustrados que contribuíssem para a energia da Nação, largo estrato onde a burguesia – a que se orgulhava de pertencer – assumia o papel de classe motriz (2001: 26).

Por isso, para viabilizar suas idéias reformistas, Almeida Garrett, preferencialmente, põe-se no terreno da educação estética e dedica-se à criação de uma “*élite*” cultural, de um escol intelectual, por meio da abertura de conservatórios musicais, academias de letras e de arte, bibliotecas e teatros. Como nota Alberto Ferreira: *Se bem que por formação e tendência natural fosse um literato, compreendeu a importância da conexão histórica entre arte e sociedade (1979: 53)*.

Essa atitude pode ser um reflexo da condição de Garrett enquanto leitor de Friedrich Schiller¹¹⁷, para quem, como afirma Regina Zilberman, *o homem deve receber uma educação estética (...), pois o artista ensina como se dá a busca do Ideal, razão de ser da existência* (1999: 110). Dessa perspectiva, Jacinto do Prado Coelho, traçando um perfil psicológico da figura garrettiana, assim a define:

(...) *homem de teatro, mundano, ávido de glória, extremamente sensível à opinião, imbuído, por outro lado, do sentimento do dever cívico de escritor, a resposta ao meio não podia deixar de ser a busca dos processos necessários para captar o seu público, sem o qual nem haveria teatro, nem glória actual, nem compradores de romances e livros de poesia, e, ao mesmo tempo, conduzindo, educar-lhe o gosto (...), despertá-lo para o renascimento nacional* (s.d.: 179).

Por sua vez, Alexandre Herculano mergulha em épocas gloriosas do país, em busca de exemplos e modelos para instruir o público que se forma na esteira das ações liberais, para ensinar o presente, sendo, consoante Teófilo Braga, *o principal educador da classe média em Portugal e o agente que mais despertou o sentimento patriótico* (s.d.: 217)¹¹⁸.

Os exemplos e modelos que o nosso autor procura fornecer para a posteridade, através de sua produção literária, encontram-se, de forma

¹¹⁷ José Osório de Oliveira, em *O Romance de Garrett*, nos lembra que esse autor, *na condição de Encarregado dos Negócios Estrangeiros e Cônsul Geral na Bélgica, sempre desejoso de aumentar a sua cultura, dedica-se ao estudo do alemão, podendo ler no original, dentro de pouco tempo, Herder, Schiller e Goethe. A leitura deste último, principalmente, influir de aí em diante nas suas obras, que adquirirão, por vezes, a profundidade que faltava às anteriores* (1952: 83).

¹¹⁸ O autor do *Eurico*, no seu artigo intitulado “Poesia, Imitação, Belo, Unidade”, do volume IX dos *Opúsculos*, apresenta um programa estético que defende uma literatura capaz de dar voz à *alma nacional*, uma literatura engajada na missão de *refundar a nação*, de nacionalizar a cultura, como essência mesma do romantismo. Vejamos então tal programa, onde cabe toda a produção de Alexandre Herculano, assim como a maior parte da obra de Almeida Garrett: *Diremos somente que somos românticos querendo que os Portugueses voltem a uma literatura sua (...): que amem a pátria mesmo em poesia: que aproveitem os nossos tempos históricos, os quais o cristianismo com a sua doçura, e com o seu entusiasmo e o carácter generoso e valente dos homens livres do Norte que esmagaram o vil império de Constantino, tornaram mais belo que os antigos (...): que substituam (os versos dos gregos) por nossa mitologia nacional na poesia narrativa; e pela religião, pela filosofia e pela moral na lírica* (apud França, 1993: 97).

emblemática, nas *Lendas e Narrativas*, que são (como os romances históricos) uma versão em prosa romântica das canções de gesta e, por isso mesmo, também se intitulam *Histórias Heróicas*, expressão, por sinal, que nos dá o próprio significado de *gestas*.

Assim, verificamos que a proposta herculaniana está voltada, principalmente, para a reconstituição do pretérito mítico-lendário da nação lusitana, o que configura *uma outra forma de trazer o passado do país para o presente, sem ferir a história, que faz parte de um outro campo do conhecimento* (Oliveira, 1995: 63).

E a ressurreição do passado da pátria, por parte de Herculano, exercida mediante a atividade cívica do escritor, corresponde ao que Leo Frobenius (*apud* Rodrigues, 1979: 140-142) denomina *paideuma*, termo derivado do verbo grego *paideúo* (*ensinar, educar ou formar*), a que o etnólogo alemão confere o sentido de *alma da cultura*, uma variante da idéia do *Volksgeist*, que o escritor português traduz como índole nacional.

O conceito de *paideuma*, aplicado à literatura, é uma fonte de inspiração constante. Muitos são os poetas e ficcionistas, como Alexandre Herculano, que vão beber nas fontes originais de seu povo, nas tradições mais antigas de sua língua e religião, nelas selecionado o que possuam de vida e esplendor. Basta lembrarmos que grande parte da melhor literatura do Ocidente procede do *paideuma* helênico – a *Ilíada* e a *Odisséia* (IX ou VIII a.C) – e hebraico-cristão (a *Bíblia* VIII a.C).

Frobenius diz que um povo pode desaparecer totalmente, mas pode deixar marcas, emblemas, monumentos, inscrições, enfim, signos de seu espírito, ou de sua índole, como quer Herculano. Isso confirma a idéia do etnólogo segundo a qual um *paideuma* pode sobreviver ao povo que lhe deu vida. Daí o fato de o autor de *Lendas e Narrativas* ir buscar inspiração no subsolo medieval ibérico, revolvendo a herança cultural de eras e hábitos extintos.

A noção de *paideuma*, o qual também pode ser interpretado como *tradição cultural*, ou o manancial de uma nação – sua história, suas crenças e costumes -, e que deve contribuir para a construção da auto-imagem e educação de um povo,

é bastante útil para compreendermos melhor a função educativa, formativa, ou em termos filosóficos, a função *paidêutica* que Herculano atribui à literatura e à história, numa perfeita sintonia com o ideário romântico, pois o romantismo, como diz Alberto Ferreira, *mais parece um facto social, paidêutico, formativo e filosófico, do que um facto exclusivamente artístico* (1979: 36).

Oportunamente, Sandra Guardini Vasconcelos assinala que *o desejo de educar o leitor, de influir na sua formação, de oferecer-lhe instrução de maneira agradável e até mesmo imperceptível, mostra claramente a construção de um elo de ligação entre o escritor e seu público* (2000: 103). E referente a isso, Lopes & Saraiva assim se manifestam, em *História da Literatura Portuguesa*, sobre Herculano, em quem toda uma coletividade se reconhece:

porventura o melhor representante em Portugal do tipo de escritor sintonizado com a grande massa de público, dando expressão a aspirações colectivas, sentindo-se condutor da opinião pública e evidenciando essa posição no seu estilo, altissonante e profético, é Herculano no conjunto da sua obra (s.d.: 695).

Ou, como quer Jesus Antônio Durigan, em seu livro *Literatura Comentada – Alexandre Herculano*:

O diálogo que Herculano iniciou com o “novo” público não só garantiu sucesso às suas publicações a ponto de tornar-se, ao lado de Garrett, um dos escritores mais aplaudidos da época, como permitiu-lhe a possibilidade de atuar politicamente junto a esse público, na formação do seu gosto e na orientação das opções (1982: 102).

Em verdade, a literatura, para o autor do *Eurico*, é investida simultaneamente de uma função estética, uma função educativa, uma função mística, meio de regeneração da alma, pois a obra herculaniana é um veículo de

exaltação da fé cristã, e uma função perenizadora, a qual, dentro daquilo que estamos abordando, equivale a recolher e, conseqüentemente, preservar fragmentos do *paideuma*. E isso representa a grande tarefa histórico-literária de Herculano, como nos sugerem estas palavras do seu prefácio a *O Monge de Cister*:

Tudo o que haveis de encontrar são folhas de um livro precioso e único. Depois, ajudando-vos a imaginação de artista e o faro de antiquário, muito fareis se, como os comentadores da literatura clássica, ajuntares com essas palavras soltas um capítulo do livro perdido. Comprazer-vos-ei então na vossa obra; mas, cuidando que reconstruís um pedaço da história da arte ou dos homens, não fareis, por ventura, senão compor um fragmento de novela. Mas seja história ou novela o fruto dos trabalhos daquele que conversa o passado, que se apresse! (...) Que se apresse aquele que quiser guardar fragmentos do passado para as saudades do futuro; porque a ilustração do vapor e do ateísmo social aí vai nivelando o que foi pelo que é, a glória pela infâmia, a fraternidade do amor da pátria pela fraternidade dos bandos civis, as memórias da história gigante do velho Portugal pelo areal plano e pálido de nossa história presente, a obra artística pelos Algarismos do orçamento, o templo do Cristo pela espelunca do rebatedor. (...) foi uma dessas meditações artísticas que gerou o pensamento deste livro, o transmitir aos vindouros alguns fragmentos do passado (Herculano, s.d.: 10).

Na passagem supracitada, Herculano, escorado em sua ideologia cristã, une uma dada faceta da Ilustração (o ateísmo) ao progresso, como associados na destruição do passado nacional, ao mesmo tempo em que expõe seu próprio

métier de artista literário e historiador empenhado na recuperação de fragmentos do *paideuma*.

Nesse mesmo prefácio a *O Monge de Cister*, Alexandre Herculano aponta a força do escritor de ficção em face do poder político partidário no trabalho de preservar a memória nacional: *É o que resta a quem é pobre. – Não pode tirar os monumentos das garras dos políticos; mas tem liberdade plena de reconstruir em imaginação e povoar aqueles que já não existem* (s.d.: 11).

Na concepção de Herculano, cabe à educação uma tarefa esclarecedora, através da qual ele objetiva levantar o moral da nação e tornar consciente, espontânea e independente a participação política dos membros da sociedade como bons cidadãos, isto é, na condição de pessoas capazes de subordinarem seus interesses ao bem público. Como salienta Alberto Ferreira:

Herculano defende o ensino popular de composição burguesa (conjunto de noções para o aprendizado das primeiras letras e para a formação de conhecimentos socialmente úteis, ou seja, um ensino de cunho humanístico e prático), no intuito de tirar Portugal do último lugar em alfabetização entre os países da Europa, assim como luta pela criação de um jornalismo enciclopedista que forneça à opinião pública – aos que lêem, já se vê – os instrumentos necessários para a compreensão dos problemas artísticos, políticos e sociais (1979: 37).

A educação do público, da parte do autor de *O Bobo*, abrange diversas frentes: além da participação direta na realidade nacional, o nosso escritor dirige durante muitos anos o semanário ilustrado *O Panorama*, considerado a mais importante revista cultural do romantismo português, até porque:

a colaboração de escritores de reconhecido mérito (a exemplo de Herculano) na imprensa periódica, ao contrário do que sucede no século anterior, veio conferir um

novo nível ao periodismo, dando origem ao denominado “estilo jornalístico”, granjeando maior audiência e credibilidade (Rocha, 1998: 32).

Semelhante fato ocorre com a revista em causa, que se vincula a uma espécie de empresa editorial cujo nome indica, de saída, toda uma proposta de trabalho: *Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Úteis*. Nesse ponto, é imperativo lembrarmos o seguinte:

Reconhecida pelos liberais a necessidade de desenvolver a instrução no país, pois a sua falta sentia-se até nas classes que, pela sua posição social, deviam ser ilustradas, formam-se associações culturais, tanto em Lisboa como no Porto, as quais promovem a publicação de jornais destinados a divulgar conhecimentos gerais e literários (Ferreira, 1998: 43-44).

Através da *Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Úteis*, o autor dos *Opúsculos* pratica o seu jornalismo liberal de intenção enciclopedista: ao lado de matérias de temática variada, como as *descrições de cidades exóticas, as anedotas, as receitas para afiar lâminas ou limpar nódoas, os conselhos sobre a lactação e a educação dos meninos* (Reis, 1993: 127), Alexandre Herculano publica textos literários da própria lavra, como contos, novelas e romances.

Isso porque publicações do gênero de *O Panorama* tem um público receptor que necessita de mel na borda do copo para beber o remédio. Como observa Herculano: *A par de um artigo de crítica, de moral, de ciência, deve vir um romance histórico, uma cena dramática, um poema* (apud Santos, 1985: 167). Aliás, sobre o lugar da citada revista no contexto cultural oitocentista, bem assim sobre a intencionalidade didática da atividade espiritual herculaniana, Oliveira Martins declara que:

(em Lisboa) não havia outra coisa que ler, e ler começava a ser moda na sociedade das luzes, como diziam, em ironia e despeito, os antigos. O Panorama trazia bonecos e receitas, além de trazer os estudos iniciadores da tradição nova, assinados “A. H” (1996: 112).

É a partir disso que Carlos Reis (1993: 127) chama de *Reader’s Digest de Portugal* o periódico *O Panorama*, cuja tiragem atinge os 5000 exemplares (número elevado para o tempo), esgotando-se com rapidez, o que atesta, eloqüentemente, a circulação extraordinária e a popularidade da revista em apreço se levamos em consideração a exigüidade do meio e o alto índice, naquele momento, de analfabetismo, herdado do antigo regime.

No Portugal da época, o analfabetismo atinge praticamente 80% da população, embora esse índice em Lisboa diminua para 46%¹¹⁹. E, no periódico em foco, então o mais lido no país, Alexandre Herculano coloca, com desenvoltura e a ênfase que se origina de uma crença arraigada, o papel fundamental do processo educativo na sociedade lusa de então:

A cousa, realmente, mais importante que há a considerar na nossa actual reorganização social é a educação pública. (...) Não será, por certo, com aumentar ou diminuir tributos, mudar ou conservar empregados, rever ou compor códigos, alterar ou restabelecer estas ou aquelas instituições políticas, que a nação se regenerará. Dizemos mais: não é da abertura de canais e estradas, do acréscimo das exportações, do fomento da indústria, que depende a felicidade do povo: é da educação (apud Ferro, s.d.: 638).

E é contando com a audiência de um público cada vez mais atento ao prestígio crescente de Herculano que obras suas são publicadas em *O Panorama*,

¹¹⁹ Cf. ABDALA JÚNIOR, Benjamin. *Literatura Comentada – Eça de Queirós*. São Paulo: Abril Educação, 1980.

propagando a literatura para a população e contribuindo para a *elevação do nível intelectual do país, tantos séculos atrasado pelo obscurantismo monacal* (Braga, 1984: 293). Ou, no dizer de Carlos Reis:

A publicação de algumas obras em folhetins (n' O Panorama) não é insequente; atingindo assim um público relativamente vasto, esses folhetins mantinham-no, para mais, pendente do seu aparecimento periódico, fenômeno que transformava a recepção literária romântica numa espécie de hábito burguês institucionalizado (1994: 17).

Com isso, vemos que o estabelecimento de um novo ideário como o do romantismo encontra-se intimamente relacionado com a alteração das condições materiais da produção intelectual, a exemplo do desenvolvimento da imprensa, mesmo porque:

existem periódicos literários e de divulgação cultural (como é o caso de O Panorama) que atingem um público vasto (recorde-se que o ensino secundário como hoje o concebemos surge neste período) e não meramente o letrado; incentivam a cultura por criarem novos interessados e uma maior procura do livro através da informação contida no jornal (Rocha, 1998: 28).

No contexto lusitano, onde Garrett e Herculano revelam-se os mais notáveis iniciadores dessa mudança, Jacinto do Prado Coelho constata que é praticamente a partir do lançamento do periódico educativo e literário *O Panorama*, em 1837, que *o romantismo começa a dominar o nosso público* (apud Reis, 1993: 34). Igualmente, Lopes & Saraiva observam que:

o êxito fulminante de Herculano e de Garrett, o esquecimento rápido e geral em que caíram os géneros

clássicos, mostram como esta mudança literária correspondia a uma mudança no público. Existia já na realidade um público letrado cujas características e predilecções se podem avaliar pelo êxito de revistas como o Panorama (s.d.: 695).

Respeitante à função pragmático-pedagógica dos periódicos literários, na fase inicial do romantismo luso, é o artigo de Túlio Ramires Ferro “O Problema da Educação na Literatura Portuguesa do Século XIX”, no qual o articulista frisa que:

é essa crença fervorosa na regeneração operada pela educação que vai dar uma estrutura inconfundível a numerosas revistas literárias publicadas na primeira metade do século XIX; leva escritores prestigiosos (Garrett, Herculano, Castilho) a dissertarem sobre a educação e eles próprios subordinam toda a sua produção literária a uma elevada missão cívica de pedagogia literária e social, reconhecida e louvada pelos seus contemporâneos, que os consideram como mestres que lhes inculcam lições exemplares (s.d.: 639).

Como observamos, numa relação pragmática, originalmente firmada pela intelectualidade interveniente, a literatura e a educação são mobilizadas, de modo decisivo, no processo articulado de construção do novo Estado Liberal. E no que toca a essa atmosfera cultural no território lusitano oitocentista, Maria de Lourdes Lima dos Santos, em seu artigo intitulado “Estratégias em Tempo de Mudança: O Caso Garrett”, ressalta o que se segue:

Para a necessária reforma das mentalidades tão desejada pelos intelectuais do liberalismo, o teatro e a imprensa apareciam como os dois grandes meios em que depositavam as suas expectativas, mau grado as

dificuldades que anteviam (...). A questão da formação dos públicos era indissociável da representação dos escritores da época sobre a missão do literato, do poeta, enquanto protagonista do ideal de cidadania (...). Nesta linha, e em termos da produção escrita, o drama e o romance apareciam como os gêneros privilegiados e os jornais como o suporte preferencial (recorde-se, particularmente, a voga dos jornais de recreio e instrução) – (1999: 205).

Desse modo, Alexandre Herculano, como os demais escritores românticos, reconhece, ao lado do autor e da obra, a importância do público enquanto um dos elementos constituintes do sistema literário, pois, como nos ensina Antonio Candido (1993: 23), na realidade, sem leitores não constatamos tal sistema, mesmo se levarmos em conta a existência isolada de um determinado número de autores e de textos publicados.

E com o romantismo é que o sistema literário, integrando produção de livros e recepção, cristaliza-se a partir da construção de um público efetivo, influenciado pela leitura folhetinesca. Esse público vai sendo conquistado dia-a-dia, e a publicação dos folhetins em volume é apenas a confirmação do sucesso inicialmente atingido. Com o movimento romântico, a arte verbal consolida-se, materialmente, como um fato expresso em livros e leitores.

Mas, sabedor, ainda quando na condição de importante historiador, que as grandes transformações sociais e conjunturais desencadeiam, freqüentemente, relevantes mudanças no universo literário, Herculano mostra-se atento para o fato de a nova espécie de audiência, para a qual volta agora a sua atenção, ser formada por um estrato relativamente “inculto”, que, como acentua Yara Frateschi Vieira:

(...) passa a incluir pessoas que não constituíam o receptor habitual dos livros, ou seja, pessoas mesmo iletradas, ou pouco versadas em literatura consagrada, que podiam até

reunir-se em lugares coletivos para ouvir a leitura do folhetim
(1991: 8).

Se considerarmos o estilo de época romântico, cujos representantes, como vemos, se revestem da missão de educar os contemporâneos, podemos entender o didatismo tanto de Herculano, quanto de Garrett, escritores cômicos de serem intermediários culturais entre o mundo letrado e o grande público:

Almeida Garrett, em prefácio (de O Arco de Sant'Ana) datado de 14 de dezembro de 1844, parecia reconhecer a importância das margens do texto, e o papel que elas representavam na conquista do novo público leitor arregimentado pelo romantismo, ao se pronunciar assim: "Estamos na era da renascença dos prefácios, das dedicatórias, e avisos ao leitor (...)". Parecia saber que os paratextos encerram mistérios a desvendar, recortes a fazer para a compreensão das obras em que se encontram
(Alves, 1999: 142).

Daí é que, em relação à leitura de *Viagens na Minha Terra*, a entrada na instância didática logo tem início, dentro da organização narrativa do livro, com a chamada de atenção, da parte do autor/narrador, para o Prólogo, o qual:

nos apresenta a obra como algo que só poderia ter sido escrito por quem realizou já "tantas produções de tão variado gênero" e "possui todos os estilos" (...). A leitura do prólogo é, também, aproveitada para o primeiro contacto com uma vasta lista de escritores e de tradições literárias que aí se reconhece fazerem parte da formação do escritor; escritores e tradições com os quais a obra estabelece um profícuo diálogo e que são, em grande parte, desconhecidos dos que, agora, encetam a leitura da obra (Abreu, 2003: 60-61).

Da mesma maneira, em Alexandre Herculano, é típico o seu costume de, no prefácio ou no início de suas obras, orientar o leitorado sobre a idéia dominante ali contida. Nesse aspecto, Wolfgang Kayser ilustra a questão com o comentário abaixo:

Quem se entregar à leitura do Eurico, de Alexandre Herculano, encontrará ao princípio algumas páginas que não pertencem à história, e, todavia, fazem parte do livro. Num prefácio o autor se comunica directamente com o leitor e descobre-lhe o segredo da génese do livro. Deparamos com esta frase: “Da ideia do celibato religioso, das suas consequências forçosas e dos raros vestígios que destas achei nas tradições monásticas nasceu o presente livro”. Compreende-se por que motivo o autor escreveu esta frase: por ela tenta facilitar ao leitor a compreensão da sua obra. Fá-lo indicando a unidade do sentido, o centro espiritual de que tudo na obra depende, em torno do qual tudo nela gravita (1976: 238).

Essa estratégia de metodologia narrativa, na evolução das estruturas e convenções da modalidade literária romanesca, faz-se ver, como sublinha Regina Zilberman, a partir do momento da ascensão de tal gênero na Europa: *O emprego de capítulos inaugurais explicativos, prefácios assinados por personagens, cartas de apresentação às obras constituíram táticas usadas pelo romance desde suas primeiras manifestações, na França e na Inglaterra (1998: 183).*

* * *

Dentro da sua ação educativa, na parte introdutória do romance histórico *O Bobo*, Herculano evidencia o cuidado com a formação dos patrícios através de uma arte exemplar (*Que o povo encontre em tudo e por toda parte o grande vulto dos seus antepassados*). E no que concerne ao papel didático do romance histórico, inclusive, como uma das vertentes literárias de busca de identidade da

nação, o autor do *Eurico* declara: *Nós procuramos desentranhar do esquecimento a poesia nacional e popular dos nossos maiores (O Panorama. N.126, 28/09/1839: 306).*

Os românticos, procurando obter resultados com a espécie literária em causa, investem na combinação entre literatura e história com vistas a constituir um novo sentimento nacional, através da integração do discurso fictivo com os diferentes ensinamentos que a narrativa histórica pode oferecer. Em “O Castelo de Faria” (exemplo de fidelidade à palavra dada), o autor/narrador, que, dentre as *Lendas e Narrativas*, situa tal conto no gênero da ficção histórica e não no da ficção lendária, coloca como um poder superior dos historiadores aquilo que ele aponta como um dever moral de todos os compatriotas, isto é, a preservação das memórias da pátria:

Este antigo castelo tinha recordações de glória. Os nossos maiores, porém, curavam mais de praticar façanhas do que de conservar os monumentos delas. Deixaram, por isso, sem remorsos, sumir nas paredes de um claustro pedras que foram testemunhas de um dos mais heróicos feitos de corações portugueses (Herculano, 1952: 150-151).

.....
Mas esta glória não há hoje aí uma única pedra que a ateste. As relações dos historiadores foram mais duradouras que o mármore (Herculano, 1952: 155).

Em *Eurico, o Presbítero*, igualmente às *Lendas e Narrativas*, aparece o uso da história com o objetivo de moralizar, como mostra o capítulo XII, intitulado “O Mosteiro”, no qual Herculano reelabora um incidente histórico com vistas a destacar o sacrifício como exemplo de coragem. Trata-se da cena em que uma velha abadessa mata as suas freiras, uma a uma, para que não sejam violentadas pelos mouros. O próprio romancista faz uma nota de rodapé informativa e nela comenta o episódio por ele relatado:

O fato narrado neste capítulo é histórico. O lugar da cena e da época é que são inventados. Foram as monjas de Nossa Senhora do Vale, junto de Ecixa, que, em tempos posteriores, praticaram este feito heróico, para se esquivarem à sensualidade brutal dos árabes. Parece que o procedimento das freiras de Ecixa foi imitado em muitas outras partes (Herculano, 1963: 147).

Como, no pensamento do nosso literato, a missão da arte é buscar uma verdade paradigmática na história da nação, ele cria personagens excepcionais, protagonistas de um destino nacional que os transcende, ao contrário de seu mestre Walter Scott, cujos heróis costumam encarnar seres comuns, medianos, porquanto a *intenção confessada por Scott era a evasão-distracção do público, ao passo que Herculano, declaradamente, procura fazer a apologia do medieval, visando à educação popular* (Beirante, 1991: 56).

Heróis como Mestre Afonso Domingues, o arquiteto cego do conto “A Abóboda”; D. Gonçalo Mendes da Maia, o Lidador, e o Cavaleiro Negro, do *Eurico*, são vultos agigantados que crescem em dimensões míticas ao sopro épico que lhes infunde o estilo majestoso do autor. E mitopoética é Hermengarda, a Donzela de Branco da história do presbítero de Cartéia: mulher com “m” maiúsculo, etérea, meiga, frágil e, ao mesmo tempo, conscienciosa, determinada, espiritualmente forte (recordemos a sua reação terminantemente contra as investidas do sedutor árabe). O próprio Alexandre Herculano, na última nota de rodapé do *Eurico*, assume a excepcionalidade das personagens desse romance, ao escrever: *O meu herói do Crissus é como o último semideus que combate na terra; os foragidos de Covadonga são como os primeiros cavaleiros da longa, patriótica e tenaz cruzada da Península contra os sarracenos* (1963: 229).

Essa modelação de super-heróis, por parte de Herculano, é inteiramente compreensível já que uma arte como a que ele postula, isto é, uma literatura que se quer nacionalmente inicial e arquetípica, só poderia mesmo se encaminhar para o tom grandioso, superlativo, *entre histórico e lendário, em obediência à*

vontade de mitificar as origens da sociedade cristã da Península e do seu ramo português (Nemésio, 1963: 22).

4.2. O DIÁLOGO ENTRE AUTOR/NARRADOR E LEITOR

Na condição de um romântico visceral, o criador de *O Bobo* demonstra seu intuito de substituir a literatura clássica-erudita (nascida e desenvolvida na realeza e para ela) por uma literatura popular e genuinamente portuguesa, concebida como uma arte democrática, sem aura elitista.

Bem pertinente a essa literatura popular e verdadeiramente nacional defendida por Herculano são as linhas iniciais (que transcrevemos mais abaixo) do capítulo V da graciosa novela inserida no tomo II das *Lendas e Narrativas*, intitulada “O Pároco de Aldeia”, em que:

(Alexandre Herculano) acabou derivando para o ensaio (...): o texto, no caso, torna-se um pretexto à enunciação das doutrinas que lhe são caras (...). Daí que “O Pároco de Aldeia” se distinga como o mais vanguardeiro dos contos de Lendas e Narrativas (Moisés, 1999: 59).

Trata-se de uma ficção de atualidade (a ação transcorre não mais, como nos romances históricos, no remoto passado medieval, mas no século XIX) e campesina (uma novidade nas letras portuguesas da época), cujo aludido capítulo, em consonância com a estrutura de narrativa-ensaio da composição em foco, denomina-se Excurso Patriótico.

Ali, à maneira de *O Monge de Cister*, romance histórico que dá vez e voz ao povo comum de Portugal, à gente do Terceiro Estado, o *realismo directo do escritor de cepa popular se amplia, sem se enfeitar, com o saber e o intuir do*

historiador (Nemésio, 1972: XIII) e o autor/narrador¹²⁰, com um humor telúrico, dirige-se, desabusadamente, ao receptor pretendido:

Falemos sério: não contigo, filósofo estético-romântico-progressivo, que não vales a pena disso, mas com o povo português que fala português chão e inteligível. Falemos sério, porque estas matérias de crenças e de culto são coisas graves e santas (Herculano, 1952: 343).

No trecho citado de “O Pároco de Aldeia”, o autor/narrador faz uma oposição entre o *filósofo* (que representa a razão) e o *povo* (que representa a fé): ele deprecia o rebuscamento do filósofo em favor da simplicidade e da transparência do povo, do seu credo religioso (no caso, o católico), que se lhe afiguram como superiores ao pensamento filosófico.

Por sinal, sobre a Bíblia, Alexandre Herculano, classificando-a como o *livro dos livros, tesouro inesgotável de consolação*, recomenda-a, em 1841, como texto educativo, *mais claro e preciso que os volumosos escritos de todos os moralistas filosóficos desde Platão até Kant* (apud Ferreira, 1998: 9). E, já no prefácio da novela em questão, Herculano exclama: *Como a filosofia é triste e árida!*

Também em *O Monge*, o autor/narrador, numa digressão em forma de espirituoso diálogo imaginário, renega o leitor identificado com a Idade da Razão, o Iluminismo e até com o progressismo material do século XIX, tão caro à ideologia política professada, durante toda a vida, pelo romancista lusitano, o qual tanto repudia o fanatismo liberalista quanto o fanatismo anti-liberalista:

¹²⁰ Conforme Maria de Lourdes Ferraz, *o estatuto “autoral” do narrador foi comum nos textos novelísticos dos séculos XVIII e XIX, embora tivesse já um grande peso na tradição novelística de carácter irónico, nomeadamente na figura do narrador de D. Quixote. (...) Para os românticos, (...) o autor/narrador apresenta-se como uma espécie de necessidade, pode dizer-se. Efectivamente, escrever é para o romântico o seu modo de acção preferido: participação na criação; manifestação de uma energia cósmica. Para o romântico português é também uma obrigação cívica. Não é, portanto, por acaso que o narrador – uma instância narrativo-literária – aparece sob a figura de um autor, facto que dá ao texto um carácter pessoal, de “missão” desempenhada que se coaduna claramente com a tendência romântica de uma “consciência romanesca autocêntrica” já visualizada em Cerventes e Sterne* (1987: 66).

D. João I?! Ora essa! – exclamará algum dos nossos leitores. -Deixai-nos com D. João! Pobre bruto, que não sabia nem conhecia nada: nem os charutos da Havana: nem a mnemotécnica nem a pirotécnica: nem o sistema eleitoral, nem as inscrições, bonds e carapetões, nem os dentes postiços. Que temos nós, homens do progresso, da ilustração, da espevitada e desenganada filosofia, com esses casmurros ignorantes que morreram há quatrocentos anos? Tens razão, leitor. Fecha o livro, que não é para ti (Herculano, s.d.: 35).

A valorização de um público receptor popular bem como o menosprezo por um leitor altamente ilustrado, que o autor de “O Pároco de Aldeia” manifesta, estão de acordo com as suas convicções anti-aristocráticas e anti-absolutistas.

Aliás, uma produção nacional a que o povo e a burguesia (principalmente a pequena) tivessem acesso tinha que ser um dos alvos do programa do romantismo português enquanto um movimento pós-revolução liberal, o que fica evidente no trabalho dos seus dois protagonistas: Garrett e Herculano.

Nessa esfera, a prosa herculaniana, de caráter histórico, lendário e de atualidade, caracteriza-se (como tivemos oportunidade de observar) pela presença marcante de um autor/narrador que dialoga freqüentemente com o leitor, concebido como destinatário cujas reticências e dúvidas devem ser clarificadas.

Através dessa estratégia textual, o autor/narrador, identificando-se com a tradição oral, inicia a história, como em “O Bispo Negro”, das *Lendas e Narrativas: Aí sucedeu o que ora ouvireis contar*, ou corta, abruptamente, o fio narrativo com digressões, considerações morais, religiosas e literárias, ou simplesmente com divagações tão pessoais e coloquiais que parecem ditas ao ouvido de quem lê, num diálogo tão informal, tão franco, como os que Almeida Garrett trava com o leitor em *O Arco de Sant’Ana* e nas *Viagens na Minha Terra*¹²¹.

¹²¹ Ver, a partir da página 266, tabelas de exemplos nos anexos. Recordemos, à ligeira, sobre a pessoa de Alexandre Herculano, que: *Por trás da carranca taciturna encontrava-se o homem conversável na intimidade, palreiro, amigo da boa chalaça e do riso franco* (Frieiro, 1972: XIII).

As *Viagens* e “O Pároco de Aldeia” inserem-se na linhagem narrativa de Cervantes, o qual, no prefácio do *Dom Quixote*, abre tal livro dirigindo-se ao “desocupado leitor”. A essa tradição também pertencem romances como os citados *Tristram Shandy*, de Lawrence Sterne, e *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis – em que os escritores abrem espaço para a figura do leitor, que, insistentemente evocado ao longo da narração, deixa as sombras do lugar de *leitor implícito* ou *leitor virtual*, para vir à luz como *leitor fictício* ou leitor ficcionalizado.

Com o autor/narrador solicitando a participação do leitor, esse, pouco a pouco, insere-se na narrativa como um recém-chegado à trama, como representação do interlocutor do sujeito que narra.

Na produção herculaniana, o diálogo do autor/narrador com o leitor mostra-se bastante comum não só nos contos, novelas e romances, mas até na sua história científica, intencionalmente didática¹²², como assegura Maria Beatriz Nizza da Silva em sua obra *Alexandre Herculano – O Historiador*.

Como romântico que era, Herculano pretende acima de tudo interessar o leitor, mas interessar apaixonadamente, pelos problemas que ele considera fundamentais. Não lhe basta uma simples adesão intelectual, uma simpatia entre o espírito do leitor e as suas idéias. Pretende criar uma atmosfera emotiva que tenha a força suficiente para conduzir à ação em defesa de certos ideais (1964: 15-16).

O diálogo entre o autor/narrador e o leitor, nas tramas herculanianas, remete-nos, como referimos, às histórias orais, em que o narrador, muito

¹²² Manuel Trindade, em seu livro *O Padre em Herculano*, assinala que *a ficção não contradiz o ensaio, a história não nega o romance, nem este desfigura aquela – e o autor do Monge de Cister projecta-se igualmente na sua obra de imaginação e nos seus trabalhos rigorosamente críticos* (1965: 4). A essa luz, também se coloca Hernani Cidade, ao declarar, sobre Herculano, que *o seu individualismo romântico traduz-se na inamovível presença da pessoa do autor, quando não como objeto principal do interesse, ao menos como sujeito acima de todos interessado na ação, apresentando a personagem, expondo a idéia, fazendo o comentário, exprimindo o louvor ou a repreensão. Na própria historiografia, esse individualismo se afirma, na seleção, exposição e comentário dos fatos, sempre na subordinação a uma tese em que se afirma o ideal político, social ou religioso do historiador* (1960: s.n.).

naturalmente, interrompe várias vezes o seu relato para dirigir-se aos ouvintes que o cercam. Herculano posa de contador de histórias (elemento que jamais vai direto ao assunto, preferindo a conversa sinuosa e mastigada) exatamente para reproduzir a situação de confiança e intimidade que existe entre o contador, com a sua verve singular, e o ouvinte de narrativas orais.

Cabe-nos até dizer que Alexandre Herculano, para conquistar o público, sente necessidade de fingir-se de Sherazade - *cuja sobrevivência depende do talento para desfiar histórias* (Lajolo, 2002: 63) -, bem como de lançar mão do tópico da “legitimação” da narrativa, através do estabelecimento, com o leitor, de um jogo em que não se discutem as regras; de um contrato que deve ser aceito pelo receptor; de um acordo tácito ou um pacto de cumplicidade com os destinatários, configurando como que uma suspensão da descrença. Quem não entrar no jogo do ficcionista corre o risco de perder o lance.

Isso podemos verificar no resgate que o escritor luso faz de uma das mais antigas páginas lendárias da ficção portuguesa, “A Dama Pé-de-Cabra”, em que, logo na primeira parte, o autor/narrador assume, sem subterfúgio, que reconta (e assim recupera) uma *tradição*, numa fidelidade intencional ao velho modo ingênuo e espontâneo de contar das narrativas folclóricas, simulando também uma situação de oralidade perante uma assembléia presente. Esse procedimento é bem característico dos autores românticos, que valorizam a tradição oral¹²³, e se permitem, como diz Fernando Correia da Silva, *o luxo de saltar por cima da (...) tradição clássica, apregoando-se herdeiros diretos dos trovadores e contadores de histórias* (1985: 11). Vejamos:

¹²³ No Portugal da primeira metade do século XIX, a exemplo do que observa Marisa Lajolo sobre o encaixe narrativo da obra brasileira, *Noite da Taverna* (1855), de Álvares de Azevedo, “A Dama Pé-de-Cabra” encena a *restauração da aliança primitiva entre narrador e ouvintes, comunitariamente reunidos, de que fala Walter Benjamin* (1991: 118). Assim acontece, igualmente, no *Decameron* (1353), de Boccaccio: os dez seres fictícios da obra decidem passar, reunidos, as tardes no campo, a contar histórias durante dez dias, sendo que a cada personagem cabe um relato, totalizando as cem narrativas do *Decameron*. E reminiscências da estrutura narrativa em pauta ainda podemos encontrar, no século XX, via figuras vocacionadas para o contar, como a personagem Dona Benta, do nosso Monteiro Lobato, sugestivamente em *Serões de Dona Benta* (1937).

Vós os que não credes em bruxas, nem em almas penadas, nem em tropelias 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. E o autor do livro velho leu-a algures ou ouviu-a, 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.

Juro-vos que, se me negais esta certíssima história, sois dez vezes mais descritos do que S. Tomé antes de ser grande santo. E não sei se eu estarei de ânimo de perdoar-vos como Cristo lhe perdoou. Silêncio profundíssimo; porque vou principiar (Herculano, 1952: 217).

Nesse âmbito, Alexandre Herculano, em seu artigo “Novelas de Cavalaria Portuguesas”, do volume IX dos *Opúsculos*, confessa que *era quase lei entre os romancistas dar uma origem misteriosa, ou ao menos remota, ao fruto das suas imaginações* (1907: 13): todas essas fontes, via de regra, são mencionadas em prólogos ou epílogos e o autor empírico apresenta-se como tal para imprimir veracidade à sua narrativa.

Na fase de auto-afirmação do romance, é muito comum que os ficcionistas se apresentem como copistas de velhas crônicas, como reprodutores fidedignos de manuscritos encontrados em conventos e bibliotecas, ou a eles confiados por alguém antes de morrer, como conhecedores de casos verídicos de que são meros relatores. Aqui, o narrador se reveste da figura do autor e pretende ser o porta-voz do discurso confiável dos enredos. A “verdade”, então, consiste no que afirma o autor-narrador.

No seu prefácio a *Eurico, o Presbítero*, Herculano fala da existência de um códice pergaminhático de onde provém tal obra, bem como a história de *O Monge de Cister*:

(...) 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, proximoamente, a mesma origem (Herculano, 1963: 42-43).

Inclusive, um dos escritores lusos dos quais o autor de *O Bobo* é mestre, designadamente no que concerne ao passionalismo ultra-romântico, qual seja, Camilo Castelo Branco, *ainda justificará a cada passo as intrigas das suas novelas com cartas e testemunhos presenciais* (Simões, 1987: 273). Igualmente, o grande parceiro de Alexandre Herculano, Almeida Garrett, prepara um manuscrito sobre o qual deixa a seguinte nota: *Serviu esta cópia para a primeira edição de 1845. Apareceu com este título: O Arco de Sant'Ana – Crónica Portuense. Manuscrito achado no convento dos Grilos do Porto, por um soldado do Corpo Académico. Lisboa. Na imprensa Nacional* (1966: 213-214).

E o velho tópico da veracidade das narrativas assume, as mais das vezes, na prosa herculaniana, uma atitude chistosa, entre a graça e a zombaria (do leitor), conforme podemos verificar no trecho citado de “A Dama Pé-de-Cabra”. Ali, na realidade, o autor/narrador parece estar lembrando ao receptor - o qual ele chama para o texto e com quem dialoga - que tudo não passa de uma narrativa fictícia, de um jogo de encenação, com recursos e efeitos que ele às vezes não só aponta como ironiza.

O nosso autor acredita na maior eficácia do processo fictivo por esse tornar viva a matéria histórica, ainda que seja um lugar-comum a afirmação de que Alexandre Herculano sobressai como historiador mesmo quando escreve romances, pois a historiografia seria sua vocação, ou a faculdade dominante de

sua condição literária. Em verdade, os romances históricos herculanianos, consoante Vitorino Nemésio, *embora escalonados historiograficamente por três grandes crises nacionais permaneciam romances: surgiam do íntimo desejo de intrigar, poetizar, comover* (1972 : XI). O que acontece é um feliz compromisso entre a erudição do historiógrafo e a imaginação do ficcionista.

Com *O Bobo* ou com *Eurico, o Presbítero*, Herculano não pretende fazer história, e, sim, expressar aquilo que, do ponto de vista histórico, é *indizível*: as características íntimas, subjetivas, de um tempo, a sensibilidade e pensamento de outras eras através da apreensão da *verdade* interiorista dos indivíduos, do *Volksgeist* – não em antagonismo à história, mas em complementariedade. Assim é que:

pode-se descobrir sob a multiplicidade dos interesses e talentos do autor uma unidade de concepção. O contador de histórias românticas e o intérprete da história nacional estão unidos pela mesma visão crítica (Machado,1997: 12).

Aliás, dado que o ficcionista dedica-se a uma história diferente da científica e volta-se para o público em geral, Alexandre Herculano, no texto “A Velhice”, publicado na revista *O Panorama* (N. 170/08/1840), declara que a ficção histórica pode ser igual ou até maior que a historiografia:

Novela ou história – qual destas duas coisas é mais verdadeira? Nenhuma, se o afirmarmos absolutamente de qualquer delas. Quando o carácter dos indivíduos ou das nações é suficientemente conhecido, quando os monumentos, as tradições e as crónicas desenharem esse carácter com pincel firme, o noveleiro pode ser mais verídico do que o historiador; porque está mais habituado a recompor o que é morto pelo coração do que vive, o génio do povo que passou pelo do povo que passa. Então de um dicto ou de muitos dictos ele deduz um pensamento, não reduzidos à

lembrança positiva, não traduzidos, até, materialmente; de um facto ou de muitos factos deduz um afecto ou muitos afectos, que se revelaram. Essa é a história íntima dos homens que já não são; esta é a novela do passado. Quem sabe fazer isto chama-se Scott, Hugo ou De Vigny, e vale mais e conta mais verdades que boa meia dúzia de bons historiadores.

Por sinal, é por meio de suas propensões literárias que Herculano é levado para os estudos históricos, segundo ele mesmo confessa no prefácio à *História da Origem e Estabelecimento da Inquisição em Portugal* (s.d.:15). A sua vocação de romancista soma-se à de historiador.

Nessa linha de abordagem, Maria de Fátima Marinho, em um artigo intitulado “(Re) Lendo D. Branca”, destaca o que se segue: *Nos seus romances históricos, e até em Lendas e Narrativas, (Herculano, como Garrett faz com o Romanceiro) não se coíbe de dizer que inventou quando os documentos não eram suficientes ou quando o quadro recriado oferecia mais potencialidades poéticas* (2003: 289). A título de ilustração, tomemos essa afirmativa do autor/narrador de *Eurico, o Presbítero: E, por isso mesmo que sobre ela pesava o mistério, a imaginação vinha aí para suprir a história* (Herculano, 1963: 41).

Também é no *Eurico* que o romancista luso reconhece, numa nota de rodapé, a relatividade do valor de verdade de um texto, ao pretender, a um só tempo, manter o carácter de exemplaridade e de “verdade” da sua obra e explicitar a discordância entre seu discurso e os dados históricos conhecidos:

A minha intenção (...) foi, como já notei, pintar os homens da época de transição, digamos assim, dos tempos heróicos da história moderna para o período da cavalaria, brilhante ainda, mas já de dimensões ordinárias. (...) Deste modo, sendo hoje difícil separar, em relação àquelas eras, o histórico do fabuloso, aproveitei de um e de outro o que me pareceu mais apropriado ao meu fim (Herculano, 1963: 229).

Outro exemplo representativo da questão encontra-se nas *Lendas e Narrativas*, mais precisamente, em “O Bispo Negro”, onde o autor/narrador, sob a forma de uma oportuna digressão, nos oferece uma saída para intricada dicotomia veracidade/verossimilhança:

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 espetáculo de um filho condenando ao exílio aquela que o gerou, a tradição carrega as tintas do quadro, pintando-nos a desdita 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, 1952: 253-254).

Tal atitude de Herculano nos remete a Alfred de Vigny, que, em “Réflexions sur la Vérité dans l’Art”, texto introdutório ao romance *Cinq-Mars* (1826), aponta, no ficcionista histórico, duas necessidades que parecem opostas, mas que se confundem, a seu ver, numa fonte comum: uma é o amor à verdade, outra, o amor ao fabuloso¹²⁴.

Como já sublinhamos, em Alexandre Herculano, a instância legitimadora da narrativa pode revestir-se de uma atitude de auto-ironia em relação à sua qualidade de verdade, o que podemos ver, também, na seguinte passagem de um conto recolhido e desenvolvido pelo nosso escritor nas páginas de “A Abóboda”, das *Lendas e Narrativas*:

Esta é, em breve resumo, a história de David Ouguet, tirada de uma velha crónica, que, em tempos antigos, esteve em

¹²⁴ No original: *Nous trouverons dans notre coeur plein de trouble, où rien n’est d’accord, deux besoins qui semblent opposés, mais que se confondent, à mon sens, dans une source commune: l’une est l’amour du VRAIS, l’autre l’amour du FABULEUX. In: VIGNY, Alfred de. Cinq-Mars. Paris: Gallimard, 1980.*

Alcobaça encadernada em um volume juntamente com os traslados autênticos das cortes de Lamego, do Juramento de Afonso Henriques sobre a aparição de Cristo, da Carta de feudo a Claraval, das Histórias de Laimundo e Beroso, e de mais alguns papéis de igual veracidade e importância, que, por pirraça às nossas glórias, provavelmente os castelhanos nos levaram durante a dominação dos Filipes (Herculano, 1952: 175).

A propósito, discutindo o tema da veracidade no poema narrativo garrettiano, *Dona Branca ou A Conquista do Algarve*, onde as personagens são extraídas da história de Portugal e o enredo se emaranha em incidentes fabulosos, Cleonice Berardinelli recorre ao supracitado jogo humorístico de Herculano, com o objetivo de justificar o caso de Almeida Garrett poder expor o seu subjetivismo - que a ficção histórica comporta -, permitindo-lhe estilizar e fantasiar, na mencionada criação literária, os fatos passados:

Como condenar o poeta por fantasiar a história, se o mais insigne historiador do seu tempo, fundamente marcado pela probidade, pelo mais rigoroso respeito às fontes, usa de ampla liberdade quando assume o papel de romancista ou contista, interpelando o leitor com ironia, a afirmar que todos os textos históricos em que se baseou são absolutamente dignos de fé, divertindo-se em compartilhar o jogo com talvez a maioria dos que o lêem e enganar ao menos uns quantos, aqueles que ignoram que as Cortes de Lamego são uma lenda ou que não se deve piamente acreditar nas Histórias de Laimundo e Beroso? É curioso que seja Herculano, definido principalmente pela severidade, pelo ar sério que se nota invariavelmente em suas fotografias, pela gravidade de suas posições, e não o seu amigo onze anos mais velho, sempre elegantíssimo e parecendo, até por isso

mesmo, mais superficial, que seja Herculano, repito, aquele que, ao longo de suas Lendas e Narrativas ou de seus romances O Bobo e O Monge de Cister, interrompe com frequência a narrativa, passando de narrador a comentador do narrado, muito a sério, sobretudo ao fazer o confronto entre passado e presente, mas também a rir, desmentindo a autenticidade do narrado (1999: 103).

Realmente, em *O Monge de Cister*, ao mesmo tempo que insiste nas atestações de veracidade de sua narrativa, o autor/narrador remete-nos para o descrédito das mesmas, porque, embora sempre bem documentado naquilo que escreve, sabe (pois ele mesmo o disse) que, na literatura, *o verossímil é o que importa* (Herculano, 1952: 254). É que o verossímil, na prosa de ficção, se impõe pela natureza da obra, por sua coerência interna, pela logicidade do enredo, tornando-o acreditável para o leitor, enquanto a narrativa inverossímil necessita do auxílio de recursos externos, como nos evoca o fragmento abaixo, pleno de auto-ironia:

Se este livro fosse uma dessas invenções destinadas unicamente para abreviar o mais cruel martírio do ocioso, a maldição da sua existência, pediria a arte que deixássemos o leitor parafusar à solta acerca do passageiro arruído que se travara no adro. Não o consente, porém, a ordem da narrativa que nos serve de texto. O autor da encarquilhada e venerável crônica monástica ou ignorava ou desprezava as destrezas que dão vida e relevo às vãs ficções de noveleiros e que a verdade, por si mesma bela, rejeita com abominação. Contou as cousas como elas foram, diretamente, singelamente, sem refolhos, sem armadilhas. Seguindo-o passo a passo, a nossa narrativa é como a dele inartificiosa e simples (Herculano, s.d.: 205).

E, na ficção de atualidade produzida por Alexandre Herculano, mais exatamente, em “O Pároco de Aldeia”, a auto-ironia no tópico da veracidade da história narrada acresce-se à questão da representação literária.

Isso porque o autor/narrador de “O Pároco”, deixando de lado a linearidade da narrativa, interrompe o discurso e empreende um diálogo irônico e bonachão com o leitor, para o qual se volta e diretamente critica-lhe a atitude de reclamar das lacunas (digressões) e prender-se à representação dos acontecimentos, de ansiar pelo desenrolar da história, não prestando atenção naquilo que é o verdadeiramente literário, ou seja, no estilo:

Venhamos eu e o leitor, conversar um pouco à fresca sombra dos plátanos do adro. Tenho explicações indispensáveis que lhe fazer: dê por onde der, embora ouçamos a missa descabeçada. Sou homem de bofes lavados, como diziam os nossos velhos, e não gosto de que me estejam a morder na pele por causa de lacunas, mistérios ou contradições nas minhas narrativas (Herculano, 1952: 395).

.....
Tenham, portanto, paciência; que já agora hei-de dizer-lhes duas palavras acerca do meu rico santo (Herculano, 1952: 335).

Como podemos ver, em “O Pároco de Aldeia”, o autor/narrador intruso fala freqüentemente ao leitor com um *humor metalingüístico* (Campos, 1977: 43), que não constitui simplesmente um *variatio* para evitar monotonia e dar leveza ao texto (isso ocorre apenas na superfície), ou um *captatio benevolentiae*, mas que constitui, antes de tudo, um verdadeiro exercício lúdico entre autor/narrador, texto e leitor: *O leitor deve estar já suficientemente aborrecido de tão comprida história do moleiro, da lavadeira e do prior; por isso não o farei assistir às explicações entre o pai e o filho (Herculano, 1952: 329).*

Dentro de uma espécie de tópica literária recorrente entre autores como Lawrence Sterne, Eugênio Sue e, posteriormente, Machado de Assis, a situação de conversa espirituosa, de deliciosa palestra, na prosa de Herculano, representa uma pedagogia da leitura de que o autor/narrador se utiliza com vistas a constituir um público para a sua obra.

Em outros termos: o recurso a um contexto de diálogo, de colóquio entre o autor/narrador e o leitor, corresponde a um instrumento de formação, a um esforço educativo, a um empenho didático, através do estabelecimento de diversas relações com o destinatário, desde as mais “adesivas” ou afetuosas, até as mais críticas ou irônicas; isto é, através da aprovação ou advertência do leitor burguês, para que esse encare o texto escrito.

Nesse caso, o apelo à oralidade constitui um artifício da escrita em meio a uma sociedade na qual predomina a *cultura da audição, ou da escuta*. Noutras palavras: tal estratégia tem como objetivo incrementar o ato de ler, trabalhando no sentido de transformar um público, na sua maioria, de ouvintes acostumados com a leitura comunitária, em voz alta, num público de leitores, como nos sugerem os exemplos abaixo:

Convidamos o leitor para escutar a conversação travada entre Gonçalo Mendes, o abade beneditino e o mui reverendo cônego de Lamego, Martim Eicha. Pode ouvi-los agora.

.....
É o que o leitor melhor avaliará por si próprio se quiser escutar a conversação travada entre Gonçalo Mendes da Maia, o santo abade do Mosteiro de D. Mumadona e o mui reverendo capelão da rainha. Não é grande incômodo: basta-lhe lançar os olhos para o capítulo seguinte (Herculano, 1967: 40-41).

.....
(...) vou-me ao galego com unhas e dentes – unhas de gato e dentes de escrivão: vou-me ao meu Lázaro Tomé.

Ó caríssimos leitores e irmãos! – escutem-me bem a história admirável de Lázaro Tomé (Herculano, 1969: 176).

.....
Isto foi o que se ouviu daquela conversação: os três cavaleiros falaram com o príncipe ainda por muito tempo; mas em voz tão baixa, que ninguém percebeu mais nada (Herculano, 1952: 260).

.....
Estou ouvindo um melenas argüir assim: _ Como soube a tia Jerónima que as peças do padre prior se haviam esgueirado, com tanta mágoa sua, só para dotar Bernardina? (Herculano, 1952: 397).

.....
Quem hoje ouvir recontar os bravos golpes que no mês de julho de 1170 se deram na veiga da fronteira de Beja, notá-los-á de fábulas sonhadas... (Herculano, 1952: 281-282).

Tal modo de organização do discurso literário, bem como a inserção do leitor no processo narrativo têm, há muito tempo, chamado a atenção dos críticos na produção fictiva de Almeida Garrett, notadamente nas *Viagens na Minha Terra*, que, em registro coloquial¹²⁵, apresentam um tom de narrar, de contar, divagativo, desenvolto e mesmo de conversa fiada:

¹²⁵ Mencionemos, de passagem, que a intimidade de Garrett com a oralidade remonta a tenra idade, dado o seu convívio com duas velhas criadas por quem ele divide o coração e de quem ouve “romances” e casos da tradição popular, o que, posteriormente, ele recolherá no *Romanceiro*. Tais serviçais são a pernambucana Rosa de Lima e a “tia” Brígida, que guarda a pequena quinta do Castelo, propriedade da família na margem esquerda do Douro. E, no tocante a isso, José Osório de Oliveira, em *O Romance de Garrett*, reconstitui um incidente do dia da chegada do futuro escritor à sua residência campestre. Vejamos: *As crianças pouco comem, cansadas das emoções do dia e ansiosas, as mais velhas, por ouvir, mais uma vez, as histórias de fadas e os “romances” que a “tia” Brígida conta tão bem. (...) Ela sabe que o seu ouvinte mais atento e, portanto, preferido, partilha a admiração pelas suas histórias e pelas que conta a sua rival, Rosa de Lima. (...) Sentou-se (Brígida) a fiar, e foi contando, depois dessa, muitas histórias. Fatigada, e convencida de que as crianças dormiam, levantou-se sem ter esgotado o repertório, pegou na lâmpada de azeite e olhou para as camas antes de sair. Com surpresa descobriu que João estava ainda de olhos abertos. Os irmãos tinham adormecido logo, mas ele ficara ouvindo, muito atento, todos os “romances” e casos contados pela velha Brígida (1952: 18).* Já nessa fase infantil, o pequeno amante do discurso oral e aspirante a autoridade eclesiástica prenuncia o que viria a ser a sua glória de grande orador, como exemplifica o seguinte: *Ao chegar, o minorista (João) ouve dizer que a pequena distância da capital da ilha se prepara uma festa religiosa, com romaria a que concorre todo o povo dos lugares em redor. Como não lhe falta a coragem,*

Quem não terá presente todo o esconde-esconde que são as Viagens na Minha Terra, a obra mais conversada da literatura portuguesa, sobretudo se se lembrar que, ao fim, é que vem, na carta de Carlos, todo o verdadeiro problema? Para trás, foi um autêntico “desconversar” com o leitor (Mendes, 1979: 82).

Nesse aspecto do livro em evidência, o deslocamento que, a pedido do seu amigo Passos Manuel, Garrett efetivamente empreende em 1843, da capital lusitana em direção ao interior do país, pode ser interpretado, também, desta maneira:

*Viagem aparentemente despreocupada e despretentenciosa, encerra, no entanto, uma busca. De um **caso para contar**? Do significado mais profundo da realidade portuguesa? De um conhecimento mais íntimo de si mesmo? Parece-nos*

*planeia aproveitar a ocasião para ensaiar os dotes oratórios, pois há-de ser grande pregador. Em segredo, vai oferecer-se ao juiz e mordomo da festa para dizer o sermão. Os festeiros, vendo-o tão criança, não aceitam a proposta. Mas João Baptista insiste: “_ Olhem que sou sobrinho do bispo da diocese, e quem é sobrinho do bispo pode pregar. _ Mas o menino sabe latim? _ Mais do que muitos frades. Em Angra já eu tenho pregado muitos sermões”. Acreditam, ou deixam-se convencer, porque João Baptista tem o cuidado de os prevenir de que não quer dinheiro pelo sermão. Chegado o dia da festa, sobe ao púlpito com toda a segurança. Pasma o povo que enche a ermida de ver um garoto naquele lugar. Mas o garoto pronuncia as primeiras palavras. A sua voz é quase infantil, mas não tem hesitações. O exórdio é um pouco confuso porque procura ainda o rumo do discurso. Mas logo afirma com energia: “_ Não ajuízem do sermão pela figura de quem o profere nem pela voz do pregador. Meditem bem nas minhas palavras porque nelas acharão só a verdade. A verdade, meus irmãos!, tanto pode ser dita pelos velhos como pelas crianças”. Entusiasma-se o orador, e os ouvintes deixam-se dominar, esquecendo a idade de quem lhes fala. (...) Ao descer do púlpito, é saudado, à passagem, pelas exclamações do povo (Idem: 24-25). Adulto, durante uma passagem pela Inglaterra como exilado político, Almeida Garrett continua a dar vazão ao seu pendor para as práticas coloquiais. Assim é que ele *conhece o encanto da conversação calma à hora do chá, e aprende o gosto da vida íntima nas tardes de nevoeiro ou durante os serões, ao canto do lume. Quantas horas passa, praticando o inglês com as raparigas da casa, na leal e franca intimidade dessas noites familiares! Seis meses se passaram, ocupados em excursões, em “chás” nas casas da alta burguesia do condado, em tranquilas palestras ao serão e longas horas de leitura (Idem: 52-53).* E desesperado com o rompimento do seu caso amoroso com Rosa Montúfar Infante, a Viscondessa da Luz, que lhe inspira os poemas de *Folhas Caídas*, Garrett busca e encontra, como bom *causeur*, o remédio para os seus desgostos nos colóquios literários que acontecem na casa de Alexandre Herculano: *Todos os sábados vão ali jantar vários homens de letras, entre os quais um de verdadeiro valor: Rebelo da Silva. Conversa-se animadamente sobre temas literários, porque todos amam a literatura e não, apenas, as suas obras. Garrett, pelo menos, gosta tanto de ler como de escrever. Aprecia muito, também, ouvir ler, e Bulhão Pato, no seu entusiasmo pelo homem que admira, satisfaz-lhe esse gosto durante horas. Herculano trabalha todo o dia, mas às refeições palestra longamente com Garrett (Idem: 150).**

que todas essas preocupações conduzem o narrador das Viagens na Minha Terra. O **caso para contar**, encontrou-o na história de *Joaninha*, a menina dos rouxinóis (Barros, 1981: 392-393. Grifos nossos).

No remate das *Viagens*, obra que, quanto à delimitação da intriga, se revela situada no domínio das narrativas abertas, o próprio Almeida Garrett confessa ser a sua intenção afinal a de *peregrinar por esse Portugal fora em busca de histórias para contar*, e, nessa medida, articular a *marcha do soldado* com a *peregrinação do frade*, ver no progresso o conto das histórias em devir.

E a presença desse desejo garrettiano de narrar, de contar, de conversar, a partir da incorporação artística da oralidade ao tecido acional discursivo, é passível de ser explicada em *Viagens na Minha Terra* através de sua ancestralidade literária, da qual fazem parte, entre outros textos, os já mencionados *Tristram Shandy* e *Uma Viagem Sentimental*, ambos de Sterne, cujo estilo, segundo o crítico inglês William Hazlitt, citado por Jorge de Sena, é o *mais rápido, o mais feliz que se pode encontrar. Ele é a própria essência da conversação inglesa* (s.d.: 146).

Com efeito, em *Uma Viagem Sentimental*, Lawrence Sterne confere mais valor a uma conversa do que a um monumento quando busca conhecer o espírito de um povo. Quanto ao *Tristram Shandy*, no qual o seu criador declara que *a arte de escrever, quando devidamente exercida (...), é apenas um outro nome para a conversação* (1998: 131), afirma-se, inclusive, na apresentação anônima desse livro em edição da Companhia das Letras, que ele não é:

propriamente um romance; é antes uma seqüência de conversas alimentadas por alguém que está sempre disposto a mais dois dedos de prosa, que faz todo tipo de malabarismo intelectual para manter o interlocutor ali, preso à cadeira, e que é sempre bem-sucedido nesse propósito. O tema se declara no título: a vida e as opiniões de Tristram,

*o narrador – e o que poderia ser uma imposição de limites é na verdade um despistamento, pois esse conversador incorrigível tem opinião sobre tudo e todos (...). A especialidade de Sterne é a digressão, e daí a aparência caótica de sua narrativa: o leitor nunca sabe aonde é que ela vai parar (...). No entanto, entre suas muitas compensações estará com certeza o prazer de **ouvir** um escritor que é mestre em desvendar as motivações dos atos humanos (1998: s.n. Grifo nosso).*

A partir daí, podemos compreender como sobressai, na economia do romance garrettiano em pauta, o fato de a novela nele inserida começar a ser relatada quando o nosso autor, proveniente de Lisboa, chega a Santarém, onde ele ouve do companheiro de excursão a narração dos amores de Joanhina e de Carlos, seu primo, narração essa entremeada de reflexões do herói da viagem.

Igualmente ao que acontece com as obras sternianas em tela, nas *Viagens*, não temos, rigorosamente, um livro de história. Não é o narrador sério que ali se revela: o modo narrativo desse romance é o do *conversador que sabe contar com um leve tom agaiatado, e que se sabe bem recebido na roda mundana que o ouve* (Mendes, 1979: 34). Tal tendência da produção garrettiana, da forma modelar como aparece em *Viagens na Minha Terra*, podemos inserir até num quadro mais abrangente, onde o literato atribui-se um dever social no seu relacionamento com a escrita, o que em verdade diz respeito ainda, em parte, a uma:

forma subtil de herança daquilo a que Roger Chartier chama “a arte de conversar”¹²⁶, tipicamente desenvolvida, por exemplo em França, em torno de salões setecentistas como os de Madame Necker, Madame Geoffrin ou Madame de

¹²⁶ Cf. VOVELLE, Michel. “Roger Chartier – O Homem de Letras”. In: *O Homem do Iluminismo*. Lisboa: Presença, 1997.

Lespinasse, onde as regras da convivialidade e discussão crítica se uniam sub speciae conversacional. Como diz Chartier, “o verdadeiro homem de letras do século XVIII, pelo menos segundo os cânones do establishment literário, é antes de mais um padrão de conversa em sociedade”. Dificilmente poderemos encontrar, na história da literatura portuguesa, um “padrão de conversa em sociedade” mais emblemático e eclético do aquele que Garrett deixou impresso na sua obra – e do que aquele que ressuma do que sabemos ter sido o seu múltiplo papel social. Porque (...) o exemplo paradigmático desta nonchalante conversa encontramos-lo nas Viagens na Minha Terra, o facto é que ele raramente deixa de se fazer sentir na restante obra garrettiana (Buescu, 2003: 86-87).

Nas *Viagens*, dado, pela banda de Garrett, *um agudíssimo senso de observação e oportunidade que não permite jamais esgotar-se na monotonia a atenção do leitor* (Moisés: 1981: 132), deparamo-nos com a conversa em letra de fôrma, também, pela natural mudança do rumo da prosa: *Seu tom, propositadamente negligente, sentimental, um borboletear ao redor de muitos assuntos, lhe dá um aspecto de feira de novidades* (Ferreira, 1965: 179).

Mesmo porque a conversa, como sabemos, não costuma ter um centro monopolizador, um assunto marcado, nem um só: o assunto muda ao sabor da livre iniciativa da memória e da animação do diálogo. De onde António José Saraiva e Óscar Lopes, comentando as *Viagens*, repararem que:

por vezes, a frase digressiva envereda por uma ramificação secundária e perde de vista o pensamento inicial. Este sacrifício do encadeamento lógico, mais formular, à associação viva das ideias, juntamente com certo tom familiar, explica talvez a admiração de Garrett por Bernardim. Escrevendo como se falasse alto, Garrett

suspende-se por vezes e pergunta “Onde ia eu?”, para voltar ao fio quebrado das suas considerações (s.d.: 725-726).

Semelhante aspecto do estilo de Almeida Garrett, que é a oralização radical da linguagem, faz-se presente em todo o desenvolvimento do entrecho de *Viagens na Minha Terra*, cujo autor/narrador chega a utilizar-se da expressão *audição interior* na descrição da entrada da cidade de Santarém:

Palácios, conventos, igrejas ocupam gravemente e tristemente os seus antigos lugares, enfileirados sem ordem aos lados daquela imensa praça, em que a vista dos olhos não acha simetria alguma; mas sente-se na alma. É como o ritmo e medição dos grandes versos bíblicos que se não cadenciam por pés nem por sílabas, mas caem certos no espírito e na audição interior com uma regularidade admirável (Garrett, 1966: 121).

O autor/narrador da obra em apreciação chega a simular um diálogo com hipotéticos interlocutores interessados em conhecer a seqüência da história de Joanhina e Carlos. Vejamos, pois, esse diálogo, pelo qual principia o capítulo XXXVI das *Viagens*, contendo o recurso às interrogações, às modulações operadas pelas pausas, pelas suspensões de pensamento, pelas suposições que não chegam a formular-se e pelos silêncios típicos de Garrett:

- *Pois já se acabou a história de Joanhina?*
- *Não; de todo ainda não.*
- *Falta muito?*
- *Seja o que for, acabemos; que está a gente impaciente por saber como se conclui tudo isso, o que fez o frade, o que foi feito da inglesa, Joanhina e a avó que caminho levaram e o pobre Carlos se... (Garrett, 1966: 153).*

No livro em causa, a ousada intimidade da linguagem em ação, enquanto ingrediente literário do discurso narrativo, configura, assim como em Herculano, uma pedagogia da leitura, uma didática do texto artístico. E, ao diálogo espirituoso e doutrinário que, com o leitor, o autor/narrador instaura ao longo da história; ao *leve humorismo, à ironia sorridente, não devia ser alheio o convívio (de Garrett) com a literatura e a educação britânicas* (Passos, 1949: IX). Aliás, a obra *Viagens na Minha Terra*, por descrever a trajetória do protagonista em sua aprendizagem da vida, pode ser vista como um *Bildungsroman*. Em face de tudo isso é que Maria Fernanda Abreu declara:

estas “viagens”, além de serem o que obviamente são – o percurso espiritual, intelectual e afectivo do seu autor pela sua e nossa terra -, constituem igualmente uma hábil estratégia para a leitura de uma escrita que ele sabia nova e diferente (2003: 63).

Com respeito à atitude pedagógica do romancista das *Viagens*, Carlos Reis chega à seguinte conclusão: em primeiro lugar, que o autor/narrador, a exemplo de Sterne e Sue, não nutre demasiadas ilusões em relação ao nível do seu leitor (ou leitora), partindo da ótica dos hábitos culturais perfilhados; em segundo lugar, que Garrett insiste em corrigir o perfil do leitor, num discurso discretamente persuasivo, freqüentemente auto-analítico¹²⁷, o que também é observado, em *A Ironia Romântica – Estudo de Um Processo Comunicativo*, por Maria de Lourdes Ferraz:

Em Portugal, concretamente, a função educativa da literatura, com que não podiam deixar de estar preocupados os herdeiros da revolução liberal de 1820, apresenta-se, na ficção, de um modo indirecto: é crítica de uma leitura superficial, é convite a um ver mais além, é um auto-exame

¹²⁷ Cf. REIS, Carlos. *Introdução à Leitura das Viagens na Minha Terra*. Coimbra: Almedina, 1998.

crítico. Benevolmente auto-irónico em Viagens na Minha Terra (1987: 43-44).

Em Garrett, a preocupação de instrumentalizar o receptor para a obra literária se traduz na inserção desse no processo de narração através da encenação do ato de leitura, que ficcionaliza o destinatário, no propósito de aproximar o leitor real do leitor ideal esboçado pelo texto.

Tal é o que faz do leitor, nas *Viagens*, o alvo das observações do autor/narrador, o qual procura despertar e estimular a inteligência do receptor. Assim sendo, passemos a um trecho representativo do aludido tom persuasivo do diálogo garrettiano, em que podemos mesmo “escutar” a interrogação do destinatário:

O pinhal de Azambuja mudou-se. Qual, de entre tantos Orfeus que a gente por aí vê e ouve, foi o que obrou a maravilha, isso é mais difícil de dizer. Eles são tantos, tocam e cantam todos tão bem! Quem sabe? Juntar-se-iam, fariam uma companhia por acções, e negociariam um empréstimo harmónico com que facilmente se obraria então o milagre. É como hoje se faz tudo; é como se passou o tesouro para o banco, o banco para as companhias de confiança... porque se não faria o mesmo com o pinhal da Azambuja? Mas aonde está ele então? Faz favor de me dizer... Sim senhor, digo: está consolidado. E se não sabe o que isto quer dizer, leia os orçamentos, veja a lista dos tributos, passe pelos olhos os votos de confiança; e se depois disto, não souber aonde e como se consolidou o pinhal da Azambuja, abandone a geografia que visivelmente não é a sua especialidade, e deite-se a finança, que tem bossa... (Garrett, 1966: 28-29)

De igual modo, os parágrafos iniciais do capítulo V das *Viagens* constituem um exemplo frisante dos diálogos que o autor/narrador mantém com o leitor no desenvolvimento do enredo, com vistas, quase sempre, a conquistar a adesão do narratário, já que o ponto de vista adotado por Garrett é acidamente crítico, ironizando o seu circunstancial contemporâneo em vários níveis, inclusive, o literário:

Este é que é o pinhal da Azambuja?

Não pode ser.

Esta, aquela antiga selva, temida quase religiosamente como um bosque druídico! E eu que, em pequeno, nunca ouvia contar história de Pedro Malas-Artes que logo, em imaginação, lhe não pusesse a cena aqui perto!... Eu que esperava topar a cada passo com a cova do Capitão Roldão e da dama Leonarda!... Oh! Que ainda me faltava perder mais esta ilusão...

Por quantas maldições e infernos adornam o estilo dum verdadeiro escritor romântico, digam-me, digam-me: onde estão os arvoredos fechados, os sítios medonhos desta espessura? Pois isto é possível, pois o pinhal da Azambuja é isto?... Eu que os trazia prontos e recortados para os colocar aqui todos os amáveis Salteadores de Schiller, e os elegantes facinorosos de Auberge-des-Adrets, eu hei de perder os meus chefes d'obra! Que é perdê-los isto – não ter onde os pôr!...

Sim, leitor benévolo, e por esta ocasião te vou explicar como nós hoje em dia fazemos a nossa literatura. Já não me importa guardar segredo; depois desta desgraça não me importa já nada. Saberás, pois, como nós outros fazemos o que te fazemos ler (Garrett, 1966: 27)¹²⁸.

¹²⁸ Ver, sobre isso, a próxima nota de rodapé.

No capítulo XVIII da obra em foco, em um comentário entre irônico e filosofante, que envolve tanto a matéria ficcional quanto a vida real e que nos evoca o coro do antigo teatro grego, o autor/narrador interfere diretamente na história para, como costuma ocorrer na época, despertar os sentimentos do leitor e, a partir daí, fazê-lo atentar no caráter romanesco de uma cena da narrativa da *menina dos rouxinóis*, interpolada no enredo das *Viagens na Minha Terra*:

Oh! que existências que eram aquelas quatro! Esse frade, essa velha e essas duas crianças! E a maior parte da gente, que é gente, vive assim... E querem, querem-na assim mesmo, a vida, têm-lhe apego! Oh, que enigma é o homem! (Garrett, 1966: 84).

Tomando os títulos-resumos dos quarenta e nove capítulos das *Viagens na Minha Terra* como parte integrante do processo de condução do leitor, há quem se posicione desta maneira:

Posta de parte a hipótese de o sumário ser uma solução para o fragmentarismo, resta-nos equacionar outras. Porque não, pois, radicar a sua escrita em motivações que possam relevar da especificidade dos leitores? Resistiria o autor, norteados pelos propósitos pedagógicos que lhe conhecemos, a conduzir a leitura do receptor burguês? E que dizer daqueles, ainda, que, entediados pelas reflexões mais filosóficas do autor, não seriam tentados a usar o sumário com vista a uma leitura selectiva? (...) E nós, “amáveis leitoras”, quantas vezes não caímos já na tentação de nos socorrer do sumário para localizar mais rápida e certamente a novela cujo desenlace nunca mais nos era dado a conhecer? (Nascimento, 2003: 237).

O fato de a narrativa em tela não acompanhar, como podemos ver, a receita do romance tradicional, cujos ingredientes o autor/narrador domina muito bem e os indica no capítulo V¹²⁹, deve-se ao objetivo de Garrett de construir um texto mais flexível e que lhe proporcione a oportunidade de divagar em tom dialógico. Até porque, tendo presente o pensamento bakhtiniano, cumpre-nos considerar o seguinte:

Se o romance como gênero exige um processo de dialogização entre contexto e discurso, social e fictício, narrador e personagem, narrador e leitor, leitor e personagens, Viagens preenche a contento os requisitos de plurivocidade, pluriligüismo, reciprocidade, receptividade (...), pois estabelece diálogo com o leitor, com o texto, com as personagens, com a sua história, com Garrett, o seu tempo, leituras, formação cultural e política, preferências e até mesmo a biografia (Ribeiro, 1999: 231)¹³⁰.

¹²⁹ No tom humorístico que atravessa todo o trecho das *Viagens*, Garrett explica, num estilo de receituário de cozinha, como são feitas, em sua época, as obras literárias. Vejamos:

Todo o drama e todo o romance precisa de:

Uma ou duas damas,

Um pai,

Dois ou três filhos, de dezenove a trinta anos,

Um criado velho,

Um monstro, encarregado de fazer as maldades,

Vários tratantes, e algumas pessoas capazes para intermediários.

Ora bem; vai-se aos figurinos franceses de Dumas, de Eugénio Sue, de Vitor Hugo, e recorta a gente, de cada um deles, as figuras que precisa, gruda-as sobre uma folha de papel da cor da moda, verde, pardo, azul – como fazem as raparigas inglesas aos seus álbuns e scrapbooks; forma com elas os grupos e situações que lhe parece; não importa que sejam mais ou menos disparatadas. Depois vai-se às crônicas, tiram-se uns poucos de nomes e de palavrões velhos; com os nomes crismam-se os figurões, com os palavrões iluminam-se... (estilo de pintor pinta-monos). E aqui está como nós fazemos a nossa literatura original (Garrett, 1966: 28).

¹³⁰ No romance *Eurico, o Presbítero*, de autoria do outro chefe de fila da primeira geração romântica lusa, embora o processo dialogal com o leitor se restrinja aos paratextos, mais exatamente, ao prefácio e às notas de rodapé, através das quais se manifesta a preocupação do autor/narrador em conceder informações históricas complementares, em se fazer explícito o tempo todo, até citando fontes, com o objetivo de demonstrar conhecimento do período enfocado, podemos verificar, como diz Cândido Beirante, *bastante dialogismo, quer epistolar, quer o diálogo interior com a imagem da amada, quer, principalmente, os frequentes textos em discurso directo, quase todos carregados de uma linguagem afectiva forte* (1991: 64).

Em tal elaboração narrativa, a função fática da linguagem é tão nítida que os leitores, a bem dizer, têm a impressão de estarem tomando parte nas mesmas emoções do autor/narrador, que, com caudais de ternura, lirismo e veios de paixão teatral, atua em cena aberta. Ou, como quer António José Saraiva: *fala perante o público um discurso coloquial, entrecortado de apartes e de interpolações, e que resulta bem no palco como monólogo dramático* (1995: 104).

Isso não nos causa admiração quando sabemos que o nosso autor é, do princípio ao final da sua existência física, um homem de teatro, e a sua vida inteira (biográfica e literária) parece não poder separar-se do palco.

Eis porque, na narração ficcional de Almeida Garrett, a estrutura romanesca oralizante se revela, sobremaneira, funcional: é como se o texto fosse elaborado para ser falado, representado. Por sinal, Ofélia Paiva Monteiro, analisando as obras *Viagens na Minha Terra* e *O Arco de Sant'Ana*, destaca:

(...) o lugar predominante que na sua construção ocupam as cenas, ou seja, os momentos em que o leitor assiste ao próprio desenrolar da ação (particularmente através de diálogos) – (1976: 22).

.....
O próprio Garrett, aliás, utilizava terminologia teatral para evocar a construção da sua novela (...). Lê-se, por exemplo, no capítulo XXVI, página 198: "(...) mas houve mutação de cena. Vamos a Santarém, que lá se passa o segundo acto" (Ibidem: 104).

Como observamos, a vocação teatral manifestada por Almeida Garrett se traduz, literariamente, pela facilidade que ele demonstra para escrever em discurso direto, para utilizar um estilo dialogal na criação de cenas, bem assim na conduta em relação ao leitor.

Mas, somente na nossa época, com o instrumental da estética da recepção, é que passamos a compreender a opção pela narrativa digressivo-conversacional,

entre autores como Almeida Garrett, também, sob o aspecto de um procedimento de habilitação do primeiro público burguês ao ato de ler; particularmente, no intuito de despertar o interesse pelo livro em apreço. Lembremos que o aludido mestre de Garrett, Lawrence Sterne, em seu *Tristram Shandy*, reconhece o que se segue: *As digressões são incontestavelmente a luz do sol; são a vida, a alma da leitura; retirai-as deste livro, por exemplo, e será melhor se tirardes o livro juntamente com elas* (1998: 100. Grifo nosso).

Do ponto de vista pedagógico, as intrusões digressivas do autor/narrador de *Viagens na Minha Terra* denunciam normalmente um claro intuito de orientar a leitura ou de influenciar as reações do destinatário. Nesse sentido, temos para nós que a publicação da obra em causa parece denotar uma certa relutância por parte do leitorado e, quiçá, até por parte do diretor do veículo de comunicação responsável por tal publicação, Antônio Feliciano de Castilho. Isso porque:

os seis primeiros capítulos das Viagens saem em 1843, na Revista Universal Lisbonense, entre 17 de Agosto e 7 de Dezembro. A publicação é interrompida e depois retomada, surgindo então o texto desde o primeiro capítulo, alterado e precedido pelas didascálias.

.....
Se é verdade que (as didascálias, via digressões) são pormenorizadas e exactas, é verdade também que continuam o diálogo de leitores e a interleitura que o texto incessantemente propõe. É possível dizer que, nas didascálias das Viagens, está presente a mesma entidade que constitui, sustenta e unifica o corpo do texto: aquele que figura escrever figura organizar (Pereira, 2003: 231).

A presença do coloquialismo digressivo, o convívio verbal com o leitor, é que possibilita a esse não se perder no emaranhado da tão complexa e aparentemente desconexa obra em pauta, na qual a pena corre solta e o autor-

narrador permite-se levar pelos impulsos do pensamento¹³¹. Deixemos, então, conversar um pouco, num tom como que de voz alta, o autor/narrador de *Viagens na Minha Terra*, romance no qual Almeida Garrett, atento, da mesma forma que Herculano, à preponderância, em seu país, da *cultura da audição ou da escuta*, vê-se digno de falar e de ser ouvido:

Ainda assim, belas e amáveis leitoras, entendamo-nos: o que eu vou contar não é um romance, não tem aventuras enredadas, peripécias, situações e incidentes raros; é uma história simples e singela, sinceramente contada e sem pretensão. Acabemos aqui o capítulo em forma de prólogo; e a matéria do meu conto para o seguinte (Garrett, 1966: 51).

.....
Entraremos portanto em novo capítulo, leitor amigo; e agora não tenhas medo das minhas digressões fatais, nem das interrupções a que sou sujeito. Irá direita e corrente a história da nossa Joanhinha até que a terminemos... em bem ou em mal? Dantes um romance, um drama em que não morria ninguém, era havido por sensabor; hoje há um certo horror ao trágico, ao funesto que perfeitamente quadra ao século das comodidades materiais em que vivemos. Pois, amigo e benévolo leitor, eu nem em princípios nem em fins

¹³¹ A dimensão pedagógica da novelística garrettiana, em especial, a das *Viagens*, encontra-se, sobejamente, assinalada, como atesta: REIS, Carlos. *Introdução à Leitura das Viagens na Minha Terra*. Coimbra: Almedina, 1998; PEREIRA, Maria Eduarda Vassalo. “*Viagens na Minha Terra*, de Almeida Garrett: Pedagogia do Texto e Protocolos de Leitura”. In: *Actas do Primeiro Colóquio Luso-Brasileiro de Professores Universitários de Literaturas de Expressão Portuguesa*. Lisboa, 1984. Dos trabalhos mais recentes, podemos mencionar: ABREU, Maria Fernanda de. “*Viagens na Minha Terra*: Caminhos Para a Leitura de Uma Embarçada Meada”. In: MONTEIRO, Ofélia Paiva & SANTANA, Maria Helena (Org.). *Almeida Garrett - Um Romântico, Um Moderno (Vol.I)*. Lisboa: INCM, 2003; NASCIMENTO, Maria Teresa. “Os Sumários em *Viagens na Minha Terra* - Um Jogo Entre a Contenção e a Extensão”. In: MONTEIRO, Ofélia Paiva & SANTANA, Maria Helena (Org.). *Almeida Garrett - Um Romântico, Um Moderno (Vol.I)*. Lisboa: INCM, 2003; PEREIRA, Maria Eduarda Vassalo. “*Viagens*, Texto e Didascálias: Aristocracia da Leitura e Figurações da Autoria”. In: MONTEIRO, Ofélia Paiva & SANTANA, Maria Helena (Org.). *Almeida Garrett - Um Romântico, Um Moderno (Vol. II)*. Lisboa: INCM, 2003.

tenho escola a que esteja sujeito, e hei de contar o caso como ele foi. Escuta.

.....
- Escuta! – disse eu ao leitor benévolo no fim do último capítulo. Mas não basta que escute, é preciso que tenha a bondade de se recordar do que ouviu no capítulo XXV e da situação em que aí deixamos os dous primos, Carlos e Joaquina (Garrett, 1966: 138).

.....
Mas espera, ouve; deixa-me ver se posso atar o fio desta minha incrível história – incrível para ti, bem simples para quem conheça o coração do homem (Garrett, 1966: 185).

Através desse diálogo freqüente do autor/narrador com o leitor, Garrett e Herculano chamam a atenção do receptor mais distraído, dando-lhe conselhos, guiando-o na interpretação do comportamento das personagens, pondo na sua boca algumas das perguntas que há de fazer ao texto, pedindo-lhe opiniões e conferindo-lhe elogios.

Tal postura torna-se constante com o advento do romantismo e do seu público sem vivência de leitura, fato patente em territórios como o lusitano, já, naquela época, em descompasso com o ritmo do lado mais desenvolvido da Europa.

Porém, é necessário fazer algo. E, a pretexto de seus leitores, mas sobretudo para eles, Almeida Garrett, em sua narração romanesca, especialmente nas *Viagens*, tematiza a leitura em curso, apelando para a tradição oral lusa, conforme nos recorda João Gaspar Simões:

“Acabemos aqui o capítulo em forma de prólogo, e a matéria do meu conto para o seguinte”. Ei-lo integrando-se na mais velha e mais autêntica tradição do romance nacional: aquela que associava o romance ao “conto” (em sua primitiva forma: uma narrativa oral). Como “cronista da sua história”,

Garrett desfiaria o seu “conto” tal como lhe tinham contado. Do capítulo X ao capítulo XXXVI, entre digressões naturais e considerações sobre a natureza do gênero cultivado, se desenrola a história (da menina dos rouxinóis) ou o “conto” (1987: 282).

E a mimese das práticas do discurso oral na narrativa literária permanece muito utilizada até a segunda metade do século XIX, mais exatamente até a publicação, na França, do romance *Madame Bovary* (1857), de Gustave Flaubert, o qual parece que deseja, consoante Ligia Chiappini Moraes Leite, *narrar como se não houvesse um narrador conduzindo as ações e as personagens, como se a história se narrasse a si mesma* (1994: 29).

É que o romance *realista* possui como um dos seus preceitos o apagamento, ou o desaparecimento estratégico do narrador e do ouvinte em nome do mito da narrativa objetiva, de uma apresentação “isenta e impessoal” do mundo, o que se evidencia no comentário abaixo, feito por Helder Macedo:

Os adeptos do realismo passaram a insistir na noção de que o autor deve ser neutro e não interveniente, para desse modo assegurar a objetividade do mostrar em oposição à subjetividade do contar. A intervenção explícita do Eu autoral no texto que está a compor – que é a maneira romântica, mas também camoniana, gostosamente desenvolvida por Garrett nas Viagens – tinha portanto de ser proscrita como um terrível pecado contra a verdade do realismo (1999: 82).

Com o tipo de relato fictivo desenvolvido em *Viagens na Minha Terra* e em “O Pároco de Aldeia”, contendo digressões que desenham idas e vindas do ensaio à narrativa e da narrativa ao ensaio, e na condição de responsáveis pela criação da modalidade romanesca em Portugal, Garrett e Herculano como que confirmam

a assertiva abaixo sobre o estabelecimento da narrativa ficcional em prosa dos Tempos Modernos:

Ao que parece, está na raiz do gênero romance o enfrentamento com seus próprios procedimentos, de modo que a autoridade do autor, a tensão em torno do poder e o diálogo entre narrador e leitor desvelam algumas vertentes do processo de criação romanesca, o que passa a ser elemento configurador na criação literária (Vieira, 1999: 170).

.....
A partir desse enfrentamento, desvelam-se a fragilidade da ilusão realista, os impasses na composição para atingir o equilíbrio entre a história e as digressões e, por último, a reflexão sobre o próprio modo de ser da literatura (Ibidem: 173).

CAPÍTULO 5 - VIAGENS NA MINHA TERRA E O PÁROCO DE ALDEIA: PROCEDIMENTOS RECEPTIVOS DIFERENTES

Todo artista aspira a ser lido. Não existe correspondência particular de um artista que consideramos experimental (de Joyce a Montale) que não mostre como aquele autor, mesmo quando sabia que ia contra o horizonte de expectativas de seu próprio leitor comum e atual, aspirava a formar um futuro leitor particular, capaz de entendê-lo, de saboreá-lo, sinal de que estava orquestrando a sua obra como sistema de instruções para um Leitor Modelo que estivesse em condições de compreendê-lo, apreciá-lo e amá-lo.

(Umberto Eco)

Decerto, à vista do seu caráter experimental, da sua estrutura dispersiva, é que as *Viagens* não são bem recebidas à época de seu lançamento, ao contrário do que, curiosamente, a chamada sociologia do gosto literário registra sobre um dos modelos da obra garrettiana em foco, o mencionado romance, ou melhor dizendo, o meta-romance, ou o anti-romance, de Lawrence Sterne, *Tristram Shandy*, o qual, aliás, Garrett percebe ter um frescor, uma novidade que ele procura nas formas.

A propósito, o próprio autor/narrador de *Viagens na Minha Terra*, no tom de humor metalingüístico que permeia toda essa narrativa, declara, no capítulo XLI, a sua inserção na tradição sterniana quando faz menção ao *nosso particular e respeitável amigo Tristão Shandy*.

De onde o recurso à auto-ironia sentimental, da parte do autor/narrador das *Viagens*, ao retomar o ensinamento do bufão do rei Cláudio, padrao de Hamlet, na peça teatral de um Shakespeare que serve de pretexto para a tragicomédia

garrettiana, em que Lawrence Sterne é expressamente mencionado e incorporado à narrativa:

Estou com o meu amigo Yorick, o ajuizado bobo de el-rei de Dinamarca, o que alguns anos depois ressuscitou em Sterne com tão elegante pena, estou, sim. “Toda a minha vida, diz ele, tenho andado apaixonado já por esta, já por aquela princesa, e assim hei de ir, espero, até morrer (...)”. Yorick tem razão (...). O coração humano é como o estômago humano: não pode estar vazio (Garrett, 1966: 53).

A referida inclusão de Almeida Garrett na família literária sterniana concede-lhe o direito de até fazer, ironicamente, pouco caso da arte em que se exercita, como se ele não se encontrasse escrevendo uma novela ou um romance. Vejamos:

Oh! Eu detesto a imaginação. Onde a crónica se cala e a tradição não fala, antes quero uma página inteira de pontinhos, ou toda branca, ou toda preta, como na venerável história do nosso particular e respeitável amigo Tristão Shandy, do que uma só linha da invenção do croniqueiro. Isso é bom para novelas e romances, livros insignificantes que todos lêem todavia, ainda os mesmos que o negam. Eu também me parece que os leio, mas vou sempre dizendo que não... (Garrett, 1966: 173)

Em seu clássico, *O Romance de Garrett*, José Osório de Oliveira sublinha, relativamente a esse romancista, que o dom da ironia salva-o, literariamente, de todos os excessos, permitindo-lhe juntar (...) na mesma obra, à melhor novela de amor romântico (*Viagens na Minha Terra*), um sorriso digno do Sterne da *Sentimental Journey* (1952: 112).

E respeitante ao *Tristram Shandy*, esse, pela utilização de artifícios tipográficos ousados, conforme traz à baila Almeida Garrett, como capítulos com uma só frase, páginas com frases por terminar, ausência deliberada de páginas, constituição de um capítulo unicamente por duas páginas em branco, eliminação de um capítulo inteiro, as setas, os *boxes* em preto, os desenhos, a alternância entre os tipos góticos e itálicos, visa desmistificar a representação literária, quebrar a cadeia narrativa, conferir maior expressividade à palavra escrita, exemplificar ou acentuar o que está sendo dizendo e desencadear o riso.

Lembramos imediatamente desse traço peculiar do estilo sterniano quando, como diz Vilma Áreas, ao analisar as *Memórias Póstumas de Brás Cubas* em “Machado e Garrett: (Des) Concerto Para Violoncelo e Cavaquinho”:

encontramos os capítulos pontilhados do Brás Cubas (55 e 139), os “capítulos relâmpagos” (102, 107, 132 ou 136), ou o garrancho de Virgília no capítulo 142 (acrescentaríamos aqui os cortes em Viagens na Minha Terra e os pontilhados de Helder Macedo... (2000: 195)

Assim, Sterne revela-se um precursor no tocante ao uso de artifícios visuais, a que a modernidade recorreria em diversas ocasiões. Ele enfatiza a própria materialidade da obra literária, que se pauta aqui - em um estilo sinuoso e em um ritmo ziguezagueante - pela estética da digressão miscelânea, de uma erudição freqüentemente pitoresca, destinada a leitores mais refinados.

Entretanto, mesmo tendo sido ostensivamente elaborado para frustrar as expectativas do público comum no que tange ao curso do relato propriamente dito, *Tristram Shandy* torna-se extraordinariamente popular, um dos *best-sellers* do século XVIII, tendo, talvez, como um forte apelo o seu caráter fescenino de efeitos cômicos e satíricos¹³². E, sobre isso, José Paulo Paes declara que:

¹³² Cf. PAES, José Paulo. “Sterne ou o Horror à Linha Reta” – Introdução de *A Vida e as Opiniões do Cavalheiro Tristram Shandy*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

o fato de o romance inglês do século XVIII ter aliciado a maior parte dos seus leitores no seio da pequena e média burguesia transparece nas apóstrofes dirigidas pelo narrador do *Tristram Shandy* àquela a quem chama familiarmente de “minha boa gentry”, mas de cuja burguesa respeitabilidade, simbolizada nas grandes perucas e barbas de seus membros mais severos, ele se compraz em caçoar, prometendo, ao fim do volume IV, ofender-lhes os preconceitos no volume seguinte com revelações maliciosas. Esse tipo de provocação, em vez de alienar a simpatia dos leitores a quem servisse a carapuça, antes os espicaçava a continuar a lê-lo: prova-o o êxito de venda alcançado pelos sucessivos volumes da obra (1998: 19-20).

Já na igualmente complexa e multifacetada narrativa de *Viagens na Minha Terra*, a ousadia de várias declarações de aspecto ideológico e até a naturalidade demonstrada pelo autor/narrador¹³³ nas interpelações ao leitor e à leitora, provavelmente, resultam demasiadas para os hábitos de consumo cultural do Portugal de então¹³⁴.

¹³³ Optamos pela categoria *autor/narrador* por entendermos que, em certas narrativas como *Viagens na Minha Terra*, de Garrett, e “O Pároco de Aldeia”, de Herculano, a exemplo do que aponta José Paulo Paes (1998: 14) nas obras de Lawrence Sterne, *Tristram Shandy* e *Viagem Sentimental*, ocorre uma coincidência entre autor e narrador, até porque esse último, no caso, funciona, a vários títulos, como *alter ego* daquele. Para Carlos Ceia, *narrador e autor são uma e a mesma pessoa no Tristram Shandy (como nas Viagens de Garrett)*. Como *persona do autor, Tristram Shandy encarrega-se de manter a obra como uma escrita em constante revisão sobre os seus próprios fundamentos* (1999: 29). A categoria é igualmente adotada por Ofélia Paiva Monteiro, que, na elaboração dos verbetes destinados a Almeida Garrett e a Alexandre Herculano na *Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, afirma que, em *O Arco de Sant’Ana, confundido com o autor, o narrador pratica constantemente, dirigindo-se ao leitor, digressões ou comentários*, e que, em *Viagens na Minha Terra*, temos um *narrador interventivo, identificado com o autor* (1997: 793). Da mesma forma, a estudiosa refere-se ao *Herculano historiador, confundido com o narrador das suas ficções*, bem como à presença, na prosa fictiva herculaniana, de *textos prefaciais, notas e muitas “intrusões” do narrador/autor (interpelando freqüentemente o leitor) que enriquecem contos e romances* (1997: 992-993).

¹³⁴ Maria João Brilhante, em sua “Apresentação Crítica” – Prefácio ao *Frei Luís de Sousa* de Almeida Garrett, analisando esse drama que, mesmo nos dias atuais, permanece mais editado do que encenado, pergunta-se: *Estaria Garrett a pedir demasiado ao espectador do seu tempo? A verdade é que o sucesso do texto representado foi (tem sido) modesto a par da promoção que o texto literário tem sofrido* (1982: 444-445). Ocorre que, provavelmente, o público da época de Garrett e de gerações subsequentes não tenha estado à altura de entender os significados manifestos e ocultos da grande criação do teatrólogo luso. Nessa esfera, podemos lembrar também que o romance machadiano de filiação garrettista, *Memórias Póstumas de Brás*

Fazemos essa afirmativa haja vista o problema de acolhida pelo qual, em certa medida, a obra em questão passa junto ao público lusitano da época, a cujo *horizonte de expectativas*¹³⁵ o texto garrettiano parece não corresponder¹³⁶. Até porque, ao livro *Viagens na Minha Terra, a sociedade coeva, trecheia de vulgaridade e mediocridade, vituperava como perigoso, imoral e cético* (Passos, 1949: VI). Conforme postula Carlos Ceia:

Certamente que para os leitores portugueses de meados do século XIX o efeito da leitura de um texto que resiste às verdades absolutas e a qualquer moral indefectível produziu um choque maior do que aquele efeito que hoje têm as Viagens sobre nós, já totalmente vacinados contra as desconstruções da moral e da ética. O fato é que, à luz das normas do romance nos séculos XVIII e XIX, o leitor não devia ser deixado em estado de desorientação. Um aviso como o que Garrett nos deixa logo no Prefácio: “(Esta obra foi) composta bem ao correr da pena (...) e é “talvez a que ele (autor) mais descuidadamente escreveu”, é uma provocação para o leitor do século XIX (1999: 23).

Tal se deve ao fato de que Almeida Garrett, em termos técnico-novelistas, ao contrário da preferência do público leitor da sua época, surge, notadamente em *Viagens na Minha Terra*, como um autor muito próximo de:

Cubas, de 1881, mesmo ano em que vem a lume *O Mulato*, de Aluísio Azevedo, é praticamente ofuscado pelo entusiasmo que o outro desperta. Acontece que, enquanto *O Mulato* cabe no rótulo em voga, concedendo ao leitor do tempo a segurança de um tema cristalizado – a descrição de costumes já tão familiar –, fato que garante a aceitação e a compreensão do público, o livro de Machado traz uns ares particularmente revolucionários, que inquietam, desnorteiam, constituindo uma ameaça e um risco.

¹³⁵ Tal noção equivale ao que Wolfgang Iser chama de *repertório*: o conjunto de convenções que constituem a competência de um leitor (ou de uma classe de leitores) num dado momento; o sistema de normas que define uma geração histórica (apud Compagnon, 1999: 156). E Karl Manheim denomina *horizonte de expectativas* o conjunto de pressupostos através dos quais os leitores recebem uma obra (apud DIAS, 1997: 24).

¹³⁶ Cf. REIS, Carlos. *Introdução à Leitura das Viagens na Minha Terra*. Coimbra: Almedina, 1998.

*escritores do século anterior*¹³⁷, como Sterne ou De Maistre, que viam o texto romanesco não como sendo basicamente o desenvolvimento de uma intriga, nos moldes mais propriamente românticos, mas como uma prática narrativa em que o comentário filosófico ou simplesmente digressivo e espirituoso aparecia como o ponto distintivo do gosto (Franchetti, 2001: 10)¹³⁸.

* * *

Na escrita dos nossos dois autores, ou, de forma precisa, na das *Viagens* e na de “O Pároco de Aldeia”, Garrett e Herculano, respectivamente, elaboram textos desembaraçados das ilusões representativas, quando revelam, com ironia, seu processo formal e registram a absoluta inconveniência do leitor obtuso, interessado somente em saber o *quê*, a “historinha”, o enredo camuflado nas entrelinhas, e não o *como* da narração¹³⁹. Aliás, no tipo de criação novelística em apreço, o autor/narrador parece:

aproveitar a história para falar de si – do seu sentir, do seu pensar -, do próprio acto literário que está a executar, conseqüentemente da relação entre a ficção e a realidade, entre o seu Eu e a sociedade onde se insere (Ferraz, 1987: 71).

¹³⁷ O passeio realizado por Garrett, fio condutor de *Viagens na Minha Terra*, tem início, nessa obra, após um título-resumo ao modo de um longo nome de livro setecentista, no qual o nosso autor/narrador sintetiza o conteúdo e faz diversas auto-referências, todas na terceira pessoa, em contraposição ao corpo da narrativa em que predomina a primeira pessoa, muito cara aos românticos, proporcionando um envolvimento estreito entre o sujeito narrador e a matéria narrada. Vejamos, então, um trecho do mencionado título-resumo: *De como o autor deste erudito livro se resolveu a viajar na sua terra depois de ter viajado no seu quarto; e como resolveu imortalizar-se escrevendo estas suas viagens...* (Garrett, 1969: 10).

¹³⁸ O mesmo pensamento expressa Helder Macedo, para quem *há em Garrett um sentido de ironia que é estruturalmente oposto à estética romântica, um tipo de humor desconstrutivo que deriva do fim do século XVIII – Sterne, Fielding* (1999: 84-85).

¹³⁹ A pobreza do que se conta, como assevera Henri Focillon, *é fundamental e (...) repete, desde os começos do género (o romance) e da vida em sociedade, um reduzidíssimo número de histórias* (apud Tacca, 1983: 12). Também para Voltaire, (...) *não há histórias novas e sim histórias velhas contadas de maneira nova* (apud Ribeiro, 1991: 201).

Eis um exemplo da questão extraído de “O Pároco”, onde o autor/narrador, negando o estilo acadêmico, anula, da parte do leitor burguês, toda a expectativa de ordem cronológica das narrativas tradicionais e chama-lhe a atenção para as inversões e inovações inseridas, permitindo-se retardar o desenrolar da história e exigir do destinatário que siga os malabarismos de raciocínio da tessitura da obra, como que obrigando-o a praticar uma leitura atenta e não somente “fluviente, fluvial”, de superfície, levada pela maré:

Ai leitor que aí bate o ponto! Quem me dera poder explicar por um capítulo tantos, parágrafos tantos, daquele santo homem de Locke o que me sucedeu ao escrever esta famosa história, e lançar na balança da tua inflexível justiça uma desculpa de obra grossa dos meus rodeios, desvios e viravoltas na ordem e disposição destes importantes estudos! Por mais que cismasse, por mais que aferisse pelos bons princípios ideológicos o meu trabalho, saía-me tudo torto: era querer levantar uma bola com um gancho, ou firmar a tábua rasa do filósofo inglês sobre uma das pontas de um dilema. Como ajeitar a minha narração deambulatória pelas regras do método? Impossível, impossibilíssimo (Herculano, 1952: 362).

Na novela em causa, Alexandre Herculano, que se deixa ver nos bastidores da criação, promove, inclusive pela fragmentação do discurso, uma autonomia do texto em relação ao tema-objeto de sua narrativa e em relação à ação, que em “O Pároco de Aldeia” é rarefeita, intermitente (*E com estas digressões esquecemo-nos do padre prior – 1952: 301*), em proveito da autoconsciência criadora, do desvelamento da feitura da obra para o leitor e do livre exercício da linguagem:

(...) e por uma teoria de abstracção subjectiva expliquei, como Deus me ajudou, as minhas, aliás inexplicáveis,

divagações (...). Rir-me-ei do mais abalizado doutor, que venha perguntar-me qual é a lógica das minhas ideias. A resposta está no que expus: pontes intelectuais, invisíveis, inapreciáveis pelas regras ordinárias do método; pontos que unem o branco ao preto, o circular ao anguloso, o próximo ao remoto. Fecho-me nisto. A imaginação que assim o fez, é porque assim devia ser: está muito bem feito, ao menos no mundo da idealidade pura. Foi lá que eu passei de um venerável pároco de aldeia, português velho em costumes, em linguagem, em crenças, vulto poético e santo, para um inglês empertigado, monossilábico, iconoclasta, libertador de pretos alheios, escravizador de saxões e irlandeses brancos; numa palavra, galguei de um a outro pólo da humanidade. Foi lá que eu pude tombar, rolar, precipitar-me do catolicismo... (Herculano, 1952: 362-363).

As duas citações precedentes configuram momentos em que o autor/narrador como que surpreende o leitor, o qual é referido de maneira nada lisonjeira, em um tom de mofa, visto que fica patente a sua má vontade de acompanhar o ritmo ondulante da narrativa. Recordemos que o Herculano de “O Pároco” e o Garrett das *Viagens* seguem as passadas de Erasmo, Rabelais, Cervantes, Diderot e Sterne, presentificando uma célebre tradição humorística e irônica, o que confere a ambos os textos de nossos autores um aspecto extremamente peculiar na cena literária lusa.

E, do caso vertente, a relação do sujeito enunciativo com o público e com a matéria narrada, ou seja, a sua atitude narrativa, é retomada, entre nós, por um discípulo de Garrett e certamente do Herculano de “O Pároco de Aldeia”, qual seja, o Machado de Assis das *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.

Isso podemos constatar no trecho antológico que integra o “senão do livro” *Brás Cubas*, no qual são descentradas as figuras (funções?) de narrador e leitor, onde o protagonista-narrador revela completa consciência face à composição da obra, lança farpas sobre o narratário e, comportando-se precisamente como um

escritor dos nossos tempos, cobra do leitor um modo de captação da arte que não é, em absoluto, o comum do século XIX. Vejamos:

...o maior defeito deste livro és tu, leitor. Tu tens pressa de envelhecer, e o livro anda devagar; tu amas a narração direita e nutrida, o estilo regular e fluente, e este livro e o meu estilo são como os ébrios, guinam à direita e à esquerda, andam e param, resmungam, urram, gargalham, ameaçam o céu, escorregam e caem... (2001: 112)

Por sinal, ao finalizar o seu conto intitulado “A Chinela Turca”, integrante da coletânea *Papéis Avulsos* (1882), Machado, como que se antecipando à estética da recepção, pondera que *há estados de alma em que a matéria da narração é o nada, o gosto de a fazer e de a ouvir é que é tudo*. Destarte, o conteúdo, a mensagem, não é mais o principal, dando lugar à cumplicidade que se firma entre o criador verbal e o leitor.

Nessa clave, à semelhança do que lemos na citação abaixo, acerca do sujeito narrador de *Brás Cubas*, romance também situado nas origens do gênero em termos de literatura brasileira¹⁴⁰, tanto o autor/narrador das *Viagens*, quanto o de “O Pároco”, numa estrutura fictiva lúdico-pedagógica, jogam com:

o interesse anedótico e com a motivação do leitor. A indignação do narrador acaba sendo irônica pois, pelo que diz, não oferece ao leitor o tipo de relato que lhe interessa. (...) Mas além de ser irônica, esta intervenção metalingüística desloca a concentração do leitor sobre o que se conta para a forma de contar e de ler. Ou seja, trata-se de uma intervenção com claro propósito estético, disfarçada de declaração de descontentamento por parte do narrador

¹⁴⁰ No entender de Raymundo Faoro, o romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas* é o verdadeiro registro de nascimento de nossa literatura (1989: 85).

com respeito ao ritmo e à orientação dada ao relato (Vieira, 1999: 172-173).

Tal intervenção reveste-se de um caráter artístico, pois, consoante teóricos da estética da recepção, como Hans Robert Jauss (1994) e Wolfgang Iser (1996), o modo como uma obra afeta o público torna-se critério determinante de seu valor enquanto fazer criativo: aquela obra que se atém às expectativas do leitor e que, portanto, não lhe oferece meios de ampliar seu horizonte, nega-lhe oportunidade de crescimento tanto intelectual quanto existencial e não inova esteticamente.

Isso equivale a dizer, da perspectiva da teoria da comunicação, que o autor, na condição de emissor, e o leitor, na qualidade de receptor, exercem determinadas funções e devem compartilhar da responsabilidade pela construção da narrativa. Assim, o ato de contar, o ato de escrever e o ato de ler tornam-se lances de um mesmo jogo.

Particularmente, ao receptor, conforme Iser (*Ibidem*), para quem a obra literária é comunicativa desde a sua estrutura, devem ser apresentadas pistas e pontos vazios para que ele desempenhe seu papel de produtor de sentidos, pois a escritura também está na leitura. Noutras palavras: *a escritura não é uma responsabilidade exclusiva do autor, porque as inúmeras interrupções, reticências e espaços em branco estão lá para que o leitor também escreva com a imaginação* (Ceia, 1999: 27).

Mesmo porque o texto literário, em face da sua natureza polissêmica, dá margem a diferentes interpretações por parte dos diversos receptores e promove, nesse encontro da escritura com a leitura, uma expressão a mais abrangente possível. Noutra formulação: os sentidos múltiplos do texto artístico encontram-se nos leitores. E tal posição já é defendida numa das citadas referências literárias de “O Pároco” e das *Viagens*, qual seja, o *Tristram Shandy*, de Lawrence Sterne:

Assim como ninguém que saiba de que maneira conduzir-se em boa companhia se arriscaria a dizer tudo, - assim também nenhum autor que compreenda as justas fronteiras

do decoro e da boa educação presumirá conhecer tudo. O respeito mais verdadeiro que podeis mostrar pelo entendimento do leitor será dividir amigavelmente a tarefa com ele, deixando-o imaginar, por sua vez, tanto quanto imaginais vós mesmos (1998: 131).

Diante disso é que, segundo o parecer unânime da crítica, uma das contribuições românticas, em terras lusas, para a arte verbal contemporânea, nomeadamente para a moderna prosa de ficção, reside em *Viagens na Minha Terra* e em “O Pároco de Aldeia”, uma vez que, na nossa era, a exemplo das duas narrativas em consideração, deparamo-nos, consoante Ligia Chiappini Moraes Leite, com uma ficção que:

se cansa de fingir-se neutra e resolve também assumir o relativo e o subjetivo do contar. Uma ficção que, por isso mesmo, inventa ou retoma ao passado (é o caso da volta à moda do narrador onisciente intruso no século XX) técnicas não-ilusionistas para dar lugar às múltiplas leituras do real a produzir-se pelo discurso ficcional (1994: 85).

Não obstante, a proposta das narrativas em foco não chega a ser compreendida por estudiosos como Jacinto do Prado Coelho, que nelas vê, apesar da originalidade, uma falta de unidade, de acabamento, uma espécie de incompletude. Diz o exegeta luso:

(...) Garrett e Herculano (respectivamente na novela de Joanhina inserta nas Viagens e em “O Pároco de Aldeia”) ensaiaram a novela de tema contemporâneo (...). Onde falharam como romancistas foi na análise de caracteres; conduziram os enredos arbitrariamente ao sabor da imaginação dos eventos e das ideias preestabelecidas (1997: 952).

No que pese ao juízo de Prado Coelho, hoje as *Viagens* e “O Pároco” surgem, para nós, absolutamente acabados. Isso porque, nos nossos tempos, os artistas verbal e não-verbal preferem o fragmentário ao unitário, o incompleto, ao finito, com múltiplas aberturas aos vários caminhos interpretativos. Nesse sentido, Helena Carvalhão Buescu nos lembra:

o flagrante episódio do quotidiano, que Garrett (...) tão amplamente saberá aproveitar, e converter em técnica sistemática das suas Viagens...: a contemporaneidade, o actual como lugares potenciais de um interesse narrativo (retomando Herculano, sob este aspecto, a sua experiência decisiva de “O Pároco de Aldeia”, e instituindo-se como o herdeiro directo de toda uma tradição novelística anterior, nomeadamente inglesa); o apontamento autobiográfico, caro ao romantismo, pelo qual narrador e personagem se cruzam, está organizando em termos de centro (“Eu”) toda uma experiência flagrantemente descontínua (os episódios...) – (1987: 34).

As *Viagens* e “O Pároco”, sob a forma da narrativa-ensaio, que outorga elasticidade à ação fictiva, concorrem para o advento do romance moderno em língua portuguesa, porquanto, de acordo com Antonio Candido, *uma boa parte da ficção moderna em prosa se elaborou graças aos arabescos da digressão, da intercalação, do retrospecto, do enredo secundário – que foram uma espécie de prova dos nove da capacidade narrativa* (2000: 80).

Ou, como Josué Montello reconhece em um estudo concernente a tal modalidade de criação romanesca: *Se o ritmo da acção se retarda, com intersecções frequentes, através das quais o romancista conversa com o leitor ou cede ao gosto da anedota ilustrativa, daí advém uma dimensão nova do romance que sensivelmente se enriquece* (1972: 36).

Ao optar por uma técnica diferente de composição, Almeida Garrett, em *Viagens na Minha Terra*, e Alexandre Herculano, em “O Pároco de Aldeia”,

colocam-se na contramão da literatura romântica de referência “média” (que atende às expectativas de um gosto dominante), da mesma forma que se mostram em desacordo com a tônica dessa literatura, que consiste na identificação entre leitor e texto. Isso porque, como demonstramos, na narrativa-ensaio, o autor/narrador, numa atitude oposta, põe em xeque (e até frustra) tais expectativas. E, a esse propósito, em sua obra *Intelectuais Portugueses na Primeira Metade de Oitocentos*, Maria de Lourdes Costa Lima dos Santos sublinha que:

(...) resistências face ao público alargado verificam-se já, na verdade, em certos intelectuais que denunciavam as cedências de uma “literatura industrial” (Herculano teria sido dos primeiros a usar a expressão entre nós) pronta a satisfazer os gostos fáceis de um público não cultivado (1985: 28-29).

Também em *Introdução à Leitura das Viagens na Minha Terra*, Carlos Reis assevera ser essa novela *uma obra excêntrica e desajustada das expectativas de leitura do público da época* (1998: 20). O mesmo podemos dizer de “O Pároco de Aldeia”, de Herculano.

Seguramente, as *Viagens na Minha Terra* e “O Pároco de Aldeia” requerem procedimentos receptivos diferentes daqueles reservados aos romances de Walter Scott ou Victor Hugo, bem como às longas e populares narrativas de Anne Radcliffe ou do Visconde d’Arincourt.

Por conseqüência, o Garrett das *Viagens* e o Herculano de “O Pároco” exigem uma atitude participante do destinatário, como sujeito ativo do jogo que se estabelece no processo escrita-leitura, e ainda aguçam-lhe a percepção acerca do caráter fictício e artístico da obra literária, a qual, como nos sugere o discurso de ambos os autores, só se realiza efetivamente neste duplo movimento: alguém que cria o texto e alguém que o recria no ato de ler.

CONCLUSÃO

Pela pesquisa que empreendemos, constatamos que Almeida Garrett e Alexandre Herculano descrevem uma trajetória, dentro e fora do seu país (já que sofrem o exílio político), no sentido de fundar a prosa moderna em português, especialmente pela introdução do romance nesse idioma, deixando uma herança cujos ecos, tanto na pátria de Camões, quanto no além-mar, chegam à nossa contemporaneidade.

Verificamos, também, que os escritores em foco não se destacam, como aparenta ser, por cultivar somente um dos dois tipos essenciais da narrativa romântica (o histórico e o de atualidade), mas, tendo em vista o propósito indicado no título desta tese, ocupam um lugar matricial, na literatura lusófona, por igualmente explorarem, de forma pioneira, as referidas espécies romanescas.

Outrossim, observamos que os nossos autores, na esteira da ação educativa do gênero romance, procuram instrumentalizar o primeiro público do romantismo lusitano para a leitura da narrativa de ficção por meio de um diálogo permanente com ele, inclusive, questionando suas expectativas.

Concluindo, julgamos que, com o presente trabalho, realizamos uma abordagem renovada das duas matrizes literárias lusas durante o período romântico, demonstrando que ambas dispõem do mesmo peso na construção do futuro literário em língua portuguesa, até por prepararem historicamente o aparecimento de ficcionistas da categoria de Eça de Queiros e Machado de Assis.

BIBLIOGRAFIA
DE GARRETT E HERCULANO

- GARRETT, Almeida. *Frei Luís de Sousa & Viagens na Minha Terra*. São Paulo: DIFEL, 1969.
- _____. *Obra Completa (Vol. I)*. Porto: Lello & Irmão Ed., 1966.
- _____. *Romanceiro*. Lisboa: Ulisseia, 1997.
- HERCULANO, Alexandre. *O Bobo*. São Paulo: DIFEL, 1967.
- _____. *Cenas de Um Ano de Minha Vida*. Lisboa: Bertrand, 1934.
- _____. *Eurico, o Presbítero*. São Paulo: DIFEL, 1963.
- _____. *História da Origem e Estabelecimento da Inquisição em Portugal*. Lisboa: Europa - América, s.d.
- _____. *História de Portugal*. Lisboa: Bertrand, 1989.
- _____. *Lendas e Narrativas*. São Paulo: W. M. Jackson Inc., 1952.
- _____. *O Monge de Cister*. Rio de Janeiro: TecnoPrint, s.d.
- _____. *Opúsculos*. Lisboa: Bertrand, 1907.
- _____. *O Pároco de Aldeia & O Galego*. Lisboa: Bertrand, 1969.

DIVERSOS

- ABDALA JÚNIOR, Benjamin. *Literatura Comentada – Eça de Queirós*. São Paulo: Abril Educação, 1980.
- _____. & PASCHOALIN, Maria Aparecida. *História Social da Literatura Portuguesa*. São Paulo: Ática, 1982.
- ABREU, Márcia. *Os Caminhos dos Livros*. Campinas: Mercado de Letras/ALB, 2003.
- _____. “Letras, Belas-Letras, Boas Letras”. In: BOLOGNINI, Carmen Zink (Org.). *História da Literatura – O Discurso Fundador*. Campinas: Mercado de Letras/ALB, 2003.
- ABREU, Maria Fernanda de. *Cervantes no Romantismo Português*. Lisboa: Estampa, 1997.

_____. “Garrett: De Fingimentos e Conclusões”. In: *Leituras: Revista da Biblioteca Nacional*. Lisboa. S.3, n.4, abril-out., 1999.

_____. “Viagens na Minha Terra: Caminhos Para a Leitura de Uma Embarçada Meada”. In: MONTEIRO, Ofélia Paiva & SANTANA, Maria Helena (Org.). *Almeida Garrett – Um Romântico, Um Moderno (Vol. I)*. Lisboa: INCM, 2003.

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. *O Teatro de Actualidade no Romantismo Português*. Coimbra: Coimbra Ed., 1965.

ALENCAR, José de. *Como e Porque Sou Romancista*. Campinas: Pontes, 1990.

_____. *O Nosso Cancioneiro*. Campinas: Pontes, 1993.

ALVES, Maria Theresa Abelha. “Almeida Garrett: O Texto, o Intertexto e as Margens do Texto na Representação do Escritor”. In: *Scripta*. Belo Horizonte: PUC. V.3, n.5, 2.sem., 1999.

_____. *A Quinta das Virtudes: “...Fora Tudo, Sempre, Uma Estranha Casa”*. In: SILVEIRA, Jorge Fernandes da (Org.). *Escrever a Casa Portuguesa*. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

AMORA, Antônio Soares. “Apresentação de *Eurico, o Presbítero*”. São Paulo: Publifolha, 1997.

_____. “Apresentação de *Frei Luís de Sousa & Viagens na Minha Terra*”. São Paulo: DIFEL, 1969.

_____. “Apresentação de *O Monge de Cister*”. Rio de Janeiro: Tecnoprint, s.d.

_____. “Propedêutica Para os Leitores de Herculano”. In: *Monumentos Literários da Língua Portuguesa – Alexandre Herculano*. São Paulo: Saraiva, 1969.

_____. *O Romantismo*. São Paulo: Cultrix, 1977.

ANDREWS, Norwood. “*O Seminarista*, de Bernardo Guimarães – Romance de Transição”. In: *Revista de Letras*. Assis: UNESP. V.4, 1963.

ARAGÃO, Maria Lúcia. “O Romance”. In: SAMUEL, Rogel (Org.). *Manual de Teoria Literária*. Petrópolis: Vozes, 1985.

ARÊAS, Vilma. “Machado e Garrett: (Des) Concerto Para Violoncelo e Cavaquinho”. In: *Scripta*. Belo Horizonte: PUC. V.3, n.6, 1.sem., 2000.

- ASSIS, Machado de. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Cotia: Ateliê, 2001.
- _____. “Garrett”. In: *Obra Completa (Vol. III – Crítica)*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992.
- ATTWATER, Donald. *Dicionário dos Santos*. São Paulo: Círculo do Livro, 1983.
- BARBOSA, João Alexandre. “Variações Sobre *A Ilustre Casa de Ramires*”. In: BERRINI, Beatriz (Org.). *A Ilustre Casa de Ramires – Cem Anos*. São Paulo: EDUC, 2000.
- BARRETO, Moniz. *A Literatura Portuguesa no Século XIX*. Lisboa: Inquérito, s.d.
- BARROS, Elenir. “Viagens na Minha Terra”. In: MOISÉS, Massaud (Org.). *Pequeno Dicionário de Literatura Portuguesa*. São Paulo: Cultrix, 1981.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense, 1981.
- _____. *Questões de Literatura e de Estética: A Teoria do Romance*. São Paulo: Hucitec, 1993.
- BAUDELAIRE, Charles. *Oeuvres Complètes*. Paris: Gallimard, 1958.
- BEIRANTE, Cândido. *Alexandre Herculano – As Faces do Poliedro*. Lisboa: Vega, 1991.
- _____. *A Ideologia de Herculano*. Santarém: Junta Distrita, 1977.
- _____. & CUSTÓDIO, Jorge. *Alexandre Herculano - Um Homem e Uma Ideologia na Construção de Portugal*. Amadora: Bertrand, 1980.
- BELL, Aubrey. *A Literatura Portuguesa – História e Crítica*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1931.
- BENJAMIN, Walter. *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- _____. *Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaio Sobre Literatura e História da Cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERARDINELLI, Cleonice. “*Dona Branca, ou A Conquista do Algarve*”. In: *Leituras: Revista da Biblioteca Nacional*. Lisboa. S.3, n.4, abril-out., 1999.
- BERNSTEIN, Harry. *Alexandre Herculano – Portugal’s Prime Historian and Historical Novelist*. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, 1983.

- BERRINI, Beatriz. “O Arruinado Solar de Uma Ilustre Casa”. In: *A Ilustre Casa de Ramires – Cem anos*. São Paulo: EDUC, 2000.
- _____. & FRANCHETTI, Paulo. *Correspondência – J. M. Eça de Queiroz/J. P. Oliveira Martins*. Campinas: Edunicamp, 1995.
- BITTENCOURT, Liberato. *Psicologia de Alexandre Herculano*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1913.
- BLOOM, Harold. *O Cânone Ocidental*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.
- BORDINI, Maria da Glória et al. *Lukács e a Literatura*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.
- _____. “Forma e Materialidade Histórica”. In: *Lukács e a Literatura*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.
- BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1989.
- BOTELHO, André. *Aprendizado do Brasil – A Nação em Busca dos Seus Portadores Sociais*. Campinas: UNICAMP, 2002.
- BOURNEUF, Roland & OUELLET, Réal. *O Universo do Romance*. Coimbra: Almedina, 1976.
- BRAGA, Teófilo. “A Elaboração de *O Arco de Sant’Ana*”. In: GARRETT, Almeida. *Obra Completa (Vol. I)*. Porto: Lello & Irmão Ed., 1966.
- _____. *História da Literatura Portuguesa – Garrett e o Romantismo*. Porto: Chardron, 1903.
- _____. *História da Literatura Portuguesa V – O Romantismo*. Lisboa: Europa – América, s.d.
- _____. *História do Romantismo em Portugal*. Lisboa: Ulmeiro, 1984.
- BRANDÃO, Júlio. *Garrett e as Cartas de Amor*. Porto: Livraria e Imprensa Civilização, 1926.
- BRILHANTE, Maria João. “Apresentação Crítica” – Prefácio ao *Frei Luís de Sousa de Almeida Garrett*. Lisboa: Comunicação, 1982.
- BUENO, Silveira. *História da Literatura Luso - Brasileira*. São Paulo: Saraiva, 1965.

BUESCU, Helena Carvalhão. “Enciclopédia de Garrett Enciclopedista”. In: MONTEIRO, Ofélia Paiva & SANTANA, Maria Helena (Org.). *Almeida Garrett – Um Romântico, Um Moderno (Vol I)*. Lisboa: INCM, 2003.

_____. “Legitimação do Retrato do Artista – Formas de Poética Explícita no Prefácio Garrettiano”. In: *Colóquio/Letras*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.153/154, julho-dez, 1999.

_____. (Org.). *Dicionário Literário do Romantismo Português*. Lisboa: Caminho, 1997.

_____. “O Cívico, o Romântico e o Afectivo: Visões de Inglaterra em Almeida Garrett”. In: *Leituras: Revista da Biblioteca Nacional*. Lisboa. S.3, n.4, abril-out., 1999.

_____. “Apresentação Crítica” – Prefácio às *Lendas e Narrativas de Alexandre Herculano*. Lisboa: Comunicação, 1987.

BUESCU, Maria Leonor Carvalhão. *Apointamentos de Literatura Portuguesa*. Porto: Porto Ed., 1993.

_____. *História da Literatura*. Lisboa: INCM, 1994.

BUTOR, Michel. *Repertório*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CAL, Ernesto Guerra da. “A Ilustre Casa de Ramires”. In: PRADO COELHO, Jacinto do (Org.). *Dicionário de Literatura*. Porto: Figueirinhas, 1997.

CAMPEDELLI, Samira Youssef. “Apresentação de *Eurico, o Presbítero*”. São Paulo: Ática, 1991.

CAMPOS, Haroldo de. *Ruptura dos Gêneros na Literatura Latino – Americana*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

CANAVEIRA, Manuel Filipe. “Uma Educação à la Garrett?”. In: *Camões: Revista de Letras e Culturas Lusófonas*. Lisboa: Instituto Camões. N.4, jan.-março, 1999.

CANDIDO, Antonio. “Monte Cristo ou Da Vingança”. In: *Os Cadernos da Cultura*. São Paulo: Ministério da Educação e Saúde, s.d.

_____. *A Educação Pela Noite e Outros Ensaios*. São Paulo: Ática, 2000a.

_____. *Formação da Literatura Brasileira – Momentos Decisivos*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1993.

- _____. “Ironia e Latência”. In: BERRINI, Beatriz (Org.). *A Ilustre Casa de Ramires – Cem Anos*. São Paulo: EDUC, 2000b.
- _____. “O Escritor e o Público”. In: *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Publifolha, 2000c.
- _____. “A Personagem do Romance”. In: *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- _____. “Entre Campo e Cidade”. In: *Tese e Antítese – Ensaios*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1971.
- CARPEAUX, Otto Maria. *História da Literatura Ocidental IV*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, s.d.
- _____. “Prosa e Ficção do Romantismo”. In: GUINSBURG, J. (Org.). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- CARVALHO, Mário Vieira de. “A Cultura da Escuta na Novelística de Garrett”. In: *Leituras: Revista da Biblioteca Nacional*. Lisboa. S.3, n.4, abril–out., 1999.
- CARVALHO, Paulo Archer de. “Herculano: Da História do Poder ao Poder da História”. In: *Revista de História das Idéias*. Coimbra: Instituto de História e Teoria das Idéias da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. V. 14, 1992.
- CASTELO BRANCO, Camilo. *Obras Completas (Vol. III)*. Porto: Lello & Irmão, 1984.
- CASTRO, E. M. de Melo e. “A Poesia de Garrett e os Dois Fins de Século”. In: *Scripta*. Belo Horizonte: PUC. N.5, v.3, 2.sem., 1999.
- CATROGA, Fernando. “Romantismo, Literatura e História”. In: MATTOSO, José (Dir.). *História de Portugal V – O Liberalismo*. Lisboa: Estampa, s.d.
- CEIA, Carlos. “*Tristram Shandy* e *Viagens na Minha Terra*: Paradigmas da Metaficção”. In: *Scripta*. Belo Horizonte: PUC. V.3, n.5, 2.sem., 1999.
- CERDEIRA DA SILVA, Teresa Cristina. “De Viagens e Viajantes: Camões, Garrett e Saramago”. In: *Boletim do Centro de Estudos Portugueses*. Belo Horizonte: UFMG. V.19, n.24, jan.-junho, 1999.
- _____. “Da Batalha a Maфра – Viagem Pelas Casas Fundadoras da Nacionalidade Portuguesa”. In: SILVEIRA, Jorge Fernandes da (Org.). *Escrever a Casa Portuguesa*. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

- CÉSAR, Gulhermino. *Historiadores e Críticos do Romantismo*. São Paulo: EDUSP, 1978.
- CHARTIER, Roger. *A Aventura do Livro: Do Leitor ao Navegador*. São Paulo: UNESP, 1998.
- CHAVES, Castelo Branco. *O Romance Histórico no Romantismo Português*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1979.
- CIDADE, Hernani. *Lições de Cultura Luso - Brasileira*. Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1960.
- CITELLI, Adilson. *O Romantismo*. São Paulo: Ática, 1990.
- CLAUDON, Francis. *Enciclopédia do Romantismo*. Lisboa: Verbo, s.d.
- COELHO, António Borges. *Questionar a História – Ensaio Sobre História de Portugal*. Lisboa: Caminho, 1983.
- COMPAGNON, Antoine. *O Demônio da Teoria Literária e Senso Comum*. Belo Horizonte: UFMG, 1999.
- CORREIA DA SILVA, Fernando. “Prefácio a *Contos de Alexandre Herculano*”. São Paulo: Cultrix, 1985.
- CORTESÃO, Jaime. *Eça de Queirós e a Questão Social*. Lisboa: Portugália, 1970.
- D’ALGE, Carlos. *Almeida Garrett*. Rio de Janeiro: Agir, 1996.
- _____. “Garrett”. In: MOISÉS, Massaud (Org.). *Pequeno Dicionário de Literatura Portuguesa*. São Paulo: Cultrix, 1981.
- _____. *As Relações Brasileiras de Garrett*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1980.
- COUTINHO, Afrânio (Dir.). “O Movimento Romântico”. In: *A Literatura no Brasil*. Niterói: EDUFF, 1986.
- CULLER, Jonathan. *Teoria Literária – Uma Introdução*. São Paulo: Beca, 1999.
- DELILLE, M. Manuela Gouveia. *A Recepção Literária de H. Heine no Romantismo Português (de 1844 a 1871)*. Lisboa: INCM, 1984.
- DERRIDA, Jacques. *A Escritura e a Diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- DIAS, Ana Paula. *Para Uma Leitura de Viagens na Minha Terra de Almeida Garrett*. Lisboa: Presença, 1997.

- DOMINGOS, Manuela D. “Relações de Garrett Com os Bertrand”. In: *Leituras: Revista da Biblioteca Nacional*. Lisboa. S.3, n.4, abril-out., 1999.
- DUARTE, Lélia Parreira. *Eça de Queirós*. Belo Horizonte: UFMG, 1966.
- _____. “Ironia Romântica e Modernidade em *Viagens na Minha Terra*”. In: *Scripta*. Belo Horizonte: PUC. V.3, n.5, 2.sem., 1999.
- _____. “Uma Viagem Pelas *Viagens na Minha Terra*”. In: *Boletim do SEPESP*. Rio de Janeiro: UFRJ. V.5, novembro, 1993.
- DURIGAN, Jesus Antônio. *Alexandre Herculano*. São Paulo: Três Livros e Fascículos, 1984.
- _____. “Sete Pontos ‘Insignificantes’ Relacionados Com a Obra de Alexandre Herculano”. In: *Estudos Portugueses e Africanos*. Campinas: IEL/UNICAMP. N.2, novembro, 1983.
- _____. *Literatura Comentada – Alexandre Herculano*. São Paulo: Abril Educação, 1982.
- EARLE, T. F. “A Ilustre Casa de Ramires e o Romance Histórico Português”. In: MATOS, A. Campos (Org.). *Dicionário de Eça de Queirós*. Lisboa: Caminho, 1993.
- ESTENSSORO, Hugo. “A Façanha do Cavaleiro da Triste Figura”. In: *Bravo!* São Paulo: Ed. D’Ávila, nov./2002.
- FACIOLI, Valentim. “O Romance da Contraviagem” – Posfácio a *Viagem à Roda do Meu Quarto*. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.
- FAORO, Raymundo. “O Verdadeiro Imortal”. In: *Isto É/Senhor*. São Paulo: Ed. Três, 21/6/1989.
- FEHÉR, Ference. *O Romance Está Morrendo?* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.
- FERNANDES, A. Augusto. “Garrett: Incursões de D. Quixote Pela Barataria de Sancho Pança”. In: *Colóquio/Letras*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.153/154, julho–dez., 1999.
- FERRAZ, Maria de Lourdes. *A Ironia Romântica*. Lisboa: INCM, 1987.
- FERREIRA, Alberto. *Perspectiva do Romantismo Português*. Lisboa: Moraes Ed., 1979.

- FERREIRA, Delson Gonçalves. *Língua e Literatura Luso – Brasileira*. Belo Horizonte: Bernardo Álvares, 1965.
- FERREIRA, J. Tomaz. “Nota Introdutória a *Viagens na Minha Terra*”. Lisboa: Europa – América, 1993.
- FERREIRA, Joaquim. *História da Literatura Portuguesa*. Porto: Domingos Barreira, 1951.
- FERREIRA, Maria Ema Tarracha. “Introdução às *Folhas Caídas*”. Lisboa: Ulisseia, 1998.
- _____. “Introdução às *Lendas e Narrativas*”. Lisboa: Ulisseia, 1998.
- _____. “Introdução” – Prefácio de *As Pupilas do Senhor Reitor*. Lisboa: Ulisseia, 1995.
- _____. “Introdução ao *Romanceiro*”. Lisboa: Ulisseia, 1999.
- _____. “Introdução às *Viagens na Minha Terra*”. Lisboa: Ulisseia, 1997.
- FERRO, Túlio Ramires. “Os Problemas da Educação na Literatura Portuguesa do Século XIX”. In: *Afecto às Letras*. Lisboa: INCM, s.d.
- _____. “Almeida Garrett”. In: <http://www.ipn.pt/opis/litera/garrett7.htm>, consultado em 26/4/2001.
- _____. “*O Arco de Sant’Ana*”. In: PRADO COELHO, Jacinto do (Org.). *Dicionário de Literatura*. Porto: Figueirinhas, 1997.
- FIGUEIREDO, Fidelino de. “Sobre la Evolución de la Novela Moderna en Portugal”. In: *Estudos de Literatura – Artigos Vários*. Lisboa: Clássica, 1918.
- _____. *História da Crítica Literária em Portugal*. Lisboa: Clássica, 1916.
- _____. *História da Literatura Romântica*. São Paulo: Anchieta, 1946.
- _____. *História Literária de Portugal – Séculos XII-XX*. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1960.
- _____. *Literatura Portuguesa*. Rio de Janeiro: Acadêmica, 1955.
- _____. “Shakespeare e Garrett”. In: *Revista da Universidade de São Paulo*. São Paulo: USP. N.1, jan.–março, 1950.
- _____. *Últimas Aventuras*. Rio de Janeiro: A NOITE, s.d.

- FISCHER, Luís Augusto. *Literatura Brasileira – Modos de Usar*. São Paulo: Abril Educação, 2003.
- FRANÇA, Ciléa Tavares & SILVA, Cibele Imaculada da. “O Que Separa os Amantes? Uma Leitura Comparativa de *Eurico, o Presbítero*, de Alexandre Herculano, e *A Barca dos Amantes*, de Antônio Barreto. In: BOECHAT, Maria Cecília Bruzz *et al* (Org.). *Romance Histórico – Recorrências e Transformações*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2000.
- FRANÇA, José-Augusto. *A Arte em Portugal no Século XIX*. Lisboa: Bertrand, 1990.
- _____. *O Romantismo em Portugal*. Lisboa: Livros Horizonte, 1993.
- FRANCHETTI, Paulo. “As Origens da Nação Portuguesa” – Prefácio a *O Bobo*. São Paulo: Ática, 1997.
- _____. “Entre o Campo e a Cidade” – Prefácio de *As Cidades e As Serras*. In: <http://www.unicamp.br/~franchet/cidade.htm>, consultado em 30/9/2002.
- _____. “História e Ficção Romanesca: Um Olhar Sobre a Geração de 70 em Portugal”. In: *Congresso de Literatura e História: Portugal em Foco*. UNESP, 1996.
- _____. “A Novela Camiliana” - Prefácio de *Coração, Cabeça e Estômago*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- _____. “O Sonho Brasileiro de Almeida Garrett”. In: *Correio Popular*. Campinas, 26/08/2000.
- _____. “Febre de Eça”. In: *Folha de São Paulo – Mais!* São Paulo, 13/08/2000.
- _____. *A Poesia Romântica – Gonçalves Dias*. In: <http://www.unicamp.br/~franchet/prgdias.htm>, consultado em 8/03/2001.
- _____. “Apresentação de *O Primo Basílio*”. São Paulo: Ateliê, 1998.
- FREEDMAN, Richard. *Romance*. Lisboa: Verbo, 1978.
- FREITAS, Onofre de. *Perspectivas Literárias de Portugal III*. Belo Horizonte: UFMG, 1980.
- FRIEIRO, Eduardo. “Prefácio às *Lendas e Narrativas*”. São Paulo: W.M. Jackson Inc., 1952.

- GAI, Eunice Piazza. “O Sobrenaturalismo Cristão no Conto Fantástico Português: Configurações e Implicações Históricas”. In: *Letras Hoje*. Porto Alegre: EDIPURCS. V.28, n.3, setembro, 1993.
- GOBBI, Márcia Valéria Zamboni. “A (Outra) História do Cerco de Lisboa”: (Des) Arranjos Entre Fato e Ficção”. In: *Revista de Letras*. São Paulo: UNESP. V.34, 1994.
- _____. “O Discurso Dissimulador das *Folhas Caídas*”. In: *Scripta*. Belo Horizonte: PUC. N.5, v.3, 2.sem., 1999.
- GODINHO, Vitorino Magalhães. “Alexandre Herculano – Historiador”. In: *Alexandre Herculano: Ciclo de Conferências Comemorativas do I Centenário da Sua Morte*. Porto: Biblioteca Pública Municipal/Gabinete da História da Cidade, 1979.
- GOMES, Álvaro Cardoso. “A Ironia Desnudando a Sociedade” – Posfácio a *O Crime do Padre Amaro*. São Paulo: Ática, 2003.
- GONÇALVES, Maria Madalena. *O Camões Garrettiano*. Oxford: Jornada de Estudos Garretianos, 1999 (mimeo).
- GONZALEZ, Horácio. *O Que São Intelectuais*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Os Leitores de Machado de Assis: O Romance Machadiano e o Público de Literatura no Século 19*. São Paulo: Nankin/Edusp, 2004.
- HEGEL, Friedrich. *Estética*. Lisboa: Guimarães Ed., 1980.
- HIGA, Mário. “Anotação Sobre *A Ilustre Casa de Ramires* de Eça de Queirós”. Cotia: Ateliê, 2000.
- HOURCADE, Pierre. *Temas de Literatura Portuguesa*. Lisboa: Moraes Ed., 1978.
- HUGO, Victor. *Do Grotesco e Do Sublime - O Prefácio de Cromwell*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- ISER, Wolfgang. *O Ato de Leitura*. São Paulo: Ed. 34, 1996.
- JAUSS, Hans Robert. *A História da Literatura Como Provocação À Teoria Literária*. São Paulo: Ática, 1994.
- KAYSER, Wolfgang. *Análise e Interpretação da Obra Literária*. Coimbra: Arménio Amado, 1976.

- KUNDERA, Milan. *A Arte do Romance*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- LAJOLO, Marisa. *Literatura: Leitores & Leituras*. São Paulo: Moderna, 2001.
- _____. “Romance Epistolar: O Voyeurismo e a Sedução dos Leitores”.
In: Matraga. Rio de Janeiro: Caetés. N.14, 2002.
- _____. “O Romance Que Vem Inaugurar os Tempos Modernos” –
Prefácio às *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: FTD, 1992.
- _____. & ZILBERMAN, Regina. *Formação da Leitura no Brasil*. São Paulo: Ática, 1998.
- _____. & ZILBERMAN, Regina. *A Leitura Rarefeita – Livro e Literatura no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- LANG, Andrew. “O Desenvolvimento da Literatura no Século XIX”. *In: Estudos Literários*. São Paulo: W. M. Jackson Inc., 1964.
- LE GENTIL, Georges. *La Littérature Portugaise*. Complété par Robert Bréchon. Paris: Chandeigne, 1995.
- LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O Foco Narrativo*. São Paulo: Ática, 1994.
- LIND, Georg Rudolf. *Estudos Sobre Fernando Pessoa*. Lisboa: INCM, 1981.
- LINS, Álvaro. *Teoria Literária*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1970.
- LISBOA, Luís Carlos. *Pequeno Guia da Literatura Universal*. São Paulo: Círculo do Livro, s.d.
- LLOSA, Mario Vargas. Entrevista à *Revista Época*. São Paulo: Globo, 10/05/2003.
- LOBO, Luíza. *Teorias Poéticas do Romantismo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.
- LOPES, Maria da Graça Videira. *Poesia de Alexandre Herculano*. Lisboa: Seara Nova/Comunicação, 1981.
- LOPES, Óscar. *Álbum de Família*. Lisboa: Caminho, 1984.
- _____. & SARAIVA, António José. *História da Literatura Portuguesa*. Porto: Porto Ed., s.d.
- LOURENÇO, Eduardo. “Da Literatura Como Interpretação de Portugal”. *In: O Labirinto da Saudade*. Lisboa: Dom Quixote, 1991.
- _____. *A Mitologia da Saudade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

- LÖWY, Michael & SAYRE, Robert. *Revolta e Melancolia – O Romantismo na Contramão da Modernidade*. Petrópolis: Vozes, 1995.
- _____. *Romantismo e Política*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.
- LUCAS, Fábio. *Fontes Literárias Portuguesas*. Campinas: Pontes, 1991.
- LUKÁCS, Georg. *La Novela Histórica*. México: Era, 1966.
- _____. *Teoria do Romance*. Lisboa: Presença, s.d.
- MACEDO, Helder. “Viagens na Minha Terra e a Menina dos Rouxinóis”. In: *Colóquio/Letras*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.51, 1979.
- _____. “Almeida Garrett e as Ambigüidades do Romantismo”. In: *Scripta*. Belo Horizonte: PUC. N.5, v.3, 2.sem., 1999.
- MACEDO, Jorge Borges. *Alexandre Herculano – Polémica e Mensagem*. Lisboa: Bertrand, 1980.
- MACHADO, Álvaro Manuel. “Almeida Garrett e o Paradigma Romântico Europeu: Modelos e Modas”. In: MONTEIRO, Ofélia Paiva & SANTANA, Maria Helena (Org.). *Almeida Garrett – Um Romântico, Um Moderno (Vol. I)*. Lisboa: INCM, 2003.
- _____. “Garrett e o Dandismo”. In: *Camões: Revista de Letras e Culturas Lusófonas*. Lisboa: Instituto Camões. N.4, jan.-março, 1999.
- _____. (Org.) *Dicionário de Literatura Portuguesa*. Lisboa: Presença, 1996.
- _____. *Do Romantismo aos Romantismos em Portugal*. Lisboa: Presença, 1996.
- _____. *O “Francesismo” na Literatura Portuguesa*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1984.
- _____. *Les Romantismes au Portugal – Modèles Étranger et Orientations Nationales*. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, 1986.
- MACHADO, Duda. “Alexandre Herculano: O Cavaleiro Romântico e Liberal – Posfácio a *O Bobo*”. São Paulo: Ática, 1997.
- MACHADO, José Leon. “Os Aduladores da Gravata – Garrett ou a Prosa do Fútil”. In: <http://www.ipn.pt/literatura/letras/adulad03.htm>, consultado em 26/04/2001.

- MAGALHÃES, Gabriel Augusto Coelho. “Garrett e Rivas: Dois Românticos Peninsulares”. In: MONTEIRO, Ofélia Paiva & SANTANA, Maria Helena (Org.). *Almeida Garrett – Um Romântico, Um Moderno (Vol. I)*. Lisboa: INCM, 2003.
- MALARD, Letícia. “Júlio Ribeiro”. In: *Biblos – Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*. Lisboa: Verbo, 1997.
- _____. “Alexandre Herculano e a Literatura Brasileira”. In: *Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS*. Porto Alegre. N.2, v.1, junho, 1995.
- MARINHO, Maria de Fátima. “(Re)lendo D. Branca”. In: MONTEIRO, Ofélia Paiva & SANTANA, Maria Helena (Org.). *Almeida Garrett – Um Romântico, Um Moderno (Vol. I)*. Lisboa: INCM, 2003.
- _____. “A (Des) Construção do Romance Histórico em *A Ilustre Casa de Ramires*”. In: *Estudos Portugueses e Africanos*. Campinas: IEL/UNICAMP. N.20, julho-dez, 1992.
- _____. “O Romance Histórico de Alexandre Herculano”. In: *Revista da Faculdade de Letras*. Porto. II série, v.IX, 1992.
- MARTINS, J. Cândido. “Para Uma Sistematização Didática das Leituras Interpretativas do *Frei Luís de Sousa* de Almeida Garrett”. In: *Revista Portuguesa de Humanidades*. Coimbra: Universidade de Coimbra, s.d.
- MARTINS, José V. de Pina. *Cultura Portuguesa*. Lisboa: Verbo, s.d.
- MARTINS, Nilce Sant’Anna. *História da Língua Portuguesa V – Século XIX*. São Paulo: Ática, 1988.
- MARTINS, Oliveira. *Febo Moniz*. Lisboa: Empresa Lusitana Editorial, 1867.
- _____. *Portugal Contemporâneo*. Lisboa: Guimarães Ed., 1996.
- MATTOSO, José (Dir.). *História de Portugal – Liberalismo*. Lisboa: Estampa, s.d.
- MELLO FRANCO, Afonso Arinos de. *A Vida dos Grandes Brasileiros – Gonçalves Dias*. São Paulo: Ed. Três, 2001.
- MENDES, João. *Literatura Portuguesa III*. Lisboa: Verbo, 1979.
- MIRANDA, Walter Melo. “A Aventura Européia de Alexandre Eulálio”. In: *A Trama do Arquivo*. Belo Horizonte: UFMG, 1995.
- MOISÉS, Massaud. *O Conto Português*. São Paulo: Cultrix, 1999.
- _____. *A Criação Literária*. São Paulo: Cultrix, 1967.

_____. “Romantismo”. In: *Dicionário de Termos Literários*. São Paulo: Cultrix, 1997.

_____. *A Literatura Portuguesa*. São Paulo: Cultrix, 1981.

_____. *A Literatura Portuguesa Através dos Textos*. São Paulo: Cultrix, 2002.

_____(Dir.). *A Literatura Portuguesa em Perspectiva III*. São Paulo: Atlas, 1994.

_____(Org.). *Pequeno Dicionário de Literatura Portuguesa*. São Paulo: Cultrix, 1981.

_____. *Presença da Literatura Portuguesa III*. São Paulo: DIFEL, 1978.

MONGELLI, Lênia Márcia. “Alexandre Herculano – Entre a Ficção e a História: Talento Ameaçado”. In: *Revista da ANPOLL*. São Paulo: USP, n.55, 2.sem., 1998.

MONTEIRO, Ofélia Paiva. “Ainda Sobre a Coesão Estrutural de *Viagens na Minha Terra*”. In: PRADO COELHO, Jacinto do (Org.). *Afecto às Letras*. Lisboa: INCM, s.d.

_____. “Discurso da Presidente da Comissão Organizadora das Comemorações Garrettianas na Universidade de Coimbra”. In: *Almeida Garrett – Um Romântico, Um Moderno (Vol. I)*. Lisboa: INCM, 2003.

_____. “Almeida Garrett”. In: *Biblos - Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*. Lisboa: Verbo, 1997.

_____. “Alexandre Herculano”. In: *Biblos - Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*. Lisboa: Verbo, 1997.

_____. “Lendas e Narrativas”. In: *Biblos – Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*. Lisboa: Verbo, 1999.

_____. “Garrett: Romantismo e Modernidade”. In: *Camões: Revista de Letras e Culturas Lusófonas*. Lisboa: Instituto Camões. N.4, jan.-março, 1999.

_____. “Algumas Reflexões Sobre a Novelística de Garrett”. In: *Colóquio/Letras*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.30, 1976.

_____. “Nos Cem Anos da Morte de Victor Hugo”. In: *Colóquio/Letras*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.89, janeiro, 1986.

- _____. *O Essencial Sobre Almeida Garrett*. Lisboa: INCM, 2001.
- _____. “Da Urgência de Uma Edição Crítica da *Obra Completa* de Garrett”. In: *Leituras: Revista da Biblioteca Nacional*. Lisboa. S.3, n.5, out/1999 – abril/2000.
- _____. “*Helena: Os Dados e as Incógnitas de um Enigma Romanesco*”. In: *Revista da Biblioteca Nacional*. Lisboa. S.3, n.4, abril–out., 1999.
- MONTELLO, Josué. “Introdução a *O Arco de Sant’Ana*”. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1966.
- _____. “Introdução a *O Bobo*”. Rio de Janeiro: Tecnoprint: s.d.
- _____. *Machado de Assis*. Lisboa: Verbo, 1972.
- _____. “Um Velho Romance” – Prefácio de *A Morgadinha dos Canaviais*, de Júlio Dinis. Rio de Janeiro: Tecnoprint, s.d.
- MORÃO, Paula. “*Viagens na Minha Terra: Tópicos de Uma Leitura*”. In: PRADO COELHO, Jacinto do (Org.). *Afecto às Letras*. Lisboa: INCM, s.d.
- MOREIRA, Maria Eunice. “O Pensamento Garrettiano na *História da Literatura Brasileira* de Joaquim Norberto”. In: MONTEIRO, Ofélia Paiva & SANTANA, Maria Helena (Org.). *Almeida Garrett – Um Romântico, Um Moderno (Vol.II)*. Lisboa: INCM, 2003.
- MOURÃO-FERREIRA, David. *Hospital das Letras*. Lisboa: INCM, s.d.
- NABAIS, Palmira. “Introdução a *Uma Família Inglesa*”. Lisboa: Ulisseia, 1998.
- NASCIMENTO, Maria Teresa. “Os Sumários em *Viagens na Minha Terra – Um Jogo Entre a Contenção e a Extensão*”. In: MONTEIRO, Ofélia Paiva & SANTANA, Maria Helena (Org.). *Almeida Garrett – Um Romântico, Um Moderno (Vol.I)*. Lisboa: INCM, 2003.
- NEMÉSIO, Vitorino. *A Mocidade de Herculano Até a Volta do Exílio (1810-1832)*. Lisboa: Bertrand, 1934.
- _____. *Portugal – A Terra e o Homem*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1978.
- _____. “Prefácio a *O Bobo*”. Lisboa: Bertrand, 1972.
- _____. “Prefácio a *Eurico, o Presbítero*”. São Paulo: DIFEL, 1963.
- _____. “Prefácio a *Lendas e Narrativas*”. Amadora: Bertrand, 1970.

- _____. “Prefácio a *O Pároco de Aldeia e O Galego*”. Amadora: Bertrand, 1969.
- NISKIER, Arnaldo. *O Olhar Pedagógico em Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 2001.
- OLIVEIRA, José Osório de. *O Romance de Garrett*. Lisboa: Bertrand, 1952.
- OLIVEIRA, Paulo Motta. *Esperança e Decadência: As Imagens de Portugal na Segunda Série de “Águia”*. Tese de Doutorado. Campinas: UNICAMP, 1995 (mimeo).
- _____. “Alexandre Herculano – Malhas da História, Armadilhas da Ficção”. In: BOECHAT, Maria Cecília Bruzzi *et al* (Org.). *Romance Histórico – Recorrências e Transformações*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2000.
- OLIVEIRA, Zacarias de. *O Padre no Romance Português*. Lisboa: s.ed., 1960.
- ORTIGÃO, Ramalho. *As Farpas (Vol. III)*. Lisboa: David Corazzi – Edita, 1887.
- _____. *Figuras e Questões Literárias*. Lisboa: Clássica, 1945.
- ORTIZ, Renato. *Românticos e Folcloristas*. São Paulo: Olho D’Água, s.d.
- OZWALD, Thierry. *La Nouvelle*. Paris: Hachette, 1996.
- PINHEIRO, Célio. *Introdução à Literatura Portuguesa*. São Paulo: Pioneira, 1991.
- REY, Pierre-Louis. *Le Roman*. Paris: Hachette, 1992.
- PAES, José Paulo. “Sterne ou o Horror à Linha Reta” - Introdução de *A Vida e as Opiniões do Cavaleiro Tristram Shandy*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- PASSOS, Carlos de. “Prefácio a *Viagens na Minha Terra*”. Porto: Livraria Simões Lopes, 1949.
- PAZ, Octavio. *Os Filhos do Barro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- PÉCORA, Alcir. “As Letras e as Armas”. In: *Correio Popular*. Campinas, 22/01/2001.
- PEREIRA, Bernadete Capelo. “Alexandre Herculano”. In: BUESCU, Helena Carvalhão (Org.). *Dicionário do Romantismo Literário Português*. Lisboa: Caminho, 1997.
- PEREIRA, José Carlos Seabra. *O Essencial Sobre António Nobre*. Lisboa: INCM, 2001.

PEREIRA, Maria Eduarda Vassalo. “*Viagens na Minha Terra*, de Almeida Garrett: Pedagogia do Texto e Protocolos de Leitura”. In: *Actas do Primeiro Colóquio Luso-Brasileiro de Professores Universitários de Literaturas de Expressão Portuguesa*. Lisboa, 1984.

_____. “*Viagens*, Texto e Didascálias: Aristocracia da Leitura e Figurações da Autoria”. In: MONTEIRO, Ofélia Paiva & SANTANA, Maria Helena (Org.). *Almeida Garrett – Um Romântico, Um Moderno*. Lisboa: INCM, 2003.

PIGNATARI, Décio. *Céu de Lona*. Curitiba: Travessa dos Editores, 2003.

PIMPÃO, Álvaro Júlio da Costa. “O Romantismo das *Viagens* de Almeida Garrett”. In: *Gente Grada*. Coimbra: Atlântida, 1952.

PINA, Álvaro. “Garrett: *Viagens na Minha Terra* – A Tematização da Identidade Nacional no Romance Português. Esboço de um Problema”. In: PRADO COELHO, Jacinto do (Org.). *Afecto às Letras*. Lisboa: INCM, s.d.

PIRES, Lucília Gonçalves. Resenha de *O Romance Histórico no Romantismo Português*, de Castelo Branco Chaves. In: *Colóquio/Letras*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.59, janeiro, 1984.

PRADO COELHO, Jacinto do (Org.). *Afecto às Letras*. Lisboa: INCM, s.d.

_____. “A Propósito dum Centenário – Herculano Poeta – Cambiantes e Tensões”. In: *Colóquio/Letras*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.41, janeiro, 1978.

_____. “Almeida Garrett”. In: *Dicionário de Literatura*. Porto: Figueirinhas, 1997.

_____. “Romance e Novela”. In: *Dicionário de Literatura*. Porto: Figueirinhas, 1997.

_____. “*Viagens na Minha Terra*”. In: *Dicionário de Literatura*. Porto: Figueirinhas, 1997.

_____. “Novela”. In: BUESCU, Helena Carvalhão (Org.). *Dicionário do Romantismo Literário Português*. Lisboa: Caminho, 1997.

_____. *Introdução ao Estudo da Novela Camiliana*. Coimbra: Atlântida, 1946.

- _____. *Problemática da História Literária*. Lisboa: Ática, s.d.
- QUEIRÓS, Eça de. *Cartas Inéditas de Fradique Mendes e Mais Páginas Esquecidas*. Porto: Lello & Irmão, 1973.
- _____. *O Crime do Padre Amaro*. In: *Obras Completas (Vol.I)*. Porto: Porto Ed., s.d.
- _____. *Os Maias*. In: *Obra Completa (Vol.I)*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.
- _____. *A Torre de D. Ramires*. In: BERRINI, Beatriz (Org.). Rio de Janeiro: Lacerda Ed., 1997.
- QUEIRÓS, Teixeira de. *Centenário de Nascimento de Alexandre Herculano*. Lisboa: Academia Real das Ciências, 1910.
- REBELLO, Luiz Francisco. “Herculano e o Teatro”. In: *Colóquio/Letras*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.37, maio, 1977.
- REIS, Carlos. “Eurico, o Presbítero”. In: *Biblos – Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*. Lisboa: Verbo, 1997.
- _____. “Eça de Queirós”. In: MACHADO, Álvaro Manuel. *Dicionário da Literatura Portuguesa*. Lisboa: Presença, 1996.
- _____. “Eça de Queirós e o Romantismo”. In: BUESCU, Helena Carvalhão (Org.). *Dicionário do Romantismo Literário Português*. Lisboa: Caminho, 1997.
- _____. *História Crítica da Literatura Portuguesa V – Romantismo*. Lisboa: Verbo, 1993.
- _____. “Introdução a *Eurico, o Presbítero*”. Lisboa: Ulisseia, 1994.
- _____. *Introdução à Leitura das Viagens na Minha Terra*. Coimbra: Almedina, 1998.
- _____. “As *Viagens* Como Hipertexto: Hipótese de Trabalho”. In: *Leituras: Revista da Biblioteca Nacional*. Lisboa. S.3, n.4, abril–out., 1999.
- REMÉDIOS, Mendes. *História da Literatura Portuguesa*. Lisboa: Lúmen, 1921.
- RIBEIRO, Lúcia Maria Moutinho. “Casas e Classes Sociais em *Frei Luís de Sousa* e *Viagens na Minha Terra*, de Almeida Garrett”. In: SILVEIRA, Jorge Fernandes da (Org.). *Escrever a Casa Portuguesa*. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

- RIBEIRO, Maria Aparecida. “De Mestre a Parceiro: Garrett e os Românticos do Brasil”. In: MONTEIRO, Ofélia Paiva & SANTANA, Maria Helena (Org.). *Almeida Garrett – Um Romântico, Um Moderno (Vol. II)*. Lisboa: INCM, 2003.
- _____. “Romance Histórico II”. In: *Biblos – Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*. Lisboa: Verbo, 1997.
- ROCHA, João L. de Moraes. *O Essencial Sobre a Imprensa em Portugal*. Lisboa: INCM, 1998.
- ROCHETA, Maria Isabel. “Novela”. In: BUESCU, Helena Carvalhão (Org.). *Dicionário do Romantismo Literário Português*. Lisboa: Caminho, 1997.
- _____. “Romance Histórico, História do Romance...”. In: PRADO COELHO, Jacinto (Org.). *Afecto às Letras*. Lisboa: INCM, s.d.
- RODRIGUES, Antônio Edmilson Martins. “As Polêmicas”. In: *José de Alencar – O Poeta Armado do Século XIX*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2001.
- RODRIGUES, Antônio Medina et al. *Antologia da Literatura Brasileira*. São Paulo: Marco Editorial, 1979.
- _____. et al. “Romantismo”. In: *Literatura Portuguesa*. São Paulo: Ática, 1997.
- RODRIGUES, Carolina Sarsfield. “Garrett e a Crítica”. In: MOURÃO-FERREIRA, David (Org.). *Gigantes da Literatura Universal – Garrett*. Lisboa: Verbo, 1972.
- RODRIGUES, Ernesto. “Garrett no Jornalismo”. In: *Camões: Revista de Letras e Culturas Lusófonas*. Lisboa: Instituto Camões. N.4, jan.–março, 1999.
- RODRIGUES FILHO, Nelson. “Saramago e o Romance Histórico”. In: *Semear – Revista da Cátedra Padre Antônio Vieira de Estudos Portugueses*. PUC-Rio. V.1, n.1, 1997.
- ROUGEMONT, Denis de. *O Amor e o Ocidente*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1972.
- SADE, Marquês de. *Os Crimes do Amor e a Arte de Escrever ao Gosto do Público*. Porto Alegre: L&PM, 2002.
- SÁFADY, Naief. *Folhas Caídas – A Crítica e a Poesia*. Assis: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, 1960.
- _____. *Júlio Dinis – Romance*. Rio de Janeiro: Agir, 1961.
- SAMPAIO, Albino Forjaz de. *Júlio Dinis*. Lisboa: Diário de Notícias, 1925.

- SANCHEZ, Amauri M. Tonucci. *Panorama da Literatura no Brasil*. São Paulo: Abril Educação, 1982.
- SANTILLI, Maria Aparecida. “Júlio Dinis”. In: MOISÉS, Massaud (Org.). *Pequeno Dicionário de Literatura Portuguesa*. São Paulo: Cultrix, 1981.
- SANTOS, António Almeida. “Almeida Garrett: Um Quase Retrato”. In: *Camões: Revista de Letras e Cultura Lusófonas*. N.4. jan-março, 1999.
- SANTOS, João Camilo dos. “Garrett Perplexo e Experimental: Pressentimento do Futuro, Inauguração da Modernidade”. In: MONTEIRO, Ofélia Paiva & SANTANA, Maria Helena (Org.). *Almeida Garrett – Um Romântico, Um Moderno (Vol.I)*. Lisboa: INCM, 2003.
- _____. “Formas de Corrente de Consciência em Algumas Narrativas do Século XIX: Os Exemplos Precursores de Alexandre Herculano e Almeida Garrett”. In: *Arquivos do Centro Cultural Português*. Lisboa/Paris: Fundação Calouste Gulbenkian/Centre Culturel Portuguais. V.XXXII, 1993.
- SANTOS, Maria de Lourdes Costa Lima dos. *Intelectuais Portugueses na Primeira Metade de Oitocentos*. Lisboa: Presença, 1985.
- _____. “Estratégias em Tempo de Mudança – O Caso Garrett”. In: *Leituras: Revista da Biblioteca Nacional*. Lisboa. S.3, n.4, abril-out., 1999.
- SANTOS, Raimunda das Dôres. *Uma Leitura de Frei Luís de Sousa*. Teresina: EDUFPI, 1999.
- SARAIVA, António José. *A Cultura em Portugal*. Lisboa: Gradiva, 1994.
- _____. *História da Literatura Portuguesa*. Lisboa: Europa - América, 1972.
- _____. *História Ilustrada das Grandes Literaturas*. Lisboa: Europa – América, s.d.
- _____. *Iniciação na Literatura Portuguesa*. Lisboa: Gradiva, 1995.
- _____. *Para a História da Cultura em Portugal*. Lisboa: Bertrand, 1979.
- _____. “Garrett e o Romantismo”. In: *Vértice*. N.135, dezembro, 1954.
- SARAMAGO, José. *História do Cerco de Lisboa*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

- _____. *Viagem a Portugal*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- SCHLEGEL, Friedrich. “Carta Sobre o Romance”. In: *Conversa Sobre a Poesia e Outros Fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1994.
- SENA, Jorge de. “Lawrence Sterne e *A Sentimental Journey*” – Prefácio a *Uma Viagem Sentimental*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, s.d.
- SÉRGIO, António. *Breve Interpretação da História de Portugal*. Lisboa: Sá da Costa Ed., 1989.
- SERRÃO, J. Veríssimo. “Alexandre Herculano e a Fundamentação da *História de Portugal*”. In: *Ciclo de Conferências Comemorativas do I Centenário da Sua Morte*. Porto: Biblioteca Pública Municipal do Porto/Gabinete de História da Cidade, 1979.
- SILVA, Maria Beatriz Nizza da. *Alexandre Herculano – O Historiador*. Rio de Janeiro: Agir, 1964.
- SILVEIRA, Francisco Maciel. “Alexandre Herculano”. In: MOISÉS, Massaud (Org.). *Pequeno Dicionário de Literatura Portuguesa*. São Paulo: Cultrix, 1981.
- _____. “Nova Arcádia Lusitana” – Prefácio de *As Cidades e as Serras*. São Paulo: FTD, 1995.
- _____. “Viagem à Roda de *Viagens na Minha Terra* – Prefácio”. São Paulo: FTD, 1992.
- SILVEIRA, Jorge Fernandes da. “A Casa Portuguesa – Uma Forma de Escrever Portugal: *A Ilustre Casa de Ramires*”. In: *Escrever a Casa Portuguesa*. Belo Horizonte: UFMG, 1999.
- SIMÕES, João Gaspar. *Almeida Garrett*. Lisboa: Presença, 1964.
- _____. *Eça de Queirós*. Lisboa: Arcádia, s.d.
- _____. *Perspectiva Histórica da Ficção Portuguesa*. Lisboa: Dom Quixote, 1987.
- SODRÉ, Muniz. *Best-Seller: A Literatura de Mercado*. São Paulo: Ática, 1988.
- SOUSA, Maria Leonor Machado de. *A Literatura “Negra” ou de Terror em Portugal (Séculos XVIII e XIX)*. Lisboa: Novaera, 1978.
- SPINA, Segismundo (Org.). *Cartas de Garrett*. São Paulo: Humanitas/USP, 1997.
- TACCA, Oscar. *As Vozes do Romance*. Coimbra: Almedina, 1983.

- TALMON, J. L. *Romantismo e Revolta – Europa 1815 – 1848*. Lisboa: Verbo, 1967.
- TAVARES, Hênio. *Teoria Literária*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.
- TEIXEIRA, António Braz. “A Cultura Portuguesa Actual: Um Breve Panorama”. In: *Organon – Revista de Letras*. Porto Alegre: UFRGS. N.21, v.8, 1994.
- TODOROV, Tzvetan. “Os Mitos de Fundação do Individualismo Moderno”. Trad. José Marcos Macedo. In: *Folha de São Paulo*, 19/05/1996.
- TRINDADE, Manuel. *O Padre em Herculano*. Lisboa: Verbo, 1965.
- VAN TIEGHEM, Paul. *Le Romantisme dans la Littérature Européenne*. Paris: Albin Michel, 1969.
- VARELA, Ângela. “O Registo Lírico nas *Viagens*: Dos Retratos de Joanhina ao Poema *Olhos Verdes*”. In: *Colóquio/Letras*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.153/154, julho–dez., 1999.
- VASCONCELOS, Sandra Guardini. *Dez Lições Sobre o Romance Inglês do Século XVIII*. São Paulo: Boitempo Ed., 2002.
- _____. *A Formação do Romance Inglês: Ensaio Teórico*. São Paulo: USP, 2000. Tese de Livre – Docência (mimeo).
- VENÂNCIO, Fernando. *Estilo e Preconceito – A Língua Literária em Portugal na Época de Castilho*. Lisboa: Cosmos, 1998.
- VERÍSSIMO, José. *Estudos de Literatura Brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, s.d.
- VIANA, Mário Gonçalves. *Figuras Nacionais – Almeida Garrett*. Porto: Educação Nacional, 1937.
- _____. *Poesia e Teatro*. Porto: Figueirinhas, 1944.
- VIEIRA, Maria Augusta da Costa. “Apresentação de *D. Quixote*” – Prefácio de *O Engenhoso Fidalgo D. Quixote de La Mancha*. São Paulo: Ed. 34, 2002.
- _____. “Um Diálogo Ibero - Americano: Cervantes, Garrett e Machado”. In: *Via Atlântica*. São Paulo: USP. N.2, 1999.
- VIEIRA, Yara Frateschi. “Apresentação” - Prefácio de *As Pupilas do Senhor Reitor*. São Paulo: Ática, 1991.
- VIGNY, Alfred de. “Réflexions sur la Vérité dans l’Art”. In: *Cinq-Mars*. Paris: Gallimard, 1980.

- VOLOBUEF, Karin. *Frestas e Arestas: A Prosa de Ficção do Romantismo na Alemanha e no Brasil*. São Paulo: UNESP, 1999.
- WATT, Ian. *A Ascensão do Romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- WELLEK, René. “O Conceito de Romantismo em História Literária”. In: *Conceitos de Crítica*. São Paulo: Cultrix, s.d.
- ZILBERMAN, Regina. “Almeida Garrett e a Formação da Consciência Nacional no Brasil”. In: MONTEIRO, Ofélia Paiva & SANTANA, Maria Helena (Org.). *Almeida Garrett – Um Romântico, Um Moderno (Vol.II)*. Lisboa: INCM, 2003.
- _____. *Estética da Recepção e História da Literatura*. São Paulo: Ática, 1989.
- _____. “Crítica”. In: JOBIM, José Luís (Org.). *Introdução ao Romantismo*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999.
- _____. “Almeida Garrett e o Cânone Romântico”. In: *Letras Hoje*. Porto Alegre: PUC. V.31, n.4, dezembro, 1996.
- _____. “O Romance Histórico – Teoria & Prática”. In: BORDINI, Maria da Glória (Org.). *Lukács e a Literatura*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.
- _____. “Romance Histórico – História Romanceada”. In: *Quinto Império - Revista de Cultura e Literaturas de Língua Portuguesa*. Salvador: Empresa Gráfica da Bahia. N.9, 2.semestre, 1997.
- _____. “História Literária Romântica e o Nacionalismo Enquanto Cânone”. In: *Scripta*. Belo Horizonte: PUC. N.1, v.1, 2.sem., 1997.
- _____. “*Memórias Póstumas de Brás Cubas*: Diálogos Com a Tradição Literária”. In: *Veredas: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida. Vol. I, dezembro, 1998.

ANEXOS

RELAÇÃO AUTOR/NARRADOR/LEITOR

Nas próximas páginas, apresentamos uma seleção das principais referências Autor/Narrador/Leitor que verificamos na prosa de Garrett e de Herculano e, abaixo, indicamos as abreviaturas que utilizamos para identificar as obras de onde são retiradas as passagens.

A	<i>O Arco de Sant'Ana</i>
V	<i>Viagens na Minha Terra</i>
B	<i>O Bobo</i>
E	<i>Eurico, o Presbítero</i>
G	<i>O Galego</i>
HI	<i>História da Origem e Estabelecimento da Inquisição em Portugal</i>
HP	<i>História de Portugal</i>
LN	<i>Lendas e Narrativas</i>
MC	<i>O Monge de Cister</i>

Relação Autor/Narrador/Leitor	Relação Autor/Narrador/Leitor	Relação Autor/Narrador/Leitor	Relação Autor/Narrador/Leitor	Relação Autor/Narrador/Leitor	Relação Autor/Narrador/Leitor
<p>“Deixá-lo seguir o seu caminho; não nos metamos a adivinhar o que se ia revolvendo em seu pensamento em que tão opostas ideias combatiam... Ele estudante, ele valido e protegido do bispo, seu senhor... ele namorado, ele querido de Gertrudinhas sua dama!... Deixá-lo, deixá-lo e transportemo-nos nós, amigo leitor, para mui diverso, posto que não mui apartado lugar. Façamos com a rapidez com que em um teatro britânico se faz, a nossa mutação de cena; e deixar gemer as unidades de Aristóteles, que ninguém desta vez lhe acode”. A. p. 238.</p> <hr/> <p>“E deve saber o leitor que ela era linda, como eu seguramente creio, e em poucas linhas se verá por quê.” A. p. 232.</p> <hr/> <p>“Carlos estremeceu... hesitou, corou, fez-se pálido... quis dizer-lhe a verdade e não ousou... Por quê... E que verdade era essa? Não a direi eu, já que ele a não disse: fiel e discreto historiador, imitarei a discrição do meu herói”. V. p. 113.</p>	<p>“Vamos, daqui da beira do rio, de onde te estou escrevendo, leitor benévolo, vamos pelas Cangostas acima, nome que (entre parênteses seja dito) bem pouco tem de poético e romântico. Passemos o venerável S. Crispim, que tão solenemente desmentiu o dito do pagão Horácio – <i>ne suttor ultra crepidan</i> –, e encomendamo-nos de passagem a sua benta e milagrosa sovela, deixando à direita as hortas em que séculos depois se abriu a bela rua Nova de S. João – tornemos a passear pelo nosso primeiro lugar na cena, saudemos, de memória a devota lâmpada que ardia no milagroso arco, e tornemos Banharia acima”. A. p. 238.</p> <hr/> <p>“É tão fino e perspicaz o amável leitor, que, estou certo, já adivinhou quem era o mancebo... Era sim, senhor, era o nosso estudante, o nosso Vasco. Os dois populares é que não adivinhou seguramente quem seriam. Tenha a bondade de ler o capítulo seguinte, e lá lho diremos”. A. p. 285.</p>	<p>“E bem pudera eu agora, amigo leitor, fazer-te aqui pomposa resenha dos pergaminhos que revolvi no cartório da nossa Câmara, do <i>Censual</i> do cabido cuja letra quadrada soletrei, e dar-te mil outras provas de fácil erudição com que te secaria de morte, sem nenhum proveito meu nem teu, e o que mais é, da nossa história. Contenta-te pois, assim como eu me contento, com a autoridade irrefragável do nosso manuscrito”. A. p. 238.</p> <hr/> <p>“Dez anos esteve Cervantes para fazer trasladar e pôr em ordem os manuscritos de Cid Hamete Ben Enjeli, e nos dar, enfim, a última parte da história do Cavaleiro da Mancha. Eu não te fiz esperar senão cinco, leitor amigo e benévolo, por este segundo e derradeiro tomo do bendito <i>Arco de Sant’Ana</i>”. A. p. 292.</p> <hr/> <p>“E, sem mais preâmbulo, amigo leitor, entremos no âmago da história, que agora te vou contar muito direitinha e enfiada desde o princípio do capítulo seguinte, para o qual te peço que voltes a folha”. A. p. 294.</p>	<p>“Que não era o paço do bispo do Porto, no tempo de el-rei D. Pedro em que isto se passa, o que hoje é no tempo do duque D. Pedro em que se conta, já o leitor está esperando ouvir. E mais esperará ele decerto, que é uma descrição, em todas as regras d’arte, do palácio como ele era, com uma sapiente dissertação sobre os diversos géneros de arquitectura gótica, a alguns dos quais forçosamente havia de pertencer – que é gótico por força todo o palácio de romance ou novela antiga - ainda que o construissem os Abencerragens de Granada ou el-rei Almançor de Vila Nova”. A. p. 238-239.</p> <hr/> <p>“Bem sabes, amigo leitor, que nós não fazemos revoluções, contra-revoluções ou coisa que o valha, sem hino. Somos uma nação harmónica, essencialmente harmónica, harmónica a ponto que, tanto mais se acha tudo em desarmonia e desacordo entre nós, tanto mais precisamos de nos mover ao som e compasso de patrióticas cadências”. A. p. 322.</p>	<p>“Mais frustrada, por não dizer <i>desapontada</i>, já que tanto mo criticam, ficará a esperança do amável leitor; porque eu, sem reparar na arquitectura do paço episcopal, vou entrando por ele dentro, tão sem-cerimônia e com tanta pressa como por ele fora saiu o outro dia o pobre bispo João, a quem saudades dos seus livros matarão decerto... Coitado do pobre velho! E coitados dos pobres livros!...” A. p. 239.</p> <hr/> <p>“... e Vasco entrou em casa de nossa boa Gertrudinhas, de quem te confesso, amigo leitor, que já tenho saudades. Se te sucederá a ti o mesmo? A ser assim, perto estamos todos de as matar, as tais saudades, porque no seguinte capítulo vamos entrar em sua casa também nós, ou para falar mais correctamente, na de seu pai, Mestre Martim Rodrigues, caldeireiro de seu ofício, juiz e magistrado municipal da muito nobre, Sempre Leal e Invicta Cidade do Porto, à qual eu fiz dar e confirmar todos esses títulos, eu que copio esta crónica do Manuscrito dos Grilos”. A. p. 310.</p>	<p>“E tudo isto por que, leitor amigo? Porque ameacei com a ponta do azorrague de el-rei D. Pedro as pretensões absurdas e antievangélicas de certos agiotas do catolicismo que abusaram da boa fé da presente geração e pretenderam granjear em proveito seu, de suas pessoas, o espírito mais religioso da época”. A. p. 292.</p> <hr/> <p>“...Mas não cansemos o pincel a retratar nem este nem outros importantes caracteres da nossa história: deixemo-los <i>daguerreotiparem-se</i> aos olhos mesmo do leitor, e à luz de seus próprios <i>ditos</i> e <i>gestos</i>, segundo lhós vamos contando”. A. p. 223.</p> <hr/> <p>“Admirado estarás, leitor benévolo, se, com a atenção que ela merece, tens seguido o fio da minha interessante história, admirado e pasmado deves estar de que no precedente diálogo, assaz prolixo e demorado como foi, não viesse intrrometer-se nunca terceiro interlocutor, achando-se aí presente em própria pessoa não menos poderosa e palrante criatura do que tia Briolanja...” A. p. 316.</p>

Relação Autor/Narrador/Leitor	Relação Autor/Narrador/Leitor	Relação Autor/Narrador/Leitor	Relação Autor/Narrador/Leitor	Relação Autor/Narrador/Leitor	Relação Autor/Narrador/Leitor
<p>“Entremos nós, amigo leitor, para a galeria, vamos assistir a esta grande sessão. Já que a urna severa fez dura justiça a nosso pouco mérito e nos não deu nesse agosto recinto onde pousar legalmente nosso assento, - e que nós, escrupulosos pasteleiros legalistas, não vamos com as turbas conquistá-los à força viva, e constituir-nos a nós mesmos em cúria, vamos, leitor benévolo, vamos modestamente para a galeria”. A. p. 357.</p> <hr/> <p>“Não tardou Gertrudes em reparar no que nós mesmos estamos reparando, leitor amigo...” A. p. 317.</p> <hr/> <p>“Contesto, amigo leitor: a culpa não é minha. Cervantes não podia ser responsável dos descuidos e lapsos de Cid Hamede Ben Enjeli”. A. p. 328.</p> <hr/> <p>“Já agora, rasgo o véu e declaro abertamente ao benévolo leitor a profunda idéia que está oculta debaixo desta ligeira aparência de uma viagenszita que parece feita a brincar, e no fim de contas é uma coisa séria, grave, pensada como um livro novo da feira de Lipsia, não das tais brochurinhas dos <i>boulevards</i> de Paris”. V. p. 16.</p>	<p>“E nós vamos, leitor amigo, em busca do nosso estudante, do nosso Vasco. Vamos ver o que ele faz metido há tanto tempo naquela taberna de Gaia, só ali fechado com aquela bruxa tão feia. E vamos saber de Aninhas e da sua amiga Gertrudes. E se a bernarda dos caldeireiros gorou ou foi por diante, e conseguiu acalmar o <i>Senatus Populusque Portuacallensis</i> sobre as ruínas do trono episcopal. Se a seráfica pança de Frei João de Arrifana ou o municipal abdômen de Mestre Martim Rodrigues, metidos cada qual em sua cuia da balança, conseguiram restabelecer o equilíbrio do Estado, e fazer reinar, com o braço e barão de Pero Cão, a <i>ordem de Varsóvia</i> naquela inquieta terra do Porto. Se no meio disso, veio el-rei D. Pedro e se comeu a polpa da ostra, dando metade da casca a cada um dos litigantes. Vamos ver tudo isso, que é tempo”. A. p. 293.</p> <hr/> <p>“Por que estará ele triste, que segredos tem ele para mim? – Dizei-me, leitoras belas, se não há neste só pensamento com que fazer pensativos os mais levianos e adoidados dezasseis anos...” A. p. 313.</p>	<p>“Tenha, pois, paciência a bela Aninhas; por ela e com ela a tenha o leitor benévolo, que antes de correremos os ferrolhos e de abriremos os cadeados do aljube episcopal, temos de subir outra vez as escadas do paço; entrar naquele misterioso e recatado gabinete onde, pouco há, vimos revestir-se de púrpura e arminhos, adornar-se de todas as faustosas insígnias da autoridade eclesiástica e feudal o arrogante senhor da nossa terra”. A. p. 329.</p> <hr/> <p>“Ora nesta minha viagem Tejo arriba está simbolizada a marcha do nosso progresso social: espero que o leitor entendesse agora. Tomarei cuidado de lho lembrar de vez em quando, porque receio muito que se esqueça”. V. p. 17.</p> <hr/> <p>“Sim, leitor benévolo, e por esta ocasião te vou explicar como nós hoje em dia fazemos a nossa literatura. Já me não importa guardar segredo; depois desta desgraça, não me importa já nada. Saberás, pois, ó leitor, como nós outros fazemos o que te fazemos ler”. V. p. 27.</p>	<p>“Estas minhas interessantes viagens não-de ser uma obra-prima, erudita, brilhante de pensamentos novos, uma coisa digna do século. Preciso de o dizer ao leitor, para que ele esteja prevenido; não cuide que são quaisquer dessas rabiscaduras da moda que, com o título de <i>Impressões de Viagem</i>, ou outro que tal, fatigam as imprensas da Europa sem nenhum proveito da ciência e do adiantamento da espécie”. V. p. 16.</p> <hr/> <p>“Vou <i>desapontar</i> decerto o leitor benévolo; vou perder, pela minha fatal sinceridade, quanto em seu conceito tinha adquirido nos dois primeiros capítulos desta interessante viagem. Pois que esperava ele de mim agora, de mim que ousei declarar-me escritor nestas eras de romantismo, séculos das fortes sensações, das descrições a traços largos e <i>incisivos</i>, que se entalham na alma e entram com sangue no coração?” V. p. 20.</p> <hr/> <p>“O erudito e amável leitor escapará desta vez a mais citações: compre um <i>Espectador</i>, que é livro sem que se não pode estar, e veja <i>passim</i>”. V. p. 25.</p>	<p>“Cuidas que vamos estudar a História, a natureza, os monumentos, as pinturas, os sepulcros, os edifícios, as memórias da época? Não seja pateta, senhor leitor, nem cuide que nós o somos. Desenhar caracteres e situações do <i>vivo</i> da natureza, colori-los das cores verdadeiras da História... isso é trabalho difícil, longo, delicado; exige um estudo, um talento, e sobretudo um tacto!... Não, senhor; a coisa faz-se muito mais facilmente”. V. p. 28.</p> <hr/> <p>“Vieram-me estas mui judiciosas reflexões a propósito do capítulo antecedente desta minha obra-prima; e lancei-as aqui para a instrução e edificação do leitor benévolo”. V. p. 46.</p> <hr/> <p>“Ainda assim, belas e amáveis leitoras, entendamo-nos: o que eu vou contar não é um romance, não tem aventuras enredadas, peripécias, situações e incidentes raros; é uma história simples e singela, sinceramente contada e sem pretensão. Acabemos aqui o capítulo em forma de prólogo; e a matéria do meu conto para o seguinte”. V. p. 51.</p>	<p>“Pois acredite-me o leitor amigo, que sei alguma coisa dos sabores e dissabores deste mundo, fie-se na minha palavra, que é de homem experimentado...” V. p. 36.</p> <hr/> <p>“Benévolo e paciente leitor, o que eu tenho decerto ainda é consciência, um resto de consciência: acabemos com estas digressões e perenais divagações minhas. Bem vejo que te deixei parado à minha espera no meio da ponte da Asseca. Perdoa-me, por quem és; demos de espora às mulinhas, e vamos, que são horas”. V. p. 48.</p> <hr/> <p>“Não pude resistir a essa reflexão. As amáveis leitoras me perdoem, por interromper com ela o meu retrato”. V. p. 92.</p> <hr/> <p>“Chamava-se Georgina; e é tudo quanto, por agora, pode dizer-vos, ó curiosas leitoras, o discreto historiador deste mui verídico sucesso; não lhe pergunteis mais, por quem sois”. V. p. 102.</p> <hr/> <p>“Perdoa-me, leitor amigo, uma reflexão última no fim deste capítulo, já tão secante, e prometo não reflectir nunca mais”. V. p. 179.</p>

Relação Autor/Narrador/Leitor	Relação Autor/Narrador/Leitor	Relação Autor/Narrador/Leitor	Relação Autor/Narrador/Leitor	Relação Autor/Narrador/Leitor	Relação Autor/Narrador/Leitor
<p>“Sou sujeito a estas distrações, a este sonhar acordado. Que lhe hei-de fazer? Andando, falando, escrevendo, sonho e ando, sonho e falo, sonho e escrevo. Francamente me confesso de sonâmbulo, de sonilóquio, de... Não, fica melhar com seu ar de grego (hoje tenho a bossa helénica num estado de tumescência pasmosa!); digamos sonólogo, sonígrafo... A minha opinião sincera e <i>consciosamente</i> é que o leitor deve saltar estas folhas, e passar ao capítulo seguinte, que é outra casta de capítulo”. V. p. 26.</p> <hr/> <p>“A essas horas, Joaquina era certa em sua janela – naquela antiga e elegante janela <i>renascer</i>, de que primeiro nos namorámos, leitor amigo, ainda antes de conhecer a ela” V. p. 89.</p> <hr/> <p>“- Por que? Já se acabou a história de Carlos e de Joaquina? – diz talvez a amável leitora. - Não, minha senhora – responde o autor, mui lisonjeado da pergunta – Não, minha senhora; a história não acabou, quase se pode dizer que ainda ela agora começa; mas houve mutação de cena. Vamos a Santarém, que lá se passa o segundo acto”. V. p. 119.</p>	<p>“O que lhe ela fora, assaz to tenho explicado, leitor amigo e benévolo. O que lhe ela será... Podes tu, leitor cândido e sincero – aos hipócritas não falo eu –, poderes tu dizer-me o que há-de ser amanhã no teu coração a mulher que hoje somente achas bela, ou gentil, ou interessante? (...) Leitor amigo e benévolo; caro leitor meu, indulgente, não acuses, não julgues à pressa o meu pobre Carlos; e lembra-te daquela pedra que o Filho de Deus mandou levantar à primeira mão que se achasse inocente...”. V. p. 101.</p> <hr/> <p>“Defronte, o antiquíssimo Mosteiro das Claras, e ao pé as baixas arcadas góticas de S. Francisco, de cujo último guardião, o austero Frei Dinis, tanta coisa te contei, amigo leitor, e tantas mais tenho ainda para te contar!” V. p. 121.</p> <hr/> <p>“Saiba, pois, o leitor contemporâneo, e saiba a posteridade, para cuja instrução principalmente escrevo este douto livro, que pela invasão de Massena, o grande palácio escalabitano foi mandado recolher a Lisboa e aí se conservou alguns anos, até muito depois da completa retirada dos franceses”. V. p. 159.</p>	<p>“Muito me pesa, leitor amigo, se outra coisa esperavas das minhas <i>Viagens</i>; se te faltou, sem o querer, a promessa que julgaste ver nesse título, mas que eu não fiz decerto. Querias talvez que te contasse, marco a marco, as léguas da estrada? Palmo a palmo, as alturas e as larguras dos edifícios? Algarismo por algarismo, as datas de sua fundação? Que te resumisse a história de cada pedra, de cada ruína? Vai-te ao padre Vasconcelos; e, quanto há, de Santarém, peta e verdade, aí o acharás em amplo fólio e gorda letra; eu não sei compor desses livros; e, quando soubesse, tenho mais que fazer”. V. p. 128.</p> <hr/> <p>“Lá voltaremos ao nosso vale, amigo leitor, e lá concluiremos, como é de razão, a história da menina dos rouxinóis. Por agora, almocemos, que é tarde, e terminemos os nossos estudos arqueológicos em Marvila de Santarém”. V. p. 166.</p> <hr/> <p>“(…) nestas minhas viagens, leitor amigo, me fiquei parado naquele vale a ouvir do meu companheiro de jornada, e a escrever, para teu aproveitamento, a interessante história da menina dos rouxinóis, da menina dos olhos verdes, da nossa boa Joaquina”. V. p. 119.</p>	<p>“Entraremos, portanto, em novo capítulo, leitor amigo; e agora não tenhas medo das minhas digressões fatais, nem das interrupções a que sou sujeito. Irá direita e corrente a história da nossa Joaquina, até que terminemos, em bem ou mal? Dantes, um romance, um drama em que não morria ninguém era havido por sensabor; hoje, há um certo horror ao trágico, ao funesto, que perfeitamente quadra ao século das comodidades materiais em que vivemos. Pois, amigo e benévolo leitor, eu nem em princípios nem em fins tenho escola a que esteja sujeito, e hei-de contar o caso como ele foi. Escuta”. V. p. 137.</p> <hr/> <p>“O oficial... – Mas certo que as amáveis leitoras querem saber com quem tratam, e exigem, pelo menos, uma esquiça rápida, e a largos traços, do novo actor que lhes vou apresentar em cena. Têm razão as amáveis leitoras; é um dever de romancista, a que se não pode faltar”. V. p. 92.</p> <hr/> <p>“Fique porém certo o leitor amigo e benévolo que a verdade chamada histórica, isto é, a dos livros, vai guardada e salva”. A. p. 220.</p>	<p>“Escuta! – disse eu ao leitor benévolo, no fim do último capítulo. Mas não basta que escute: é preciso que tenha a bondade de se recordar do que ouviu no capítulo XXV e da situação em que aí deixámos os dois primos, Carlos e Joaquina. (...) Vamos, pois, com paciência, caro leitor; farei por ser breve e ir direito, quanto eu puder”. V. p. 138.</p> <hr/> <p>“Assim terminou a nossa viagem a Santarém e assim termina este livro. Tenho visto alguma coisa do mundo e apontado alguma coisa do que vi. De todas quantas viagens porém fiz, as que mais me interessaram sempre foram as viagens na minha terra. Se assim o pensares, leitor benévolo – quem sabe? –, pode ser que eu tome outra vez o bordão de romeiro e vá peregrinando por esse Portugal fora, em busca de histórias para te contar”. V. p. 204.</p> <hr/> <p>“Peço aos ilustres puritanos, que, à força de sublimado quinhentista, têm conseguido levar a língua à decrepitude, para a curar de suas enfermidades francesas, peço-lhes que me perdoem o <i>galimatias</i>, porque ele é muito mais português que outra coisa”. V. p. 164.</p>	<p>“E quanto a ti, leitor benévolo, a quem só desejo dar satisfação, a ti, se ainda te cansas com essas quimeras, dou-te de conselho que voltes a página obnóxica, porque essas reflexões do último capítulo são tão deslocadas no meu livro, como tudo o mais neste mundo. Dorme, pois, e não despertes do belo ideal da tua lógica. É uma descoberta minha, de que estou vaidoso e presumido, esta de ser a lógica e a exacção nas coisas da vida muito mais sonho e muito mais ideal do que o mais fantástico sonho e o mais requintado ideal da poesia. É que os filósofos são muito mais loucos do que os poetas; e demais a mais, tontos; o que estoutros não são. Voltemos, voltemos a página, com efeito, que é melhor”. V. p. 163.</p> <hr/> <p>“Por certo, leitor amigo, no franciscano velho que vai de noite roubar os ossos do santo ao seu túmulo, e os vem esconder na clausura das freiras, por certo, digo, reconheceu já a tua natural perspicácia ao nosso Frei Dinis, o frade por excelência, frade por teima e acinte. Pois esse era, não há dúvida”. V. p. 171.</p> <hr/> <p>“Estou pensando... e não se arripiem os meus amigos liberais!...” A. p. 359.</p>

Relação Autor/Narrador/Leitor	Relação Autor/Narrador/Leitor	Relação Autor/Narrador/Leitor	Relação Autor/Narrador/Leitor	Relação Autor/Narrador/Leitor	Relação Autor/Narrador/Leitor
<p>“Rumor de passos à entrada... Quem será? É o nosso próprio estudante de ainda agora. Por aqui ele a estas horas! Vejamos o que faz”. A. p. 240.</p> <hr/> <p>“O que quer que era, era da outra banda do rio, nos tortuosos becos de Gaia que ele o ia buscar. Mas quem, mas como, mas o que era? Sigamos por agora ao interior dos paços episcopais, por onde ele se sumiu”. A. p. 243.</p> <hr/> <p>“Disse que o nosso estudante se sumira da antecâmara do bispo por uma portinha escusa; mas não disse onde essa portinha ia ter. Vamos a isso”. A. p. 244.</p> <hr/> <p>“Entremos nesse convento das pobres claras, tão aflitas e desconsoadas agora que as ameaçam de dissolução como aos frades. Não será assim; aquelas instituições não metem medo aos verdadeiros liberais e os outros lá têm o espólio dos frades para devorar; estão entretidos: as freiras salvam-se por ora. Tais eram as esperanças dos três homens que entravam a estas desoras nos vedados precintos do mosteiro. Sigamo-los, porém, que é tempo”. V. p. 167.</p>	<p>“Pois saibam, meus desdenhosos e elegantes senhores, que eu já comi jantares feitos por M. Pigeon, o Paracelso da Restauração que, por sua maravilhosa alquimia, dominou bons seis anos o mundo, de entre os fogões de M. de Villele. Tive, sim, a honra de adorar no seu ocaso essa estrela flamejante da gastronomia e da política: admirei o novo Vatel, maior e melhor diplomático que o antigo... e todavia não estive no poder da sua arte fazer-me esquecer os caseiros e modestos pastéis da minha terra... Está-me parecendo que sou um grande pateta. Tornemos à nossa história”. A. p. 246.</p> <hr/> <p>“Deixemo-lo, pois, ir o senhor estudante; e voltemos nós com a nossa história ao sítio donde ela começou e aonde está o foco, o interesse todo desta mui verídica narração”. A. p. 252.</p> <hr/> <p>“Carlos estremeceu... hesitou, corou, fez-se pálido... quis dizer-lhe a verdade e não ousou... Por quê... E que verdade era essa? Não a direi eu, já que ele a não disse: fiel e discreto historiador, imitarei a discrição do meu herói”. V. p. 113.</p>	<p>“Deixemos o honesto Rui Vaz exalar em inúteis imprecações a sua santa cólera, e sigamos padre-mestre Arrifana ao refeitório particular onde entrou, e daí a outra câmara, e outra, até chegar à própria parte do gabinete que nós diremos em frase vulgar, e traduzindo na língua corrente de hoje, o gabinete particular de Sua Excelência”. A. p. 270.</p> <hr/> <p>“Vasco, o nosso estudante, pois não há mister de mais mistério – e perdoem-me o “mister” que aqui veio mais pela graça da <i>aliteração</i> do que outra coisa...” A. p. 287.</p> <hr/> <p>“(…) não é invenção da moderna escola poética, segundo ela bazofia, este insartar de consoantes como ave-marias num terço – “pérolas num fio”, dizia Hafiz, e os orientais todos, há mil anos. – Não, senhor, é muito antigo, já no décimo quarto século se usava, e antes. Verdade seja que os insartadores eram menos, e o zunzum não cansava tanto – portanto”. A. p. 372.</p> <hr/> <p>“Algumas palavras, muitas frases, bastante alusões não serão talvez perfeitamente entendidas senão pelo leitor portuense”. A. p. 221.</p>	<p>“Pois bons quinhentos anos antes deste fatal acontecimento, 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...” A. p. 230.</p> <hr/> <p>“Do nosso estudante falemos um pouco mais. Estudante era ele; e quem dizia estudante naquelas eras, quase que dizia clérigo, que andava pelo mesmo”. A. p. 243.</p> <hr/> <p>“Deixá-lo ir seu caminho, o senhor estudante: caminho que eu fiz tantas vezes, em muito menos generosas cavalgadas e em mais moderada andadura”. A. p. 252.</p> <hr/> <p>Ao vê-lo assim, com os olhos ardentes, cãs as barbas, a cruz ao peito, a espada na mão, diríeis que é São Tiago remetendo aos mouros... Não é porém o apóstolo, senão o indigno sucessor dos apóstolos que vai terçando ferro contra os de Cristo: é o mau pastor que investe com o seu rebanho para o degolar”. A. p. 365.</p>	<p>“Traduzo umas vezes, copio outras, segundo a vetustade da linguagem o pode, no precioso manuscrito que tive a fortuna de achar. E se alguma reflexão ou ponderação minha lhe junto em forma de glosa, nunca me meti a alterar a ordem da história, e sigo fielmente o douto Grilo a quem devemos estas incomparáveis memórias que tanto ilustram e engrandecem a nossa cidade e a história do senado e o povo portucalense”. A. p. 328.</p> <hr/> <p>“E Aninhas? E a pobre Aninhas que está no Aljube? Que é feito dela, senhor historiador? Deixa-se assim por tanto tempo nas asquerosas enxovias de uma prisão a uma bela rapariga tão interessante, tão boa, a amiga da nossa Gertrudes, a Helena enfim desta Tróia, por cujo roubo arde já a Invicta Cidade nas labaredas da revolta, da guerra civil quase? E passam-se capítulos e capítulos – o qual mais pequeno, é verdade, mas são muitos – sem nos dizer o descuidado cronista o que é feito dela?”. A. p. 328.</p>	<p>“Cometamos, pois, o desculpável anacronismo, se o é, de saudar o respeitável emblema da nossa ilustre cidade, e vamos direitinhos, sem mais cumprimento nem mesura, aos paços da Sé, ou paços do bispo, como hoje se diz e talvez então se dissesse já. Creio que dizia. O precioso manuscrito de onde tiro esta verdadeira história lê “paços do bispo”: na sua fé vá como ele quer”. A. p. 238.</p> <hr/> <p>“Toda a Torre do Tombo fica desafiada em peso para me disputar a autenticidade deste milagre da minha crónica”. A. p. 348.</p> <hr/> <p>“Mas se estamos condenados a ter bispos feitos assim, que vão Suas Excelências Reverendíssimas pregar aos peixinhos do mano Afonso de Albuquerque, porque as homilias deles acho que será pecado mortal ouvi-las a gente”. A. p. 334.</p> <hr/> <p>“Aninhas levantou-se. O seu ar composto e virginal... Por que não virginal? Não chamou Virgílio <i>infelix virgo</i> à outra que disso não tinha nem?...” A. p. 346-347.</p>

Relação Autor/Narrador/Leitor	Relação Autor/Narrador/Leitor	Relação Autor/Narrador/Leitor	Relação Autor/Narrador/Leitor	Relação Autor/Narrador/Leitor	Relação Autor/Narrador/Leitor
<p>“Deixamos o nosso Vasco na presença da velha bruxa que se erguera do seu letargo e crescia diante dele como um espectro tremendo”. A. p. 295.</p> <hr/> <p>“<i>Ex digito gigas</i>: ninguém faz melhor a sua transição do antigo para o novo estado social, do que nós a fazemos. Juízo, gosto, proveito, tudo se juntou. Tornemos à nossa história”. A. p. 283.</p> <hr/> <p>“Dali saíram logo os dois: mas para onde foram não se sabe... por agora ao menos. Deixá-los ir; e vamos nós ver o que fazia no entanto a revolta”. A. p. 352.</p> <hr/> <p>“Vou nada menos que a Santarém: e protesto que de quanto vir e ouvir, de quanto eu pensar e sentir se há de fazer crónica”. V. p. 11.</p> <hr/> <p>“Falemos noutra coisa. Fujamos depressa deste monturo”. V. p. 18.</p> <hr/> <p>“Vamos à descrição da estalagem. Não pode ser clássica”. V. p. 21.</p> <hr/> <p>“- Não acabo, se começo a contar histórias do Marquês do F. Piquemos para Cartaxo, que são horas”. V. p. 30.</p>	<p>“Sim, senhor, digo: <i>está consolidado</i>. E, se não sabe o que isto quer dizer, leia os orçamentos, veja a lista dos tributos, passe pelos olhos os votos de confiança; e, se, depois disto, não souber aonde e como se <i>consolidou</i> o pinhal da azambuja, abandone a geografia, que visivelmente não é a sua especialidade, deite-se a finanças, que tem <i>bossa</i>”. V. p. 29.</p> <hr/> <p>“Como nota histórica e ilustração artística, seja-me permitido juntar aqui, em parênteses, que, não há muito, vi em casa de um sapateiro remendão, em Lisboa, no Bairro Alto, uma cadeira tal e qual; torneados piramidais, simples, sem nobreza, mas elegantes. Tornemos à velhinha”. V. p. 54.</p> <hr/> <p>“Enfim, suspendamos, sem o terminar, o exame desta profunda e interessante questão. Fica adiada para um capítulo <i>ad hoc</i>, e voltemos à minha Joaninha”. V. p. 58.</p> <hr/> <p>“Aqui te estou escrevendo a uma banca, amigo leitor, e sentado numa cadeira que, pelo menos, são do tempo dos Filipês... e seguro-te que não há mais leal português que eu”. A. p. 217.</p>	<p>“Pois, senhores, não sei que lhes faça; a culpa não é minha. Desde mil cento e tantos que começou Portugal, até mil oitocentos e trinta e tantos que uns dizem que ele se restaurou, outros que levou a breca, não sei que se passasse ou pudesse passar nesta terra coisa alguma pública ou particular em que frade não entrasse. Para evitar isto, não há senão usar da receita que vem formulada no capítulo V desta obra. Faça-o quem gostar; eu não, que não quero, nem sei”. V. p. 64.</p> <hr/> <p>“Ali estava, pois, alguma parte da vida do frade, que de todo se não desprendera da terra e que, por mais que ele diga, lhe faltava <i>castrar</i> ainda por amor do Céu. É que meio século de viver no mundo deixa muita raiz, que não morre assim. E talvez é uma só a raiz, mas funda, e rija de fevra e de seiva, que as folhas morrem, os ramos secam, o tronco apodrece, e ela teima a viver. Saibamos alguma coisa desta vida”. V. p. 72.</p> <hr/> <p>“Estamos na era da renascença dos prefácios, das dedicatórias, e avisos ao leitor”. A. p. 217.</p>	<p>“Contentando-me, pois, de dizer que a residência pontifical da Sede portuguesa ainda conservava importantes restos da antiga fortaleza sueva que já fora, e que bem lhe cumpria aos bispos manter pelo estado de guerra em que há tantos anos andavam com o povo da sua boa cidade, subamos a escada, entremos na sala vaga ou sala dos homens de armas... e espreitemos àquela porta de onde se ouve um rumor de vozes abafado e indistinto”. A. p. 239.</p> <hr/> <p>“Tão simples, tão natural é a narração poética do romance popular, quanto é complicada e cheia de maravilhas a que se autoriza nas recordações eclesiásticas. O caso é grave; fique para novo capítulo”. V. p. 130.</p> <hr/> <p>“Saibamos alguma coisa da vida do frade, da sua vida no século, porque a do claustro era nua e nula, monótona e singela, como a temos visto”. V. p. 74.</p> <hr/> <p>“Perdoai-me, porém, ó veneráveis irmãos românticos, perdoai-me, que eu prometo não tornar a fazer nem a mais leve alusão às proscritas reminiscências do meu pobre velho latim...”. A. p. 284.</p>	<p>“Andei três dias com ódio à letra redonda. Mas, de tudo isto, o que se tira, a que vem tudo isto para as minhas viagens, ou para o episódio do Vale de Santarém, em que há tantos capítulos nos temos demorado? Vem e vem muito: vem para mostrar que a História, lida ou contada nos próprios sítios em que se passou, tem outra graça e outra força”. V. p. 119.</p> <hr/> <p>“A célebre oração <i>Pro gallo Mathiae</i> deu origem a esta bela e expressiva palavra, que, sim, foi procriada em francês, mas hoje precisamos cá muito mais dela que em parte nenhuma. Volto já da digressão filológica; tornemos à óptica e à catóptica”. V. p. 164.</p> <hr/> <p>“(...) um traje meio de galã meio de clérigo, o traje de um elegante escolar daqueles tempos – traduzamos em linguagem de hoje: um estudante leão”. A. p. 322.</p> <hr/> <p>“Carlos estremeceu... hesitou, corou, fez-se pálido... quis dizer-lhe a verdade e não ousou... Por quê... E que verdade era essa? Não a direi eu, já que ele a não disse: fiel e discreto historiador, imitarei a discrição do meu herói”. V. p. 113.</p>	<p>“Pobre da minha Gertrudes! Que ali está tão triste, e triste o seu Vasco... e eu a entreter-me em semelhantes frioleiras sem lhe acudir! Bem pudera o sábio Artemidoro, supremos juiz dos andantes historiadores, castigar-me severamente pelo mau croniqueiro que sou, que abandono os meus heróis em meio de suas aventuras e me vou <i>flanar</i> por essa perpétua feira das vaidades humanas que tanto me diverte”. A. p. 314.</p> <hr/> <p>“Fazem ideia do que é o café de Cartaxo. Não fazem. Se não viajam, se não saem, se não vêem o mundo esta gente de Lisboa! E passam a sua vida entre o Chiado, a rua do Ouro e o Teatro Nacional de S. Carlos, como não-de alargar a esfera de seus conhecimentos, desenvolver o espírito, chegar à altura do século?” V. p. 36-37.</p> <hr/> <p>“No fim do capítulo precedente, parámos à porta de uma estalagem. Que estalagem deve ser esta, hoje no ano de 1843, às barbas de Vitor Hugo, com o Doutor Fausto a trotar na cabeça da gente, com os <i>Mistérios de Paris</i> nas mãos de todo mundo”. V. p. 21.</p>

Relação Autor/Narrador/Leitor	Relação Autor/Narrador/Leitor	Relação Autor/Narrador/Leitor	Relação Autor/Narrador/Leitor	Relação Autor/Narrador/Leitor	Relação Autor/Narrador/Leitor
<p>“Leitor, que tens tu com isso, comigo, com meu <i>spleen</i>? Prometi contar-te uma velha história. Boa ou má, queres ouvi-la, e não uma autobiografia íntima. Vou obedecer-te. Escusas de gritar mais: - Avante, narrador!” MC. p.157.</p>	<p>“Leitor, se és um peão, põe-te em pé e descobre-te: vais ouvir os nomes de vários herdeiros dos mais velhos apelidos de Portugal, dos descendentes de alguns feros barões dos séculos XII e XIII”. MC. p. 65.</p>	<p>“Mas – acudirão os leitores – que nos importa a nós que essa comemoração seja a vinte e sete ou vinte e oito; seja em julho ou em dezembro? Vamos à festa e deixemo-nos de história”. LN. p. 332.</p>	<p>“Nós pouparemos também ao leitor a cena das amargas acusações da ofendida e da frouxa defesa do ofensor. Tais cenas tê-las-á lido ou visto representar mil vezes”. MC. p.157.</p>	<p>“ É o que não nos diz a história. Pouco importa: di-lo-emos nós. A história não conheceu Dom Bibas, e Dom Bibas, muito em segredo o revelamos aqui aos leitores, nos oferece a chave desse mistério”. B. p.167.</p>	<p>“Entre o desejo de alimentar a curiosidade do leitor e o receio de faltar à exação histórica, hesitávamos perplexos, como o asno de Buridan entre as duas taleigas de cevada”. MC. p. 223.</p>
<p>“Tudo isso – dirá o leitor – é muito bom; porém não explica o prestígio, a espécie de fascinação que Dom Bibas exercitava no espírito das damas e donzelas...” B. p. 28.</p>	<p>“Enfim, o pai, nestes vaivens, e o filho com os receios que o leitor pode imaginar, fizeram ao declararem-se uma verdadeira cena de comédia.” LN. p. 330.</p>	<p>“Pois também há cheiros nacionais? - dirá o leitor -. Que dúvida! Cada nação tem a sua crença, a sua língua, e o seu cheiro”. LN. p. 415.</p>	<p>“Nas feições do inglês esgrouviado parecia-me ler duas palavras - <i>Spleen</i> e Poeta – e por isso os meus temores não eram infundados, como, no primeiro momento, talvez os tenham julgado o leitor”. LN. p. 419.</p>	<p>“E era para explicar este mistério naturalisticamente que chamava o leitor para a fresca sombra dos plátanos do presbitério”. LN. p. 397.</p>	<p>“Dos três grupos em que no meio de tantos outros fizemos principalmente reparar o leitor, já ele conhece as personagens do primeiro”. B. p. 42.</p>
<p>“Não estafaremos o leitor transcrevendo na íntegra os intermináveis quíries de uma ladainha”. MC. p. 84.</p>	<p>“(…) história que, se eu contasse, havia de fazer arrepiar o pêlo aos leitores, mais do que as novelas de Ana Radcliffe”. LN. p. 373.</p>	<p>“Com este intuito, redigiram uns capítulos, cuja substância poremos aqui para edificação do leitor”. MC. p. 54.</p>	<p>“O leitor que não conhecesse por dentro e por fora, como se usa dizer, a vida da Idade Média, riria da pequice com que atribuímos valor político ao bobo do conde de Portugal”. B. p. 25.</p>	<p>“Considere o pio leitor a zanga, despeito, ódio, raiva, fúria e rancor que ficaria subsistindo entre os dous religiosos varões desde aquela memorável época”. MC. p. 54.</p>	<p>“Era o frade, como o leitor já terá percebido, o mui nobre D. João d’ Ornelas, Abade de Santa Maria, Esmolermor del-Rei, do seu conselho, donatário da coroa, fronteiro-mor e senhor das terras e vilas dos coutos do mosteiro com alçada no civil e no crime”. MC. p. 50.</p>
<p>“Num erudito, profundo e famoso prólogo, que o leitor já leu ou não leu, prólogo semelhante ao qual nunca se fez prólogo neste país (ao menos na minha opinião) nem por ventura se fará nos anos mais chegados, assentei eu os preliminares indispensáveis para estabelecer solidamente a ciência galega”. G. p. 171.</p>	<p>“Entre muitos dotes singulares que a tia Domingas possuía, e de que o leitor já tem sobejas provas para não atribuir os nossos gabos a cega parcialidade, tinha também um defeito. Crê-se-á, talvez, que era o de falar muito? Não: era o de falar alto”. MC. p. 141.</p>	<p>“Todos aqueles dos nossos leitores que conhecem a topografia atual de Lisboa sabem quão breve distância medeia entre a Sé e o Limoeiro”. MC. p. 158.</p>	<p>“... subiu ao tranqüilo dormitório onde já uma vez o leitor assistiu conosco à misteriosa cena”. MC. p. 200.</p>	<p>“Alé partiu imediatamente, e dali a pouco voltou acompanhado da tia Domingas, pessoa conhecida já do leitor”. MC. p. 44.</p>	<p>“O mistério d’ódio implacável que aí se passou ficará patente aos olhos do leitor, se tiver paciência bastante para seguir conosco a série dos sucessos derramados nos seguintes capítulos”. MC. p. 58.</p>
<p>“...ela respondera (...) com a dissimulação, como sabe o leitor”. B. p. 89.</p>	<p>“... Joaquina estremeceu toda e erguia para o travesso rapaz um olhar!... Um olhar dos que eu e tu leitor conhecemos por experiência...” G. p. 197.</p>	<p>“Bem que pareça escusado dilatar-mo-nos sobre tal assunto, não cremos que o leitor desaprove o darmos-lhe em breves palavras uma idéia dessas circunstâncias, que, aliás, têm relação com o remate e, ainda mais estreitamente, com o título deste livro”. MC. p. 65.</p>	<p>“... ninguém que o tivesse conhecido, não digo cinco ou seis anos, mas cinco ou seis meses antes, acreditaria que este era o mesmíssimo Lázaro, cuja vida, tintim por tintim, tenho relatado ao leitor”. G. p. 193.</p>	<p>“As frases abruptas por onde concluímos o precedente capítulo fizeram, talvez, com que o leitor se capacitasse de que (...) o arrebatássemos da modesta habitação da Rua de D. Mafalda” MC. p. 1 01.</p>	<p>“Diziam à boca pequena em Nestúrio que o ilustre barão tinha pacto com Belzebu. Olhem que era grande milagre!” LN. p. 249.</p>

Relação Autor/Narrador/Leitor	Relação Autor/Narrador/Leitor	Relação Autor/Narrador/Leitor	Relação Autor/Narrador/Leitor	Relação Autor/Narrador/Leitor	Relação Autor/Narrador/Leitor
<p>“D. João I?! Ora essa! – exclamará algum dos nossos leitores. -Deixai-nos com D. João! Pobre bruto, que não sabia nem conhecia nada: nem os charutos da Havana: nem a mnemotécnica nem a pirotécnica: nem o sistema eleitoral, nem as inscrições, bonds e carapetões, nem os dentes postiços. Que temos nós, homens do progresso, da ilustração, da espreitada e desenganada filosofia, com esses casmurros ignorantes que morreram há quatrocentos anos? Tens razão, leitor. Fecha o livro, que não é para ti”. MC. p. 35.</p> <hr/> <p>“Aquela espécie vai-se acabando de todo. Autores de comédias, apressai-vos! Antes que se perca o tipo, levai o incrédulo ostentoso à cena. Dai-nos algumas noites de rir doido e inextinguível.” LN. p. 308.</p> <hr/> <p>“Era contenda ou arruído popular que se travava? Que o leitor cortês nos acompanhe, e averiguaremos a causa e substância desse tumulto no seguinte capítulo”. MC. p. 136.</p>	<p>“Olhe o leitor para aquele recanto escuro, aonde mal chega a claridade quase crepuscular da chaminé fuliginosa. Não divisa lá o que quer que seja? Uma janela aberta; umas adufas alevantadas; um raio de luz de estrela, que escapa por entre a rótula? Não enxerga um vulto roliço, curvado sobre o peitoril, posto nos bicos dos pés e com a cabeça torcida, meio para o lado, meio para o ar, como se espreitasse algum planeta ou esmasse, pelo curso de nuvem passageira, donde viria o vento? Não conheceu ainda pelas linhas do perfil, pelas roscas espirais do pescoço, pela touca farfalheira, pela rotundidade das ancas, pelo lombudo das costas, a boa da tia Domingas? Pois é ela”. MC. p. 102.</p> <hr/> <p>“Eis aí por que não descrevo a festa. Era especular descaradamente com os leitores”. LN. p. 405.</p> <hr/> <p>“Vós credes que a mente se definha, e ela apenas dormita”. LN. p. 291.</p>	<p>“<i>O Pároco de Aldeia</i>, que muitos dos meus leitores trataram de perto, foi uma experiência: agora atrevo-me com matéria mais alta. Permita Deus que no decurso do meu trabalho não descambe nalguma heresia. _ É só o que lhe peço. Como todos sabem, eu sou atreito a heresias grossas. <i>Domine, exaudi orationem meam</i>”. G. p. 159.</p> <hr/> <p>“Aqui tem, pois, o leitor que gostar da história lardeada de todas investigações, exibições e minudências gravíssimas de que ela se costuma temperar...” LN. p. 389.</p> <hr/> <p>“Este sucesso, que refere Brandão sem o reprovar, labora em tais dificuldades, que seria inadmissível em história; mas pode, cremos nós, sem ofensas das pias orelhas dos críticos, ter cabidas na gravíssima biografia do nosso Dom Bibas”. B. p. 37.</p> <hr/> <p>“O leitor conhece já o caráter de Dulce: o primeiro instante de uma situação arriscada era para ela o da fraqueza mulheril, mas era só um instante”. B. p. 105.</p>	<p>“São por via de regra, os prólogos destinados a captar benevolência do público; mas, numa obra histórica, nem o autor deve pedi-la, nem o leitor concedê-la. Averiguar qual foi a existência das gerações que passaram, eis o mister da história. O seu fim é a verdade”. HP. p. 17.</p> <hr/> <p>“Isto que vamos dizendo refere-se ao que sucedia poucos dias depois dos acontecimentos que o leitor presenciou, por ter tido a condescendência para conosco e para com Fr. Lourenço de nos acompanhar a Restelo”. MC. p. 94.</p> <hr/> <p>“Agora escutai um inglês: dois terços de cada palavra, como a representam os sinais alfabéticos, não se proferam: devora-os o leitor”. LN. p. 422.</p> <hr/> <p>“Exceto nas horas do sono, quase que em nenhuma outra parte, durante esta calma da guerra, se podia ver o Chanceler João das Regras, a quem já, sem dúvida, o leitor percebeu que aludimos”. MC. p. 112.</p>	<p>“S. Pantaleão era, como disse, o orago da freguesia rural cujos habitantes mais conspícuos o leitor já conhece”. LN. p. 331.</p> <hr/> <p>“Onde estávamos? No recife de um ilhéu, vizinho das costas da Normandia, cujo nome se me varreu da memória”. LN. p. 438.</p> <hr/> <p>“Desde o palácio até a taberna e o prostíbulo; desde o mais esplêndido viver até o vegetal do vulgacho mais rude, todos os lugares e todas as condições têm tido o seu romancista. Deixai que o mais obscuro de todos seja o do clero”. E. p. 41.</p> <hr/> <p>“Enquanto neste famoso castelo e no seu burgo se passavam os acontecimentos cuja narração procuramos fazer ao leitor nos antecedentes capítulos, o fogo da revolta estendia-se largamente por quase todos os distritos do condado de Portugal”. B. p. 126.</p> <hr/> <p>“Tal era o indivíduo sobre o qual não podíamos eximir-nos de chamar a atenção do leitor”. MC. p. 67.</p>	<p>“Não repetiremos os vários cantos daquela Odisséia, cujos protagonistas eram o Camareiro-menor e a sua formosa amante. Basta recordarmos ao leitor que Beatriz fora oferecida em holocausto nas aras da sua altiva rival”. MC. p. 156.</p> <hr/> <p>“Nada nos dizem os velhos documentos a este respeito; mas pelo texto desta autêntica história verá o leitor realizadas as nossas bem fundadas conjecturas”. MC. p. 37.</p> <hr/> <p>“Enquanto João Rodrigues de Sá não volta, e el-Rei guarda silêncio, aproveitemos o tempo que voa em informar o leitor de fatos que lhe explicarão as misteriosas cogitações”. MC. p. 197.</p> <hr/> <p>“Eu não quero saber de desgraças: cumpro a minha obrigação de escritor ético-político da escola suína. Está acabado (...). Acabado está, mas é o papel. Deram a esta maldita <i>Ilustração</i> umas ensanchas tão apoquentadas, que um pobre reformador da sociedade, como eu, não pode fazer praça para ilustrar o público à sua vontade”. G. p. 177.</p>

Relação Autor/Narrador/Leitor	Relação Autor/Narrador/Leitor	Relação Autor/Narrador/Leitor	Relação Autor/Narrador/Leitor	Relação Autor/Narrador/Leitor	Relação Autor/Narrador/Leitor
<p>“Estas graves e profundíssimas reflexões, como são quase todas as deste livro (o leitor fará a devida justiça à nossa modéstia), foram-nos inspiradas pelo espetáculo do sarau...” MC. p. 187.</p>	<p>“O que o negócio deu de si vê-lo-á o leitor no prosseguimento desta história, que poderá ter mil defeitos, mas que (não é por me gabar) tenho levado com toda a pontualidade na cronologia e na averiguação dos mais miúdos factos que possam ilustrá-la”. LN. p. 378.</p>	<p>“Diogo Lopes fez então um largo discurso, com o qual não cansaremos os leitores, e cujo assunto fácil é de adivinhar”. LN. p.103.</p>	<p>“Para não enfardarmos os leitores com um sem número de notas, declaramos por uma vez que todos os costumes e objectos que descrevemos são exactos e da época, porque para tais descrições nos fundamos sempre em documentos ou monumentos”. LN. p. 80.</p>	<p>“O leitor viu o padre prior caminhando pela estrada dolorosa da moral”. LN. p. 330.</p>	<p>“O leitor está, por certo, desejoso de saber qual era o plano da cuvilheira para desempenhar a comissão de Fr. Vasco”. MC. p.144.</p>
<p>“Com estes elementos, a imaginação do leitor reduzirá facilmente a um quadro que não se afastará da verdade a agitação e o estrépito que iria nos Paços de S. Martinho depois do anoitecer”. MC. p. 191.</p>	<p>“Aí é que certo animal torcia certa parte do corpo que eu e o leitor sabemos”. LN. p. 315.</p>	<p>“... mirou por entre os sacos os dois velhos, embasbacou de ver ali o prior e, sem tugar nem mugir, pôe-se a escutar o diálogo que se travara entre ambos. Qual este foi e o seu desfecho sabe-o o leitor, tão bem como eu”. LN. p. 400.</p>	<p>“O monge, o cavaleiro e todos os habitantes dos paços de Guimarães haviam-se completa e profundamente esquecido do truão, como porventura terá acontecido a mais de um dos nossos leitores”. B. p. 115.</p>	<p>“Se, para não tecermos um catálogo crucificador, à maneira dos dous grandes poetas Homero e Fernão Lopes e do nada poeta Barros, sepultamos num vago <i>et cetera</i> tantos nomes famosos, sofra o leitor que mencionemos com individuação um personagem que nesta memorável noite se achava na tavalagem das Portas do Mar...” MC. p. 65.</p>	<p>“O leitor pode prever que o Bartolomeu da Ventosa e o seu pároco estavam no caso de duas linhas paralelas, que, prolongando-se indefinidamente, nunca podem encontrar-se”. LN. p. 322.</p>
<p>“Não faço eu tão fraca ideia de mim ou do leitor, que suponha assaz falta de interesse a minha narrativa ou o tenha a ele por um tal cabeça de vento, que admita se esquecesse da estrondosa gargalhada que desandou o padre prior ao manhoso saloio”. LN. p. 399.</p>	<p>“São mistérios metafísico-fisiológico-morais desta espécie de animal chamado homem, a que eu e tu, leitor, temos a honra de pertencer”. MC. p. 17.</p>	<p>“Aproveitamos o silêncio de Beatriz para instruímos o leitor da situação de algumas das personagens que têm intervindo nos sucessos que nos propusemos narrar, personagens que, tempo há, perdemos de vista”. MC. p. 95.</p>	<p>“... e aqui aprenderá o leitor como um fuso se pode comparar a um tonel”. MC. p. 94.</p>	<p>“Se o leitor quiser partir de Restelo conosco adiante dos dous cistercienses e acompanhar-nos até à portaria do Colégio de S. Paulo, aonde precisamos de chegar antes deles, dar-lhe-emos conhecimento com um personagem de quem já falamos, mas que ainda não apresentamos em cena”. MC. p. 48.</p>	<p>“Provavelmente o leitor deseja saber o que é feito de Dom Bibas, e das mais personagens desta importantíssima e mui verdadeira história. Dir-lho-emos em breves palavras”. B. p. 180.</p>
<p>“Era um dia ardente de julho, a 27, coisa certíssima para o leitor, em consequência das minhas profundas investigações cronológicas”. LN. p. 364.</p>	<p>“Enquanto ela tarda em subir, para provar com muda eloquência a lida e azáfama em que andava, vejamos o que, durante o diálogo que transcrevemos para edificação do leitor, se passara no aposento de cima”. MC. p. 105.</p>	<p>“Qual seria o tumulto de afetos que passavam pela alma do mancebo, facilmente suporá o leitor”. B. p. 132.</p>	<p>“Mas quem eram estes dous homens? – Onde estavam? – Donde vinham? – Para onde iam? – Em que tempo era isto? — Natural é que o leitor faça tais perguntas, às quais temos obrigação de responder”. MC. p. 14.</p>	<p>“Percebendo que o escudeiro se dirigia para ali, sumiu-se ao longo de um corredor que, fazendo ângulos e voltas, subindo e descendo, ia terminar noutro que o leitor já conhece”. MC. p. 158.</p>	<p>“Foi por tal motivo que ninguém reparou na entrada do alferes-mor. O gesto carregado deste exprimia uma tristeza profunda, e o seu olhar incerto dava indícios de que lhe revoavam na alma grandes cuidados. Quais estes eram sabe-os já o leitor”. B. p. 97-98.</p>
<p>“O leitor assistiu à maior parte das cenas da terrível farsa”. MC. p. 217.</p>	<p>“E com estas deambulações de patriotismo religioso, saltamos a pés juntos pela história do padre prior. No capítulo seguinte daremos satisfação plena ao pio e benigno leitor”. LN. p. 360.</p>	<p>“Agora, da seguinte narrativa, o leitor pio e discreto deduzirá as conjeturas que mais plausíveis lhe parecerem acerca da sorte de Fr. Vasco”. MC. p. 224.</p>	<p>“É nesta sala retirada e escusa que vamos agora introduzir o leitor”. MC. p. 111.</p>		<p>“Sabeis o valor da palavra <i>monge</i> na sua origem remota, na sua forma primitiva? o de – só e triste”. E. p. 41.</p>

Relação Autor/Narrador/Leitor	Relação Autor/Narrador/Leitor	Relação Autor/Narrador/Leitor	Relação Autor/Narrador/Leitor	Relação Autor/Narrador/Leitor	Relação Autor/Narrador/Leitor
<p>“Ainda estas cogitações o agitavam, quando ao lugar onde esperava, fora das barreiras, a licença para se apresentar perante a rainha e o conde, chegou o pajem Tructzindo, que o leitor já conhece”. B. p. 134.</p> <hr/> <p>“Não me persuado de que nenhum leitor tome ao pé da letra este brinco literário”. LN. p. 342.</p> <hr/> <p>“Festas que em Nustúrio se fizeram por sua vinda, coisa é que vos não direi; porque não tarda a hora de ceiar, rezar e deitar”. LN. p. 248.</p> <hr/> <p>“Aos que, ouvindo e lendo as declamações contra as tendências legítimas da moderna civilização, vacilarem nas crenças da liberdade política e da tolerância religiosa, pedimos que, depois de lerem também este livro, procurem na sua consciência a solução de um problema pelo qual concluiremos, e que encerra o resultado final, a aplicação prática do presente trabalho histórico”. HI. p. 16.</p> <hr/> <p>“Ora deveis de saber que o senhor de Biscaia tinha um alão a quem muito queria”. LN. p. 220.</p>	<p>“Se este livro fosse uma dessas invenções destinadas unicamente para abreviar o mais cruel martírio do ocioso, a maldição da sua existência, pediria a arte que deixássemos o leitor parafusar à solta acerca do passageiro arruído que se travara no adro. Não o consente, porém, a ordem da narrativa que nos serve de texto”. MC. p. 205.</p> <hr/> <p>“... eu escrevo apenas para os singelos amigos da verdade, e ainda receoso, apesar da pureza dos meus desejos, de não ser exacto, ou pela escasseza dos documentos, ou por engano próprio na apreciação dos factos. Quanto a sucessos maravilhosos, a tradições embusteiros ataviadas para bem parecerem ao vulgo, não as busquem neste livro os que, movidos por um falso pundonor nacional, seriam capazes de tomar por matéria histórica as lendas de <i>As Mil e Uma Noites</i>, se lá encontrassem alguma que lhes lisonjeasse o apetite”. HP. p. 17.</p> <hr/> <p>“E no fim o donato, empertigando-se, concluiria com aquelas palavras que nós, e tu, leitor, temos ouvido a tantos donatos que ainda há no mundo: <i>Conheço-o por dentro e por fora!</i>”. MC. p. 32-33.</p>	<p>“O Príncipe saiu a recebê-lo acompanhado de senhores e cavaleiros. Com modos corteses, guiou-o à sala do seu conselho, e aí se passou o que ora ouvireis contar”. LN. p. 261.</p> <hr/> <p>“Era a luta da consciência de uns contra a consciência dos outros, (...) como nós e o leitor perfeitamente sabemos costuma acontecer em tais casos!” B. p. 59.</p> <hr/> <p>“Fosse como fosse, Inigo Guerra morreu velho: o que a história não conta é o que então se passou no castelo. Como não quero improvisar mentiras, por isso não lhe direi mais nada. Mas a misericórdia de Deus é grande. À cautela rezem por ele um <i>Pater</i> e um <i>Ave</i>. Se não lhe aproveitar, seja por mim. Amém”. LN. p. 249.</p> <hr/> <p>“... Como quase sempre acontece com a opinião pública, havia mentira e havia verdade na opinião da aldeia; porque se Lázaro quando se recordava de que o padre Inácio o criara (...), chorava do olho direito; quando pensava no latim, e que por morte do bom do cura se vira livre e quase rico – digamo-lo aqui à pureza -, ria do olho esquerdo” G. p. 191.</p>	<p>“Por isto, façam os leitores idéia das deploráveis conseqüências de um erro de data! – ‘Porém – replicaram eles – quem te obrigava a tratares essa questão cronológica, superior, talvez, às forças do teu entendimento? Não foste andando até aqui sem te meteres nesses debuxos? Por que não descreves a festa, deixando aos entendidos em calendário o pô-lo na época própria?’ – Boníssimos leitores, pensais vós que eu sou o Manuel da Ventosa, que me deixe assim esmagar por uma saraivada de perguntas? Enganai-vos! A resposta vai cair dos bicos desta pena, como frechas de Apolo <i>longe-asseteador</i> caíam no campo dos argivos, segundo reza Homero no capítulo primeiro da sua crónica das birras do Pélide e do Átrida: a minha tréplica vai desfechar sobre os prelos, convincente, irresistível, irreplicável”. LN. p. 333-334.</p> <hr/> <p>“Micaela Ramos era viúva e tinha uma filha (...), a qual trouxera ainda mui pequena para casa do cura. Bem que me custe, é preciso dizer que sobre esta circunstância a meledicência dos mandriões e mandrionas da aldeia armara muitos castelos no ar. Quais eles eram facilmente o adivinha o leitor”. G. p. 194.</p>	<p>“Disse já que tinha de fazer uma explicação ao leitor. Tenho; é indispensável. Estou ouvindo um melenas argüir assim: ‘Como soube a tia Jerónima que as peças do padre prior se haviam esgueirado, com tanta mágoa sua, só para dotar Bernardina? Como o souberam os noivos e Perpétua Rosa? Não se passou tudo particularmente entre o prior e o moleiro, ambos interessados no segredo do negócio, um por virtude, outro por avareza? Foi um duende que veio revelá-lo? Mais isso é fazer como Eugénio Sue, que, logo desde o princípio das suas novelas, arranja um homem humanamente impossível e, até, uma entidade imortal, para nos casos difíceis se desembrulhar das aperturas da situação. Isso é empalmar; isso não vale. Queremos saber por onde transpirou a generosa acção do velho pároco; mas por meios naturais. Não admitimos tergiversação, nem milagres’. Tá, Tá! Nem eu, falando de telhas abaixo”. LN. p. 397.</p> <hr/> <p>“Assim, oh filósofo idealista progressivo, eu sei, tão bem como tu, o que nos há-de custar a festa de S. Pantaleão, quando esta famosa história for cair nas mãos dos críticos dalém-mar”. LN. p. 342.</p>	<p>“Nestas linhas que lanço à frente do meu trabalho quereriam talvez alguns que expusesse o plano dele, a urdidura da larga teia que encetei, a que hoje mal basta a vida de um homem e a que provavelmente não bastará a minha. Era dizer em resumo o que o leitor há-de ver e julgar no processo do livro”. HP. p. 19.</p> <hr/> <p>“<i>Pan!</i> – foi o som que se ouviu. Com um só couce a reixa estava no chão, e as ombreiras de pedra tinham voado em mil rachas. Quer mo creiam, quer não, di-lo a história: eu com isto não perco nem ganho”. LN. p. 244.</p> <hr/> <p>“Que o leitor busque a resposta a estas perguntas na voz íntima do seu coração e, depois, decida entre a reacção e a liberdade”. HI. p. 17.</p> <hr/> <p>“Quanto são errados os juízos humanos! Enganar-se-ia o conversável e pacífico leitor que assim o pensasse. Posto que a literatura destes nossos tempos – o drama e a novela – tenham levado tanta vantagem em rapidez (...), a nossa mutação, apesar disto, respeitará as sãs doutrinas da unidade de lugar e de tempo”. MC. p. 101.</p>

**SUBSÍDIOS PARA UMA CRONOLOGIA DO ROMANCE HISTÓRICO EM PORTUGAL
SÉCULO XX**

ANO	AUTOR	TÍTULO
1901	Carlos Malheiro Dias	<i>Os Teles de Albergaria</i>
1902	Carlos Malheiro Dias	<i>A Paixão de Maria do Céu</i>
1936	Aquilino Ribeiro	<i>Aventura Maravilhosa</i>
1936	Vitorino Nemésio	<i>Isabel de Aragão – Rainha Santa</i>
1952	Aquilino Ribeiro	<i>Príncipes de Portugal</i>
1954	Júlio Dantas	<i>Marcha Triunfal</i>
1965	Ruben A.	<i>A Torre de Barbela</i>
1977	Jorge de Sena	<i>O Físico Prodigioso</i>
1979	Agustina Bessa-Luís	<i>Fanny Owen</i>
1979	Jorge de Sena	<i>Sinais de Fogo</i>
1980	Agustina Bessa-Luís	<i>O Mosteiro</i>
1980	José Saramago	<i>Levantado do Chão</i>
1982	Augusto Abelaira	<i>O Bosque Harmonioso</i>
1982	Álvaro Guerra	<i>Café República</i>
1982	José Saramago	<i>Memorial do Convento</i>
1982	Sérgio Luís de Carvalho	<i>O Livro Grande de Tebas</i>
1983	Agustina Bessa-Luís	<i>Adivinhas de Pedro e Inês</i>
1983	Mário de Carvalho	<i>A Inaudita Guerra da Avenida Gago Coutinho</i>
1984	Agustina Bessa-Luís	<i>Um Bicho da Terra</i>
1984	Álvaro Guerra	<i>Café Central</i>
1984	José Saramago	<i>O Ano da Morte de Ricardo Reis</i>
1984	João Aguiar	<i>A Voz dos Deuses</i>
1985	Agustina Bessa-Luís	<i>A Monja de Lisboa</i>
1986	Fernando Campos	<i>A Casa do Pó</i>
1986	Mário de Carvalho	<i>A Paixão do Conde de Fróis</i>
1987	Agustina Bessa-Luís	<i>A Corte do Norte</i>
1987	Álvaro Guerra	<i>Café 25 de Abril</i>

1987	Teresa Bernardino	<i>Eu, Nuno Álvares</i>
1987	Vasco Pereira da costa	<i>Memória Breve</i>
1988	Fernando Campos	<i>A Sala das Perguntas</i>
1988	João Aguiar	<i>O Trono do Altíssimo</i>
1988	Lobo Antunes	<i>As Naus</i>
1989	Agustina Bessa-Luís	<i>Eugénia e Silvina</i>
1989	José Saramago	<i>História do Cerco de Lisboa</i>
1990	António Cândido Franco	<i>Memória de Inês de Castro</i>
1990	Mário Cláudio	<i>A Quinta das Virtudes</i>
1991	Álvaro Guerra	<i>Razões de Coração</i>
1991	Helder Macedo	<i>Partes de África</i>
1991	José Saramago	<i>O Evangelho Segundo Jesus Cristo</i>
1991	Luísa Costa Gomes	<i>Vida de Ramón</i>
1991	Mário de Carvalho	<i>Quatrocentos Mil Sestércios Seguido de O Conde Jano</i>
1991	Sérgio Luís de Carvalho	<i>Anno Domini 1348</i>
1992	Agustina Bessa-Luís	<i>Ordens Menores</i>
1992	António Rebordão Navarro	<i>As Portas do Cerco</i>
1992	Fernando Dacosta	<i>Os Infiéis</i>
1992	Helena Marques	<i>O Último Cais</i>
1992	Mário Cláudio	<i>Tocata Para Dois Clarins</i>
1993	Álvaro Guerra	<i>A Guerra Civil</i>
1993	António Cândido Franco	<i>Vida de Sebastião, Rei de Portugal</i>
1993	D. Luiz de Lencastre e Távora	<i>D. Leonor de Távora</i>
1993	Seomara da Veiga Ferreira	<i>Memórias de Agripina</i>
1994	Agustina Bessa-Luís	<i>O Concerto dos Flamengos</i>
1994	Agustina Bessa-Luís	<i>As Terras do Risco</i>
1994	Helena Marques	<i>A Deusa Sentada</i>
1994	Isabel Barreno	<i>O Senhor das Ilhas</i>
1994	João Aguiar	<i>A Hora do Sertório</i>
1994	José Riço Direitinho	<i>Breviário das Más Inclinações</i>
1994	Luísa Beltrão	<i>Os Impetuosos</i>

1994	Luísa Beltrão	<i>Os Pioneiros</i>
1994	Mário de Carvalho	<i>Um Deus Passeando Pela Brisa da Tarde</i>
1994	Miguel de Medina	<i>Além do Maar</i>
1995	Alberto Oliveira Pinto	<i>A Sorte e a Desdita de José Policarpo</i>
1995	Baptista Bastos	<i>O Cavalo a Tinta da China</i>
1995	Daniel de Sá	<i>Crónica do Despovoamento das Ilhas (e Outras Cartas de El-Rei)</i>
1995	Fernando Campos	<i>A Esmeralda Partida</i>
1995	Luísa Beltrão	<i>Os Bem-Aventurados</i>
1995	Mário Cláudio	<i>As Batalhas do Caia</i>
1995	Seomara da Veiga Ferreira	<i>Crónica Esquecida de El-Rei D. João II</i>
1995	Silva Graça	<i>Viagem ao Fim da História</i>
1995	Teolinda Gersão	<i>A Casa da Cabeça de Cavalo</i>
1996	Filomena Cabral	<i>Um Amor Cortês</i>
1997	João Aguiar	<i>Inês de Portugal</i>
1997	José Riço Direitinho	<i>O Relógio do Cárcere</i>
1997	Luísa Beltrão	<i>Os Mal-Amados</i>
1997	Mário Cláudio	<i>O Pórtico da Glória</i>
1997	Miguel Real	<i>A Visão de Tíndalo</i>
1997	Sérgio Luís de Carvalho	<i>As Horas de Monsaraz</i>
1998	António Rebordão Navarro	<i>Amêndoas, Doces, Venenos</i>
1998	Isabel Ricardo Amaral	<i>O Último Conjurado</i>
1998	José Manuel Correia	<i>Os Mares do Adamastor</i>
1998	Mário Cláudio	<i>Peregrinação de Barnabé das Índias</i>
1998	Paulo José Miranda	<i>Natureza Morta</i>
1998	Rui Alberto da Costa e Silva	<i>O Postulado Absoluto de Todo o Mal</i>
1999	Luís Filipe de Castro Mendes	<i>Correspondência Secreta</i>
1999	Nuno Júdice	<i>Por Todos os Séculos</i>
2000	Cristina Norton	<i>O Lázaro do Porto</i>
2000	Fernando Campos	<i>A Ponte dos Suspiros</i>
2000	Hélder Macedo	<i>Vícios e Virtudes</i>
2000	Sérgio Luís de Carvalho	<i>El-Rei Pastor</i>

