

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS COMPARADOS DE
LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA

MOIZEIS SOBREIRA DE SOUSA

As Fontes Setecentistas do Romance Português
(versão corrigida)

São Paulo
2014

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS COMPARADOS DE
LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA

**As fontes setecentistas do romance português
(versão corrigida)**

Moizeis Sobreira de Sousa

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Fernando da Motta de Oliveira

De acordo



São Paulo
2014

*A meu pai, que sonhou, no meio de um sertão entre Rosa e Graciliano Ramos,
ter um filho que estudasse até se tornar doutor.*

AGRADECIMENTOS

Ao Verbo, por ter se feito carne. À carne, por ter se feito verbo.

Ao professor Paulo Motta, que orientou esta tese. Despeço-me de um orientador e prossigo com um amigo. Agradeço à professora Vanda Anastácio, a quem também devo muito nos resultados a que cheguei. Ao professor Cândido Martins, pela prontidão com que sempre se dispôs a ajudar. À professora Rejane Vecchia, por abrir horizontes. Ao professor Hélder, pelo apoio nos momentos finais.

À minha família, pequena no tamanho e grande no estender das mãos. Ao Braz e a Eliane, pelo incansável suporte. A Rúbia, Leo, Simone e Viviane, pela amizade e incentivo.

Aos amigos que entraram na minha vida por causa desta tese: Suene, Gil, Beth, Ana Izabel, Ana Comandulli, Eduardo, Fábio, Vítor, Mara, Yurgel, Nívia, Tatiane, Roberto, Mauro, Daiane, Márcio, Bianca, Otávio, Maged, Débora, Vera, José Félix, José Ricardo, Deíse, Marcelo e tantos outros.

Aos funcionários das diversas bibliotecas por onde passei. De modo especial, à doutora Luísa Alvim, Cândida e Dr. José Manuel, da Casa de Camilo, e à doutora Tereza Amaral, da Biblioteca do Palácio Nacional de Mafra.

À FAPESP, pelo provimento dos meios necessários à realização desta pesquisa.

*O gênero romance é o peixe ensaboado da literatura:
não há nada mais difícil de se pegar.*

Ángel Rama

RESUMO

SOUSA, M. S. **As fontes setecentistas do romance português. 2014.** Tese (Doutorado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

O romance tem sido perpassado e indelevelmente marcado pelo signo da instabilidade, traço que se estende do arcabouço teórico ao engendramento e manifestação dessa forma. Não obstante essa compleição móvel, a crítica e historiografia literárias têm sedimentado o equívoco de totalizar o romance realista, mais especificamente aquele fixado na França e Inglaterra entre os séculos XVIII e XIX, como modelo acabado.

No âmbito do espaço cultural português, essa abordagem tem gerado inúmeros equívocos, já que a história do romance não se processa no lado oeste da Península Ibérica como na Inglaterra, onde o surgimento de estruturas sociais tributárias do individualismo, o capitalismo industrial e a ética protestante repercutem na forma como os suportes ficcionais são forjados. Também não se desenrola tal como na França, onde os processos históricos resultantes da Revolução Francesa consolidam o estiolamento do *Ancien Régime* e fomentam as bases de uma matriz cultural calcada na mundividência burguês-liberal.

A aplicação dessa abordagem impossibilita considerar as questões específicas e os caracteres que o romance adquire no processo de elaboração estética das contingências inerentes ao espaço cultural lusitano. Além disso, traz como consequência ignorar a produção romancística portuguesa do século XVIII, tida como inexistente, uma vez que não corresponde ao modelo referido. Essa ideia, no entanto, revela-se sem fundamento. Não só existem romancistas portugueses nesse período, como eles exercem influências sobre os escritores conterrâneos que se ocupam dessa forma no século XIX, como comprovam diversos romances de Camilo Castelo Branco, responsáveis pela recuperação de diversas narrativas pátrias setecentistas.

Palavras-chave: Romance. Século XVIII. Século XIX. Camilo Castelo Branco.

ABSTRACT

SOUSA, M. S. **The eighteenth-century Portuguese novel foundations.** 2014. Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

The novel has been passed by and indelibly marked by the sign of instability, which is an aspect that extends from its theoretical frame to the begetting and manifestation of this aesthetic form. Despite this moving complexion, literary and historiographic criticisms have established the misconception of totalizing the realist novel as a finished model, more specifically the production set in France and England between the eighteenth and nineteenth centuries.

Taking into account the Portuguese cultural scenery, this generalist approach has generated numerous biases, since the story of the novel does not take place on the west side of the Iberian Peninsula as in England, where the rise of social structures based on individualism, industrial capitalism and the Protestant ethic resonate in how fictional forms are forged. Nor unfolds as seen in France, where historical processes resulting from the French Revolution consolidate the shading of the *Ancien Régime* and underpin the foundations of a cultural matrix grounded in the bourgeois-liberal worldview.

The use of this generalist approach makes it impossible to consider the specific issues and elements the novel acquires during the elaboration of its aesthetic contingencies which were inherent in the Lusitanian cultural process space. Moreover, as a result it ignores the Portuguese “romanticistic” production of the eighteenth century, presupposed as non-existent, since the model does not match the generalist model. This idea, however, proves to be unfounded. Not only are there Portuguese novelists in this period, as they exert influences on fellow writers who deal in this way in the nineteenth century. This is evidenced in several novels written by Camilo Castelo Branco, who is responsible for the recovery of several eighteenth-century homeland narratives.

Keywords: Novel, XVIII Century, XIX Century, Camilo Castelo Branco

SUMÁRIO

Introdução.....	09
Capítulo I	
1.1 – Romance: o anfíbio alado dos sistemas literários.....	17
1.2 – Dos realismos.....	38
1.3 – O romance e a elaboração das crises.....	46
Capítulo II	
2.1 – A metodologia do soterramento.....	56
2.2 – A censura tripartite e as bases do sistema cultural hegemônico.....	64
2.2.1 – A contenção dos procedimentos romancísticos e da cultura popular.....	75
2.2.2 – Os perigos das histórias de amor e a privatização das relações sociais.....	86
2.2.3 - A sátira, os cavaleiros andantes, as aventuras ontológicas e as bases peninsulares do romance português.....	101
2.3 - A Real Mesa Censória: mudam-se as instituições, permanece o controle.....	126
2.4 - A transgressão como consequência do sistema repressivo.....	147
Capítulo III	
3.1 – Entre a literatura oficial e as histórias literárias: que histórias (não) se contam sobre o romance do século XVIII.....	155
3.2 – O romance português e os gêneros aparentados e adversos do século XVIII.....	163
3.2.1 – Nos primórdios da imprensa: as gazetas manuscritas e a formação de um sistema de comunicação paralelo.....	169
3.2.2 – A literatura de cordel e as relações que prenunciam a ascensão do romance.....	175
3.2 – Nem só de gêneros aparentados e importações vive a província do romance português setecentista.....	207
3.4 – <i>A Brasileira de Prazins, A Preciosa e os maridos celestiais</i>	231
Conclusão.....	262
Referências bibliográficas.....	265

Introdução

A problemática do romance português tem sido recorrentemente ignorada. Assumido peremptoriamente como um modelo importado, os seus desdobramentos são recebidos como extensão do tronco romancístico franco-inglês. Essa abordagem, no entanto, impossibilita considerar suas questões específicas e os caracteres que adquire no processo de elaboração estética das contingências inerentes ao espaço cultural lusitano.

Em Portugal, a história do romance não se processa como na Inglaterra, onde o surgimento de estruturas sociais tributárias do individualismo, capitalismo industrial e ética protestante repercutem na forma como os suportes ficcionais são forjados. Também não se desenrola tal como na França, onde os processos históricos resultantes da Revolução Francesa consolidam o estiolamento do *Ancien Régime* e fomentam as bases de uma matriz cultural calcada na mundividência burguês-liberal.

Se a ascensão do romance está estreitamente alinhada às intercorrências desses fenômenos, como é possível pensar o desenvolvimento dessa forma no lado oeste da península ibérica, espaço em que as estruturas sociais refrangem esses processos até determinado ponto? Mais: se o realismo formal, reivindicado como traço distintivo do romance, é a plataforma estética que situa artisticamente essa era de revoluções e emerge dela, sob quais condições essa técnica se ramifica em Portugal?

Roberto Schwarz (2000) destaca que a afirmação das instituições burguesas proclamou, contra as prerrogativas do Antigo Regime, a autonomia da pessoa, a universalidade do direito, a remuneração objetiva e a ética do trabalho, cenário que se choca com a ordem político-social portuguesa. Os caminhos que o capitalismo percorreu no império lusitano não lograram uma base social tão móvel, urbana e industrializada quanto na França e Inglaterra. Nesse sentido, cabe sublinhar que “a diversidade que se detecta [nesses] pontos em

relação aos países do “centro” da Europa [...] não deve ser linearmente pensada em termos de atraso, pressupondo um caminho único de [...] mudança. Deve ser analisada sobretudo como uma dimensão de diferença, portuguesa ou ibérica” (MONTEIRO, 2011, p. 131). Adotar o atraso como parâmetro de comparação implica admitir, nesse caso, que uma experiência histórico-cultural se sobrepuja a outra, o que se revela completamente descabido, pois obscurece uma investigação que dê conta das questões tal como elas se processam e se individualizam em cada espaço cultural.

Nos limites do processo de desenvolvimento socioeconômico português, o sistema de comunicação alocado pela escrita romancística utiliza, sobretudo no século XVIII, um suporte material híbrido, recorrendo à circulação impressa e manuscrita, característica que traduz o patamar de industrialização lusitano, evidenciando as condições profissionais em que o romancista opera e as rotas de disseminação das obras. Essa particularidade também tem correlação com a matriz cultural hegemônica dessa época e a necessidade de contornar a ação dos seus mecanismos censórios. Nesse sentido, a mobilidade dos manuscritos possibilita aos transgressores escapar às redes de controle, vantagem frequentemente subtraída aos textos escritos, cujo processo de produção favorece uma vigilância maior.

A base econômica portuguesa é bastante dependente do sistema colonial, situação que não é superada definitivamente nem mesmo após o ciclo das revoluções liberais iniciado na década de 1820. Com efeito, o processo de industrialização fica parcialmente obstruído. No âmbito social, a estrutura hierárquica e o suporte de valores do Antigo Regime convivem por muito tempo com o arranjo político burguês. Não raro, o processo de ascensão social da burguesia significa a obtenção de um título nobiliárquico, fato que Camilo Castelo Branco aponta na maior parte dos seus romances e o ressentido narrador garrettiano registra através dos barões do liberalismo nas *Viagens na minha Terra*. Nessa mesma direção, a ideia de trabalho encontra resistência nas elites portuguesas, que, aderentes aos preconceitos de classe

da aristocracia, identificam essa prática como traço distintivo das camadas populares. Assim, não parece mera casualidade que a representação do labor em *O primo Basílio* esteja associada à punição, experiência que Luísa vive após a prática do adultério; ligada a um fardo reservado aos subalternos, caso patente na trajetória de Juliana; ou apareça apenas sugerida e posta fora da cena, como ocorre com Jorge, cuja atividade de engenheiro não aparece na narrativa. N'*OS Maias*, o leitor fica com a impressão de que o trabalho é algo de que se pode prescindir. O protagonista Carlos Eduardo, bem como diversos círculos burguês-aristocratas da Lisboa oitocentista, vive confortavelmente à custa de herança/favor, sem ter de realizar um único esforço para obter “um pedaço de pão e manteiga para lhe barrar por cima” (cf. QUEIROZ, 2000, p. 6). Provavelmente, Eça de Queiroz teria dificuldades para escrever uma cena análoga a “Uma tipografia de província”, capítulo com o qual Balzac abre *As ilusões perdidas* e representa o modo de produção industrial no universo da especialização do trabalho. A impossibilidade não seria certamente devida à falta de desenvoltura romancística do escritor português, mas à discrepança que haveria entre a estrutura social internalizada pela ficção e aquela que efetivamente se desenrolava na realidade histórica local.

Em grande medida, a constituição do complexo arcabouço social português do Antigo Regime e de boa parte do século XIX foi avalizada pela Igreja Católica, instituição que exerceu papel de relevo na fixação de uma cosmovisão básica e particular, fonte onde um repertório considerável de manifestações culturais foi fecundado, sob a perspectiva da afirmação ou negação dos valores hegemônicos, como unidade polêmica ou apologética, em contextos notadamente confessionais ou laicizados. Nem mesmo um romancista notadamente anticlerical, como Eça de Queiroz, ou José Saramago, um ateu situado já no século XX, conseguem escapar ao fado de organizarem algumas de suas narrativas em torno de imagens legadas pelo catolicismo peninsular. *O crime do Padre Amaro*, por exemplo, seria inconcebível se a Igreja não fosse tão influente na organização da vida social portuguesa. O

leitor de uma sociedade protestante estranharia a inconveniência de uma relação entre um clérigo solteiro e uma moça descompromissada, haja vista a regularidade do matrimônio sacerdotal nessas sociedades.

Enquanto elemento formativo do romance português, o substrato católico disponibiliza redes temáticas, orienta mecanismos estruturais, agencia a constituição da experiência individual, forjada no paradoxal movimento de afirmação/refração de vínculos institucionais, além de ratificar um senso de realidade, seja pela via da exploração referencial e concreta do mundo, seja por meio de recursos linguísticos que potencializam uma internalização codificada/metafórica da matéria social. Talvez isso explique a quantidade substancial de romancistas lusitanos ligados à vida religiosa. No século XVIII, os maiores vultos românticos de Portugal vestem hábito. O convento e o adro das igrejas não se restringem, no entanto, às funções eclesiásticas. Uma sociabilidade literária, velada ou frontal, se desenvolve com frequência nesses espaços. Nos Oitocentos, incontáveis páginas camilianas se ocupam da vida sacerdotal e dos dramas vividos no *lócus* monástico, repetidamente destinado à dissuasão de amores interditados ou à purgação de pecados e dissabores.

Em certa medida, a aventura ontológica do herói português também se articula amiúde à tentativa de compreender o sentido da nacionalidade lusitana, donde resulta uma consciência individual bastante peculiar. Nesse sentido, o romance histórico ou simplesmente aquele que aborda questões históricas se reveste de importância adicional. A modalidade histórica surge como uma unidade expressiva bastante conveniente para problematizar a imagem de Portugal, pois permite entrelaçar dois momentos distintos: um tempo deslocado no passado e outro atrelado à contemporaneidade, oferecendo um quadro no qual a realidade social se apresenta traduzida num jogo de referências intertemporais, de maneira que a compreensão do presente irrompe como reflexo de um dado tempo anterior. O suporte de sentido presente nesse modo de estruturação exige a alocação de dispositivos capazes de

anunciar uma imagem através de outra, tornando a exposição do real mais complexa e oblíqua. As narrativas históricas, convém acrescentar, são fundamentais durante o período de ascensão do romance em Portugal, época em que elas ocupam posição de vanguarda. Mais que isso: permanecem como uma das linhas-mestras do romance português até a atualidade. Em última instância, o apego ao romance histórico, bem como o papel que lhe é atribuído, funciona como um elemento diferenciador da escrita romancística portuguesa.

Não obstante esse grupo de coordenadas, responsável pela particularização do romance português, os escassos estudos que o tomam como objeto se valem das categorias teóricas formuladas pela crítica franco-inglesa, atitude que tem gerado análises distorcidas. Em *Perspectiva Histórica da Ficção Portuguesa*, obra que mais de perto se propõe a investigar os desdobramentos do romance ao longo dos tempos em Portugal, João Gaspar Simões comete o equívoco de fundamentar seu estudo numa concepção formulada a partir do modelo realista de romance. Ancorado numa leitura do crítico Ian Watt, Simões aborda a questão sob um viés racionalista e experimental, em que o romance surge como expressão de uma noção positiva e concreta da realidade, arrematada, ao abrigo do pensamento de Descartes e Locke, na França e Inglaterra modernas.

A aplicação desse parâmetro leva Simões a desqualificar sumariamente frações expressivas da ficção portuguesa. Na medida em que não visualiza a ocorrência dos fenômenos narrativos domésticos tal como os manifestos na França e Inglaterra, ele diagnostica um quadro em que o romance português surge como inadimplente em relação à realidade. Em sua opinião, “predomina sempre o sentimento alegórico sobre o sentido do real, um gosto da transposição poética no qual prevalece um alheamento da realidade física e moral, favorável à natural preguiça do espírito lusitano” (Cf. SIMÕES, 1987, p. 237). Assim, Simões sustenta que, “enquanto a Inglaterra descobria, nos princípios do século XVIII, o caminho certo de uma novelística que prestava toda atenção ao real, consolidando a

significação moderna da palavra romance, [...] a novela portuguesa de Setecentos não vale o papel em que está impressa” (Cf. SIMÕES, 1987, p. 223-235). Essa situação só se alteraria na primeira metade do século XIX, quando a prosa de ficção teria se emancipado da tutela beata, abrindo mão das “achegas sermonarias e ascéticas” (SIMÕES, 1987, p. 171). Coincidemente, é nessa época que o modelo realista consolida uma rota ibérica, o que faz pensar que, para João Gaspar Simões, a existência de um romance português digno de consideração implica necessariamente trilhar “o caminho certo” desse formato importado. Esse posicionamento, também calcado na proverbial predisposição lusitana para os gêneros poéticos e consequente preguiça em relação ao tratamento referencial do mundo, parece encontrar larga ressonância na historiografia literária, que tem sedimentado a ideia segundo a qual “a tradição portuguesa da prosa de ficção é bastante curta” (STERN, 1972, p. 1) ou nula no período anterior à chegada desse modelo.

Entretanto, quando a escrita romancística franco-inglesa cruza os Pirineus, não encontra Portugal em estado lacunar. O romance português já existe e segue o seu próprio caminho. O cenário lusitano não deixa pensar na ocorrência de romances antes de haver romancistas, situação que, segundo Roberto Schwarz (2000), descreveria a realidade brasileira. A pátria de Camões concentra um acervo numeroso de escritores, obras e modelos narrativos enraizados na comunidade lusitana e peninsular, o que impossibilita subscrever a noção de romance enquanto produto de uma transferência cultural. Já no século XVIII, esse gênero dispõe de cidadania portuguesa, dando sequência à orquestração de uma tradição ficcional calcada em contiguidades nacionais, em processo desde a Idade Média. Pode-se falar, desse modo, em romancistas nascidos nos termos de uma corrente cultural luso-ibérica, herdeiros e (re)criadores de modelos diferenciáveis, “com orientações e valores próprios, tônicas e meios característicos” (RAMA, 2001, p. 63).

As narrativas *Amadis de Gaula*, *Menina e Moça*, de Bernardim Ribeiro, *Diana*, de

Jorge de Montemor, *Peregrinação*, de Fernão Mendes Pinto, *Lazarillo de Tormes*, *Dom Quixote*, de Cervantes, *Obras do diabinho da mão furada*, de Antônio José da Silva e *A preciosa*, de Sóror Maria do Céu, exemplificam núcleos formadores da escrita romancística peninsular, particularmente portuguesa, em voga antes e depois da chegada do modelo realista franco-inglês. Esses textos partilham uma “história em boa parte comum, numerosos problemas comuns, estabelecendo uma aproximação e instaurando uma comunidade” (cf. RAMA, 2001, p. 70) de modelos extremamente significativos para o romance português. Eles colocam em funcionamento as engrenagens da novela de cavalaria, romance sentimental e pastoril, relato de viagens, novela picaresca e didático-alegórica, matriz que promovem a ancoragem desse gênero em Portugal.

Esse conglomerado de formas não autoriza enquadrá-los num cenário autóctone. Contudo, ele ganha traços característicos na península ibérica, o que faz dele um emblema das contingências romancísticas locais e, como tal, deve ser levado em conta no momento em que o romance for estudado nessa parte da Europa. Ele também não impossibilita reconhecer o papel que os modelos fixados na França e Inglaterra desempenham na constituição do romance português, desde que se tome o cuidado de destacar que esses modelos, ao chegarem à pátria de Camões, se entrelaçam aos sistemas locais já existentes, perfazendo uma relação dialética, em que os organismos culturais nacionais não são substituídos pelas formas estrangerias, antes se desenvolvem, fortalecem e ganham novas contexturas.

Tendo em vista que as escassas pesquisas dedicadas ao romance português têm sido pautadas pela busca de correspondência entre os desdobramentos dessa forma em Portugal e os parâmetros estético-críticos fixados na França e Inglaterra, esta tese toma como eixo a demonstração das fontes luso-peninsulares¹ que atuam nos processos de

¹ O uso do termo luso-peninsular tem a finalidade de salientar que, durante muito tempo, o sistema cultural em que Portugal se inseriu era bilíngue, sendo partilhado com a Espanha. Diversas expressões do romance português foram escritas em castelhano ou simultaneamente nos dois idiomas. Além disso, há diversos mecanismos e

desenvolvimento do romance português, particularmente nos séculos XVIII e XIX.

Dividido em três partes, esse trabalho aborda, em primeiro no lugar, a validade e alcance das proposições teóricas mais difundidas acerca do romance, verificando em que medida elas esbarram nos fenômenos romancísticos desencadeados no espaço cultural português. Na sequência, o capítulo II se ocupa da instável relação que essa forma mantém com os mecanismos sensórios durante o Antigo Regime. Essa parte não tem a pretensão de fazer uma história da censura, mas pontuar o impacto que teve a proibição de determinados romances e procedimentos narrativos na constituição desse gênero, bem como os subterfúgios empregados pelos autores para burlar as interdições. Por fim, a terceira parte faz um mapeamento, já esboçado no capítulo anterior, das produções romancísticas portuguesas do século XVIII, destacando que existe uma atuação significativa de autores locais cultivando esse gênero, o que contraria a ideia recorrente de que não há romance em Portugal no século XVIII. Além disso, o capítulo III pontua alguns aspectos do diálogo que os romancistas portugueses do século XIX estabelecem com os compatriotas setecentistas, sublinhando que esse contato, amiúde soterrado pela historiografia literária, estrutura as formas que o romance adquire na pátria de Camões.

Capítulo I – As instabilidades conceituais e metodológicas que rondam o romance

1. 1 – Romance: o anfíbio alado dos sistemas literários

O romance tem sido perpassado e indelevelmente marcado pelo signo da instabilidade, traço que se estende do arcabouço teórico ao engendramento e manifestação dessa forma. Ao iniciar a antológica *A ascensão do romance*, Ian Watt, avalizando o peso desse aspecto, afirma que “ainda não há respostas inteiramente satisfatórias para muitas das perguntas genéricas que qualquer pessoa interessada nos romancistas de inícios do século XVIII poderia formular.” (WATT, 1990, p. 11). No inventário dessas perguntas, Watt arrola as seguintes: “O romance é uma forma literária nova? [...] Em que [...] difere da prosa de ficção do passado, da Grécia, por exemplo, ou da Idade Média, ou da França do século XVII [...]? Há algum motivo para essas diferenças terem aparecido em determinada época e em determinado local?” (WATT, 1990, p. 11). Considerando a amplitude dessas questões, é possível estendê-las não apenas aos romancistas da primeira metade do século XVIII, mas também aos desenvolvimentos do romance de modo geral.

Apesar da abundante convocação de escritores, críticos, teóricos e pesquisadores ao debate desde o período setecentista e a decorrente produção de “um manancial quase inesgotável de bibliografia crítica” (VASCONCELOS, 2007, p. 11), o conjunto de questões proposto por Watt ainda “permanece central e constitui um dos problemas com os quais os [estudiosos] têm-se defrontado” (VASCONCELOS, 2007, p. 11), em busca, para além de respostas, de meios de (re)equacioná-lo, consoante a diversidade de atmosferas e momentos que a manifestação do romance tem abarcado.

Embora tenha consciência das dificuldades inerentes à abordagem das questões que coloca, Ian Watt acredita que o surgimento de uma nova forma, como é para ele o

romance, não pode ser creditado ao “mero acidente” (1990, p. 11), havendo, para tanto, a necessidade de condicionantes temporais que o favoreçam. Nesse sentido, não hesita em apontar a Inglaterra do começo do século XVIII como sendo o *lócus* onde um quadro de combinações sociais e literárias permite a escritores como Daniel Defoe, Samuel Richardson e Henry Fielding estabelecer uma ruptura com a ficção antiga e abrir caminho para um novo gênero.

O eixo dessa ruptura, bem como o elemento que diferencia a obra desses romancistas da ficção anterior, é, na opinião de Watt, o realismo formal, que ele define como um relato que procura retratar de forma autêntica e circunstancial todo tipo de experiência humana, assentando-se numa linguagem mais referencial e numa composição individualizante das personagens, em que estas se apresentam situadas num decurso espaço-temporal específico. Em contrapartida, os enredos tradicionais, oriundos do repertório mitológico, bíblico e lendário, são recusados, pois, além de transgredir as leis da natureza e as relações de causa e efeito, tomam a realidade de forma universal, definitiva e imutável². Essa formulação, cabe apontar de imediato, é bastante restrita, pois exclui daquilo que é classificado como romance o vasto campo das narrativas anteriores ao século XVIII e abre margem para a imputação de alguma dose de inautenticidade a essas narrativas.

Não obstante, Ian Watt identifica, no interior da sociedade inglesa setecentista, marcada pela crise do estado absoluto, uma teia de fatores que caucciona o advento do romance, bem como os dispositivos e materiais que subsidiaram o seu processo de elaboração

² Em *Atlas do romance europeu*, Franco Moretti sugere que o alcance do realismo de matriz inglesa pode ter ficado comprometido por causa do isolamento literário britânico. A alegada presença ínfima de romances estrangeiros (principalmente no decênio de 1790 e no final do decênio de 1820), fato decorrente desse isolamento, teria implicado, segundo Moretti, em negar acesso a temas e técnicas como adultério, política, a adoção de um tom sério para o tratamento de questões ligadas ao quotidiano e às classes mais baixas, efeitos de realidade, naturalismo e romances de ideias. Em contrapartida, ele defende que a estrutura de contos de fada, finais felizes, moralismo sentimental e tom cômico ocuparam, “como resultado de uma espécie de protecionismo” (MORETTI, 2003, p. 168), posição de destaque na literatura inglesa até o final do século XIX. Por outro lado, os estudiosos Alain Montandon, em seu *Le roman au XVIII^e siècle en Europe*, e Sandra Vasconcelos, n'A *Formação do romance inglês*, apontam um intenso intercâmbio de obras e ideias entre França e Inglaterra durante o período setecentista.

estética da realidade. Nessa conjuntura, instala-se um arranjo social tributário de uma arquitetura política, econômica, filosófica e cultural esteada no individualismo, que “pressupõe [...] uma sociedade regida basicamente pela independência intrínseca de cada indivíduo em relação aos outros indivíduos e à fidelidade aos modelos de conduta do passado designados pelo termo tradição” (WATT, 1990, p. 55).

Watt vincula o desenvolvimento do individualismo a dois fenômenos históricos: o surgimento do capitalismo industrial e a difusão do protestantismo. “O aumento da especialização econômica suscitada pelo capitalismo, aliado a uma estrutura social menos rígida e um sistema político mais democrático potencializam, no indivíduo, o papel de agente da sua trajetória” (cf. WATT, 1990, p. 56). Ele passa a fazer uso de prerrogativas que lhe permitem determinar, prescindindo do arcabouço de uma entidade coletiva (família, igreja e estado), sua atuação nos campos econômico, social, político, cultural e religioso. O protestantismo, por sua vez, contribui com a tendência em adotar o indivíduo como ente espiritual por si só, em substituição ao modelo espiritual que tomava a igreja como mediadora entre o homem e Deus. A prática do autoexame religioso, restabelecida pelos protestantes, democratiza os pontos de vista moral e social, levando a uma percepção subjetiva e individual da existência, alavanca da qual o romance se serve sobremodo. Além disso, “[...] é provável que a concepção puritana de dignidade do trabalho [tenha contribuído] para a premissa geral do romance segundo a qual a vida cotidiana dos indivíduos tem importância e interesse suficientes para tornar-se tema digno de literatura” (WATT, 1990, p. 67).

Daniel Defoe, na opinião de Ian Watt, teria sido um romancista pioneiro no que se refere à representação individualista do homem. *Robinson Crusoé* ilustra bem essa perspectiva, pois incorpora o individualismo econômico, marcado pelo seu rompimento e/ou independência em relação à coletividade, particularmente com a família, o que lhe permite a procura e acúmulo de capital, e o individualismo espiritual, evidenciado a partir das

ponderações que faz durante o isolamento sobre os elementos cotidianos da existência e a relação destes com sua percepção subjetiva das questões espirituais e morais.

A valorização do indivíduo, bem como a sua representação seria na literatura, conforme pontua Watt, não se sustentaria apenas pelo interesse dos romancistas. Há outro fator ao qual ele atribui importância capital: o público leitor. Parece ser condição *sine qua non*, para o desenvolvimento do novo gênero, a existência “entre as pessoas comuns suficiente variedade de convicções e ações para que seu relato minucioso interesse a outras pessoas comuns, aos leitores do romance.” (WATT, 1990, p. 55) Nessa época, os indivíduos provenientes das classes comerciais e industriais, promotores e beneficiários mais diretos do individualismo, protagonizam uma progressiva dilatação do público leitor, fato que altera substancialmente a dinâmica de produção, circulação e recepção da obra literária. O poder político e econômico que conquistam se estende para as páginas da forma em ascensão. Com efeito, se o mecenato da nobreza perde força com a sua queda, a literatura do romance se mercantiliza e encontra nesses indivíduos matéria-prima, porta-voz e patrocínio.

No mapa das mudanças que tiveram lugar na Inglaterra do século XVIII, o autor de *Ascensão do romance* dá relevo especial à reorientação do pensamento filosófico, assinalado a partir de então pelo deslocamento em direção a uma teoria do conhecimento que passa a assumir a experiência individual, vista de forma original e particular, como árbitro decisivo da realidade, em detrimento da tradição clássica e medieval, que circunscreve a experiência humana em termos permanentes, coletivos e universais, seguindo a fórmula *isto sempre, em toda parte e para todo*³. Com base nesse recorte, Watt estabelece um paralelo entre as novas abordagens filosóficas (produto do empirismo inglês) e as inovações formais subjacentes ao romance. Em sua opinião,

[...] assim como há uma coerência básica entre a natureza não realista das formas literárias dos gregos, sua posição moral altamente social ou cívica e

³ Tradução minha da expressão latina *quod semper quod ubique ad omunibus est.*

sua preferência filosófica pelo universal, assim também o romance moderno está intimamente associado, por um lado à epistemologia realista da era moderna e, por outro, ao individualismo de sua estrutura social. Nas esferas literária, filosófica e social o enfoque clássico [...] deslocou-se por completo e ocupam o moderno campo de visão, sobretudo, o particular isolado, o sentido apreendido diretamente e o indivíduo autônomo (WATT, 1990, p. 57).

O romance, segundo essa perspectiva, é o primeiro gênero a incorporar esteticamente o desafio apresentado à orientação tradicionalista do pensamento e a dispensar um grau de importância acentuado às questões relativas ao indivíduo, particularmente as que dizem respeito a pessoas comuns e despidas das amarras de uma identidade social, apresentadas e caracterizadas numa temporalidade e topografia particulares.

As formulações de Ian Watt dialogam com o ramo da teoria que associa o romance a rompimentos com as formas de ficção anteriores ao século XVIII e/ou confere a ele a condição de correspondente homológico de mudanças sociais. O ponto de partida dessa linha teórica parece residir no idealismo alemão, vertente filosófica que encetou uma das primeiras tentativas de sistematização do gênero. Em sua *Estética*, obra paradigmática dessa corrente, Hegel defende que cada período histórico possui maior afinidade com um dado gênero literário. Desse modo, a epopeia está para a antiguidade, ao passo que o romance é mais apropriado para oferecer uma cosmovisão da modernidade. Embora coloque a épica como substrato comum às formas em questão, chegando ao ponto de estabelecer uma relação de equivalência entre elas – daí a designação do romance como epopeia burguesa – o filósofo alemão destaca que, na idade heroica, a individualidade se constituiu como encarnação de uma totalidade comunitária, ao contrário do que ocorre no período moderno, em que ela se divorcia das finalidades coletivas e assume apenas as suas realizações pessoais. Assim, o romance apresenta “[...] uma visão total do mundo e da vida cuja matéria e conteúdo, de aspectos diversos, se manifestam por ocasião de um acontecimento individual, que forma o centro do conjunto” (HEGEL, 1993, p. 597-8).

Avançando no caminho aberto pela teoria hegeliana, Georg Lukács⁴ sustenta que as contradições específicas do universo burguês, bem como as suas formas artísticas, encontram, no romance, a expressão mais plena. Conquanto admita que haja “[...] nas literaturas do antigo Oriente, da Antiguidade e da Idade Média⁵ [...] obras, sob muitos aspectos, semelhantes ao romance” (LUKÁCS, 1999, p. 87), ele considera esse gênero uma forma substancialmente nova, que só adquire seus caracteres típicos no interior da sociedade burguesa.

Para Lukács, a estética idealista alemã tem o mérito de apresentar importantes descobertas para a compreensão do romance, no entanto, adota uma atitude teórica que a impede de perceber que o centro da elaboração estética dessa forma reside na representação das contradições decorrentes do desenvolvimento do capitalismo. Os idealistas entreveem a possibilidade de criação de um *estado médio* e de um *herói positivo*, capazes de amortecer essas contradições, ou ainda o regresso ao passado (período heroico, mítico e primitivamente poético da humanidade) como forma de escapar à degradação operada pelo capitalismo. Na opinião de Lukács, tal posicionamento decorre de uma perspectiva teleológica da história, em que a era burguesa aparece como sendo “o último grau do desenvolvimento da humanidade” (LUKÁCS, 1999, p. 92). Até certo ponto, essa análise não parece despropositada, uma vez

⁴ Nos primeiros escritos de Lukács, Hegel surge como um ponto de partida. Mais especificamente, n'A *teoria do romance*, obra em que a referida influência encontra ressonância, Lukács toma por base a diferenciação que o filósofo alemão estabelece entre a epopeia e o romance. No entanto, mesmo nessa obra, o crítico húngaro já apresenta algumas divergências em relação à herança hegeliana, particularmente no que tange à concepção de história, mais próxima do marxismo, com o qual se alinha a partir da década de 1920, afastando-se, em razão disso, da corrente idealista. Ao fazer a reconstituição da gênese desse livro em 1962, Lukács admite que o estruturou a partir da conjunção de uma ética de esquerda com uma epistemologia de direita.

⁵ O romance moderno, segundo Lukács, retoma, da narrativa medieval, “a liberdade e a heterogeneidade da composição [...], seu decompor-se numa série de aventuras isoladas, [...] a relativa autonomia dessas aventuras [...] e a amplidão do mundo representado [...], um material de homens e de ações extremamente rico e colorido” (1999, p. 99-100). Os precursores dessa forma são, em sua opinião, os renascentistas Cervantes e Rabelais, cujas obras colocam em questão o conflito entre o mundo feudal, que está morrendo, e a nascente sociedade burguesa, como também a degradação que essas ordens provocam no homem. Apesar de operar a representação realista dos traços sociais e ideológicos mais decisivos da época, Lukács considera que esses autores encerram os seus textos no realismo fantástico, o que representa a fase inicial de desenvolvimento do romance. Para ele, os efeitos produzidos pela divisão capitalista do trabalho e suas contradições ainda não são, na Renascença, um fato social dominante.

que a compreensão do romance operada pelo idealismo alemão é, em última análise, resultante de um projeto de afirmação da mentalidade burguesa.

O autor de *A teoria do romance* também considera crucial a forma como os antagonismos em processo na sociedade burguesa são representados. Ao romance cabe, nesse sentido, proceder de forma realista, tomando a ação como força motriz da narrativa, “porque somente quando o homem age é que [...] encontra expressão a sua verdadeira essência, a forma e o conteúdo autêntico de sua consciência” (LUKÁCS, 1999, p. 95). A partir da representação do acontecimento individual, ou melhor, da ação que a ele se subsume, emerge um quadro que permite visualizar a totalidade do fenômeno social, em que se manifestam os movimentos de refração entre as classes e os elementos que as distinguem umas das outras. O indivíduo e o seu modo de atuar na vida privada e quotidiana tornam-se, com efeito, representantes típicos dos caracteres e circunstâncias que povoam a realidade material.

Theodor W. Adorno, em seu célebre ensaio *Posição do narrador no romance contemporâneo*, também confere ao romance, tal como Lukács, a condição de “forma literária específica da era burguesa” (ADORNO, 2003, p. 55), marcada, em seus primórdios, pela experiência do mundo desencantado, tal como está posta em *Dom Quixote*, e, nos séculos XVIII/XIX, pelo procedimento formal que lhe é imanente: o realismo⁶. Para Adorno, “até mesmo os romances que, devido ao assunto, eram considerados “fantásticos”, tratavam de apresentar seu conteúdo de maneira a provocar a sugestão do real” (2003, p. 57). Em sua argumentação, a reificação e alienação dos indivíduos operada pela especialização do trabalho

⁶ Adorno ressalta, no entanto, que esse procedimento se esgota no final do século XIX, quando a objetividade literária entra em crise e o romance entra numa fase antirrealista, renunciando ao que ele chama de realismo da exterioridade, isto é, “um realismo que na medida em que reproduz a fachada, apenas auxilia na produção do engodo” (2003, p. 57), sendo incapaz de dizer como realmente as coisas são. Em sua opinião, essa crise traduz as mudanças históricas que a forma do romance experimenta durante os movimentos modernistas do século XX. Lukács se opõe fortemente a Adorno nesse aspecto, pois acredita que a tendência antirrealista, embora amparada historicamente, mina a substância revolucionária do romance, posta, segundo ele, quando esse gênero reflete a realidade social de forma objetiva. Ele argumenta ainda que a suspensão da objetividade deixa a narrativa impedida de oferecer, no âmbito da totalidade, a representação da vida em sociedade.

nas sociedades capitalistas encontram no romance a forma de arte mais qualificada para representá-las.

Conquanto não tome o romance como centro de sua análise, optando por abordar diacronicamente as formas de apreensão da realidade na tradição literária ocidental, Erich Auerbach avista, na amplitude e na elasticidade do referido gênero, certa propensão natural para o tratamento trágico-sério de figuras e acontecimentos humanos das mais diversas extrações sociais (especialmente os oriundos das camadas inferiores) e submetidos aos fundamentos/intempéries dos processos históricos. Esses elementos são, como se pode notar, a base daquilo que Watt nomeia como realismo formal, designado por Auerbach como realismo moderno.

No panorama que o autor de *Mimesis* faz da tradição literária realista, partindo da antiguidade até chegar ao século XX, o realismo moderno irrompe no rescaldo da revolução francesa e do período napoleônico, entre as décadas de 1830-1840, tendo como seus fundadores Balzac e Stendhal⁷, escritores que operam em suas obras, “como jamais ocorreu anteriormente em nenhum romance” (Auerbach, 2003, p. 408), “o engarçamento de personagens e acontecimentos quotidianos no decurso geral da história contemporânea” (2003, p. 440), atravessada por um tempo de modificações em que a moldura social é incessantemente modificada por múltiplos abalos. A compreensão de livros como *O Vermelho e o Negro* (1830), de Stendhal e *O pai Goriot* (1835), de Balzac,⁸ passa, conforme essa

⁷ Ao se debruçar sobre os padrões de leitura europeus do século XIX, Franco Moretti comprova que Balzac e Stendhal obtiveram um êxito editorial mediocre, se comparados a Scott, Dickens, os romances sensacionalistas de matriz inglesa, Dumas, Sue, Hugo e os romances sentimentais de origem francesa. De acordo com Moretti, no período oitocentista, “toda a Europa [está] lendo os mesmos livros [...]. Toda a Europa unificada por um mesmo desejo, não pelo realismo [...], mas pelo que Peter Brooks chama de “imaginação melodramática” (2003, p. 187). Embora carente de modalização, a afirmação de Moretti coloca em questão a distância que há entre as narrativas que circularam no período e o que ficou guardado como modelo. Até que ponto, pode-se perguntar, o modelo encabeçado por Stendhal e Balzac tem condições de oferecer uma imagem das linhas de força e totalidade dos fenômenos envolvidos em torno do romance?

⁸ Ian Watt reconhece que, no século XVIII, não há romances que se igualem ao *Pai Goriot* e *O Vermelho e o negro*. No entanto, procura destacar que “a considerável extensão de seu sucesso não constitui o menor dos fatores que os distinguem dos ficcionistas anteriores” (1990, p. 27). Nesse sentido, enfatiza que Richardson antecipa Balzac em relação à construção do cenário ficcional e a decorrente força dramática dele extraída. Além

perspectiva, pelo conhecimento das forças sociais e fenômenos históricos atuantes no período que recobrem.

Nessa altura, fica evidente a divergência que há entre Ian Watt e Auerbach no que concerne às origens do realismo. O filólogo alemão, além de emoldurar esse procedimento num quadro de continuidade, acredita que os padrões da narrativa clássica, nomeadamente os que se referem à regra de diferenciação dos níveis, “segundo a qual o [quotidiano só pode] ter seu lugar na literatura no campo de uma espécie estilística baixa ou média, [...] de forma grotescamente cômica ou como entretenimento” (2003, p. 486), são apenas afrouxados no século XVIII. Consoante a argumentação que desenvolve, esse momento significa um passo em direção à representação séria do prosaísmo existencial e à articulação dos personagens à consciência histórica moderna. A atuação de escritores setecentistas do calibre de Rousseau, Voltaire, Diderot, Abade Prévost, Henry Fielding não consegue, em sua opinião, romper definitivamente com o realismo de vertente satírico-moralista e combinar prosaísmo com seriedade trágica. Essa marcha, segundo Auerbach, se completa somente na França do século XIX⁹, quando perde voga a representação aproblemática e imóvel da vida.

A geografia do romance, aspecto que coloca Watt e o autor de *Mimesis* em lados diferentes, é ponto cardeal nos trabalhos desenvolvidos pelo crítico Franco Moretti. Deixando num plano secundário as questões de ordem morfológica, para se concentrar nas relações de produção e circulação do romance, ou melhor, no mercado literário que se forma em torno desse gênero nos séculos XVIII e XIX, Moretti compõe um mapa em que a Europa surge

disso, destaca também que Defoe, Richardson e Fielding foram precursores no que se refere a “colocar o homem inteiramente em seu cenário físico” (1990, p. 27).

⁹ Auerbach assinala que os desenvolvimentos do realismo sério do século XIX encontram-se, resguardadas as devidas proporções, interligados a procedimentos correspondentes em diversos períodos da tradição literária ocidental, tais como a Antiguidade, a Idade Média e Renascimento, épocas em que a doutrina clássica da separação dos níveis de representação também é confrontada com uma elaboração séria e historicamente circunstancializada da realidade quotidiana. Ele considera que a história de Cristo, ao misturar substratos da vida concreta com a mais elevada e sublime das tragicidades, torna-se um exemplo pioneiro de irrupção contra a bula composicional clássica, mas adverte que a concepção de realidade cristã antiga é figural, isto é, cada evento terreno, “sem prejuízo da sua força real e concreta aqui e agora” (Auerbach, 2003, p. 500), se conecta, em unidade, a um acontecimento no plano divino.

dividida em três partes: o centro do sistema, composto sempre por França, Grã-Bretanha e, eventualmente, por países como Alemanha, Rússia e Dinamarca, de onde procede a maior parte das narrativas que são produzidas e/ou lidas; a semiperiferia, agrupamento misto e variável, que combina “declínio do centro (como no caso da Espanha e Itália) [...] ou, ao contrário (como o romance russo do século XIX), de ascensão da periferia para o centro” (MORETTI, 2003, p. 184); e a periferia, formada por um grupo muito grande, que importa quase tudo que lê¹⁰.

Além das correlações de poder que as leis de mercado (produtor/consumidor, oferta e procura) instauram entre as três Europas, as rotas de circulação do romance podem ser definidas pelas forças que atuam nos espaços culturais do continente (dotados de uma amplitude e diversidade que ultrapassam bastante a divisão tripartite que Moretti propõe), o que resulta num sistema internamente diferenciado, em que formas específicas se familiarizam melhor com determinados nichos do mercado narrativo. Dessa forma, “o catolicismo [...] seleciona romances religiosos para os públicos italianos, assim como a maior emancipação das mulheres seleciona narrativas de livre escolha emocional nos países protestantes” (MORETTI, 2003, p. 191).

Não obstante as tensões entre os blocos e os efeitos morfológicos particulares que cada espaço cultural pode desencadear¹¹, Franco Moretti, ciente de ambos, insiste em visualizar o romance como uma forma centralizadora, capaz de arregimentar um sistema e

¹⁰ Alain Montandon (1999) também partilha a ideia de uma literatura europeia organizada em torno do romance. No mapa que ele desenha para o gênero no século XVIII, a Europa aparece dividida em três blocos geográficos e culturais. Ocupando a posição hegemônica, está o anglo-francês, marcado por intensas trocas recíprocas; numa posição intermediária, encontra-se o germânico, receptor em relação ao primeiro e emissor em relação ao mundo escandinavo; e o ítalo-espanhol: nem emissor, nem receptor.

¹¹ Especificamente acerca das tensões, afirma Moretti: “Centralização, semelhança forçada, dependência... Esse não foi um processo indolor. Na relação entre centro e periferia, escrevem Castelnuevo e Ginzburg, “não encontramos difusão, mas conflito”. Kenneth Clark menciona, por sua vez, “o poder formidável da tradição central – formidável e destrutivo, enquanto Torsten Hägerstrand, o grande teórico da difusão espacial, focaliza o “lado sombra das inovações bem sucedidas, com suas consequências não intencionais e frequentemente deploráveis” / Não difusão mas conflito, então. Ou melhor, difusão enquanto conflito (2003, p. 176-178).

mercado narrativo comuns, sob a liderança da França e Inglaterra. Ao concluir o *Atlas do romance europeu*, ele afirma:

[...] o romance fecha a literatura europeia a todas as influencias externas: fortalece, e talvez até estabeleça, a sua *Europeaness*. [...] essa mais europeia das formas segue adiante, privando a maior parte da Europa de toda autonomia criativa: duas cidades, Londres e Paris, dominam o continente inteiro por mais de um século, publicando metade (se não mais) de todos os romances europeus. É uma *centralização* brutal, sem precedentes, da literatura europeia. [...] com o romance, portanto, um mercado literário comum surge na Europa. Um mercado: por causa da centralização. E um mercado muito *desigual*: também por causa da centralização. Porque no século crucial, entre 1750 e 1850, a consequência da centralização é que, na maior parte dos países europeus, a maioria dos romances são, muito simplesmente, *livros estrangeiros*. Os leitores húngaros, italianos, dinamarqueses, gregos se familiarizam com a nova forma por meio de romances franceses e ingleses: e, também, inevitavelmente, os romances franceses e ingleses se tornam *modelos a ser imitados* (MORETTI, 2003, p. 197).

Fora da Europa, as mesmas relações de poder. Para Edward Said, a certa altura os escritores em língua árabe se deram conta dos romances europeus e começaram a escrever obras iguais a eles. Nota-se no jornalismo brasileiro o que se pode chamar de uma imitação servil do modelo francês, escreve Marlyse Meyer (MORETTI, 2003, p. 200).

Por tudo o que se disse até o momento, fica reforçada a instabilidade teórica e formal que tem perpassado o romance ao longo de sua história. As diversas formulações aqui resenhadas testemunham o quanto é espinhosa e movediça a tentativa de oferecer berço e paternidade a esse gênero, mesmo quando as tentativas partem de linhagens teóricas relativamente aparentadas. Todavia, o alcance e a validade das proposições recenseadas não podem ser questionados sem que se tenha em mente o conjunto de circunstâncias espaço-temporais em que foram produzidas. De modo geral, o terreno que serviu de base a essas reflexões é bastante específico. Trata-se de um traçado que abarca, majoritariamente, o norte e leste europeu, bem como a tradição literária, filosófica e histórico-cultural que por aí circulava. Os *corpora* que subsidiaram essas análises ficaram concentrados em obras francesas, inglesas e alemãs. Se a geografia influencia morfologicamente os gêneros literários,

não é descabido admitir também que o mesmo possa ocorrer com a orientação dos textos teóricos.

Ian Watt, com o seu pioneiro *The rise of the novel: studies in Defoe, Richardson and Fielding* (1957), embora trace rotas que podem ser percorridas, até certo ponto, por qualquer estudioso do romance, apresenta respostas cuja aplicabilidade parece mais adequada à compreensão dos fenômenos que se desdobram no interior da sociedade inglesa do século XVIII, conforme já exposto antes.

Hegel aborda a questão a partir de uma lente que o espaço cultural germânico e o idealismo alemão deixa a seu dispor, isto é, o contraste entre arte antiga e moderna. Desse modo, “constrói sua teoria do romance baseado exatamente na contraposição entre o [suposto] caráter poético do mundo antigo e o [alegado] caráter prosaico da civilização moderna” (LUKÁCS, 1999, p. 89). Ampliando esse veio em direção ao marxismo, Theodor Adorno e Georg Lukács, malgrado as divergências que os distanciam, são unanimes ao circunscrever essa forma nos termos de uma arte tipicamente burguesa, responsável, via realismo, pela representação das contradições que marcam o mundo burguês-capitalista.

Auerbach se propõe a fazer um recenseamento da representação da realidade na literatura ocidental, desde os largos tempos da antiguidade até o século XX, o que deixa, num primeiro momento, a expectativa de que a empreitada vá oferecer um vasto painel do realismo literário. A realização do filólogo alemão, no entanto, é mais modesta, só chega até onde o permite ir, durante a segunda guerra mundial, uma limitada e canônica biblioteca de Istambul, em que predomina um repertório de nacionalidade francesa. Para se ter uma breve noção, os capítulos do *Mimesis* que tratam do século XIX – *Na mansão de la Mole* e *Germinie Lacerteux* – tomam como base apenas os textos de Stendhal, Balzac, Flaubert, Irmãos Goncourt e Émile Zola. Se tivesse à disposição um número maior de romances ingleses, por exemplo, Auerbach provavelmente teria chegado a outras conclusões.

Franco Moretti, que é italiano e estuda o romance europeu numa universidade dos Estados Unidos, focaliza apenas uma dezena de países (França, Grã-Bretanha, Dinamarca, Hungria, Polônia, Itália, Países Baixos, Romênia e Espanha, número considerável para um estudioso dar conta, mas muito pequeno para os fenômenos e espaços culturais que o romance alcança) e as traduções do gênero que neles circularam para confeccionar o seu *Atlas do romance europeu*¹². Embora possua uma envergadura respeitável, a investigação de Moretti, como ele reconhece, é limitada e não faz justiça a diversas outras variáveis que o estudo do romance reclama.

Transportando para a produção teórica um dos paradigmas que Moretti emprega para estudar os mercados narrativos – o tamanho afeta a variedade no sentido de que reduz a variedade –, pode-se dizer, para concluir essa parte, que a feição do *corpus* utilizado pelos críticos até aqui mencionados e a temporalidade recoberta pelos textos (século XVIII e XIX), embora não invalide, opera a redução do alcance das formulações que eles produziram.

O romance português, como se vê, tem escapado às páginas dos críticos e teóricos acima mencionados, embora, quando estudado, ocorra a reprodução das categorias que elas forjaram. No mapeamento que Franco Moretti faz da Europa, Portugal não é sequer mencionado, surgindo apenas de forma alusiva no bloco dos países periféricos. Para além disso, não há mais que duas referências assaz breves. Quando trata das rotas percorridas por *Dom Quixote*, bem como das afinidades entre gêneros e estados-nações, Moretti ilustra sua argumentação informando que a tradução portuguesa desse livro só foi feita no final do século XVIII. O cavaleiro andante e o seu fiel escudeiro, no entanto, de suma importância para a história do romance, considerado, como se sabe, uma das peças inaugurais da modernidade,

¹² Mais recentemente, em 2004, Franco Moretti, indo mais adiante na sua ideia de romance como forma centralizadora e planetária, editou *Il Romanzo*, obra de maior calibre e alcance, composta por cinco volumes que reúnem trabalhos de estudiosos do romance de diversas partes do mundo.

circula em Portugal desde 1605, o mesmo ano em que é publicado na Espanha¹³. A outra menção (indireta, vale sublinhar) está disposta em forma de nota de rodapé. Ela surge na altura em que Moretti, mais uma vez exemplificando seus argumentos, cita *A ilustre casa de Ramires*, de Eça de Queiroz, apontando-o como um romance que tem a *malaise provincial* como um dos seus temas favoritos, “em que a oposição entre marido e amante se torna alegórica do contraste entre tédio provinciano e o charme ligeiramente corrupto da capital” (MORETTI, 2003, p. 175). Por trás dessa invocação, calcada numa leitura muito epidérmica e deslocada da obra¹⁴, está a intenção de reforçar a tese do vínculo de dependência que a província (encarnada por Portugal) mantém o com centro do sistema narrativo. A escolha de Moretti pelo romance queirosiano, em nada aleatória, é sintomática do modo como a produção portuguesa chega aos outros países, isto é, pela via daquilo que é mais canônico, o que significa, nesse caso, uma presença quase nula, confirmando, até certo ponto, uma das hipóteses que o crítico aventa no *Atlas do romance europeu*: “quanto menor uma coleção [de livros], mais canônica ela é” (2003, p. 156). Entretanto, o romance, “por sua natureza, é [um gênero] acanônico” (BAKHTIN, 2010, p. 427), como se verá mais adiante.

Também de forma muito leve, Portugal surge no livro *Le roman au XVIII^e siècle en Europe*, de Alain Montandon. A invocação feita nesse estudo tem por base a intenção de reiterar a nulidade portuguesa e seu contraponto: o intenso desenvolvimento e hegemonia franco-inglesa. No mapa geográfico-cultural que Montandon desenha para a Europa, Portugal

¹³ Essa informação consta no livro *Cervantes no romantismo português*. Segundo Maria Fernanda de Abreu, autora desse trabalho, “o primeiro momento da recepção do *Dom Quixote* em Portugal fica, sem dúvida, assinalado pelas edições que se fizeram em Lisboa logo em 1605” (1994, p. 63). É possível que essas edições de 1605 tenham sido feitas em língua espanhola, hipótese que fica confirmada mediante o exame da estampa do livro. Nesse período, como se sabe, Portugal está anexado à coroa espanhola. O uso do espanhol é, desse modo, corriqueiro no espaço cultural português, inclusive pelos autores lusos em seus escritos.

¹⁴ Embora esteja presente em *A ilustre casa de Ramires*, a *malaise provincial*, bem como o seu contraste com o espaço da capital, não parece ser o centro da tensão que o livro coloca. O par antônimo marido/amante não tem força suficiente para projetar a oposição província/capital, uma vez que a figura mais emblemática dessa oposição (muito fraca, vale lembrar) é Ramires, irmão da mulher adúltera (Gracinha). O que parece ser um dos eixos estruturais da obra é o conflito que se estabelece entre o velho Portugal e o novo, entre a antiga sociedade portuguesa que Ramires pretende exaltar no seu romance histórico mal sucedido e a contemporânea, à qual ele se vê forçado a fazer concessões. A análise que Moretti faz de *A ilustre casa de Ramires* parece mais aplicável, ainda que com reservas, ao livro *O primo Basílio*, obra eciana a que o crítico não faz menção.

situa-se essencialmente às margens dos desenvolvimentos do romance, ocupando uma posição inferior à da Itália, que, por sua vez, está disposta no bloco dos países periféricos – composto, segundo Montandon, por aqueles que, no plano da produção e circulação, não são nem emissores nem receptores. Nesse quadro, além de não participar ativamente do intercâmbio de obras, como ocorre com a França, Alemanha e Inglaterra, o lado oeste da península ibérica, de acordo com o crítico francês, dispõe de raras traduções dos textos consagrados nas grandes literaturas, sendo necessário esperar até meados do século XIX para que *Robinson Crusoé* seja traduzido para o português¹⁵. O romance de Defoe, no entanto, circula em Portugal muito antes da centúria oitocentista. No século XVIII, ele era lido no idioma original, mesmo sendo proibido pela Censura. O posicionamento de Montandon, bem como o de Moretti, se encaminha, ao que tudo indica, no sentido de situar Portugal como um espaço hermético e atrasado, distante culturalmente da Europa Central.

O breve painel que se traçou até aqui sobre a fortuna crítica do gênero em questão deixa uma certeza: o romance e a cultura portuguesa parecem caber mal nesses pressupostos, isto é, não estão devidamente contemplados na concepção destes, quer seja pela dimensão com que esses elementos surgem, sempre e excessivamente rareados; seja pelo alcance alheio das lentes que forjaram os pressupostos já citados, habitualmente focalizadas em direção à Europa Central; ou ainda pelas perspectivas que os situam [romance e cultura portuguesa]: mencionados à margem da periferia, como uma zona agreste e quase intratável. Internamente, no seio da crítica lusitana, esse desarranjo encontra extensão. Nos momentos em que a exceção confirma o que ainda é regra, isto é, quando trabalhos sobre o romance são produzidos, verifica-se o emprego dos pressupostos em assunto como bússola. No entanto, o romance, para além das suas inegáveis componentes transnacionais, “requer tratamento particular [em cada espaço cultural], em virtude dos seus problemas específicos ou da relação

¹⁵ Nas palavras de Alain Montandon: “L’Italie et plus encore L’Espagne et le Portugal resteront pour l’essentiel en marge du développement romanesque et les traductions des œuvres des grandes littératures y sont rares. Il faut attendre le milieu du XIX^e siècle pour que *Robinson Crusoé* soit traduit en portugais” (1999, p. 20).

que mantém com outras [manifestações] [...], a sua formação tem, assim, caracteres próprios e não pode ser estudada como as demais” (cf. CANDIDO, 2009, p. 11)¹⁶. Desse modo, é razoável se valer dessa baliza como um dos pilares possíveis para o estudo dessa forma em Portugal, um dos objetivos deste estudo.

Isso posto, cabe, a partir de agora, colocar em causa alguns lugares-comuns que a teoria e a crítica têm sedimentado, bem como explicitar a definição de romance que irá subsidiar esta tese, tendo em vista a que melhor penetra, no nosso entendimento e horizonte de objetivos, a mundividência cultural portuguesa.

Até o momento, a forma mais adequada para se enfrentar essa espinhosa questão é admitir o que parece ser o traço que perpassa o romance ao longo dos séculos: a sua morfologia instável e a sua potência desestabilizadora. No dizer de Ángel Rama, bastante apropriado e esclarecedor nesse aspecto, o gênero em tela “é o peixe ensaboadão da literatura: não há nada mais difícil de se pegar” (AGUIAR & VASCONCELOS, 2001, p. 41). Com os seus malandros ardis, o romance tem se mostrado incessantemente apto a herdar e (re)criar, consoante sua natureza onívora¹⁷, estruturas narrativas/ficcionais (em prosa, verso ou prosa-poética); a borrar e/ou (re)definir fronteiras genéricas; e a impor rupturas, sem contudo, deixar de carregar, paralelamente, linhas espirais de continuidade, provenientes das tradições (gêneros) que ajuda a fraturar. Isso se deve, segundo explica Bakhtin, ao fato do romance ser um “gênero por se constituir, e ainda inacabado [...]. [Com efeito, a sua] ossatura [...] está longe de ser consolidada, e não [se pode] ainda prever todas as suas possibilidades plásticas” (2010, p. 397). Esse inacabamento propicia ao romance condições para amalgamar suas estruturas internas e o arcabouço dos outros gêneros com os quais se relaciona.

¹⁶ Originalmente, essa premissa é empregada por Antonio Cândido, para estudar o que ele designa por momento de formação da literatura brasileira. Contudo, o seu uso parece adequado ao modo como esta tese pretende abordar o romance em Portugal.

¹⁷ Sandra Vasconcelos referenda essa natureza do romance, de onde decorre, em sua opinião, “sua capacidade de abranger e assimilar traços de outros tipos de escrita, de integrar outras formas e de absorver estratégias e procedimentos” (2007, p. 18).

Diante do exposto, é conveniente que uma questão se imponha: o romance é um gênero apoético e a-histórico?

Irrefutavelmente, as suas trajetórias encontram, em todo tempo, um chão histórico do qual se servem como abrigo e matéria-prima. “Nenhum gênero literário tem, como o romance, suas raízes mais firmemente fincadas no tempo histórico e em contextos socioculturais específicos [...]” (VASCONCELOS, 2007, p. 18). Por outro lado, são questionáveis as tentativas de datar seu advento em determinada circunstância espaço-temporal – a modernidade –, já que a topografia histórica que o recobre apresenta um relevo movediço e diverso, ainda muito pouco explorado pelos estudos crítico-teóricos. Seguramente, a busca pelas origens do romance demanda um trabalho capaz de perfazer um trajeto milenar, cujo início remontará aos primórdios da tradição literária ocidental. Coincidente em muitos aspectos à metodologia arqueológica, essa empreitada terá de escavar e resgatar um conjunto de manifestações romancísticas que ficaram, ao longo dos tempos, soterradas pelos sistemas literários. Na medida em que não correspondiam às molduras composicionais vigentes, eram marginalizadas ou tipificadas arbitrariamente em categorias validadas pelo cânones. Na impossibilidade de realizar essa investigação, deixaremos apenas assinalados alguns espaços onde o romance terá sido fermentado antes do período setecentista. Diferente do que tem postulado parcelas da crítica, as raízes do romance podem ser identificadas já na Antiguidade Clássica, na Idade Média e no Renascimento. Bakhtin (2010) chama atenção para um grupo de textos aos quais se pode atribuir a condição de antecessores, embriões ou formas desenvolvidas desse gênero, tais como os diálogos socráticos, a sátira menipeia, os romances gregos, as produções de Rabelais e Cervantes, todos alinhados a uma representação familiar do mundo e do homem, dispostos numa zona de contato com o presente instável e inacabado, em que a vida emerge sem começo e fim fixos.

No que se refere à poética, o problema se coloca em termos análogos. O romance não é uma espécie indefinível, mas apresenta muita resistência às classificações, dados os seus contornos plásticos e moldáveis. Na condição de gênero ainda em formação, pede a quem se debruça sobre ele uma metodologia elástica, “análoga à que se aplica ao estudo das línguas vivas, principalmente as jovens” (cf. BAKHTIN, 2010, p. 397). Em razão disso, mantém, não raro, uma relação conflituosa com as poéticas de cunho clássico e prescritivo, como as de Aristóteles, Horácio e Boileau (principalmente a última). Estas, de modo geral, preconizam a literatura como um sistema orgânico e relativamente acabado, assumindo que as possibilidades de criação artística já se encontram delineadas antes do ato criador, do qual se espera a incorporação das generalidades preconcebidas, tomadas, nos casos em que o aplicado corresponde ao esperado, como garantia da literalidade e do bom êxito das obras. Nesse arranjo hierarquizado, com o qual a inaptidão do romance para a rigidez composicional se confronta diametralmente, se adequam melhor determinados gêneros mais compactos, como a epopeia, comédia e tragédia clássicas, “fixos e definidos, que se completam e se conservam entre si” (cf. BAKHTIN, 2010, p. 398), compondo uma totalidade mais próxima possível da homogeneidade, em que cada molde ocupa um nível e modo de representação antecipadamente definido e especificado¹⁸.

Do ponto de vista estrutural, é admissível, sem muita dificuldade, identificar um modelo canônico para a epopeia, por exemplo, e prever as margens de mudança (em geral, muito reduzidas) que ele comporta. A consideração em conjunto de algumas epopeias, tais como *A Ilíada* e *A Odisseia* (Século VIII a.c), de Homero, *A Eneida* (Século I a.c.), de Virgílio, *Os Lusíadas* (1572), de Camões, *A Divina Comédia* (1304-1321), de Dante, *O Paraíso Perdido* (1667), de Milton e *O Uruguai* (1769), de Basílio da Gama, não causará

¹⁸ Bakhtin observa que a literatura se apresenta de forma mais marcada como uma totalidade, formada pela harmonização dos gêneros, no período clássico dos gregos, no século de ouro da literatura romana e durante o classicismo, momentos em que a literatura se apresentaria como expressão de grupos sociais preponderantes.

muita surpresa no que se refere às variações morfológicas¹⁹, mesmo sendo extraídas de contextos e épocas diferentes. Excetuando-se *A Ilíada* e *A Odisseia*, a construção dessas obras, em menor ou maior grau, é orientada pela adequação a um modelo já canônico e consagrado, no interior do qual concorrem poucos deslocamentos estilísticos, onde os paradigmas miméticos operam fluxos estéticos consanguíneos²⁰.

Em contrapartida, o mesmo procedimento mostrará resultados muito diversos se for aplicado ao romance, cuja ossatura maleável não permite dimensionar em termos restritos a estrutura de sua variabilidade formal. Considere-se, sob pretexto de ilustração, *Os evangelhos*, de Mateus (60 d.C), Marcos (55-65 d.C.), Lucas (60-63 d.C.), João (80-95 d.C.), Satírico (60 d. C.), de Petrônio, *O asno de ouro* (Século II), de Apuleio, , *Decameron* (1348-1353), de Boccaccio, *Amadis de Gaula* (Século XIV), *Crônica do imperador Clarimundo* (1520), de João de Barros, *Menina e Moça* (1554), de Bernardim Ribeiro, *Lazarillo de Tormes* (1554), *Diana* (1559), de Jorge de Montemor, *Peregrinação* (1569-1578), de Fernão Mendes Pinto, *Corte na aldeia* (1619), de Francisco Rodrigues Lobo, *Dom Quixote* (1547-1616), de Cervantes, *As viagens de Gulliver* (1726), de Swift, *Tristram Shandy* (1759-1767), de Sterne, *Cândido ou o otimismo* (1759), de Voltaire, *A preciosa* (1731), de Sóror Maria do Céu, *Novela despropositada* (Século XVIII), de Frei Simão Antônio de Santa Catarina, *As aventuras de Diófanes* (1777), de Tereza Margarida da Silva e Orta, *O estudante de Coimbra* (1840), de Guilherme Centazzi, *Viagens na minha terra*, (1846), de Garrett, *Eurico, o presbítero* (1844), de Herculano, *Anátema* (1850), *A queda dum anjo* (1866) e *A mulher fatal* (1870), de Camilo Castelo Branco, *O guarani* (1857), de José de Alencar, *Memórias*

¹⁹ O uso do termo *morfológicas* inclui os elementos ligados ao conteúdo literário. No entendimento desta tese, a forma está intrinsecamente alinhada ao conteúdo.

²⁰ Apesar de ser uma forma pronta já há muito tempo, não se pode descartar de todo a possibilidade de a epopeia se adaptar a novas condições de existência. Assim como o romance não é incompatível com a Antiguidade, Idade Média e Renascimento, a epopeia não é inconcebível na modernidade, ao contrário do que defende Hegel, para quem a visão totalizadora do mundo e da vida, objetivo da epopeia, seria impraticável no mundo moderno, marcado, dentre outros aspectos, pela promoção do individualismo. Em outro momento, apontei (SOUZA, 2008) que esse gênero continua se manifestando nos séculos XIX e XX, ainda que não possua um encorpado volume de exemplares e a elasticidade que marcam o romance.

Póstumas de Brás Cubas (1880), de Machado de Assis, *O mandarim* (1880), de Eça de Queiroz, *Às avessas* (1884), de Huysmans, *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade, *Grande sertão: veredas* (1956), de Guimaraes Rosa, *Mayombe* (1980), de Pepetela, *Terra sonâmbula*, de Mia Couto, *O evangelho segundo Jesus Cristo* (1991), de José Saramago, *Lisboaleipzig 1* (1994), de Gabriela Llansol, *Um deus passeando pela brisa da tarde* (2006), de Mário de Carvalho, *Uma viagem à Índia* (2010), de Gonçalo Tavares e *As luzes de Leonor* (2011), de Maria Tereza Horta. Essa galeria, que poderia ser ainda mais extensa, se o espaço desta tese permitisse dar livre curso à fartura de exemplos acrescentáveis, documenta, por amostragem, a trajetória de um gênero que percorre diferentes séculos e espaços culturais. Ela também pode motivar a seguinte pergunta: o que autoriza agrupar um mosaico tão amplo de arquiteturas narrativas na categoria romance, colocando na mesma fileira autores tão distintos como o evangelista Mateus, Apuleio, João de Barros, Cervantes, Sóror Maria do Céu, Voltaire, Camilo Castelo Branco, Guimaraes Rosa, José Saramago e Maria Tereza Horta, porta-vozes de estruturas discursivas e mecanismos textuais que de muito longe avistam a uniformidade? A resposta dessa questão não exige uma análise minuciosa dessas obras e romancistas, o que fugiria aos objetivos deste trabalho. Apenas a visualização panorâmica da diversidade de processos ficcionais, concepções artístico-existenciais e dos inúmeros substratos de realidade recorrentes nessa galeria é suficiente para sancionar que esse agrupamento só é admissível ao abrigo de um gênero organicamente adaptável, laureado por “uma história milenar; uma morfologia proteiforme [e] uma geografia planetária” (Moretti, 2009, p. 11), apto a conviver com crises de identidade e a tornar incertos os limites dos sistemas literários, dado que, vale lembrar, não pode escapar às tentativas que buscam comprehendê-lo. Não obstante, a historiografia literária, em parceria com grande parte do campo crítico-teórico, tem caminhado frequentemente na direção oposta, o que tem resultado não na história/teorização do romance, mas na eleição de um formato, naturalizado como

modelo desse gênero. Trata-se de uma abordagem de matriz periodicista, que secciona a tradição literária em blocos cumulativos, em escolas e movimentos estéticos passivamente datados²¹, mas a biografia do romance, nos parece, fica mais acertada, se escrita em linhas oblíquas, quiçá espirais, que levem em conta as zonas de conflito, os pontos de contatos, as fronteiras e fendas entre as correntes do pensamento, espaços onde os organismos literários se ampliam, (re)fazem e (re)elaboram, em incessante estado de inacabamento.

Esse cenário pode levar a pensar num universo labiríntico, em que não se consegue sequer delinear as particularidades substanciais que distinguem o romance. No entanto, malgrado o tecido babélico que o reveste, é possível traçar coordenadas que permitem localizar suas cadeias genéticas, a partir das quais se tem processado os repertórios de (trans)formações rematadas em suas vastas latitudes. Além do pano de fundo narrativo-ficcional, traço comum a qualquer manifestação romancística, há três características que incidem (em conjunto ou isoladas) sobre o romance, as quais, longe de oferecer uma definição ossificada²², podem subsidiar a elaboração de roteiros metodológicos para abordá-lo.

A primeira delas é a morfologia multidimensional, traço já anteriormente detalhado. A segunda, estreitamente articulada à primeira, diz respeito ao aspecto experimental do romance, que se configura, em certo sentido, como um laboratório, onde as formas artístico-literárias se (des)integram, se (re)compõem e se (re)inventam. Como num movimento dialético, o romance tende a assimilar e testar modos de escrita, estratégias e métodos, dispondo-os numa tessitura, até certo ponto, antitética, para, em seguida, elaborar uma síntese estrutural, em geral, provisória, pois novos processos análogos se sucedem no

²¹ No que se refere às correntes literárias, acreditamos, como Bakhtin, que os destinos essenciais da literatura têm como protagonistas os gêneros, sendo as escolas personagens de segunda ou terceira ordem.

²² Em geral, as buscas por uma definição invariável e fixa de romance têm sido sabotadas pela plasticidade desse gênero. “Eis alguns exemplos: o romance é um gênero de muitos planos, mas existem excelentes romances de um único plano; o romance é um gênero que implica um enredo surpreendente e dinâmico, mas existem romances que atingem o limite da descrição pura; o romance é um gênero de problemas, mas o conjunto da produção romanesca corrente apresenta um caráter de pura diversão e frivolidade [...]; o romance é uma história de amor, mas os maiores modelos do romance europeu são inteiramente desprovidos do elemento amoroso; o romance é um gênero prosaico, mas existem excelentes romances em verso” (BAKHTIN, 2010, p. 399-400).

espaço entre uma obra e outra ou entre duas épocas²³. Nas palavras de Bakhtin, “o romance parodia os outros gêneros (justamente como gêneros), revela o convencionalismo das suas formas e linguagem, elimina gêneros, e integra outros à sua construção particular, reinterpretando-os e dando-lhes um outro tom” (2010, p. 399). Por fim, a terceira particularidade está ligada à captação e exposição da realidade. O romance parece ser o gênero com maior predisposição e desenvoltura para conduzir a criação literária na direção do realismo, entendido aqui como uma técnica artística que tem albergado diferentes modos de se conceber e representar o real, a história e a condição humana, intensamente alinhada às transformações impressas pelos fluxos temporais. Em consonância com a elasticidade que tem marcado as formas românticas, o realismo doravante exposto contempla um circuito plural de representações, sublinhado, dentre outros aspectos, por uma galeria avultada de paisagens humanas e relevos histórico-sociais. Nesse quadro de condições, encontra-se equipado para manobrar a apreensão da realidade em múltiplos vértices e planos composicionais, alguns dos quais serão, a seguir, arrolados sucintamente.

1. 2 – Dos realismos

A partir de acontecimentos assentados em dimensões micro e/ou macrocósmicas, o realismo pode delinear painéis em que a (in)ação é passível de se desenrolar no âmbito da individualidade, pela via da afirmação dos interesses e impressões pessoais, tal como está posto em *Os sofrimentos do jovem Werther* (1774), de Goethe, *Robinson Crusoé*, de Daniel Defoe, *Amor de Perdição* (1862), de Camilo Castelo Branco e *Dom Casmurro* (1899), de Machado de Assis; no âmbito da coletividade, onde o herói, malgrado suas questões próprias, carrega as contingências de um grupo, ocorrência exemplificada de modo lapidar por Eurico,

²³ O esquema proposto não pode ser tomado como definitivo, nem tampouco deve ser rigorosamente entendido como uma sucessão de etapas que se desenvolvem em linha reta, de modo que o romance pode interagir com os procedimentos de escrita seguindo outros parâmetros e direções.

o presbítero, de Alexandre Herculano e *O guarani*, de José de Alencar; ou no intervalo entre ambos, onde as forças sociais e individuais protagonizam movimentos de continuidade e/ou refração, uma das marcas distintivas de *Mayombe* e *Geração da utopia* (1992), de Pepetela e *As visitas do doutor Valdez* (2004), de João Paulo Borges Coelho.

Em certas ocorrências, o manuseio da técnica realista adere à construção de um efeito de realidade, levando o leitor a ter a sensação de estar presente diante dos fatos narrados em carne e osso, modo amplamente validado em *O vermelho e o negro* (1830), de Stendhal, *Ilusões perdidas* (1843), de Balzac, *O cortiço* (1890), de Aluízio Azevedo, *O primo Basílio* (1878), de Eça de Queiroz, *Madame Bovary* (1857), de Flaubert. Já em outras situações, o processo mimético é requestado como matéria-prima da criação literária, afirmando-se, desse modo, as componentes ficcionais que lhes dão sustento, traço muito recorrente em *Dom Quixote*, de Cervantes, em *Jacques, le fataliste et son maître*, de Diderot, *Viagem em volta do meu quarto* (1794), de Xavier de Maitre, *Os falsos moedeiros* (1925), de André Gide, centrado nos processos de construção da escrita romântica, *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984), de José Saramago, concebido a partir da recuperação metatextual do heterônimo pessoano Ricardo Reis, *Missa in albis* (1988), de Maria Velho da Costa, *Lourenço é nome de jogral* (1971), de Fernanda Botelho, *Finisterra* (1978), de Carlos de Oliveira. Essa ferramenta também encontra larga ressonância nas experiências advindas do *Nouveau Roman* resultantes em *La modification* (1957), de Michel Butor, *La Route de Flandres* (1960), de Claude Simon, *Dans le labyrinthe* (1959), de Alain Robbe-Grillet, textos que tendem a esgarçar o modelo tradicional de romance. Vale destacar ainda os experimentos desenvolvidos pelo OULIPO (Ouvroir de Littérature Potentielle – Ateliê de Literatura Potencial) que apostam em procedimentos estéticos calcados na descontinuidade, no inacabado, tomando como eixo a ênfase no processo de criação. Os membros desse grupo, dentre os quais se destacam George Perec, autor de *Vida: modo de usar* (1978) e Ítalo Calvino, autor de *As cidades invisíveis*

(1972), exigem do leitor uma participação ativa na construção da obra literária, não apenas potencial, mas essencialmente efetiva.

Em determinados romancistas, emerge um assento realista marcado pelo entrelaçamento da autoconsciência ficcional com um espelhamento da realidade empírica. Machado de Assis, em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, Camilo Castelo Branco, na maior parte das suas dezenas de romances, e Almeida Garret, em *Viagens na minha terra*, legaram lances antológicos desse registro. Simultaneamente, esses textos postulam uma representação que se desdobra em representar a matéria social plasmada no mundo burguês-oitocentista e os mecanismos subjacentes a essa construção, conjugando a remissão ao caráter ficcional (ilusório) com um manejo que busca causar impressão de realidade. O ato de criar se torna, assim, alvo de problematização, em decorrência da qual a envergadura composicional realista se dilata.

A depender da abordagem feita, o realismo pode se nutrir da interioridade humana, fechada em si mesma e divorciada (in)voluntariamente do tempo cronológico e da experiência social. Habitualmente mais afeita aos auspícios da poética do esfacelamento, do fragmentário, do por fazer, essa tendência adota como plataforma uma consciência narrativa pluridimensional e difusa, em que as zonas mais informes e profundas da mente (o inconsciente, o ilógico, o irracional) assumem papel preponderante na representação literária. Os dispositivos linguísticos, quase sempre inflacionados, parecem certificar apenas a ineficiência da comunicação, de modo que pouco se consegue dizer a respeito de pessoas, lugares e acontecimentos. Do ponto de vista da focalização, adquire importância objetos e fatos insignificantes sob a ótica comunitária, podendo chegar ao ponto em que a humanidade das personagens se perde num absurdo existencial ou se torna secundária. Ressoando certo ceticismo em relação à vida, os indivíduos podem ser coisificados, transformando-se em engrenagens quase mecânicas. Resguardas as devidas proporções e diferenças, é possível

notar a presença desse modo de ordenação do real nas produções ligadas ao *Nouveau Roman*, já antes citadas, em *A hora da estrela* (1977), de Clarice Lispector, *Partes de África* (1991), de Hélder Macedo, *Às avessas*, de Huysmans, *Ulisses* (1914-1921), de James Joyce, *Em busca do tempo perdido* (1913-1927), de Marcel Proust, *O processo* (1925), de Franz Kafka, *Mrs Dollaway* (1925) e *To the lighthouse* (1927), de Virgínia Woolf. Em alguma medida, essas obras podem levar muitos críticos a pensar na falência da escrita romântica, na crise do romance. Entretanto, não se pode perder de vista que elas findam também por representar a complefixificação e ampliação dos processos realistas para além da realidade alinhavada em tecidos lógicos, esteada num nível epidérmico da consciência e numa ação demasiadamente exterior. Em última análise, convidam a mergulhar em outras possibilidades de verdade e níveis do real.

Em certas linhagens narrativas, construções reputadas por meramente fantasiosas antecipam eventos da realidade concreta vindoura, como ocorre em muitos romances de ficção científica. No século XVIII, quando Voltaire escreve *Micromégas* (1752), as viagens espaciais, tema desse livro, surgem como um acontecimento inconcebível no mundo sensível, sendo creditado apenas à imaginação criadora do autor. O mesmo poderia ser dito acerca das excursões lunares presentes em *Da terra à lua* (1865), de Júlio Verne. No século XX, como se sabe, essas construções passam a integrar, no âmbito do real, o universo das possibilidades.

Determinadas gerações de autores se distinguem, conforme enunciado anteriormente, por um desenho da realidade que se circunscreve em termos materiais, historicamente determinados, de tal forma que é possível estabelecer uma relação de correspondência quase simétrica entre entes ficcionais e fatos documentados pela historiografia. Em outras, surgem o divino, o alegórico ou fabular como correspondentes homológicos daquilo que se pode ou se pretende contextualizar no campo do factível. Nesse sentido, *As aventuras de Diófanes*, de Tereza Margarida da Silva e Orta, *As viagens de*

Gulliver, de Swift, *A jangada de pedra* (1986), de José Saramago não aceitam pacificamente a pecha de irrealista que pode recair, à primeira vista, sobre eles. Apesar de recorrem a expedientes alegóricos, fabulosos e sagrados, o que denota flagrantes subversões das leis da probabilidade, esses romances tomam como ponto de partida leituras da experiência humana, onde a vida, em sua compleição quotidiana, fluída e localizada temporalmente, também comparece, ainda que de forma alusiva e distanciada.

Muito aparentadas a essa última forma de realismo, são as composições que se valem de personagens e eventos extraordinários, sem deixar, contudo, de guardar tonalidades quotidianas em seu desenho. Nessa tessitura, um quadro de coincidências, eventos casuais, surpreendentes, incomuns e imprevisíveis assumem o motor da narrativa. *A virgem da Polônia* (1847), do Conselheiro Bastos, *O pároco de aldeia* (1825), de Alexandre Herculano, *Manon Lescaut* (1731), do Abade Prévost e *Pamela, de Richardson* transportam esse mecanismo em suas estruturas. Diversas obras de Camilo Castelo Branco também adotam e problematizam esse vetor, como é o caso de *O retrato de Ricardina* (1868), cuja nota introdutória, bastante emblemática, coloca essa questão em pauta. Embora não possa ser levada ao pé da letra, parece interessante transcrevê-la a seguir:

Esta novela parece querer demonstrar que sucedem casos incríveis. O autor conheceu alguns personagens e soube como se passaram as coisas aqui referidas. Pois, assim mesmo, tão incongruentes lhe pareceram que ficou longo tempo indeciso se lhe seria melhor inventá-las para saírem mais verossímeis do que as verdadeiras. A consciência gritou-lhe quando o romance estava já urdido e enredado com outro feitio. Venceu a verdade, onde já agora, e tão-somente, lhe é permitido vencer: - nas novelas. (CASTELO BRANCO, 1971, p. 08).

Ressalta dessa nota a margem de deslocamento que a criação artística permite no intervalo entre o que é admitido como verdade e inverossímil. A tentativa de delimitar as fronteiras que separam essas categorias, nesse sentido, corre sempre o risco de ser burlada.

Ademais, a experiência humana suporta uma carga de incongruência e excepcionalidade que pode se assenhorar do espaço reservado ao plausível, ao corriqueiro e vice-versa.

Frequentemente, romances como *Amadis de Gaula* (Século XIV), nos quais a excepcionalidade adquire proporções ainda maiores, são considerados como um tipo de ficção em que o mundo surge artificial e idealizado, “onde quase não [há] lugar para os comportamentos humanos comuns, já que o que [impera é] o amor elegante, o heroísmo e o decoro” (VASCONCELOS, 2007, p. 64). Esse julgamento, no entanto, necessita de modalização, uma vez que essas produções romancísticas também organizam uma cosmovisão respaldada em práticas sociais efetivas, que, mesmo distanciadas das categorias axiológicas da modernidade, não devem ser invalidadas, pois, se vistas com mais cuidado e em suas contexturas originárias, podem ser ambientadas em processos históricos reais e postas em contato próximo com experiências existenciais reconhecidas, em nível de atualidade, nos costumes de uma época. Dito de outro modo, o que se afigura como algo distante da realidade a um indivíduo moderno, pode ser sintomático do distanciamento desse indivíduo de uma concepção de realidade que ele não consegue reconhecer em seu sistema de referências²⁴.

Aliás, a problematização do modo como a história convencional compõe sua versão dos acontecimentos é outro veio muito comum nos domínios do realismo. Exemplos

²⁴ Ao levantar a questão *o que é literatura?*, Terry Eagleton problematiza a distinção entre fato e ficção, apontando a inutilidade de colocar essas categorias em campos opostos e as novas cargas semânticas que elas vão incorporando com o passar do tempo. Essa discussão, em certa medida, assemelha-se à perspectiva adotada neste trabalho em relação ao realismo. Por essa razão, parece apropriado convocá-la a seguir. “A distinção, entre “fato” e “ficção”, portanto, não nos parece ser muito útil, e uma das razões para isso é que a própria distinção é muitas vezes questionável. Já se disse, por exemplo, que a oposição que estabelecemos entre verdade “histórica” e verdade “artística”, de modo algum se aplica às antigas sagas irlandesas. No inglês de fins do século XVI e princípios do século XVII, a palavra “novel” foi usada, ao que parece, tanto para os acontecimentos reais quanto para os fictícios, sendo que até mesmo as notícias de jornal dificilmente poderiam ser consideradas fatuais. Os romances e as notícias não eram claramente fatuais, nem claramente fictícios, a distinção que fazemos entre essas categorias simplesmente não era aplicada. Certamente Gibbon achava que escrevia a verdade histórica, e talvez também fosse o sentimento dos autores do *Gênesis*; tais obras, porém, são lidas hoje como “fatos” por alguns e como “ficção” por outros; Newman sem dúvida achava que suas meditações teológicas eram verdades, mas muitos leitores as consideram hoje “literatura”. Além disso, se a “literatura” inclui muito da escrita “factual”, também exclui uma boa margem de ficção. As história em quadrinhos do Super-homem e os romances de Mills e Boon são ficção, mas isso não faz com que sejam geralmente considerados como literatura [...]. O fato de a literatura ser a escrita “criativa” ou “imaginativa” implicaria serem a história, a filosofia e as ciências naturais não-criativas e destituídas de imaginação?” (EAGLETON, 2006, p. 02).

desse procedimento podem ser colhidos em *A brasileira de Prazins* (1882), de Camilo Castelo Branco, permeado de críticas ao método usado pela historiografia para contar o episódio conhecido como Revolução do Minho (Revolução Maria da Fonte); em *Memorial do Convento* (1982), de José Saramago, onde a construção do Convento de Mafra, celebrado emblema do poder absolutista português, é revolvida em busca de fatos sotterrados pela narrativa oficial; e n'*Os cus de Judas* (1988), de Antônio Lobo Antunes, livro que conta os horrores da guerra colonial em Angola a partir da perspectiva de um antigo combatente. Esses romances, de certo modo, sugerem que a história assente é repleta de espaços vazios, carecendo, portanto, de reescrita.

Num esforço de sistematização, seria possível agrupar esse mosaico de realismos em categorias impermeáveis, o que resultaria em formulações como realismo formal, realismo moderno, realismo figural, realismo cristão, realismo alegórico, realismo surreal, realismo futurista, realismo fantástico, realismo maravilhoso, realismo cômico-moralista etc. No entanto, esse tratamento, além simplificar e obscurecer a problemática desse método, poderia levar a correlações restritivas entre certos tipos de realismo e determinadas obras ou épocas. Parece mais adequado admitir que os fenômenos envolvidos em torno do realismo, tais como estão abordados nesta tese, não permitem situá-lo em escalas evolutivas ou epocais, em que um modo representa necessariamente a superação ou a ausência de outro. Antes, o surgimento ou a predominância de uma vertente realista pode resultar de um processo comunicativo, no qual novas concepções de realidade se integram a (re)configurações de mecanismos ulteriormente ocorridos. Com efeito, as manifestações desse procedimento artístico não descartam a convivência de tipos distintos e díspares de apreensão do real, inclusive no interior de uma mesma obra ou durante um dado período. Nesse sentido, os romances acima selecionados foram mobilizados para fins ilustrativos, não devendo ser peremptoriamente filiados a um vértice realista específico.

Não interessa aqui se debruçar exaustivamente sobre as diversas possibilidades de ocorrência do realismo. Por ora, cabe reter que essa técnica artística não surge, nem tampouco se esgota nos séculos XVIII e XIX, durante a predominância da vertente formal ou moderna. Trata-se de um fenômeno muito amplo e moldável a inúmeras latitudes e temporalidades, testemunha das transposições do romance para novas áreas de estruturação das representações literárias. Em razão disso, é reclamante de uma definição alargada e flexível, que incorpore a dinâmica pastosa e instável que se estabelece em torno daquilo que se convencionou chamar de fantasia, ficção, realidade, irreal, sonho, racional, ilógico, verossímil, histórico, a-histórico, natural, sobrenatural, verdade, inautenticidade. Nessa perspectiva, tais categorias não se relacionam de forma excludente, mas como elementos que se integram à totalidade da condição humana, vista, em última análise, como alvo principal do realismo.

A título de ilustração, parece suficiente dizer que quase ninguém se contraporia a classificar *O Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago, *Macunaíma*, de Mário de Andrade, *Terra sonâmbula*, de Mia Couto e *A metamorfose*, de Franz Kafka, como romances, mesmo que essas obras estejam situadas no período subsequente ao maior vigor do realismo formal, ainda que o real, o fato histórico, as probabilidade sejam transgredidos e convivam com extrações às leis naturais no interior dessas produções. Igualmente, não se pode sonegar ao livro de Sóror Maria do Céu – *A preciosa* –, à narrativa de Apuleio – *O asno de ouro* – e aos evangelhos (Mateus, Marcos João e Lucas) o ingresso no gênero em questão, sob a alegação de que essas obras foram estruturadas a partir de uma alegoria moral, da cosmovisão bíblica e de uma fábula, respectivamente, e que tenham sido escritas (muito) antes da voga do realismo moderno. Em conjunto, esse inventário de textos, bem como muitos outros que poderiam ser adicionados a ele, explora e desvela as inúmeras dimensões da vida que apresentam potencial artístico, protagonizando um amplo e autêntico relato da condição humana. Ao abrigo de uma imagem poliédrica da matéria social e do tempo, esse relato

percorre desde as zonas mais familiares até espaços quase inexplorados, atravessando não apenas os níveis mais imediatos da consciência/realidade, mas igualmente os terrenos perpassados pela incerteza e o obscuro, onde a existência deixar entrever suas contradições, as questões despidas de equacionamento e os campos íngremes que encerra.

1. 3 – O romance e a elaboração das crises

Concluída a exposição da problemática que se coloca em torno do romance e do realismo, fica uma questão: como os séculos XVIII e XIX se situam no interior desses fenômenos? Nessa altura, parece razoável pensar na impugnação da importância desses períodos. Entretanto, não se pode perder de vista que eles representam, irrefutavelmente, um ponto de inflexão na história do romance, a saber: a ascensão desse gênero ao centro do campo literário. É possível que a magnitude e o impacto desse acontecimento tenham levado ao equívoco de considerar esses séculos como o ponto de partida dessa forma. Em decorrência disso, as manifestações românticas então deflagradas são naturalizadas como modelo definitivo do romance, ideia que esta introdução refuta.

Entre os séculos XVIII e XIX, é provavelmente o período em que a instabilidade do romance e a sua consequente inadequação aos suportes artísticos predominantes ganhem maior visibilidade, tornando-se um problema, em decorrência do qual surge uma inaudita mobilização de críticos, teóricos, escritores, bibliotecários, jornalistas, tradutores, impressores, editores, livreiros, censores, retores, inquisidores e leitores, envolvidos, cada um a seu modo, nos processos de contenção, compreensão e/ou legitimação dessa forma. O romance passa, então, a se apresentar com contornos mais delimitados, como um gênero menos nômade. No concerto do sistema literário, já não é mais tão errante quanto antes fora e adiante continuará sendo. Nesse cenário, a noção de surgimento perde força para a imagem do

desenterramento. Durante séculos, as poéticas dominantes e os parâmetros de fruição estética subjacentes encobrem o romance, levando-o a ter uma existência extraoficial, “fora do limiar da grande literatura” (BAKHTIN, 2010, p. 398).

Inegavelmente, o século XVIII abre caminho para um tempo de modificações, coroado com as revoluções francesa e industrial, a formação política, econômica e ideológica do século XIX e a necessidade de novas formas de apreensão estética da realidade. Conectada aos movimentos históricos que estremeceram esse tempo de transformações, a arte, em particular o romance, propõe suporte para um realinhamento na representação da vida e do homem, encabeçando um processo de renovação artístico-cultural. A morfologia instável e a potência desestabilizadora dão a ele condições privilegiadas para se relacionar com as crises e abalos dessa época. A sua forma adequa-se sobremaneira à incorporação da matéria social em mudança, permitindo-lhe elaborá-la como nenhum outro gênero literário seria capaz. Dessa oportunidade, o romance soube tirar bastante proveito. Por isso, ascende. Afrouxada a rigidez formal que antes o detinha e o tornava incógnito, a notoriedade e a predominância se tornam, em consequência, processos irreversíveis. O que é novo, portanto, não é o gênero, mas a concepção de realidade, a consciência histórica que ele aciona. O romance, nesses termos, não mantém uma relação umbilical com a modernidade, embora dela se alimente. Na verdade, ele firma parceria com ela e se torna o porta-voz discursivo que irá franquear a crise gerada pela queda do Antigo Regime e a emergência da nova ordem burguês-capitalista. Com efeito, o ascendente indivíduo burguês e os conflitos sociais em que se envolve passam a ter nele narrativa e expressão artística legitimadoras. O novo herói e a forma que o sustenta tornam-se, desse modo, sintomáticos de um processo revolucionário que extrapola a sociedade feudal e canta os feitos de um novo mundo.

Ao romper o círculo de contenção das poéticas clássicas, instituições com as quais o Antigo Regime se aliou e delas se serviu como plataforma artística, o romance gera uma

crise que leva os mecanismos de apreciação crítica vigentes ao colapso. Como novo gênero em ascensão, exige a alocação de uma postura crítica inédita, que não estava prevista na ortodoxia da mentalidade clássica²⁵. Em razão disso, a análise crítica não podia mais se antecipar à produção da obra, construindo uma bula que deveria orientar o ato de criação. O crítico perdia a função de censor, cabendo-lhe, a partir de então, se debruçar sobre um organismo em processo, tributário de um espaço discursivo tenso, permeado de margens de manobra. Tal constituição torna imperativo um trabalho, em certa medida, de decifração, pautado pela adoção de um amplo conjunto de operadores hermenêuticos, capaz de oferecer leitura a um gênero contrário à rigidez formal, forjado sob a égide de certa mestiçagem, em que se combinaram, como vimos, modalidades de escrita heterogêneas e concepções de realidade imbricadas, emblemas de uma sociedade que se reorganiza e se modifica.

Além das crises da forma e da crítica, o romance também desencadeia a crise do sistema literário. Até o Antigo Regime, a produção e difusão da literatura se davam majoritariamente nos círculos letrados de extração aristocrática, que não apenas buscavam monopolizar o acesso às obras, mas também eram responsáveis pelo seu financiamento e legitimação. Com a chegada da mentalidade burguesia ao poder político, esse quadro se reveste de cores muito diversas, de modo que os autores são levados a submeter, em alguma medida, suas produções às leis do mercado e aos anseios de um público em expansão. A literatura entra na era do capital e ganha a famigerada condição de mercadoria. O livro, a seu turno, se consolida como um bem produzido em escala industrial. Consequentemente, mercados consumidores são organizados, principalmente, em volta da sequiosa audiência burguesa, cujas páginas que lia se prestavam, dentre outras coisas, a entreter, representar e afirmá-la. Nesse cenário, a arquitetura textual e as novas motivações que se imiscuem com o

²⁵ No código composicional das poéticas clássicas, ocupam papel de destaque dois princípios: a verossimilhança – que postula uma adequação dos eventos históricos ao nível do aceitável – e o decoro – que impele a criação literária a não violar os códigos morais e o bom gosto. Com efeito, a *mimesis* deve “retratar os homens não como são, mas como [devem] ser” (VASCONCELOS, 2007, p. 71).

romance passam irremediavelmente pelo crivo de uma acentuada transformação. A especialização da mão de obra, um dos traços marcantes dessa era, traz consigo uma relativa compartmentalização dos produtos, produtores e consumidores, de agora em diante, gradativamente, encaixados em subdivisões específicas, conforme a correlação mercantil em que se envolvem. Para o romance, submetido a essas leis, isso implica contornos mais claros, compactos e específicos. Talvez, por isso o formato romancístico dessa época seja considerado canônico, isto é, um produto mais acabado.

Os abalos sísmicos que o romance deflagra na conjuntura literária predominante até o século XVIII abrem margem para se visualizar a constituição, senão de um sistema literário novo, ao menos de um subsistema, proposição que remete à tese defendida por Antônio Cândido ao explicar o período nomeado como formação da literatura brasileira²⁶, marcado, segundo ele, pelo surgimento

[...] de um conjunto de produtores literários, mais ou menos conscientes do seu papel; um conjunto de receptores, formando os diferentes tipos de público, sem os quais a obra não vive; um mecanismo transmissor, (de modo geral, uma linguagem, traduzida em estilos), que liga uns a outros. O conjunto dos três elementos dá lugar a um tipo de comunicação inter-humana, a literatura, que aparece sob este ângulo como sistema simbólico, por meio do qual as veleidades mais profundas dos indivíduos se transformam em elementos de contato entre os homens, e de interpretação das diferentes esferas da realidade (CANDIDO, 2009, p. 25).

Transportando o pensamento de Antonio Cândido para o período de ascensão do romance (temporalmente, muito próximo à época da formação da literatura brasileira), é possível identificar a integração que se efetua entre produtores (romancistas, editores, livreiros e demais profissionais ligados ao mercado editorial, impactados por uma consciência

²⁶ Sandra Vanconcelos (2007) também se vale dessa explicação proposta por Antonio Cândido. Quando trata do período que nomeia como formação do romance inglês, ela chama atenção para o surgimento de um subsistema em termos análogos ao sistema que emerge, segundo o Cândido, durante a formação da literatura brasileira. Cumpre destacar, no entanto, que Vasconcelos enxerga nisso a comprovação de que o romance é um gênero novo, premissa com a qual não concordamos, conforme exposto ao longo deste capítulo. O realinhamento que o romance impõe ao sistema literário é, no nosso entendimento, decorre do impacto causado pela chegada desse gênero ao centro da cena literária.

artística renovada), os grupos de leitores (oriundos de diversos estratos sociais, em particular, da burguesia ascendente) e a escrita romancística (mecanismo que abre espaço para propagar uma nova mundividência). Ao ascender, o romance não encontra o sistema literário esvaziado. O tripé produtor/receptor/transmissor já existe e está alocado em favor dos gêneros avalizados pela aliança celebrada entre o Antigo Regime e a poética clássica. Contra esse arranjo, a forma em questão volta suas baterias, implodindo-o parcial ou totalmente e edificando, em seu lugar, outra zona de contato entre a literatura e o mundo, dinamizada por (re)interpretações das diferentes esferas da realidade. Irrompe, em torno do romance, um sistema de comunicação inédito, que mobiliza interlocutores multivocais e atos de criação pluridimensionais e moldáveis.

Pela abordagem feita até aqui, é razoável conjecturar que o temperamento instável e as crises em que romance se envolve o credenciam à condição de gênero predador. No entanto, parece mais justo admitir que o mecanismo da instabilidade potencializa, antes de tudo, a sua capacidade criativa, a sua disposição genética para se adaptar, sobreviver e se transformar, sob o patrocínio da elástica e constante auto-reelaboração dos dispositivos formais e modos de apresentação dos conteúdos. Trata-se, portanto, de um movimento que permite testemunhar rupturas e transições, acompanhar os desdobramentos desse gênero ao longo da história e compreender a sua aclimatação às condições estéticas, sociais, políticas, econômicas e culturais dos tempos e espaços por onde tem transitado. É o romance, em suma, o anfíbio alado dos sistemas literários, adaptável à sobrevivência em diversos biomas.

Levando em conta o caráter de forma subdesenvolvida, isto é, “a se fazer, a se renovar” (VASCONCELOS, 2007, p. 18) do romance, procederemos ao estudo dessa forma em Portugal. A execução desse trabalho impõe contornar dois problemas principais. O primeiro está ligado ao escasso volume de estudos sobre o romance português, sobretudo quando se trata do arco temporal relativo ao século XVIII, sumariamente ignorado pelos

estudiosos, o que implica, transitar por um terreno quase ermo. O segundo está concentrado nas dificuldades relativas à delimitação teórica da(s) escrita(s) romancística(s) de modo geral. Mediante esses impasses e a certeza de que o problema não pode ser abordado aqui em sua totalidade, optamos por delimitar um período a ser estudado e adotar uma definição de romance que mais se aproximasse da complexa problemática que essa forma encerra, particularmente nos termos em que ela se apresenta no espaço cultural português, tendo em vista as questões específicas desse espaço.

Para o enfrentamento dessas questões, é incontornável tomar como prioritárias as narrativas portuguesas do século XVIII, uma vez que esse período é assinalado, segundo a crítica, por um vácuo romancístico, opinião com a qual discordamos. Durante a investigação que fiz em Portugal, realizada na base de dados da Biblioteca Nacional, Torre do Tombo, Biblioteca do Palácio de Mafra e Biblioteca da Ajuda, pude constar a ocorrência de romances e outros gêneros aparentados, como os romances em verso e o cordel, escritores durante esse período. A maioria dessas obras permanece, até a atualidade, completamente incógnita, não havendo sequer publicação impressa que as documente, o que não impediu, no entanto, a circulação em cópias manuscritas ou em folhetos de cordel.

A análise do inventário do espólio de Camilo Castelo Branco constata a presença maciça de muitas dessas obras, o que reforça a ideia de uma rota de circulação e a possibilidade do romancista dos Oitocentos ter tomado contato e/ou absolvido essas narrativas em suas criações. Com o intuito de verificar o alcance dessa hipótese, será feito o rastreamento da presença setecentista em alguns romances camilianos, com destaque para o diálogo estabelecido com *A preciosa*, narrativa escrita no século XVIII por Sóror Maria do Céu. Embora tenha sido publicada em 1731, essa obra continua soterrada pela incipiente história do romance português. Até o momento, a sua circulação, bem como de outros textos coetâneos, não vai muito além dos acervos de manuscritos e obras raras das bibliotecas onde

realizei a referida pesquisa. O autor de *Amor de Perdição*, no entanto, ofereceu recepção mais calorosa a essas produções, o que justifica tê-lo escolhido para construir uma ponte entre o romance setecentista e o oitocentista²⁷.

No âmbito da literatura portuguesa, Camilo Castelo Branco e sua produção afiguram-se como opções bastante apropriadas para o tratamento dessas questões. Tal como o romance, esse autor solicita uma abordagem que enfrente questões espinhosas, pouco afeitas a equacionamentos simplistas, datados e definitivos, apresentando ao estudioso atento um acentuado grau de complexidade. Em outro momento (SOUZA, 2009), apontei que a obra camiliana também se interliga fortemente às práticas literárias anteriores e posteriores ao período oitocentista, recusando as habituais análises que predominam em sua fortuna crítica, estreitamente esteadas nos movimentos estéticos (sendo o Romantismo o principal deles) e/ou mundo referencial²⁸ do século XIX. Inscrevendo-se, assim, num sistema de comunicação literária que rejeita uma periodização exclusivamente cumulativa, formada por gerações consanguíneas, preferindo, em seu lugar, desdobramentos espiralados. Tomando como ponto de partida a extensa e elástica produção romancística camiliana²⁹, outra linha de convergência que intensifica a inter-relação gênero/escritor, é possível, até certo ponto, perfazer os caminhos que o romance português percorreu, desde suas origens até seus processos de ascensão e consolidação, com os quais a referida produção guarda uma relação de quase sinonímia. Essa possibilidade permite ainda divisar as linhas mestras que nortearam os

²⁷ Ao longo da pesquisa que fiz em busca de romances portugueses escritos no século XVIII, pude constatar, além de Sóror Maria do Céu, a ocorrência de diversos outros autores, muitos dos quais parece ter encontrado eco na produção camiliana. Embora não seja possível dedicar atenção a todos eles, procurarei, pelo menos, apontar a importância deles para o romance de Camilo e português de modo geral.

²⁸ O emprego da expressão “mundo referencial do século XIX” engloba, tanto à biografia de Camilo Castelo Branco, usada como chave de leitura de sua obra, quanto à representação da realidade social oitocentista. Em seus textos, há um relato da existência que avança além desses parâmetros miméticos, embora eles estejam presentes de forma bastante evidente.

²⁹ Um dos aspectos que singulariza Camilo Castelo Branco é o cabedal da sua obra. Além de publicar abundantemente, ele atuou em diversos gêneros de escrita. Foi ao mesmo tempo poeta, teatrólogo, romancista, crítico, editor e tradutor. A sua extensa produção supera uma centena de títulos. Desde os primeiros versos – *Pundidores Desagravados* (1845) – até *Nas Trevas* (1890), uma das suas últimas publicações, nunca parou de escrever. As *Obras Completas*, de Camilo, publicadas em Portugal entre os anos de 1982 e 2002, pela casa editorial Lello & Irmãos Editores, totalizam dezoito volumes, distribuídos em aproximadamente 23.000 páginas de papel bíblia. Com base nessa edição, é possível recensear cinquenta e cinco títulos de romance.

desdobramentos desse romance no que tange ao entrecruzamento da tradição literária do século XIX com as narrativas lusitanas da centúria anterior. Do ponto de vista estrutural, esse entrecruzamento é de suma importância, pois permite reconhecer, até determinado ponto, as notas dominantes do romance português.

Dada a amplitude da galeria de romances escritos por Camilo Castelo Branco – cinquenta e cinco – não caberá, no tecido deste trabalho, percorrê-la em sua totalidade ou exaurir as possibilidades de aproximação com o romance português do século XVIII. Assim sendo, foi selecionado *A Brasileira de Prazins* (1882) como ponto de partida para essa intersecção. Ao longo da análise, vale destacar, outros textos camilianos, como *Maria, não mates que sou tua mãe* (1848), *Amor de Perdição* (1862) *A Sereia* (1865), *A Queda dum Anjo* (1866) e *A Mulher Fatal* (1870) também serão alocados para ilustrar os pontos de contato com a tradição narrativa luso-peninsular, permitindo esboçar um painel relativo aos fenômenos que circundam o romance em Portugal, buscando pontuar suas especificidades, forças motrizes e as fontes locais em que se abasteceu.

A influência que Camilo Castelo Branco e a literatura portuguesa receberam de fontes franco-inglesas é já bastante estudada pela crítica. Uma breve apreciação da ficção camiliana é suficiente para comprovar também o intenso diálogo com textos e autores estrangeiros. Diversos estudiosos fizeram o inventário dessa relação. Jacinto do Prado Coelho (2001) destaca o extenso conhecimento acumulado pelo romancista de São Miguel de Ceide acerca da literatura setecentista. O crítico cita referências ao Abade Prévost, Voltaire, Choderlos de Laclos, Lesage, Crébillon, Marivoux, Rousseau, Bernardin de Saint-Pierre, entre tantos outros exemplos. Já Paulo Franchetti (2003), chama a atenção para a proximidade de Camilo com escritores como Stern e Xavier de Maistre.

Maria Eduarda Borges dos Santos (1999) apresenta de forma mais detalhada o apego de Camilo à produção romanesca do século XVIII. Ela aponta possíveis influências que

o seu romance recebeu do gênero memorialístico cultivado por Prévost, Marivaux e Crébillon; do romance epistolar praticado por Rousseau; e da problemática *narrador-leitor*, colocada na obra *Jacques, le Fataliste*, de Diderot.

Voltaire, como se sabe, legou para um cabedal significativo de romances que encontraram bastante recepção no século XIX, servindo de base para a manifestação desse gênero nesse período. O procedimento formular do jovem herói, inicialmente ingênuo, obrigado a assimilar uma realidade estranha aos seus ideais encontra em o autor de *Cândido* um precursor. Além disso, deu grande contribuição para o romance de formação, em que o herói se apresenta como uma unidade dinâmica, permeável às alterações impostas pelo tempo. Esses procedimentos, como verificamos, foram largamente visitados pela literatura do século XIX, tendo sido Camilo Castelo Branco, cabe sublinhar, um assíduo usuário. O romancista português, a propósito de exemplificação, faz inúmeras referências ao autor francês em suas produções. Na introdução que escreveu para *A Mulher Fatal*, Camilo deixa entrever que essa obra foi influenciada pelo legado voltairiano, notadamente no que diz respeito ao aproveitamento dos mecanismos da sátira e do riso. No decorrer dessa introdução, Voltaire aparece como um dos mestres da tradição satírica ocidental, “o ridente que transfigurou a Europa” (CASTELO BRANCO, 1968, p. 11). Ao finalizar *A Brasileira de Prazins* (1882), Camilo faz outra menção explícita, afirmando: “O meu romance não pretende reorganizar coisa nenhuma. E o autor desta obra estéril assevera, em nome do patriarca Voltaire, que *deixemos este mundo tolo e mal, tal e qual era quando cá entramos*” (CASTELO BRANCO, 1991, p. 151). Em *Cenas da Foz* (1857), ele expressa o desejo de cultivar seu romance “caldeado na forja onde Voltaire açacalou as armas com que feriu no coração o ridículo” (Castelo Branco, 1971, p. 10). Por fim, é oportuno mencionar ainda a alusão feita n’*A Caveira da Mártir* (1875), em que Camilo admite o arremedo dos procedimentos cômicos do romance voltairiano.

Como se pode notar, o inventário da relação entre Camilo e autores da França e Inglaterra é muito avultado. Todavia, o mesmo não ocorre com aos textos de autores portugueses. Nesse caso, não há estudos. Por essa razão, preferimos nos debruçar sobre o diálogo que há entre o romance português oitocentista e a narrativa lusitana do século XVIII, tomando Camilo Castelo Branco como ponto de contato entre essas duas tradições. Esse equacionamento pode contribuir para a melhor compreensão dos fenômenos ligados à escrita romântica portuguesa, mostrando, dentre outras coisas, que ela não é uma mera extensão do que ocorreu na França e Inglaterra nos séculos XVIII e XIX

Capítulo II – A censura, o romance e seus desdobramentos no Antigo Regime português

2.1 – A metodologia do soterramento

No processo de formulação da história cultural portuguesa, tem prevalecido, deliberadamente ou por indução, a metodologia do soterramento, particularmente quando se trata do período compreendido entre os séculos XVI e XVIII, época em que o Estado e a Igreja, via Censura e Inquisição, estabelecem mecanismos que buscam controlar as manifestações culturais e torná-las veículo de promoção de seus interesses, voltados, como se sabe, à manutenção de uma ordem político-social absolutista e católica. Nessa conjuntura, os aparelhos censório-inquisitoriais, simbioticamente articulados ao Estado, passam a orquestrar, como extensão ou parte integrante do projeto de poder das classes dominantes lusitanas, um sistema cultural homogêneo e oficial, cujos desdobramentos se convertem no fomento às manifestações culturais hegemônicas, eliminação, deformação e/ou silenciamento dos organismos artísticos que não se coadunam com as diretrizes poéticas canônicas. Essas estratégias de homogeneização tomam a cargo a tentativa de neutralizar a complexidade e as tensões deflagradas no interior do campo cultural, bem como aplacar a resistência que as expressões artísticas adversas podem oferecer à ordem política em voga.

Para além do intervalo entre os séculos XVI e XVIII, essa articulação persiste no decurso dos centenários seguintes, quando a escrita da história cultural valida, por comodidade ou falta de percepção, a metodologia do soterramento. Com efeito, as produções artísticas colaterais que foram engendradas no período em tela ainda permanecem ignoradas ou tidas como inexistentes, esquecidas nas seções de obras raras e manuscritas de bibliotecas, arquivos, alfarrabistas, academias científicas, mosteiros e museus, espaços frequentados, salvo raras exceções, apenas por especialistas.

Ao abordar a literatura produzida em Portugal entre a dominação filipina e o terremoto de Lisboa de 1755, o escritor Nuno Júdice, valendo-se de uma perspectiva pouco comum no interior da crítica literária portuguesa, endossa o diagnóstico anteriormente apresentado. De modo muito próximo à perspectiva defendida nesta tese, ele dimensiona o tratamento displicente reservado à escrita literária desse período, bem como as razões que podem tê-la mantido em estado incógnito. Em sua análise, oportunamente retomada a seguir, Júdice sublinha que

Parecem condenados a uma estranha maldição dois séculos inteiros da [...] literatura [portuguesa], ou seja, toda a época que vai desde fins do séc. XVI, [...], até meados do séc. XVIII, com o terremoto de 1755, como se este tivesse soterrado não só a arquitetura e o luxo de um Portugal antigo, mas igualmente uma vasta riqueza literária [...]. No entanto, ela existe, está ao nosso alcance [...], apesar do esforço quase arqueológico que é necessário fazer para a descobrir, muito mais do que meramente histórico ou documental é o seu interesse. Preconceitos quase metafísicos [...] impedem hoje ainda que tenhamos acesso à obra publicada (já não falando da que jaz em manuscritos [...]). / Trata-se, no entanto de um período cujo conhecimento é fundamental para a leitura [...] da ruptura em que, regra geral, o escritor, ou melhor, a escrita sempre viveu face aos poderes dominantes; e não terá sido, de resto, a continuidade desse(s) poder(es), com breves interregnos liberais, a ocultar (e a manter a ocultação) desse passado? (JÚDICE, 1977, p. 7-8)

O esforço quase arqueológico de que fala Nuno Júdice, se realizado, pode suscitar o rompimento dos artifícios de ocultação orquestrados pelos poderes dominantes dessa época (mantidos, ao que tudo indica, em períodos subsequentes), responsáveis, em grande medida, pelos preconceitos e distorções a que a crítica da posteridade recorre quando se debruça sobre o intervalo que vai dos séculos XVI ao XVIII, de sorte que será possível operar o desenterramento de um amplo acervo de produções artístico-culturais, catalisador, em potencial, de feições distanciadas do estereótipo que emoldura a sociedade portuguesa nos contornos de um país atrasado, repleto de conventos, autos de fé, superpovoado por monges de todas as ordens e apêndice cultural do eixo França-Inglaterra.

Os vestígios desse patrimônio soterrado, apesar das inúmeras camadas de revestimento que o encobrem, a par do inexorável olvido subjacente à passagem do tempo, estão à disposição em diversos espaços, nos quais uma corriqueira visita, ainda que desprovida do interesse científico de um pesquisador, é suficiente para trazer partes dele à tona. O Museu Alberto Sampaio, localizado no Norte de Portugal, mais especificamente a poucos metros do emblemático Castelo de Guimarães e do Paço dos Duques de Bragança, berço da primeira e da última dinastia lusitana, respectivamente, figura entre esses lugares. Em seu acervo, estão dois painéis cuja história ajuda a documentar o apagamento de que foram alvo as manifestações artísticas e autores que apresentavam algum descompasso em relação às diretrizes hegemônicas do sistema cultural organizado entre os séculos XVI e XVIII. São eles *A Virgem do Leite* e o *Tríptico de São Brás*, obras atribuídas a um autor de quem quase nada se sabe, nem mesmo o nome, referido apenas pela alcunha (um tanto pejorativa) de Mestre Delirante de Guimarães.

De datação incerta, tendo sido executadas, provavelmente, entre 1510 e 1530, durante o esplendor da efervescente e próspera era das grandes navegações, essas pinturas retabulares permaneceram encobertas até as primeiras décadas do século XX, quando foram achadas em deplorável estado de conservação. *O Tríptico*, originalmente encomendado para a capela de São Brás da Igreja de Nossa Senhora da Oliveira (Guimarães), foi localizado em 1928. O painel central (*Lamentação de Cristo*), desmembrado das outras duas partes, foi encontrado num depósito, servindo como tapume ou parede improvisada, de tal modo que era possível visualizar apenas o verso da obra, ao passo que a imagem permanecia ocultada, o que induzia a pensar que se tratava de um pedaço de madeira comum. *A Virgem*, proveniente da Igreja de São Miguel do Castelo, foi redescoberta, parcialmente amputada, em 1940, mesmo ano em que figurou na exposição “Primitivos Portugueses”, ocorrida no Museu Nacional de Arte Antiga, em Lisboa.

O conhecimento que se tem dessas obras ainda é assaz reduzido. Da mesma forma, a consideração crítica oferecida a elas “não ultrapassa a cifra de um ou outro comentário lacônico e circunstancial” (VANDEVIVERE; CARVALHO, 1996, p 17). Essa falta de abordagem e divulgação, além de afetar o papel que elas podem desempenhar na reconstituição da história cultural portuguesa, atesta o prolongamento dos efeitos das ações censórias a que foram submetidas, possivelmente iniciadas nas décadas de 1630-40, período em que a influência dos movimentos humanista e renascentista perde fôlego e a atividade inquisitorial, em contrapartida, é instituída em Portugal. Essa hipótese ganha força se for considerado que, em 1631, o administrador da capela de São Brás, local de onde provém o *Tríptico*, deu ordem para reformar a imagem de nossa senhora, por julgar que era indecente a que ali se encontrava.



Detalhe de *A Virgem do Leite*

A Virgem do Leite colide frontalmente com os atributos divinos reservados à Virgem Maria. No painel, ela surge, ao lado de São Bento e São Jerônimo, amamentando o

menino Jesus com o seio descoberto, disposição que pode ter sido considerada, sem dificuldade, como imoral ou profana. A mama à mostra tem condições de adquirir, nessa leitura, uma componente sensual e humana, pois põe em evidência, além da mãe que alimenta o filho, a mulher dotada de dispositivo erótico, elemento que destoa da santidade que envolve a representação mariana convencional³⁰.



Detalhe do painel central do *Tríptico de São Braz*

³⁰ É importante ressaltar que quadros com o título Virgem do Leite são comuns na Europa do século XVI. Portugal, nesse sentido, não foge à moda. O que diferencia a versão portuguesa é o fato de ter ficado soterrada por tanto tempo.

O *Tríptico de São Brás* retrata o momento anterior à crucificação de Cristo. No centro da imagem, Jesus aparece seminu e sendo amparado, não por sua mãe ou por um dos seus discípulos, como é mais frequente nessa modalidade pictórica, mas por Maria Madalena. Embora esteja imbuído de um sentido trágico e patético, é possível que esse painel tenha sido interpretado como uma infração ao código teológico canônico, uma vez que contraria o que está registrado na escritura sagrada, segundo a qual Maria Madalena participa dessa cena, “olhando de longe”, conforme narram os evangelhos de Mateus e Marcos. A proximidade que há entre a figura de Jesus e a da sua discípula também terá causado outra ordem de tensão, haja vista que esse detalhe poderia alimentar as cogitações acerca do hipotético relacionamento amoroso protagonizado por eles, evento que, sob a ótica católica, colocaria em xeque a divindade cristã, possibilidade que a censura inquisitorial deve ter tentado mitigar a todo custo.

Apesar de não haver documento conhecido que aduza ao estabelecimento de processo censório relativo aos quadros sobreditos, essa suposição adquire envergadura se for levado em conta que as ações repressivas levadas a cabo pela Igreja nas primeiras décadas do século XVI, “[...] se centravam [...] nas representações figuradas (pintura e escultura) presentes nos locais de culto [...]” (MARTINS, 2005, p. 271). Com efeito, a fim de salvaguardar a conformidade das imagens com os parâmetros teológicos católicos, foram impostas proibições a

[...] todos os debuxos, imagens, retábulos, panos, quadros, medalhas [...], em que se acharem [...] figuras ou pinturas indecentes, pouco honestas, ou suspeitas e escandalosas, injuriosas ao Estado eclesiástico, religiões, Santa Sede Apostólica, santos sacramentos, invocações e veneração de Santos e suas imagens e religiões. E assim imagens de mistérios sagrados, não sendo conformes à verdade da cousa e a escritura divina, como as em que se pinta Nossa Senhora ao pé da cruz como desmaiada e houvesse padecido espasmo, e finalmente quaisquer retratos ou quadros de autores condenados [...] (INDEX AUCTORUM DAMNATAE... Lisboa, 1624, p. 82).

Ressalta desse conjunto de regras,³¹ a invocação da máxima rigidez doutrinária para proscrever obras e vedar o recurso a métodos considerados indecentes, injuriosos e heréticos, incidentes principalmente sobre produções religiosas. A expurgação de eventos inofensivos, tais como um espasmo ou desmaio de Maria ao pé da cruz, sintomático de um zelo teológico esquizofrênico, permite entrever que a exposição dos seus seios, como ocorre n'A *Virgem do Leite*, insta o corpo censório à exasperação. “Nesta matéria, o rigor inquisitorial foi levado ao extremo, bastando, por vezes, como fundamento de proibição de uma obra, uma referência menos ortodoxa à [Fé Católica].” (MARTINS, 2005, p. 352).

Sentindo-se ameaçada pelo espírito da Reforma Protestante, em franca ascensão nesse período, a Igreja “deseja que as obras de arte expressem o significado da ortodoxia de forma tão independente de qualquer interpretação arbitrária quanto os escritos teológicos” (HAUSER, 2003, p. 454). Assim, espera-se que as produções de temática eclesiástica propaguem a fé, coloquem os cristãos em contato com a divindade, mas, em hipótese alguma, operem a descida do sagrado ao nível do humano, tampouco profano. Não por acaso, com o intuito de captar o supramundano, os pressupostos estéticos confessionais se alinham a determinados expedientes das poéticas clássicas, nomeadamente o tom decoroso, que impele a criação artística a não violar os códigos morais, o bom gosto e o estilo sublime, que se desvia do tratamento sério e trágico da realidade quotidiana, em consonância com os níveis hierárquicos de representação, segundo os quais as experiências corriqueiras só podem ter lugar na arte no âmbito das espécies baixa ou média, de modo grotesco e cômico.

A estratificação da *mimesis*, conforme apresentado no capítulo I, encontra correspondência e apoio no mundo aristocrático do Antigo Regime, cuja arquitetura requestava a manutenção de um *status quo* compartimentado em estratos sociais herméticos.

³¹ Essas regras foram promulgadas somente em 1624, época em que a Censura elaborou um índice de obras defesas, o primeiro a ditar normas específicas para imagens, gravuras e estampas. Não obstante, essas regras consagram a prática censória anterior ao século XVII, o que oferece segurança para afirmar que elas nortearam, *avant la lettre*, a avaliação das produções artísticas quinhentistas.

Os quatro séculos de ocultamento e/ou deformação que acompanham a trajetória d'*A Virgem do Leite* e o *Tríptico de São Brás* parece ter origem, portanto, na notável desconformidade que há entre essas obras e a ortodoxia estética e política do sistema cultural católico-absolutista que vigorou do século XVI até o XVIII. Feitas as devidas ressalvas, o histórico desses painéis ilustra, até certo ponto, o modo como se desenrolou a escrita romancística no Portugal setecentista, matéria que será de agora em diante analisada.

Pelo seu *éthos* pluralista e instável, o romance ingressa no horizonte do Antigo Regime como um gênero de oposição³², organicamente articulado à decomposição da escala fixa de valores do universo feudal, paulatina e/ou abruptamente substituída por um dinamismo que abre caminho para um espaço de tensão, juncado por embates e ciclos de mudança. Frederick Karl nomeia essa disposição como cultura adversária. Em seus estudos sobre o romance inglês do século XVIII, aplicáveis, nas devidas proporções, ao que sucede em Portugal, ele conclui que

From its start, the English novel has represented an adversary culture. [...] it stood for new and often dangerous ideas, criticized the predominate culture, and displayed what were often subversive forms of behavior. It upset familiar assumptions, questioned realistic presuppositions, and tested out, however sparingly at times, new ideas, forbidden desires, secret wishes. (KARL, 1974, apud VASCONCELOS, 2007, p. 22).

Desse modo, a escrita romancística ameaça, no campo cultural, político e estético, o modelo social dinástico, “desempenhando importante função na criação de [...] uma identidade de classe para os estratos sociais médios ascendentes³³, antes mesmo que essa classe existisse na acepção moderna” (VASCONCELOS, 2007, p. 21-22). Como tal, não

³² A expressão “gênero de oposição” foi cunhada por Ference Féher em seu livro *O romance está morrendo?*

³³ Como visto no capítulo I, o romance ficou guardado como gênero próprio da era burguesa, perspectiva que, conforme apontado antes, requer modalização. Embora assome, no século XVIII e XIX, como contraposto estético e político do sistema cultural do Antigo Regime, vale lembrar que “[...] não se trata somente do fato de que o romance é uma expressão adequada de sua época, que serve à auto-expressão da sociedade burguesa [...], pois isso seria limitar-nos a uma resposta digna do relativismo sociológico.” (FEHÉR, 1997, p. 35). Portanto, se, nesse ponto, devido às contingências do século XVIII, é evocada a correspondência entre esse gênero e a era burguesa, permanece em vista que o romance também se presta à decomposição do arcabouço social burguês-capitalista. “Mesmo respondendo à estrutura do sistema de mercado, o romance não aceita jamais a concepção de valores deste”. (FÉHER, 1997, p. 71).

causa espanto que as baterias do aparelho censório-inquisitorial português tenham se voltado sistematicamente contra o romance, logrando não apenas censurar e desencorajar quem queria cultivá-lo, mas também eliminar ou soterrar as sementes de subversão que escaparam aos inúmeros bloqueios interpostos.

A sinuosa e escorregadia relação dos órgãos censórios com o romance compõe um capítulo decisivo na história desse gênero em Portugal, particularmente durante o Antigo Regime, período em que vigoraram dois modelos principais de censura: o Tripartite e o desenvolvido pela Real Mesa Censória, os quais serão doravante recenseados. Tendo em vista os objetivos desta tese, não interessa aqui pontuar apenas historicamente esses fenômenos. Assim sendo, esses modelos serão abordados com vistas ao mapeamento das obras e dispositivos de escrita que eles tentaram obstruir, apontando o impacto dessas proibições e a importância que as unidades censuradas tiveram para a história do romance português. Em determinados pontos, será feita ainda uma breve análise dessas obras e técnicas de composição com o intuito de evidenciar os perigos que elas representavam, bem como a incorporação posterior delas no romance.

2.2– A censura tripartite e as bases do sistema cultural hegemonic

Jacinto do Prado Coelho (1977) considera a censura como um dos artefatos queaciona a originalidade da literatura portuguesa. No entanto, esse mecanismo repressivo não é prerrogativa da parte mais ocidental da Europa. Na história da civilização humana, tem sido recorrente a alocação de dispositivos repressivos para impedir a quebra do equilíbrio político e religioso pelo poder intelectual. Em razão disso, a veiculação de um dado pensamento, uma elaboração estética, tendo ou não o livro como base material, quando considerados

perniciosos ao estabelecimento da ordem política vigente, se tornaram potenciais gatilhos de penalidades, consoante a variedade de métodos, lugares e épocas.

Como manifestação de defesa dos poderes civil e religioso, a censura está presente na livre Atenas da Grécia Antiga, onde Sócrates foi objurgado; durante o Império Romano, quando Augusto manda queimar, em praça pública, mais de 2000 volumes de livros pouco recomendáveis; na Idade Média³⁴, momento em que a Igreja Católica busca se proteger de diversas seitas dissidentes; por ocasião da Reforma, período em que o papado mira a produção de ideias protestantes (cf. MARQUES, 1963, p. 5); no século XVIII, época em que monarquias absolutistas se unem à Igreja contra o pensamento das Luzes, “procurando opor um dique [...] às infiltrações das concepções filosóficas, políticas, sociais e dos conhecimentos científicos que pudessem ameaçar a estabilidade do modo de ser dos Estados” (FERRÃO, 1927, p. 15-16); ou ainda nos séculos XX e XXI, quando uma profusão de regimes totalitários e ditatoriais ainda dá seguimento à insistente batalha contra a circulação de ideias, obras de arte e informação.

Conquanto adotar a censura como índice que especifique a originalidade da literatura portuguesa seja questionável, importa destacar que esse aparelho não deixou de figurar entre as colunas do campo artístico-cultural lusitano, seja por meio da imposição de sanções à produção e circulação de livros e ideias ou, paradoxalmente, pelo corolário da consagração dos itens defesos, efeito colateral em que resultou, muito frequentemente, a ação de proibir. “Salvo períodos que poderíamos classificar de exceção, a censura, [na condição de] instituição, tem acompanhado, ao longo da história, a vida cultural portuguesa” (RODRIGUES, 1980, p. 11).

³⁴ A tradição censória da Igreja é, na verdade, anterior à Idade Média. “[...] desde sempre, esta instituição lançou mão da censura intelectual como meio de preservar a fé a moralidade dos cristãos: o Concílio de Niceia, em 325, proibiu os livros de Ário, e o de Cartago, ocorrido em 398, determinou que os Bispos não lessem os livros dos gentios. As obras de Orígenes foram condenadas, em 399, pelo patriarca de Alexandria, e as de Nestório foram proibidas no Concílio de Éfeso, realizado em 431. Os livros dos maniqueus foram, também, proibidos por decisão do Concílio de Roma de 444 [...]. (MARTINS, 2005, p. 128). Além de proibir, “[...] exigia a igreja cristã, desde os seus primeiros tempos, que os que queriam se converter ao cristianismo queimassem os livros tidos heréticos e não tornassem a ler outros.” (FERRÃO, 1923, p. 10).

Como equipamento oficial, a censura lusitana foi regulamentada em 1576, quando D. Sebastião tornou obrigatório o exame prévio e aprovação do Desembargo do Paço para qualquer livro que se desejasse publicar:

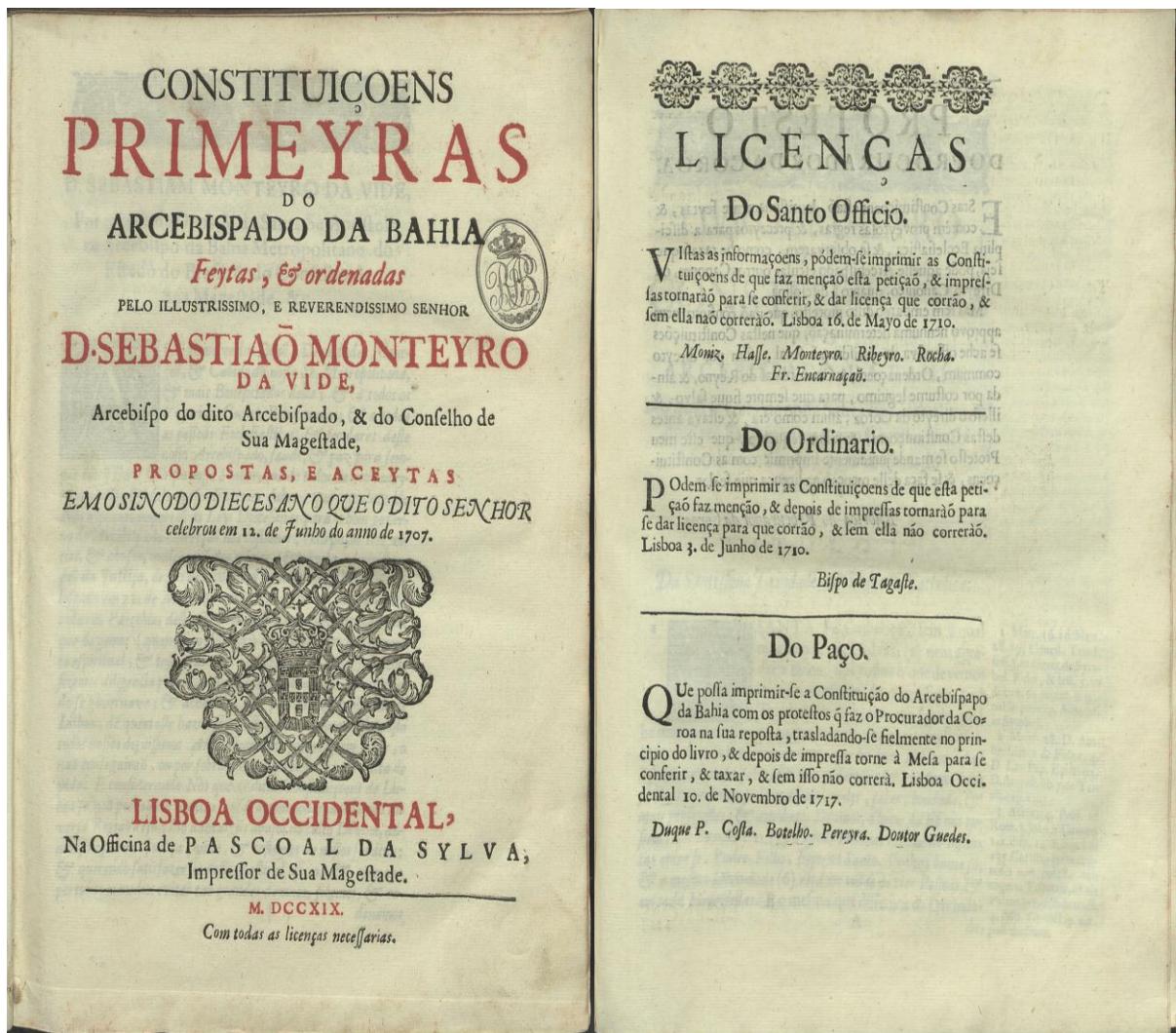
Eu El-Rey [...] hei por bem e mando que aqui em diante pessoa alguma, morador e natural dos ditos meus Reinos, de qualquer estado, qualidade e condição que seja, não imprima, nem mande imprimir nos ditos meus Reinos, nem fora deles, livros, nem obra alguma, de qualquer história ou matéria que seja, sem primeiro o dito livro ou obra, além de ser pelos Inquisidores e Oficiais do Santo Ofício da Inquisição, ser vista e bem examinada pelos Desembargadores do Paço na mesa do seu despacho (SÁ, 1983, p. 96-97).

A edição desse alvará não invalidou a atuação do Ordinário da Diocese, órgão mais antigo a exercer o controle da escrita nos domínios portugueses³⁵, e da Inquisição, instalada a partir de 1536. Com efeito, o regime censório adotou um modelo tripartite, nos termos do qual a publicação das obras ficava condicionada à obtenção de licença dos poderes régio, episcopal e papal³⁶, fato que confirmou a coincidência dos objetivos do Estado com os da Igreja e o fortalecimento da, já longeva, aliança celebrada, tácita ou explicitamente, entre essas instituições, perdurável, salvo interregnos pontais, durante os quase oito séculos da monarquia portuguesa. A emergência da censura tríplice, nesses termos, representou o alinhamento e incorporação do acervo tecnológico desenvolvido pelas instâncias repressivas que atuavam anteriormente, sobretudo após a invenção da imprensa (1436) e a eclosão da

³⁵ Segundo Martins (2005), o primeiro documento conhecido que certifica o exercício da censura episcopal data de 1539, ano em que o Infante Dom Afonso, Arcebispo de Lisboa, ordenou aos livreiros de Lisboa que apresentassem ao teólogo Álvaro Gomes um catálogo dos seus livros, “para ele selecionar e condenar os volumes suspeitos, principalmente entre os que viesssem da Alemanha, para evitar que chegassem às mãos de qualquer católico” (SÁ, 1983, p. 59-60). No entanto, já no século XIV, o papa Gregório XI instou o reinado de D. Fernando (1367-1383) a implantá-la, o que leva a crer que a censura desempenhada pelo Ordinário é bastante anterior ao ano de 1539, ainda que não fosse conduzida na forma de exame prévio, como é torna padrão no século XVI.

³⁶ Nos casos em que as obras fossem escritas por religiosos, além da autorização do Desembargo do Paço, Inquisição e Ordinário da Diocese, era necessária a permissão da ordem religiosa a que pertenciam os autores. Acerca da censura tripartite, ainda é digno de nota sublinhar que esse modelo se consolidou somente a partir de 1628, quando se tornou prática corrente o exercício do controle intelectual pelo Santo Ofício, Ordinário e Desembargo do Paço, simultaneamente. “Nos princípios do século XVII apareciam, umas vezes, obras impressas só com licença da Inquisição, outras com licença do Santo Ofício e Ordinário” (MARTINS, 2005, p. 23).

Reforma Protestante (1517), eventos que instrumentalizaram a difusão de ideias e escritos anticanônicos.



Frontispício e folha de rosto do livro *Constituiçōens Primeyras do Arcebispado da Bahia* (1719), de D. Sebastião Monteyro da Vide, onde é possível visualizar as licenças do Santo Ofício, Ordinário da Diocese e Desembargo do Paço, bem como o selo *Com todas as licenças necessárias*, estampado na parte inferior do frontispício.

Pela via estatal, a supervisão da escrita já ocorria através do controle dos portos e alfândegas, ou ainda por meio da inspeção de livrarias (públicas ou privadas). De modo geral, essas medidas eram adotadas para atender alguma solicitação papal que visava interceptar e coibir materiais considerados perniciosos à Religião. Seguindo essa diretriz, Dom Afonso V ordenou, em 1451, que fossem confiscados e queimados os livros de autoria de John Wyclif,

Jan Huss, Frei Valdo “e doutros alguns que pelos Doutores santos e católicos da dita Santa Madre Igreja são reprovados por falsos e heréticos” (SÁ, 1983, p. 50-51). Demonstração semelhante de adesão à Santa Sé também foi dada por D. Manuel I, que prontamente subscreveu o esforço de contenção de Leão X contra a entrada de obras protestantes em Portugal, e por D. Sebastião, que, em resposta ao papa Pio V, rubricou, em 1571, o combate à doutrina luterana.

A concessão de privilégios de impressão e venda de livros foi outra plataforma que o poder régio concebeu para controlar a atividade intelectual. Em 1481, oito anos antes da impressão do primeiro livro em língua portuguesa – *O Tratado de Confissom* –, Dom Afonso V confere carta a três livreiros de origem francesa, isentando-os do pagamento de tributos (sisa e dízima) nas operações de compra e venda de livros trazidos de fora do reino. “Trinta anos mais tarde [...], esse privilégio passou, por iniciativa de D. Manuel a lei geral” (MARTINS, 2005, p. 12). No que concerne aos textos impressos internamente, os primeiros documentos que fazem menção a essa cláusula são do começo do século XVI. Em 1501, segundo Anselmo (1991), foi dado a Valentim Fernandes o direito de imprimir *Glosa Famosíssima sobre las coplas de D. Jorge Manrique* (cf. MARTINS, 2005, p. 13). Mais adiante, em 1537, consta em registro que D. João III outorgou a Baltazar Dias, dramaturgo, poeta e romancista contemporâneo de Gil Vicente, privilégio para publicar suas obras:

Dom Johan etc. A quantos esta minha carta virem faço saber que Balltezar Diaz, cego, da Ilha da Madeira, me disse por sua petyçam que ele tem feito alguas obras asy em prosa como em metro, as quaes foram já vistas e aprovadas e allguas delas impirmidas, segundo podya ver por hum publico estromento que perante mim apresentou (RODRIGUES, 1980, p. 19).

Conforme se pode depreender do alvará, a concessão feita a Baltasar Dias está vinculada ao exame prévio das obras e subsequente aprovação, dispositivo que possibilitava “ao poder político não apenas superintender na publicação, mas também estabelecer, através

das limitações impostas aos autores, livreiros, impressores e mercadores de livros, a fiscalização ideológica" (cf. NEGRONI, 1995, p. 14).



Frontispício das edições de *Auto de Santa Catarina* e *Malícia das Mulheres*, de Baltazar Dias, publicadas em 1738. Além do selo *Com todas as licenças necessárias*, consta que as obras gozam de *Privilégio Real*.

Na esfera eclesial, o catálogo de experiências que embasou o advento do regime de censura tríplice era abundantemente denso. As intercorrências derivadas da revolução tipográfica de meados do século XV impuseram à Igreja a necessidade de aperfeiçoar e adaptar os equipamentos censórios, uma vez que as medidas repressivas adotadas até então

começavam a dar provas de insuficiência. Como resposta, foi instituído, em consonância com o legado acumulado no período anterior, o formato preventivo de censura, adotado, inicialmente, nos bispados de Colônia (1475) e Mogúncia (1486) e, posteriormente, ratificado como lei geral pelo Concílio de Latrão (1515), que prescreveu a obrigação de submeter “todos os livros a dupla aprovação: em Roma, do vigário do Papa e do mestre do Sacro Palácio; nos outros locais, do bispo da diocese e de um representante do Tribunal da Inquisição, onde o houvesse” (MARTINS, 2005, p. 128).

Em Portugal, o ano de 1539 significou um marco para a censura prévia. Nele, o Cardeal Infante D. Henrique foi nomeado Inquisidor-Geral, fato que, além de consolidar a fixação do Santo Ofício, impulsionou a atividade censória numa vertente preventiva. São desse ano os processos que envolvem o escrutínio preliminar para certificar a publicação de *O Ensino Cristão*, de Luís Rodrigues, e *Grammatica da língua portuguesa com os mandamentos da santa madre igreja*, de João de Barros, pioneiros nessa modalidade.

Nos anos subsequentes, a capilaridade da censura se expandiu sobremaneira. Em 1540, D. Henrique nomeou três religiosos para examinar os livros, medida que significou mais um passo no sentido de estabilizar a Inquisição em solo português. No mesmo ano, foram alcançados os impressores, notificados a não imprimir “cousa alguma, sem primeiro mostrarem aos censores nomeados” (cf. RÉVAH, 1960, p. 22), o que redundou, em 1541, na proibição do opúsculo *Fides, religio, moresque Aethiopum*, de Damião de Góis, proscrito sob alegação de que era favorável à fé e os costumes dos etíopes, contrariando o dogma segundo o qual não havia salvação fora da Igreja. Ainda na década de 1540, foi elaborado, por iniciativa do Inquisidor-Geral, o primeiro índice de livros proibidos (1547)³⁷, que tinha por meta

³⁷ “O índice baseia-se, em primeiro lugar, em catálogos e proibições avulsas da atividade censória da Faculdade de Teologia de Paris. Outras fontes foram [...] os índices espanhóis de 1547, de 1545 e, provavelmente, de 1540 e as censuras elaboradas pela Universidade de Lovaina e pela Inquisição Flamenga. Este índice vem precedido duma carta do Cardeal-Infante onde se ordena que “em virtude de obediência e sob pena de excomunhão que daqui em diante non tenhão em seu poder nem leão pelos livros abaixo declarados”. Na mesma carta se inicia uma regra da Inquisição portuguesa particularmente grave: não são proibidos apenas os livros expressamente

principal, possivelmente sob influência das emanações provenientes do Concílio de Trento (1545-1563), vedar Portugal à infiltração dos postulados teológicos do humanista Erasmo de Rotterdam e o ideário protestante de Martinho Lutero, de quem se proibia a obra inteira³⁸.

O desrespeito às determinações contidas nesse índice resultou na detenção dos mestres bordaleses que dirigiam o Colégio das Artes em Coimbra, autuados pelo crime de posse ilegal de livros. Com Diogo da Teive, foi encontrada *L'institution da la religion chrétienne*, de Calvino; mestre João Buchanan possuía *Graeci literatura*, do reformador Ecolampádio, *Arithmetica integra*, do teólogo protestante Miguel Stifel, *Orações e Pro Milone*, de Cícero, em sua biblioteca; João da Costa, por sua vez, em sua opulenta livraria, guardava obras de Erasmo, Dante, Petrarca, Boccaccio e Melanchthon (*Dialectica ou Retórica*), sendo este último considerado o mais perigoso pelas autoridades inquisitoriais, posto que foi um colaborador direto de Lutero, a quem substitui posteriormente³⁹. Com essas apreensões, a malha censória, que já antes inserira tentáculos na produção e distribuição de livros, completou, ao atingir a leitura, as bases do circuito repressivo tripartite, o qual, uma vez munido de autoridade para legitimar quem podia ler e escrever, o que era produzido, como e onde as obras e ideias circulavam⁴⁰, se tornou núcleo do sistema cultural hegemônico que a Censura, resguardada numa cosmovisão monolítica e anti-herética, agenciou entre os séculos XVI e XVIII. Nesse sentido, o Colégio das Artes, idealizado como expressão do fluxo renovador que a corrente humanista vinha promovendo através da crítica aos postulados

mencionados no índice que se segue, mas “outros quaesquer sospetios na ffee”. Naturalmente que esta regra deixava grande poder de decisão aos inquisidores, pois acobertava um número ilimitado de argumentos” (RODRIGUES, 1980, p. 22-23).

³⁸ O índice de 1574 proibia apenas três obras de Erasmo de Roterdã. São elas *Moria Coloquia*, *Miles Christianus* e *Modus Confitendi*.

³⁹ Lembra Martins (2005) que o caso dos mestres bordaleses não era inédito em Portugal. Em 1545, o padre Simão Rodrigues, morador de Évora, denunciou ao Tribunal da Inquisição que o duque de Aveiro portava seis ou sete volumes de livros de Lutero e Ecolampádio.

⁴⁰ Além de abranger as questões ligadas à produção, leitura e circulação, o trabalho dos censores, com o passar do tempo, também passou a englobar a atividade de crítica literária, de maneira a embasar os pareceres, além dos critérios religiosos, em elementos de cunho estético. Esse aspecto, de suma importância para compreensão da atuação censória, será tratado mais adiante.

estético-filosóficos legados pela Idade Média⁴¹, assomava ao aparato repressor, cuja perspectiva irmanava o Humanismo à Reforma, como polo cultural contra-hegemônico. Em razão disso, adquire sentido estratégico a tomada do comando dessa instituição pelos jesuítas, ação que eclipsou as aspirações progressistas em que estava ancorado o Colégio das Artes.

Contiguamente, o processo dos mestres bordaleses também se converteu, dada a rigidez das penalidades que foram imputadas e o impacto que essas medidas geraram no campo cultural, em catalisador ideológico e didático. Desse modo, a legitimação do crescente poder de que a Inquisição se cingia era consequência imediata da reabilitação da plêiade escolástica operada pelos jesuítas, doravante curadores da matriz cultural predominante⁴².

Fortalecida pelos dividendos desses episódios, a máquina censória se alargava, fato claramente evidenciado pelo surgimento do segundo índice expurgatório (1551), por meio do qual D. Henrique aumentou a lista de obras e autores proscritos⁴³, além de intensificar as sanções impostas aos que infringissem as determinações inquisitoriais. A esse respeito, Israël Révah (1960) assinala que o index em questão foi o mais volumoso, minucioso e menos liberal dos catálogos publicados até aquela data em países católicos. Como medida de precaução, esse rol foi impresso, de maneira que se tornava inócuo alegar o seu desconhecimento, álibi a que tinham recorrido os diretores do Colégio das Artes. A inclusão de livros em língua vernácula foi outra novidade adotada na elaboração desse

⁴¹ A reação ao método escolástico, assentando numa abordagem epistemológica que procurava, *grossso modo*, explicar as questões concernentes à vida por meio da subordinação da razão à fé, foi uma das notas dominantes do Humanismo. Como alternativa, os humanistas propuseram uma interpretação racionalista dos fenômenos, baseado não mais no mero comentário ou mesmos na especulação supersticiosa, mas na observação e experimentação, pautando-se “o hábito de observar e de raciocinar à luz dos fatos” (DIAS, 1952, p. 216).

⁴² Os membros da Companhia de Jesus (fundada em 1534, ao abrigo da Contrarreforma), se destacaram no combate ao pensamento herético. Entre 1555, quando assumem o controle efetivo do Colégio das Artes, bem como do sistema de ensino em Portugal, até meados do século XVIII, momento em que são expulsos de Portugal por determinação do Marquês de Pombal, os jesuítas acumularam notável influência nas esferas política, cultural, literária e religiosa. “[...] são pregadores de autos de fé, acompanham os presos à fogueira, são examinadores de livros, encarregam-se da organização [dos índices]” (RÊGO, 1982, p 88).

⁴³ O índice de 1547 continha 161 títulos, já o rol de 1551 arrolava 487 livros. Das obras de Erasmo de Rotterdam, por exemplo, treze integravam o segundo índice, ao que passo que, no primeiro, figuravam apenas três. “A lista de autores protestantes proibidos [...] é aumentada, tendo o censor português utilizado para esse fim a monumental *Bibliotheca Universalis* do erudito suíço Conrad Gesner. Este trabalho [...] dos censores portugueses de procurarem livros estrangeiros a serem proibidos, veio a exercer, mais tarde, uma influência significativa nos índices romanos” (RODRIGUES, 1980, p. 23).

inventário, prática que se tornaria mais frequente a cada nova lista. Dentre esses livros, constavam sete autos de Gil Vicente: *Auto de Dom Duardos* (1525), *Auto da Lusitânia* (1532) *Auto de Pedreanes ou Farsa do Clérigo da Beira* (1529), *Auto de Jubileu d'Amores* (1531), *Auto da Aderêncie do Paço* (1531), *Auto da Vida do Paço* (1531) e *Auto dos Físicos* (1524).

Em diálogo com o primeiro Index romano (*Index Librorum Prohibitorum* ou Índice Tridentino), publicado em 1559, a engrenagem censória portuguesa compôs o terceiro rol de livros proibidos. Datado de 1561 e assinado por Fr. Francisco Foreiro, esse índice firmou Portugal na vanguarda da censura entre os países católicos. Juntamente com o catálogo de 1551, foi alçado à condição de parâmetro da versão definitiva do Índice Tridentino (documento cardeal do Concílio de Trento) e, como tal, se tornou “guia da repressão intelectual na cristandade da Contrarreforma” (RÊGO, 1982, p 47). Por essa razão, Frei Francisco Foreiro, que gozava “duma experiência única no mundo católico” (RODRIGUES, 1980, p. 25), foi convocado para ser secretário da comissão que deu cabo, em 1564, do *Index Librorum Prohibitorum*, validado em Portugal sem embargos⁴⁴, diferente do que ocorreu na Espanha e Itália, onde as regras provenientes de Roma não foram seguidas irrestritamente. Essa conduta ultramontana fica patente no tratamento dado à edição d’*Os Lusíadas* de 1584, publicada mediante expurgação das passagens indecorosas⁴⁵. Na Espanha, em contrapartida, a mesma obra veio a público sem cortes, não obstante a acusação de que episódios como a Ilha dos Amores conservavam desonestidades, amores profanos e sensuais.

Após a instituição do regime tríplice, em 1576, a censura portuguesa, ainda que já estivesse largamente abastecida de tecnologia e legislação censória, manteve uma intensa e contínua atividade de indexação. Em 1597, foi publicado o segundo Index Romano, acolhido com extremo fervor em Portugal. “Logo este índice [...] foi impresso em Lisboa, precedido

⁴⁴ A versão portuguesa do Index de 1564 foi publicada em 1581.

⁴⁵ A primeira edição, de 1572, só foi publicada sob a condição de precaver os leitores “contra os erros teológicos contidos nas alegorias dos deuses pagãos e os perigos de se confundirem os falsos deuses com o verdadeiro” (RODRIGUES, 1980, p. 25).

duma ordem do Inquisidor-Geral, o bispo de Elvas, D. António de Matos Noronha, que lhe dava força de lei [...]” (RODRIGUES, 1980, p. 26). Como no anterior, a precursão lusitana foi notada, de maneira que “[os] censores portugueses [viam] sancionadas pelo papa as regras que há muito vinham sendo aplicadas em Portugal” (RODRIGUES, 1980, p. 26).

Essa sanha indexadora atingiu o seu apogeu no ano de 1624, quando foi lançado o índice português mais bem arrematado, disposição que levou Graça Almeida Rodrigues a considerá-lo “o Livro de Oiro da Censura Portuguesa” (RODRIGUES, 1980, p. 26). Nessa mesma direção, Raul Rêgo descreveu as mil e quarenta e sete páginas desse índice como

[...] um monumento repressivo, como outro não o conhecemos [...]. Pelo seu volume e formato, pelo esplendor de sua portada [...], mas sobretudo pela maneira como esquematizou quanto diga respeito a livros suspeitos na fé e nos bons costumes, como catou todas as páginas e sentenças, como juntou aos índices da Igreja Universal o que a Portugal diz respeito, e abarcando neste o que lhe pareceu faltar no da Igreja Universal, o calhamaço constitui pedra básica na evolução da censura eclesiástica, em Portugal e no mundo. (RÊGO, 1982, p. 89).

Ao organizá-lo, os censores, não satisfeitos com a anexação integral da catalogação romana, já notadamente influenciada pela portuguesa, acrescentaram uma lista de livros que eram proibidos somente em Portugal. Esse procedimento era praxe desde o índice de 1551, portanto não deveria causar impressão, não fosse o fato do número de obras interditadas na pátria de Camões ter sido muito maior que o inventário de livros embargados pela Santa Sé⁴⁶, o que atesta, a par dos exemplos antes arrolados, o rigor exacerbado com que a atividade censória foi exercida na faixa mais ocidental da Península Ibérica.

Resultado da compilação meticulosa e atualizada dos catálogos anteriormente publicados e, consequentemente, fruto de uma mentalidade ultraortodoxa, empenhada em impermeabilizar e/ou esterilizar as manifestações culturais em Portugal, o índice de 1624 logrou o patamar mais elevado da arquitetura censória, evento que guarda uma relação de

⁴⁶ Os livros decalcados do índice romano ocupavam 75 páginas, ao passo que a lista de obras acrescentadas em Portugal chegava a 138 laudas. Se for considerada a terceira parte do índice, aquela dedicada às obras que deveriam ser expurgadas parcialmente, essa proporção se mantém.

sinonímia com a estabilização do sistema cultural hegemônico que vigorou entre os séculos XVI e XVIII, período marcado pelo desenvolvimento de uma gramática voltada à uniformização do tecido cultural, então radicado no escamoteio das produções artísticas adversas à ordem promotora desse sistema.

2.2.1 – A contenção dos procedimentos romancísticos e da cultura popular

Feito esse mapeamento dos principais eventos relacionados aos processos de formação e consolidação da censura tríplice em Portugal, fundamental para se compreender o modo como os sistemas literário e cultural se conformam no intervalo que vai do século XVI ao XVIII, vale a pena, a partir de agora, focalizar o contencioso verificado entre a repressão intelectual e o romance durante a vigência do modelo tripartite, que se estendeu até 1768.

Embora o escopo da inquietação censória estivesse, inicialmente, concentrado no combate à heresia, nomeadamente o luteranismo, e os postulados filosófico-científicos que colidiam com a mundividência ortodoxa proposta pela mentalidade tridentina, a escrita romancística ocupou espaço nos índices proibitórios e nos pareceres dos censores, volume que, com o passar do tempo, foi se ampliando exponencialmente, figurando, na centúria setecentista, entre os principais itens proscritos e expurgados.

Inicialmente, as medidas repressivas atingiram o romance de forma mais indireta, isto é, por meio da contenção de procedimentos escriturais que fizeram carreira nesse gênero, tais como a sátira, o sarcasmo, o distanciamento irônico e a reconstituição crítica da realidade pela via da comicidade⁴⁷. *Elogio da Loucura* (1508), de Erasmo de Rotterdam, certamente

⁴⁷ Ainda que não estejam circunscritos em construções romancísticas, a consideração desses procedimentos é de extrema importância para se compreender os desenvolvimentos do romance, caracterizado, desde a Antiguidade, pela incorporação de elementos compostionais dispersos em diversos gêneros. A título de ilustração, os embriões da orquestração romancística moderna (século XVIII e XIX) são visíveis nas antigas “[...] novelas realistas, nas sátiras [os autorretratos irônicos das sátiras de Horácio e as sátiras de Marcus Varrão], em algumas formas biográficas e autobiográficas [*Apologia de Sócrates*, Dion Crisóstomo, Justino, Cipriano, Ciclo de Lendas Clementinas e Boécio], em alguns gêneros puramente retóricos (por exemplo, na diatribe), nos gêneros

está entre os livros em que alguns desses componentes foram manejados. Esse juízo é partilhado pelo autor na dedicatória da obra, na qual, antecipando-se à recepção desfavorável da censura, expõe os registros discursivos a que recorreu:

Já prevejo que não faltarão detratores para insurgir-se contra ela, acusando-a de frivolidade indigna de um teólogo, de sátira indecente para a moderação cristã, em suma, clamando e cacarejando contra o fato de eu ter ressuscitado a antiga comédia e, qual novo Luciano, ter magoado a todos sem piedade. Mas, os que se desgostarem com a ligeireza do argumento e com o seu ridículo devem ficar avisados de que não sou eu o seu autor, pois que com o seu uso se familiarizaram numerosos grandes homens. Com efeito, muitos séculos antes, Homero escreveu a sua *Batraquiomaquia*, Virgílio cantou o mosquito e a amoreira, e Ovídio a nogueira; [...] Glauco enalteceu a injustiça, o filósofo Favorino louvou Tersites e a febre quartã; Sinésio a calvície e Luciano a mosca parasita; finalmente, Sêneca ridicularizou a apoteose de Cláudio, Plutarco escreveu o diálogo do grilo com Ulisses, Luciano e Apuleio falaram do burro; e um tal Grunnio Corocotta fez o testamento do porco, citado por São Jerônimo. [...] haverá maior injustiça do que [...] não poder pilheriar um literato, principalmente quando a pilhória tem um fundo de seriedade, sendo as facécias manejadas apenas como disfarce, de forma que quem as lê, quando não seja um solene bobalhão, mas possua algum faro, encontre nelas ainda mais proveito do que em profundos e luminosos temas? [...] Portanto, assim como não há nada mais inepto do que abordar graves argumentos puerilmente, assim também é bastante agradável e plausível tratar de igual forma as pilhérias, não têm aqui outro objetivo senão o de pilheriar. [...] Quanto à imputação de sarcasmo, não deixarei de dizer que há muito tempo existe a liberdade de estilo com a qual se zomba da maneira por que vive e conversa o homem, a não ser que se caia no cinismo e no veneno. Assim, pergunto se se deve estimar o que magoa, ou antes o que ensina e instrui, censurando a vida e os costumes humanos, sem pessoalmente ferir ninguém. (ROTTERDAM, 2003, p. 12-14).

Apesar de ser classificado como ensaio, *Elogia da Loucura* cultiva afinidade, para além da filosofia e teologia, com a escrita literária, filiando-se, como modo de se distanciar da herança medieval, à linhagem de escritores clássicos como Homero, Virgílio, Ovídio, Sêneca, Luciano e Apuleio, com destaque para os dois últimos, haja vista o modo paradigmático como ambos empregaram a sátira, veio a que Erasmo recorre para vergastar os vícios (clericais e seculares) da sociedade e perscrutar as paixões e psicologia humanas, ancoras que o romance dos séculos XVIII e XIX depurou através das penas de Voltaire, Diderot, Antônio José da

epistolares. [...] Neste plano [...] são construídas também as variantes do “romance do asno” (do falso Lúcio e do falso Apuleio) que chegou até nós, e o romance de Petrônio. (BAKHTIN, 2010, p. 167-168).

Silva, Almeida Garrett, Camilo Castelo Branco e Machado de Assis, antecedidos por Erasmo também no uso da técnica do comentário autoral e do diálogo intertextos.

Da relação com esses últimos escritores, é possível deduzir, a partir dos nexos temporais em que se subsistem e das matrizes estético-filosóficas em torno da quais se agrupam, o vínculo de parentesco que há entre o pensamento erasmiano, o Iluminismo e a ordem burguesa instaurada no decurso dos séculos supracitados. A crítica que submete ao crivo da razão os eventos sagrados, a problematização do esgarçamento da individualidade que as instituições promoveram em nome do Direito Divino e o apreço às leis da natureza, tidas como alavancas que (também) organizam o mundo, estão entre as premissas fermentadas por Erasmo que foram, posteriormente, cultivadas no século XVIII e aprofundadas durante a centúria oitocentista, em cujos campos literários o romance foi o gênero mais afeito a asilar e transformá-las em narrativa.

Camilo Castelo Branco, na introdução de *A Mulher Fatal* (1870), confirma a validade dessa hipótese. Além de reconhecer o intercâmbio criativo que sua obra estabelece com o legado de Erasmo de Rotterdam, Camilo o inclui entre os luminares do panteão satírico ocidental, ao lado dos clássicos Aristófanes, Esopo e Petrônio; dos renascentistas Gil Vicente e Rabelais; de Molière; e dos setecentistas Sterne, Voltaire e Heyne, autores que, segundo Camilo, revestiram o riso de uma dimensão analítica, racionalista e transfiguradora, capaz de desvelar engrenagens sociais e humanas ou fazer ruir tronos e altares:

O riso que escava, mina e alui tegonias; O riso que desfaz religiões, cujo berço boiou embalado sobre ondas de sangue; O riso que abate a abóbada do templo sobre as ossadas dos mártires; O riso que revoluteia as tormentas dos impérios, e abisma tronos, e espuma espanadas de lama – lama com que as gerações erigem os seus marcos milenários, as suas cronologias gloriosas (CASTELO BRANCO, 1987, p. 1061)

Mordaz e zombeteiro em sua crítica, Rotterdam causou abalos na Cúria Romana, não isentando sequer o papa, retratado como uma pessoa cínica, corrupta e tirânica, detentora da um cabedal de riquezas e títulos incompatíveis com o exercício do sacerdócio cristão:

Prosternemo-nos, agora, aos pés do Sumo Pontífice, e beijemos-lhes religiosamente as santas pantufas. Os papas dizem-se vigários de Jesus Cristo, mas, se procurassem conformar-se à vida de Deus, seu mestre; se sofressem pacientemente os seus padecimentos e a sua cruz, mostrando o mesmo desprezo pelo mundo; se refletissem seriamente sobre o belo nome de papa, isto é, de pai, e sobre o santíssimo epíteto com que são honrados, — quem seria mais infeliz do que eles? Quem desejaria comprar, com todos os haveres, esse cargo eminentíssimo, ou quem, uma vez elevado ao mesmo, desejaria, para sustentar-se nele, empregar a espada, os venenos e toda sorte de violências? Ai! quantos bens perderiam eles se a sabedoria se apoderasse por um instante do seu ânimo! A sabedoria?! Bastaria que tivessem um grãozinho apenas daquele sal de que fala o Salvador. Perderiam, então, aquelas imensas riquezas, aquelas honras divinas, aquele vasto domínio, aquele gordo patrimônio; aquelas faustosas vitórias, todos aqueles cargos, aquelas dignidades e aqueles ofícios de que participam; todos aqueles impostos que percebem, quer nos próprios Estados, quer nos alheios; o fruto de todos aqueles favores e de todas aquelas indulgências, com as quais vão traficando tão vantajosamente; aquela numerosa corte de cavalos, de mulas, de servos; aquelas delícias e aqueles prazeres de que gozam continuamente. (ROTTERDAM, 2003, p. 55).

A imagem do papa que é traçada nesse fragmento, ironicamente urdida através do par antinômico vigário de Jesus Cristo/traficante de vantagens, é suficiente para entender as razões que levaram a censura a identificar Erasmo como precursor de Lutero e dos movimentos sísmicos que fizeram a ordem católico-absolutista ruir, o que lhe rendeu, no índice de 1559, o enquadramento no grupo dos autores cujas obras estavam todas proibidas⁴⁸, “[...] demonstração [...] de uma reação cega e violenta de quem se sentia agredido não apenas pelos ataques teológicos [...], mas também pela ironia e a sátira” (PROSPERI, 2009, p. 121).

Em Portugal, a cruzada anti-erasmista foi, como de hábito, antecipada. Por volta de 1550, João da Costa, mestre do Colégio das Artes, foi detido porque tinha textos de

⁴⁸ Os índices, de modo geral, eram organizados em três partes. Na primeira, encontravam-se os autores, “hereges ou suspeitos de heresias” (MARTINS, 2005, p. 114), cujas obras estavam todas proibidas; na segunda classe, os autores que tinham algumas obras proibidas, “por a doutrina que tratavam não ser a sã católica ou ao menos de que se tinha suspeita, ou que podia empecer aos bons costumes dos fiéis, [...] ainda que seus autores não fossem lançados da igreja” (MARTINS, 2005, p. 114); e, na terceira, constavam as obras de autores anônimos ou incertos, “cujas doutrinas a Igreja Romana reprovava e rejeitava” (MARTINS, 2005, P. 114).

Erasmo em sua posse, inaugurando um ciclo de soterramento não apenas das ideias heréticas contidas em *Elogio da Loucura*, mas também da sátira, ação que se prolongou até o começo do século XIX. A ânsia de blindar o sistema de poder eclesiástico-secular de toda crítica estabeleceu uma correlação entre o que foi identificado como anticlerical/reformista e os espaços literários que abrigavam suas premissas. No decurso desses quase três séculos, a arquitetura da escrita romântica, avalista da equipagem satírica, foi quem arcou com os débitos reclamados pela censura, sendo impactada pela perseguição implacável aos expedientes satíricos, constatação ratificada por Camilo Castelo Branco na referida introdução de *A Mulher Fatal*, em que ele se ressente das consequências estéticas e políticas decorrentes do cerrado patrulhamento que a Inquisição empreendeu contra o riso:

Quando Rabelais e Montaigne forjavam alavancas para Voltaire – o ridente que transfigurou a Europa –, nós queimávamos homens em cujas frontes lampejassem reflexos de João de Leide ou de Petrus Ramus. Quando, em França, rumorejavam os sorrisos prenúncios do terremoto social, aqui ouvia-se o mugir subterrâneo das masmorras dum crudelíssimo verdugo que disputava à Inquisição trevas e suplícios para centralizar a ferocia do poder, e estear o trono nos caibros da força. Para o riso, que assombrava o dogma, acendia-se a fogueira; para o que assombrava a realeza, arvoravam-se os patíbulos de Belém. Daí procedeu que portugueses ainda têm na alma crepúsculos daquela noite (CASTELO BRANCO, 1987, p. 1062).

A sátira e o riso, na condição de agentes do poder intelectual, irrompem como antagonistas do ordenamento político, que, sabedor do repositório de insurgência que essas estruturas transportam, resiste a elas de forma extremamente inflexível, chegando a convocar a fogueira e o patíbulo, equipamentos instalados com o intuito de coibir e, do ponto de vista didático, exercer a dissuasão sobre os que tencionam, hospedando o enfraquecimento do discurso oficial, transgredir o código poético hegemônico. Camilo demonstra perceber com bastante acuidade que o recurso satírico tem o poder de esvaziar a seriedade do dogma e neutralizar o suporte de valores em que reside o aparato dinástico. Ele enxerga, na sátira, um sistema de comunicação que nutre, por meio da troca entre vertentes e tendências literárias

diversas, a criação ficcional romântica, tal como ocorre no diálogo que identifica entre Rabelais/Montaigne e Voltaire. Os dois primeiros, da mesma forma que Erasmo de Rotterdam, de quem também são tributários, subsidiaram, retroalimentando-se no interior da tradição literária, bases para o autor de *Cândido* e, de modo geral, para o romance dos séculos XVIII e XIX.

Rabelais, ainda que pela via do exagero grotesco-cômico, restabelece o dinamismo da corporalidade humana e a vitalidade de suas funções, componentes subtraídos pelas representações medievais do homem, “confinadas dentro de uma moldura definida social, geográfica, cosmológica, religiosa e moralmente; [dando] das coisas um só aspecto” (AUERBACH, 2007, p. 241). Assim, as aventuras pantagruélicas preparam a posteridade para o afrouxamento da cosmovisão monolítica, oferecendo, em contrapartida, uma imagem multifocal do mundo e dos seus fenômenos. Montaigne, a seu turno, toma como premissa a centralidade do sujeito, assumida como mediadora do acesso ao conhecimento humano e social, circunscritos não em situações extraordinárias, mas nos fluxos quotidianos da vida, nos quais a materialidade do corpo não é solapada pelo espírito, antes se entrelaça a ele numa relação paritária, ao contrário do que propunha a filosofia escolástica, segundo a qual essas dimensões deveriam estar niveladas em patamares hierárquicos diferentes. Ora, repor a normalidade do corpo, revogar o confronto com a dimensão espiritual e propor uma nova abordagem epistemológica credenciam Montaigne à posição de doador de substrato da consciência narrativa moderna. “Os *Essais* de Montaigne, objeto de edições sucessivas ao longo dos séculos XVI e XVII, foram para os Filósofos das Luzes [dentre os quais Voltaire, certamente, estava incluído] um livro de referência” (MARTINS, 2005, p. 369). Desse modo, não deve causar espanto o fato de a Inquisição ter estendido suas malhas coercivas às obras de Rabelais e Montaigne, contrariando o que supunha Camilo no prefácio da *Mulher Fatal*.

Outra família textual aparentada ao romance, igualmente alvejada pela censura, foi o teatro, mais especificamente os autos, farsas e comédias, gêneros de feições populares vocacionados a consignar uma observação carnavalesca e realista. Em contraste com os valores da tradição clássica, nomeadamente as unidades de tempo e espaço, essas formas optam por um regime estético dúctil, aplicando uma linguagem plástica e coloquial, propícia a plasmar cenas protagonizadas pelos estratos sociais inferiores, frequentemente em situações profanas. Como elaboração da cultura popular, essas manifestações organizam um sistema de significados, atitudes e valores “que resiste à cultura oficial e produz o seu ponto de vista particular sobre o mundo e suas próprias formas para refleti-lo” (cf. BAKHTIN, 2010, p. 429). Ambientados em feiras e festas, eles processam a familiarização cômica da experiência social, possibilitando, da mesma forma que o romance, um contato com “a realidade atual, inacabada e fluida” (cf. BAKHTIN, 2010, p. 427).

A cadênci a festiva das comédias, autos e farsas desregulam o curso habitual da vida, tornando-o momento de êxtase e liberação, de maneira que a ordem social estabelecida, não raro, é subvertida. Lembra Peter Burke que

Na cultura popular europeia tradicional, o tipo de cenário mais importante era a festa: festas de família, como os casamentos; festas de comunidade, como a festa do santo padroeiro de uma cidade ou paróquia; festas anuais [...], como a Páscoa, [...] os doze dias do Natal, o Ano Novo e o dias de Reis, e por fim o Carnaval. Eram ocasiões especiais em que as pessoas paravam de trabalhar, e comiam, bebiam e consumiam tudo o que tinham. (BURKE, 2010, 243).

Nessas festas, em particular no Carnaval, a comida, bebida, sexo e violência ocupam o centro. Reais ou sublimados em ritual, esses elementos abrem espaço para atos de agressão, destruição e dessacralização, sendo permitido criticar as autoridades, insultar e hostilizar os indivíduos. Ainda que simbólica e esteticamente, o mundo fica imerso num estado de inversão e desgoverno. Muito recorrente no Carnaval, as farsas apresentavam um quadro profano da vida popular e burguesa em que abundavam lances impudicos e

licenciosos, perpassados, via de regra, por um sarcasmo virulento. Os autos, na origem, estão relacionados às festas de Natal, Reis e Páscoa, circunstâncias em que passagens da bíblia eram encenados dentro das igrejas. Com o passar do tempo, o espaço do sagrado foi sendo substituído por ambientes seculares, como feiras, mercados e praças públicas. Essa mudança representou, por meio do convívio com o registro linguístico folclórico e a matização carnavalesca, a dessacralização dessa forma.

No século XVI, a cultura cômica popular desagua na dramaturgia de Gil Vicente, Baltazar Dias, Antônio Ribeiro Chiado (1520(?)–1591) e Jorge Ferreira de Vasconcelos (1515–1585(?)), autores que conferem dignidade literária ao registro da experiência corrente do povo, dispondo em plano secundário ou evitando o preciosismo do tom artificial e retórico da construção latinizada, comum no espaço eclesiástico-cortesão. Com efeito, anedotas, anexins e adágios, veículos que servem à circulação do pensamento popular, prevalecem em relação a mecanismos convencionais da linguagem erudita. Outrossim, as peças desses autores auxiliam na transferência de crenças e valores do domínio religioso para a esfera secular, fator que favoreceu a criação de uma zona de contato maior entre o público e as obras. Excetuando-se os sermões, “nenhuma outra forma de comunicação [...] chegava tão diretamente ao povo” (RODRIGUES, 1980, p. 83).

Dentre essas produções, merece destaque a *Comédia Eufrósina*, de Jorge Ferreira de Vasconcelos, peça que experimentou um êxito inaudito até então. De 1555, quando é publicada a primeira versão impressa, até 1566, ela é editada quatro vezes. “[...] a sua glória foi tanta que Camões [...] e Chiado arremedaram, em seus autos e comédias, essas *creación afortunada*. [...] Nem *Menina e Moça*, apenas reproduzida três vezes, uma delas no exterior, obteria o êxito de leitura da comédia de Jorge Ferreira de Vasconcelos” (SIMÕES, 1987, p. 195-196). Da relação com o romance, João Gaspar Simões destaca o estatuto híbrido da *Comédia Eufrósina*, “[...] a meio caminho do teatro e da novela.” (SIMÕES, 1987, p. 194), e

a adoção de uma consciência criadora que encaminha, para o presente, a ação, tecida, em nível de atualidade, na região da linguagem e dos costumes populares portugueses, antecipando o acervo de instrumentos de que se valeria a narrativa moderna, de sorte que “se temos de evocar uma árvore [...] capaz de justificar o futuro realista [...] da nossa literatura de ficção, não podemos deixar de recorrer à comédia de Jorge Ferreira de Vasconcelos, típica obra [...] em que se opera a passagem da narração à ação e do diálogo convencional ao diálogo vivo” (SIMÕES, 1987, p. 195). No entanto, a censura impediu que essa obra concorresse “para a fixação dos tópicos necessários a uma linguagem novelística por excelência” (SIMÕES, 1987, p. 196). Em 1581⁴⁹, *Comédia Eufrósina*, na condição de obra incluída no grupo das

Comédias, tragédias, farsas, autos, onde entram por figuras pessoas eclesiásticas e se representa algum sacramento, ou ato sacramental, ou se reprende, e pragueja das pessoas que frequentam os sacramentos e os templos, ou se faz injúria a alguma ordem ou estado aprovado pela Igreja, [entra]m no rol dos livros proibidos (RÊGO, 1982, p. 67).

Essa regra, sancionada em 1561 e revalidada em 1581, norteou a proibição e expurgação das peças de teatro durante a vigência da censura tripartite. No seu escopo, estava a asfixia da expressão carnavalesca, a fibra subversiva e a “força transfiguradora que jorra[va] impetuosamente da dramaturgia popular” (cf. BAKHTIN, 2010, p. 434), alvos certeiramente atingidos. A partir de então, uma luta encarniçada foi travada contra a produção e disseminação da matriz cômica do teatro, levando a expatriar parcial ou totalmente os nomes de Antônio Ribeiro Chiado, Afonso Álvares, Fr. Antônio de Lisboa, Baltazar Dias, Francisco Vaz de Guimarães e Gil Vicente do sistema literário.

De acordo com levantamento feito por Antônio José Saraiva,

Das 49 obras mais importantes de Gil Vicente, 15 foram inteiramente suprimidas, 13 sofreram profundos cortes, como a de cenas e personagens

⁴⁹ Também em 1851, *Ulissipo*, outra peça de Jorge Ferreira de Vasconcelos, foi proibida pela censura.

inteiros, e alterações que vão até à mudança do caráter social dos protagonistas [...]. Apenas 5 escaparam à tesoura da Censura. Segundo as contas de Braamcamp Freire, 1163 versos foram suprimidos e 60 alterados (não contando, bem entendido os das obras proibidas) (SARAIVA 1962, p. 157).

Mesmo tendo sido agraciado com a proteção de D. Maria de Aragão e de D. João III entre as décadas de 1500 e 1530, Gil Vicente foi mutilado postumamente pela Inquisição, incomodada com a presença de marcas judaico-pagãs em *La Sibila Casandra* (1514); a crítica explícita ao clero e ao Papa, introduzida em *Mofina Mendes* (1515) e em *Auto da Feira* (1527), “em que é desmascarada [...] a venalidade do Poder eclesiástico e civil” (RECKERT, 2007, p. 86); certa exaltação panteísta da vida, dado recorrente em *Triunfo do Inverno* (1529); e a pulsão carnal do amor, patente em *Don Duardos* (1525).

Assim, a ética devota, ciosa pela unicidade do pensamento ortodoxo, sufocou a expressão autêntica e risonha das manifestações teatrais populares.

Na segunda metade do século XVI e no século XVII o teatro popular foi sofrendo morte lenta, até à chegada do índice de 1624, que lhe deu o golpe de graça. A Comédia Nacional [...] foi sendo substituída pelo teatro clássico em prosa. Por seu lado os Jesuítas, mestres do Colégio das Artes desde 1555, cultivaram o teatro neolatino, naturalmente em latim. O latim conserva o ritual e o teatro latino representa um regresso à moralidade. Se, por um lado, o teatro popular representa uma tentativa de dessacralizar a cultura, o teatro latino sacraliza ele próprio a cultura [...]. O público [...] viu-se, de repente, perante um teatro estático cujos conceitos inspiradores eram a *utilidade* e a *instrução* (RODRIGUES, 1980, p. 89-90).

Os vetos ao teatro não concederam salvo conduto nem mesmo às peças religiosas populares. Já em 1534, o bispo de Évora determinou a proibição desses textos, ainda que eles “representassem a Paixão de Nossa Senhor Jesus Cristo, ou sua Ressurreição, ou o Natal [...] porque dessas peças surgem muitos inconvenientes, e elas muitas vezes escandalizam os que não são muito firmes em nossa santa fé católica, ao verem as desordens e excessos dessas encenações” (cf. BURKE, 2010, p. 285). Além disso, era considerado inapropriado que os atores (profissionais), geralmente reputados por pessoas de maus princípios, representassem a

vida dos santos, evento que tornaria incertos os limites entre o sagrado e o profano. Para evitar essa ambiguidade, “os devotos se empenhavam em destruir a tradicional familiaridade com o sagrado, pois acreditavam que a familiaridade alimentava a irreverência” (BURKE, 2010, p. 285).

A refração e consequente substituição do teatro cômico-popular representou uma etapa significativa no movimento geral de implantação do ordenamento cultural tutelado pela tentativa sistemática de soterrar e/ou purificar os itens culturais adversos à ética devota da Inquisição e da Censura. Fundada numa linguagem pedagógica, essa orientação mirava um ideal moralizante de “decência, diligência, gravidade, modéstia, ordem, prudência, [...] autocontrole, sobriedade e frugalidade (BURKE, 2010, p. 287), em oposição à ética romancizante da cultura não oficial, disposta a oferecer abrigo aos valores “da generosidade, espontaneidade e uma maior tolerância em relação à desordem” (BURKE, 2010, p. 288).

Nesse sentido, a escolha do latim é basilar. A outorga do monopólio expressivo à língua latina favorece a construção de uma forma canônica e absoluta de pensamento, bem como a imposição do poder que abriga a ordem absolutista. Habitualmente, as manifestações culturais adversas tomam como veículo de expressão a pluralidade das línguas nacionais e a consequente variedade dialetológica que os grupos sociais imprimem nos aparelhos linguísticos. O romance e demais gêneros de feições populares rejeitam o absolutismo de uma língua única, pois pressupõem, em suas estruturas, “uma descentralização semântico-verbal do mundo ideológico, uma certa dispersão da consciência literária que [assume um meio] linguístico indiscutível e único [para] o pensamento [...].” (BAKHTIN, 2010, p. 164). Desestimular ou coibir o plurilinguismo decorre, portanto, de uma medida de autopreservação, nutrida pela percepção segundo a qual “[uma] ordem fechada [...] no seu núcleo estável e internamente uno, se não [for envolvida] pela desintegração nem excluída do seu equilíbrio interno e da sua autossuficiência, não pode ser um terreno socialmente

produtivo para o desenvolvimento [desses gêneros]" (BAKHTIN, 2010, p. 165). Daí que o florescimento "do romance está sempre ligado à desintegração dos sistemas ideológico-verbais e [...] ao fortalecimento e à [...] diversidade linguística" (BAKHTIN, 2010, p. 167).

2.2.2 – Os perigos das histórias de amor e a privatização das relações sociais

No que concerne especificamente ao romance, a par do acossamento à sátira e ao teatro popular, a ação da censura tripartite remonta às novelas de Boccaccio, condenadas pelo índice de 1551. A razão invocada para a interdição foi a alegada natureza licenciosa da obra, critério que foi consagrado como norma proibitória no índice 1564, "onde se estatuía a proibição dos livros que de propósito tratavam de coisas lascivas e desonestas ou as que contavam ou ensinavam, porque não somente se havia de ter conta com a fé, mas com os bons costumes" (MARTINS, 2005, 187). Em 1581, quando a versão do índice de 1564 é publicada em Portugal, D. Jorge de Almeida, Inquisidor-Mor, enxertou, a essa regra, a proscrição das obras que contivessem "amores profanos", completando a jurisprudência que regulamentaria a expurgação do romance, gênero identificado, segundo o arcabouço crítico da censura, pela sedimentação de dispositivos licenciosos e profanos.

O amor, material estético de que o romance passou a se ocupar em escala ascendente, surge, segundo o ângulo indexador, como ícone de insurreição contra o patrimônio teológico, moral e político que a ordem católico-absolutista buscou salvaguardar.

Nas sociedades do Antigo Regime, importava afirmar o amor como um suporte axiológico, "a mãe de todas as virtudes e de toda nobre disposição; capacidade de sacrifício e base dos bons costumes" (cf. AUERBACH, 2007, p. 197). Essa delimitação desvia a experiência amorosa do curso erótico natural, recusando a sua tonalidade corpóreo-passional, frequentemente associada à ilicitude. É emblemática dessa perspectiva a definição de amor

cunhada por Raphael Bluteau no *Vocabulário Portuguez & Latino*, primeiro dicionário da língua portuguesa, concebido em 1712 sob os auspícios da mentalidade jesuítico-tridentina. Fundando em critérios morais e teológicos, Bluteau opõe a dimensão sagrada e conjugal⁵⁰ do amor às interfaces que autenticam a espontaneidade desse sentimento no âmbito humano. O amor próprio, que concorre para a expansão da individualidade, é concebido como “huma monstruosa labareda, que se alumea a si, & deixa os mais às escuras, he huma setta, com cujos tiros se equivoca o arco com o alvo, porque não se distingue o feridor do ferido” (BLUTEAU, 1712, p. 346). Já o caráter físico e sexual do amor que escapa ao enquadramento moral, é sentenciado como

[...] illicito, lascivo, & profano, he o mayor tyrano das virtudes; os dictames da rezão na sua escola são heresias, & e os seus primeiros suspiros, são do juízo, os últimos alentos. De todo o seu poder nenhum bem se pode esperar; nenhuma luz, porque esta cego, nenhuma fazenda, porque anda nú, nenhum conselho, porque he menino, nenhuma firmeza porque nunca despio as azas, nem tregoa alguma, porque sempre anda armado, nem alívio algum, porque he açoute dos seus sequazes, & verdugo dos seus vassalos. (BLUTEAU, 1712, p. 346).

Paralelo à acepção de agente herético, o amor também sobressai como uma forma de poder, compreensão muito recorrente entre os séculos XVI e XVIII. O emprego das designações tirano e verdugo para classificá-lo expressa o alcance e a intensidade da potência que é atribuída ao amor. Toda pessoa, instituição ou evento é suscetível ao império da sua vontade desmedida e inexorável. O resultado da ação amorosa pode desequilibrar desde o núcleo familiar até os interesses capitais dos poderes estabelecidos. “O amor tem tão grande poder e sobre tudo tão grande domínio que a tudo vence” (RANUM, 1991, p. 245). Ele induz aos “crimes mais funestos, às ações mais heroicas [...] às paixões mais violentas e aos atos sexuais mais humanos e desumanos” (RANUM, 1991, p. 234).

⁵⁰ “O amor no casamento exprime-se no discurso da perfeita amizade, ou seja, do amor divino que une duas almas na terra. A sexualidade muitas vezes é evocada, porém na amizade a razão domina o corpo e tal razão é divina [...]. O indivíduo e o casal desabrocham nessa união das almas. O caráter do esposo amigo adapta-se ao da esposa e reciprocamente. Cada qual encontra o eu no outro, e já não há contradição entre as paixões e a razão” (RANUM, 1991, p. 254).

Assentes nessa formulação, as autoridades civis e religiosas elaboram um sofisticado aparato de defesa contra os efeitos indesejados do amor, doravante submetido ao controle de uma regulamentação moralizante. A Igreja e o Estado promovem a sacralização da experiência amorosa, restringindo-a ao desempenho de funções eclesiásticas e matrimoniais. Nesse sentido, o corpo e a sexualidade, espaços onde o amor se concretiza fisicamente, se tornam o objeto de uma atividade coerciva. Em troca de legitimidade social e/ou bem estar econômico, os indivíduos são obrigados, sob a vigilância de confessores, padres, diretores de consciência e opinião pública, a assumir um padrão de comportamento que os afasta consideravelmente da lógica natural e os impele a conter paixões e impulsos. Se “as paixões do coração conferem ao homem sua identidade particular [...], sem controlá-las pela razão ele está perdido” (RANUM, 1991, p. 234), isto é, excluído da garantia de pertencer a um determinando corpo social. Em última análise, o êxito do modelo social, econômico e cultural do Antigo Regime “está ligado ao sucesso do controle da atividade sexual das suas populações” (CARVALHO, 2011, p. 113).

A contenção social do amor implicou “a montagem de um conjunto complexo de valores, processos e práticas” (CARVALHO, 2011, p. 127) voltados à gestão dos relacionamentos e desejos. Nesse sistema, o casamento e a procriação funcionam, moral e politicamente, como principais núcleos de decantação das questões amorosas. Outrossim, essas instituições atuam como território onde as individualidades são desidratadas e compelidas a se manter dentro das normas, conformando “uma rede de relações e obrigações que colocam o homem numa relação pública com o outro” (GOULEMOT, 1991, p. 371).

É basicamente a partir do casamento e da reprodução que são definidos o estado civil das pessoas, a posição que elas ocupam no interior da sociedade, as convenções, critérios de validação e finalidades da atividade sexual. Desse modo, a opção pelo celibato ou o ingresso na vida monástica são regulados pela ausência do casamento; a bigamia, o

concubinato e a mancebia são reconhecidos como violações ao matrimônio; a inclusão da fornicação, adultério, sacrilégio (atentado contra os votos de castidade), relações sexuais em posições anormais, sodomia, bestialidade (sexo com animais), rapto, sedução, incesto, estupro e masturbação no rol dos pecados do sexo⁵¹ tem por base o impacto negativo que essas condutas podem provocar no casamento e em seus fins reprodutivos.

A organização política e familiar aristocrática, baseada na linhagem e/ou na casa⁵², dependia fundamentalmente da regulação amorosa para manter sua sobrevivência. “Num sistema onde os destinos sociais de cada um se encontravam em larga medida traçados desde o berço, as margens de escolha dos indivíduos eram reduzidas ao mínimo possível” (cf. MONTEIRO, 2011, p. 140). Portanto, era imprescindível que o casamento e a sexualidade estivessem a serviço não do individualismo afetivo, mas, acima de tudo, da geração de descendência e manutenção do *status quo*. “[...] uma das formas de assegurar os desejados desenlaces era tomar as decisões quando os filhos ainda eram muito jovens” (MONTEIRO, 2011, p. 140), obedecendo à lógica da política de alianças.

No universo peninsular, onde a perpetuação da linhagem estava vinculada ao sistema de morgadio, pelo qual o primogênito varão, privilegiado na partilha dos bens, se tornava responsável inalienável pela permanência da casa, a limitação da experiência amorosa adquiria ainda mais relevo. O estado escolhido para os filhos segundos e as filhas também era, consequentemente, bastante restrito. De modo geral, a vida eclesiástica ou militar era o destino destes, ao passo que o casamento ou o ingresso na vida conventual surgia como as opções mais prováveis àquelas.

⁵¹ Paradoxalmente, a prostituição gozava de estatuto legal na sociedade portuguesa do Antigo Regime. “[...] as meretrizes tinham em Portugal uma existência consentida [...], explicitamente referida como tal na legislação, na qual se dizia que não sendo escandalosas, deveria haver com elas o disfarce e a moderação” (MONTEIRO, 2011, p. 139).

⁵² Nessa acepção, casa era entendida “como um conjunto de bens simbólicos e materiais [...] que abrangia mas transcendia largamente os lugares de residência” (MONTEIRO, 2011, p. 137).

Em *Amor de Perdição*, romance cuja ação se desenrola durante o Antigo Regime, o tecido narrativo é costurado a partir da problemática que se instaura entre a escolha afetiva dos filhos e o programa matrimonial nutrido pelos pais. O desejo amoroso que há entre os protagonistas Simão e Tereza é preterido pelo projeto de Tadeu de Albuquerque de “casar [...] a filha com seu primo Baltazar Coutinho [...], senhor de casa, e igualmente nobre” (CASTELO BRANCO, 2006, p. 115). Essa união era vital para a continuidade da linhagem de Albuquerque, já que ele não tinha primogênito varão e Tereza era filha única. Entretanto, indisposta a fazer concessão aos direitos e necessidades sucessórias paternais, o que implicaria flexionar as razões do coração, Tereza ignora as conveniências que o vínculo com o primo, também morgado como ela, traria à casa do pai. Por isso, à recusa da filha, Tadeu de Albuquerque ameaça:

Hás-de casar! Quero que cases! Quero!... Quando não, serás amaldiçoada para sempre, Teresa! Morrerás num convento! Esta casa irá para teu primo! Nenhum infame há-de aqui pôr um pé nas alcatifas de meus avós. Se és uma alma vil, não me pertences, não és minha filha, não podes herdar apelidos honrosos, que foram pela primeira vez insultados pelo pai desse miserável que tu amas! Maldita sejas! Entra nesse quarto, e espera que daí te arranquem para outro, onde não verás um raio de sol. (CASTELO BRANCO, 2006, p. 126).

No entanto, entre violar seu sentimento e se casar sem amor, Tereza prefere o convento, meio que ela encontra para amortecer as imposições sociais e se manter relativamente livre.

Abriu-se a portaria do mosteiro. Teresa entrou sem uma lágrima. Beijou a mão de seu pai, que ele não ousou recusar-lhe na presença das freiras. Abraçou suas primas, com semblante de regozijo; e, ao fechar-se a porta, exclamou, com grande espanto das monjas:

- Estou mais livre que nunca. A liberdade do coração é tudo.
- As freiras olharam-se entre si, como se ouvissem na palavra «coração» uma heresia, uma blasfémia proferida na casa do Senhor.
- Que diz a menina?! – perguntou a prioresa, fitando-a por cima dos óculos, e apanhando no lenço de Alcobaça a destilação do esturrinho.
- Disse eu que me sentia aqui muito bem, minha senhora.
- Não diga *minha senhora* – atalhou a escrivã.
- Como hei-de dizer?

- Diga «nossa madre prioresa».
- Pois sim, nossa madre prioresa, disse eu que me sentia aqui muito bem.
- Mas quem vem para estas casas de Deus não vem para se sentir bem – tornou a nossa madre prioresa.
- Não?! – disse Teresa com sincera admiração.
- Quem para aqui vem, menina, há-de mortificar o espírito, e deixar lá fora as paixões mundanas. Ora pois! (CASTELO BRANCO, 2006, p. 160).

O espaço conventual não se restringia a intensificar a comunicação com o sagrado e a promover o divórcio com a vida mundana. Para além do ofício espiritual, desempenhava-se aí um importante papel no que tange à organização familiar e ao controle das sexualidades. Assegurada a quantidade necessária de filhas para as trocas matrimoniais desejadas, as moças da aristocracia que não alcançavam vantagem no mercado conjugal eram encaminhadas para esse espaço. “Em vez de casar as filhas abaixo da sua condição, mantinha-se o elevado preço das noivas, e preferia-se casar menos filhas e manter o estatuto da casa” (SÁ, 2011, p. 279). Mais: tendo em vista que o dote para entrada no convento era menor que o exigido para o casamento, “sucedia [...] que nas casas grandes e ilustres, donde havia muitas filhas, apenas podia haver dote com que casar uma como convinha. Ficavam as outras condenadas a perder por força a liberdade, havendo de tomar estado que não desejavam e violentíssimamente sofriam” (cf. MELO, 2003, p. 138). Tal como ocorreu com Tereza, boa parte das mulheres que ingressava na vida religiosa arcava com o ônus da reprodução do modelo social da nobreza. Não obstante esse encargo, eram submetidas ao espetáculo público da certificação da honra sexual, obtido à custa de um comportamento devoto e ascético “que pretendia potenciar a santidade da vida [...], proibindo conversas profanas, os prazeres da mesa, os penteados e indumentárias onde houvesse um vislumbre de sensualidade, ou as emoções fortes que pudessem dar origem a gestos e atitudes menos comedidas” (SÁ, 2011, p. 281). Para afastar os riscos da atividade sexual, que colocaria as reclusas em contato com o corpo físico, o que representaria a impugnação dos imperativos da alma, “faziam jejuns, se puniam com cilícios e disciplinas, através dos quais [...] se auto-recriminavam constantemente por pensamentos e

atos, por vezes involuntários (como no caso paradigmático dos sonhos eróticos)” (cf. SÁ, 2011, p. 281). Por isso, Tereza deixa as freiras perplexas ao pronunciar as palavras “liberdade” e “coração”, termos antagônicos à lógica conventual, calcada, em muitos casos, no encarceramento e na compressão da energia amorosa.

Todavia, a disciplina monástica preconizada nem sempre correspondia ao que ocorria efetivamente no interior dos conventos. Segundo Isabel dos Guimarães Sá, a vida monacal era marcada por constantes desvios às normas estabelecidas, tais como o uso de adorno no corpo, posse de bens materiais no interior dos conventos e o contato com homens que insistiam em se relacionar com as religiosas. “Outras vezes, as íntimas relações com padres e confessores atravessavam o fino patamar que separa o espírito do corpo. [...] Aqui e ali, surgem indícios documentais de que a vida sexual no interior dos conventos ou dos recolhimentos não era tão eficazmente reprimida pelas autoridades.” (SÁ, 2011, p. 292). O caso de Tereza é emblemático nesse sentido. Por diversas vezes, ela burla as regras e tem, através de cartas, acesso a Simão e ao mundo externo. É lá que ela elabora um plano para consumar seu desejo amoroso após a morte do pai. Além disso, há também o apoio de outras internas que contemporizavam com o sofrimento dela, dado que é fundamental para a economia do romance. É precisamente através do apoio que recebe das companheiras que Tereza consegue subir ao mirante do convento e protagonizar a antológica cena em que se despede de Simão, acenando com um lenço no momento em que o navio que o levava para o degredo passava na altura do mosteiro. Isso leva a pensar que o espaço do confinamento, fundamental à ordem social católico-absolutista, era também *locus* de resistência a essa ordem. A interdição sexual e amorosa podia ter como efeito colateral vivências sexuais e/ou amorosas.

Seja por razões morais, seja por motivos políticos o amor, nomeadamente suas ramificações orgânicas e sexuais, desponta sob suspeição na composição social absolutista.

Incorporada ao romance, sua construção estética coloca o aparelho censório em estado de alerta iminente. Consorciados, o gênero em questão e a matéria amorosa de que ele se ocupa, apresentam dois riscos iminentes: a corrosão da moralidade tradicional e a privatização das práticas sociais, fatores que podiam subtrair a organização sociocultural à jurisdição dos poderes régio e eclesiástico. Temia-se que o amor e as ideias subversivas associadas a ele transitassem das páginas da ficção romancística para a realidade.

O controle eclesiástico da sexualidade produziu, a partir do século XVI, um vigoroso repertório doutrinário para orientar o processo de confissão, sacramento ao qual a Igreja recorreu para fiscalizar e intervir na vida privada dos fieis. “A literatura dos manuais para a confissão registrou o caminho percorrido: tomando os manuais como espelho, os pecados do sexo tornaram-se então a matéria dominante” (PROSPERI, 2009, p. 109). O inventário dos atos pecaminosos foi realizado por meio de “esquemas mnemônicos que os reconduziam aos cinco sentidos do homem; e o primado coube à visão. A associação entre visão e os estímulos sexuais era antiga. O olhar, estimulado pela visualização de imagens e representações, captava e elaborava um fluxo de quadros mentais licenciosos” (cf. PROSPERI, 2009, p. 109).

O advento da revolução tipográfica alterou substancialmente as formas de circulação do conhecimento e bens culturais. “Mais difundida, a capacidade de ler [acarretou] novas práticas entre os séculos XVI e XVIII” (CHARTIER, 1991, p. 126). Antes tutelada pelo intercâmbio da palavra vozeada com o ouvido e praticada no espaço comunitário, a leitura se radicou paulatinamente na intimidade dos leitores e transferiu a centralidade do seu processo para a visão, tornando-se pessoal e silenciosa. Essa mudança, “incontestavelmente uma das principais evoluções culturais da modernidade” (CHARTIER, 1991, p. 126), transformou não apenas o modo de ler, mas a forma de pensar. O público leitor foi investido de arbítrio para (re)definir a noção de verdade, substituindo o sentido único do texto por uma exegese que se

apoiava em interpretações divergentes, o que permitiu recusar a orientação hermenêutica monológica inculcada pela Igreja. Roger Chartier lembra que a leitura silenciosa, ao abrir horizontes inéditos,

[...] permitiu um fervor pessoal, uma devoção mais privada, outra relação com o sagrado além daquela regulamentada pelas disciplinas e mediações eclesiás. A espiritualidade das ordens mendicantes, a *devotio moderna*, o próprio protestantismo, visto como uma relação direta entre o indivíduo e a divindade, apoiaram-se largamente na nova prática, que pelo menos a alguns permitia nutrir sua fé a partir da leitura íntima dos livros de espiritualidade ou a Bíblia. Por fim, ler sozinho, em silêncio, em segredo, propicia audácia até então interditas: daí [...] a circulação de textos heréticos, a expressão de ideias críticas, o sucesso dos livros eróticos [...]. (CHARTIER, 1991, p. 127).



La Lecture (1760), de Pierre Antoine Boudouin, pintura em que a leitura está associada ao privado e à licenciosidade.

A leitura de romance, nessa conjuntura, se tornará paradigma da privatização das práticas sociais, potencializando a abertura de espaços individuais isentos do controle comunitário, onde a intimidade, o prazer, a vida amorosa e as ideias interditas encontram lugar, “levando a que, com a palavra e as suas formas, o grupo [fosse se desagregando] em favor do indivíduo” (LISBOA; MIRANDA, 2011, p. 335). Por essa razão, o contato com a escrita romancística era encarado, não raro, como rota por onde trafegava um acervo de obscenidades, torpezas e heresias, capaz de arrastar as mentes à transgressão⁵³. Na fruição solitária, o texto romancístico inclinava à introspecção e a uma projeção imaginária independente e particular. Nessas circunstâncias, os romances “são piores do que livros calvinistas, porque estes pelo menos tratam de um só deus, ao passo que os romances tratam de muitos” (SOREL, 1627 apud SITI, 2009, p. 168). Esses perigos ganhavam dimensões ainda maiores quando o “incitamento implícito à transposição do romance para a vida real” (MARTINS, 2005, p. 189) surgia no horizonte de possibilidades das instâncias censórias. Era constante o receio de que “os indefesos culturais pudessem acreditar nos romances e se deixar transviar por eles” (cf. SITI, 2009, p. 166).

Feito esse painel sobre a perniciosa social e política do amor, bem como de seus desdobramentos romancísticos, voltemos ao tratamento dado pela Censura Tripartite a essa questão. A proibição das *Novelas* (Decameron) de Boccaccio em 1551, ato que firma as bases do movimento repressivo que a censura lusitana empreendeu em direção ao romance, leva em conta a soma do anticlericalismo ao decalque de quadros íntimos presente nas *Novelas*, classificadas sob a pecha de “obsceníssimas e injuriosíssimas ao estado religioso” (MARTINS, 2005, p. 192). Valendo-se de um registro que combina realismo e erotismo, Boccaccio “desenvolve uma moralidade baseada no direito ao amor, essencialmente prático-

⁵³ Em muitos casos, o perigo que a leitura de romances representava era acrescido pela ilustração, recurso a que as narrativas recorreram em larga escala. “[...] la prolifération des textes et la multiplication des images vont de pair. Soeurs comme jumelles, la gravure et la typographie connurent du XV^e siècle au XIX^e siècle des destins parrallèles” (MARTIN, 1996, p. 249).

terreno, e que, pela sua essência, é anticristão. Uma de suas regras poderia ser que, contra terceiros (ciumentos ou pais), é permitida toda astúcia, malícia e embuste” (cf. AUERBACH, 2007, p. 197). Ora, mais que uma ameaça aos bons costumes e à sã doutrina católica, esse argumento narrativo requesta uma contextura axiológica em que a elaboração literária do amor, indiferente ao código composicional validado pela mentalidade devota, sulca a codificação social dos relacionamentos e o aparato político que susta a individualidade/espontaneidade afetiva. “Tem-se a impressão de que por trás da [...] condenação [...] das páginas obscenas ou lascivas se [insinua] uma condenação mais indeterminada e angustiada, ligada à liberdade de imaginação [estética e política]” (SITI, 2009, p. 167).

A hostilidade que o *Decameron* apresenta em relação ao controle da vida amorosa fundamentou um pesado conjunto de penalidades por parte da censura. Em que pese a proscrição no índice de 1551,

A obra foi de novo condenada expressamente em Portugal pelo índice de 1561, verificando-se nesse documento a existência de duas entradas que se lhe referem: uma, sob a epígrafe do nome de família do autor – “Bocatii, *Decades, seu novelle centum*”; a outra apresenta como encabeçamento o nome próprio do autor e tem caráter remissivo: “Ioanes Bocacii, *Liber inscrip. Cento novelle, ouero il Decameron. Vide Bocatii*”. No *Index damnatae memoriae* [1624] é notória a severidade do tratamento dispensado a este livro: na primeira parte [...], a proscrição da obra surge em quatro momentos diferentes: primeiro, sob o apelido do autor, integrado na categoria autor de segunda classe [...]; depois, sob o título da obra [...]; mais à frente, debaixo do nome próprio do autor [...] e, por fim, sob a epígrafe “*Novellae Bocatii*” [...]. Na segunda parte deste índice referente ao *Index pro Regnis Lusitaniae*, apesar da proibição imposta pelo índice romano, fez-se proibição expressa das *Novelas* de Iuan Boccacio de Certaldo [...]. (MARTINS, 2005, p. 189- 190).

Na esteira do *Decameron*, foram proibidas *A arte de amar* (1 a. C. – 1d. C.) e *Metamorfoses* (8 d. C.), de Ovídio, obras que expõem uma cadeia de tópicos altamente refratários à moralidade cristã pós-tridentina, dentre os quais é oportuno destacar os seguintes: amores “que [exigem] uma satisfação imediata” (CALVINO, 2007, p. 41), como é o caso da

modalidade extraconjugal, explicitamente celebrada em *A arte de amar*, erotismo acentuado, homossexualidade, bissexualidade e ciúmes desenfreados. O episódio que relata as histórias de Jasão e Medeia, parte integrante do *Metamorfoses*, “abre no coração do poema (Livro VII) o espaço de um verdadeiro romance, em que se entrelaçam aventura e abismo passional e o grotesco negro da receita dos filtros enfeitiçados” (CALVINO, 2007, p. 41), artefatos estéticos a que a matriz cultural eclesiástica se antepôs ferozmente.

Nessa mesma altura – por volta de 1581 – *Menina e Moça* (1554), de Bernardim Ribeiro e *Diana* (1559), de Jorge de Montemor, também foram apanhadas pela tesoura da censura. Ambas foram seladas com base na rubrica *amores profanos*. João Gaspar Simões (1986) apresenta a possibilidade do romance de Bernardim Ribeiro ter sido proibido porque teria feito referência à vida amorosa de nobres. À maneira do *roman à clef*, o autor teria representando, “disfarçadas debaixo de cavalaria” (SIMÕES, 1986, p. 87), as decepções amorosas sofridas por causa de D. Beatriz e Joana de Vilhena, respectivamente filha e prima do rei D. Manuel.

Pela leitura que Helder Macedo (1979) faz de *Menina e Moça*, é possível levantar a hipótese segundo a qual o voto teria sido motivado pela inserção de aspectos ligados ao judaísmo. Em sua análise, Macedo defende que o feminino, elemento preponderante na obra, estaria vinculado à influência que a filosofia cabalística teria exercido sobre Bernardim Ribeiro. À mulher, segundo esse pensamento judaico, é atribuída a função espiritual de possibilitar, ao homem, o acesso à salvação, o que, do ponto de vista da teologia católica que circunscreve a mulher como vetor de pecado e condenação, é essencialmente herético⁵⁴. A leitura desenvolvida por Helder Macedo é partilhada, até certo ponto, por Antônio José Saraiva e Óscar Lopes. Eles acreditam que

⁵⁴ Helder Macedo identifica no *Zohar ou O livro de esplendor*, de Moisés de Léon, escrito no último quartel do século XIII, a fonte em que Bernardim Ribeiro teria se nutrido. Nessa obra, a Chéquina, emanação divina, se caracteriza como um elemento simultaneamente divino, um símbolo da comunidade judaica e como cada mulher, “especificamente a filha, a noiva e a matrona, através da qual o homem tem acesso à salvação espiritual” (MACEDO, 1979, p. 145).

Na literatura portuguesa as convenções bucólicas [...] [podem se converter] em alegoria da história hebraica [...], como certos passos da novela de Bernardim [...]. Ora é de notar que entre os principais autores bucólicos, com obras cheias de obscuras alusões sob disfarce pastoril, se destacam escritores de famílias mais ou menos perseguidos pela Inquisição, sob a acusação de judaizarem. (LOPES; SARAIVA, 1982, p. 427).

Igual motivação também consta no processo movido contra *Diana*, de Jorge de Montemor, *Saudades da Terra* (1586-1590), de Gaspar Frutuoso, e *Consolação às Tribulações de Israel* (1553), de Samuel Usque. Em que pese classificar os dois últimos como romance e o aspecto secundário da matéria amorosa, o uso da técnica narrativa pastoril é flagrante nessas obras. João Gaspar Simões coloca Frutuoso e Usque “entre os autores que mais de perto assimilaram o estilo da *Menina e Moça*” (SIMÕES, 1986, p. 105), donde se reforça a conclusão de que os riscos advindos do romance não estavam apenas na ontologia negativa veiculada pelas histórias de amor (obscenas e contrárias aos bons costumes), mas também no arcabouço doutrinário e ideológico que essas narrativas albergavam e/ou difundiam, seja a partir da leitura, seja por meio da provisão de fórmulas escriturais não contemplados pela poética cultural hegemônica. Logo, *Saudades da Terra* e *Consolação às Tribulações de Israel* são impedidas de circular porque combinam escrita romântica e conteúdo judaizante. Dos dois, o texto de Usque era o mais prejudicial à Inquisição. *Consolações às Tribulações de Israel* explora, a partir de uma narrativa que intercala a concepção de história judaica ao diálogo pastoril, “os dramas envolvidos na expulsão dos judeus de Portugal” (cf. ROANI, 2011, p. 1), questão extremamente sensível e incômoda ao Santo Ofício, que dispensou bastante energia para soterrar essa narrativa, entretanto largamente difundida entre cristãos-novos portugueses e de outras partes da Europa.

Em Portugal, banir o judaísmo é um dos objetivos cardeais do aparelho censório-inquisitorial. A proibição de livros ou de autores judeus tem início antes mesmo da instalação do Santo Ofício, quando D. Manuel I determinou, em 1496, a expulsão dos hebreus e proibiu

a impressão e posse de livros a eles relacionados. É interessante notar que as dez regras sobre censura insertas no índice romano de 1564 não proscrevem esse circuito de obras. Esse aspecto ajuda compreender a compleição lusitana da problemática judaica. “A [lista] de livros proibidos [...] no século XVI permite estabelecer [...] uma diferença significativa entre os índices romanos e os catálogos [de Portugal], pois enquanto os primeiros se limitam [à] proibição do *Talmud Haebreorum* [...], os [...] portugueses dedicam [...] atenção às obras de autoria e de temática judaica” (MARTINS, 2005, p. 152). Das quinze normas que a censura portuguesa acrescentou ao catálogo de Roma, três são dedicadas à proibição desses livros.

São proibidas as obras dos Rabinos, podendo os varões doutos e pios requerer ao Conselho Geral autorização de leitura das obras desses autores, mencionando expressamente o nome dos Rabinos para que a pedirem, pois de sua qualidade dependia o deferimento do requerido [1^a regra];

Os livros de judeus que de propósito ensinavam a lei judaica são igualmente reprovados [3^a regra];

Ficam, também, proibidos os livros em vulgar contra a perfídia judaica, prevendo-se a exceção de os detentores de licença *in scriptus* poderem ter e ler essas obras [4^a regra]. (MARTINS, 2005, p. 154-155).

Não foram eximidas sequer as produções de cunho científico de Amato Lusitano (1511-1568) e o pensamento filosófico de Leão Hebreu (1465-1530), cujos *Diálogos de Amor* (1535) foram sentenciados pela ratificação de expressão dissonante em matéria amorosa, “[...] fábulas judaicas e platónicas, como o que [diziam] do primeiro homem” (CATALOGO DOS LIVROS QUE SE PROHIBEM NESTES REYNOS E SENHORIOS DE PORTUGAL, 1581, p. 39). Embora não houvesse realce erótico nas formulações de Leão Hebreu, a censura via influência cabalístico-platônica na súmula metafísica que ele elaborou acerca do amor. Para Hebreu, Deus é o “fundamento ôntico da hierarquia que ritma os diferentes graus da realidade” (BARATA-MOURA, 1972, p. 379); organiza e produz, através do amor, a criação.

O sumo Deus produz com amor e governa o mundo e liga-o numa união: mas, sendo Deus uno em simplicíssima unidade, é necessário que o que

procede dele seja também uno em inteira unidade; porque do uno provém o imo e da pura unidade a união perfeita. [Da mesma maneira] ainda o mundo espiritual se une com o mundo corporal mediante o amor. [...] o amor é um espírito vivificante que penetra todo o mundo, e é um laço que unifica todo o universo (HEBREU, 1929 apud BARATA-MOURA, 1972, p. 378).

No entanto, a censura identificou dois aspectos heréticos nos *Diálogos de Amor*: o fato do texto não se assumir enquanto afirmação de uma verdade religiosa, antes como interpretação de um mito (fábula), e a insinuação de que Deus não foi anterior, na gênese do universo, à matéria em estado caótico⁵⁵.

A censura ao texto de Leão Hebreu evidencia que o escopo da proibição das leituras relativas ao amor é bastante denso e amplo, englobando, para além do ser moral, político e teológico desse conteúdo, a sua dimensão filosófica, a qual, mesmo aliada à figura de Deus, como os *Diálogos de Amor* oferecem ocasião de demonstrar, pode se converter em elemento desagregador para as instâncias políticas e eclesiásticas. Nesse sentido, o romance, que, indistintamente, abriga e (re)distribui essas substâncias, justifica a blindagem que o sistema cultural desenvolveu para se proteger de seus efeitos nocivos.

A repercussão do pensamento de Leão Hebreu na escrita romântica é atestada por Cervantes no *Dom Quixote de La Mancha*, em cujo prólogo o texto do filósofo português aparece como referência fundamental em “negócios de amores”. Ainda que o tom do prefácio seja irônico, ele documenta a absorção dos *Diálogos de Amor* no romance, bem como a popularidade dessa obra entre os leitores ibéricos da primeira metade do século XVII⁵⁶. Nesse

⁵⁵ Esses aspectos estão registrados no seguinte fragmento dos *Diálogos de Amor*: “[Esta fábula] significa a geração, ou produção, de todas as coisas pelo sumo Deus criador; do qual dizem que a eternidade foi companheira, porque só ele é verdadeiramente eterno, já que é, foi e será sempre, princípio e causa de todas as coisas sem haver nele qualquer sucessão temporal. Dão-lhe ainda por companheiro eterno o caos, que é [...] a matéria comum, misturada e confusa, de todas as coisas, a qual os antigos punham coeterna com Deus; a partir dela, [Deus] gerou todas as coisas criadas, como verdadeiro pai de todas. [...] Este vocábulo “no princípio” em hebraico pode significar antes que Deus criasse e separasse do caos o céu e a terra, isto é, o mundo celeste e terrestre; a terra, isto é, o caos, estava inane e vazia [...] e era como um abismo de muitas e tenebrosas sobre o qual [ia] soprando o espírito divino, [...] que é o sumo intelecto pleno de ideias. (HEBREU, 1929 apud BARATA-MOURA, 1972, p. 390 -391).

⁵⁶ Segundo levantamento feito por José Barata-Moura, os *Diálogos de Amor* gozaram de uma popularidade pouco comum na Europa culta da segunda metade do século XVI e dos primeiros anos dos séculos XVII. “Para além de muitas referências, nem sempre entusiasticamente elogiosas, por vezes críticas, o grande número de

espaço, Hebreu surge na plêiade dos “filósofos que levam [...] admiração ao ânimo dos leitores” (CERVANTES, 1978, p. 13), conferindo a reputação de “homens lidos, eruditos, e eloquentes” (CERVANTES, 1978, p. 13) aos autores que o incorporaram em seus escritos.

2.2.3 – A sátira, os cavaleiros andantes, as aventuras ontológicas e as bases peninsulares do romance português

Encerrada a apresentação da atividade censória que incidiu sobre os textos fundados no rizoma amoroso, cabe proceder ao relato da contenção arvorada contra as produções romancísticas de núcleo satírico, o que possibilitará o aprofundamento da exposição dantes feita sobre o litígio entre a sátira (enquanto procedimento textual) e a censura. A partir desse momento, importa sublinhar a tradição satírica transformada em estilo narrativo no romance. Para ilustrar esse tópico, é imprescindível evocar *Lazarillo de Tormes*, banido pelo índice de 1581⁵⁷, e *Dom Quixote*, expurgado segundo as determinações do rol de 1624⁵⁸.

Esses romances incomodam a censura por diversas razões, a saber: anticlericalismo, suposta ligação dos autores com o judaísmo, ridicularizarão do Santo Ofício, uso de termos chulos e obscenos (traço perceptível com mais frequência em *Lazarillo de Tormes*), adesão às ideias humanistas de Erasmo de Rotterdam, entre outras. Não obstante, o que se constitui, no plano estético, como mais pernicioso é a reorientação discursiva que as

edições no espaço de apenas cerca de setenta anos e em quatro idiomas diferentes, é, sem dúvida, indício muito significativo dessa divulgação da obra de Leão Hebreu. Em italiano, contam-se catorze edições desde a primeira de Lenzi, aparecida em Roma em 1535, até à de Bevilacqua de 1607; em tradução francesa, surgem, entre 1551 e 1595, duas edições, uma delas com uma reimpressão; três traduções espanholas, uma delas com uma reimpressão, aparecem entre 1584 e 1593.” (BARATA-MOURA, 1979, p. 376-377).

⁵⁷ O índice de 1624 proíbe todas as edições de *Lazarillo de Tormes* publicadas até 1599, ano em que os órgãos inquisitoriais permitem a publicação de uma versão expurgada dessa obra. A edição integral só volta a circular no século XIX, quando a censura é revogada.

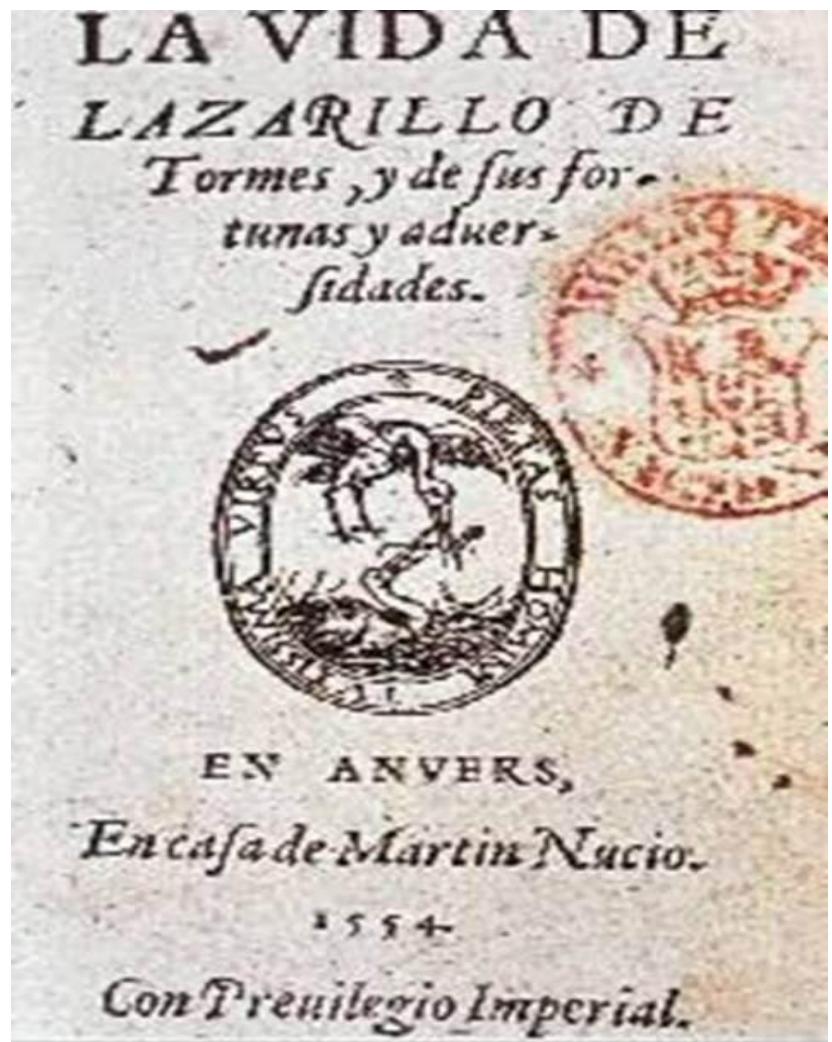
⁵⁸ Todas as edições que circularam entre 1605, quando sai a primeira edição em Lisboa, até 1624 são proibidas. Segundo Levantamento de Raul Rêgo, as tiragens publicadas a partir de então saem com cortes no capítulo 13 da segunda parte, 16, 17, 20 e 26 da terceira parte e capítulo 18 da quarta parte.

aventuras de *Lazarillo* e *Dom Quixote* findam por celebrar, ocorrência que os posiciona, como textos fundadores da tradição romancística que se desenvolve nos séculos XVIII e XIX. “Nessas grandes obras-chave, o gênero romanesco transforma-se naquilo que ele é, desenvolve [...] as suas possibilidades. Aqui [...] as autênticas representações romanescas amadurecem e alcançam plenitude, na sua profunda diferença dos símbolos poéticos” (BAKHTIN, 2010, p. 199).

A contextura abstrata, retórica e heroicizante dos gêneros elevados, ancorados num registro monológico que remete ao poético, religioso e jurídico, são reacentuados parodicamente no interior dos romances em questão. Eles orquestram um arcabouço narrativo plurilíngue, dialógico, irônico e humorístico que abre caminho para o contato com as zonas mais familiares e vulgares da realidade. A novela picaresca, forma que o *Lazarillo de Tormes* inaugura, “amadurece uma concepção da personalidade humana que não é retórica” (cf. BAKHTIN, 2010, p. 199), através qual o homem se liberta dos embaraços das categorias axiológicas convencionais, pronunciando-as pelo riso. Destarte, “revela-se a profunda ruptura que há entre o homem e a sua configuração exterior (dignidade, mérito, classe). Ao redor do pícaro, figura que potencializa essa nova acepção do humano, todas as posições e símbolos elevados, tanto espirituais como profanos, onde o homem se reveste de importância e falsidade hipócrita, transformam-se em máscaras, em acessórios de adorno. Na atmosfera do embuste, ambiente típico da ficção picaresca, ocorre a transfiguração e o abrandamento desses símbolos e posições, a sua total readequação” (cf. (BAKHTIN, 2010, p. 198).

Órfão e de condição humilde, *Lazarillo de Tormes* faz da trapaça o seu mecanismo de mediação com o mundo. A ingenuidade inicial logo cede lugar à esperteza e falta de escrúpulos, engenhosidade que acumula no contato com a profusão de amos a quem serve. A dinâmica rotativa desse andamento, convertida em princípio estruturante do romance, conforma o herói de modo cético e antipatético, o que o inabilita para o serviço fiel

e uma vinculação perene. Assim, não evita trair (amável e risonhamente), os seus senhores. “[...] passando de amo a amo o pícaro vai-se movendo, mudando de ambiente, variando a experiência e vendo a sociedade no conjunto [...], de maneira a tornar o livro uma sondagem dos grupos sociais e seus costumes [...], fazendo dele um dos modelos da ficção realista moderna” (CANDIDO, 2004, p. 20-22). Cumpre notar ainda que a diferença entre o estado inicial e final da personagem, eixo que norteia a constituição do herói moderno, é herança que a trajetória de Lazarillo lega à posteridade.



Folha de rosto da primeira edição de *Lazarillo de Torme*, publicada em 1554 na Antuérpia (Anvers).

N'A *Sereia*, Camilo Castelo Branco oferece um exemplo claro da influência picaresca no romance oitocentista. Tão logo os protagonistas Joaquina Eduarda e Gaspar

Vasconcelos fogem do espaço conventual, tomam o caminho de Sevilha, para onde foram “alegres e descuidados de corregedores e meirinhos, com um passaporte, inventado em Lisboa, no qual [...] se chamavam Carlos e Carolina, naturais de Lisboa, casados, e mercadores” (CASTELO BRANCO, 2005, p. 121). Além de recorrerem ao embuste, o que já os aproxima do pícaro, os amantes escolhem como destino Sevilha, um reduto de anti-heróis por excelência. Lá, “muito sós, muito queridos, muito estranhos às coisas da pátria e aos desgostos dos seus, liam *Lazarillo de Tormes*” (cf. CASTELO BRANCO, 2005, p. 121), referência que clarifica a identificação picaresca dos heróis camilianos, ainda que não possam ser enquadrados como típicos dessa categoria, já que não pertencem às classes populares. Todavia, permanece o vínculo de parentesco entre os textos, prova, em última análise, da capacidade de reatualização inerente à escrita romancística.

A brasileira de Prazins é outro caso emblemático do aproveitamento da tradição picaresca. O personagem Veríssimo é quem encarna mais de perto os expedientes desse veio. Depois de tentar a carreira de humanidades em Coimbra e ter assentado praça nas fileiras miguelistas, ele passa a viver como um típico vadio, mantendo-se, à custa de uma tia, “regaladamente de papo acima, tocando flauta e a trasfegar em si o resto da garrafeira” (CASTELO BRANCO, 1995, p. 99). Instado a seguir a vida religiosa, vai para o seminário em Braga, não por vocação, mas para não contrariar sua mantenedora.

Ao invés de se dedicar aos compêndios teológicos, Veríssimo consome a mesada que recebe da irmã de seu pai em farras com Torquato Nunes, parceiro de vadiagens. Após a morte da tia, de quem herda a casa e algumas vinhas, vive mais algum tempo largamente. Delapidado o patrimônio, perambula por diversas ocupações. Foi amanuense em Alijó, escudeiro do capitão-mor de Murça, feitor de um fidalgo do Douro, mestre das primeiras letras no Porto até galgar o posto de sósia de D. Miguel em Braga. Aproveitando-se das semelhanças que tinha com o monarca absolutista, Veríssimo segue os conselhos de Torquato

e decide se passar por D. Miguel, embuste que resulta numa corte de miguelistas, ávida por servir e defendê-lo. No exercício do real cargo, concede benesses, arregimenta partidários do absolutismo, então movidos pela esperança de recolocar D. Miguel no trono, e explora financeiramente os seus súditos.

Desfeita a fraude, Veríssimo é preso, mas logo é posto em liberdade pelo conselheiro Leite, antigo amigo do seu pai. Sem maiores dissabores, segue novamente a vida de vadio até se envolver na guerra da Patuleia. Inicialmente, atua como setembrista, mas, considerando a possibilidade de obter mais vantagens no lado oposto, deserta e passa a dar vivas à Carta Constitucional, atitude que lhe rendeu, mais tarde, um cargo público na aduana.

O histórico de trapaças e a série de perambulações não deixam dúvidas acerca do ancestral picaresco de Veríssimo. Através dele, cumpre destacar, Camilo revolve a cena social portuguesa das décadas de 1820 e 1840, acrescentando-lhe uma interpretação despida da seriedade historiográfica e pronunciando os frequentes cataclismos políticos dessa época pelo ângulo cínico desse vadio simpático. A inserção da picaresca na ficção camiliana ou no romance oitocentista exige uma análise mais detida. Todavia, na impossibilidade de realizá-la aqui, deixaremos essa questão apenas indicada.

Feita essa sucinta análise da tradição aberta por *Lazarillo de Tormes*, tratemos agora, também em linhas gerais, da importância do *Dom Quixote*. Esse romance desenha uma narrativa em que a artificialidade da linguagem heroico-cavalheiresca, impregnada por uma consciência literária canônica, é fraudada pelo jogo combinatório e dialógico que entrelaça o senso imediatista de Sancho Pança à loucura do Fidalgo de la Mancha, que assentava “ser verdade toda aquela máquina de sonhadas invenções que lia” (CERVANTES, 1978, p. 30) em *Palmeirim de Inglaterra* (1541-1543), *Amadis de Gaula* e congêneres. À luz da ressonância paródica que a presença desses textos instaura, organizada não apenas pelo mero contraste

entre Dom Quixote e seu escudeiro, mas por meio do manejo ambíguo e comunicativo da cosmovisão que eles carregam, um amplo quadro da realidade humana é desvendado.

Como a trapaça do pícaro, a tolice e/ou desajuste dos protagonistas de Cervantes esclarece uma multiplicidade de experiências que a linguagem dos gêneros elevados escamoteia. “Poder-se-ia dizer em todo caso, que a loucura do fidalgo o transfere para outra esfera [...]; mas também assim o caráter quotidiano da [...] cena e [dos] acontecimentos fica preservado” (AUERBACH, 2007, p. 306). É precisamente a despropositada vontade de Dom Quixote de “ir por todas as quatro partes do mundo buscar aventuras, [...] como incumbe à cavalaria e aos cavaleiros andantes” (CERVANTES, 1978, p. 36) que possibilita, consoante um variegado painel de aventuras, o conhecimento das engrenagens que fazem girar o mundo e as pessoas. Assim, “a ligeireza dos pés e a subtileza das mãos” (CERVANTES, 1978, p. 36) do vendeiro que sagra Dom Quixote cavaleiro é trazida à luz a partir da aspiração tresloucada do fidalgo. Da mesma forma, a compleição rude e grosseira da Dulcinea é iluminada pela retórica cortesã que o protagonista emprega. Para além da anulação humorística das matrizes que fundamentam a ação de Dom Quixote, episódios dessa natureza, fartamente distribuídos ao longo do romance, possibilitam compor um acervo cognitivo sobre a realidade.

Levando em consideração o patrulhamento enfrentado pelas produções romancísticas a partir do século XVI, não parece descabido inferir que os desvarios de Dom Quixote e a simploriedade de Sancho Pança resultem de um malabarismo discursivo aplicado por Cervantes para blindar sua obra contra a ação predatória da censura. Ao construir um personagem que perde a razão porque lê, o romancista ibérico caminha, *a priori*, na direção sinalizada pela repressão intelectual, interessada em criminalizar a leitura e admoestar acerca dos malefícios subjacentes à tentativa de implantar as matrizes literárias na realidade corrente. Vale lembrar que, sobre o romance, recaia a acusação de provocar “devastações psicológicas nos leitores e, no grau máximo, fazer enlouquecer” (cf. SITI, 2009, p. 169). Sob esse prisma, o

ridículo e os inconvenientes que envolvem Dom Quixote podem ser tributados ao efeito didático insinuado pela obra, alinhado, por conseguinte, às diretrizes estéticas e interesses validados pelo aparato censório. Essa hipótese fica fortalecida, por exemplo, no episódio em que o cônego de Toledo enceta um colóquio sobre o romance e as comédias populares com o cura da aldeia em que Dom Quixote vive. Veja-se mais de perto a cena:

— Eu por mim, senhor cura, acho [...] que são prejudiciais [...] livros a que chamam de cavalaria [...]. E, no meu entender, este gênero de composição assemelha-se ao que chamam fábulas milésias, [...] que só tratam de deleitar e não de instruir, ao contrário do que sucede com as fábulas apologias [...]. O deleite [...] deve resultar da formosura e harmonia [...] e tudo quanto é feio ou desconcertado não nos pode causar satisfação alguma. [...] Que espírito, a não ser de todo bárbaro ou inculto, poderá ficar deliciado ao ler que uma grande torre cheia de cavaleiros vai por esses mares adiante, como navio com vento de feição, e anoitece na Lombardia, e amanhece nas terras do Preste João das Índias [...]? E, se a isto se me responder que os autores desses livros os escrevem como obras de imaginação, [...] direi que a mentira é tanto mais saborosa quanto mais verdadeira se afigura, e agrada tanto mais quanto se aproximam do possível [...]. Hão de se casar as fábulas mentidas com o entendimento dos que as lerem, [...] de modo que andem juntas a admiração e a alegria, e estas coisas todas não as poderá fazer quem fugir da verossimilhança e da imitação, em que consiste a perfeição do que se escreve. Nunca vi um livro de cavalaria com unidade de ação, mas compõem-se de tantos membros, que mais parece que o autor quis formar [...] um monstro [...]. Além disso, são [...] lascivos nos amores, [...] por isso, dignos de serem desterrados da república cristã como coisa inútil./ O cura [...] redarguiu-lhe que [...] queimara todos os de D. Quixote [...], com o que muito se riu o cônego, e alegou que, apesar de ter dito mal desses livros, achava neles uma coisa boa, que era darem assunto para se poder manifestar um vivo engenho, porque tinham vasto e espaçoso campo, por onde podia correr a pena sem o mínimo obstáculo, [...] narrando, ora um sucesso trágico e lamentável, ora um acontecimento alegre e impensado; ali uma dama formosíssima, honesta, discreta e recatada; aqui um cavaleiro cristão, valente e comedido; além um bárbaro, fanfarrão e desaforado. [...] a solta contextura destes livros dá lugar a que o autor possa mostrar-se épico, lírico, trágico, cômico [...].

— Tocou Vossa Mercê num assunto, senhor cônego — acudiu o cura — que despertou em mim um antigo rancor, que tenho, contra as comédias que se usam agora, e que iguala o que voto aos livros de cavalaria, porque, devendo ser a comédia, segundo a opinião de Cícero, espelho da vida humana, exemplo dos costumes e imagem de verdade, as que hoje se representam são espelhos de disparates, exemplos de necedades e imagens de lascívia. [...]. E se falarmos agora das comédias divinas? Que milagres se fingem nelas! Que coisas apócrifas e mal entendidas, atribuindo-se a um santo os milagres de outro! [...]. Outros as compõem, tanto sem olhar ao que fazem, que [...] veem-se os atores obrigados a fugir e ausentar-se, receosos de ser castigados, como o têm sido muitas vezes, por terem representado coisas em desabono de reis e desonra de linhagens; (CERVANTES, 1978, p. 281-284).

Essa longa intervenção dos religiosos mapeia a crítica ao romance e os preceitos estéticos advogados pelo sistema cultural eclesiástico, remindo a obra em análise à condição de ágora onde o discurso literário se desdobra em afirmar a representação do mundo e os mecanismos que envolvem o ato de criação ficcional e suas implicações. A concepção de literatura pleiteada pelo cônego advém do consórcio estabelecido entre poética clássica e o sistema de representação eleito pela ordem católico-absolutista. Assentado na hierarquização do ato mimético, esse sistema defende a combinação do deleite à instrução, seguindo os postulados da *Ars Poetica* de Horácio. Como critério de equacionamento estético, ela adota os princípios aristotélicos da verossimilhança, do decoro e das três unidades (ação, espaço e tempo). A anexação dessas regras corporifica um ideal artístico em que a ênfase recai no espetáculo moral que enaltece a cultura devota e o seu modelo perfeito e harmonioso de experiência humana, em detrimento de uma roupagem mimética policromática.

Amparando-se nesses pressupostos, a mentalidade do Antigo Regime (aqui representada pelo cônego e o cura), recalcitrante às transformações do *status quo*, se apropria do código composicional clássico e sustenta que a Natureza é essencialmente imutável e universal, cabendo à arte, desse modo, perseguir como objetivo a adequação a um modelo, conforme a prescrição dos gêneros elevados. No entanto, Horácio, tampouco Aristóteles associa as ações elevadas à imagética aristocrática, tal como essa apropriação faz. Do mesmo modo, não vocalizam as noções de virtude e beleza canonizadas pelo cristianismo tridentino. “Trata-se de um padrão aristotélico-horaciano, com viés normativo e abstrato, introduzido pelos seus intérpretes eclesiásticos, para quem a teoria dos modos de representação postulados na *Poética* se traduz como uma cláusula rígida de separação dos níveis estilísticos, de modo a enrijecer a maneira como os homens são representados, especialmente na tragédia e na comédia. Consequentemente a separação dos gêneros, que veda o tratamento sério e trágico

dos elementos vulgares e rebaixados da realidade quotidiana, dita o gosto literário” (cf. VASCONCELOS, 2007, p. 71).

No rol das leituras edificantes, o cônego aconselha a Dom Quixote as obras de proveito e exemplo, tais como o livro de Juízes, onde achará “verdades grandiosas e feitos tão reais como denodados [...], de que sairá erudito na história, enamorado da virtude, ensinado na bondade, melhorado nos costumes, [...] e prudente sem covardia” (CERVANTES, 1978, p. 288). Nesses termos, o romance e as comédias populares se apresentam como formas dissonantes, inadequadas, ética e esteticamente, às prescrições poéticas canônicas. Por isso, a contextura camaleônica⁵⁹ e o modo proteico, que se nutre da mistura de traços épicos, líricos, dramáticos e trágicos, características que o religioso de Toledo visualiza na escrita romancística, são atribuídas a um fazer literário desprestigiado e potencialmente nocivo, decorrente da insubordinação às regras clássicas de composição.

O posicionamento da censura acerca do romance ainda comparece em diversas outras passagens do *Dom Quixote*, como no episódio em que a biblioteca do engenhoso fidalgo é expurgada pelo padra-cura (Pedro Pérez) e o barbeiro (Mestre Nicolau). Haja vista a extensão e complexidade do texto cervantino, vale a pena examinar essa passagem:

Dormia ainda D. Quixote, quando o cura pediu à sobrinha a chave do quarto em que estavam os livros ocasionadores do prejuízo; e ela lhe a deu de muito boa vontade [...] e acharam mais de cem grossos e grandes volumes [...]. A ama, assim que deu com os olhos neles, saiu muito à pressa do aposento, e voltou logo com uma tigela de água-benta e um hissope, e disse:

— Tome Vossa Mercê, senhor licenciado, regue esta casa toda com água-benta, não ande por aí algum encantador, dos muitos que moram por estes livros, [...].

Riu-se [...] o licenciado, e disse para o barbeiro que lhe fosse dando os livros [...], para ver de que tratavam, pois alguns poderia haver que não merecessem castigo de fogo.

— Nada, nada — disse a sobrinha; — não se deve perdoar a nenhum; todos concorreram para o mal. [...]

⁵⁹ Acerca do efeito camaleônico do romance, vale a pena consultar *Tratado sobre a origem do romance*, do Abade Pierre Daniel Huet. Publicado em 1670, esse texto se constitui como uma das primeiras reflexões sobre o gênero. Nele, Heut defende que “os romances não dirigem a tal ponto o intelecto, e o deixam em condições de se encarregar de um número maior de ideias diversas” (Huet, 1977 apud Siti, 2009, p. 175).

O que mestre Nicolau primeiro lhe pôs nas mãos foram os quatro de *Amadis de Gaula*.

— Parece coisa de mistério esta! — disse o cura — [...] este livro foi o primeiro de cavalaria que em Espanha se imprimiu, e dele procederam todos os mais; por isso entendo que, [...] devemos condenar ao fogo.

— Não senhor — disse o barbeiro — também eu tenho ouvido dizer que é o melhor de quantos livros neste gênero se têm composto [...].

— Verdade é — disse o cura; — por essa razão deixemo-lo viver por enquanto. Vejamos esse outro que está ao pé dele.

É — disse o barbeiro — *As Sergas* (ou *Façanhas*) de Esplandião, filho legítimo de Amadis de Gaula.

— Pois é verdade — disse o cura — que não há valer ao filho a bondade do pai. Tomai, [...] dê princípio ao monte para a fogueira que se há de fazer.

[...] E abrindo um, viu que era a *Diana* de Jorge Montemaior, e disse [...]:

— Estes não merecem ser queimados como todos os mais, porque não fazem, nem farão, os danos que os de cavalaria têm feito; são obras de entretenimento, sem prejuízo de terceiro.

— Ai senhor! — disse a sobrinha — bem os pode Vossa Mercê mandar queimar como aos outros, porque não admiraria que, depois de curado o senhor meu tio da mania dos cavaleiros, lendo agora estes se lhe metesse em cabeça fazer-se pastor, [...].

— É certo o que diz esta donzela — observou o cura — e bom será tirarmos diante do nosso amigo este tropeço e azo. Começamos pela *Diana* de Montemaior. Esta sou de parecer que se não queime, bastando tirar-se-lhe tudo que trata da sábia Felícia, e da água encantada, e quase todos os versos maiores [...]. (CERVANTES, 1978, p. 46-50).

Esse episódio ocorre após Dom Quixote regressar, moído de pancadas, de seu primeiro ciclo de aventuras. As lesões e os tangenciamentos pulverizados pelo fidalgo deixam sobrinha e ama em estado de aflição. Para evitar que os sucessos voltem a se repetir, elas rogam ao padre-cura e o barbeiro que destruam a biblioteca, cujos volumes estariam na origem da desgraça do cavaleiro. Ambas vocalizam, em parceria com o sacerdote, os perigos advindos dos livros, notadamente os romances. No entanto, a cena não se restringe a ressoar o discurso repressivo. Ela traz ao palco, de modo detido, dois momentos fulcrais para a dinâmica censória: o exame da obra, tarefa de que se encarregam o cura e o barbeiro, e o auto de fé, para o qual concorrem também a ama e a sobrinha de Dom Quixote. Com isso, Cervantes parece manobrar o texto para oferecer, mais uma vez, voz à censura.

A dicção dialógica e o tom irônico da cena, traços extensivos à totalidade da obra, não permitem, no entanto, associá-la ao discurso apologético de forma pacífica. Em sua

leitura de *Dom Quixote*, Milan Kundera observa que “compreender o equacionamento textual de Cervantes é ter de enfrentá-lo como ambiguidade, onde, em vez de uma só verdade absoluta, muitas verdades relativas se contradizem, restando como única certeza a sabedoria da incerteza” (cf. KUNDERA, 2009, p. 14). O riso que Dom Quixote suscita é extremamente ambíguo. A gargalhada que debocha e problematiza a leitura de romances, bem como as formulações existenciais decorrentes desse ato é a mesma que fustiga o *status quo* sustentado pela matriz cultural predominante no Antigo Regime. Note-se que o padre-mestre, figura que assoma com voz de autoridade, é, amiúde, inquerido pelo barbeiro acerca das razões pelas quais determina a queima dos livros na fogueira. Além disso, sua constituição guarda vestígios de embusteiro e doses de parcialidade, o que finda por gerar um efeito sub-repticiamente cômico, ainda que a cena faça apelos à gravidade.

A loucura de Dom Quixote, além de servir de salvo-conduto e propulsionar, pela via do riso, o acesso a um quadro de realidade diversificado, é sintomática de uma inadequação ao mundo, aspecto que introduz a dimensão trágica da obra. O seu alheamento em face do mundo exterior não deriva de um embuste, antes tem origem na inabalável certeza de que o ordenamento cósmico não corresponde às contingências internas devido a um encantamento operado por maus demônios. Desse modo, a disjunção entre o ideal concebido na interioridade e ação/imagem que se desenrola na realidade é interpretada como uma atitude inoportuna do infame prosaísmo da vida. Quando Dom Quixote sai a campo, o triunfo dos adversários é sempre atribuído à manobra de um encantador ou à imanência mal conformada dos indivíduos, inaptos a compartilhar o sistema de valores que o conduz. Ao ser engaiolado, o engenhoso fidalgo não admite a possibilidade de ter falhado. Ao contrário, a desventura surge como resultado da ação de um demônio. O confronto com a aparência vulgar da Dulcinea, descoberta de forma diametralmente oposta à imagem da dama sublime, é diluído pela certeza de que a mulher amada foi vítima de um encantamento. Ainda que a realidade

externa responda com indiferença às ações do herói, sua alma “repousa, fechada e perfeita em si mesma, como uma obra de arte ou uma divindade” (LUKÁCS, 2000, p. 102-103).

O descompasso entre aventura ontológica e o mundo redunda em ausência de sentido, ou melhor, numa dilacerante busca pela essência, corporificada sempre como intenção, como um fundamento enigmático e inapreensível a ser relutantemente desvendado. Despojado do sentido oferecido no leito de Procusto, o homem sucumbe aos trabalhos de Sísifo. Nas sociedades onde Deus cumpre a função de unidade constitutiva da existência, esse hiato se converte no exílio da divindade. Assim, *Dom Quixote*, “situa-se no início da época em que o deus do cristianismo começa a deixar o mundo; em que o homem torna-se solitário e é capaz de encontrar o sentido e a substância apenas em sua alma, nunca aclimatada em pátria alguma; em que o mundo [...] é abandonado a sua falta de sentido imanente [...]” (LUKÁCS, 2000, p. 106). Nesse ponto, reside a principal ameaça que o romance de Cervantes, paraninfo dessa mentalidade, representa para o sistema cultural estabelecido entre os séculos XVI e XVIII. A exigência de vincular as individualidades a uma totalidade orgânica, fechada e homogênea, fundada numa teodiceia que doa sentido e oferece asilo transcendental, colide com o desenho problemático e demoníaco do homem que a escrita romântica comprehende. “Um dos principais temas [...] do romance é justamente [...] a inadequação de um personagem ao seu destino e à sua situação. O homem ou é superior ao seu destino ou inferior à sua humanidade” (BAKHTIN, 2010, p. 425), de maneira que a veiculação de um suporte de valores suprapessoal não encontra ressonância dogmática na trajetória desse herói emergente.

Consequentemente, “quando Deus deixa lentamente o lugar de onde tinha dirigido o universo e sua ordem axiológica, separado o bem do mal e dando um sentido a cada coisa, Dom Quixote sai de sua casa e não tem mais condições de reconhecer o mundo. Este, na ausência do Juiz Supremo, surge numa temível ambiguidade; a verdade divina se decompõe

em centenas de verdades relativas. Assim, o mundo dos tempos modernos irrompe e, com ele, sua imagem e modelo de romance” (cf. KUNDERA, 2009, p. 13-14).

Os desdobramentos ulteriores da escrita romancística estão, com efeito, arraigados nessa consciência literária pluridimensional e laica que *Dom Quixote* sintetiza mediante a reorientação dos modelos ficcionais disponíveis à época nas tradições ibérica e ocidental. O livro em questão desponta como “um imenso espaço, generosamente amplo e aberto onde afluem e por onde passam, uma e outra vez, todos os gêneros da prosa literária [...]” (ABREU, 1994, p. 109). Ao lado de *Lazarillo de Tormes*, o texto cervantino proclama as duas exigências constitutivas desse gênero no período de sua ascensão ao centro do sistema literário, quais sejam: “o romance deve ser o reflexo multilateral [de uma] época [...] e apresentar a crítica do discurso literário, sobretudo a problematização da matriz romancística” (cf. BAKHTIN, p. 201-202). As categorias do tolo, embusteiro e do inadequado ao mundo, legadas por esses textos são “reacentuadas e reinterpretadas de modos diferentes na história posterior do romance, prolongando a discussão que eles deixaram a concluir” (cf. BAKHTIN, p. 200). Depois do século XVII, é difícil encontrar um romance que não dialogue com *Dom Quixote*. Acrescenta René Girad que “il n'y a pas une idée du roman occidental qui ne soit présente en germe chez Cervantès” (GIRARD, 1961, p. 67).

Enquanto modelo desse universo, baseado numa configuração ontológica errática, a obra prima de Cervantes se torna incompatível com o hermético acervo de crenças da censura. Em razão disso, o contato do cavaleiro andante com outros aventureiros desajustados à ordem estabelecida foi coibido em Portugal nos séculos XVII e XVIII. Além do índice de 1624, o fim da União Ibérica certamente deve ter contribuído para o ocultamento de *Dom Quixote* nas letras lusitanas. A desconsideração do legado cervantino se alinha, em alguma medida, à estratégia de vedar a cultura portuguesa à influência espanhola, questão vital para a

implantação do projeto emancipatório que encerrou o domínio filipino e levou a dinastia de Bragança ao poder em 1640.

Para fazer frente à hegemonia da Espanha e consolidar a restauração da coroa portuguesa, o estreitamento das relações político-culturais com a França e Inglaterra adquire importância estratégica. Dessa maneira, quando se pensa nas origens do romance português, prevalece a teoria da vinculação ao ramo ficcional franco-inglês. Entretanto, o comparecimento massivo da literatura espanhola na França e Inglaterra dos séculos XVII e XVIII autoriza a contestar essa formulação. A julgar pela recensão feita por Roger Chartier, a primeira metade do século XVII testemunha o entusiástico acolhimento do picaresco espanhol pelos franceses.

Efetivamente, o *Lazarillo de Tormes*, em suas sucessivas traduções, teve pelo menos nove edições francesas desde 1600, o *Guzmán de Alfarache*, dezenas, *La Vida de Marcos de Obregón*, três, e a tradução da *Desordenada Codicia de los Bienes Ajenos*, também três. Por último, a tradução das *Novelas Ejemplares*, [de Cervantes], conheceu oito edições parisienses. (CHARTIER, 2004, p. 12-13).

O século XVIII inglês, ao seu turno, registra uma grande voga de *Dom Quixote*, base inquestionável do celebrado realismo formal, procedimento que estaria no núcleo da ascensão do romance, ou melhor, do *novel* britânico. “O jovem Robinson, na sua loucura de ir para o mar e de fugir à condição de seu pai, certamente tem bastante de quixotesco, ainda que se cure da sua loucura errante se convertendo à aventura do trabalho” (SITI, 2009, p. 180).

Um levantamento detalhado atestará os genes de Dom Quixote na constituição de Ema Bovary e seu trágico enfado ante o estreitamento da realidade corrente; na sede de infinito de Julien Sorel (*O Vermelho e o Negro*, de Stendhal); na errância idealista de Lucien de Rubempré (*As Ilusões Perdidas*, de Balzac); nas aventuras, aparentemente desconectadas da realidade, de Gulliver (*As viagens de Gulliver*, de Swift); nas andanças iluministas de Cândido (*Cândido ou o Otimismo*, de Voltaire) e Jacques (*Jacques le fataliste*, de Diderot).

Contudo, o que parece mais interessante pontuar é a ascendência quixotesca dos heróis plasmados pelo romance português. Em que pese o reconhecimento da influência cervantina sobre a escrita romântica lusitana, quando se busca localizar a gênese dos seus heróis, a geografia que se descortina está, *grosso modo*, limitada ao além Pirineus, isto é, no individualismo econômico e filosófico de *Robinson Crusoé* e/ou no senso de realidade decalcado por Balzac, Stendhal e Flaubert.

A herança de Cervantes, se considerada devidamente, abre caminho para o tratamento dos problemas específicos e particularidades que a forma do romance manifesta em Portugal, malgrado a relação que mantém com os desdobramentos desse gênero em outros espaços culturais. A adoção dessa perspectiva demonstrará que o eixo estrutural de um conjunto fundamental de romances e heróis remonta, direta ou indiretamente, às aventuras do engenhoso fidalgo.

O percurso cultural, político e social que o narrador garrettiano faz em *Viagens na Minha Terra* é acompanhado de perto por *Dom Quixote*. As tensões dialéticas e os diversos pares antinômicos (frade/barão, liberal/absolutista, Frei Dinis/Carlos, literatura/sociedade) em torno dos quais elas se organizam, dando forma ao romance, aproveitam explicitamente o espólio cervantino. O entrechoque das visões de Sancho Pança e Dom Quixote se imiscui ao andamento do texto e à trajetória dos personagens. “Nesta viagem Tejo arriba, ou melhor, nesta obra, em que está simbolizada a marcha do progresso social português” (cf. GARRETT, 1973, p. 32), o cavaleiro andante e o seu escudeiro descortinam o intrincado símbolo do espiritualismo-materialismo, base da operação hermenêutica do narrador-viajante:

Houve aqui há anos um profundo e cavo filósofo de além Reno, que escreveu uma obra sobre a marcha da civilização, do intelecto — o que diríamos, para nos entenderem todos melhor, o Progresso. Descobriu ele que há dois princípios no mundo: o espiritualista, que marcha sem atender à parte material e terrena desta vida, com os olhos fitos em suas grandes e abstratas teorias, hírto, seco, duro, inflexível, e que pode bem personalizar-se, simbolizar-se pelo famoso mito do cavaleiro da mancha, D. Quixote; — o materialista, que, sem fazer caso nem cabedal dessas teorias, em que não crê,

e cujas impossíveis aplicações declara todas utopias, pode bem representar-se pela rotunda e anafada presença do nosso amigo velho, Sancho Pança. Mas, como na história do malicioso Cervantes, estes dois princípios tão avessos, tão desencontrados, andam contudo juntos sempre, ora um mais atrás, ora outro mais adiante, empecendo-se muitas vezes, coadjuvando-se poucas, mas progredindo sempre. E aqui está o que é possível ao progresso humano. E eis aqui a crônica do passado, a história do presente, o programa do futuro. Hoje o mundo é uma vasta Barataria, em que domina el-rei Sancho. Depois há de vir D. Quixote. (GARRETT, 1973, 31-32).

Esse fragmento, disposto logo no capítulo II, contém a primeira referência a *Dom Quixote*. Ele tem função basilar, pois expõe o argumento central da narrativa. Além disso, funciona como núcleo aglutinador das demais entradas quixotescas inseridas ao longo das *Viagens*. A representação da sociedade portuguesa do presente (década de 1840), então dominada pela lógica dos barões e a corrupção dos valores liberais, é condensada na imagem da *vasta Barataria em que domina el-rei Sancho*, cuja antítese se traduz na vaga esperança regeneradora encabeçada por Dom Quixote, signatário de um futuro. Como princípios contraditórios de um movimento dialético, essas figuras e o tempo que elas representam não se apresentam de forma fixa. Passado e porvir coexistem numa dinâmica instável, atravessada por uma temporalidade conflituosa e descolada da duração cronológica. Os relógios de Sancho Pança e Dom Quixote encenam um jogo temporal equilibrado na alternância, na interpenetração. O personagem Carlos, por exemplo, que inicialmente atua como soldado liberal, identificando-se ao cavaleiro andante, finda no papel de Sancho, isto é, barão, “o mais desgracioso e estúpido animal da criação” (GARRETT, 1973, p. 84). A mesma ambivalência acompanha a pintura do frade, que “era, até certo ponto, o dom Quixote da sociedade velha” (GARRETT, 1973, p. 84), no entanto, reconvertido, com outras tintas, no mundo atual. Dessa maneira, Garrett preserva a tessitura ambígua e multidimensional em que Cervantes cosera seus entes ficcionais⁶⁰, “integrando-se plenamente à interpretação do livro espanhol e

⁶⁰ Desse fragmento, é interessante reter ainda que o romancista português formula sua concepção dialética de homem e história a partir de um *Dom Quixote* entrelaçado à recepção setecentista de Hegel, o profundo e cavo filósofo de além Reno a quem o narrador se refere incialmente. Em certa medida, a pioneira teoria que o autor da *Estética* concebe sobre o romance tem por eixo a contradição espiritualismo/materialismo. Em sua opinião, “um

servindo-se dele para expressar o desencanto ideológico, social e político em que se se encontrava a geração que, vintes anos antes, tinha lutado por construir uma sociedade nova, sob o sonho romântico-liberal” (ABREU, 1994, p. 191), ora tão distante da realidade factível.

A gestão do legado cervantino também encontra espaço na caudalosa e multiforme escrita romancística de Camilo Castelo Branco, a tal ponto que Ramalho Ortigão, no prefácio que escreveu para a edição do *Amor de Perdição* de 1891, afirma que não é aos franceses que se deve comparar Camilo para estabelecer sua genealogia estética, mas aos espanhóis do século XVII. “O romanesco de Camilo [...] procede incialmente da dinastia dos “Amadisis” e dos “Palmeirins”, e participa do gênio peninsular de toda a literatura poética subsequente: do lirismo contemplativo de Santa Tereza, do misticismo dramático de Calderón e de Lope de Vega, da sátira picaresca de Cervantes [...] e de Quevedo” (ORTIGÃO, 1892 apud ABREU, 1994, p. 261). Embora careça ser matizada, essa declaração não deixa esquecer que o intercâmbio que a produção camiliana celebra com outras literaturas não se concentra apenas na rota Lisboa/Paris-Londres. No *Curso de Literatura Portuguesa* (1876), Camilo declara, baseado num ponto de vista que dialoga com o de Ramalho Ortigão, que a literatura portuguesa está em atraso devido ao fato de Portugal ter sido muito tardio “a desertar da escola francesa” (CASTELO BRANCO, 1993, p. 1445). Como Maria Fernanda de Abreu, podemos dizer que “do que lemos e analisamos na obra do nosso grande romancista, fica-nos já a certeza de que Cervantes foi um desses escritores que o impressionaram e lhe sugeriram maneiras de encarar o real e os processos de fazer romances e que sua presença se estende praticamente desde o princípio, quando Camilo faz seus primeiros experimentos narrativos,

dos conflitos mais frequentes tratados pelo romance, e que é o tema que mais lhe convém, é o que se trava entre a poesia do coração e a prosa das circunstâncias, conflito que se pode resolver cômica ou tragicamente, ou de uma das maneiras seguintes: ou os caracteres que se tinham revoltado contra a ordem do mundo acabam por reconhecer o que ele tem de verdadeiro e substancial, resignam-se às suas condições e inserem-se nele de forma ativa; ou despojam da sua forma prosaica o que fazem e realizam, para substituir a realidade prosaica em que estão mergulhados por uma realidade transformada pela arte e próxima da beleza (HEGEL, 1980, p. 191).

até o fim da sua carreira literária, assumindo as mais variadas formas e intenções, numa viva relação de conflito, em que o autor de *A Brasileira de Prazins* critica e elogia Cervantes; se ride dele e com ele se identifica” (cf. ABREU, 1994, p. 266-267).

Em *Cervantes no Romantismo Português*, Abreu documenta uma das primeiras incursões camilianas pela seara quixotesca. Trata-se da narrativa *Cavaleiro Andante do Século 19*, publicado em 1848, n’*O Nacional*. O título não deixa dúvida acerca da filiação. O protagonista da crônica, que veste o simulacro cavalheiresco, não deixa por menos, inaugurando um personagem que povoará muitas páginas da vindoura produção romancística, a saber: o fidalgo provinciano que ostenta sua linhagem medieval, tipo que o narrador camiliano pronunciará pela via do riso desapiedado.

Onde Está a Felicidade? oferece exemplo lapidar de uma das facetas cervantinas mais encenadas pela ficção camiliana: o herói ou heroína vítima de romances, equivocadamente “registrados pela crítica portuguesa como ocorrência de bovarismo” (cf. ABREU, 1994, p. 329). Em outro momento (2009), apontei que *Onde Está a Felicidade?* põe em curso um drama escritural em que os processos de criação, difusão e função social do romance, situados no contexto da literatura comercial, ocupam a centralidade do texto. O protagonista Guilherme do Amaral se notabiliza como leitor de romance, donde deriva sua ânsia por instaurar, na vida social, um conjunto de práticas extraídas do acervo de leituras que reúne em torno de si. Desse modo, reassenta, sob a capa do homem fatal, tomado emprestado do imaginário romântico, o tópico do indivíduo inadequado ao mundo, cuja mundividência é posta em causa pela consciência multivocal e problematizadora do narrador. Os termos em que Guilherme é apresentado, conforme posto no trecho que segue, atestam o quanto seu caráter se irmana ao de Dom Quixote:

Os romances fazem mal a muita gente. Pessoas propensas a adaptarem-se aos moldes que admiram e invejam na novela, perdem-se na contrafação, ou dão-se em pábulo ao ridículo. Nestes últimos tempos, há muitos exemplos desta verdade, e tanto mais sensíveis, quanto a nossa sociedade é pequena

para se nos esconderem, e intolerante para admiti-los sem rir-se. Homens, sem originalidade, ou originalmente tolos, macaqueiam tudo que sai fora da esfera comum. Crédulos até ao absurdo, aceitam como reais e legítimos os partos excêntricos de cabeças excêntricas, e prometem-se dar tom a uma sociedade mesquinha, onde não [aparece] o [...] homem fatal. Estes imitadores são perigosíssimos, ou irrisórios. Não topando na vida ordinária o lugar que lhes compete, querem conquistá-lo por força. E, depois, das duas uma: ou atingem o apogeu da perversidade, calcando a honra, cuspindo na face da sociedade, e caprichando em abismarem-se com as vítimas; ou – o que quase sempre acontece – imaginam-se homens excepcionais, sonhando como Obberman, raivando como Hamlet, escarnecedo a virtude como Byron, amaldiçoando como Fausto e acusando sempre o mundo ignobil que os não comprehende. [...] Quero mostrá-los o Sr. Guilherme do Amaral. Ides conhecer uma vítima dos romances. [...] A sua paixão predominante não era a caça, nem a pesca, nem cavalos: era o romance. Comprou centenas de volumes franceses, leu de dia e de noite, decorou páginas, que lhe eletrizaram o coração combustível [...]. / Impregnado desta lição [...], olhou em torno se si, e viu-se só. Queria mundo, queria ar, ansiava nutrição para a fome de impressões fulminantes (CASTELO BRANCO, 1981, p. 37-38).

Ainda que haja algumas diferenças no que concerne à bibliografia consultada pelos heróis – Dom Quixote lia romances de cavalaria, ao passo que Guilherme do Amaral era leitor de romances franceses – e no modo como são encaminhadas as tensões advindas do choque entre mundo lido e mundo vivido, sobre os dois incide o mesmo patos ontológico.

Em *Coração, Cabeça e Estômago* e *A Mulher Fatal* a busca pela Dulcinea Encantada é reinventada nas trajetórias de Silvestre da Silva e Carlos Pereira, tipos emblemáticos do cavaleiro-enamorado oitocentista. Tal como o engenhoso fidalgo, a mediação entre esses personagens e as mulheres que amam é feita por uma visão que transmuta a realidade empírica em ideal, fazendo-os enxergá-las em conformidade com a imagem cristalizada pelo desejo.

O princípio que norteia a relação de Carlos com a matéria amorosa pode ser resumido no seguinte paradigma: “[...] o amor é capaz de corrigir as imperfeições da criação [...]; faz junho outubro” (cf. CASTELO BRANCO, 1968, p. 34). A crença que o compele a procurar a mulher fatal não se deteriora com o tempo, mesmo que a moldura em que enquadra as filhas de Eva se estilhace sucessivas vezes. Nesse sentido, o romance se estrutura na alternância cíclica entre as histórias de amor que o herói projeta (cinco, no total) e os

respectivos golpes de realidade que cada uma acarreta. As experiências são de balde vividas, de maneira que somente o seu *status* social se modifica no decurso da narrativa, permanecendo o arcabouço interno imutável até a morte. Na quinta aventura amorosa, Carlos ainda conserva as “ingenuidades tímidas do primeiro amor” (CASTELO BRANCO, 1987, p. 1159). A despeito das manchas que maculam a imagem social de Cassilda Arcourt, a Vênus obscena, ele não retrocede à esperança de regenerá-la através do amor, expectativa veementemente refutada pelo narrador, para quem “a restauração da pureza virginal seria um primoroso desmentido à natureza” (SOUZA, 2007, p. 306), postura que o habilita a desempenhar uma função similar a de Sacho Pança, contrapondo-se aos modelos de conduta que Carlos recolhera na literatura, notadamente no *Manon Lescaut* (amor fulminante) e n’A *Dama das Camélias* (mito da cortesã pura).

O percurso de Silvestre da Silva é, até certo ponto, muito parecido com o do herói de *A Mulher Fatal*. Os seus esforços para encontrar a dama encantada resultam em sete aventuras, todas malogradas. Tal como ocorre com Carlos, o que aciona o desejo amoroso de Silvestre é o sentido da visão. A partir de uma imagética, em geral, distanciada da realidade empírica, ele encaminha sua busca cavalheiresca, summarizada no trecho que segue:

Eu carecia duma paixão que me sacudisse pelos cabelos, uma paixão que me levasse de inferno em inferno, que me empinasse ao apogeu da glória, ou me despenhasse na voragem da morte. Precisava disto [...]! Amar uma menina herdeira; contratada para casar; galante; lida nos bons catecismos espirituais; criada com passarinhos e flores; rodeada dos mágicos rumores das florestas: tudo isto me pareceu talhado à minha ansiedade de Lutar, de sofrer, de viver com glória, ou morrer com honra. (CASTELO BRANCO, 2003, p. 49).

À diferença de Carlos, no entanto, o amor não converte o destino de Silvestre da Silva em fatalidade. Findada a fase do coração, “aqueles dez anos em que nós vimos Silvestre fazer tolice brava” (CASTELO BRANCO, 2003, p. 8), ele se vale da experiência acumulada nesses anos para se metamorfosear, incorporando o imediatismo e a trapaça à sua personalidade, traços que o norteiam na etapa do estômago – última de sua vida –, definida

como a “sepultura das quimeras que o entonteceram na mocidade e consequência da direção que ele deu aos projetos, raciocínios e sistemas da cabeça⁶¹” (cf. CASTELO BRANCO, 2003, p. 8). Em conjunto, a soma dialética desses períodos, díspares mas complementares, conforma uma narrativa em que o jogo das perspectivas de Dom Quixote e Sancho Pança se mantém como vértice organizador.

N'A *Queda dum Anjo*, consta um dos acervos de referência a Cervantes mais explícitos e ricos da ficção camiliana. A comunicação que se estabelece entre o protagonista, Calisto Elói, e Dom Quixote/Sancho Pança grassa ao longo da narrativa. Partidário dos códigos feudais da aristocracia, Calisto era versado em latim, língua que falava como se fosse o idioma materno, e leitor contumaz de “cronicões, histórias eclesiásticas, biografias de varões preclaros, corografias, legislação antiga, forais, memórias da Academia Real da História portuguesa, catálogo de reis, numismática, genealogias, anais, poemas de cunho velho [...].” (CASTELO BRANCO, 2001, p. 8), gêneros que serviam de modelo para a “bizarra índole de antigo cavaleiro” (CASTELO BRANCO, 2001, p. 73) que ele incorpora e o move a abrigar “no peito a generosidade com que os heróis dos Lobeiras, Cervantes, Barros e Morais se lançavam às aventuroosas lides, no intento de corrigir vícios e endireitar as tortuosidades da humana maldade” (CASTELO BRANCO, 2001, p. 73), livrando a “monarquia portuguesa de ser reduzida, no mapa-múndi, à realidade da ilha Barataria do Miguel de Cervantes” (cf. CASTELO BRANCO, 2001, p. 27).

Esse perfil, inegavelmente quixotesco, desencadeia uma resposta paródica por parte do narrador, que, munido de ironia e comicidade, promove a relativização do pensamento heroicizante e monológico do personagem, bem como das matrizes literárias que o fundamentam. O mundo burguês-capitalista do Portugal oitocentista, cujo painel o olhar satírico do narrador costura a partir do contraste com a cosmogonia do protagonista, se

⁶¹ Entre as fases do coração e estômago, há a da cabeça, período de transição em que Silvestre da Silva toma consciência do idealismo inicial e planeja a etapa seguinte.

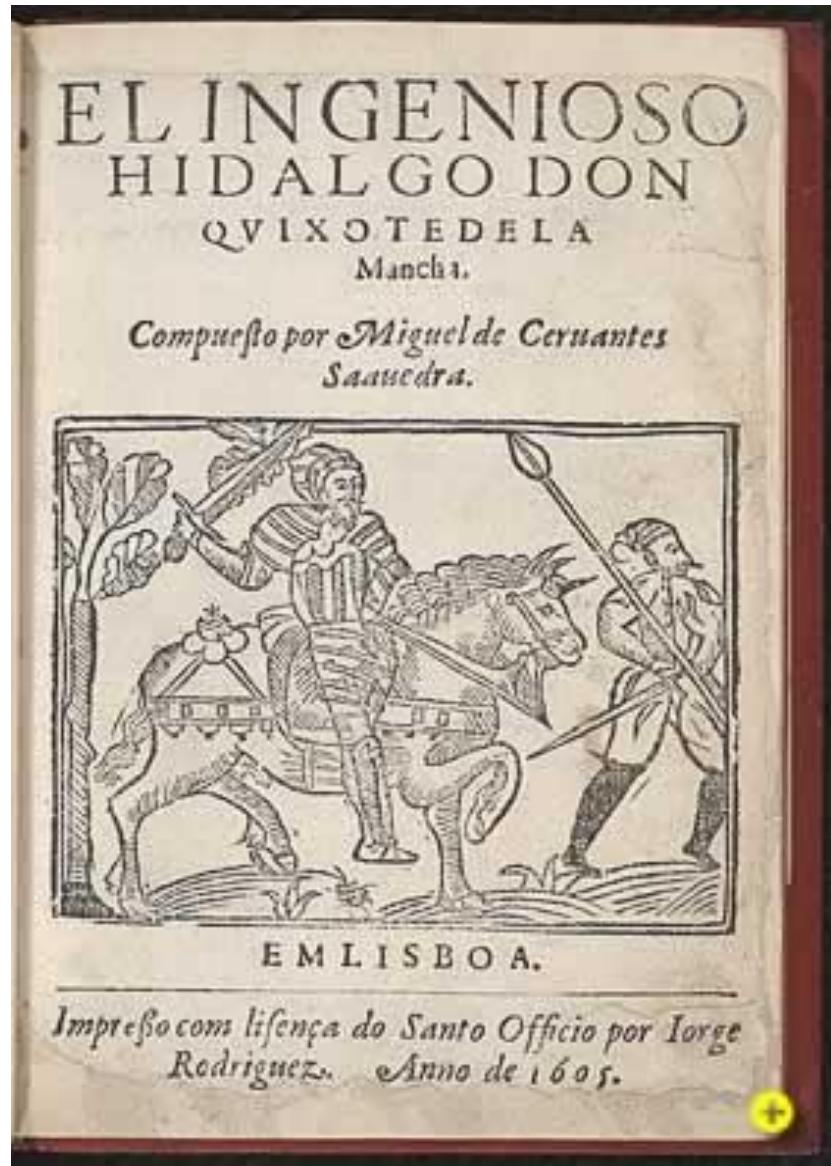
configura como espaço estrangeiro às pretensões incomunicáveis de Calisto Elói, o que o obriga a se realinhar ontologicamente e ingressar no espírito do século. Assim, “caiu o anjo, e ficou simplesmente o homem, homem como quase todos os outros, e com mais algumas vantagens [...]. Dinheiro a rodo! [...] Saúde de ferro! E barão” (CASTELO BRANCO, 2011, p. 217). Nesse desfecho, para além das semelhanças que há entre Calisto Elói e o conjunto Dom Quixote/Sancho Pança ao longo de *A Queda dum Anjo*, está aquilo que mais aproxima Camilo Castelo Branco de Cervantes: a constituição do romance como forma que repõe ao indivíduo sua complexidade humana, de modo a se esquivar da obra literária enquanto prescrição de utilidade, já que, para ambos, o “conhecimento é a única moral do romance” (KUNDERA, 2009, p. 13). O recurso à sátira e os espelhos ambíguos que ela propicia, técnica que Camilo apreende com Cervantes, permite talhar um contingente de heróis, dentre os quais se inclui Calisto Elói, cujas trajetórias não se encerram com protestos de apreço à sã moralidade, antes apontam para uma consciência literária polêmica e elástica, na qual a verdade se dispersa numa multiplicidade de vozes e instâncias.

Se a relação Camilo/Cervantes fosse aprofundada, o que não está nos objetivos deste trabalho, seria possível encontrar ainda o timbre cervantino em diversos mecanismos que a pena camiliana desenvolve, tais como a tópica do manuscrito encontrado – verificada em *Amor de Perdição*, *A Caveira da Mártil* e *A Sereia* –, a loucura-sublime, presente, por exemplo, em *A doida do Candal* e *A Bruxa do Monte Córdova*, e a dialética representada pela entrechoque das visões de Dom Quixote e Sancho Pança, plasmado em *A Vingança*. No entanto, cumpre, para encerrar esse breve panorama do comparecimento de *Dom Quixote* na constituição estrutural do romance português, fazer menção a Alexandre Herculano.

Em 1851, por ocasião do lançamento das *Lendas e Narrativas*, Alexandre Herculano afirma que esse livro representa “as primeiras tentativas do romance histórico que se fizeram na língua portuguesa. Monumentos dos esforços do autor para introduzir na

literatura nacional um gênero amplamente cultivado nestes [...] tempos em todos os países da Europa" (HERCULANO, 1980, p. 1). De fato, essa empreitada se tornará um dos pontos altos e traços distintivos da escrita romancística portuguesa do século XIX. Ela é, não raro, associada ao legado de Walter Scott, em quem Herculano teria se filiado para engendrar a sua modalidade histórica, confirmando o vaticínio que Maria Fernanda de Abreu lança sobre a crítica peninsular, a qual, "[...] desde sempre, reconhece repetidamente as dívidas das literaturas espanhola e portuguesa [...] para com a obra de Walter Scott" (ABREU, 1994, p. 117). Tal juízo, no entanto, deixa de lado que, se "o romance histórico scottiano é a continuação direta do grande romance social realista do século XVIII" (LUKÁCS, 2011, p. 47), muito disso se deve à recuperação da literatura cavalheiresca medieval que o autor escocês efetua mediante a leitura de *Dom Quixote*⁶². Segundo Rebelo da Silva, um dos poucos a identificar essa ligação, foi com Cervantes que Scott aprendeu a compor a "individualidades dos caracteres; revelando-lhe o segredo de pintar as cenas com tanta verdade de costumes, [...] que ressuscitam a cada palavra os seus heróis, e o leitor crê vê-los andar, e ouvi-los conversar" (SILVA, 1909, p. 36). A cadeia que liga Herculano a Walter Scott, desse modo, é extensiva a Cervantes. O autor de *Eurico* não teria manuseado o amplo cabedal de materiais cavalheirescos que acumulou sem o recurso ao *Dom Quixote*. A sua crença de que a Idade Média foi o apogeu da história de Portugal, já que nessa época estaria a formação e as raízes da nacionalidade, o levou a trabalhar arduamente na construção de um acervo histórico que recompusesse a narrativa desse período, instrumental que serviu de esteio para os textos literários que compôs, particularmente as obras de caráter histórico, maioria absoluta no conjunto de sua produção romancística.

⁶² Maria Fernanda de Abreu (1994) recenseia de forma detalhada a recuperação da literatura cavalheiresca por Scott, destacando o quanto desse trabalho contribuiu para a criação de um novo gênero, isto é, o romance histórico. Ela faz menção aos estudos que Scott desenvolveu sobre a idade média, dentre os quais merece destaque *Essay on Romance*, *Essay on Chivalry* e *Amadis of Gaul*. Abreu ainda documenta a relação que o romancista estabelece entre a prosa medieval e o conteúdo social, religioso e político nela ressoado. Para ele, os romances medievais eram uma fonte privilegiada para se conhecer os costumes da época supracitada.



Frontispício da primeira edição de *Dom Quixote* que foi publicada em Lisboa. O ano em que vem à luz (1605) contradiz a ideia segundo a qual essa obra só circula em Portugal a partir de 1794, aquando da primeira tradução para o português.

Nos dois primeiros artigos que escreveu para a série *Novelas de Cavalaria Portuguesa*, posteriormente reunidos no volume IX dos *Opúsculos*, Herculano é guiado pela vontade de conhecer “as ideias de honra, de valentia e de amor, que ocupavam quase exclusivamente os espíritos durante a Idade Média e que se reproduziram em todas as formas sociais e instituições daquela brilhante época” (HERCULANO, 1908, apud ABREU, 1994, p. 129). O acesso ao elemento cavalheiresco não se dá apenas pela via historiográfica tradicional, antes a fonte literária também é valorizada como caminho para obtê-lo. Na relação

literatura-sociedade, tal como concebe Herculano, o trabalho de criação está estreitamente articulado aos costumes do período em que se situa, visto que “a literatura de todas as épocas [...] não é mais do que um eco harmonioso, ou um reflexo resplendente das ideias capitais, que vogam em qualquer delas” (HERCULANO, 1908, p. 88). Assim, o resgate do tempo medieval passa pelas novelas de cavalaria, que, por sua vez, chegam ao século XIX graças à leitura do engenhoso fidalgo. É sintomático dessa ramificação o tratamento dispensado por Herculano ao *Amadis de Gaula*, cuja análise entrelaça à autoridade incontestável do *Dom Quixote* em matéria cavalheiresca, conforme reconhece nos *Opúsculos*.

É inserindo-se no contexto da tradição ibérica que as idiossincrasias do romance português podem ser compreendidas em escalas mais abrangentes, tal como atesta a narrativa histórica elaborada por Herculano, cujas linhas temáticas e estruturas básicas recuam à tradição ficcional medieval peninsular. Essa abordagem propiciará, indo mais adiante, a compreensão de que parte significativa do substrato narrativo que Cervantes reatualiza em *Dom Quixote* está nas novelas de cavalaria – *Amadis de Gaula*, *Palmeirim de Inglaterra* – e pastoril – *Diana* –, paradigma em que portugueses e espanhóis foram precursores, tendo exercido influência substancial nas literaturas germânica, inglesa e francesa. Walter Scott, já no século XIX, parecia partilhar dessa ideia. Em sua opinião,

The fame of *Amadis of Gaul* has reached to the present day, and has indeed became almost provincial in most languages of Europe. But this distinction has been attained rather in a mortifying manner: for the hero seems much less indebted for his present renown to his historians, Lobeira, Montalvo, and Herberay, than to Cervantes, who selected their labors, as one of the best known books of chivalry, and therefore the most prominent object for his ridicule. In this case, as in many others, the renown of the victor has carried down to posterity the memory of the vanquished; and, excepting the few students of black letter, we believe no reader is acquainted with *Amadis of Gaul*, otherwise than as the prototype of *Don Quixote de la Mancha*. (SCOTT, 1803, apud ABREU, 1994, p. 124).

O romance de cavalaria, defende Sampaio Bruno, está na origem do romance português moderno. “Na sua ridicularização, consagrada no *Dom Quixote*, observa-se o

prenúncio do futuro" (BRUNO, 1984 apud ABREU, 1994, p. 108). Todavia, o significado estruturante do engenhoso fidalgo foi, em grande medida, soterrado pela ação desencorajadora da censura ou pelo nacionalismo literário verificado após o fim da União Ibérica. Os efeitos dessa medida são sentidos até o presente, quando a maior parte da crítica ainda resiste em aceitar ou perceber que o precursor mais próximo dos heróis portugueses está nas aventuras ontológicas de *Dom Quixote* e não no individualismo econômico e filosófico que *Robinson Crusoe* converte em realismo formal e a tríade Stendhal/Balzac/Flaubert consagra sob a condição de realismo moderno, ainda que estes últimos contribuam para a constituição dos fenômenos relativos ao romance português.

2.3 – A Real Mesa Censória: mudam-se as instituições, permanece o controle

Com a exposição acerca de *Dom Quixote*, concluímos a matéria referente à Censura Tripartite e iniciamos a apresentação da atividade repressiva que a Real Mesa Censória desempenhou contra o romance.

Fundado em 1768, esse órgão se tornou o mecanismo de controle intelectual mais emblemático do século XVIII. O seu surgimento está estreitamente articulado à ação política do Marquês Pombal, cujos interesses passavam pela desambiguação das esferas eclesiástica e régia de poder e a consequente centralidade do domínio político em torno do rei, tal como preconizado pelo despotismo esclarecido das cortes iluminadas, vertente a que o primeiro-ministro de Dom José I, seguindo seu programa reformador, queria se associar. Essa reorientação impôs a necessidade de remodelar a matriz cultural formatada pela Inquisição e os jesuítas, a quem "se imputava a responsabilidade de quase todas as deficiências da situação vigente" (cf. MARQUES, 1963, p. 24). À Companhia de Jesus era atribuído o atraso português e a má fama de que gozava, no exterior, a pátria de Camões, alvo de "severas

críticas das nações mais polidas e cultas da Europa⁶³ [...]” (cf. MARQUES, 1963, p. 24). A lei que estabelece a Real Mesa Censória culpa os jesuítas por terem proibido as obras “de todos os famosos autores iluminados e pios e substituído no lugar daqueles uteis livros os outros livros perniciosos das suas composições ordenadas a estabelecerem o seu despotismo sobre a ignorância, conseguindo assim desterrarem desta Monarquia toda boa e sã literatura” (MARQUES, 1963, 23-24).

A pecha de inimigos do Estado e agentes do obscurantismo torna insustentável a permanência dos jesuítas como gestores da matriz cultural, função que passa a ser exercida pela Real Mesa Censória, em torno da qual a atividade censória é unificada. A constituição desse órgão explicita os objetivos do Estado Português de se tornar independente e se sobrepor à Igreja no âmbito secular, embora continuasse apoiado nela e com ela dividisse o monopólio da ordem social do Antigo Regime. As pessoas escolhidas estão entre as da mais inteira confiança do gabinete de Pombal, tendo, grande parte dela, experiência na prestação de serviço ao Estado. A dotação orçamentária da Real Mesa Censória também é sintomática desse arranjo. Sua manutenção se deu através do uso de bens que pertenciam à Companhia de Jesus e que foram incorporados aos cofres estatais. O perfil intelectual dos membros da Mesa também foi pensando para corresponder aos propósitos modernizadores do período pombalino. Exigia-se um nível de erudição elevado. Segundo o regimento, o presidente⁶⁴ deveria ser “um varão dos mais sábios e autorizados, erudito nas Letras Sagradas e humanas, prudente, zeloso do aumento da Religião e do Estado, versado na disciplina antiga e moderna

⁶³ António Ferrão, valendo-se de um documento de 1759, ano em que é decertada a expulsão dos jesuítas de Portugal, resume a reputação dos membros da Companhia de Jesus nessa época. Trata-se de um ofício do embaixador inglês Hay, no qual ele afirma: “os agentes dos jesuítas esforçam-se por influir no sentimento do povo, fazendo-lhes crer que este reino está sob açoite do castigo imediato do céu, e que há a aguardar uma terrível desgraça. Proclamaram que os sofrimentos do Nosso Senhor – pela redenção do gênero humano em geral estavam na mesma proporção dos atuais sofrimentos pela conversão de Portugal, resgatado de seus erros e delitos, e que este país não podia ser redimido por outro modo senão quando eles, jesuítas, fosse restituído. Estes e outros disparates assim semelhantes, aliás, grandíssima influência sobre um povo tão ignorante como é o povo português”. (FERRÃO, 1927, p. 26).

⁶⁴ A Real Mesa Censória era composta por um presidente, sete a dez deputados ordinários, um secretário, um porteiro e dois contínuos, além dos deputados extraordinários, nomeados ocasionalmente.

da Igreja e bem instruído nos direitos do Sacerdócio e do Império” (MARQUES, 1963, p. 40-41). Já os deputados deveriam ser provenientes

“das Ordens do Clero Secular e Regular, dos Ministros, dos Tribunais e Relações [...], lentes [...] da Universidade de Coimbra, sabedores de História Sagrada Eclesiástica, Civil e Literatura Universal e a particular da Nação Portuguesa, conhecedores do direito Divino e Natural e das gentes e de todas as espécies do Público Universal e particular, Canônico, Civil [...], conhecedores a fundo de Filosofia, erudição Sagrada e Profana. Deveriam também conhecer “Línguas Mortas e Vivas, principalmente as dos países em que se publicam mais livros” (MARQUES, 1963, p. 41).

O grau de especialização dos censores credenciava a ação que exerciam, para além de verificar a adequação política, religiosa e moral das obras, a apresentar julgamento estético acerca da qualidade interna dos livros. Segundo Maria Tereza Martins (2005, p. 188),

[...] até ao início do século XVIII, prevaleceram critérios religiosos de apreciação, fundamentados na defesa dos princípios contra a impiedade, a heresia e o ateísmo, censurando-se nos autores libertinos o desprezo pela vida cristã, o culto da sensualidade e o *carpe diem*; posteriormente, à medida que a censura intelectual foi sendo exercida pelo poder real, a perigosidade destas obras, que induziam à dissolução dos bons costumes e atentavam contra a moral pública, passou a ser analisada com base em critérios estéticos. O tom, o estilo e o nível da língua são elementos determinantes no estabelecimento da fronteira entre o tolerável e o que merece proibição severa [...].

Márcia Abreu (2008) segue opinião parecida. Ela defende que o tribunal da Real Mesa Censória seja considerado “não apenas como ambiente de interdição de textos e de restrição ao trânsito de obras, mas também como espaço de reflexão sobre as Belas Letras e um dos poucos locais em que a prosa ficcional era seriamente discutida no mundo luso-brasileiro” (cf. ABREU, 2008, p. 5) ⁶⁵.

Apesar da reforma por que passa a censura e o sistema cultural hegemônico em meados do século XVIII, o advento da Real Mesa Censória não se traduz em abrandamento das sanções impostas à literatura e ao romance. O período das Luzes, como se sabe é marcado

⁶⁵ Esse posicionamento carece ser relativizado. Embora não tenha havido a confecção sistemática de avaliação estética durante a vigência da Censura Tripartite, é sabido que a poética clássica era invocada como baliza para julgar a adequação moral e política das obras examinadas.

“pela mais intensa e extensa transformação mental [...] que a história da civilização registra até então. Conceitos filosóficos, ideias e processos de vidas se renovam e se modificam profundamente” (cf. FERRÃO, 1923, p. 15). A longa e contínua decomposição da ordem católico-absolutista que começara com a Reforma parece atingir um ponto de culminância no século XVIII. A escrita romancística, parte indissociável desse processo, ingressa num período em que a bastardia cede espaço à autonomização. Os procedimentos e tipos textuais identificados ao romance, outrora dispersos e/ou soterrados pelos gêneros elevados e os sistemas literários hegemônicos, adquirem uma contextura mais sólida. Nos terrenos pantanosos, desprezados pelas formas canônicas, o romance ergue seu edifício, ou melhor, suas trincheiras. A instabilidade gerada pelas ideias iluministas assoma como plataforma para ele se afirmar e abalar o cerco de contenção a que fora submetido. No que tange à relação entre a escrita romancística e o século das Luzes, Sandra Vasconcelos defende que

Fruto dos ideais iluministas, o romance surgiu na cena literária como expressão artística de um espírito democrático e [...] serviu [...] para exprimir uma certa visão de sociedade que os romancistas procuraram traduzir em termos artísticos. Nesse sentido, [...] não se limitou a refletir os valores de seu tempo, mas ajudou a criá-los, ou, para dizer de outro modo, os romances foram instrumentos que contribuíram para construir os interesses sociais mais do que as lentes que os refletiram. (VASCONCELOS, 2007, p. 23)

Gradualmente, a importância e circulação do romance se ampliam nessa época. Na mesma proporção, no entanto, crescem as acusações e o temor que ele desperta. No ideário censório, o poder de irradiar um pensamento contrário à ordem estabelecida permanece como força motriz do romance. Aos perigos da obscenidade, blasfêmia e difamação, é acrescentada a sedição, antes presente, mas agora realçada. Os romances prestam culto ao diabo ideológico do livre pensar, inimigo visceral do Estado Absolutista, então sob a égide do despotismo esclarecido. “[...] enquanto até aquele momento o romance tinha sido acusado sobretudo de mentir, desse momento em diante será acusado de dizer verdades por demais cruas [e inconvenientes]” (SITI, 2009, p. 182).. Some-se a isso a

insurreição do romance contra a literatura devota, que se curvara à ocultação do privado e orgânico, alinhando-se ao decoro, recolhimento e obediência ao ideal de sociabilidade casta. Por isso, a necessidade de vigilância se intensifica. A Real Mesa Censória, desse modo, não fica aquém da repressão ao romance praticada pelo regime tripartite. A julgar pelas informações prestadas por António Ferrão (1923), “durante o governo pombalino, vê-se que toda a grande literatura [...] – com raras exceções – não era permitida [em Portugal]” (FERRÃO, 1923, p. 86).

No regimento da Real Mesa Censória, constavam dezessete regras para orientar a proibição dos livros. Desse total, oito normas (1^a, 2^a, 3^a, 6^a, 7^a, 8^a, 11^a e 14^a) incidiam, direta ou indiretamente sobre a produção e circulação de romance. De acordo com essas diretrizes, deveriam ser proibidos os livros:

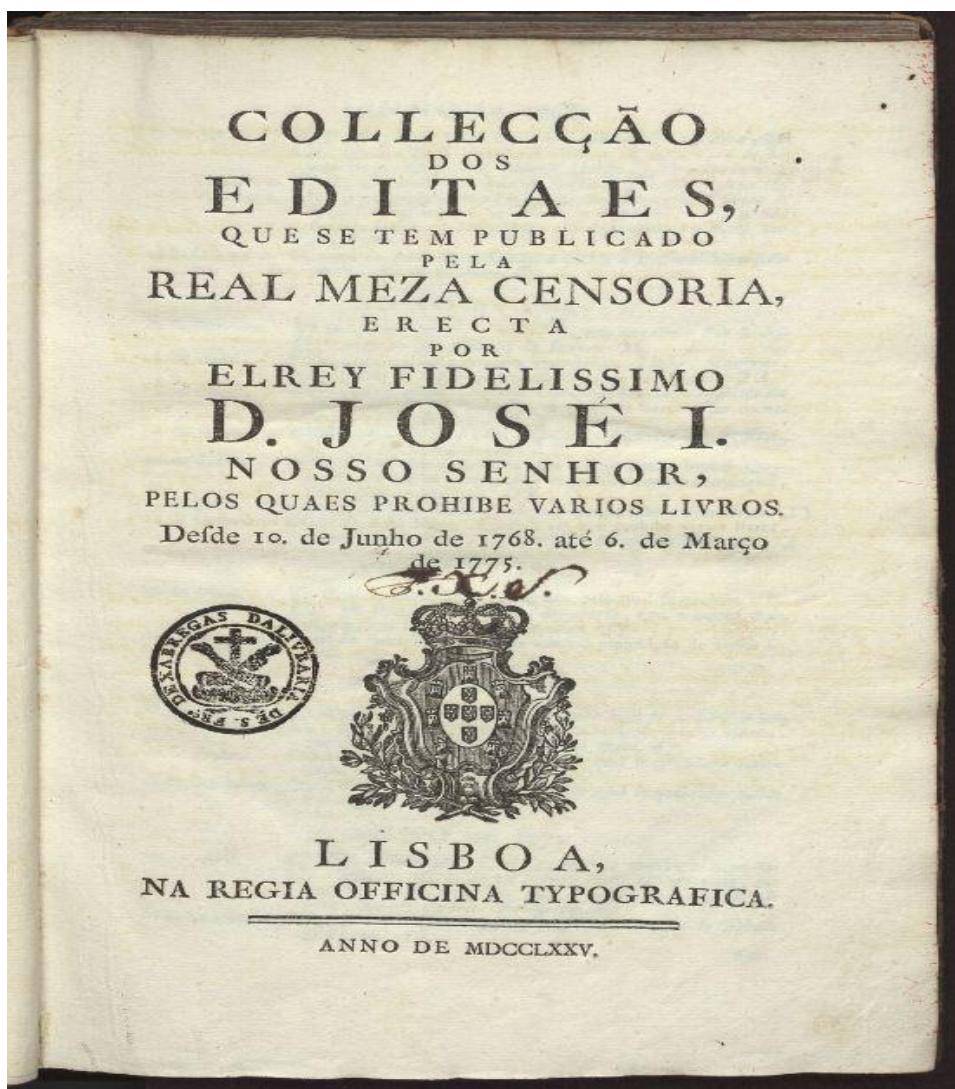
[...] de autores ateus que negassem a existência de Deus ou alguns dos seus Divinos atributos, que proferissem blasfêmias, que fizessem apologia da Religião Natural ou da idolatria, ou que procurassem propagar a sinagoga, inculcando por verdadeiros e justos os falsos dogmas de Mafoma [1^a regra]; [...] os livros de autores protestantes; aqueles que fazendo profissão do Cristianismo, atacam, de propósito, alguns dos seus fundamentos, ou combatendo o supremo poder espiritual do sumo pontífice e bispos, ou acometendo especialmente alguns dos artigos e mistérios da nossa Santa Fé [2^a regra]; os livros dos autores que negassem a obediência ao Santo Padre ou não lhe reconhecessem autoridade sobre toda a Igreja Cristã [3^a regra]; [...] os livros obscenos que corrompessem os bons costumes e a moral do País [6^a regra]; os livros infamatórios, sátiras que atacassem as pessoas ultrapassando os limites da decência [7^a regra]; os livros que contivessem sugestões de que se siga perturbação do estado político e civil e que desprezando os justos e prudentes ditames dos direitos divinos, natural e das gentes [...], que em contraposição ao sistema maquiavélico tudo concedem ao Povo contra as Sagradas e invioláveis pessoas dos Príncipes” [8^a regra]; todos livros cujos autores se atrevesssem a impugnar direta, ou indiretamente os soberanos Direitos, Leis, Costumes, Privilégios, Concordatas ou Disciplina da [...] Coroa e Vassalos [...] [11^a regra]; eram proibidas as obras Pervertidos Filósofos destes últimos tempos com as suas metafísicas tendentes ao Pirronismo, ou incredulidade, à impiedade, ou à libertinagem, pretendendo reduzir a Onipotência divina e seus Mistérios e Prodígios à limitada esfera da compreensão humana” [14^a regra]. (MARQUES, 1963, 47-50).

Embora não haja menção explícita ao romance nessas regras, certamente a Real Mesa Censória o tinha em vista quando elas foram preparadas. O equilíbrio da ordem formada pela Igreja Católica e Estado Absolutista enxergava um instrumento de combate na natureza perturbadora desse gênero, um albergue irretocável para prováveis mecanismos (negação da existência de Deus, apologia à Religião Natural, propaganda do judaísmo, desobediência ao papa, corrupção da moral e costumes portugueses, perturbação do estado político e impugnação dos direitos e privilégios régios), procedimentos (ironia, sátira, ceticismo, crítica social, política e religiosa), obras e autores adversários (ateus, judeus, protestantes, anticlericais, libertinos e iluministas), acolher teorias e ideias heterodoxas. De fato, a literatura das Luzes é, em grande medida, uma antítese emblemática do respeito ao papa e da submissão ao poder régio. Como lembra Darnton, ela se opõe a “toutes les orthodoxies – religieuses, philosophiques, politiques; elle se moque des valeurs sacrées de l’Église et de l’État, elle couvre de ridicule les personnages les plus hauts placés dans la hiérarchie sociale; et elle éclabousser [...] la monarchie” (DARNTON, 1991, p. 177).

Em outro capítulo do regimento da Real Mesa Censória, no qual se estabelece o protocolo para o exame das obras, o romance⁶⁶ é posto entre os “casos mais graves e importantes” (MARQUES, 1963, p. 43), ao lado de obras que tratavam “dos Direitos dos Supremos Poderes Espiritual e Temporal, e da separação que faz o Sacerdócio e o Império distintos e independentes um do outro na Temporalidade [...], Dogmas da Fé [...], Direito

⁶⁶ O termo exato que aparece no regimento é novela. Todavia, como romance era, por vezes, nomeado por meio desse termo no século XVIII, prática que se estende até ao século XIX, presume-se que a utilização do vocábulo novela, tal como está posto no regimento da Real Mesa Censória, pode ser tomada como sinônimo de escrita romancística. Ademais, o exame dos processos censórios consignados a essa forma literária, leva a crer que o recurso a esses termos remetia ao mesmo fato. Marcia Abreu (2008) sublinha que, devido às incertezas que as obras ficcionais suscitavam nos censores, o romance ainda não dispunha de uma designação estável. Desse modo, era comum fazer-lhe referência através de denominações diversas, tais como romance, novela, conto, história e fábula. “Observa-se, ainda, a oscilação, dentro de um mesmo texto, para referir uma mesma obra, entre a designação romance e novela, conto e novela, romance e poema ou entre novela e história. A indefinição [fazia] com que muitos censores [recorressem] a modalizações discursivas, explicitando a não coincidência entre a palavra escolhida e a coisa designada. [...] Outros [expressavam suas incertezas] recorrendo à conjunção alternativa ou, referindo ao texto lido como [...] uma história fabulosa ou um romance” (ABREU, 2008, p. 2). Essa instabilidade conceitual fica patente no preâmbulo da *Novela disparatória*, no qual o autor declara: “Pede-me Vm. [...] lhe escreva huma Novela: isso pra mim são contos; porque o memso he meterme em novelas, que meterme em historias” (CASTRO, 1745, p. 2).

Canônico [...], Civil, [...], Códigos [...], Direito Natural e das Gentes" (MARQUES, 1963, p. 44), que exigiam a convocação de todos os membros da Real Mesa Censória, incluindo os deputados extraordinários, dentre os quais havia sempre um procurador da Coroa ou ministro diretamente ligado ao Estado, munido de poder especial para votar, diferente do que ocorria com outras categorias de livros, para os quais deveria ser nomeado apenas um deputado ordinário. Essa especificação evidencia o quanto o romance era ameaçador aos olhos dos poderes estabelecidos, a ponto de figurar entre suas questões e preocupações centrais.



Edital da Real Mesa Censória publicado em 1775. Ele contém a lei que determina a unificação da atividade censória num órgão sob controle estatal e o *Index* vigente nesse período, distinto do rol lançado em 1624 basicamente pelo acréscimo da proibição de livros escritos por jesuítas.

De modo geral, os autores que mais se destacaram em relação à renovação cultural setecentista e que tiveram maior número de obras escritas ou publicadas foram

aqueles que se exilaram e/ou foram perseguidos de alguma forma pela Censura. Designada por Camilo Castelo Branco (1993) como idade de ferro das letras portuguesas, o período das Luzes estampa um acervo avultado de acossamento, mormente em relação aos livros e autores ligados à filosofia e literatura iluministas. No âmbito doméstico, Antônio Nunes Ribeiro Sanches, Francisco Xavier de Oliveira (Cavaleiro de Oliveira), a Marquesa de Alorna e Padre Teodoro de Almeida e Luís Caetano de Campos se notabilizam nesse rol.

Ribeiro Sanches foi, na opinião de Raul Rêgo (2010), uma das maiores mentalidades da história portuguesa. Ele se destacou como médico e conselheiro da imperatriz Catarina da Rússia, membro de várias sociedades científicas e autor de vasta obra científica. Foi um dos poucos, senão o único português, a colaborar com a *Encyclopédia*. Contudo, sua ligação com o judaísmo motivou a sanha do Santo Ofício, fato que o obrigou a se exilar. Mesmo no governo de Pombal, de quem foi “oráculo [...] em muitas das suas reformas” (RÊGO, 2010, p. 11), Ribeiro Sanches não encontrou acolhimento para suas produções em Portugal⁶⁷. As suas obras, embora publicadas desde 1760 na Alemanha (Colônia), ficaram desconhecidas em solo pátrio por mais de um século, sendo que algumas permaneceram inéditas até meados do século XX, caso de *Origem da denominação de cristão-velho e cristão-novo em Portugal*, trazida à estampa somente em 1956, quando Raul Rêgo teve a ousadia de resgatá-la da poeira de um antiquário. Até 1876, conforme documenta Camilo Castelo Branco no seu *Curso de Literatura Portuguesa*, a obra *Cartas sobre a educação da mocidade* ainda constava em manuscrito, um dos quais o autor de *Amor de Perdição* possuía em sua biblioteca particular.

Como Ribeiro Sanches, o Cavaleiro de Oliveira coleciona um histórico de amordaçamento e desterro editorial. Os seus *Opúsculos contra o Santo Ofício* ganharam estampa portuguesa apenas em 1942. A maior parte de suas obras, senão a totalidade, foi

⁶⁷ A lei que acabava com as inquições contra os judeus (cristãos-novos) em Portugal foi publicada somente em 1773, quando o Marquês de Pombal determina o fim das distinções entre cristãos novos e velhos. Contudo, essa conquista foi consagrada definitivamente algumas décadas depois, por ocasião das Cortes de 1821.

produzida e editada no exterior, sendo que algumas delas foram escritas originalmente em francês – *Mémoires de Portugal (1741)*, *Mille et Une Observations (1741)*, *Amusement Périodique (1751)*, *Discours Pathétique (1756)*, *Suite (1757)*, *Le Chevalier d’Oliveira Brûlé em Effigi (1762)*. A princípio, essas características se devem ao exercício da atividade diplomática, quadro que se modifica a partir de 1746, quando Oliveira abjura publicamente a religião católica. Desde então, o contencioso com a censura registra contínuos episódios. O mais emblemático deles reside na polêmica suscitada pela publicação do *Discours Pathétique*, opúsculo concebido na esteira do Terremoto de 1755. “Da enxurrada de publicações [...] que a catástrofe desencadeou, foi porventura a que mais vezes se reimprimiu” (RODRIGUES, 1950, P. 250). Nele, o cavaleiro de Oliveira adota uma interpretação providencialista para a hecatombe, identificando a origem dela na revolta de Deus contra os abusos do sistema eclesiástico e apostasia dos católicos portugueses, os quais estariam adorando imagens e sonegando um culto verdadeiro, pecado devido à “proibição da leitura da Palavra Santa em língua vulgar” (RODRIGUES, 1950, p. 254). Ademais, pede a extinção da Inquisição, contra a qual desfere duros ataques⁶⁸, defende a criação da Igreja Lusitana, seguindo o modelo da Igreja Anglicana, questiona a legitimidade dos papas e se coloca contra a perseguição devotada aos judeus.

É possível que Oliveira enxergasse na subida de Pombal ao poder uma alavanca para a precipitação dessas transformações, acreditando que o ímpeto reformador do marquês seria ensejo propício ao acolhimento de suas proposições. Entretanto, afora o êxito editorial, o opúsculo redundou na condenação de todas as suas obras. Na denuncia prestada pelo Frei Bernardo do Desterro, constava que os textos do nefasto Cavaleiro, faziam “duvidar [...] se

⁶⁸ Em *Le Chevalier d’Oliveyra brûlé em effigie como hérétique: comment e pourquoi?*, o Cavaleiro de Oliveira, na sequência da polêmica suscitada pelo opúsculo, sustenta: “Inquisiteurs! Votre juridiction est grande, mais illégitime; votre pouvoir est démesuré, mais destructif; votre procedure que vous appellez sainte, est inique et cruelle; votre Doctrine, en un mot, est erronée, fausse, nouvelle, pernicieuse, et dangereuse, puisqu’elle est contraire à celle de Jésus Christ et diamétralement opposée à tous les Textes Sacrés lus plus expès et les plus formels des Saintes Ecritures” (OLIVEIRA, 1942, p. 124).

era Demônio o seu Autor em figura de homem, ou homem com o Demônio no corpo, e na pena, como se lê de Lutero” (RODRIGUES, 1950, p. 256). Na sequência da proscrição, foi instaurado um processo que culminou com um auto-de-fé no qual ele teria sido queimado, não estivesse refugiado em Londres. A mesma sorte não tiveram os textos e as cinquenta e quatro pessoas consideradas heréticas que arderam na fogueira. Dentre elas, avultava o jesuíta Gabriel Malagrida, cuja sentença também fora motivada por um folheto sobre o desastre de 1755 – *Juízo da verdadeira causa do terremoto que padeceu a Corte de Lisboa no primeiro de Novembro de 1755*. Malagrida refuta a explicação oficial que associava o fenômeno a causas naturais, sustentando uma leitura que novamente se assentava na ação da Providência, mas, diferentemente de Oliveira, que invoca razões teológicas de viés heterodoxo, o jesuíta aponta o distanciamento do catolicismo tridentino como causa. O levantamento dessa hipótese serviu de pretexto para os inimigos da Companhia de Jesus associá-lo, arbitrariamente e em circunstâncias mal elucidadas, ao atentado contra D. José I em 1758, fato que cimentou seu suplício. Esse auto, para o qual concorreu a nobreza, a magistratura e os altos funcionários do Estado, “[...] excede a todos os anteriores em magnificência” (RODRIGUES, 1950, p. 266), convertendo-se em espetáculo para ostentar o poder do gabinete de Pombal, o que causou espanto Europa afora, escandalizada com a manutenção de um tribunal cujas práticas não se coadunavam com as premissas do despotismo esclarecido e ideário iluminista. De todo modo, os opositores do regalismo pombalino, fossem os jesuítas ou o pensamento das Luzes condensado na pena do Cavaleiro de Oliveira, ficavam enfraquecidos.

A trajetória da Marquesa de Alorna, do mesmo modo que a dos autores anteriormente referidos, ilustra bem os movimentos que envolveram a relação instável de alguns letRADOS setecentistas com as diretrizes hegemônicas do sistema cultural. Devido o processo movido contra seus avós, acusados de terem participado do atentado contra D. José I, ela foi encerrada no convento de Chelas desde os oito anos de idade, permanecendo aí até a

ascensão de D. Maria I ao trono, dezoito anos mais tarde. Durante esse tempo, a neta dos Távora manteve uma abundante atividade intelectual e literária. Mesmo à distância, D. Leonor de Almeida teve contato assíduo com poetas, letrados e membros de academias literárias, o que lhe permitiu acumular um invulgar capital cultural.

Para além dos poemas, que circulavam em cópias manuscritas, ela recorreu frequentemente ao gênero epistolar, intensificando sua atuação no universo letrado. Nessa época, a troca de cartas adquire importância se levarmos em conta que, “do ponto de vista histórico, esta troca [...] representa também a figuração do acesso possível da mulher portuguesa da segunda metade do século à esfera intelectual” (ALMEIDA, 2007, p. XXVI, grifo nosso). Outro aspecto a ser considerado é que as missivas, nesse contexto, não servem apenas para mediar a comunicação entre duas pessoas, mas também possuem um acentuado caráter literário, já que eram lidas por diversas pessoas e se valiam de uma linguagem nem sempre referencial, como dão conta, por exemplo, as cartas trocadas com a Condessa de Vimieiro, recentemente editadas por Vanda Anastácio, para quem “grâce à cette correspondance, on sait que la jeune D. Leonor recevait au couvent des poètes et des hommes de Lettres qui associait l’amour des Lettres à l’insatisfaction envers la politique de Pombal: il apparaît même que la situation des “meninas Alornas” s’est transformée, avec le temps, en un symbole du despotisme du Marquis de Pombal” (ANASTÁCIO, 2008-2009, p. 217-218). Assim, forma-se um círculo literário alternativo, ou melhor, uma barricada erguida às margens do campo oficial. O choque de interesses se torna consequência inevitável, em decorrência do qual um cerrado patrulhamento se arma nas cercanias de Chelas.

Embora não tenham enveredado pela escrita romântica, Ribeiro Sanches, o Cavaleiro de Oliveira e Marquesa de Alorna exercitaram diversos mecanismos e procedimentos que atuam de forma decisiva na posterior afirmação do romance enquanto forma autônoma, tais como as memórias, o epistolário, a orientação discursa polêmica e

contra-hegemônica. A identificação que há entre esses escritores e o gênero em questão, no entanto, não se limita ao aspecto formal. O soterramento e/ou perseguição que envolve as ideias e obras que criaram é muito similar, mesmo que por razões diversas, ao ocorrido com o romance durante o Antigo Regime.

As narrativas *Recreação Filosófica* (1751-1799) e *O Feliz Independente* (1779), de Teodoro de Almeida, estão entre as poucas unidades romancísticas que foram escritas e impressas no século XVIII. Elas documentam de forma privilegiada as feições que o romance setecentista, espaço onde são deflagradas as tensões entre a consciência literária que advoga a edificação e aquela que se pauta pela incorporação da linguagem filosófico-científica, signatária, até certo ponto, de engrenagens divergentes em relação aos gostos e interesses dominantes. A *Recreação Filosófica* entalha uma arquitetura bastante emblemática nesse sentido, pois conjuga uma interpretação experimentalista, esteada nos paradigmas da ciência, lógica e razão, aos preceitos éticos e morais da religião católica. Ora dialoga com o pensamento iluminista e o seu cabedal de divergência com o sistema monárquico-eclesiástico, ora faz concessão a fim de se adequar às contingências do campo político-cultural hegemônico. Se considerarmos que essa obra é “o mais extenso projeto do enciclopedismo português da segunda metade de Setecentos” (DOMINGUES, 1994, p. 46), ela desponta, em última análise, como painel que evidencia as particularidades da ilustração e romance portugueses desse período.

Assim sendo, é interessante destacar a urdidura textual subjacente à *Recreação*. O emprego da língua vulgar (português) em lugar do latim sinaliza a tentativa de ampliar a plataforma de expressão e acesso ao pensamento, objetivo que está posto desde o título – *Recreação filosófica, ou diálogo sobre a filosofia natural para instrução de pessoas curiosas que não frequentaram as aulas*, donde se subtende o desejo de divulgar o conhecimento para além das parcelas que o sistema pedagógico jesuítico-escolástico elegera. “Na opinião do

oratoriano, o caminho da luz, desvendando as trevas da ignorância, passaria pela adoção de uma língua comum [...] e pela preocupação em encontrar em registro discursivo [que adequasse matéria à forma]" (SANTOS, 2007, p. 376-377). Prescindir do latim⁶⁹ é também um meio de recusar a direção unívoca que atravessa a matriz cultural que se afirma na sequência do Concílio de Trento. Isso se enrobustece com o recurso ao diálogo, traço que torna as *Recreações* espaço propício ao abrigo de certa dicção plurivocal, decalcada no jogo de perspectivas que se instaura através da interação das personagens Eugênio, um militar viajado porém desprovido de ciência, Teodósio, um sábio que se destaca pela conciliação da Sagrada Escritura "com a capacidade de ler o livro da natureza" (SANTOS, 2007, p. 378), e Sílvio, um filósofo peripatético. Nos diferentes encontros que realizam, eles discutem, ou melhor, disputam pontos de vista sobre religião, metafísica, física, moral, religião, matemática, razão, lógica, experiência, "entre outros assuntos ligados [...] aos círculos lettrados do século XVIII português" (VIEIRA, 2008, p. 447). Nesse ponto, a orientação dialógica, somada à consciência experimentalista, assegura a afinidade dessa obra de Teodoro de Almeida com a escrita romântica. A compreensão ofertada a ambas não pode perder de vista o intercâmbio de estruturas e a instabilidade formal que elas celebram. Assim, a classificação da *Recreação* como mero manual científico não se sustenta, já que ela se nutre de procedimentos comuns ao romance. O emprego da prosa de ficção é indispensável para a execução do plano escritural idealizado por Almeida. A difusão das ideias ilustradas para uma audiência dilatada, como ele desejava, ficaria comprometida se fosse utilizada a linguagem tratadística, por exemplo. O romance, a seu turno, tal como o texto em destaque, também se notabiliza como uma ágora que acolhe, sob um olhar multifocal, uma diversidade de questões políticas, morais, filosóficas e culturais. A maleabilidade estética de que essa forma reveste a ficção se apresenta como ferramenta assaz adequada aos objetivos de muitos escritores

⁶⁹ Já em 1746, Luís António Verney, no *Verdadeiro Método de Estudar*, também se coloca contra a hegemonia linguística do latim. Nas Cartas V e VI, eles chama atenção para a necessidade de se abolir o monopólio do latim como língua escolar.

setecentistas. Além de Teodoro de Almeida, Voltaire, Rousseau e Diderot se incluem entre os muitos autores que consignaram escrita romântica e filosofia, prática que atravessará a ficção de Oitocentos⁷⁰.

Em que pese o impacto do projeto editorial de Almeida na quebra da hegemonia do pensamento escolástico-jesuítico e seu alinhamento com a onda renovadora da segunda metade do século XVIII,⁷¹ a animosidade do Marquês de Pombal o obrigou a se exilar. Para Francisco Contente Domingues, uma das razões que está na origem das quase duas décadas de exílio é a ligação de Teodoro de Almeida com o Marquês de Távora, acusado, como se sabe, de envolvimento na tentativa de assassinato de D. José I em 1758, plataforma usada por Pombal para firmar seu projeto político.

Durante o desterro, o ilustrado português escreveu *O Feliz Independente*, obra reconhecida pela historiografia literária como um dos poucos exemplares da prosa de ficção portuguesa do século XVIII. Muito provavelmente, sua inclusão e permanência no cânone literário são tributárias da dimensão pedagógica em que se radica, fator que deve ter sido acentuado pelo receio do texto ser retido nas malhas da censura, implicando manobras de cunho adaptativo.

O recurso à estética da adequação parece ter surtido efeito. Dedicado a “Jesus Crucificado” e assumido como emanação do “Santo Evangelho de Jesus Cristo, sagrada fonte

⁷⁰ Camilo Castelo Branco confirma a validade dessa operação. Ele mostra, em diversas passagens de seus romances, como a reedição dessa chave se dá no contexto da literatura folhetinesca. No prefácio de *A Doida do Candal*, ele tece um longo comentário sobre a tensão entre a presença de teor filosófico e a busca pelo entretenimento, conforme se pode perceber no trecho seguinte: “Reconhece o autor que este livro seria deficienteíssimo, se assentasse em alguma ideia fundamentalmente filosófica. Não estamos em terra onde se invista a novela de missão que não seja espalhafatar o ânimo [...]. Os letrados, que baixam até ao romance, querem-no [...] filosófico, e apontado a discutir alguma transcendente questão social. Nada mais nem menos que encomendarem ao romancista os serviços que aos legisladores incumbe prestar à sociedade. Fazem-lhe muita honra, dão-lhe grande foro nas coisas da república; mas o pior é que os editores recomendam a menos filosofia que ser possa nestes livros, e queixam-se da mángua da concorrência dos letrados ao balcão, onde a novela discreteadora e pedagógica não ousa medir-se com as facécias da cena cómica. É ver quem leva mais os olhos na sala das mascaradas – se Sócrates sobraçando a túnica e mesurando os poderosos passos, se o palhaço tilintando os guizos...” (CASTELO BRANCO, 2000, p. 4).

⁷¹ Sobre esse aspecto, Diogo Lúcio Pereira Vieira (2008) lembra que Teodoro de Almeida foi um dos ilustrados que se empenhou em interpretar o Terremoto de 1755 como um fenômeno ligado a causas naturais, tendo inclusive tratado disso na sua *Recreação Filosófica*.

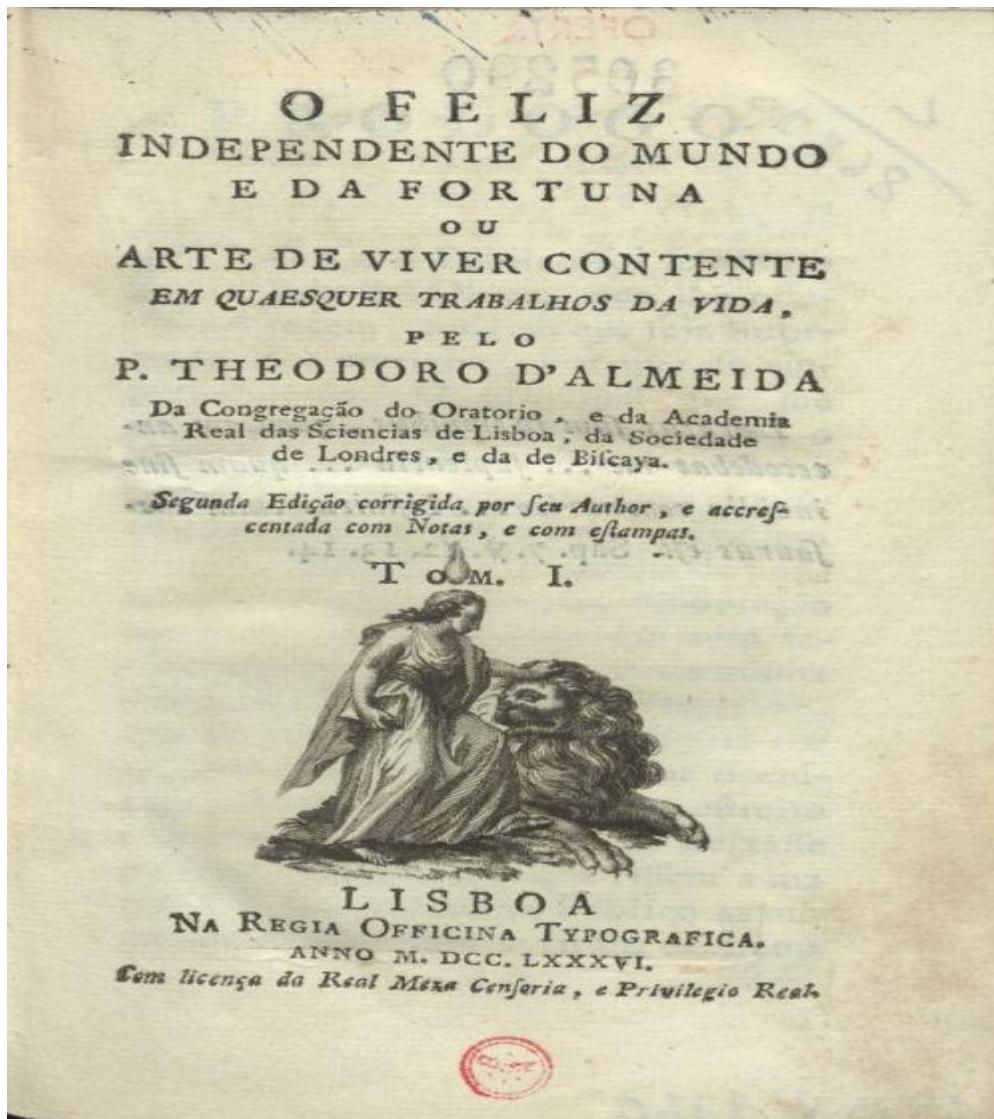
das verdades, não só teológicas, mas também Morais, Filosóficas e Políticas" (ALMEIDA, 1779, p.III-IV), *O Feliz Independente* obteve licença da Real Mesa Censória e privilégio real, sendo publicado na Régia Oficina Tipográfica em 1779, ano em que Pombal já havia sido afastado do poder por ordem de D. Maria I. Entre o ano da publicação e 1861, vieram à luz cinco edições (1779, 1786, 1835, 1844 e 1861) em Portugal. Em língua espanhola, o êxito parece ter sido ainda maior. No intervalo entre as duas primeiras edições portuguesas, *O Feliz Independente* foi editado quatro vezes na Espanha. Há ainda notícia de que uma versão francesa foi estampada em 1820.

O alegado tom grave desse romance se tornou paradigmático no imaginário cultural português. Em *Amor de Perdição*, Camilo atribui a interface séria de seu romance ao "ranço das velhas histórias [...] do Padre Teodoro d'Almeida" (CASTELO BRANCO, 2006, p. 84). Nas *Novelas do Minho*, a austeridade comportamental da personagem Helena da Penha seria aprendida por meio das leituras de *O Feliz Independente*.

D. Helena da Penha, chamada na sua terra a morgada velha. Cinquenta e tantos anos, viúva do capitão-mor de Athey, educada em convento, murmurando da educação e dos costumes do claustro, donde saíra com incertos conhecimentos no catecismo, e alguma instrução em bisca sueca, e no Feliz Independente, do padre Teodoro de Almeida. Excelente senhora, que se conteve viúva desde os trinta e dois anos viçosos e temperados sanguineamente para não dar padrasto à filha única. (CASTELO BRANCO, 2000, p. 2).

Nesse quadro, o romance de Almeida se reveste de um timbre didático, donde se presume um conjunto de episódios de fundo moralizante, no qual avultaria, como aviso para desenganos, "a personificação dos vícios e desgraças humanas" (FERREIRA, 1981, p. 455). No entanto, o engenho narrativo de Teodoro de Almeida transcende os limites do texto edificante. Zulmira dos Santos (2007) chama atenção para uma questão que a leitura corrente dessa obra parece não ter atingido. "Embora as razões alegadas no Prologo conduzam o leitor a acreditar que há uma relação de pertença a um código literário, elas parecem camuflar um

fio condutor que se revela também o tema nuclear da narrativa: a reflexão sobre as várias formas de exercício do poder: legítimas e ilegítimas e as contradições daí decorrentes" (cf. SANTOS, 2007, p. 423). A escrita desse romance certamente esteve influenciada pelo senso dialético do questionamento e harmonização à ordem, de modo que os termos adequados ao sistema cultural vigente foram realçados e os elementos dissonantes camuflados.



Frontispício da segunda edição de *O Feliz Independente*.

Isso fica evidente na passagem em que o personagem Vladislau escapa da prisão e entra, disfarçado, em Cracóvia. Logo após o ingresso no palácio, onde se reencontra com seu pai, então prestes a morrer, ele enceta o seguinte comentário:

Então vi que a Providência me conduzia pela mão judiciosa á escola onde eu devia aprender a conhecer as cousas como ellas verdadeiramente são em si mesmas; e o Paço, theatro o mais comum dos enganos, foi para mim a melhor escola do desengano. Qual enxame de abelhas, quando entra hum não esperado insecto, que ferve todo inquieto e amotinado, já dentro, já fóra do cortiço; zumbindo todas, e murmurando; entrando, e sahindo, encontrando-se humas com as outras, sem saber aonde vão, tendo todas a mesma inquietação, o mesmo susto. Assim via eu o Palacio. (ALMEIDA, 1786, 293)

Paralelo ao elogio da Providência e dos seus efeitos didáticos, a voz assumida por Vladislau faz uma crítica incisiva à Corte, eivada pela teatralidade e igualada à ferocidade de um enxame de abelhas gananciosas. Se essa descrição se referisse diretamente ao Paço lisboeta, certamente o autor se veria, tal qual o inseto de que fala o comentário, na iminência de ser atacado pela colmeia furiosa. Por isso, a narrativa é ambientada na Polônia, evitando que o espaço cortesão nacional seja frontalmente enunciado. Essa artimanha, que se vale do registro alegórico, surge, nesse sentido, como uma válvula que dá escape à representação das questões sensíveis da realidade nacional. Contudo, somente uma análise mais detida da obra, o que não será aqui feito por razões de recorte, poderá revelar a estrutura complexa⁷² que a conforma, o quanto a experiência do exílio pode tê-la impactado, bem como desnudar a crítica feita ao poder estabelecido e o conflito de interesses dela decorrente. Embora não seja possível proceder a esse trabalho, fica a certeza de que o texto em questão está ancorado na realização de uma manobra editorial com vistas à neutralização da censura, fato que ajuda a explicar sua organização interna, publicação e recepção considerável. Para esse êxito, deve ter contribuído ainda o apoio que a rainha D. Maria I dispensava a Teodoro de Almeida aquando da publicação. Na avaliação que emite sobre *O Feliz Independente*, Frei Francisco de Sá demonstra que não era inteiramente favorável à concessão de licença, todavia sublinha que

⁷² O desnudamento da complexidade narrativa que acompanha a elaboração do *Feliz Independente* poderia tomar também o diálogo que o narrador faz com a obra de Voltaire. Enquanto Portugal estava, no século XVIII, dividido entre a voltaíromania e a voltairofobia, Teodoro de Almeida recusa uma incursão em bloco pela obra do filósofo francês. Embora refute a crítica de Voltaire à religião, Almeida o acompanha na desaprovação à Escolástica.

“vendo reprovada esta obra Leventariaõ mais a voz fiados nos protetores do d^{to}. Padre” (ABREU, 2008, p. 278), em provável referência ao respaldo régio.

Além dos autores portugueses ligados ao iluminismo, a Real Mesa Censória concentrou esforços no combate aos “Filósofos Pervertidos” de outras nacionalidades. De acordo com o estudo levado a cabo por Maria Tereza Martins (2005), a Mesa entravou os seguintes iluministas: Montaigne, Hobbes, Locke, Bayle, Montesquieu, Voltaire, Marquis D’Argens, La Mettrie, Diderot, Rousseau, Helvétius, Boulanger, Fréret, Holbach Delisle de Sales, Robertson, Raynal e Félice⁷³. Na impossibilidade de abordar todos esses autores individualmente, tomemos em breve análise os processos relativos a Voltaire, cujas obras se destacam nos corredores da Censura. Ele foi um dos autores mais castigados pela repressão intelectual durante o período pombalino. “E nada disso tem de extraordinário. No *index expurgatório* da Mesa Censória lá figuram as *Lettres philosophiques* – onde o despotismo político e o catolicismo eram atacados com veemência; a *Pucelle*, a *Religion Naturelle* [...] e outras, onde a religião católica é atacada.” (FERRÃO, 1923, p. 88-89). Acresce que, em linhas gerais, “a visão voltairiana sobre Portugal e os portugueses é [...] maliciosamente desfavorável” (BRITO, 1991, p. 161).

Em outubro de 1768, António Pereira de Figueiredo, deputado da Real Mesa Censória, pronuncia-se nestes termos acerca das *Oeuvres Complètes de Mr. De Voltaire*:

Ele é péssimo, ainda que pareça bom; ele difunde o veneno, ainda quando faz orações a Deus; ele inspira insensivelmente um desprezo de tudo o que é Religião e piedade, ainda quando quer persuadir que só a piedade e a Religião o obriga a manifestar os seus sentimentos; ele, enfim, é ímpio e blasfemo, até quando se lamenta de o perseguirem por ímpio e blasfemo [...]. Pelo que e por tudo que até aqui apontado, concluo que todas as Obras de Mr. De Voltaire se devem proibir ainda mais que as de Lutero ou Calvin, por serem uma Coleção de tudo o que há de ímpio e blasfemo nos autores heterodoxos mais atrevidos e mais detestáveis, e por ser a sua lição tanto mais perigosa quanto é maior a hipocrisia com que ele a cada passo se está inculcando como um bom e irrepreensível filho da Igreja Católica. (MARTINS, 2005, p. 434).

⁷³ Maria Adelaide Salvador Marques (1963) faz o inventário detalhado de todos os autores proscritos pela Real Mesa Censória, para além dos filósofos e romancistas.

Para Frei Francisco de Santa Ana, em pronunciamento proferido em 1770, a Real Mesa Censória deveria cuidar em suprimir com o maior empenho as obras de Voltaire, posto que “todo o seu empenho era arrancar dos corações dos homens os mais nobres sentimentos de que eles se podiam possuir, pretendendo [...]defender quantos absurdos e imposturas ensinaram Bayle, Hobbes [...] e outros autores os mais satíricos e caluniadores da Religião, da Igreja e dos seus Ministros” (MARTINS, 2005, p. 434). Frei Francisco de São Bento, também em 1770, é do parecer que o autor de *Candide* “era daqueles espíritos livres que uma vez se mostrava católico romano e outras inteiramente libertino, impugnando toda Religião revelada e procurando estabelecer as maiores impiedades” (MARTINS, 2005, p. 436). Esses julgamentos redundaram na proibição da quase totalidade dos textos voltairianos. À exceção das obras de teatro e dois livros históricos, o restante da vasta produção do patriarca de Ferney, incluindo-se os inúmeros romances, foram integralmente proscritos pela censura.

Dentre os textos narrativos, *Candide* despertou especial animosidade nos membros da Real Mesa Censória. Afora os motivos mais evidentes – filosofia pervertida, negação da Religião e direitos monárquicos – esse romance engendrou uma representação que expôs a sociedade portuguesa ao ridículo, sendo-lhe imputada grande parte na culpa pela disseminação, no restante da Europa, de uma imagem negativa de Portugal, então retratado como um país atrasado vários séculos. “Ora o *Candide* era uma obra popular, que andava por essa época entre as mãos de muita gente, não só na França como noutrós países europeus” (MARQUES, 1963, p. 29), o que encarniçou ainda mais a sanha persecutória da Censura.

Efetivamente, as viagens do ingênuo Cândido, autêntico exemplar de um Dom Quixote reescrito em páginas iluministas⁷⁴, percorrem alguns dos locais mais traumáticos para

⁷⁴ Um trabalho que tomasse por objetivo a comparação entre *Candide* e *Dom Quixote* demonstraria, a despeito das diferenças que os particularizam, um conjunto significativo de semelhanças entre esses heróis e as narrativas que eles protagonizam. A principal delas certeiramente seria a confecção de um painel de realidade que se organiza a partir da alegada ingenuidade dos personagens, responsáveis, cada um à sua maneira, (*Dom Quixote* com seu

a sociedade portuguesa do Antigo Regime⁷⁵. O terremoto de 1755 é o principal deles. Tão logo chega a Lisboa, o herói presencia o cataclismo e abre caminho para um longo debate sobre as suas causas. A explicação dada pela filosofia do impertinente Pangloss – uma intercorrência natural do melhor dos mundos possíveis – serve de mote para a narrativa contestar a versão apresentada pela Inquisição, segundo a qual as intempéries estavam associadas a uma repreensão divina, fruto da insatisfação de Deus com o povo português. É paradigmático dessa visão o já referido opúsculo *Juízo da verdadeira causa do Terremoto que padeceu a Corte de Lisboa no Primeiro de Novembro* (1756), no qual o padre jesuítico Gabriel Malagrida se associa à interpretação corrente entre os religiosos da época e acredita que os pecados coletivos, praticados nas corridas de touro nos teatros e na dissolução dos costumes da vida conventual portuguesa, teriam sido punidos por Deus com a devastação da intempérie. Voltaire, no entanto, maneja a questão de modo a repudiar o tom apocalíptico adotado pelos pregadores, preferindo fazer da razão iluminista, então revestida de uma dicção satírica, plataforma para lançar reflexão sobre o evento.

O obscurantismo e a impostura, desse modo, ganham papel de destaque na representação voltairiana. Picado pelo demônio da ironia, o narrador registra que “após o terremoto [...], os sábios do país não encontraram meio mais eficaz para prevenir a ruína total senão dar ao povo um belo auto de fé. Foi decidido [...] que o espetáculo de algumas pessoas queimadas em fogo lento, com grande solenidade, [era] um segredo infalível para impedir a terra de tremer” (VOLTAIRE, 2011, p. 30). Não bastasse esse ataque frontal, a Inquisição é colocada sob suspeição por causa da conduta do Inquisidor-Mor, retratado como um homem abominável, lascivo e inescrupuloso, que, em lugar de zelar pela doutrina do Santo Ofício,

ideário cavalheiresco e Cândido com a crença do sábio Pangloss), por colocar proposições e suportes de valores sob o crivo da análise problematizadora.

⁷⁵ A presença de Portugal na obra de Voltaire pode ser agrupada, segundo Ferreira de Brito (1991, p. 164), “em cinco grandes núcleos [...] a História de Portugal, o terremoto de Lisboa de 1755, a conspiração contra D. José, a expulsão dos jesuítas e a Inquisição”.

partilha maritalmente a bela Cunegundes, numa relação duplamente escusa, com o judeu dom Issacar. A título ilustrativo, destacamos, a seguir, um trecho do referido lance:

O inquisidor-mor me viu um dia na missa; não tirava os olhos de mim, e me mandou dizer que precisava falar-me sobre assuntos secretos. Fui levada a seu palácio; revelei-lhe a minha origem; fez-me ver o quanto estava abaixo da minha categoria pertencer a um israelita. Propuseram, da sua parte, a dom Issacar que me cedesse a Monsenhor. Dom Issacar, que é banqueiro da Corte e homem de grande influência, não se demoveu. O inquisidor ameaçou-o com um auto-de-fé. Afinal o judeu, intimidado, chegou a um acordo. Ficou combinado que a casa e eu pertenceríamos a ambos, que o judeu disporia das segundas, terças e sábados, e o inquisidor dos outros dias da semana. Há seis meses que dura essa convenção. Dificuldades não faltam; pois muitas vezes há controvérsia quanto a saber se a noite de sábado para domingo pertence à antiga ou à nova lei. (VOLTAIRE, 2011, p. 36).

Estrategicamente tecido na voz de Cunegundes, esse episódio, além de depreciar a Fé Católica, coloca-a em pé de igualdade com o judaísmo. O inquisidor-mor, alta dignidade do clero católico, e o judeu celebram um acordo que os iguala no quesito corrupção e licenciosidade, quadro suficientemente pernicioso para justificar a aplicação de sanções.

No parecer que emite sobre o romance de Voltaire em janeiro de 1769, Frei Joaquim de Santa Ana faz uma radiografia minuciosa do texto, destacando alguns trechos para fundamentar sua condenação. Ele sublinha, por exemplo, que *Candide*,

No capítulo 18, mete a ridículo a água-benta dos cristãos, pois, continuando a novela de Cândido, diz que, reputado como morto e sendo levado a sepultar em uma igreja de Jesuítas, um deles lhe lançara água-benta que estava horrivelmente salgada, ridicularizando deste modo as cerimônias santas da Igreja, sendo uma delas lançar sal na água que se benze. (MARTINS, 2005, p. 442).

Com base nessa avaliação, Frei Joaquim de Santa Ana obtém sucesso na ratificação de sua proposta, a qual determinava “que a obra ficasse suprimida [...] e que fossem buscados os armazéns de todos os negociantes de livros para serem sequestrados todos os exemplares, sem que lhes permitissem o mandarem-nos para fora do Reino em pena de introduzirem nele um livro tal que “desautoriza a Nação e infama o seu Inquiridor Maior”

(MARTINS, 2005, p. 442). Por causa disso, somente em 1888, por iniciativa de Fernandes Costa e David Corazzi, foi publicada a primeira tradução portuguesa do *Candide*.

2.4 – A transgressão como consequência do sistema repressivo

A exposição que acabamos de fazer sobre a legislação censória e a repressão intelectual oferece apenas uma visão parcelar dessa questão. A organização de um sistema repressivo acarreta, como consequência natural, o surgimento da transgressão. Nesse sentido, é preciso não perder de vista a rede de contrafação que se instala paralelamente ao aparato censório, tanto no período da censura tripartite quanto na época pombalina e subsequentemente. Conforme sublinha Maria Tereza Martins (2005, p. 11),

A leitura dos textos oficiais que regulamentam a censura e circulação de livros desde o reinado de Dom Afonso V até à extinção da Inquisição, em 1821, pode transmitir, à primeira vista, a noção de que a liberdade de pensamento se encontrava vigiada por um aparelho censório eficiente, capaz de afastar toda a ideia subversiva, sediciosa, herética ou imoral. A palavra-chave que percorre, de forma explícita ou não, este diplomas-legais é a palavra proibir, à volta da qual gravita uma constelação de lexemas de valor semântico complementar (examinar; vigiar; conter; extirpar; impedir; perseguir; condenar) que concorre para a construção mental de uma barreira repressiva intransponível. Mas essa legislação draconiana [...], que nunca omite as penas severas a que estes infratores estão sujeitos, cria a desconfiança, pois tal rigor deixa supor a existência de um número significativo de transgressões que permite medir a eficácia relativa de todas as legislações.

O desenvolvimento do sistema de informação e difusão de ideias que surge com a invenção da imprensa se torna espaço onde são deflagradas as tensões entre o sistema cultural hegemônico, reclamante do monopólio intelectual, e a rede de circulação subterrânea. Trata-se de “dois universos diferentes mas complementares” (MARTINS, 2005, p. 543). Sub-reptícia ou explicitamente ambos partilham e/ou disputam a mesma malha de comunicação, “un circuit [...] qui va de l'auteur au lecteur en passant par l'éditeur [...], l'imprimeur,

l'expéditeur, le libraire et parfois le bibliothécaire. Le lecteur complète le circuit parce qu'il influence l'auteur à la foi avant l'acte de composition" (DARNTON, 1992, p. 156).

O acesso da malha editorial clandestina ao circuito de comunicação implica a adoção, por parte dos autores, de um conjunto de procedimentos e artifícios para contornar os dispositivos de controle. O recurso à pseudonímia ou anonimia está entre os mais utilizados. De modo geral, o autor que opta por esse procedimento autografa sua obra com um nome que o exime de suspeitas. Valeram-se dessa possibilidade Tereza Margarida da Silva e Orta, que atribuiu a autoria de suas *Aventuras de Diófanes* ao padre jesuíta Alexandre de Gusmão⁷⁶, Luís António Verney, que assinou o *Verdadeiro Método de Estudar* como Barbadinho da Congregação de Itália, Sóror Maria do Céu, cujo romance *A Preciosa* foi apresentado ao exame censório com o pseudônimo de Marina Clemência, o diplomata Alexandre de Gusmão, que atribuiu a autoria de *A Arte de Furtar* ao Padre Antônio Vieira, pois temia que o conteúdo satírico do seu texto – uma crítica aos desmandos administrativos praticados pelos funcionários da Coroa – o colocasse em situação embaraçosa junto a D. João V, de quem era secretário particular⁷⁷.

A alteração do título da obra foi outro processo utilizado para infringir a legislação. “[...] construído de acordo com uma estratégia retórica enganadora, que nada deixasse antever sobre o conteúdo heterodoxo do texto” (MARTINS, 2005, p. 559), esse subterfúgio visava um duplo objetivo: “despistar a vigilância das autoridades censórias e suscitar um efeito de surpresa junto dos leitores” (MARTINS, 2005, p. 559). Na segunda metade do século XVIII, o dominicano Frei António da Assunção, aproveitando-se do

⁷⁶ Essa fraude se refere à edição de 1790. Antes, em 1752 e 1777, saíram outras duas versões assinadas por com o pseudônimo Dorotea Engrássia Tavares Dalmira. Na primeira, o título estampado era *Máximas da Virtude e Formosura com que Diófanes, Climenea e Hemirena, príncipes de Tebas venceram os mais apertados lances da desgraça oferecidas à Princesa nossa Senhora D. Maria Francisca Isabel Josefa Antônia Gertrudes Rita Joana.*

⁷⁷ Além do embuste autoral, Alexandre de Gusmão altera a data de publicação de 1742-44 para 1652 e local da edição, figurando Amsterdã em lugar de Lisboa. Assim, a obra foi estampada da seguinte forma: *Arte de furtar, espelho de enganos, theatro de verdades, mostrador de horas minguadas, gazúa geral dos reynos de Portugal, oferecida a El-Rei D. João IV, para que emende. Composta pelo Padre Antônio Vieira, zeloso patriota. Amsterdam. Na Off. Elzeviriana, 1652.*

inofensivo título *Vida de Santa Maria Madalena*, do italiano Dom António Brognole Sale, escreveu o romance *Maria Madalena, Pecadora, Amante e Penitente*. A manobra teve certo êxito. Num primeiro momento, a obra foi julgada como um meio “para mais se exercitarem os Fiéis à devoção desta grande Santa” (MARTINS, 2005, p. 560). Dessa maneira, obteve todas as licenças. Posteriormente, os deputados da Real Mesa Censória reverteram a autorização, pois perceberam que o texto

[...] não continha a vida de Santa Maria Madalena, mas uma novela das mais licenciosas, organizada de afetos indecentes, pensamentos pueris, jogos de espírito, metáforas, alegorias e ficções só próprias dos séculos de barbaridade e ignorância; e de outras muitas coisas inteiramente alheias de majestade, e pureza do cristianismo; e ao mesmo tempo incompatível com a verdadeira e sólida piedade, que lhe respira no escrito desta natureza, quando não digeridos pelas luzes da razão e da verdade; além de conter opiniões muito duvidosas, que suposto não interferirem na Fé, são hoje desprezados pelos Sábios da primeira ordem, e críticos católicos mais verdadeiros na antiguidade Eclesiástica (VILLALTA, 2005, p. 271).

A indicação de *fausse-adresse* consta como um dos recursos mais utilizados para fazer circular textos proibidos. Quem optasse por essa via tinha quatro modalidades diferentes à disposição: utilização de um local de edição e nome de impressor que realmente existe ou existiu; local de edição verdadeiro e nome do impressor ou oficina imaginária; lugar de edição, impressor e oficina fictícia; e todas as indicações editoriais falsas, incluindo o nome autor. Um exemplo desse subterfúgio está presente na publicação da narrativa *Nova Relaçam dos colóquios amorosos Que teve hum Marujo com huma Cozinheira a qual lhe passou escrito de casamento para se receber com ella em vindo de viagem que pretendia fazer*. Essa obra foi impressa com pseudônimo – Sancho-Pansa Reparador das Ações Marujais – data fictícia – 1211 – e editora inexistente – Officina de Arara Furta Cores. A matéria amorosa licenciosa e o caráter picaresco das personagens estão, provavelmente, entre as causas que levaram o autor a se valer da *fausse-adresse*.

Além desses subterfúgios, é possível elencar ainda a inserção de licenças e textos de aprovação falsos em livros proibidos ou clandestinos; a apresentação à censura de um texto anteriormente reprovado; dedicar uma obra a uma personalidade de prestígio⁷⁸; e publicar os textos sem considerar às “mutilações, cortes e adaptações introduzidas [...] pelas autoridades censórias⁷⁹” (MARTINS, 2005, p. 573).

No campo propriamente gráfico, editorial e livreiro, as contrafações encontram terreno privilegiado. Em Portugal, “desde o século XVI, os impressores [...] arriscam a transgressão e imprimem textos de forma ilegal, por iniciativa própria, ou em conveniência com os autores” (cf. MARTINS, 2005, p. 581). Essa rede conta com a cumplicidade dos livreiros, que “encontravam na comercialização dos livros proibidos um campo privilegiado para fazer negócios” (cf. MARTINS, 2005, p. 624), e dos leitores, que “aiment les livres [et] favorisent la fraude, parce que sans cela ils ne pourrait pas lire les livres qu’ils recherchent, ou qu’ils ne les liraient que dix ans trop tard” (MALESHERBES, 1994, p. 250).

Nesses domínios, as técnicas de fraude também se multiplicam. Há diversos relatos da utilização de recursos que visavam minar a desconfiança das autoridades censórias, dentre os quais se destacam a introdução de livros proibidos em barris de biscoito, pipas de bebida⁸⁰ e em fundos falsos das caixas de livros licenciados⁸¹; a importação de livros em

⁷⁸ Francisco Xavier de Oliveira, no intuito de ver suas *Cartas Familiares, Históricas, Políticas e Críticas*, dedicou-as à Condessa do Vimioso em 1741, a António Guedes Pereira e Marco Antônio de Azevedo Coutinho, Comendadores da Ordem de Nossa Senhor Jesus Cristo e Secretários de Estado do Reino de Portugal, em 1742. A obra *Anatômico Jocoso*, de Frei Lucas de Santa Catarina, supostamente impressa em Madrid em 1752, circulava em Portugal de forma clandestina. No frontispício consta “Dedicatória ao Senhor Joaquim José Vermule, Cavaleiro professo na Ordem de Nossa Senhor Jesus Cristo, Fidalgo da Casa de Sua Majestade, Escrivão de Registro das Mercês e da Chancelaria de Estado da Sereníssima Casa de Bragança, Juiz Comissário da Mesa da Consciência e Ordens, Administrador Geral dos Direitos da Alfandega de Lisboa, por decreto de Sua Majestade, D. José I, Nossa Senhor” (MARTINS, 2005, p. 571).

⁷⁹ Em 1657, o impressor Henrique Valente de Oliveira publicou a *Relação da viagem que fez ao Brasil a armada da Companhia, no ano de 1655* sem levar em conta as emendas impostas pela Inquisição, rebeldia que lhe custou uma convocação para comparecer perante o Santo Ofício e prestar explicações.

⁸⁰ Em 1575, a Inquisição determinou vistoriar as embarcações estrangeiras, suspeitas de transportar livros proibidos em barris. “Mais tarde, por carta de 26 de Julho de 1590, o cardeal arquiduque Alberto informava os inquisidores de Évora de que havia aviso dos Padres da Companhia que os hereges de Holanda e Zelândia enviavam a estes reinos muita cópia de livros, em linguagem, da sua danada seita, e que, para virem mais encobertos, os metiam em pipas de biscoito e nas de água e cerveja, ou misturados com outras mercadorias” (MARTINS, 2005, p. 626).

folhas, ficando as páginas dispersas entre as obras autorizadas⁸², ou com destinatário falso⁸³; remeter às entidades censórias uma lista adulterada de livros⁸⁴; solicitar a devolução dos livros defesos à procedência⁸⁵; e suborno dos funcionários das instituições censórias e alfandegárias.

Ao ignorar a existência desse circuito subterrâneo, parte significativa da crítica e historiografia contribui para cristalizar uma imagem parcial de Portugal, realçado como um país fechado às mudanças, à circulação de ideias e às manifestações artístico-culturais; preso à ortodoxia católica, ao despotismo pombalino e ao espartilho intelectual que essas instituições teriam imposto por meio da censura. O Antigo Regime português, notadamente o século XVIII, se visto mais de perto, pode revelar uma equação mais complexa (por isso, nem sempre capaz de oferecer soluções exatas e peremptórias), composta por variáveis que colocam em questão as fronteiras impostas pelo senso comum acadêmico.

Até a primeira metade do século XVIII, é inegável que penetração das obras estrangeiras em Portugal é inexpressiva, se for considerado somente a entrada de traduções. A acreditar nas informações prestadas por Gonçalves Rodrigues, no antológico *A tradução em Portugal*, entre os anos de 1701 e 1750, foram vertidas 440 obras para a língua portuguesa. Desse total, aproximadamente quarenta eram romances. De acordo com levantamento feito por Claude Maffre (2007), entre os anos de 1706-1750, foram traduzidos 246 títulos em

⁸¹ Em 1791, as autoridades censórias detectaram uma tentativa de fraude levada a cabo pelo livreiro José Dubié, em cujas encomendas constavam setenta e oito livros colocados no fundo-falso de uma caixa que trazia livros licenciados.

⁸² Um exemplo dessa técnica está na encomenda do livreiro Jorge Rey a Société Typographique de Neuchâtel. Em carta enviada em 28 de Julho de 1772, ele solicita ao fornecedor que “[...] parmi les articles que vous demandons, il y en a quelques uns qui sont prohibés dans ce pays; tous ceux vous aurez la bonté de les insérer dans quelqu'autres ouvrages, de façon qu'ils ne soient pas aperçus à la révision” (MARTINS, 2005, p. 627).

⁸³ Em 1785, a viúva Bertrand encomenda as *Mémoires de Voltaire* à Société Typographique de Neuchâtel e pede que seja remetida em nome da Princesa do Brasil, Dona Maria Benedita.

⁸⁴ Era dever dos livreiros apresentar o inventário dos livros que possuíam ou encomendavam aos órgãos censórios. “Esta prática deu origem a atuações fraudulentas, pois os livreiros mencionavam os títulos dos livros suspeitos de forma vaga, numa tentativa de dificultar a sua identificação e de, assim, aumentar as probabilidades de as autoridades lhes mandarem entregar as obras, sem se darem conta de que se tratava de livros não autorizados” (MARTINS, 2005, p. 630).

⁸⁵ Quando os pedidos ilícitos eram interceptados, os livreiros costumavam alegar ignorância em relação ao teor das obras defesas. Assim, solicitavam que o material fosse devolvido ao remetendo, tendo em vista a possibilidade de reavê-lo posteriormente e reinseri-los no circuito comercial. Quando isso não era possível, o investimento feito era reembolsado pelos distribuidores, o que anulava os riscos e eventuais prejuízos da transgressão.

Portugal. Nesse montante, predominam de forma absoluta as obras de cunho religioso, responsáveis por 61% (151) do total. Por outro lado, textos científicos e históricos atingem números irrisórios, 8% (19) e 7% (17), respectivamente. No campo literário, as traduções não ultrapassam 14% (35), dos quais, algo em torno de dezoito podem ser enquadrados na categoria romance⁸⁶. Maffre se ressente da ausência de romances e textos filosóficos, tais como *O tratado da tolerância humana*, de David Hume (1739), *Cartas Persas*, de Montesquieu (1721), *As cartas filosóficas*, de Voltaire (1734), *Ensaio sobre o homem*, de Pope (1733); de romances, tais como de *Gil Blas de Santillane*, de Lesage (1715), *Manon Lescaut*, do Abade Prévost (1731), *Robinson Crusoé*, de Daniel Defoe (1719), *As viagens de Gulliver*, de Swift (1726), *Pamela*, de Richardson (1740), ou ainda *Os princípios da nova ciência*, de Vico (1725), obras decorrentes dos avanços filosófico-culturais em marcha no velho continente, nomeadamente as produções envolvidas com o Iluminismo.

Nesse ponto, o figurino de país atrasado e distante da Europa das luzes, “repleto de conventos e superpovoado por monges de todas as ordens” (MAFFRE, 2007, p. 104), parece ficar alentado. Contudo, o século XVIII avança e, a partir da sua segunda metade, o quadro cultural português, no que concerne à tradução, entra em franca transformação. Os textos traduzidos, segundo Maffre, ultrapassam mil unidades, a literatura⁸⁷ passa a ocupar a primeira posição com 46% (487) das traduções, contra 19% (192) de livros religiosos. “Se a igreja permanece como pilar do regime português, a devoção não é mais o que era; onipotente em aparência, ela perde espaço dia após dia”⁸⁸.

Somente as traduções, no entanto, não são suficientes para compor um quadro da geografia cultural de Portugal no século XVIII. Além das narrativas portuguesas que foram

⁸⁶ Desses trinta e cinco títulos, onze são peças de teatro (sendo uma atribuída a Voltaire), cinco são romances de cavalaria do ciclo carolíngio, outros cinco são de autores clássicos, como Tácito, Ovídio, Quintiliano, Luciano e Horácio, uma de Tasso, uma tradução de *Lazarillo de Tormes*, *Novelas Exemplares* de Cervantes e *História de Carlos XII*, de Voltaire.

⁸⁷ A confiar nas informações fornecidas por Gonçalves Rodrigues (1992), são traduzidos, em Portugal, mais de cem romances no período que vai de 1750 a 1800.

⁸⁸ Paráfrase minha do fragmento: “En vérité, si la religion reste le pilier du régime [...] la dévotion n'est plus ce qu'elle était; omniprésente en apparence, elle l'est de moins en moins dans les coeurs (MAFFRE, 2007, p. 109).

produzidas nesse período, ponto ainda demasiadamente obscuro na história literária, as obras das “grandes literaturas” também entravam em Portugal no idioma original. O exame da correspondência da Marquesa de Alorna entre os anos de 1758 e 1777, período em que ela fica presa no convento de Chelas, comprova uma intensa leitura (no original) de autores franceses e ingleses, incluindo muitos dos quais estavam proscritos pela Real Mesa Censória, como Rousseau, Voltaire, Diderot, D'Alembert, Pierre Bayle, Swift, Defoe, Fielding, entre outros. Ferreira de Brito, em *Voltaire na cultura portuguesa*, dá conta da circulação da obra do filósofo de Ferney em diversos círculos de leitores portugueses no período setecentista. Ao lado voltairofobia, existe, segundo de Brito, uma voltairomania. Luiz Carlos Villalta (2008) aponta, no estudo que faz da documentação inquisitorial portuguesa de meados do século XVIII, vários relatos de práticas de leituras de romances, dentre os quais *Cândido*, de Voltaire, e *Cartas Persas*, de Montesquieu, além de situações em que livros desse gênero inspiraram a formulação de vários processos censórios. Fernando Guedes (1987) chama atenção para a presença de “alguns romances (não poucos, para a época)” (GUEDES, 1987, p. 101) no catálogo de 1777 da loja da Impressão Régia, órgão tipográfico oficial da coroa portuguesa. Nesse catálogo, figuram obras nas línguas originais de seus autores, ou em traduções do francês, inglês e italiano. Guedes ainda acrescenta que “à medida que a produção [...] for aumentado, com o decorrer dos anos e os favores de um público frívolo, ir-se-á alimentando a lista de livros proibidos pela Real Mesa Censória, na seção de obscenos” (1987, p. 102). Ainda no âmbito da geografia cultural portuguesa setecentista, vale a pena fazer menção à criação da biblioteca do Palácio Nacional de Mafra, concebida já na primeira metade do século XVIII, no reinado de D. João V, que enviou ao exterior inúmeros emissários encarregados de adquirir “tudo o que de melhor e mais novo aí se imprimisse” (AMARAL, 2008, p. 11), incluindo autores como Voltaire, Pope e Montesquieu, iluministas de que Claude Maffre lamenta a ausência. Além da presença de muitos autores nacionais, a faustosa

quantidade de livros importados presente nessa biblioteca fortalece a “ideia de ecletismo e reforma das mentalidades” (AMARAL, 2008, p. 11), premissas que parecem alicerçar o seu projeto de formação. Nessa época, também foi construída a Biblioteca Joanina, voltada para os estudantes da Universidade de Coimbra e dotada de um acervo ainda mais rico que o depositado no palácio de Mafra. Some-se a isso a vinda de livreiros franceses para Portugal em meados de setecentos. Pedro Faure, Le Bouteux, Reyrend, Guiber, Gendron estão entre os primeiros a chegar. Com eles, não vieram apenas os livros (inclusive os proibidos e “ausentes”), mas certamente intercâmbio de ideias, pensamentos, mentalidades e procedimentos artísticos. Data dessa época a abertura de uma das casas mais tradicionais em Portugal: a livraria Bertrand, em funcionamento desde 1732. Esses acontecimentos, se considerados, abalizam a problematização da imagem de nação em estado de ostracismo, juízo que, como visto antes, recai comumente sobre o Portugal setecentista e a sua cultura.

Nesse arranjo, o romance, consoante sua estética da desconstrução e ética da adaptação, se fortalece como força que se dissemina, à sombra e à luz da censura, arregimentando paulatinamente a elaboração literária desse tempo cuja memória cultural convida ao trabalho arqueológico de desenterramento.

Vejamos, a seguir, como Camilo Castelo Branco procede à realização desse procedimento no âmbito da literatura portuguesa oitocentista e as implicações da memória narrativa setecentista como vínculo estruturante do romance que se processa no século XIX.

Capítulo III – Camilo Castelo Branco e o resgate da memória narrativa setecentista

3.1 - Entre a literatura oficial e as histórias literárias: que histórias (não) se contam sobre o romance do século XVIII

Na história literária portuguesa, é quase unanimidade associar o século XVIII à ausência ou escassez de gêneros narrativos, particularmente o romance. No decurso compreendido entre os setecentos e os oitocentos, os manuais de literatura costumam passar de *O Feliz Independente* (1779), de Teodoro de Almeida, para *Lendas e Narrativas* (1838-1845), de Alexandre Herculano, como se nesse século não tivesse tido lugar, na literatura portuguesa, senão a poesia árcade e o círculo associativo das academias⁸⁹.

Antônio José Saraiva e Óscar Lopes, na *História da Literatura Portuguesa*, atravessam os quatro capítulos dedicados ao século XVIII sem fazer referência substancial a gêneros de cunho narrativo. Eles agrupam toda produção literária desse período em três grandes blocos: os Doutrinadores das Luzes (Luís Antônio Verney, o Cavaleiro de Oliveira, António da Costa, Matias Aires e Ribeiro Sanches), a Arcádia Lusitana e suas ramificações (Correia Garção, Reis Quita, Cruz e Silva, Nicolau Tolentino, Filinto Elísio, José de Agostinho de Macedo) e os Pré-românticos (José Anastácio da Cunha, a Marquesa de Alorna e Bocage). Afora esse enquadramento sumário, no qual a poesia se sobressai como gênero quase absoluto, há ainda menção secundária ao teatro popular, condensado na formula “baixo nível de gosto e de intenções” (LOPES; SARAIVA, 1982, p. 656), aos textos dramáticos dos

⁸⁹ No painel que compõe para o sistema literário desse período, Antonio Cândido faz um diagnóstico desolador, defendendo que não se podia falar, com referência ao Brasil e Portugal, sequer num grupo socialmente diferenciado de escritores, segmento que estaria dissolvido na burocracia estatal e nas classes dominantes. A produção e difusão literária, desse modo, se processavam *grosso modo* nas academias e nas ocasiões comemorativas, únicas oportunidades em que o escritor podia ressaltar sua especificidade virtual, “destacando-se das funções que lhe definiam realmente a posição social: magistrado, funcionário, militar, sacerdote, professor, fazendeiro” (CANDIDO, 2009, p. 78). O caráter oficial dessas manifestações literárias redundava na “proposição e reforço dos padrões dominantes, girando as produções quase sempre em torno da devoção religiosa, a lealdade monárquica, o respeito à hierarquia; enfim, reforçando a cada passo a estrutura vigente” (CANDIDO, 2009, p. 79).

árcades, caracterizados como tragédia cívica e comédia de moralidade burguesa, e às obras do Padre Teodoro de Almeida: *A Recreação Filosófica* e *O Feliz Independente*, respectivamente reduzidas à pecha de “amena divulgação científica” e “romance de alegoria filosófica que os gostos atuais não toleram”. Desse quadro e do modo como ele é construído, ressalta um organismo literário que se subordina a uma “longa linhagem de poéticas clássicas” (LOPES; SARAIWA, 1982, p. 642), logo incompatível com a vocação elástica e multidimensional da escrita romancística.

Dando seguimento a essa imagem canônica do sistema literário setecentista, Abel Barros Baptista, em *Camilo e a revolução camiliana*, defende que a prosa de ficção portuguesa registrou um panorama de quase completa infertilidade no período compreendido entre o século XVII e o princípio do século XIX. Baptista aponta três possíveis razões que levariam a esse quadro minguante:

[...] ou pela repressão, ou pela dispersão das tentativas, ou pela própria incipienteza de que não se libertavam; reprimem-se, com um discurso dominante moralista, os contatos [...] com os desenvolvimentos que o gênero alcançava noutras literaturas, especialmente [...] a francesa. O romance é, em termos de opinião e de apreciação públicas, um gênero menor, que não honra quem o pratica e [...] é apontado como origem de muitos males, [...] responsável pela perda de coesão dos bons costumes e das boas tradições portuguesas; [...] o romance apresentava-se como um dos bodes expiatórios da degradação do antigo regime (BAPTISTA, 1988, p. 71-72).

Antônio Gonçalves Rodrigues (1951), ao tratar da viragem do século XVIII para o XIX, afirma que, diferente do que ocorria em outras literaturas, o romance se apresenta de forma totalmente ausente em Portugal. Depois da floração da novelística cavalheiresca e pastoril, Rodrigues assevera que a inventiva lusitana parece ter-se esgotado e a literatura de ficção quase não encontra ecos em Portugal. Nem mesmo “a extraordinária influência que a novela castelhana do tipo cervantino exerceu em toda a Europa culta, não despertou [...] estímulos criadores” (RODRIGUES, 1951, p. 3) entre os portugueses.

As causas para esse vácuo, segundo Rodrigues, são a hegemonia literária espanhola, vigente principalmente entre 1580 e 1640, quando Portugal é anexado à coroa castelhana; a desconfiança com a qual o Santo Ofício via os romances, o que o levava a censurá-los veementemente; o fraco pendor nacional para a caracterização psicológica; o gosto popular dos séculos XVII e XVIII, que continuava a se alimentar dos velhos exemplos das fábulas, dos romances de cavalaria ou da literatura de cordel; e, por fim, a penetração muito grande de novelas francesas, o que desestimulava a produção nacional, levando à familiarização com o romance por meio da importação, de modo que “a transição do romance tradicional e da novela edificante de feição eclesiástica para o romance moderno assinala-se [em Portugal] por uma enorme atividade de tradução” (RODRIGUES, 1951, p. 4).

Em relação às alegações de Rodrigues, cabe, em primeiro lugar destacar que a invocação da hegemonia literária espanhola parece bastante descabido num universo em que o bilinguismo luso-espanhol foi inerente às manifestações culturais até meados do século XVIII. O pouco desempenho para a caracterização psicológica, por sua vez, soa como uma ideia extremamente proverbial, tão folclórica quanto a suposta propensão portuguesa para o lirismo derramado. *Menina e Moça*, de Bernardim Ribeiro, para citar apenas um exemplo, desmente esse ponto de vista de modo contundente. A densidade psicológica desse romance salta aos olhos, revestindo-se, inclusive, de importância adicional, uma vez que se manifesta num tempo em que esse traço não ocupa a centralidade das narrativas. Por fim, a alegação que destaca o gosto de público por novelas de cavalaria, fábulas e textos de exemplo sugere desconhecimento em relação aos timbres que soam no campo cultural português popular, de suma importância para a constituição do romance, conforme se verá adiante.

As razões apontadas por Rodrigues carecem de modalização ainda porque estão assentadas nas traduções dos romances estrangeiros e não em um estudo que verse sobre a produção e circulação das narrativas portuguesas setecentistas, fato ignorado ou depreciado

por ele. Em sua opinião, raras serão as criações originais com que se há de topar nesse período e essas mesmas de tão parco valor artístico que só em trabalhos desenvolvidos merecem referência especial. Assim, a suposta raridade e a pobreza estéticas dessas obras justificaria estarem votadas ao olvido. Entretanto, não nos parece que a questão seja de ausência, mas de soterramento, convenientemente alocado para sustentar a reprodução da imagem simplista que associa Portugal ao atraso cultural.

É provável que a origem desse lugar-comum se encontre na *História da Literatura Portuguesa*, de Teófilo Braga, cuja interpretação da realidade pátria tem por base a ideia-chave da dupla decadência. Desde o século XVI, o país está, segundo Braga, em crescente estado de declínio político e literário. O estabelecimento da Companhia de Jesus e a influência estrangeira seriam os dois pilares da desgraça portuguesa. Desse ponto em diante,

A nação não tinha parlamento, o povo não tinha terra, a instrução pública era propinada pelos jesuítas, a ciência era abafada por um clero fanático [e] canibal, o espírito crítico apagava-se ante a espionagem do Santo Ofício, que o extirpava nas fogueiras dos Autos de Fé, a Realeza era um fetiche respeitado pelo terror das forças e a aristocracia exibia-se em uma prostituição galante. [...] Esta decadência nacional agrava-se mais com os desvairamentos de um rei [...] faustoso como Luís XIV, devasso como Luís XV, fanático como Felipe II; tal era D. João V (BRAGA, 1984, p. 17-18).

Nem mesmo na segunda metade do século XVIII, quando ocorre a expulsão dos jesuítas, fato que Braga considera o mais decisivo dessa época, Portugal consegue cumprir o programa revolucionário desse século excepcional⁹⁰. A imbecilidade de D. José I, somada ao despotismo pombalino, à demência de D. Maria I e à regência do idiótico D. João VI, teriam prolongado a deplorável decadência experienciada na primeira metade dos Setecentos, deixando Portugal à margem das transformações que teriam permitido “fundar o poder espiritual na Ciência, e organizar o [...] temporal pela Democracia” (BRAGA, 1984, p. 126).

⁹⁰ Para Teófilo Braga, o século XVIII, no seu espírito e ação revolucionária, é o ocaso de uma trajetória iniciada no século XII, “em um constante conflito social e mental, em que da barbárie gótica ressurge o mundo moderno pela Renascença Greco-Romana, pelas revoltas comunais e terceiro estado, pelo Protestantismo, pela livre crítica, até que pela dissolução do Regime Católico-feudal irrompe a explosão temporal que se denomina – Revolução Francesa” (BRAGA, 1984, p. 11).

Nestas condições depressivas, com a cultura mental entregue à monopolização fradesca e à macaqueação dos gostos franceses, a literatura não teria condições de frutificar, resultando daí uma produção, salvo raras exceções, protocolar, oficial e sem expressividade, que se limitava a arremedar a afetação dos cânones retóricos.

Em Portugal, no século XVIII, o poeta era um ser miserável, que se admitia à mesa dos criados, nas casas fidalgas, [...] terminava sempre as composições pedindo esmola; era um vestígio dos antigos bobos dos solares senhoriais, metrificando encômios hiperbólicos sobre todos os sucessos da realeza ou da aristocracia; as composições mais apetecidas eram enfáticas sem pensamento, recitadas nos intervalos dos opíparos banquetes, aplaudidos nos outeiros poéticos dos abadessados, constituindo o gênero jocosério, que se degradou até à obscenidade. A heroicidade épica descambava no gênero herói-cômico. Os poetas [...] tornavam-se populares, não por se inspirarem nas fontes vivas da tradição, mas como fábula da gente, chegando o nome do poeta tomar-se na acepção de sórdido, degradado e truão. Os vultos mais conhecidos brilharam na corte de D. João V, como Tomás Pinto Brandão, Alexandre Antônio de Lima, o padre Brás da Costa, Fr. Lucas de Santa Catarina, Caetano de Sotomaior [...]. Este sintoma de degradação intelectual é representado no reinado de D. José por Antônio Lobo de Carvalho [...]; e Tolentino, Filinto Elísio e Bocage ainda malbarataram o seu talento (BRAGA, 1984, p. 14).

A Arcádia Lusitana, o feito literário mais expressivo dessa época, não teria ultrapassado, na opinião de Teófilo Braga, a marca de um conglomerado de simulações anacrônicas que imprimiam um espírito de futilidade deplorável, como se os homens estivessem numa idade patriarcal, estranha à civilização, onde a linguagem se tornava caricata pela convenção e os assuntos dos “Idílios, Églogas, Ditirambos e Odes ostentavam-se em produtos falsos, sem gosto nem senso [...]. Demais, o excesso de regulamentação acadêmica matava toda espontaneidade que exige a inspiração em quaisquer criações artísticas” (BRAGA, 1984, p. 133).

Dessa interpretação encetada por Braga, cabe, em primeiro lugar, realçar a primazia concedida à poesia. À exceção das comédias de Antônio de José da Silva, “talento que soube achar a graça da comédia nacional, mas que foi vitimado pela inquisição” (cf. BRAGA, 1984, p93), da *Arte de Furtar*, de Alexandre de Gusmão, “sátira feita na forma de

Rabelais, Cervantes e Pascal” (cf. BRAGA, 1984, p. 39), e da produção epistolar de alguns ilustrados, como a do Cavaleiro de Oliveira, prevalece uma absoluta desconsideração quantos aos gêneros narrativos. Em segundo lugar, convém chamar atenção para a concepção positivista de história e estética de que Teófilo Braga é tributário.

Como nota Vanda Anastácio (2003), as histórias literárias são produto do século XIX e resultam, em grande medida, dos critérios que os pensadores românticos e positivistas assumem como história e a literatura. Tal como a história das nações, que se constrói no mesmo período, a história literária se apresenta como uma narrativa que tem por base as perspectivas que predominam no pensamento de determinada época.

De fato, a forma narrativa adequava-se à noção de causalidade, um dos parâmetros que regeram a visão oitocentista da História e da História Literária em particular: de acordo com o ponto de vista do tempo, todo acontecimento deriva de um ou mais fatos anteriores e teve como consequência os acontecimentos que se lhe seguiram. Por outro lado, encontramos, desde muito cedo, no discurso da historiografia literária, a ideia de progresso, cara à filosofia positivista, a qual parece estar subjacente à convicção de que as nações, os povos, as instituições (e as ideias literárias) se comportam como indivíduos, no sentido em que nascem, se desenvolvem (ou evoluem) e entram em decadência. A estas ideias veio somar-se o novo conceito de originalidade, também contemporâneo da constituição da História Literária [...]. Assim, os primeiros historiadores literários procuraram, nos textos, elementos como a manifestação da subjetividade pessoal, a verdade das emoções individuais, o sentimento e o espírito nacionais [...]. Não é de estranhar, pois, que a História Literária tivesse nascido com caráter nacional, que incluísse apenas autores cuja vida e obra fossem consideradas excepcionais, originais, ou patrióticas e que estivesse recheada de apreciações valorativas (ANASTÁCIO, 2003, p. 46-47).

No âmbito da literatura portuguesa, Teófilo Braga se destaca como o artífice que sintetizará essa perspectiva. Por isso, o esboço de um século XVIII decadente corresponde um sistema literário homólogo. Em contrapartida, a literatura portuguesa que vai até a Renascença é retratada como uma fase de esplendor, uma vez que se circunscreve numa época “em que Portugal foi grande” (cf. BRAGA, 1984, p. 14). A adoção desse critério levou Braga a desprezar ou desprestigar, numa operação de soterramento, a maior parte da produção literária portuguesa levada a cabo entre meados do século XVI e século XVIII.

Apoiado ainda num parâmetro estético que toma a verdade, isto é, “a passagem da realidade natural para a realidade artística” (BRAGA, 1865, p. 10) como pilar da arte, Teófilo Braga desconsidera o que define como estilo clássico: “ampliações rhetoricas insufladas de synongmos” (BRAGA, 1865, p. 14), forma que teria sido fixada nos Sousas (Frei Luís de Sousa) e Lucenas (João de Lucena) e amplamente seguida na posteridade, tendo *O Feliz Independente* sido um dos luminares dessa plêiade no século XVIII e António Feliciano de Castilho nos Oitocentos.

A realidade natural de que Braga fala não deve ser entendida apenas como uma operação que busca um substrato matemático e referencial na realidade, antes o que o guia é a procura pelo impulso da individualidade nacional, fator que teria sido solapado pelo espírito jesuítico, responsável por importar o código composicional clássico e submeter o gosto nacional à macaqueação franca. Logo, quando não encontra as feições do que chama de individualidade literária portuguesa, Braga credita isso à decadência da produção local, “tão separada do seu povo” (cf. BRAGA, 1984, p. 12).

No entanto, esse recorte canônico opera uma redução violenta no fenômeno literário setecentista, pois condiciona as manifestações culturais à expressão imediatista da nacionalidade e considera apenas a produção que circula nos circuitos oficiais. O alcance da crítica que Teófilo Braga faz às instituições (Igreja, Monarquia e Censura) não o permite visualizar as ocorrências tecidas às margens da mentalidade hegemônica.

Se for levado em conta o panorama editorial dos catálogos de obras impressas no século XVIII em Portugal, quadro muito próximo ao que Teófilo Braga tem em mente ao compor a *História da Literatura Portuguesa*, somos levados a crer que a lista de autores e títulos que ele menciona é irretocável. À guisa de ilustração, tracemos um breve painel do catálogo das obras impressas no século XVIII feito a partir da coleção da Santa Casa de

Misericórdia⁹¹. A maioria absoluta dos autores que aí figuram está ligada à Igreja Católica, ao Estado Português e às entidades coletivas (instituições científicas, literárias e culturais, sendo importante destacar a Academia Real da História e Academia Real das Ciências de Lisboa).

“This situation may explain, in part, how it is that between 1700 and 1800 around 50% of works printed in Portugal consisted of “occasional literature”, commemorative of festive occasions of monarchy, the Church, the Court, prince or patrons” (ANASTÁCIO, 2009, p. 104)). Efetivamente, os títulos e gêneros presentes no catálogo não escapam aos termos de uma literatura circunstancial, devota e panegírica, em que grassam odes, elegias e discursos para exaltar a Monarquia, sobretudo por ocasião do nascimento de príncipes, aclamação de reis e rainhas ou morte de membros da realeza; despachos régios (leis, avisos, editais, alvarás, sentenças, tratados e portarias); tratados teológicos, sermões, bulas papais e hagiografias; tese, dissertações e orações acadêmicas. Merece destaque ainda a grande quantidade de textos em latim, o que reforça a hipótese da existência de um circuito de comunicação cuja organização era controlada e o acesso era restrito a um grupo reduzido de leitores (clérigos, nobres e funcionários da burocracia estatal).

No âmbito desse sistema oficial, baseado numa relação corporativista com o Estado e a Igreja, que se traduz na concessão de licenças, privilégio e financiamento régio, não causa estranheza que os escritores estivessem presos a implicações que condicionavam a arquitetura dos textos, a constituição e/ou cultivo dos gêneros literários. Isso explica, em contrapartida, as ausências sentidas nesses catálogos. O romance e demais gêneros adversos, geralmente marcados pela tensão com as instâncias de poder, não poderiam comparecer aí. Na verdade, o que surpreende é que Teófilo Braga e sucessivas gerações de críticos e historiadores da literatura tenham desconsiderado a produção que circulava à margem do

⁹¹ Além desse catálogo, consultei o que contém o acervo de impressos do século XVIII depositado na Biblioteca da Assembleia da República, Coleção da Faculdade de Direito de Lisboa, Biblioteca do Tribunal de Contas e a Biblioteca do Arco do Cego. Em linhas gerais, essas coleções abrigam um conjunto bastante canônico, oferecendo uma imagem dos textos e gêneros mais lidos e publicados nos circuitos oficiais setecentistas.

sistema oficial⁹² ou tenham se valido da conveniência de usar a suposta ausência do romance como forma de atestar o atraso português face às nações cultas da Europa.

3.2 – O romance português e os gêneros aparentados e adversos do século XVIII

A constituição do sistema literário canônico, tal como orquestrado pelas instituições e retratado pela historiografia literária, deixa entrever inúmeros pontos cegos. Com efeito, o ausente não deve ser entendido como inexiste, antes como ignorado, desqualificado ou soterrado. Quando não se disseminou de forma camouflada, através de textos que tiveram acesso ao circuito oficial, o romance recorreu aos expedientes da literatura de cordel e às redes clandestinas de escrita, tanto as impressas quanto as manuscritas⁹³. “To grasp the way in which texts and ideas were disseminated in the Portugal Empire at the time, we need to take into account the fissures of the control system, as well as the resistance to censorship observable in the production, sale and consumption of texts” (ANASTÁCIO, 2009, p. 105).

É inquestionável que, no intervalo compreendido entre os séculos XVI e XVIII, a palavra impressa tenha se tornado progressivamente um instrumento de poder e distinção social. Assim, os modelos da cultura escrita, particularmente o livro, foram ganhando cada

⁹² A não inclusão dos textos que circulavam nos circuitos extraoficiais, no caso de Teófilo Braga, não se deve ao desconhecimento. Nos dois volumes de *O povo português nos seus costumes, crenças e tradições*, ele demonstra ter bastante ciência dos fenômenos que envolvem a cultura popular. Entre 1867 e 1884, Braga empreende uma “larga investigação sobre a etnogenia do povo português, compreendendo os costumes, as indústrias locais, crenças e superstições, festas religiosas, cerimônias funerárias e nupciais, [...], jogos infantis, advinhas, adágios, colóquios e danças dramáticas, músicas e canções, novelas, profecias nacionais, canto heroicos do Romanceiro, literatura de cordel, dialetologia e lendas históricas” (BRAGA, 1985, p. 31). Todavia, ele prefere colocar os gêneros narrativos não canônicos com que se depara no campo etnográfico, de maneira a não mencioná-los na sua *História da Literatura Portuguesa*.

⁹³ Sobre os manuscritos, cabe diferenciar a sua dupla função no âmbito da escrita romancística. Por um lado, ele serve como justificativa, sobretudo para a historiografia literária, para sustentar a ausência de romance no século XVIII, já que é levado em conta apenas o que saiu impresso. Por outro lado, a escrita à mão se apresenta como forma de difusão dos textos impugnados pelo sistema cultural hegemônico.

vez mais peso. No entanto, Portugal se manteve como um país que conservou, ao lado da palavra impressa, a prática da oralidade e a memória auditiva. O intercâmbio entre esses suportes esteve presente num conjunto extenso de práticas de escrita e comunicação. A representação dos autos, por exemplo, evidencia um momento singular de transposição de um código para o outro. “De igual modo, as conversas de salão, que se deixavam influenciar, quanto ao vocabulário e aos temas, pelos manuais de conversação, as recolhas de anedotas, casos curiosos e extraordinários, alguns gêneros de poesia, os jornais, as novelas e, até mesmo, os livros de devoção, são amostras do trânsito de gêneros da oralidade e do ouvido no mundo da escrita e do livro” (cf. LISBOA; MIRANDA, 2011, p. 337) e *vice-versa*.

No século XVIII, a circulação de manuscritos, terreno extremamente receptivo a essa troca de códigos, foi consideravelmente grande. Os catálogos das livrarias que pertenceram a Camilo Castelo Branco dão conta de mais de cem entradas de documentos à mão, sendo a maior parte inédita e datada nos limites dos Setecentos. Em dois deles, o apelo aos manuscritos surge com função publicitária. No *Catálogo da preciosa livraria do eminentíssimo escriptor Camilo Castelo Branca*⁹⁴, o responsável por sua elaboração frisa, na capa, que o rol em questão contém “grande números de livros raros, em diversas línguas e muitos manuscritos importantes”. No outro – *Catálogo methodico de livros antigos e modernos em diversas línguas e manuscritos que se hão de vender em leilão no Porto na rua de Santo*

⁹⁴ Esses catálogos perfazem um total de três volumes. Dois deles foram organizados quando Camilo leiloou sua livraria em 1870 e 1883. O terceiro foi feito no começo do século XX, por volta de 1915, época em que as obras que ainda restavam no espólio camiliano foram compradas por uma comissão que pretendia restaurar a casa do escritor em São Miguel de Ceide e disponibilizar o restante do seu acervo à consulta pública. A importância desse material é atestada pelo fato da Biblioteca Nacional de Lisboa ter usado o rol de 1883 como instrumento para compor/ampliar seu catálogo de manuscritos. Efetivamente, Camilo tinha o hábito de colecionar documentos antigos, raros e manuscritos. Esse interesse é manifesto nos catálogos em questão, nos quais há entradas que correspondem a relações de livros antigos e manuscritos que constavam nas bibliotecas e casas editoriais. Por vezes, a atividade de alfarrabista se converteu na edição de manuscritos. Em 1883, Camilo editou o poema *Os ratos da inquisição*, de Antônio Serrão de Castro, obra que circulava em manuscrito desde meados do século XVII, mas que era impedida de ser publicada pelo fato do autor ser um judeu e pela sátira que os seus versos faziam à atividade dos inquisidores, reputados por ladrões e malfeiteiros. Em 1868, ele também publicou *Coleção de apotegmas ou ditos agudos e sentenciosos*, compilação de pequenas narrativas que Pedro José Supico de Moraes escreveu em 1718. Segundo João Palma Ferreira, esses contos, “escritos numa linguagem vivíssima e despretensiosa, [revelam, em conjunto] inúmeros testemunhos da vida social, política e moral do século XVIII como outro autor da época não se encontram” (FERREIRA, 1981, P. 280).

Idelfonso N.66 – a menção surge, em destaque, como parte do título. Essa preocupação dos autores dimensiona o relevo que o manuscrito ainda ocupava na sociedade portuguesa oitocentista e reforça a tese de que a produção dos autores portugueses setecentistas transitou pelos manuscritos e se perpetrou na posteridade através deles.

Pela descrição anexada em cada entrada dos referidos catálogos, é possível apurar informações sobre o tamanho dos volumes e, em alguns casos, acerca das rotas que teriam percorrido. De modo geral, cada maço tem um número de páginas relativamente grande. O item 1909 do primeiro catálogo, por exemplo, ostenta 306 folhas. Nelas, há poemas eróticos de Tomaz Pinto Brandão, trechos da correspondência secreta entre o patriarca de Lisboa D. Thomaz de Almeida e Diogo de Mendonça Corte Real, ministro de D. João V e a cópia de uma carta (ficcional) que São Francisco Xavier teria escrito em 1723 na Índia. Já a entrada 1906 – *Monstruosidades do tempo e da fortuna vistas em o Reyno de Portugal, tanto para aumento da admiração, como exemplo do dezengano* – ajuda a reconstituir a circulação e o comércio dos escritos à mão durante o Antigo Regime. Esse códice, que, segundo anotação de Camilo deixada à margem do volume, pertencia à Biblioteca Pública de Braga, foi copiado e distribuído para diversas pessoas. Além do romancista de Ceide e o editor Costa Santos, o rei Pedro V foi um dos leitores que adquiriu uma cópia. Esse movimento de troca e reprodução sugere a existência de um sistema de produção e distribuição da escrita que tomava os documentos à mão como suporte material.

O conteúdo desses textos fornece pistas que levam a entender as razões pelas quais eles não chegaram à estampa impresa ou não transitaram abertamente. Entre os manuscritos arrolados no catálogo de 1883, há um conjunto de papéis ao qual é anexada esta descrição: “prosas obscenas de Fr. Pedro de Souza, de Fr. Simão e d’outros frades, e freiras de Odivellas, no reinado de D. João V”. Tais informações conduzem esses escritos, autores e temas para o centro das retaliações que a Censura cominava. Fr. Simão é possivelmente

Simão Antônio de Santa Catarina, O Torto de Belém, autor de obras satíricas e obscenas que foram proscritas ou soterradas pela história literária. O caso mais emblemático, nesse sentido, é o da *Novela Desproposita*, romance que Frei Simão escreveu na década de 1730 e se propagou em manuscritos durante os séculos XVIII⁹⁵ e XIX. A primeira edição impressa teve lugar somente em 1977, conforme adiantado no capítulo anterior. O Convento de Odivelas, por sua vez, era, no século XVIII, centro de peregrinação do freiratismo⁹⁶, prática que a Censura combatteu com vigor.

No inventário da livraria camiliana de 1870, a entrada 1012 referencia 286 páginas de romances de Antônio da Fonseca (Fr. Antônio das Chagas), Conde do Rio Grande e outros (século XVIII). Na primeira página, constam as seguintes informações: “Este livro está expurgado de tudo o que era indecente e lascivo, e por ter algumas obras sem estes defeitos [...] conhecidos as deixei ficar para se verem, e se com tudo se achar ainda palavra em que se repare, peço a quem achar a risque ou borre ou queime o livro todo [...].” A esse comentário, provavelmente inserido por algum censor aquando do exame do manuscrito pelos órgãos repressivos, é contraposta a seguinte afirmação: “Louvaveis sentimentos! Diga-se, porem a verdade: não há que borrar no livro. Ahi vai uma amostra d'estas innocentes cousas”, anexada possivelmente por Camilo ou algum outro leitor. Em seguida, é transcrito um poema que trata, subterraneamente, de amores ilícitos e profanos. Para perceber o estratagema, é preciso que o leitor, conforme sugere um dos copistas que manuseou o códice posteriormente, “[enfileire] as letras dos versos, [faça] sílabas e palavras, e [fique] sabendo o que [o autor deseja]”, isto é, a imoralidade que camuflava no “seu honesto e casto comedimento” (CATÁLOGO METHODICO DE LIVROS ANTIGOS E MODERNOS EM DIVERSAS

⁹⁵ A Biblioteca Nacional de Lisboa tem duas cópias manuscritas diferentes desse romance. Na Ajuda, consta uma unidade. A ocorrência de mais de um exemplar e em lugares diferentes ajuda a certificar a hipótese da circulação manuscrita em rede.

⁹⁶ Um dos frequentadores mais ilustres desse convento foi D. João V, que teria aí se envolvido com a freira Paula Tereza da Silva e Almeida, a Madre Paula.

LÍNGUAS E MANUSCRIPTOS QUE SE HÃO DE VENDER EM LEILÃO NO PORTO NA RUA RUA DE SANTO IDELFONSO N.66, 1870, p. 79). A interlocução surda que se processa entre o discurso censório e os copistas pelos quais esse manuscrito passou é mais uma prova da difusão substancial de escritos à mão. A divergência de ideias expressa nos comentários nos autoriza a pensar que, pelo menos, dois grupos de leitores e mentalidades diferentes tiveram acesso a ele. Cabe pontuar ainda que esse texto atesta a ineficiência dos mecanismos censórios frente às estratégias adversas de escrita e circulação paralela.

O fenômeno da circulação manuscrita, pelo dito até aqui, se explica pelas conveniências que essa base material disponibilizava. Os documentos à mão facultavam aos autores uma circulação mais livre e rápida. Com efeito, “it was [...] more likely to elude control. Manuscripts were the ideal means for the spreading of political satire” (ANASTÁCIO, 2009, p. 105). A presença desse mecanismo, portanto, não se deve exclusivamente ao pouco desenvolvimento do mercado editorial ou escassez de recursos para impressão. A coexistência do impresso/manuscrito, falado/escrito se constitui, antes de tudo, como traço que marca a geografia cultural portuguesa desse período.

A produção monumental de D. Francisco Xavier de Menezes, o 4º Conde de Ericeira, endossa essa possibilidade. Quase metade dos títulos que escreveu circulou em cópias manuscritas⁹⁷. A posição eminente que ele ocupava na sociedade portuguesa da primeira metade do século XVIII, deixa entrever que não lhe faltavam condições para imprimir seus escritos. Parece, nesse caso, mais plausível supor que a utilização do manuscrito estivesse relacionada a alguma estratégia para se resguardar de possíveis embaraços que a veiculação de suas ideias pudesse produzir, subtraindo-se ao controle intelectual que as instituições civis e religiosas impunham. Durante o reinado de D. João V, o Conde de Ericeira desempenhou, informalmente, a papel de cronista, registrando os fatos

⁹⁷ Segundo Tiago Miranda (2005, p. 35), Xavier de Meneses deixou um total “de quase sessenta títulos impressos e meia centena de manuscritos”.

relacionados à vida da Corte. Tal posição o tornava alvo potencial da censura de seus pares e, eventualmente, da Coroa. Para contornar esse obstáculo, lançou mão de folhas manuscritas para fazer correr as gazetas em que disseminava as notícias sobre o universo cortesão.

Entre 1732-1734 e 1735-1737, Dom Francisco escreveu *Diários do 4º Conde de Ericeira* e o *Diário*. A sua atividade como gazeteiro, no entanto, remonta à primeira década do século XVIII e avança até meados dos anos de 1740. Em carta enviada a Rodrigo Xavier Teles de Meneses, datada de 24 de agosto de 1734, o Conde expõe as dificuldades a que fica exposto, bem como os estratagemas de que se vale para contorná-las:

[...] Meu primo, e meu amigo do coração [...], não faltei em mandarvos os Diarios com a pomptualidade que experimentastes com que desejei sempre darvos gosto, porem como em alguma couza havia de tér a vaidade de parecerme convosco, achei tantos engratos, que as mesmas pessoas a quem com as copias dos mesmos Diarios dezeljava agradar, os commentavão, e acrescentavão as novas, e murmurações, que lhe parecia fazendome danno gravo [sic], e chegando ahté o Paço estas falsidades, isto me obrigou a fazer hum voto de evitar estas ocasiões mais de malquistarme, mas como vós sempre foste para mim excepção da regra, mudarei só a forma, dandovos, quando as houver, algumas notícias da terra, porque as do mundo vem agora bastantemente individuadas na nossa gazeta, e as que aqui chegão antes dos correios são muito incertas pelas diversas parcialidades em que a Corte se divide. Em premio desta minha fineza, só pretendo que nesse Reyno me não deis por Autor, e que a esta Corte escrevaes, queixandovos de mim, porque vos falto com os diários [...] (LISBOA; MIRANDA; OLIVAL, 2005, p. 317).

Pelo conteúdo da carta, enviada no intervalo entre a época em que escreveu os *Diários* e o *Diário*, pode-se coligir que os manuscritos do Conde eram lidos e replicados na Corte. A repercussão em rede rendeu-lhe constrangimentos e a malquerença em alguns círculos da nobreza, o que o obriga a mudar a forma, ou seja, adotar a carta como modelo textual e, em algumas situações, o anonimato, estratagema que será retomado a partir de 1735, quando inicia a série intitulada *Diário*.

3.2.1 – Nos primórdios da imprensa: as gazetas manuscritas e a formação de um sistema de comunicação paralelo

No período em questão, as gazetas manuscritas eram vitais para a formação de uma rede de comunicação, sobretudo numa época em que a impressa periódica contava apenas com um veículo: a *Gazeta de Lisboa*, que começou a circular só em 1715 e com a incumbência de ressoar as notícias sob a perspectiva oficial, orientação que os periódicos à mão se contrapunham. Eles se encarregavam de preencher os espaços que o recorte hegemônico não ocupava, por falta de condições ou pela inconveniência em relação aos interesses das classes dominantes. Assim, não se coibiam de registrar as vozes dissonantes. A gazeta manuscrita *Addição* do dia 31 de outubro de 1737 traz um exemplo contundente nessa direção. Nessa edição, é publicado o seguinte poema satírico:

Ladroens com Beca, barbara quadrilha,
Compoem hum tribunal de vil canalha
Pois quando mais tributo ao povo espalha
Tantas arpias são, a quem mais pilha

Os lugares se dão a quem mais brilha
Com dourado metal que a muitos falha
So hum bofão piranga, he o que ralha
Por fica exlcuido da partilha

A mecanica ali vence a nobreza
As letras sem terem cambio derão bayxa
Reyna a cobiça, a honra se despreza

No contrato geral todos são cayxa,
Não sem receyta, comem sem despeza,
Governão sem leym roubão sem rayxa.
(LISBOA; MIRANDA; OLIVAL, 2011, p. 359)

A autoria do soneto fica, como era habitual nesse tipo de escrito, desconhecida. Sobre ele é dito apenas que foi encontrado “hum dia destes”. O alvo da crítica que ele encampa é o Tribunal do Senado, órgão que integrava o sistema judiciário português da época. Sem fazer concessões ao decoro, esse conjunto de versos traz uma voz que se insurge

contra os juízes, os quais acusa de peculato e corrupção, recorrendo, para tanto, a uma seleção lexical carregada de ofensas. Essa prática, de acordo com Lisboa (2011), era comum nesses veículos. Os gazeteiros eram bastante permeáveis às vozes anônimas que insultavam e criticavam as personalidades e instituições. No adro das igrejas e nas praças, os versos jocosos eram lidos, recompilados e comentados, mas sempre seguindo a lógica do “quase ninguém viu, mas todo o mundo ouviu ou leu” (LISBOA, 2011, p. 17). O tom desse soneto, vale sublinhar, colide com a feição convencional e panegírica que a crítica, nomeadamente, Teófilo Braga finca na literatura setecentista.

Outra diferença fundamental entre a *Gazeta* impressa e os periódicos manuscritos diz respeito ao tratamento dado à sociedade portuguesa. Enquanto aquela “se dedica maioritariamente ao que acontece noutros países, não excedendo 10% do espaço de cada número ao artigo Portugal, estas, pelo contrário, reservam grande parte do que é difundido para esse tema” (Cf. LISBOA, 2002, p. 19). O enfoque na realidade nacional conduzia as gazetas manuscritas a dar maior peso aos acontecimentos da esfera atual e quotidiana. Desse modo, encerravam um vasto painel sobre a sociedade e cultura setecentistas, no qual cabiam informações sobre as empreitadas marítimas e comerciais, as relações militares e diplomáticas, o mundo da Corte e a vida eclesiástica, bem como crônicas e *fait divers* que contavam “histórias de pequenos e grandes crimes, de violações, roubos e profanação de templos, de adultério e zangas privadas, histórias onde se [forneciam] abundantes pormenores sobre sentenças e a sua execução, as mãos cortadas [...], os enforcamentos [...] o exílio dos nobres [...] e as razões que os [moviam]” (LISBOA, 2002, p. 18).

Essa abordagem impõe algumas limitações, que se transformam, ao fim e ao cabo, em características dessas gazetas. Dada a velocidade com que a informação circulava e a multiplicidade de vozes e fontes que concorriam para esse processo, nem sempre era possível confirmar a veracidade do que era narrado, donde advém a interpenetração entre o registro

histórico e a construção narrativa que era transportada de boca em boca, disposição que intensifica os laços desses veículos com a oralidade. Ao contrário da historiografia tradicional, que fixa um distanciamento em relação à informação apresentada e embasa o texto em documentos certificáveis, as gazetas se mantinham no plano do presente imediato, fazendo, com base em testemunhos fluídos, “uma história de pessoas vivas ou acabadas de morrer” (LISBOA, 2011, p. 22).

No *Diário de Lisboa* de 10 de Julho de 1731, é relatado o caso de um homem que, tendo sido dado por morto, foi reavivado ao ser colocado sobre a sepultura de Frei Antônio das Chagas. O gazeteiro resume o fato da seguinte forma:

Affirmase que cahindo em Varatojo huma pedra da abobada de hua sacristia esmagara hum homem que todos tiverão por morto; instou o guardião que o deitassem sobre a sepultura de Frei Antonio das Chagas, repugnarão os frades por lhes parecer inútil, mas obedecendo, tanto que o deitaram se sentou pedindo os sapatos que lhe havião tirado, e continuou o trabalho, e tudo se pertende autenticar (LISBOA; MIRANDA; OLIVAL, 2002, p. 143).

O tema do milagre surge, nesse caso específico, como artefato que fragiliza a pretensão de manter o texto no âmbito estritamente factual. Note-se ainda que o autor começa o relato por um verbo que sinaliza para um cenário em que o fato poder não ter ocorrido, assumindo que a informação foi recebida de fonte indeterminada e passada adiante. Como garantia, deixa tão-somente a promessa de que pretende, em outra ocasião, autenticar o que diz. Ao transitar abertamente pela notícia em companhia da parcialidade e incerteza, o gazeteiro era frequentemente acusado de mentir e/ou disseminar maledicências. João Luís Lisboa esboça um retrato da fama que esse profissional gozava no século XVIII:

O gazeteiro era personagem de pouca confiança, sempre na contingência de se meter em sarilhos, um pouco espião, um pouco suspeito e maldizente narrador de casos para pessoas de gosto grosseiro. Com estilo desajeito e apressado, era notoriamente desprovido, não só das regras de gramática, mas também das da moral (LISBOA, 2011, p. 35).

De fato, o registro adotado pelos gazeteiros suscitava condenações de cunho moral e poético. Em geral, eles prescindiam dos preceitos retóricos e da sobriedade que regia a comunicação oficial e eclesiástica. O cotejo de uma mesma informação difundida em dois veículos distintos é suficiente para comprovar essa marca das folhas manuscritas. Tomemos como base o casamento da sobrinha do Duque de Lafões com o filho do Marquês de Cascais. Esse evento ocorreu no ano de 1738. A *Gazeta de Lisboa*, veículo oficial e impresso, noticia esse fato de maneira bastante circunspecta, deixando de lado os detalhes embarracosos que estiveram envolvidos na ocasião. Na redação da matéria consta o seguinte:

Havendo o Duque de Lafões, e o Marquez de Cascaes convidado os parentes, e a Corte, se ajuntáram todos no Paço a 21 do mez passado, e beijáram a mam a Suas Magestades, e Altezas pela honra, que El Rey nosso Senhor lhes fez de haver aprovado, e declarado no Domingo 15 do proprio mez, o casamento de sua sobrinha a Senhora D. Joanna Perpetua de Bragança, filha de seu irmam o Senhor D. Miguel, e da Senhora Duqueza de Lafões, e neta por seu pay do Serenissimo Senhor Rey D. Pedro II. com o Conde de Monsanto D. Luiz José de Castro e Noronha, filho dos Marquezes de Cascaes. A 23. do proprio mez fez sua Mag. Mercê á mesma Senhora D. Joanna, de lhe dar honras de Duqueza na mesma fórmia, que as havia conferido a sua māy a Senhora Duqueza de Lafoens [...] A 29. Foram a Senhora Marqueza de Cascaes, e a Senhora Condessa de S. Vicente com as parentas, e mais senhoras da Corte ao Paço, e beijaram a mam á Rainha nossa senhora, e Suas altezas com o mesmo motivo; e no dia 14 de Julho se assinaram no Palácio do Duque de Lafoens as escrituras deste casamento (LISBOA, 2002, p. 38-39).

Destacam-se nesse texto um conteúdo e uma escolha linguística cuja ênfase recai na afirmação do protocolo cortesão e na demonstração do valor que os personagens ocupam na cena aristocrática. O autor fica preso à enumeração das dignidades nobiliárquicas dos noivos e dos seus antepassados. A ação ocupa pouco espaço no relato, ficando restrita a períodos que informam apenas o estritamente essencial, de maneira que não surge margem para comentários críticos ou situações que extrapolam o esperado.

Na gazeta manuscrita *Addição*, essa notícia comparece sob um recorte bastante diverso. O redator não deixa escapar os rumores e contrariedades que pairavam nos bastidores do casamento, cuja realização se prolongou por um tempo superior ao acordado inicialmente,

o que despertou rumores sobre a credibilidade das casas em questão. O gazeteiro é conduzido precisamente pelo interesse de informar sobre aquilo que a *Gazeta* silenciara, mas que já era do conhecimento público. Segundo o número da *Addição* do dia 24 de julho de 1738, “[...] a função dos despozorios da Exma Sr.^a Duquesa D. Joana de Bragança [...] com o novo Marques sobrinho, de Cascaes, que estava determinado para o dia 24 de Junho se demorou [...] a requerimento da Marquezinha de Arroches que disse, que sua Neta não era mula que fosse pela orelha, e assim pedia tempo [...] (LISBOA, 2002, p. 39). Nesse caso, o autor prefere moderar o tratamento dado à condição que cada noivo ocupava na hierarquia cortesã e se concentrar nos aspectos menos laudatórios. De igual modo, ele atenua a exacerbação do registro protocolar e se refere à avó da Duquesa de Bragança como Marquezinha, termo que o código de etiqueta da nobreza não admitia. Mais: não deixa de anotar o modo vulgar usado pela matriarca para fazer menção à neta, escolha que retoca a narrativa, deixando-a mais colorida e, em tese, mais autêntica.

Embora adotassem o formato manuscrito, essas gazetas corriam periódica e sistematicamente, alcançando uma audiência substancial, motivo que acentuava a inquietação daqueles que tinham suas vidas expostas nas páginas noticiosas. A crer em Tiago Miranda (2005), o inventário de jornais manuscritos setecentistas da Biblioteca Nacional de Lisboa totaliza uma dezena de títulos: cinco referentes à época de D. João V e a outra metade situada no reinado de D. Maria I. A produção e distribuição dessas gazetas eram certificadas por uma rede de leitores e correspondentes. O responsável por cada publicação recolhia, semanalmente, as notícias que chegavam da Europa e de Portugal pela via da oralidade, pelo correio, carta ou mesmo através da leitura dos periódicos impressos. Em seguida, copiava o que era de seu interesse e repassava o conteúdo a outros jornalistas e leitores. Por fim, o material circulava em folhas volantes ou encadernadas.

O estudo exaustivo dessa base de informações requer a abordagem de aspectos que não estão contemplados nos objetivos desta tese. Importa sublinhar, a partir da seleção apurada até aqui, o parentesco das gazetas com a escrita romancística. A convocação das folhas volantes se justifica pelo fato de permitirem acompanhar os desdobramentos de um modelo de comunicação que se ergue como espaço paralelo ao sistema cultural hegemônico. De modo semelhante ao romance do século XIX⁹⁸, as gazetas manuscritas colocam em curso, com mais liberdade e desenvoltura que os diários oficiais, diversas zonas do corpo social português, apresentando a realidade numa acepção muito similar ao que a construção romancística vai consagrar como eixo, isto é, quotidiana, fluída e, às vezes, reinventada. Diversos romancistas dos Oitocentos, como Camilo Castelo Branco, iniciaram sua carreira artística em gazetas, circunstância que contribuiu decisivamente para a apropriação do manejo estético que o gênero em estudo exige.

Por natureza, o formato jornalístico moderno, gênero em que as gazetas manuscritas do século XVIII estão na gênese, é palco onde interagem diversas variedades linguísticas, favorecendo, desse modo, o questionamento de uma língua/mentalidade que se coloca como única e homogênea. Eis uma das lições que o romancista de São Miguel de Ceide aprende nas gazetas e aplica no romance, que, como exposto no capítulo I, reclama para si uma linguagem múltipla e esteada numa acentuada variedade discursiva. Outro aspecto do discurso jornalístico diz respeito à sua capacidade de criar novos subgêneros, tais como o folhetim, a crônica, o artigo, a nota, o registro necrológico, entre outros. Ora, o romance se

⁹⁸ A incorporação explícita da técnica utilizada pelas gazetas manuscritas na escrita romancística está documentada já no século XVIII. Em *O Anatômico Jocoso*, Frei Lucas de Santa Catarina recorre ao uso de cartas gazetárias para criar uma “correspondência fictícia [...] entre amigos que moram em cidades diferentes” (LISBOA, 2011, p. 19).

funda, segundo subscrevemos neste trabalho, na incorporação de diversos gêneros narrativos, traço não negligenciado por Camilo e pelas gazetas manuscritas⁹⁹.

3.2.2 – A literatura de cordel e as relações que prenunciam a ascensão do romance

No atlas da cultura contra-hegemônica setecentista, merece destaque a literatura de cordel, cujos folhetos, de modo similar às gazetas manuscritas¹⁰⁰, abrigavam uma extensa variedade de autores¹⁰¹, gêneros e motivos textuais. Pelas folhas volantes, passavam peças de teatro, autos sobre a vida de santos e pessoas ilustres, romances em prosa ou verso, notícias, relatos (relações) de acontecimentos sociais e narrativas de viagens, conteúdo moralizante e crítica social, “assim como [...] textos de gosto picaresco e maravilhoso ou fantástico, para além daqueles que [pretendiam], na gênese da própria imprensa, fazer o acompanhamento mais ou menos fiel dos acontecimentos que se iam produzindo por Portugal e pelo mundo” (RAMOS, 2008, p. 91)¹⁰². A plasticidade dessa literatura era notável ainda na capacidade de

⁹⁹ No conjunto das gazetas manuscritas, é possível arrolar a incidência de traços do diário, da carta e do folhetim. O trânsito por essas formas era facultado muitas vezes pela necessidade de contornar a censura, tal como posto na carta, acima mencionada, que o Conde de Ericeira enviou ao Rodrigo Xavier Teles de Meneses.

¹⁰⁰ Embora seja possível aproximar as gazetas manuscritas dos folhetos de cordel no que concerne ao compartilhamento de um sistema de comunicação, cabe salientar que este último apresenta um processo de elaboração literário mais definido, no qual a ficção ocupa a centralidade do processo de criação textual. Contudo, cabe ressaltar que os cordéis não publicavam apenas textos com conteúdo literário.

¹⁰¹ A julgar pelas informações prestadas por Ana Margarida Ramos (2008), os autores mais populares eram Gil Vicente, Antônio Ribeiro Chiado, Sá de Miranda, Jorge Ferreira, Bandarra, Baltasar Dias, Afonso Álvares, Gregório Afonso, Gomes de Santo Estevão, Gonçalo Fernandes Trancoso, António José da Silva, Alexandre António Lima, Diogo da Costa, José Daniel, António Xavier e Jerónimo Moreira de Carvalho. Dessa galeria, a maior parte é desconhecida do público e da historiografia literária, o que é sintomático da importância que o circuito literário alternativo merece.

¹⁰² Entre as produções mais procuradas, Ana Margarida Ramos (2008, p. 25) destaca “a poesia dos cancioneiros, os relatos de feitos extraordinários ou os segmentos mais importantes de novelas ou comédias”. A partir do folheto *Escudo apologetico contraposto aos golpes de descuido critico*, publicado em 1732, é possível reconstituir com mais precisão os livros mais populares no século XVIII. Nesse folheto, consta a lista das principais obras lidas e comercializadas à época. São elas “*Auto e colóquio do Nascimento, Auto de Santo Aleixo, Auto de Santo Antônio, Auto de Santa Bárbara, Auto de Santa Catarina, Auto de Santa Maria Egipcíaco, Auto ou a Vida de São João de Deus, Auto do Dia do Juízo, Auto da Barca, Auto do Fidalgo Aprendiz, Auto das Padeiras, Auto do Caseiro d'Alvalade, Auto da Segunda Barca, Conselho para bem casar, Pranto de Maria Parda, Infante D. Pedro, Auto de D. Duardos, Tratado dos Passos, Lazarillo de Tormes, Avisos contra os Enganos, Prática das Três Comadres, Tratado da Lição da Espada Preta, Trovas da Menina Formosa*”,

se desviar dos órgãos censórios, potencializando a veiculação de ideias e formas anticanônicas. “The itinerant circuits of distribution were more difficult to control, and this is why they were used to disseminate the anonymous pamphlets which fed polemics over books like *O verdadeiro método de estudar* [...] or the anonymous *O filósofo solitário* (1776)” (ANASTÁCIO, 2009, p. 104-105).

Do ponto de vista econômico, os folhetos de cordel apresentam um conjunto de facilidades inauditas. O baixo custo dos exemplares proporcionava a circulação dos textos nos termos de uma ampla audiência, formada, na sua maioria, por pessoas oriundas dos estratos sociais que não tinham acesso às plataformas do circuito cultural canônico. Some-se a isso a proximidade dessa literatura com a oralidade, o que se convertia na vantagem de incluir uma parcela significativa de leitores-ouvintes (analfabetos e semianalfabetos)¹⁰³. Nesse contexto específico, a prática da leitura vozeada promove a criação de redes de leitura em que as obras são compartilhadas coletivamente, seja nos serões familiares ou nos círculos de vizinhos. Essa ampliação do público traz como consequências o aumento do número de autores, crescimento da produção de livros, criação de hábitos e costumes de leituras, desenvolvimento do mercado de livro e profissionalização da escrita. A relação entre público e literatura de cordel se torna tão estreita a ponto de “podermos ver reproduzida a consciência coletiva de um grupo, a

Magalona, Marques de Mântua, Valdevinos, Imperatriz Porcina, Malícia das Mulheres, Terremoto de Roma, Ousadia do Menino Morto, Novo Auto da Barca, Auto da Fortaleza” (BRAGA, 1986, p. 334). Na segunda metade do Século, Teófilo Braga afirma, com base num catálogos dos folhetos vendidos na Rua Augusta em 1783, os textos mais difundidos foram: “*História nova de João de Calais, dos grandes trabalhos que padeceu e a fortuna que teve depois; História da Imperatriz Porcina, mulher do Imperador de Roma, e suas virtudes e trabalhos; História da princesa Magalona, e seus amores e trabalhos; História de Roberto do Diabo. Que depois mereceu por sua penitência ser chamado Roberto de Deus; História do Marquês de Mântua, que conta a história que ela faz dar ao filho do imperador Carlos Magno; História Verdadeira acontecida no Algarve a D. Pedro e D. Francisca; História de Reinaldos de Montalvão, um dos Doze Pares de França; Livro do Infante D. Pedro, que correu as sete partidas do mundo; Vida e formosas ações do célebre Cosme Manhoso, três partes; Autos de Santo Aleixo, Santa Bárbara, Santa Catarina, do Dia do Juízo, da Paixão, de Jesus Cristo, de Santa Bárbara, e todas as qualidade de comédias e entremeses; Astúcias subtilíssimas de Bertold.* As obras de outro escritor popular José Daniel Rodrigues da Costa, tais como *O piolho viajante, Amocreve das Petas e Barca da Carreira dos tolos* foram bastante lidas, mas não entraram na corrente da vulgarização” (BRAGA, 1986, p. 339).

¹⁰³ Ana Margarida Ramos ressalta que o conceito de analfabetismo nesse contexto pode derivar em falácia, já a quantidade de pessoas que sabem ler não corresponde efetivamente às que tem acesso à leitura. Assim, “o analfabetismo não surgia como obstáculo à fruição [...] do texto, que atingia o seu objetivo de chegar junto do seu leitor/ouvinte” (RAMOS, 2008, p. 31).

maneira de pensar de uma sociedade e o comportamento humano numa determinada época” (RAMOS, 2008, p. 42).

Todavia, importa salientar que, em Portugal, a literatura de cordel não se restringe ao domínio popular. Dada a sua amplitude, genérica e midiática, ela finda por estabelecer pontes entre vários universos, propiciando o intercâmbio e reelaboração de códigos culturais e suportes linguísticos, “nomeadamente o oral e o escrito, o culto/erudito e o popular, o que reforça sua complexidade e inibe generalizações” (RAMOS, 2009, p. 33). O sistema organizado pelo cordel implica uma margem de contiguidade com as técnicas narrativas e seus modos de difusão no século XIX e XX. Exemplo claro disso é o folhetim, cujo dinamismo e êxito editorial estão fundados, em grande parte, na herança deixada pelas folhas volantes¹⁰⁴. Ao contrário do que propõe Gonçalves Rodrigues (1951), a presença arraigada da literatura de cordel na cultural portuguesa setecentista não serve como argumento para justificar a pretensa ausência do romance. Na verdade, o cordel representa um espaço privilegiado para a escrita romântica que se consolida nos Oitocentos. Está-te diante de um genuíno laboratório, onde o romance se manifesta, como lhe é próprio, em processo, desenvolvendo formas, gostos e circuitos editoriais. A tradição narrativa portuguesa, particularmente a tradicional e popular, encontra, ao longo do século XVIII, garantia de perpetuação no cordel. Enquanto, os gêneros elevados e canônicos resistiam à plasticidade do romance, as folhas volantes o albergavam e com ele mantinha estreita comunhão.

Não parece mera casualidade que Camilo Castelo Branco, em cuja pena o romance se consolidou como gênero dominante em Portugal, tenha ingressado no universo romântico através do folheto de cordel *Maria, não me mates, que sou tua mãe!* A época de publicação desse texto – 1848 – é bastante significativa. O fato dela remontar ao período em que Camilo faz suas primeiras experiências nos domínios da escrita romântica sugere que a

¹⁰⁴ Essa hipótese também é partilhada por Ana Margarida Ramos (2008). Em sua opinião, a literatura de cordel partilha, com o folhetim, textos, motivos, estratégias, público a quem se dirigia e o baixo custo exigido pelas edições.

apropriação dessa forma passa pelo manuseio da orientação discursiva fixada no cordel. Esse aspecto se reveste ainda mais de significado se for levado em conta que muitos dos traços que notabilizam o autor de *Amor de Perdição* como romancista estão postos na obra em questão: exploração estratégica dos interesses do público leitor e pintura de cenas relativas à vida das classes populares a partir de um ângulo quotidiano.

A origem de *Maria, não me mates, que sou tua mãe* está baseada numa notícia que foi divulgada pelo jornal *Revolução de Setembro* e que teve grande repercussão na época. A partir desse fato, Camilo elabora um esquema narrativo-editorial claramente comprometido em manipular os gostos do público e obter boa audiência para seu texto. Já na capa, é possível perceber o apelo publicitário que direciona a obra. Tal como nos folhetos tradicionais, o título é bastante extenso¹⁰⁵, de modo a oferecer um resumo da obra, destacar suas qualidades e interpelar o público. Na íntegra, o título sai assim na primeira edição:

MARIA! NÃO ME MATES, QUE SOU TUA MÃE! MEDITAÇÃO SOBRE O ESPANTOSO CRIME ACONTECIDO EM LISBOA; UMA FILHA QUE MATA E DESPEDAÇA SUA MÃE/Mandada imprimir por um mendigo, que foi lançado fora do seu convento, e anda pedindo esmolas pelas portas. OEFERECIDA Aos pais de famílias, e àqueles que acreditam em Deus. (CASTELO BRANCO, 1991, p. 4)¹⁰⁶.

A estratégia editorial, baseada no apelo ao senso moral corrente, na proximidade entre os fatos narrados e o mundo referencial que integra a vida corrente, e na tentativa de mobilizar a sensibilidade do público, logrou um êxito expressivo. De acordo com Paulo Motta Oliveira (2011), entre 1848 e 1852, *Maria, não me mates, que sou tua mãe* foi editada quatro vezes, o que, no contexto do século XIX, é equivalente à tiragem de um *best-seller*, posição

¹⁰⁵ Sobre os títulos, vide Norton (2000, p. 9): “regra geral, os títulos dos folhetos [...] são extensos e descritivos, caindo na exaustão de pormenores. Eles apresentam o tema, revelam com objetividade o seu conteúdo e efetuam uma síntese do que se verá desenvolvido. Os títulos abrem caminho à publicitação do texto, apresentando fins propagandísticos.”

¹⁰⁶ Na Terceira edição, sem data, consta o seguinte título: “MATRICÍDIO SEM EXEMPLO. UMA FILHA que matou e esquartejou sua própria MÃE, MATILDE DO ROSÁRIO DA LUZ, EM Lisboa – na travessa das freiras, nº 17. Às almas sensíveis – aos pais de família – e aos bons cristãos oferece-se em meditação, a descrição do atentado praticado pela perversa matricida Maria José = seguido do interrogatório da acusada, e de sentença do tribunal do 1º distrito, que a condenou a morrer numa força, no Campo de Santa Clara, em Lisboa” (CASTELO BRANCO, 1991, p. 30).

que essa narrativa, de fato, ocupa na primeira metade dos Oitocentos. Como tal, é “possível conhecer [...] as coordenadas mentais, os gostos e as preferências literária e estética do público” (SOBREIRA, 2001, p. 3) à época, donde se conclui que a ficção transportada nas folhas de cordel continua no horizonte de preferência dos portugueses.

Em *A Brasileira de Prazins*, Camilo coloca no bolso de um homem rústico e do povo, o personagem Simão, um exemplar do *Auto de Santa Bárbara*, texto listado entre os mais populares da literatura de cordel setecentista. Apesar de figurar numa obra ficcional, essa ocorrência reforça a presença do cordel como uma constante no gosto do público da década de 1840, período que o romance em causa recobre. Ao contrário do que ocorreu na França, onde a ascensão do romance em folhetim contribuiu para o declínio da literatura de cordel, “esses suportes coexistem pacificamente em Portugal” (cf. SOBREIRA, 2001, p. 3). Ora, tal persistência, no momento em que o mercado editorial é forte o bastante para prescindir definitivamente do circuito volante, fortalece a ideia segundo a qual a tradição literária ligada ao cordel é um dado que aponta para as particularidades do sistema cultural peninsular e não sintoma do atraso português. Essa hipótese ganha ainda mais fôlego se for levado em conta que o cordel permanece vivo em algumas regiões portuguesas até a década de 1970, onde “as cantigas dos cegos contam os últimos sucessos – crimes ou acontecimentos de maior ou menor projeção” (Cf. CINTRA, 1976, p. 28). No Brasil, essa tradição encontra forte ressonância até os dias atuais. No Nordeste do país, é muito comum encontrar folhetos que estampam versões reatualizadas das histórias que circulavam no século XVIII em Portugal, tais como *História da Donzela Teodora, Princesa Magalona e Carlos Magno e os Doze Pares de França*. Além disso, diversas obras canônicas são adaptadas à técnica do cordel. Em 2012, a editora Nova Alexandria, uma das mais importantes do país, lançou um catálogo em que apresenta obras consagradas da literatura brasileira, portuguesa e mundial nesse formato. Aí figuram nomes como Machado de Assis, Franz Kafka, Dante Alighieri, Shakespeare, Mark

Twain, Graça Aranha, Bernardo Guimarães, Júlio Verne, Alexandre Dumas, Alexandre Dumas Filho, Daniel Defoe, Victor Hugo, Lewis Carroll, todos autores que são ou já foram *best-sellers*, o que confirma a vocação da literatura de cordel em se perpetuar como substrato cultural, além de operar a interseção entre o clássico e o popular.

Não obstante a relevância desse patrimônio monumental, a crítica e história literária preferem desqualificá-lo, ignorando o seu valor literário, de modo a reduzi-lo à condição de dado etnográfico, ou sonegando o papel que ele desempenha como celeiro de narrativas e plataforma da escrita romancística lusitana. Ao tratar dos textos que Camilo produz na fase inicial de sua carreira, dentre os quais se encontra *Maria, não me mates que sou tua mãe!*, António José Saraiva e Óscar Lopes os enquadram na categoria da tendência melodramática, marcada por enredos de terror macabro, com enjeitados, raptos, prisões e crimes, formato que Camilo teria ecoado a partir do arremedo do romance negro de aventuras, oriundo do pré-romantismo inglês e do melodrama ao gosto de Pixérécourt, Soulié, Nodier, Féval, Sue e o Victor Hugo. Eles ainda acrescentam que o folhetim, conforme modelo consagrado na França, teria servido de baliza para o romance camiliano. Até certo ponto, o contato com as influências externas age como elemento formador em Camilo. Seria descabido não levar isso em conta. Contudo, essa perspectiva encobre o parentesco da escrita romancística de Camilo com as relações (relatos)¹⁰⁷, um dos subgêneros mais fecundos da literatura de cordel portuguesa setecentista. É seguro o contato do autor de *Amor de Perdição* com esses textos. No *Catalogo da preciosa biblioteca do eminentíssimo escriptor Camilo Castello Branco*, as relações aparecem variada e abundantemente. Aos diversos títulos, se somam *best-sellers* setecentistas, como *Relação da prisão e morte dos quatro veneráveis padres da*

¹⁰⁷ As relações podiam ser designadas com notícia, cópia de uma carta ou história. Geralmente, essas designações eram acompanhadas por um ou mais adjetivos. Assim, surgiam casos “como relação verdadeira, notícia rara ou curiosa, notícia verdadeira, nova e curiosa relação, curiosa notícia e certa relação, nova e verdadeira relação, relação e breve notícia, nova relação e suplemento à notícia, nova relação, notícia verdadeira e curiosa” (RAMOS, 2008, p. 140), sintagmas que exerciam a função de situar o gênero textual e seduzir o leitor, apelando para a sua curiosidade.

Companhia de Jesus... mortos em odio da fé na corte de Tinkim aos 12 de Janeiro de 1737 e Nova e fiel relação do terremoto... no 1 de Novembro de 1755.

Diogo Ramada Curto aponta para uma vigorosa rede que se organiza em torno da produção e circulação dessa forma na península ibérica, a ponto de uma quantidade significativa de relações serem impressas “successivement au cours d'une même année à Lisbonne, Barcelone, Madrid, Séville, Valladolid [et] Salamanque” (CURTO, 1996, p. 311). De fato, se rastrearmos os catálogos de manuscritos e impressos do século XVIII que constam nos repositórios da Biblioteca do Palácio Nacional de Mafra, da Ajuda e Nacional, confirmamos facilmente a tese de Curto. Esses acervos abrigam um extenso e variado conjunto de relações¹⁰⁸, muitas das quais surgem em mais de um catálogo, como é o caso do folheto *Novela Disparatória*¹⁰⁹, de Antônio Serrão de Castro, presente (em manuscrito e/ou impresso) nas três bibliotecas pesquisadas, e da *Relaçam de hum caso notavel, espantoso, e horrivel, novamente sucedido em a Provincia de Alem-Tejo em 11 de Julho do anno presente de 1756, nas praças de Elvas e Olivença* (1756), encontrada em Mafra e na Biblioteca Nacional. A incidência desses textos em mais de um local, ocorrência verificável no percurso de diversas outras narrativas, fortifica a hipótese de um circuito de relações, além de atestar a importância dessa modalidade na vida literária setecentista¹¹⁰. A Biblioteca Volante, coleção de folhetos da Biblioteca do Palácio Nacional de Mafra, depõe em favor dessa tese. Nas suas largas centenas, que perfazem um total de 164 volumes, compilados pelo Frei Matias da Conceição entre 1730 e 1760, as relações figuram como um dos tipos textuais mais

¹⁰⁸ Sobre os folhetos do século XVIII, há informações importantes no *Subsídio para a história do teatro português: teatro de cordel*, de Albino Forjaz de Sampaio, em *Literatura de Cordel*, coleção compilada pela Fundação Calouste Gulbenkian em 1970 e na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, cujo acervo reúne uma quantidade muito expressiva de relações.

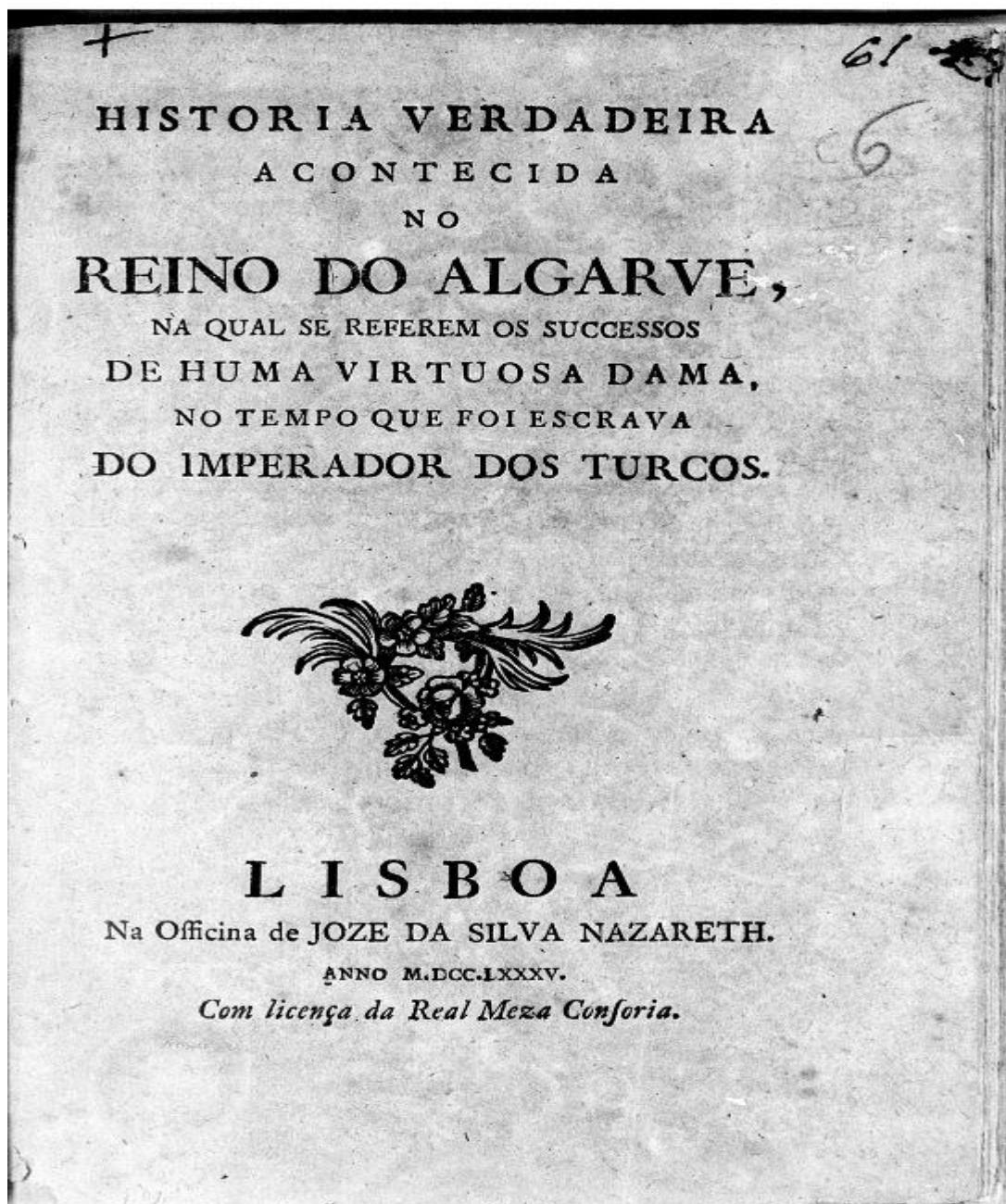
¹⁰⁹ É muito provável que a *Novela disparatória* tenha sido composta no século XVII, centúria em que nasceu e morreu o seu autor. Todavia, ela será incluída no rol dos textos do século XVIII por ter sido alvo, nesse período, de diversas reimpressões e readaptações.

¹¹⁰ Por si só, a circulação da *Novela disparatória* no século XVIII é prova da força anti-hegemônica desse texto, já que seu autor fora encarcerado pela Inquisição e teve suas obras proscritas porque era judeu.

frequentes, senão o mais assíduo. O mesmo se pode dizer dos cerca de 9.000 folhetos que compõem a coleção da Biblioteca da Ajuda.

Embora filiados ao gênero jornalístico, esses textos realçam um acentuado valor literário. Valendo-se de uma base formal elástica, as relações incidem sobre múltiplos aspectos da vida portuguesa setecentista, abordando assuntos políticos, temas ligados à corte, ao imaginário, doxa e quotidiano do povo, bem como à sociedade de modo geral. Como exemplo dessas constantes, podemos mencionar a *Relaçam curiosa da varanda em que se celebrou a Aclamaçam i Exaltaçam ao Trono de D. Joseph I, Nossa Senhor* (1750), *Relação da vitória alcançada contra os argelinos dos mares da Barbária* (1752), *Relação do tumulto popular que sucedeo em 18 de dezembro do ano passado de 1754 na cidade do Grão Cairo* (1755), *Verdadeira notícia e curiosa relação do grande e lastimoso caso que sucedeo na Ilha de Santa Elena por oscasião de hum horrível Terremoto* (1755), *Nova, e fiel relação do terremoto que experimentou Lisboa, e todo Portugal no 1. De Novembro de 1755. com algumas observaçoes curiosas, e a explicação das suas causas* (1756), *Nova relação das entradas das festas de touros que se hão de fazer na cidade de Lisboa em que se hão de saracotear varias dançadeiras* (1752), *Nova relaçam de huma disputa que teve huma couveira com huma cozinha* (1752), *Cópia de huma carta escrita por hum amigo a outro com a notícia do prodígio sucedido na vila de Montemor-o-Novo, no nascimento de uma menina com duas cabeças unidas* (1754), *Relação da prizão e morte dos quatro veneraveis padres da Companhia de Jesus, Bartholomeo Alvarez, Manuel de Abreu, Vicente da Cunha (Portugueses) e João Gaspar Cratz (Alemão) mortos em ódio de Fê na Corte de Tunkin aos 12 de Janeiro de 1737* (1738), *História verdadeira acontecida no Reino do Algarve, na qual se referem os sucessos de huma virtuosa dama, no tempo que foi escrava do imperador dos turcos* (1785), *Relação curiosa da fugida que fez huma velha para o desterro, com temor de ser serrada na presente quaresma, pelo grande, e justo medos dos rapazes, e mais plebe, e o*

encontro que teve com hum pastor, as fallas que tiverão, e como este aconduziu a huma cova deserta a donde ficou segura (1785) e *Novella curioza que contém a rapariga de duas mães ou os amores encubertos e a fingida prenhez* (1789).



Folha de rosto da relação *História verdadeira acontecida no Reino do Algarve, na qual se referem os sucessos de huma virtuosa dama, no tempo que foi escrava do imperador dos turcos.*

A partir do exame dos títulos desses textos, que são bastante sugestivos, chegando a resumir o que o leitor encontrará nas páginas seguintes, é possível apurar muitos dos

assuntos que povoam a vida social portuguesa do século XVIII: a coroação de D. José I, as corridas de touro realizadas no Terreiro do Paço, o Terremoto de 1755, as disputas entre vizinhos, os jesuítas, os mitos e lendas populares, a quaresma e os conflitos da moral católica frente a outras confissões religiosas e preceitos filosóficos heterodoxos. Essa variedade temática encontra correspondência no modo como a realidade é captada nas relações. Múltiplos níveis do real são abarcados, de maneira que eventos extraídos do âmbito factual surgem ao lado de lances maravilhoso-fantásticos. Assim, questões do campo histórico e jornalístico, como batalhas, cercos, fenômenos naturais, crimes e julgamentos, compartilham as folhas das relações com narrativas sobre monstros, milagres, prodígios e viagens (navegações, peregrinações e aventuras), nas quais a ordem natural se altera e absorve “seres estranhos e figuras compósitas, afastadas totalmente das representações [do] universo empírico” (RAMOS, 2008, p. 101).

A despeito da incidência ou não do insólito, as relações insistem na veracidade da matéria veiculada, apresentando como verdadeiros até mesmo os fenômenos que transgrediam os limites da probabilidade, geralmente explicados “como forma de comunicação da vontade divina, infinitamente superior à humana” (RAMOS, 2008, p. 99). Em razão disso, as noções de realidade e ficção não colidem entre si, permitindo a elaboração de um sofisticado pacto ficcional, precursor em muitos aspectos do efeito de realidade em que se assenta o romance mais típico do século XIX.

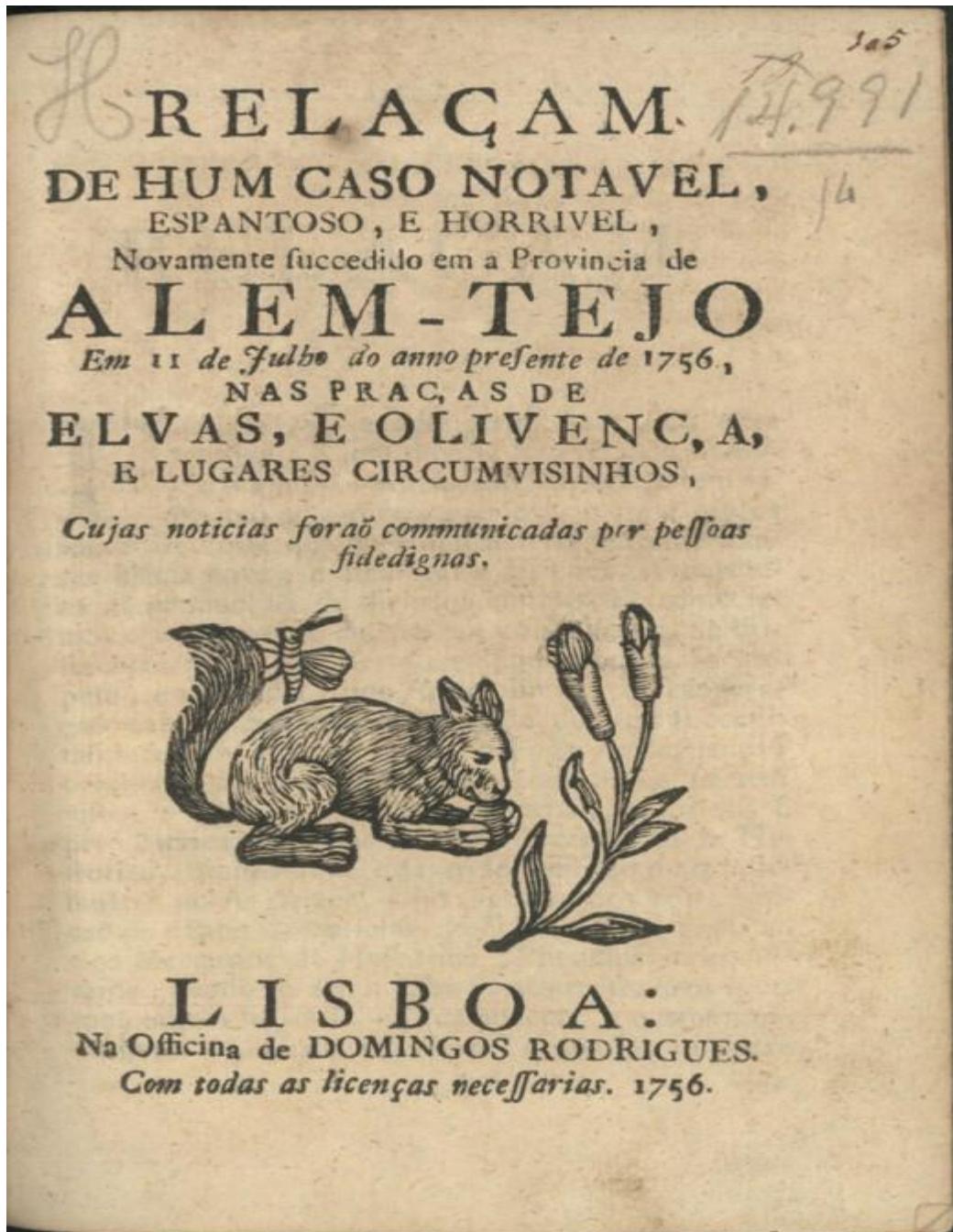
A construção desse pacto resulta do manejo estratégico de elementos que visam caucionar a impressão de verdade. Assim, são disponibilizados dados do mundo referencial que o leitor é capaz de reconhecer como factíveis. A par da opção pela forma jornalística e das estruturas formais da carta e crônica, o aproveitamento de datas, quantidades, medidas, localização espacial precisa e fatos historicamente comprovados estão entre os recursos mais comuns para se atingir a simulação de realidade nas relações. A esse propósito, veja-se, por

exemplo, a *Relaçam de hum caso notavel, espantoso, e horrivel, novamente sucedido em a Provincia de Alem-Tejo em 11 de Julho do anno presente de 1756, nas praças de Elvas e Olivença*. Esse folheto dá conta de uma repentina nuvem de gafanhotos que teria assolado as proximidades de Elvas, sendo que o número de insetos privava a todos da vista do sol e excedia a quantidade de átomos desse corpo celeste. Além disso, quando pousava sobre alguma plantação, formava um cardume de dois palmos de altura. A solução encontrada para resolver o problema foi realizar uma procissão em louvor a São João de Deus, o qual prontamente atendeu o clamor do povo, afogando os gafanhotos no rio Guadiana. Todavia, após pouco tempo de sossego, os moradores são assolados por outra tormenta, uma tempestade que fez cair pedras de aproximadamente três quilos.

Todo esse relato é acompanhado pelo detalhamento minucioso dos referenciais que embasam a ação. Do ponto de vista espacial, ela se situa em Elvas e no rio Guadiana, locais que correspondem a coordenadas topográficas factuais. No que tange ao tempo, o nível de especificação é ainda maior. Inicialmente, os índices cronológicos remetem à época do Terremoto de 1755. Em seguida, o oferecimento dos detalhes avança gradativamente e chega ao ano de 1756, sucedido pelas informações acerca do mês (julho), dias (11-12) e horas (11h00 do dia 11 até perto das 10 horas do dia seguinte)¹¹¹. Essa tessitura pormenorizada é vertida em favor da construção do efeito de verossimilhança, que precisa ser suficientemente convincente para contornar os eventos que destoam do tangível, tais como a dimensão das pedras que caem durante a tempestade, os milagres que diluem repentinamente os problemas e o volume dos gafanhotos, os quais, cumpre sublinhar, também são alvos de uma ação discriminadora por parte do narrador, ainda que as medidas empregadas para atingir esse fim ultrapassem os limites da probabilidade. Nesse sentido, Ana Margarida Ramos nota que, quanto mais o fato relatado foge à realidade e às leis naturais do mundo empírico, maior é o

¹¹¹ Os dados sobre o ano, mês, dia e hora se referem especificamente à tempestade de pedras.

esforço do seu autor em reiterar a questão da verdade, recorrendo às estratégias mais ou menos sutis para convencer o leitor. Nesses estratagemas, além do rigor e precisão jornalística na apresentação das circunstâncias espaço-temporais, incluem-se “a minúcia na descrição do fenômeno estranho, condicionando a leitura pela quase aproximação científica aos fatos narrados” (RAMOS, 2008, p. 148).



Folha de rosto da *Relaçam de hum caso notavel, espantoso, e horrivel, novamente sucedido em a Provincia de Alem-Tejo em 11 de Julho do anno presente de 1756, nas praças de Elvas e Olivença.*

Mesmo nos casos em que a relação se assume abertamente como obra jocosa ou jocoséria, acentuando o teor ficcional da matéria tratada, os autores não negligenciam o compromisso com a coerência narrativa. Na *Novela disparatória*, obra que o autor imputa a pecha de “sem ter pez, nem cabeça” (CASTRO, 1745, p. 2), fica patente o cuidado de fornecer elementos que amortecam a distância entre a história contada e o público. O personagem principal é um monstro oriundo da cidade de Tróia. Segundo a descrição apresentada na abertura da relação:

[...] seu rosto era de çapato, o cabelo de estrigas de linho, a cabeça de Monte-Achique, os cascos de cebola, a testa de pão, as sobrancelhas, hum arco de pipa, outra de ponte, as pestanas de vestido, hum olho de couve, outro de alface, o nariz de lambique, as bochechas de odre, a boca de forno, os beiços de alguidar, os dentes de serra, a língua de trapos, as barbas de pincel, o pescoço de grou, o peito de armas, a barriga de bichos, as costas de canastra, os braços de mar, huma mãe de papel, e outra de almofariz, as pernas de noz, as canellas de tecelão, hum pé de cravo, outro de cantiga. A estas partes de demandas que tinha do carnaz para fora, se ajuntavaõ muitas adquiridas adentro; porque sabia, como gaitas, falava, como papagayo, cantava como hum grillo, bailava, como huma carrapeta [...] (CASTRO, 1745, p. 2).

É oportuno destacar que esse gigante, situado entre o pantagruélico e o grotesco romântico, o que o coloca como tributário da tradição renascentista de Rabelais e antecipador das figuras disformes¹¹² de determinada ficção romântica, tem sua constituição atrelada à comparação com itens linguísticos, culturais e gastronômicos que expressam as feições quotidianas da sociedade lusitana da época, tais como a couve, pipa, odre, tecelão, cravo, cantiga e bailar, dispositivos que atenuam as dificuldades que eventualmente o leitor encontra

¹¹² O aproveitamento de figuras disformes é uma constante nas relações. Outro exemplo explícito desse procedimento está na *História jocosa dos três corcovados de Setúbal. Lucrécio, Flávio, e Juliano. Onde se descreve a equivocação graciosa de suas vidas*. Os três personagens principais eram “corcovados por diante, e por detrás; tortos do olhos esquierdo, coxos do pé direito, e tão parecidos na cara e no talhe do corpo, que seus pais não os distinguiaõ” (*HISTÓRIA JOCOSA DOS TRÊS CORCOVADOS DE SETÚBAL. LUCRÉCIO, FLÁVIO, E JULIANO. ONDE SE DESCREVE A EQUIVOCAÇÃO GRACIOSA DE SUAS VIDAS*, 1789, p. 3). Não obstante a compleição insólita dos personagens, o narrador os imbrica em referenciais credíveis, como o ano de 461 (D.C.), a cidade de Setúbal, Santarém e o Rio Tejo, além de serem filhos de um ferreiro, figura bastante comum à época. Sobre essa narrativa, vale a pena ainda aduzir à opinião de João Palma Ferreira (1981), para quem “um certo preconceito de raiz literária, segundo padrões aristocráticos, tem impedido que alguma da melhor literatura popular do século XVIII figure, como de fato deveria figurar, nas antologias e estudos globais sobre a narrativa portuguesa. O preconceito é de tal forma grave que tem motivado o lento desaparecimento dos testemunhos de um dos mais ricos mananciais de prosa de excelente qualidade [...]” (FERREIRA, 1981, p. 463).

no momento em que o vislumbra. A aproximação com a realidade ainda conta com o emprego de expressões e ditos correntes, a representação de uma festa de casamento com motivos populares (tourada e parelha de cantigas) e a incorporação de formas literárias comuns à época, como o romance em verso. Some-se a isso a referência constante a lugares (Sacavém, Brasil, Lisboa, Tejo e Alcântara) que compõe a geografia de Portugal.

Para concluir esse tópico sobre o manejo dos recursos referenciais, tomemos em breve análise mais uma relação, o folheto *História verdadeira acontecida no Reino do Algarve, na qual se referem os sucessos de huma virtuosa dama, no tempo que foi escrava do imperador dos turcos* (1785). Diferentemente dos dois exemplos vistos antes, esse caso não levanta muitas dúvidas quanto à veracidade dos fatos referidos. Aqui, a organização da coerência espaço-temporal também é garantida pela alocação de informações geográficas e cronológicas que integram o universo documental. Assim, a intriga se desenrola no percurso compreendido entre a cidade de Faro e Constantinopla e se passa no tempo de D. João IV. O rapto de Dona Francisca, evento em torno do qual o relato se desenvolve, ocorre sob os auspícios do imperador otomano Ibraim I, figura histórica e contemporânea à época retratada, o que reforça a impressão de verdade que a relação intenta produzir. Armada assim, a narrativa opera no âmbito factual, disponibilizando nomes e referências que constroem um universo verossímil. Ainda que o leitor coloque em causa a existência de uma mulher portuguesa que foi raptada e se tornou objeto da paixão de um imperador otomano, será levado a admitir a possibilidade do fato em questão ter acontecido, pactuando com a “História verdadeira” que o autor simula.

Grosso modo, esses estratagemas não diferem muitos dos recursos alocados pelos romancistas do século XIX para corroborar a ilusão realista. No *Maria, não me mates, que sou tua mãe!*, Camilo abre a história com o detalhamento das coordenadas espaciais. Já nas primeiras linhas, o leitor é informado de que o relato se passa “em Lisboa, na Travessa das

Freiras, nº 17”, (CASTELO BRANCO, 1991, p. 7). Na sequência, esses dados se somam a outros que encaminham a leitura na mesma direção, reforçando, no narrador, a condição de informante daquilo que realmente se passa no mundo. Na terceira edição do folheto, a representação desse papel chega, por exemplo, ao ponto de transcrever aquilo que teriam sido os autos do julgamento do crime que a protagonista Maria José cometera. Para os leitores coevos, previamente esclarecidos acerca desses sucessos, assinar esse tipo de contrato ficcional não exigia esforço.

Além da referência espaço-temporal, as relações colocam em cena personagens retirados do quotidiano, “parlant le langage courant et ulisant certaines locutions régionales, qui donnent un aspect réaliste à l’histoire, même si l’on se doute qu’elle a été inventée de toutes pièces. L’effet de réalisme est accentué par la présence de dialogues entre les personnages” (CAVIGNAC, 1997, p. 16). Um exemplo desses procedimentos está na *Relação curiosa da fugida que fez huma velha para o desterro, com temor de ser serrada na presente quaresma, pelo grande, e justo medos dos rapazes, e mais plebe, e o encontro que teve com hum pastor, as fallas que tiverão, e como este aconduziu a huma cova deserta a donde ficou segura*. Embora coloque em cena uma velha de 1785 anos, que exerce a função de alegoria da quaresma, o autor situa a narrativa na Serra da Estrela, local em que a milenar figura se encontra com um pastor, um tipo humano extraído da realidade corrente. A partir desse encontro insólito, os protagonistas travam um diálogo que transporta o texto para a esfera factual, de modo que o alegórico e a transgressão do provável (pense-se, por exemplo, na idade da velha) não impedem o texto de estabelecer uma proximidade com o nível empírico da realidade. Em primeiro lugar, as falas do pastor reproduzem um registro linguístico coloquial, marcado pelo emprego da variante típica do norte de Portugal, como fica patente no trecho seguinte:

Diga-me, senhora belha, que he bossa reberencia? Donde bem bossa reberencia? E para dobe bai bossa reberencia! Porque eu suponho que bossa

merce a tras o caminho errado: diga-me para onde faz sua jornada, que eu entones lhe ensinarei por onde a de tomar, de me a resposta que eu estou tremendo de medo de bossa reberencia (RELAÇÃO DA CURIOSA FUGIDA QUE FEZ UMA VELHA PARA O DESTERRO, 1785, p. 6).

Sempre que vocaliza o discurso do pastor, o narrador muda o registro, adotando a modalidade regional. Nesse sentido, a utilização da consoante b em lugar da letra v, próprio dos falantes nortenhos, é emblemático dessa estratégia, o que reforça a sugestão de veracidade. Em segundo lugar, o tema da conversa direciona a relação para um contexto trivial: as festas populares que correm na Praça do Rossio, motivo que teria levado a velha a fugir de lá, incomodada com a descompostura e irreverências dos jovens. Por fim, a adoção do formato dialógico, predominante na maior parte do texto, catalisa o contato com o universo referencial, “na medida em que, no ato de passar as falas das personagens à escrita, a estância enunciadora, simula suspender a sua voz para se assumir [...] não como produtora do discurso, mas como mera reproduutora das palavras alheias” (RAMOS, 2008, p. 151-152).

Essa última característica faz parte de uma tática mais ampla, largamente usada nas relações setecentistas e também nos romances do século XIX. Trata-se da despersonalização do narrador, que se apresenta como mero copista de um manuscrito que encontrou ou cronista de uma história alegadamente verdadeira que presenciou, dando a entender que “o discurso é reproduzido e não produzido, numa espécie de narrativa em segunda instância” (RAMOS, 2008, p. 152). De modo geral, todas as relações lançam mão desse selo de autenticidade, mas os relatos que são nomeados como cartas ou cópias de cartas são os que incorporam esse argumento de forma mais evidente. Na *Copia de huma carta, escrita por hum religioso da Redempção de Hespanha, que assiste na cidade de Tunes, na qual se dá noticia das grandes crueidades, que os argelinos uzarão com os religiosos, e mais catholicos que estavaõ na mesma cidade* (1757), o autor se vale desse estratagema para conferir veracidade ao sucesso que narra, uma vez que a missiva é apresentada como sendo escrita por uma testemunha ocular e protagonista dos acontecimentos em tela. Tal disposição

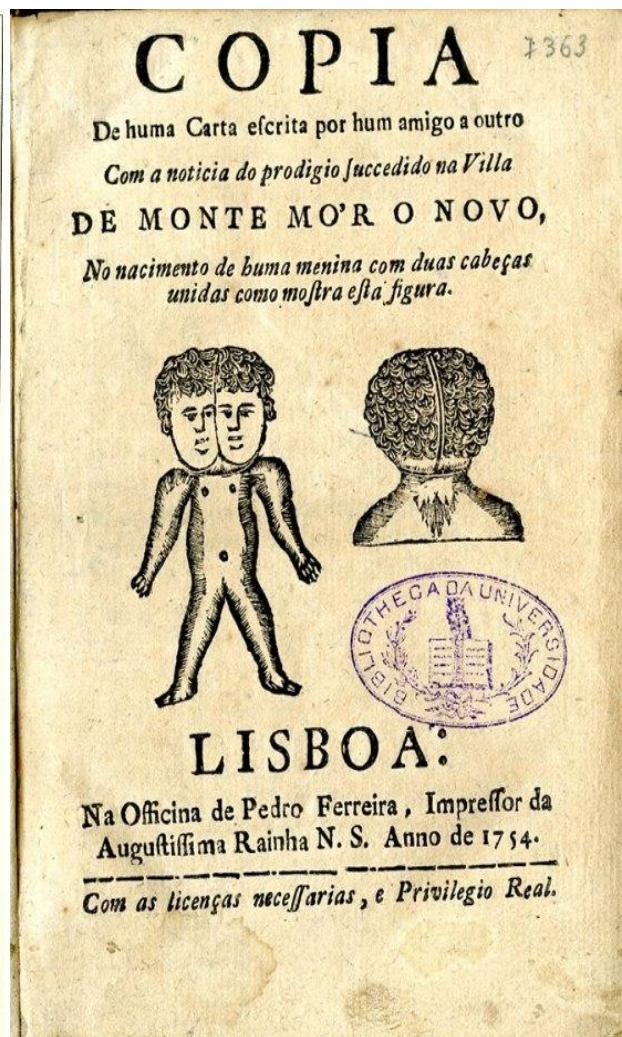
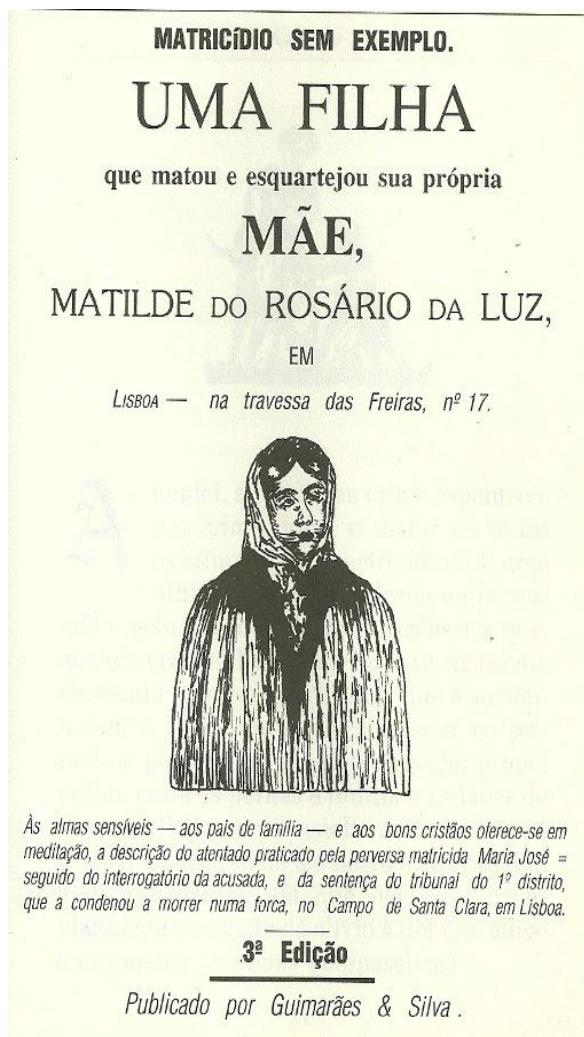
permite à instância autoral se esquivar da responsabilidade sobre o texto. Com efeito, ela surge “como intermediário entre [o] relato e o público, o que, por si, só, também configura uma estratégia de reforço da verdade” (RAMOS, 2008, p. 153). Situação semelhante ocorre na *Cópia de huma carta escrita por hum amigo a outro com a notícia do prodígio sucedido na vila de Montemor-o-Novo, no nascimento de uma menina com duas cabeças unidas*, na qual a ocorrência do fantástico não impede o autor, camuflado como copista, de reivindicar a carta como prova documental do sucesso que relata. O apelo à contextura epistolar permite, segundo Ana Margarida Ramos, uma maior proximidade em relação ao narrado, já que ele decorre, em tese, de uma experiência pessoal que se vincula, em alguma medida, a determinado evento. A acuidade visual do emissor da carta ascende, nesse caso, à condição de arbítrio da verdade. Ora, é precisamente a experiência do indivíduo que o romance oitocentista tomará como parâmetro para alcançar o efeito de realidade, articulando-o ao senso subjetivo, histórico e natural modernos. Não por acaso, o gênero epistolar se torna o formato predileto de muitos romancistas, ainda no século XVIII, como atestam, por exemplo, algumas produções de Rousseau, Padre Teodoro de Almeida, Diderot e o clássico *Os sofrimentos do jovem Werther*, de Goethe. Nos romances camilianos, as cartas são amiúde incorporadas como motor da narrativa e atestado de autenticidade. Um dos motes em torno dos quais se desenvolve a narrativa de *Amor de Perdição* é exatamente a correspondência epistolar trocada entre Simão Botelho e Tereza, posteriormente acessada por Camilo, o que teria, conforme o argumento ficcional que ele cria, subsidiado a construção do texto.

A par da contextualização espaço-temporal, do registro linguístico quotidiano e das cartas, a construção do pacto ficcional das relações ainda se valia do uso de gravuras na folha de rosto (vide imagens na página seguinte) e do reaproveitamento de histórias que compunham o repertório do imaginário popular, especialmente os textos ligados à Idade

Média (romances de cavalaria), que persistiam no gosto do público e na influência que exerciam sobre os escritores setecentistas.

Ramos (2008) pontua que os acontecimentos declamados e combinados pelo poeta constituem a verdade e a realidade mais inquestionáveis no âmbito literatura oral e, por extensão, na literatura de cordel. Com efeito,

[...] elementos, temas, motivos e imagens armazenados na memória coletiva [...] poder surgir, associar-se à narrativa, ser reutilizados nela para recompor a realidade e a verdade [...]. O passado longínquo [...] se reatualiza, está presente [...]. Nomes e imagens de regiões longínquas [...] se misturam com a paisagem local onde a testemunho da verdade se realiza, fazem parte dela, a fundam e refundam (LEMAIRE, 2002, p. 106).



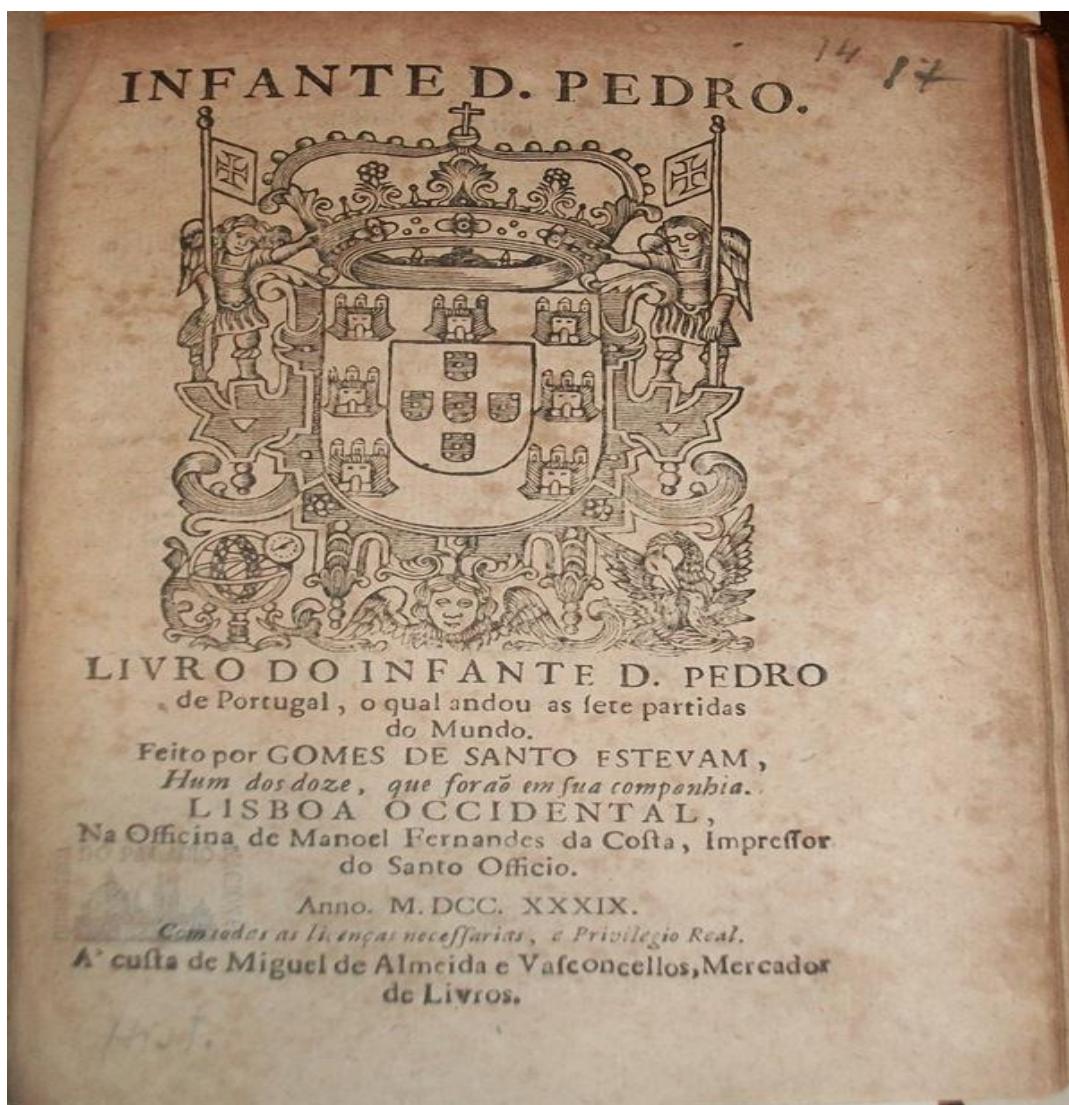
Folha de rosto da 3^a edição de *Maria, não me mates que sou tua mãe!*, na qual foi colocada uma imagem para reforçar a impressão de verdade que a obra subscrevia, tal como aparece na relação *Cópia de huma carta escrita por hum amigo a outro com a noticia do prodigo sucedido na Vila de Montemor-o-Novo, no nascimento de huma menina com duas cabeças unidas*, que estampa a figura de uma criança bicéfala.

O *Livro do infante D. Pedro de Portugal, o qual andou as sete partidas do mundo* é um exemplo paradigmático desse trabalho de recuperação da memória narrativa medieval. No século XVIII, ele foi alvo de trinta e sete edições, o que implicou em diversos cortes e adaptações. O núcleo central do texto tem por base as viagens que D. Pedro fez em companhia de doze cavaleiros por aquilo que era, entre finais do século XIV e meados do século XV, o mundo conhecido pelos europeus: Ásia, Norte da África e Europa Continental. Segundo Margarida Sérvalo Correia (2000, p. 12-13), a crítica positivista descreveu essa obra como “fábula alheia à verdade histórica e à verossimilhança literária [...], uma falsificação grosseira e tardivamente decalcada sobre as narrativas de viagem de Marco Polo [...], de cujas versões peninsulares não seria senão uma tosca e anacrônica contrafação”.

Esse julgamento, no entanto, ignora os elementos centrais da construção textual do *Livro do infante D. Pedro*. Além da reelaboração de práticas narrativas ancestrais e tradicionais, o que, por si só, caracteriza a celebração de um pacto de leitura firmado na premissa da verossimilhança, o *Livro do infante D. Pedro de Portugal* entrelaça expedientes do relato histórico à narrativa de viagens, nomeadamente a peregrinação e a aventura cavalheiresca, criando uma estrutura híbrida, que recusa classificações peremptórias. O personagem principal representa uma figura que existiu efetivamente, o príncipe D. Pedro, filho de D. João I, o fundador da dinastia de Avis. Membro da ínclita geração¹¹³, o infante se distingue, como os nobres da época, pela disposição em se lançar em peregrinações pela Terra Santa e principalmente pelo ímpeto desbravador, cuja “vontade era ir adiante, até que no Mundo naõ houvessee mais naçaõ” (LIVRO DO INFANTE D. PEDRO DE PORTUGAL, O QUAL ANDOU AS SETE PARTIDAS DO MUNDO, 1739, p. 26).

¹¹³ Ínclita geração é o epíteto com que Camões se refere, n’*Os Lusíadas*, aos filhos de D. João I (D. Duarte, rei de Portugal entre 1433-1438; D. Pedro, conhecido pelo apuro intelectual, algo raro à época, e por ser o “Príncipe das Sete Partidas”; D. Henrique, o fomentador das Grandes Navegações; Isabel de Portugal, descrita pela historiografia como uma mulher invulgar, dotada de um acentuado relevo político na Borgonha, onde se torna duquesa; D. João, avô de D. Manuel I e condestável de Portugal; e D. Fernando, o infante santo, cuja morte está associada à causa dos interesses lusitanos junto aos mulçumanos). Mais tarde, o uso desse termo ficou consagrado na história portuguesa como forma de dimensionar o valor político, intelectual e militar desses príncipes.

Em suas viagens, D. Pedro percorre os espaços circunscritos na geografia bíblica, como a via-crúcis, a região onde estaria a arca de Noé (Armênia) e as cidades de Sodoma e Gomorra, tendo inclusive tido contato com a lendária mulher de Ló. O trajeto também avança em direção às terras que os descobridores da época procuravam alcançar, como o reino de Preste João das Índias, lugar que nunca chegou a ser encontrado de fato. Não obstante, ficou guardado no horizonte de realidade de aventureiros, navegadores e população em geral, tendo permanecido como um espaço verdadeiro por muitos séculos. Com efeito, diversas expedições foram organizadas com a finalidade de chegar a esse ponto¹¹⁴.



Frontispício da edição de 1739 de *O livro do infante D. Pedro de Portugal*

¹¹⁴ A coroa portuguesa organizou duas expedições em busca do lendário reino de João Preste. A primeira foi liderada por Pero da Covilhã e a segunda ocorreu vinte anos mais tarde.

Inscrita nesse contexto, o ponto alto da aventura de D. Pedro é a chegada a esse reino lendário, onde ele toma contato com a sepultura de São Tomé, cujo corpo tinha aspecto de pessoa viva, condição que o tornava capaz de apontar para a pessoa que deveria governar o país, tal era a sua vivacidade. O infante ainda avista o Paraíso Terreal, lugar que, pela descrição, corresponde ao Éden bíblico, além de presenciar cenas insólitas, tais como carneiros de oito pés e seis cornos e pessoas que não tinham mais que uma perna. Internamente, a autenticidade do relato é atestada pela maneira como o texto é narrado – em primeira pessoa, sendo conduzido pela voz de Gomez de Santo Estevam, um dos doze cavaleiros que teria acompanhado do D. Pedro – e pela incorporação da carta que Preste João teria escrito para comprovar a existência do seu reino às demais nações. Abaixo, destacamos os principais trechos da epístola:

PReste Joaõ das Indias, e Rey de muitos Reynos, &c Fazemos saber, que nós cremos em Deos Padre, e filho, e Espírito Santo, três Pessoas, e hum só Deos verdadeiro, a todos, que desejais saber, que cousa he o nosso se senhorio, vos dizemos, que temos sessenta Reys nossos vassallos, e os pobres de nossa terra nós os mandamos manter de nossas rendas. Haveis de saber, que nossas partidas são tres, India menor, Abexins, e India mayor, e nella está o corpo de S. Thonè Apostolo. E sabey, que em nossas terras, nascem os Elfeantes, Camellos, Leoens, Tygres, Grifos, os quaes tem taõ grandes forças, que levaõ voando hum bezerro, para que o comaõ seus filhos. Estes animaes e outras espécies de serpentes andaõ no deserto, e os Dormidários, e Camellos, quando saõ pequenos, tomaõ nossos vassalos, e os fazem mansos, para lavrar a terra, e andar caminhos. E temos gente em huma Provincia que naõ tem senaõ hum olho, e outra gente, que tem dous olhos adiante, e dous atraz. E quando algum morre, os parentes o comem, e saõ chamados Gotes, e Magotes, e vivem de traz de humas serras muy altas, e dizem que nunca dalli sahiraõ, até que venha o Anti-Christo, c então sahiraõ com grande fúria, e tantos saõ, que os naõ poderaõ vencer as gentes do Mundo, mas Deos mandará fogo do Ceo, com que seraõ abrazados por suas crueldades. E em outras Provincias ha gente, que tem hum só pè redondo, naõ saõ para peleja, mas saõ bons Lavradores. E ha outra geração, que naõ saõ maiores os homens, e as mulheres, que meninos de cinco annos, e naõ tem trabalho senaõ quando haõ de cegar os trigos, porque vem hum bando de grandes passaros, e sahe o Rey delles à batalha, e aquellas aves naõ se querem ir, até que mataõ muitas dellas. E perto desses ha outros, que saõ homens da cintura para cima, e da cintura para baixo cavallos, comem carne crua, vivem de caçar, e moraõ nos desertos como animaes [...]. E sabey, que nirguém ouza mentir onde està o Apostolo S. Thomé, que logo subitamente he castigado por milagre, e nas outras partes logo o damos por desleal, porque Deos mandou, que cada hum amasse ao próximo em boa lealdade, e naõ fizessee engano, como os que fazem fornicio, que se os prendem neste peccado, logo

os matamos [...]. Também senhoriámos huma Pronvicia de Gigantes, que nos pagaõ tributo, e saõ homens taõ altos como huma lança, e como elles saõ grandes, fossem bilicosos, e guerreiros poderiaõ conquistar o Mundo, mas Nosso Senhor lhe poz tal embargo que naõ se entretem senaõ em trabalhar e lavrar a terra, isto lhes vejo, porque queriaõ fazer a Torre de Babylonia, dizendo, que por ella seberiaõ ao Ceo. [...]. Estas cousas escreveo aos destas partes, para que saibaõ o que se passa nestas Indias. (LIVRO DO INFANTE DOM PEDRO, O QUAL ANDOU AS SETE PARTIDAS DO MUNDO, 1739, p. 27-30).

As informações contidas nessa carta oferecem, sob o viés testemunhal de uma pessoa que é nativa e ocupa uma função central nessa sociedade, um painel da história e cultura do lugar, o que concorre para se instaurar a sensação de verdade. Os acontecimentos que o *Livro* relata não escapam aos paradigmas da literatura de viagem, na qual as paisagens longínquas e exóticas, os monstros, as figuras compósitas e outras circunstâncias fantástico-maravilhosas não ingressam na ficção como signo de irrealidade. Essas ocorrências surgem enquadradas em terras distantes ou em culturas assaz diferentes daquelas de onde partiram os viajantes, arranjo que exige a alocação de um espectro de possibilidades que ultrapassa a experiência histórica e cultural vividas na esfera do conhecido. Nas sociedades lusófonas, frequentemente envolvidas no tema do descobrimento, fica assegurada a anuência para o tangenciamento da realidade observada em sentido estrito. O maravilhoso-fantástico, aliás, é um traço que perpassa a literatura portuguesa, independente da ligação com o motivo da viagem, permanecendo com força até a atualidade. Essa característica é verificável, por exemplo, na escrita romancística de Eça de Queiroz (*O mandarim*) e José Saramago (*O Ano da morte de Ricardo Reis*), autores que se valem de analogias e imagens retiradas desse campo, bem como da intersecção de múltiplos níveis de realidade, para pensar o mundo e transformá-lo em ficção. Acresce que, na cosmogonia católico-cristã, substrato em que as aventuras do infante D. Pedro estão ancoradas, todos os fenômenos e eventos integram planos de realidade que permitem a comunicação com o sobrenatural e o ilógico. Assim, “cada animal e planta, os rios e o relâmpago, a floresta e o arco-íris eram também figuras de outra

dimensão do real, afirmadas como criação de Deus, o que implicava a construção de um sentido ulterior ao apresentado no plano naturalista" (WOENSEL, 2001, p. 15). Logo, a presença de unicórnios, dragões, centauros ou a incidência de milagres e acontecimentos que desafiam as leis naturais no *Livro do infante D. Pedro* não autoriza a desvalorização da narrativa como mera fábula, conforme postulam as premissas positivistas. Esses elementos direcionam, a partir do alegórico, para significados respaldados na realidade, vivida ou admitida como possível, conforme se verá à frente.

No que tange ao gênero literatura de viagem, o percurso que D. Pedro realiza não difere muito das aventuras setecentistas de Candide no Eldorado americano ou das andanças do herói de Swift (As viagens de Gulliver) em Lilliput, terra dos homens pequenos, em Brobdingnang, lugar dos gigantes, e no país dos Houyhnhm e Yahoos, região em que os cavalos eram dotados de inteligência e o ser humano considerado uma raça inferior. Em relação à posterior tradição literária, o *Livro do infante D. Pedro* é de suma importância, posto que se situa, como documento estético e histórico, no período de transição da Idade Média para a Modernidade. Na aventura do infante não consta apenas, como era comum para o homem medieval, a demanda em busca da salvação, cujo fim era um santuário ou a Terra Santa, de maneira que a chegada "era apenas um meio de aceder ao fim último, que não se situava neste mundo, mas no espaço divino, assim regressando a um fundo primitivo da humanidade" (cf. JÚDICE, 1997, p. 623). Ao lado desses expedientes, caminha a figura histórica de um príncipe de Avis, empenhado em viajar não apenas por lugares míticos e bíblicos, mas também pelas cortes europeias, angariando legitimidade para a casa real que começava a governar Portugal, então "[marcado] pela instabilidade política e pela oposição de parte da nobreza à nova dinastia" (LIMA, 2009, p. 257). Ainda está em jogo o projeto de expansão marítima e a subsequente dilatação da geografia que embasava a mundividência europeia medieval, evento que abriu caminho para a modernidade. Nesse sentido, não parece

descabido supor que a recuperação dessa narrativa nas relações do século XVIII tenha um sentido estético, que se articula à voga da literatura de viagens no interior da ascendente escrita romântica, e um significado político, que remete para a afirmação da empresa e nação lusíada mundo afora¹¹⁵, tópica que será reelaborada e reposta nos romances oitocentistas e do século XX, nos quais o lugar de Portugal no concerto das nações é personagem constante.

Ainda no tema da retomada da literatura medieval pelas relações setecentistas, cabe registrar a produção de António da Silva, o Mestre de Gramática. Sobre esse autor, são escassas as informações. Nada se sabe acerca de sua biografia. As únicas referências a que tive acesso estão no *Diccionario bibliographico portuguez* (Vol VIII), no qual Inocêncio Francisco da Silva faz menção à autoria do folheto *Lançarote do Lago*, e no artigo *Two Eighteenth-Century Chapbook Romances of Chivalry by António da Silva, Mestre de Gramática: Lançarote do Lago and Dário Lobondo Alexandrino*, em que Harvey Sharrer faz um levantamento das principais obras dele. De acordo com essa recensão, há quatro folhetos de Silva que se destacam: *História verdadeira da vida, e valerosas acções do esforçado, magnânimo, e invencivel Bernardo del Carpio Sobrinho del Rey D. Affonso o Casto*, publicado em 1745 pela Officina de Pedro Ferreira; *Labyrintho Affectuoso, fabricado de hum enredo trágico pelo odio. Novella intitulada verdadeiramente Caudalosa Torrente de furores*,

¹¹⁵ A tese da instrumentalização desse texto como mecanismo de sustentação nacional parece se confirmar se for levada em conta a época da primeira edição portuguesa. A datação do *Livro* é bastante incerta. Margarida Correia (2000) defende que ele foi escrito por volta de 1450, mas o primeiro exemplar lusitano de que se tem notícia é de 1602, período em que Portugal estava anexado à coroa espanhola. A partir desse momento, as edições se sucedem e multiplicam. Assim, é possível admitir que a luta empreendida pela infante D. Pedro no momento em que a dinastia de Avis estava se afirmado tenha sido recuperado como veículo de afirmação da dinastia de Bragança, empenhada em tomar o controle de Portugal da casa filipina, fato que ocorreu em 1640. O texto, nesse sentido, deve ter, em alguma medida, insuflado a valorização da nacionalidade portuguesa em detrimento da soberania castelhana. Nas edições do século XVIII, as publicações contam com privilégio real e são confeccionadas na oficina de Manuel Fernandes da Costa, impressor do Santo Ofício. Esses indícios sinalizam para a vinculação do texto ao sistema cultural hegemônico. Tal disposição desautoriza, a princípio, incluir o *Livro* no atlas da literatura que margeia o sistema literário canônico português. Em que pese essa possibilidade, insistimos na permanência dessa obra nas margens do sistema, haja vista a utilização do cordel como base material para sua difusão. Essa informação, somada ao esquecimento que lhe tem sido imposto, o qual é extensivo à importância que essa obra tem como matriz da narrativa doméstica, abre caminhos para deixá-la no campo contra-hegemônico, particularmente no que tange à construção da história literária e cultural levada a cabo nos séculos XIX e XX.

Fonte de manifestos, Mar tempestuoso de iras, em que se viraõ os mais finos amantes, a discreta, e sabia Narcisa, e o valente animoso Principe Girasol, hereditario, e unico filho de Merlim Rey Mouro, editada pela Officina de Domingos Gonçalves em 1750; Historia notavel, em que se trata da vida e valerosas obras do animoso Cavalleiro Andante Lançarote do Lago. Extrahida das Chronicas Francezas, vinda à estampa em 1746 pela Officina de Pedro Ferreira; e Emboscadas tragicas, e relaçam lastimosa, em que se refere a vida, acçoeens heroicas, e cruel morte, que os mouros sem nenhuma piedade deraõ no Reyno de Galiza a Dario Lobondo Alexandrino, publicada em 1750 na Officina de Pedro Ferreira.

Na Historia notavel, em que se trata da vida e valerosas obras do animoso Cavalleiro Andante Lançarote do Lago. Extrahida das Chronicas Francezas, O Mestre de Gramática faz um arranjo narrativo que conjuga traços de Lancelote, herói das novelas de cavalaria do Ciclo Arturiano, e de Dom Quixote, donde resulta o seu Lançarote do Lago. Tal como o cavaleiro da Triste Figura, ele se arma cavaleiro andante com base nos livros que lia sobre a cavalaria:

Em huma populoza Villa do Reino de Escocia, de cujo nome naõ quero lembrarme, vivia o nobre, e valeroso Lançarote do Lago, que nos tempos desocupados se aplicava à liçaõ dos livros, que mais excellente mente tratavaõ de Cavallarias, com tanto affecto, e gosto, que esquecido da administração das suas fazendas, chegou a vender muita parte dela, para comprar os livros, que tratasse melhor da sobredita materia. Tanto se embebeo Lançarote na sua leitura, que passava os dias, e as noites esquecido assim de comer, como de descançar, e toda aquella maquina de invenções sonhadas lhe ficou taõ impressa na imaginação, que para ele naõ havia outra Historia mais certa em todo universo: porisso lhe pareceo precizo, assim para aumento de sua honra, como para serviço da sua Republica fazerse Cavalleiro Andante, e ir por todo Orbe vestido de armas, e montando em hum soberno cavalo a exercitarse em tudo aquillo que ele havia lido, expondo-se a todos aquelles perigoso, que os fizessem imortal na fama, ou lhe desse eterno nome. Jà Lançarote se imaginava coroado pelo valor de seu braço; e assim alimpou humas armas, que no tempo antigo havia servido a seus avôs, e postas da ferrugem, havia dilatados seculos q estavaõ esquecidas, e postas a hu canto. Foy logo ver o seu cavalo, que lhe pareceo, excedia muito ao bem conhedido [sic] Bucefalo de Alexandre: e dipostas já todas estas prevenções naõ quis esperar mais tempo para executar seu pensamento, obrigando-a a isso a falta, que ele imaginava, que sua tardança causava no mundo; porisso sem dar parte a pessoa alguma de seus intento, e sem que ninguem o visse, huma madrugada do mez de Julho se vestio de

todas suas armas, e montando em seu cavalo sahio ao campo com grande contentamento, e mayor alegria de ver a facilidade, com que dera principio hum pensamento taõ horrivel, que por pouco naõ lhe fez deixar a empresa começada, e foy; lembrarlhe, que não era Cavalleiro armado conforme a ley da Cavallaria; porisso naõ podia, nem devia tomar armas com algum Cavalleiro; e posto que o fosse, havia levar armas brancas, como Cavalleiro novo (SILVA, 1746, p. 1-2).

O leitor minimamente habituado com *Dom Quixote*, se dará conta de que essa descrição corresponde, em linhas gerais, ao modo como o herói cervantino se configura inicialmente. As semelhanças são notáveis até mesmo nas questões secundárias, como o momento da partida mundo afora. “Like Don Quixote [...] António da Silva’s Lançarote [...] begins his adventure in the month of July and, as befits the novice, wears with armor” (SHARRER, 1978, p. 143). Todavia, durante o desenrolar desse relato, as diferenças com a matriz quixotesca vão se acentuado. António Silva não adota um tom irônico no tocante às pretensões da personagem. Desse modo, na esteira de Lancelote, ela se encaminha na direção do heroísmo cavalheiresco. Após uma série de aventuras, em que manifesta a vocação para realizar feitos extraordinários, como vencer criaturas horrendas, consegue se casar, ser pai de uma menina e, muito tempo depois, morrer de causa natural, final que contrasta com o termo das histórias de Dom Quixote e do herói arturiano. Essas modificações, é escusado dizer, derivam da orientação adaptativa com que António Silva conduz seu texto e, em última análise, da elasticidade com que se veste a escrita romântica.

Em *História verdadeira da vida, e valerosas acções do esforçado, magnânimo, e invencivel Bernardo del Carpio Sobrinho del Rey D. Affonso o Casto*, Silva retroage ao século XIII, de onde recupera as façanhas de Bernardo del Carpio. A ação se passa, como no texto original, na Espanha visigótica, mais precisamente durante o reinado de Afonso II das Astúrias, entre 791 e 842. O valor cavalheiresco de Bernardo é demonstrado particularmente contra os mouros, inimigo dos cristãos peninsulares naquela altura. A sua consagração é obtida com a tomada de Carpio, cidade que ele livra do controle mulçumano. Nessa ocasião,

Bernardo mata mais de cem homens instantaneamente, fazendo-se “Senhor de Carpio em menos de huma hora” (cf. SILVA, 1745, p. 17).

Diferentemente do que ocorre no exemplo anterior, no qual Dom Quixote serve como referência, aqui a situação é a inversa. A envergadura de Bernardo surge como motivo que Cervantes explora em sua obra-prima. Quando o cavaleiro da Triste Figura sai a campo, Bernardo del Carpio é uma referência constante no desempenho de suas façanhas. Ao lado de Roldão e Amadis, o herói do século XIII é um modelo que Quixote procura de balde imitar como cavaleiro andante, o que resulta em cenas cômicas, haja vista a tonalidade paródica de que Cervantes se vale. O Mestre de Gramática, em contrapartida, evita esse caminho, procurando manter a filiação cavalheiresca tradicional em sua versão do *Invencível Bernardo del Carpio*, cuja tessitura faz lembrar, em muitos aspectos, Eurico, de *Eurico, o presbítero*.

As similitudes entre esses protagonistas são flagrantes. Em primeiro lugar, a ação do romance de Herculano se passa num espaço e tempo (Espanha visigótica) igual ou muito próximo ao retratado na *História verdadeira da vida, e valerosas açoens do esforçado, magnânimo, e invencivel Bernardo del Carpio*. Em seguida, o inimigo de ambos é, até certo ponto, representado pelo mesmo arquétipo, isto é, o mouro. Por fim, os valores e feitos que compõe a trajetória de Eurico são bastante similares aos que Bernardo carrega. Tanto um quanto o outro, é capaz de derrotar, sozinho, uma quantidade extraordinária de inimigos num curto intervalo. Essa constatação fortalece a hipótese segundo a qual o romance português se distingue pela incorporação da matriz cavalheiresca peninsular e evidencia os vínculos que a relação e demais narrativas do século XVIII que circulavam no cordel tem com a escrita romântica dos Oitocentos.

Como o setecentista António Silva, Alexandre Herculano buscou elementos para construir suas narrativas na tradição medieval, conforme já exposto no capítulo II. No conjunto de sua produção romântica, a maior parte dos textos é ambientada na Idade

Média. Em *Lendas e Narrativas*, apenas dois textos tratam diretamente de questões relativas ao século XIX. Como fica visível na tabela abaixo, somente *O Pároco de Aldeia* e *De Jersey a Granville* se enquadram nessa classificação¹¹⁶.

Narrativa	Tempo da Narrativa	Data de Publicação
O Alcaide de Santarém	950-61	1845
A Dama Pé-de-cabra	Século XI	1843
O Bispo Negro	1130	1839
A morte do Lidador	1170	1839
Arras por foro d'Espanha	1371-2	1841
O Castelo de Faria	1373	1838
A Abóbada	1401	1839
O Pároco da Aldeia	1825	1843
De Jersey a Granville	1831	1843

Tabela dos textos que compõem a coletânea *Lendas e Narrativas*, a época retratada e a data de publicação de cada um.

Segundo Paulo Motta Oliveira, Alexandre Herculano assume três posturas narrativas distintas em *Lendas e Narrativas*. Em determinados casos, como em *A dama pé-de-cabra*, há um narrador que se assume, simulando uma situação de oralidade, como veículo das tradições populares. Em *O bispo negro*, a narrativa é partilhada entre duas vozes: uma que se que se identifica com um historiador e outra que se apresentada como signatária da tradição. Nos demais textos, o narrador se comporta como se estivesse construindo uma narrativa histórica. Em que pese essas diferenças, permanece em todos os casos uma consciência narrativa que se apresenta como recuperadora de documentos antigos (lendários e/ou

¹¹⁶ Afora esses dois textos das *Lendas e Narrativas*, há apenas mais uma narrativa que tem o século XIX como pano de fundo no restante da produção romancística de Herculano. Trata-se de *O Galego* (Vida, Ditos e Feitos de Lázaro Tomé), romance que ficou inacabado.

históricos) e que insiste em contorná-los nos termos do factual. Mesmo n'A *dama pé-de-cabra*, em que o insólito surge como linha-mestra, esse cuidado não é deixado de lado, como fica patente logo no capítulo I:

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 historia de D. Diogo Lopes, senhor de Biscaia. E não me digam no fim: “- não pode ser.” Pois eu sei cá inventar cousas destas? Se a conto, é porque a li num livro muito velho. E o autor do livro velho leu-a algures ou ouviu-a contar, que é o mesmo, a algum jogral em seu 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 descrídos 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, 1980, p. 7).

Do mesmo modo que o narrador, o qual leu a história num livro velho ou a ouviu contar, Herculano procedeu na composição dessa narrativa. É muito provável que esse texto fosse bastante difundido na tradição popular ainda no século XIX. Na Biblioteca da Ajuda, instituição da qual Herculano foi bibliotecário e onde assinou os originais das *Lendas e narrativas*, consta um manuscrito antigo com o título *A dama pé-de-cabra*, provável fonte em que ele se apoiou para produzir sua variante dessa história, procedimento análogo ao utilizado pelo Mestre de Gramática em suas relações.

Se tivermos em conta, como defende Herculano em 1858, que a compilação supracitada é uma baliza capaz de desempenhar um papel fundante na implantação do romance (histórico) em Portugal, não podemos perder de vista que os “monumentos desses esforços” também se articulam à recuperação da tradição medieval que vinha sendo feita também pelas narrativas que circulavam nos cordéis do século XVIII. Nesse sentido, as análises que ligam o romance histórico de Alexandre Herculano somente à transferência do modelo scottiano se mostram limitadas para entender a obliquidade dos movimentos que a escrita romântica operacionaliza. Em alguma medida, as *Lendas e narrativas*, “que, na sua

maioria, são quase a transcrição de capítulos das crónicas medievais" (MARINHO, 1999, p. 54), bem como os demais escritos romancísticos de Herculano que são calcados na reconstituição histórica do passado, donde resulta uma estrutura híbrida, simultaneamente fictícia e referencial, dialogam explicitam com motivos e procedimentos que integram o diapasão narrativo sintetizado pelas relações.

Não cabe equiparar o valor dessas narrativas (relações) à envergadura estrutural de um romance oitocentista, tal como constituído nas penas de Herculano ou Camilo, por exemplo. Entretanto, elas permitem detectar um espaço em que a prosa de ficção esteve abrigada no século XVIII. Espaço esse que funcionou como laboratório para o texto romancístico ensaiar mecanismos, temas e o manejo da técnica ficcional que o notabilizou no século XIX, além de permiti-lo organizar o suporte editorial que lhe propiciou condições para se tornar o gênero literário dominante.

No atlas da literatura que margeia o sistema literário oficial do século XVIII e/ou guarda relação de parentesco com o romance, ainda estariam concernidos os romances em versos, gênero que circula com bastante frequência nesse período, cultivando uma tradição que tem lugar em Portugal desde a Idade Média. Campo privilegiado no que tange ao entrecruzamento que se dá entre a literatura escrita e oral, esses romances, também chamados de romances tradicionais, carregam um proeminente substrato narrativo, constituindo-se como "suporte genuíno e profundo da mundividência de toda a comunidade nacional. Eles perfazem a cultura tradicional popular, na qual emergem diferenciados, segundo os diferentes discursos veiculadores de significação (linguístico-verbal, oral ou escrito, icônico, gestual, musical etc)" (cf. PINTO-CORREIA, 1986, p. 3). No contexto da Península Ibérica, os romances são correspondentes das baladas (tipo poético-narrativo proeminente em outras partes da Europa). Com tal, apresentam características que distinguem culturalmente a literatura peninsular. Semelhantemente ao romance em prosa, eles se notabilizam pela

diversidade textual. Carolina Michaëlis de Vasconcelos (1980), tipifica quase uma dezenas de modalidades: romances históricos, fronteiriços e mouriscos, romances de cativos e forçados, romances do ciclo carolíngio, ciclo bretão e de livros de cavalaria, romances de assuntos clássicos e bíblicos, romances novelescos, líricos e romances em versos pareados. Essa elasticidade permite, de modo próximo ao que se processa nos termos da escrita romancística e gêneros aparentados, abarcar variegados aspectos da cena social portuguesa, mesmo quando os acontecimentos estão colocados por meio de circunstâncias fabulosas, míticas, maravilhosas ou alegóricas.

A seção de manuscritos da Biblioteca Nacional de Lisboa acumula um acervo monumental de romances tradicionais. No microfilme F275, há diversos romances hendecassílabos que tratam de personalidades que marcaram a vida social setecentista, como o *Romance hendecassílabo à morte da Sereníssima Senhora Infanta Dona Francisca*, que trata da morte da princesa D. Francisca de Bragança em 1736, fato que teve muita repercussão à época, e *Romance à morte de Raphael Bluteau*, feito por ocasião do falecimento desse acadêmico, que foi responsável pela compilação do primeiro dicionário em língua portuguesa.

Porém, esse gênero não se restringe ao obituário de nobres e ilustres. O códice 11603, que reúne uma *Miscelânea Literária do Século XVIII*, traz amostras de romances ligados a temas populares, tais como o dia da confissão, a adoção de saias que deixavam os pés das mulheres à mostra, lamentação pela ausência da pessoa amada, a entrada de uma freira para o convento, autos de fé de freiráticos que teriam procedido mal no Mosteiro de Odivelas. Em alguns casos, elementos pornográficos e satíricos regiam as composições. Essas situações são exemplificadas pelo *Romance e sátira a hua velha que se fazia prenhe*, parte integrante do microfilme FR730, *Picando uma abelha na boca*, pertencente ao códice 3102, e *Romance dedicado a certas damas que para serem vistas de humas novas vizinhas se pozerão nas janelas por onde se podia devassar o interior da casa*, texto arrolado no códice 630. Ao

veicular a unidade da vida social, os romances em versos, assim como as gazetas manuscritas e os cordéis findam por antecipar alguns eixos do romance oitocentista, notadamente no que se refere à representação da realidade em contato com o presente. Nesse sentido, importa sublinhar a redescoberta da cultura popular por autores e romancistas do século XIX. Esse movimento é marcado, como se sabe, pela afirmação do romance em verso e outros substratos que exprimiam a natureza do povo como forma de superar a artificialidade das regras de composição clássicas, desdobramento que interessou particularmente ao romance, que, para ascender como gênero dominante, foi levado a romper a contextura monolítica que essas regras apresentavam à literatura. Assim, “versos que eram considerados dignos somente da atenção de crianças são agora admirados por aquela simplicidade natural que outrora recebeu o nome de grosseria e vulgaridade” (BURKE, 2010, p. 29).

Em Portugal, Almeida Garrett foi um dos responsáveis pelo avivamento das expressões populares. No seu empenho em redefinir os rumos da literatura nacional, a edição do *Romanceiro*, coleção em que ele reúne romances em versos, tem papel fundamental. Não seria despropositado inferir que essa atividade, iniciada já na década de 1820, impactou na sua formação como romancista. Essa questão, bem como a recuperação do romance tradicional pelo romance oitocentista, ficará aqui, por razões de recorte, apenas indicada, na expectativa de que ela seja retomada de modo aprofundado em estudos posteriores.

Por ora, é imprescindível reiterar, à guisa de conclusão, o impacto que esses gêneros aparentados (gazetas manuscritas, folhetos de cordel, relações e romances em versos) tiveram na constituição do romance enquanto forma autônoma, seja na centúria setecentista ou na posteridade, e a avultada circulação que eles apresentaram, o que nos obriga a repensar a definição de romance que é adotada para a geografia cultural portuguesa dos séculos XVIII-XIX, levando em conta os textos que efetivamente corriam, não apenas os canônicos e impressos, mas principalmente os manuscritos e contra-hegemônicos, bem como a(s)

concepção(ões) de realidade subjacentes a eles, notadamente as que incidiam sobre elementos próprios da mundividência e cor epocal do Portugal coevo.

3.3 – Nem só de gêneros aparentados e importações vive a província do romance português setecentista

Ao fazer o seu diagnóstico do “estado atual da literatura portuguesa” em 1865, Teófilo Braga é taxativo ao afirmar que, naquela época, “lia-se apenas *O Feliz Independente*” (BRAGA, 1865, p. 13), fenômeno que ele atribui à incipienteza do cenário literário nacional: desanimado e ainda por se formar. Desconsiderando-se a pouca isenção que fomenta essa análise, ela ajuda a mapear a imagem que os críticos e historiadores da literatura fazem do romance português setecentista no século XIX, extensiva, vale lembrar, ao que prevalece na atualidade como ponto pacífico. Na advertência que escreveu para a segunda edição de *Lendas e Narrativas* em 1858, Alexandre Herculano faz um balanço mais otimista, porém não menos reducionista, dos romances que seriam os mais lidos na primeira metade do século XIX. No seu entendimento, *Alívio de Tristes*, de Mateus Ribeiro¹¹⁷, e *Feliz Independente* seriam “tiranos que reinavam sem êmulos e sem conspirações na província do romance português” (HERCULANO, 1980, p. 8).

Essas obras, que foram escritas nos séculos XVII e XVIII, período que teria sido marcado pela ausência do romance em Portugal, não são, no entanto, casos isolados. Embora as histórias literárias não consigam ir além do romance do Padre Teodoro de Almeida e o tomem, a par de outras duas ou três referências (quando muito), como exceção ao hiato ficcional que teria vigorado entre o século XVI e o começo do século XIX, a produção

¹¹⁷ Mateus Ribeiro (1618-1693?) foi, segundo João Palma Ferreira (1981), um dos romancistas mais fecundos do século XVII. Além de *Alívio de tristes* (1672-1681), escreveu *Retiro de cuidados e vida de Carlos e Rosaura* (1681-1689), *Roda da fortuna e vida de Alexandre e Jacinta* (1692-1693) e *Compêndio historial do princípio, progresso e aumento da casa da Virgem* (1682). Como Herculano, Ferreira atesta a popularidade de suas produções românticas, as quais tiveram grande voga nos séculos XVII, XVIII e começo do XIX.

romancística lusitana compreendida nesse lapso se expandiu para além dos limites estabelecidos pelo sistema literário canônico.

Ao se debruçar sobre os pedidos de licença para a circulação de livros submetidos à Censura de Lisboa entre 1795 e 1807, ano em que o século XVIII efetivamente se encerra no mundo luso, Márcia Abreu (2012) colhe dados que auxiliam a redesenhar o mapa da produção e circulação do romance português setecentista. Com base nas informações reunidas por essa pesquisadora, conclui-se que as obras de ficção procedentes de Portugal/Espanha são maioria entre os dez títulos mais requisitados, respondendo por 50%¹¹⁸ do volume licenciado, ao passo que a França é responsável por apenas 30%, a Itália e Suíça 10% cada uma e a Inglaterra, que é “tida como central no desenvolvimento do romance moderno” (ABREU, 2012, p. 8), nem sequer aparece nesse ranking¹¹⁹.

Romance/Autor	Ano de Publicação	País de Origem
<i>Aventuras de Telêmaco</i> , Fénelon	1699	França
<i>História de Gil Blas</i> , Alain-René de Lesage	1715	França
<i>Carolina de Litchfield</i> , Isabelle de Montolieu	1786	Suíça
<i>Dom Quixote</i> , Miguel de Cervantes	1605–1615	Espanha
<i>História do Imperador Carlos Magno</i> (Anônimo)	1490	França
<i>Lances da Ventura</i> , Félix Monroy y Ros	1793–1797	Portugal
<i>Viagens de Altina</i> , Caetano de Campos	1790–1793	Portugal
<i>Viagens de Henrique Wanton</i> , Zaccaria Seriman	1749	Itália
<i>O Feliz independente</i> , Teodoro de Almeida	1779	Portugal

¹¹⁸ Esse percentual engloba as produções do século XVII e XVIII. Se for levado em conta somente o que era escrito nos Setecentos, a porcentagem cai para 40% do total. Mesmo assim, as produções portuguesas persistem na dianteira do ranking.

¹¹⁹ Optamos por incluir a Espanha ao lado de Portugal porque *Dom Quixote*, o romance espanhol que figura nessa lista, foi escrito no período em que esses dois países faziam parte do mesmo espaço geopolítico, compondo um espaço cultural bilíngue. A obra-prima de Cervantes, nesse sentido, é parte indissociável da história do romance português.

<i>Aventuras de Diófanes</i> , Tereza Margarida Orta	1752–1777	Portugal
--	-----------	----------

Lista dos romances que mais solicitaram autorização à Censura de Lisboa para circular entre 1795 e 1807.

É importante salientar que esses dados apresentam algumas limitações. Eles se referem especificamente ao envio de livros de Lisboa para o Rio de Janeiro. Por si só, também não autorizam a tomá-los como único critério para definir os *best-sellers* desse período. Outras informações, como catálogos de bibliotecas particulares, registro de gabinetes de leitura e a quantidade de edições de cada romance seriam necessários numa contabilização dessa natureza. Além disso, não nos permitem visualizar a outra ponta do circuito, a saber: aquela que dá conta das obras que tiveram o pedido de publicação negado, não só na colônia, mas também na metrópole. Muitas dessas produções, como se sabe, ainda permanecem soterradas pela história literária ou foram sumariamente destruídas pela Censura. A análise desse material, possibilidade que não está ao nosso alcance por agora, permitiria reconstituir, de forma mais completa, o painel sobre o romance português setecentista que ora propomos.

A despeito dessas restrições, os referidos dados são suficientes para comprovar a escritura de romance no Portugal do século XVIII e em dimensões que ultrapassam a mera exceção, contrariando o vácuo romancístico que a crítica identifica nessa época. Proporcionalmente, a maior parte dos títulos é assinada por autores portugueses e se concentra exatamente na centúria setecentista. Afora o *Feliz Independente*, a produção nacional ainda conta com *Lances da Ventura*, *Viagens de Altina* e *Aventuras de Diófanes*, obras cuja importância é acrescida pelo fato de estarem entre as que mais despertavam o interesse dos leitores (não só portugueses, como também brasileiros) no final do século XVIII e início do XIX, o que lhes assegura, em alguma medida, lugar na constituição do romance como gênero autônomo, tal como ele irrompe e se particulariza nos termos do sistema cultural lusitano.

Em oposição ao que a historiografia literária tem sedimentado como verdade, o peso da França e Inglaterra¹²⁰ não é absoluto, pelo menos no que concerne à escrita e circulação desse gênero no recorte temporal recoberto pela tabela. Em contrapartida, a consideração da produção acanônica, conjunto de que esses romances portugueses fazem parte, é fulcral, pois abre caminho para a detecção das notas dominantes subjacentes à escrita romancística do período em questão, facultando o mapeamento dos gostos e tendências relativas às contingências da interface leitura/escrita. Por fim, é digno de nota ainda o fato dos romances em tela integrarem uma rede de obras certificada pela censura, ocorrência que deixa transparecer, mais uma vez, que as retaliações dessa instituição não impediam o romance, consoante sua elasticidade formal, de cavar túneis nos terrenos literários mais inóspitos à propensão para hospedar conteúdos adversos.

O silenciamento que incide sobre essas obras parece, portanto, ser fruto das escolhas feitas pela historiografia literária, que, por razões ainda desconhecidas, preferiu ignorar a existência desses romances e sustentar a ausência desse gênero no Portugal setecentista. No caso de *Lances da Ventura*¹²¹, é possível que o olvido esteja ligado à origem castelhana do autor, motivo que poderá ter levado os historiadores da literatura, ciosos por construir suas narrativas como afirmação da nacionalidade, a sonegar espaço na história do romance português a Felix Moreno de Monroy y Ros. Nos fundos da Biblioteca Nacional de Lisboa não constam exemplares dessa obra¹²². A Torre do Tombo, a seu turno, conserva apenas o tomo V desse texto. Innocencio da Silva foi quem mais reuniu informações sobre esse autor, todavia muito escassas. Em *Diccionario bibliographico portuguez*, Silva menciona que Monroy y Ros é “hespanhol de nação, mas domiciliario por muitos anos em Lisboa, onde

¹²⁰ Os títulos franceses ultrapassam os nacionais apenas do meio para o final da primeira metade do século XIX, momento em que se registra produções inglesas entre as mais lidas.

¹²¹ Na impossibilidade de levantar as razões e se debruçar sobre o esquecimento que envolve *As aventuras de Diófanes* e *As viagens de Altina*, deixamos apenas apontada essa possibilidade de estudo, que poderá ser retomada em outra pesquisa posterior.

¹²² No catálogo da PORBASE (Base Nacional de Dados Bibliográficos), articulado à base da Biblioteca Nacional, o leitor é direcionado para a Biblioteca Municipal de Elvas, onde há uma edição de *Lances da ventura*.

[...] faleceu já no presente seculo” (SILVA, 1858, p. 267), autor do referido romance e de mais duas traduções: *Methodo pratico para falar com Deus, traduzido do hespanhol* (1779) e *Pamella Andrews, ou a virtude recompensada. Novella de Richardson, traduzida em vulgar* (1799). Em contrapartida, as edições de *Lances da ventura* perduraram até a primeira metade do século XIX. No ano de 1843, elas ainda aparecem, conforme Márcia Abreu (2012), como um dos romances mais longamente anunciados nos jornais cariocas. Essa repercussão induz a pensar que Monroy e Ros era um autor relativamente conhecido pelo público leitor e mercado editorial dos séculos XVIII e XIX, o que torna injustificável o seu apagamento no cenário romancístico português.

Mover-se pela lógica da afirmação da nacionalidade levou, em alguma medida, a historiografia literária portuguesa a deixar escapar uma porção considerável de textos produzidos por autores nascidos em Portugal e escritos em castelhano ou *vice-versa*. Essa atitude se choca com a permanência do bilinguismo luso-espanhol enquanto prática que marca a vida cultural portuguesa até meados dos séculos XVIII. Desde o século XV, “estabelecer-se entre os dois países uma espécie de simbiose cultural e as alianças matrimoniais entre as famílias reinantes da Espanha e Portugal contribuíram para [acentuar esse fenômeno]” (TEYSSIER, 2007, p. 87), cuja prevalência começa a perder força após a Restauração de 1640, evento que terá induzido o soterramento das manifestações culturais bilíngues. No computo dessa lacuna, encontram-se as narrativas picarescas que foram compostas por autores lusitanos e escritas em castelhano e/ou português nos séculos XVII e XVIII.

A terceira parte de *Gusmán de Alfarache*¹²³, de autoria de um português, Félix Machado da Silva Castro e Vasconcelos (Marques de Montebelo), seguiu em manuscrito até 1927, quando um estrangeiro, Gerhard Moldenhauer, exumou o código 46-VIII-46 da Biblioteca da Ajuda e o publicou, em Nova-York, no número 155 da *Revue Hispanique*.

¹²³ Originalmente, *Gusmán de Alfarache* foi escrita por Mateo Alemán, sendo a primeira parte publicada em Madrid, no ano 1599 e a segunda em 1604, na cidade de Lisboa.

Muito provavelmente, as causas desse esquecimento, ainda hoje persistente, não têm ligação com a inabilidade dos historiadores para frequentar arquivos, antes podem estar associadas ao fato do Marques de Montebelo ter construído uma narrativa em castelhano, abertamente oriunda de um texto/gênero de feições tipicamente espanholas. Além disso, deve ter ocorrido para tal, a fidelidade que Montebelo manteve à coroa espanhola após os eventos de 1640, o que o colocou na posição de inimigo da nacionalidade, tornando-se consequentemente indigno de figurar na história do romance português, ainda que o gênero cultivado por ele esteja entre as referências estruturantes da escrita romancística em Portugal.

Afora a terceira parte de *Gusmán de Alfarache*, os pícaros lusitanos notabilizam a *Vida de S. Gregório Gadanha* (1644), obra que Antônio Henrique Gomes, judeu português e expatriado, publicou na França, e *Historia de las cuevas de Salamanca* (1737), escrita em castelhano pelo português Francisco Botelho de Morais e Vasconcelos. Em *Novelistas e contistas portugueses dos séculos XVII e XVIII*, João Palma Ferreira aventa a possibilidade de serem descobertas novas produções portuguesas desse gênero, “abrindo novas pistas para uma investigação apaixonante e provável inventariação das espécies até agora desconhecidas” (cf. FERREIRA, 1981, p. 41), oportunidade que ficará apenas sinalizada aqui, haja vista a insuficiência de dados para tratar dessa questão nos limites desta tese.

Dando prosseguimento ao atlas dos romancistas portugueses do século XVIII, importa contornar os silêncios da crítica e incluir nesse rol o *Serão político* (1704), de Frei Lucas de Santa Catarina, *Compêndio narrativo do Peregrino da América* (1728), de Nuno Marques Pereira, *Brados do desengano* (1736), de Sóror Madalena da Glória, *A preciosa* (1731), de Sóror Maria do Céu, *Obras do diabinho da mão furada*, *Novela despropositada*, *Novela do zeloso desterrado* e *Novela Familiar Instrutiva*. Em comum, esse conjunto de obras, bem como os demais romances setecentistas aludidos anteriormente, está imerso nalgum tipo de marginalização, seja o esquecimento da crítica, a publicação tardia ou

ineditismo, a circulação em manuscrito, o uso de pseudônimo e/ou autoria incerta, apesar da importância que ele tem na história do romance português.

A *Novela Despropositada*, de Frei Simão António de Santa Catarina, ficou em manuscrito por aproximadamente duzentos anos. A sua primeira edição foi levada a cabo somente em 1977, por iniciativa de Nuno Júdice, que resgatou o texto nos arquivos da Biblioteca da Ajuda. As *Obras do diabinho da mãe furada*, romance cuja autoria é atribuída incertamente a Antônio José da Silva (O Judeu), foram publicadas pela primeira vez um século depois de escrita, entre 1860-1861, pelo diplomata brasileiro Manuel de Araújo Porto Alegre, que tomou como base o manuscrito depositado no acervo da Biblioteca Nacional de Lisboa. Um ano depois, a revista portuguesa *Archivo Pittoresco* exumou as *Obras* com o título *O fradinho da mão furada: novella diabólica. A Novela do Zeloso Desterrado* (1719), manuscrito de autoria ainda desconhecida que encontrei na Biblioteca Nacional, e *Novela Familiar Instrutiva*¹²⁴ (sem data), de José Joaquim Carneiro de Miranda e Costa, achada no acervo da Biblioteca da Ajuda, ainda não foram, até o momento, trazidas à estampa.

Segundo informações colhidas por Ferreira (1981), o manuscrito da *Novela do Zeloso Desterrado* foi adquirido em Londres, num lote que incluía alguns volumes não impressos das *Memórias da viagem de Francisco Xavier de Oliveira* e de obras referentes aos anos de 1728 a 1737. Essa circunstância aponta para a possibilidade da *Novela* ter sido escrita pelo Cavaleiro de Oliveira ou alguém próximo a ele. Na capa do códice (catalogado com o número 11041), é dito que ela foi “composta pelo bom ingénio de J. M. e dedicada aos colegiais senhores colegiais de Amesterdão”, um grupo que, a julgar pela descrição feita na dedicatória, seria formado por judeus desterrados de Portugal, dentre os quais o autor se incluiria. Seja como for, quem escreveu esse romance tinha a intenção de se salvaguardar no anonimato. Na advertência ao leitor, tecida de um jeito invulgar para a época, o autor, pondo-

¹²⁴ O título *Novela Familiar Instrutiva* é seguido pelo subtítulo *com explicação de todas as virtudes morais que contribuem para a boa educação, conduta e felicidade das famílias*.

se como senhor da sua pena, desafia o público e a Censura a dizer tudo que quisessem acerca sua da obra, pois, mesmo que cortassem o texto, antepondo-lhe restrições ou críticas severas, não seriam capazes de penalizá-lo, de maneira a arrancar-lhe “couro e cabelo”, já que não saberiam o seu nome.

O diálogo com a audiência, característica tão comum a romancistas do século XIX, tais como Camilo Castelo Branco, propicia acompanhar o percurso que o autor da *Novela do Zeloso Desterrado* supõe para o seu texto. Ao se reportar aos colegiais de Amsterdã e aos leitores em geral, ele vislumbra a possibilidade de circulação nesses circuitos, o que aconteceu em alguma medida. A análise do manuscrito que se encontra na Biblioteca Nacional de Lisboa, leva a crer que o romance passou por muitas mãos. Após deixar o autor, o texto foi reproduzido algumas vezes e por mais de uma pessoa. A cópia encontrada em Londres, que já havia sido transcrita a partir do original, continha duas caligrafias diferentes. Em 1981, um funcionário da BN, L. de Carvalho Dias, fez outra reprodução do texto. Entre esse intervalo, a probabilidade de outras transcrições terem sido faturadas é muito grande. Todavia, somente um estudo mais detalhado poderá certificar essa hipótese.

A *Novela Familiar*, por sua vez, catalogada com a inscrição 50-I-57, conta com 400 folhas e foi escrita durante o reinado de D. Maria I, a quem o romance é dedicado nestes termos: “Dedicada à Real Proteção de S.M.F. Augustíssima Rainha Nossa Senhora”. Malgrado a impossibilidade de definir, com precisão, o ano em que ela foi composta, pode-se afirmar que a sua datação remonta ao final do século XVIII. Na primeira página do códice, o autor se apresenta como juiz de fora da Vila da Campanha da Princesa (atual cidade de Campanha, Minas Gerais)¹²⁵, cargo que ele passa a exercer em 1798, quando D. Maria I determina a elevação dessa localidade à categoria de vila.

¹²⁵ Apesar de atuar como funcionário da Coroa no Brasil, José Joaquim Carneiro de Miranda e Costa era português. No *Registro Geral de Mercês de D. Maria I*, no livro 20, f. 265, conforme registro da Torre do Tombo, consta que Miranda e Costa exercia o cargo de juiz de fora da Vila de Alandroal em 1786, o que nos autoriza a incluir a *Novela Familiar Instrutiva* no rol dos romances portugueses.

Como esses últimos dois romances, é possível resgatar muitos outros exemplares que ainda permanecem sob a poeira das seções de manuscritos e obras raras/antigas da Biblioteca Nacional (Lisboa e Rio de Janeiro¹²⁶), Biblioteca da Ajuda, Torre do Tombo, Biblioteca do Palácio de Mafra, Biblioteca das Universidades de Coimbra e Évora, nos arquivos da Academia das Ciências de Lisboa ou ainda nos registro da Censura, onde se encontra a relação das obras nacionais que tiveram a licença de publicação negada.

De modo geral, a exígua atenção dispensada aos romances portugueses do século XVIII, além dos preconceitos e reducionismos aludidos anteriormente, costuma associá-los peremptoriamente à novela alegórica, às convenções neoclássicas, ao misticismo católico tridentino, ao artificialismo e exagero da representação barroca ou ao tom didático e sentimental, lugares-comuns que são invocados para circunscrever essa produção nos termos de uma literatura que se dilui na penumbra da irrealidade, distante, com efeito, das matrizes realistas que singularizam o romance como forma autônoma. Em que pese a incidência desses invólucros barrocos e/ou classicizantes, a ficção setecentista compõe um quadro mais denso e complexo, radicado na interpenetração de modelos composicionais divergentes e na relação ambígua com as instituições político-culturais. Assim, atitudes didáticas e alegóricas, aparentemente comprometidas com o discurso oficial, compartilham o espaço romancístico com intersecções timbradas de realismo e/ou lances picarescos.

Seguindo essa orientação sinuosa, *A Novela do Zeloso Desterrado* pactua com a representação da catequese católica, assumindo, por exemplo, que “toda fermosura mundana [...] não pode ser permanente”, sem deixar, no entanto, de acolher as “letras humanas” e um conteúdo judaizante sub-reptício. De igual modo, a *Novela Despropositada* se vale de um tecido narrativo múltiplo, no qual assimila parodicamente o tom patético-sentimental das

¹²⁶ A transferência, para o Brasil, de parte significa do acervo da Biblioteca da Ajuda e de outras bibliotecas ligadas à Coroa em 1807, nos leva a pensar que alguns exemplares da produção romancística dos Setecentos podem ter acompanhado a Família Real, sendo, mais tarde, anexados ao catálogo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, instituição cuja formação está diretamente ligada à referida transferência.

cantigas de temática amorosa ou entrelaça as constantes referências que faz ao universo fisiológico-sexual a uma ornamentação frásica sobrecarregada de expedientes barrocos e clássicos. Esse arranjo pode ser ilustrado na passagem em que o protagonista, José Patrício Pereira dirige um soneto a Maricas, dama por quem ele apaixona:

“Ay dolor! Ay dezero! Ay cuidado! / que quereis a um visconde enamorado?” dizia o Moço alinhando o seu desalinhado corpo. E, determinado dar um passeio pela porta da sua Querida, posto a caminho viu-se à janela e escarrou-lhe este Soneto que tinha achado não sei onde:

SONETO

Que galante que estás, linda, e bizarra!
Os teus dentes parecem de uma serra!
Quando Vénus te vir, logo te encerra;
e o meu amor então logo escarra.

Ora mostra-me já essa mascarra
pois sabes que minha alma por ti berra:
Dá-me tantos cabelos como terra
para trazer por prenda na samarra.

Não tenhas, não, Senhora, tanta birra;
porque a birra às Formosas tudo borra.
Eu não sei na verdade quem me empurra.

Olha que esta alma só por ti se mirra;
e na grimpa, por dó, traz uma gorra,
ó Barra, Berra, Birra, Borra, Burra! (SANTA CATARINA, 1977, p. 27)

Em primeiro lugar, convém notar a incidência de um invólucro poético-amoroso que vai sendo preenchido com uma linguagem grosseira, quase infamante, o que finda por subverter a função habitual do soneto, que, como se sabe, converge para o tratamento de assuntos sérios e elevados. Assim, a declamação dos versos é equiparada ao ato fisiológico de escarrar ou ao gesto animalesco de berrar. A configuração da mulher amada, embora invocada através do termo linda e Senhora, possível reminiscência das cantigas de amor, também se reveste de imagens grotescas, como a semelhança bizarra apontada entre seus dentes e uma serra, transbordando, desse modo, os limites da alocução encomiástica. Para compor esse quadro, signatário de uma arquitetura textual multidimensional, o narrador lança mão de uma

série de hibridismos: a poesia imbricada na prosa, o sublime intercalado ao rebaixado, a cantiga, modelo popular, misturada ao soneto, que é uma forma erudita, e ao jogo barroco da afirmação e negação. Por fim, o uso do português é acrescido do espanhol, ocorrência que se manifesta por mais de uma vez ao longo do romance, assinalando, conforme sugerido antes, para a incidência do bilinguismo como marca que persiste na produção romancística portuguesa do século XVIII.

Outro exemplo emblemático da densidade estrutural implicada na ficção setecentista é *Obras do diabinho da mão furada*. Embora o protagonista, André Peralta, se apresente como um católico convicto, chegando, no desfecho da narrativa, a vestir o “hábito do seráfico Padre São Francisco” (SILVA, 2006, p. 182), no convento de Xabregas, ele atravessa a narrativa na companhia de um diabo, o ambíguo e ardiloso Fradinho/Diabinho da mão furada, com quem perambula no caminho de Évora até Lisboa, praticando travessuras e aplicando embustes característicos de anti-heróis e malandros, o que permite traçar um itinerário descendente que desemboca no romance picaresco, onde estão seus irmãos *Lazarillo de Tormes*, *Guzmán de Alfareche* e os primos cervantinos das *Novelas Exemplares*.

Jerusa Pires Ferreira defende que as *Obras* se revestem “de todas as malícias da picaresca, num desafio à Inquisição e seus processos” (PIRES, 1995, p. 31), acondicionamento operado a partir de um acentuado malabarismo textual, capaz de construir um protagonista que é apresentado como “limpo de sangue, não é sovina e come carne de porco” (PEREIRA, 2006, p. 30), o que certifica a sua boa procedência cristã, mas que, nas interlocuções que estabelece com o diabo, os membros do clero, excetuando-se alguns bons, surgem retratados como “grandes indagadores das vidas alheias, desleais, ambiciosos, amancebados, movidos pela ausência de pasto espiritual, sendo, em suma, a pior gente que há no Mundo” (cf. SILVA, 2006, p. 96). Assim, conforme nota Kênia Pereira (2006), as várias vezes em que Peralta insiste em se passar por temente a Deus e à Santa Igreja, “devem sempre

ser encaradas como jogo de linguagem. Sob a pele desse discurso católico, esconde-se a fala de um cristão-novo ou cripto-judeu disposto a denunciar os tomentos vividos na mão da Inquisição e, ao mesmo tempo, driblar a censura” (PEREIRA, 2006, p. 31). Esse jogo furtacor se reflete também na constituição do Diabinho, que aparece em cena sob o disfarce do Fradinho, o que leva Kênia Pereira (2006) a se perguntar se não estaria Antônio José da Silva, através do emprego de uma simbologia popular (diabo em forma de frade), vingando-se sutilmente do Santo Ofício e de seus inoportunos algozes.

Em *A dialética da camuflagem nas Obras do diabinho da mão furada*, Maria Thereza Abelha Alves, chama atenção, nesse sentido, para a inversão das categorias do divino e do diabólico, que, tal como num jogo carnavalesco, confere às personagens elasticidade para irem-se transformando ao longo da narrativa-brincadeira. A hipótese da carnavalização também é referendada por Kênia Pereira, para quem o romance de Antônio José da Silva é embebido da cultura popular carnavalizada, que, pelo riso, vence o tom sério e oficial das instituições portuguesa do século XVIII, burladas sob os auspícios de uma ação que instaura a zombaria, o achincalhe e a desmistificação.

Para galgar esse grau de elaboração, o Judeu recorre a uma forma de representar que entrecruza diferentes camadas de realidade. Historicamente circunstancializada, a ação se passa no final do século XVI, no tempo de Felipe II, de quem André Peralta fora soldado na região de Flandres. A esse pano fundo, o narrador acrescenta o onírico e as visões para apresentar o quadro social que desenrola. Na segunda parte da narrativa, Peralta é levado em sonho pelo diabo ao inferno, cenário onde são desveladas as engrenagens que movem a sociedade portuguesa. Malgrado a contextura insólita que circunda esse espaço, as personalidades que desfilam por ele carregam as idiossincrasias, vícios e paixões inerentes ao mundo setecentista. Nessa tela, se movimenta, sob o olhar zombeteiro do diabo e a visão pretensamente cônida do soldado, a corrupção e arrogância dos nobres, a venalidade dos

funcionários da Coroa, a luxúria dos freiráticos, o zelo farisaico do clero e até mesmo o rei, cuidadosamente cingido na figura de Saul. Na sequência desse episódio, o diabo mostra a visão do palácio dos sete pecados capitais a André Peralta. Proeminente alegórica, essa cena se propõe a mergulhar nas entradas da condição humana, descolando-se, para tanto, de uma circunscrição geográfica específica. O demônio insiste que aquilo que vai passando diante dos olhos do protagonista é uma representação, o que assegura uma interligação com a realidade tangível, cuja captação exige, num contexto de vigilância, um fazer artístico autodefensivo, em que os acordes oblíquos e metafóricos da consciência narrativa se apresentam como um meio ágil para se contornar os mecanismos de controle.

Comprovada a existência de romance doméstico no Portugal setecentista e demonstrada a necessidade de problematizar os lugares-comuns que circundam as manifestações desse gênero, convém salientar as pontes que essa produção estabelece com a escrita romântica do século XIX e as possíveis contribuições desse diálogo na consolidação dessa forma como gênero predominante nas letras portuguesas.

A irradiação do patrimônio ficcional setecentista, uma das garantias de existência e manutenção dessa herança cultural, é perceptível nas obras de figuras cardeais da tradição romântica lusitana do século XIX, como Alexandre Herculano, José Joaquim Rodrigues de Bastos (Conselheiro Bastos) e Camilo Castelo Branco. Em *Pároco de Aldeia*, Herculano faz menção explícita ao Fradinho da mão furada. Ainda que não seja possível afirmar se a referência diz respeito ao romance de Antônio José da Silva ou à lenda homônima, muito recorrente na cultura oral-popular e fonte usada pelo Judeu, fica a certeza de que o autor de *Eurico* conhece o repositório narrativo em questão e o recupera na construção do seu texto¹²⁷.

A Virgem da Polônia, do Conselheiro Bastos, romance que aparece entre os mais lidos no

¹²⁷ A referência, tal como aparece no *Pároco de Aldeia*, diz o seguinte: “A alhada da porta da igreja, nascida daquelas tafularias tolas do Manuel da Ventosa e de sua companheira, acabou de divulgar o negócio, sem que nisso andasse o Fradinho da mão furada nem os jesuítas, gente de poder misterioso e terrível, nem, finalmente, o judeu errante, que tantas maravilhas obra atualmente na terra” (HERCULANO [s.d.] apud SIMÕES, 1987, p. 256).

intervalo que vai da década de 1840 até 1860, segundo levantamento de Luís Sobreira (2001), é um prolongamento emblemático da tendência moralizante setecentista, configurando-se “[...] essencialmente como uma continuação das obras do Padre Teodoro de Almeida” (SOBREIRA, 2001, p. 9). De modo semelhante ao que ocorre em *Feliz Independente*, a ação do romance em questão, orientada pelo desejo de depurar os pressupostos axiológicos cristãos, transita por um cenário exótico, mas sempre com a preocupação de interligá-lo a um enquadramento histórico-cultural português. É imprescindível notar que “o êxito do Conselheiro Bastos traduz a permanência de uma procura importante de literatura edificante” (SOBREIRA, 2001, p. 3), demanda que sinaliza não só para determinadas tonalidades do gosto do público leitor, mas também para a resposta estética que o romance lhe oferece. Familiarizado ao gosto do público, o autor da *Virgem* encontra, na força da tradição romancística dos Setecentos, os insumos para a construção da sua obra. Em última análise, está-se diante de uma situação que, mais uma vez, evidencia a intimidade do público-escritor-mercado editorial oitocentista com um modelo literário fortemente enraizado na tradição setecentista local.

Por se tratar de um tema ainda inexplorado, as pontes entre os romances portugueses do século XVIII e XIX reclama um exaustivo trabalho de catalogação e análise, magnitude inviável se considerarmos as dimensões desta tese. Um levantamento mais detalhado daria conta, sem dúvida, de uma miríade de contatos entre autores setecentistas e oitocentistas, bem como da ressonância que as obras dos primeiros tiveram nas produções dos segundos. No intuito de colmatar parcialmente essa lacuna, a referida questão ficará delimitada ao diálogo que Camilo Castelo Branco travou com o século XVIII.

Em boa medida, a dificuldade que a ficção camiliana apresenta ao ser classificada ou a sensação de deslocamento que ela causa em relação às gerações de escritores oitocentistas advém do fato de Camilo ter uma disposição invulgar para albergar motivos,

questões e modelos narrativos oriundos do século XVIII, diferente de seus pares, que concentravam suas penas na ponte Idade Média/Século XIX, caso muito comum nos romances de Alexandre Herculano e Almeida Garrett, ou enfatizavam o enquadramento histórico oitocentista, como Lopes de Mendonça, Júlio Dinis e Eça de Queiroz. Essa marca distintiva pode ter dado azo a Eduardo Lourenço identificar a posição de Camilo como um gesto que teria desembocado na “desdramatização da consciência literária fixada no estatuto da realidade nacional” (cf. LOURENÇO, 1992, p. 89), marcando posição diversa daquela que adota Portugal, “enquanto realidade histórico-moral, como o núcleo da pulsão literária de toda ou quase a grande literatura do século XIX” (cf. LOURENÇO, 1992, p. 80). Em outras palavras, Camilo teria se esquivado de fundar sua produção romancística na representação diagnóstico-reformadora da sociedade portuguesa. No entanto, como o próprio Eduardo Lourenço reconhece em outro momento,

A situação de Camilo Castelo Branco na [...] perspectiva portuguesa é bastante singular. [...] ele é um homem entre dois mundos. [...] tem um pé no mundo antigo da monarquia absoluta que não acabava de agonizar perante os seus olhos, mundo de que será afinal o verdadeiro cronista se não o romancista, e o outro no mundo novo de um liberalismo que não escapará nunca aos seus sarcasmos e às suas invectivas. [...] O autor de *Amor de Perdição* é, acima de tudo, um memorialista de gênio, bem na tradição do século XVIII (LOURENÇO, 1991, p. 21).

Cabe destacar que a construção dessa imagem tem como pano de fundo a ideia de que Camilo teria adotado a passionalidade como núcleo de suas narrativas, compensando o fato de ter encerrado a História e Política oitocentistas num lugar de indiferença. Além disso, ela deixar insinuar que a ficção camiliana é contornada por um timbre arcaizante. Pondo de lado essas entonações, a imagem em apreço conserva subsídios interessantes para se abordar a pena fugidia de Camilo, patenteando a topografia que ela percorre e, com mais propriedade, o modo particular como apresenta a realidade. Essencialmente romancista, o autor de *A Brasileira de Prazins* posiciona uma consciência estético-literária alternativa às gerações de

escritores que arregimentaram seus textos na busca de respostas para a pergunta *o que é ser português e qual a função de Portugal no mundo contemporâneo?*

Essa postura levou Alexandre da Conceição, na esteira de muitos homens de letras do século XIX, a dizer que, para “o Sr. Camilo Castelo Branco, escrever um romance não é vazar numa obra de arte uma sugestão moral, uma convicção de nosso espírito, [...], é finalmente escrever para fazer estilo e fazer estilo para não dizer nada” (CABRAL, 1982, p. 82). Conquanto não tenha ignorado essas questões, talvez o problema mais emergente para Camilo fosse entender *como se constitui o romance português?* Assim sendo, ele se defronta com a necessidade incontornável de se deslocar em direção ao passado para restaurar e/ou estabelecer a tradição romântica nacional que ficou soterrada, reunindo condições de, na contemporaneidade, desempenhar papel de relevo no movimento que resultou na ascensão do romance à condição de gênero dominante.

A pintura de um Portugal liberal, submetido ao reino do dinheiro, se desenrola através da sincronização com o mundo do Antigo Regime, em estágio crepuscular mas preservado em seus suportes ficcionais. “É um Portugal vivendo segundo dois ritmos inconciliáveis e todavia conciliados [...] na ficção camiliana” (LOURENÇO, 1991, p. 222). Desse movimento ubíquo, resulta um tecido narrativo instável e pluridimensional, expressão paradigmática das contradições que envolvem os desdobramentos do romance português, posicionado, não raro, num entretempo (um presente que é constantemente instado a se voltar para o passado), num entre-espacço (um periférico que caminha paralelamente e/ou entrelaçado ao que é considerado central) e num entremodo, isto é, uma operação mimética que encena, em acordo com o binômio causa/efeito, o quotidiano e familiar, mas não prescinde totalmente do casual, incerto e extraordinário. Nesse sentido, o século XVIII e as suas produções marginalizadas se tornam estratégicos para Camilo. Na esfera do romance, parte significativa de suas obras tem a centúria setecentista como ambiente.

Amor de Perdição é um exemplo acabado desse aproveitamento. O romance transcorre na segunda metade do século XVIII. A data mais remota é o ano de 1758, quando Fernão Botelho, avô paterno de Simão, é envolvido num episódio histórico memorável: o atentado contra o rei D. José I. A proximidade com o Duque de Aveiro, apontado com um dos responsáveis pela tentativa de regicídio, provocou a prisão de Botelho nas masmorras da Junqueira, de onde ele saiu graças à intercessão do Marquês de Pombal, de quem se tornara “até benquisto [...] porque tomara parte na prova que este fizera do primor de sua genealogia sobre a dos Pintos Coelhos do Bonjardim do Porto: pleito ridículo, mas estrondoso, movido pela recusa que o fidalgo portuense fizera de sua filha a filho de Sebastião José de Carvalho” (CASTELO BRANCO, 2006, p. 96). Por essa passagem, nota-se que o narrador camiliano não negligencia os eventos históricos, antes os recupera pela via da problematização cômica, colocando em ridículo a gravidade do tom historiográfico e lançando luz sobre aspectos eventualmente omitidos pelos historiadores. Muito provavelmente, um romancista português do século XVIII não teria condições de retratar esse episódio sob um ângulo frontal e satírico, tal como Camilo tece, resgatando do silêncio uma consciência estético-literária cujo florescimento foi espartilhado.

Pela parte materna, a genealogia de Simão também se interliga a personalidades proeminentes da cena setecentista, igualmente absorvidas sob um viés galhofeiro e banal. A sua mãe era dama de D. Maria I, tendo sido “criada em Mafra e Sintra, na Bemposta e Queluz (CASTELO BRANCO, 2006, p. 99). Domingos Botelho, o pai do protagonista, é frequentador do Paço, onde tentava granjear a estima da monarca e de seu marido, D. Pedro III. Além de “fazer rir a rainha com suas facécias, [...] Botelho [...] recebia do bolsinho da soberana uma farta pensão, [...] com a qual fiara [...] o encargo de juiz de fora de Cascais” (CASTELO BRANCO, 2006, p. 97) e a pretensão de se casar com D. Rita Castelo Branco, evento que se realiza em 1779, ano em que o doutor Bexiga, como Domingos era jocosamente

conhecido na Corte, obtém de D. Maria I o favor de “amolecer as durezas da dama” (CASTELO BRANCO, 2006, p. 97).

Todavia, é na trajetória de Simão Botelho que se encontra o cerne da tensão que se instala a partir do encontro dos dois mundos. Nascido em 1784 e formado sob a égide dos valores do Antigo Regime, Simão incarna o contraponto/afirmação dessa ordem. Em 1801¹²⁸, na iminência das invasões francesas, ele adere ao pensamento revolucionário e prega o fim da ordem absolutista. “Mirabeau, Danton, Robespierre, Desmoulins [...] eram nomes de soada musical aos ouvidos de Simão” (CASTELO BRANCO, 2006, p. 107)¹²⁹. No entanto, essa fase, que encaminha o herói na direção da nascente ordem liberal, é sucedida por uma reconversão aos códigos do Antigo Regime. Na ânsia de convencer a família da viabilidade do seu amor por Tereza, ele abdica do ímpeto revolucionário. “No espaço de três meses fez-se maravilhosa mudança nos costumes de Simão. As companhias da ralé, desprezou-as.” (CASTELO BRANCO, 2006, p. 108).

Essa manobra se traduz num alto custo para o protagonista. Embora faça concessões à mentalidade aristocrática dos seus pais, ele nutre o desejo de ancorar suas escolhas afetivas nos seus méritos pessoais. Assim, “estudava com fervor, como quem já dali formava as bases do futuro renome e da posição por ele merecida, bastante a sustentar dignamente a esposa.” (CASTELO BRANCO, 2006, p. 110), aspiração que implicava o ingresso no mundo do trabalho e do dinheiro, contrapondo-se à ascensão baseada na linhagem. Mais adiante, quando o romance atinge um dos instantes de maior concentração dramática, em decorrência do encarceramento de Tereza no convento de Viseu, o narrador se embrenha pela interioridade de Simão e revela um sujeito tomado não por “sentimentos nobilíssimos”, mas afogado na “crise ignobil da falta de dinheiro”. Conforme apontei em

¹²⁸ Para efeito de datação, consideraremos que o século XVIII se encerra em Portugal no ano de 1807, quando a Família Real foge para o Brasil, levando à derrocada da ordem em que se apoiava o Antigo Regime.

¹²⁹ O tema da Revolução Francesa é certamente um ponto que o romance português setecentista não pode desenvolver abertamente. Ao incorporá-lo, Camilo, mais uma vez, resgata da indigência a memória narrativa dessa época e a coloca num nível quotidiano de realidade.

outro momento (2009), o protagonista se defronta com a constatação de que os meios pecuniários são alçados à condição de elemento imprescindível à concretização e manutenção de um eventual relacionamento amoroso com a filha de Tadeu de Albuquerque. O amor está de tal forma relacionado com o mundo econômico, que não é difícil perceber que é principalmente este, e não aquele, o sangue que faz pulsar o coração, lembra Oliveira (2005).

A título de ilustração, vejamos a cena mais de perto.

– Desconfio duma coisa, rapariga.
 – O que é, meu pai?
 – O nosso doente está sem dinheiro.
 [...] Foi Mariana levar o caldo a Simão, que lho rejeitou como distraído em profundo cismar.
 – Pois não toma o caldinho? – disse ela com tristeza.
 – Não posso, não tenho vontade, menina; será logo. Deixe-me sozinho algum tempo; vá, vá; não passe o seu tempo ao pé dum doente aborrecido.
 – Não me quer aqui? Irei, e voltarei quando vossa senhoria chamar. Dissera isto Mariana com os olhos a reverem lágrimas. Simão notou as lágrimas, e pensou um momento na dedicação da moça; mas não lhe disse palavra alguma. E ficou pensando na sua espinhosa situação. Deviam de ocorrer-lhe ideias aflitivas, que os romancistas raras vezes atribuem aos seus heróis. Nos romances todas as crises se explicam, menos a crise ignóbil da falta de dinheiro. Entendem os novelistas que a matéria é baixa e plebeia. [...] Não é bonito deixar a gente vulgarizar-se o seu herói a ponto de pensar na falta de dinheiro, um momento depois que escreveu à mulher estremecida uma carta como aquela de Simão Botelho. Quem a lesse, diria que o rapaz tinha postadas, em diferentes estações das estradas do país, carroças e folgadas parelhas de mulas para transportarem a Paris, a Veneza, ou ao Japão a bela fugitiva! [...] Pois eu já lhes fiz saber, leitores, pela boca de mestre João, que o filho do corregedor não tinha dinheiro. Agora lhes digo que era em dinheiro que ele cismava, quando Mariana lhe trouxe o caldo rejeitado. A meu ver, deviam atribulá-lo estes pensamentos: Como pagaria a hospitalidade de João da Cruz? Com que agradeceria os desvelos de Mariana? Se Teresa fugisse, com que recursos proveria à subsistência de ambos? (CASTELO BRANCO, 2006, p. 175-177).

Momentos antes dessa digressão, Simão já havia recusado a ajuda financeira que João da Cruz oferecera por entender que isso feriria seus brios de fidalgo, o que reforça o dilaceramento interno experimentado por ele. Esses valores também são invocados nos momentos em que Simão tem a oportunidade de fugir após matar Baltazar Coutinho ou quando lhe oferecem a comutação da pena de degredo por dez anos de prisão em Portugal. Indiferente aos rogos de Tereza, que calcula um eventual casamento pós-cárcere, Simão

rechaça essas ofertas em nome da honra, abrindo mão do sonho de obter, mediante o trabalho, “o pão de cada dia e o repouso no seio” (cf. CASTELO BRANCO, 2006, p. 244) da amada. Ao fim e ao cabo, o algoz que conduz Simão ao destino funesto é o conflito (levado ao paroxismo), que se trava entre a *imago mundi* do Antigo Regime (assentada na honra e pureza do sangue) e a ordem liberal (esteada na privatização dos afetos). Cisão que ele não consegue resolver internamente, já que, em sua perspectiva, o trabalhador virtuoso, apto a prover uma família, não prescinde do homem honrado conforme os códigos da fidalguia, gerando uma narrativa avessa a um enquadramento unidimensional, perpassada pelas lógicas (divergentes porém complementares) dos séculos XVIII e XIX.

A anamnese setecentista operada pelo *Amor de Perdição* recai também sobre elementos secundários da obra, como o título. Camilo, arguto explorador das expectativas e gostos de leitura do público oitocentista, filia seu texto, até certo ponto, à exemplaridade moral das histórias de amor, valendo-se, para tanto, da axiologia amorosa sintetizada pelas narrativas didáticas do século XVIII. Nomear o romance com base no consórcio celebrado entre o substantivo *amor* e a locução adjetiva *de perdição* parece apontar para uma mensagem de cunho pedagógico. Além de excitar o imaginário sentimental desse público, empregando um termo vinculado ao campo amoroso, o título se presta a aludir ao discurso da moral familiar, como se quisesse anunciar, em forma de chamariz, uma mensagem instrutiva, alertando para a o fato do amor, se desligado dos valores cristãos, poder redundar em morte e degradação. O emprego da locução *de perdição*, nesse sentido, exerce um papel semelhante ao de um selo de qualidade, atestando a boa procedência moral do romance. Talvez estivesse aqui o ranço das velhas histórias do Padre Teodoro de Almeida de que Camilo fala (ironicamente) no prefácio da quinta edição, possibilitando que “as senhoras o lessem nas salas, em presença de suas filhas ou de suas mães, sem precisarem esconder-se com o livro no

seu quarto de banho" (cf. CASTELO BRANCO, 2006, p. 84). A recuperação dos referenciais setecentistas, desse modo, atua no fomento e blindagem do romance em questão.

No que concerne ao aproveitamento do século XVIII pela ficção camiliana, *A Caveira da Mártir* abriga um exemplo bastante paradigmático. Nela, Camilo recorre ao motivo do manuscrito encontrado. Consoante o argumento narrativo apresentado no prefácio de *A Caveira*, esse romance deriva de um manuscrito que remonta ao ano de 1739. Iniciado pelo alemão Josse Frisch, quando era imigrante em Portugal, o texto teria passado para as mãos do seu neto, Leonardo Frisch, que o repassara a Fernando Luís Guião em 1837, na cidade de Berlim. Em 1864, Guião, já em Lisboa, falece e sua livraria é leiloada, ocasião em que o narrador arremata o manuscrito. É escusado dizer que essa história resulta de uma operação ficcional que Camilo constrói para conferir veracidade ao texto. De todo modo, ela é representativa da relação que ele estabelece com o romance português setecentista. De modo análogo ao narrador, ele se porta como alguém que resgata documentos deixados ao abrigo da poeira, restritos, por vezes, a uma circulação não impressa e, em muitos casos, repatriados após um longo período em terras estrangeiras.

A recuperação de um manuscrito do século XVIII também está na origem de *A Sereia*, romance que Camilo publicou em 1865. No entanto, diferentemente do que ocorre em *A Caveira da Mártir*, a retomada dessa técnica apresenta "a particularidade notável de, neste caso, o manuscrito ter mesmo existido e de a "sereia" não ser somente produto da imaginação que o romancista louvou a par da verdadeira história" (MARTINS, 2005, p. 11). Nas primeiras páginas do romance, na sequência da epígrafe, o narrador adverte que o texto deriva de um manuscrito datado de 1768. Atribuído a João de Melo e Nápoles, o original teria sido encontrado "na livraria do barão de Prime, fidalgo de Viseu, falecido há poucos" (CASTELO BRANCO, 2005, p. 221). Essas informações seriam facilmente creditadas à retórica ficcional camiliana, não fosse o faro de Júlio Dias da Costa, que adquire o manuscrito *Carta de um*

amigo a outro escrita do Porto ou istória da vida de D. Joachina Antonia chamada a Sereia e descobre em 1925 as digitais do autor de São Miguel de Seide. Cinco anos mais tarde, Dias publica a obra em volume, ocasião em que autentica os dados apresentados por Camilo. As únicas divergências substanciais que ele identifica se referem à autoria do manuscrito, que é assinado apenas com um F e não por João de Melo e Nápoles, e ao número de páginas, contabilizado em 94, contrariando as 50 folhas de que o romancista dera conta em 1865. No demais, Júlio Dias conclui, após cotejar o romance de Camilo e o manuscrito, que este fomentara a urdidura daquele. “[...] no manuscrito se continha, de fato, a narração da vida daquela mulher a quem o escritor chamou de Joaquina Eduarda, a Sereia do bem conhecido romance publicado em 1865” (DIAS, 2005, p. 329).

Serafina Martins (2005) aprofunda a comparação feita por Dias, chegando a resultados relativamente próximos. No que tange especificamente ao enredo, ela confronta os textos e aponta que no manuscrito, tal como se dá no romance, o nascimento da protagonista ocorre em Viana do Castelo, o círculo familiar é composto por uma irmã e um irmão, a Sereia vai para um convento, se envolve com um estudante, foge para Sevilha e é abandonada posteriormente. Martins chama atenção também para elementos estruturais que são comuns aos textos em questão, tais como a adoção da carta enquanto alavanca da trama, o conflito entre as imposições sociais, ancorada na fatalidade, e o desejo particular dos personagens. Nesse domínio, cabe enfatizar ainda o emolduramento de episódios-chave no *locus* monástico, espaço onde Camilo fermenta o material com que produz esse romance e diversos outros. É precisamente aqui que reside um dos indícios mais contundentes da restauração camiliana do século XVIII. A dimensão freirátilico-conventual que acompanha a sociedade portuguesa setecentista, traço que ajudar a entender as particularidades desse tempo, foi largamente textualizada pela representação romancística da época, mas recoberta, não raro, por uma superfície pedagógica. Nas tintas camilianas, no entanto, essa questão-tabu é

realinhada, *grosso modo*, sob uma perspectiva paródica, ou melhor, a partir de um olhar que busca escavar as camadas nevrálgicas desse aspecto.

A opinião que Tereza exprime sobre o primeiro convento para o qual é enviada sumariza um paradigma: “Creio que em toda a parte se pode orar e ser virtuosa, menos neste convento.” (CASTELO BRANCO, 2006, p. 184). N’A *Sereia*, o desenho do ambiente conventual segue a máxima da protagonista de *Amor de Perdição*. Destinado ao confinamento das mulheres, controle da sexualidade e desenvolvimento das vocações religiosas, esse espaço cumpre funções incompatíveis com as expectativas do poder eclesiástico, convertendo-se, paralelamente, em núcleo de subversão da ordem. Assim, a modéstia e espiritualidade competiam com um sistema de comunicação clandestino e a efervescência social que se desenvolviam interna e externamente.

No oitavo dia de convento, a protagonista de *A Sereia* se emancipa das obrigações e preceitos impostos às freiras de Santa Clara. Ao cabo desse período, ela estabelece relação com as religiosas de má reputação, partilhando da convivência ilícita do gradil.

As freiras de má nota convidaram uma tarda sua recente amiga a ir com elas para uma grade chamada de galhofa. Joaquina desejosa de distração, foi à grade. Concorriam à galhofa dois padres loyos, um arcediago, dois cavalheiros de cabelos brancos tressalando pivetes, e um académico da universidade que viera a férias de natal. Uma das freiras ardia de amores do arcediago, outra de um loyo, e a terceira do outro frade. Os cavalheiros almiscarados eram pretendentes a duas religiosas quarentonas, que, de amuadas, por motivos desconhecidos da minha perspicácia, não foram à grade. O académico era irmão duma noviça, que a prevista mestra do noviciado não deixara concorrer com as freiras doudas. O aparecimento de Joaquina Eduarda lançou o espanto naqueles arraiais de amor. Loyos, arcediago, cavalheiros e académico, estavam todos embevecidos nela, com roaz desgosto das outras senhoras. (CASTELO BRANCO, 2005, p. 66).

A inserção de Joaquina no circuito contra-hegemônico se dá ainda por meio da troca de cartas com Gaspar, o que redunda, posteriormente, no abandono da vida monástica e subsequente fuga para Sevilha, operação que, conforme apontado no capítulo II, promove o encontro dos personagens com os ardis da picaresca. Sob o disfarce de Carlos e Carolina, o

par amoroso chega até a cidade espanhola, onde experimentam as delícias proporcionadas pelo embuste. Nas noites frias de dezembro e janeiro, liam *D. Quixote*, *Lazarillo de Tormes* e *Guzmán de Alfarache* e riam muito “com a chávena de chocolate ao lado e a lenha a crepitá no fogão” (CASTELO BRANCO, 2005, p. 121). Estruturalmente, essa troca de ambiente permite detectar um movimento, que, na sequência do desvelamento das engrenagens que fazem girar o mundo conventual, conduz a narrativa, sob o patrocínio de reminiscências picarescas, para um espaço laico e secular. Pode-se pensar que Camilo se volta para o século XVIII e propõe, tendo como ponto de partida a *imago mundi* predominante nesse tempo e procedimentos marginais coetâneos, uma reorientação no modo de representar aquilo que, por vezes, ficara apenas sugerido nas brechas textuais. Esse procedimento requer a soma de duas linhas discursivas divergentes: o romance de matriz didática e a narrativa picaresca, patenteando uma estrutura ficcional extremamente ambígua e pluriestilística, que ziguezagueia entre tempos e modelos romancísticos diversos. Assim, confrontando-se com o sentimentalismo ou com a consciência literária instrutiva, como ocorre, nesse caso, com o picaresco, que ficara soterrado em Portugal nos séculos XVII e XVIII, mas ressurge como ingrediente que contribui para a constituição do romance oitocentista.

Na elaboração de *A Sereia*, Camilo recorreu, paralelamente à fonte manuscrita, a uma pesquisa sobre o século XVIII que realizou nos arquivos da *Gazeta Literária*, periódico redigido pelo Padre Francisco Bernardo de Lima que circulou no Porto entre os anos de 1761 e 1764. Através desse material, ele procura oferecer ao leitor a sensação de familiaridade com a cena portuense da segunda metade do século XVIII, sem deixar a dever muito para a imagem oitocentista que ela constrói da “sempre leal cidade do Porto” em *A Mulher Fatal*, por exemplo. A inauguração do teatro lírico do Corpo da Guarda em 1762, evento que abre a narrativa e serve como ponte para a história de Joaquina, é cuidadosamente tecida com base nas informações extraídas da *Gazeta*, garantido à representação uma precisão jornalística,

responsável pela sugestão de real em que o romance redunda. Com efeito, o leitor percorre a cena com a impressão de estar diante de um evento quotidiano do século XVIII, como se estivesse lendo uma imagem ficcional da contemporaneidade oitocentista, donde se evidencia, mais uma vez, a interpenetração desses mundos na pena de Camilo.

3.4 – *A Brasileira de Prazins, A Preciosa e os maridos celestiais*

Para analisar mais detidamente a exploração camiliana dos processos ficcionais setecentistas, enfatizaremos os desdobramentos dessa operação em *A Brasileira de Prazins*, livro publicado em 1882, período em que o escritor de São Miguel de Ceide, já tendo percorrido três décadas de produção de romances, acumula larga experiência no manuseio de diferentes matrizes dessa forma.

Lançada em plena voga do Naturalismo, essa obra atesta a independência de Camilo em relação aos paradigmas literários preeminentes e a capacidade de percorrer, num mesmo texto, concepções díspares de romance, muitas das quais extemporâneas. Emparelhado ao determinismo científico, irrompe na *Brasileira* um conjunto de superstições e elementos extraídos do imaginário eclesiástico (culto às relíquias e a crença no demônio íncubo); tratados de medicina, como o *Manual*, de Raspail, transitam ao lado de brochuras devocionais de cunho popular, como *Horas do Cristão* e *Mês de Maria*. Ao abrigo dessa diretriz estética, a suposta loucura da protagonista Marta de Prazins é explicada com base em dois caminhos divergentes. Em primeiro lugar, a partir do conceito de hereditariedade. Os constantes achaques que a colocavam em estado de debilidade seriam uma moléstia herdada da mãe. Pelo lado religioso, as causas da doença, também encontradas no seio materno, mas sob um ponto de vista moral, estariam nos maus princípios que a mãe lhe inculcara, adquiridos através do exemplo e não pela transmissão genética.

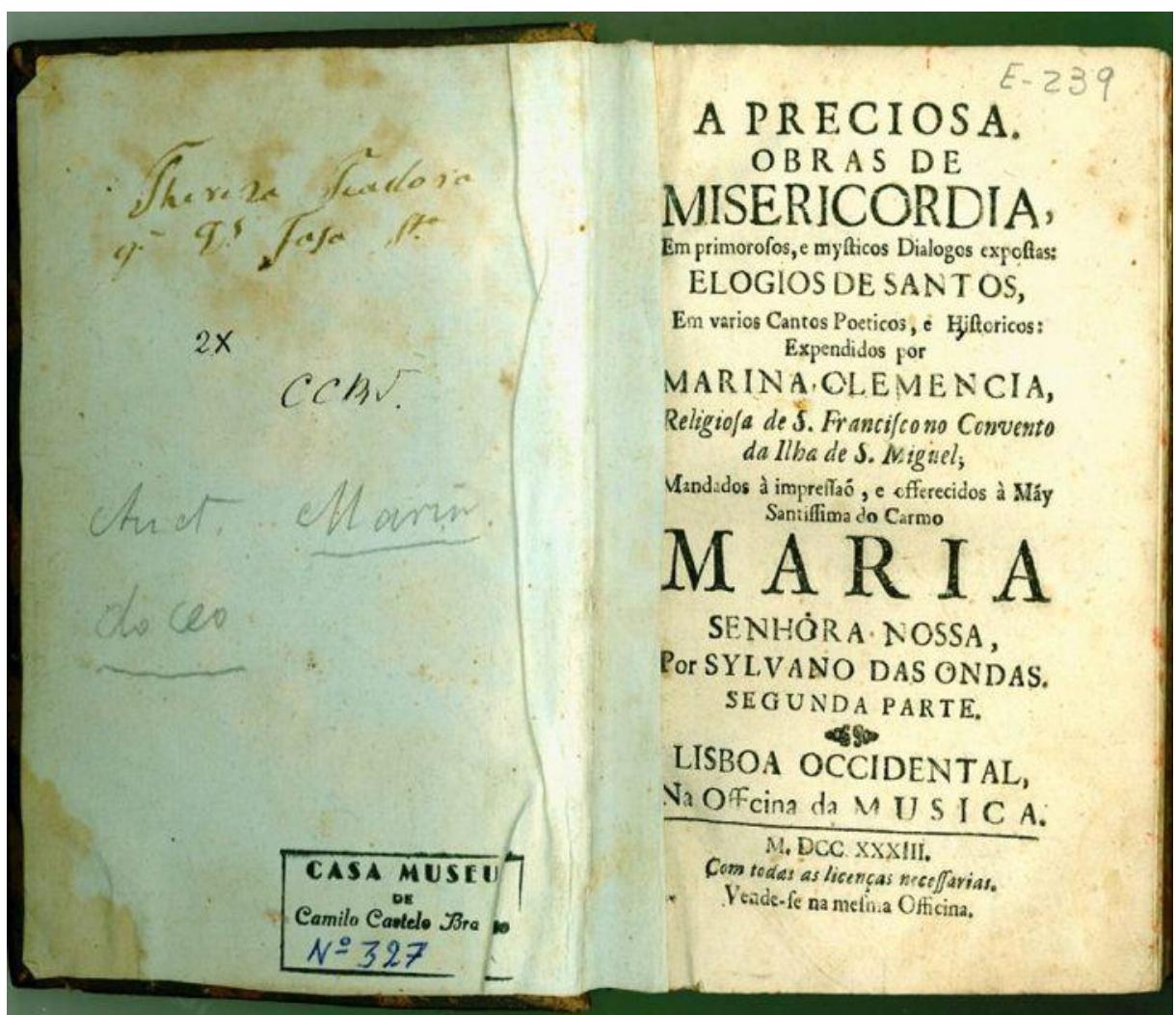
Atento aos dois discursos, o narrador os recupera cínica e criticamente, sem aderir a este ou aquele, facultando ao texto sua autodeterminação estruturante. Agrupados na boca de Maria Vilalva, eles são relativizados, com remissões aos limites e equívocos a que são suscetíveis. Como beata, Maria tinha “este horror moderno, científico da hereditariedade; mas o que a impulsionava na sua resistência [...] era ter sido má mulher a mãe de Marta. De má árvore ruim fruto – era toda a sua filosofia, que se encontra diluída modernamente nas explorações fisiopatológicas [do] determinismo” (CASTELO BRANCO, 1995, p. 130).

Com esse procedimento, que agencia o romance em questão como centro de intercâmbio entre signos genéricos, Camilo conjuga os modelos narrativos mais contemporâneos àqueles que vinham sendo gestados pela tradição romântica e/ou oral-religiosa desde tempos remotos, entretanto “perdidos no crepúsculo da literatura arqueológica” (cf. CASTELO BRANCO, 1995, P. 215). Assim, entrelaça motivos do romance histórico, textualizando as revoluções da Maria da Fonte (1846) e a Patuleia (1846-1847), à tendência que aborda questões contemporâneas, tomando como pano de fundo o triângulo amoroso formado por Marta, José Dias e Zeferino; associa episódios picarescos a lances que dialogam frontalmente com a literatura, dita, alegórica e didática do século XVIII.

Diferentemente do *Amor de Perdição*, *A Sereia* e *A Caveira da Mártir*, que assentam suas representações na sociedade portuguesa setecentista, *A Brasileira de Prazins* se localiza no século XIX e, a partir dele, conversa a com a literatura da centúria anterior. A produção de Sóror Maria do Céu surge, nesse sentido, como uma interlocutora de destaque, entremeando o processo de criação da personagem Marta de Prazins e a contextura dramática que lhe é intrínseca.

A menção que Camilo faz à escritora setecentista em seu romance, conquanto explícita, não permite determinar a que texto dessa autora ele se refere. No entanto, o exame do seu espólio e do catálogo de livros que ele leiloou em 1870 outorgam-nos algumas pistas

sobre essa questão. No referido catálogo, está listada *A Preciosa, Allegoria Moral*, publicada em 1731 na “Officina de Musica por D. Jayme de La Te e Sagau, Cavalleiro da Ordem de São Tiago”; oferecida a “Excelentissima Senhora D. Maria Anna das Estrellas, Religiosa no Mosteiro da Esperança de Lisboa”; e assinada pela Madre Marina Clemencia, religiosa de São Francisco no Mosteiro da Ilha de São Miguel. No acervo da Casa Camilo, museu responsável pela biblioteca que o romancista deixou ao morrer em 1890, consta um exemplar de *A Preciosa, Obras de Misericordia, Em primorosos, e mysticos Dialogos expostas: Elogios de santos, Em varios Cantos Poeticos e Historicos*, volume publicado em 1733, também estampado na Oficina da Música e atribuído ao engenho de Marina Clemência, mas oferecido, nesse caso, “à Māy Santissima do Carmo Maria Senhora Nossa”.



Folha de Rosto da edição de 1733 de *A Preciosa* que consta no acervo camiliano.

Nas duas situações, os livros são assinados por Marina Clemência, autodeclarada religiosa franciscana do convento de São Miguel da Ilha¹³⁰. Esse detalhe não escapa à atenção de Camilo. Na contracapa da publicação de 1733, ele inclui uma nota a lápis, em que diz: “Auct. Maria do Ceo”. Essa observação indica manuseio da obra, bem como um relativo conhecimento sobre a autora. A informação sobre o pseudônimo era acessível apenas a quem tivesse contato com a vida e obra de Sóror Maria do Céu, caso que parece ser o de Camilo. Além disso, o fato de *A Preciosa* do catálogo do leilão ser diferente daquela que ficou preservada no espólio leva a crer que o romancista oitocentista conhecia mais de um texto da escritora dos Setecentos. É muito provável que a edição de 1731 tenha sido arrematada em 1870, uma vez que não integra a lista de livros inventariada depois do falecimento de Camilo. Donde se colige que o volume de 1733 pode ter ficado como despojo do leilão ou ter sido adquirido posteriormente. A segunda hipótese parece ser a mais plausível, haja vista que Camilo leiloou sua biblioteca pela segunda vez em 1883 e *A Preciosa* não integrava a lista de obras à venda. Em que pese essas circunstâncias, fica assegurado que o autor de *Amor de Perdição* conhecia a obra de Sóror Maria do Céu. Conhecimento derivado certamente da leitura/contato com *A Preciosa*. Assim sendo, o diálogo estabelecido entre *A Brasileira de Prazins* e a escritora setecentista requestou essa obra como mediadora, pressuposto que subsidiará a aproximação ora em curso.

Simultaneamente à atividade religiosa, Sóror Maria do Céu se dedicou ao ofício de escritora, legando uma obra extensa e variada. No âmbito da prosa, assinou duas biografias (*Biografia de Madre Helena da Cruz*, ainda em manuscrito, e *A Feniz Apparecida... com sua Novena & Peregrinação ao Sinay*, biografia dedicada Santa Catarina de Alexandria), três romances (*A Preciosa*, *Allegoria Moral*, *A Preciosa*, *Obras de Misericordia* e *Enganos do Bosque*, *Dezenganos do Rio*) e um número expressivo de apólogos e pequenas narrativas

¹³⁰ Na verdade, Maria do Céu professou no Convento da Esperança, em Lisboa, onde ficou de 1676, então com 18 anos, até 1753, quando faleceu. Durante esse período foi “duas vezes abadessa, uma vez porteira e outra preceptora de noviças” (FERREIRA, 1981, p. 361).

(*Aves Illustradas, Metáforas de Flores, Apologos de algumas pedras preciosas, Flos Sanctorum Geral, Escarmentos de Flores*). Nos termos da poesia, a sua produção ficou concentrada em *Obras Varias e Admiraveis* ou dispersa nos textos em prosa referidos acima. Como dramaturga, escreveu nove peças, todas escritas em verso e no idioma castelhano, razão que, segundo Ana Hatherly (1990), explica a ausência dessa produção na história do teatro português e sua inclusão no *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español*, de La Barrera. São elas: *Triunfo do Rosário*, contendo cinco autos; *Clavel y Rosa. Breve comédia aludida a los despozorios de María y Joseph*; e três autos a Santo Aleixo (*Mayor fineza de amor, Las lagrimas de Roma e Amor y Fé*). No domínio epistolar, Sóror Maria do Céu também deixou um volume considerável. A amizade que tinha com a Duquesa de Medinaceli, D. Tereza de Moncada y Benevides, e a filha desta, D. Maria del Rosário, potencializou a publicação de *Cartas em prosa e verso à duquesa de Medinaceli*, fruto da correspondência travada entre elas, situação que propiciou a Sóror Maria do Céu manter contato substancial com o mundo secular, conforme assinala Hatherly (1990).

Embora tenha transitado por diversos gêneros de escrita, voltando-se amiúde para a prosa, Maria do Céu ficou guardada como poetisa barroca, “figurando quase sempre como mística e, como tal, relegada para uma certa obscuridade, onde se tem mantido” (FERREIRA, 1981, p. 363). Por ora, não nos sentimos autorizados a endossar que as duas partes de *A Preciosa e Enganos do bosque, desenganos do rio* sumarizem o melhor do engenho literário de Maria do Céu, como defende João Palma Ferreira. É certo, no entanto, que esse conjunto de textos, expressão mais acaba do núcleo ficcional assinado por essa freira, exige mais atenção do que aquela que tem recebido da crítica. Coincidemente, é nele que reside o ponto de contato entre Camilo e Maria do Céu.

De posse dessa breve panorama, retornemos à *Preciosa*. Esse romance começou a ser escrito na última década do século XVII e foi finalizado em 1731, quando veio a público a

primeira edição impressa. Entre 1690 e o ano da publicação, quatro versões manuscritas antecederam o texto definitivo. Cada uma apresenta diferenças e semelhanças entre si. O Cod. 3773 da Biblioteca Nacional de Lisboa é datado de 1690, traz o título *A Persioza* e não tem o nome da autora; o Ms. 1406 da Biblioteca Pública Municipal do Porto é do ano de 1702, tem a assinatura de Amira do Ceo, “(anagrama de Maria do Céu), Religioza no Convento da Casparena (anagrama imperfeito de Esperança)” (HATHERLY, 1990, p. CXXV) e tem como título *Pirigrinação dalma*; o Cod. 348 da Biblioteca Nacional de Lisboa não tem data, autoria e título; já o Ms. 2038 do Arquivo Nacional Torre do Tombo, é nomeado com o título *Alegoria Sagrada intitulada a Precioza*, apresenta Josefa Thereza dos Serafins, Monja Cisterciense no Real Mosteiro de Odivelas, como autora e data de 1722. Essas diferenças não se restringem aos paratextos e à data de publicação. Ana Hatherly (1990) nota que, ao cotejar o Cod. 3773 e a edição de 1731, alterações estruturais saltam aos olhos. Essas variantes, segundo essa pesquisadora, se devem “à própria autora, que poderá ter revisto seu texto e produzido uma outra versão, hipótese plausível sobretudo tendo-se em conta que pelo menos quatro décadas separam a edição de 1731 do manuscrito mais antigo que até agora se conhece” (HATHERLY, 1990, p. CXXIX).

No decorrer desta análise, será utilizada a versão de 1731, uma vez que não houve alteração no texto enquanto Sóror Maria do Céu estava viva, o que configura essa edição como definitiva. Além disso, esse texto parece ser o mais próximo à referência que Camilo faz em *A Brasileira de Prazins*. Em linhas gerais, esse romance de Maria do Céu trata da história de uma alma, a Preciosa. Escolhida para ser esposa do Rei, ela é retirada da ilha Abismo do Nada e enviada para o Vale de Lágrimas, onde, dotada de liberdade de escolha, tem como incumbência provar que é capaz de corresponder aos desígnios reais, vencendo a sucessão de perigos e provações a que é submetida. Uma vez no Vale, Preciosa é acompanhada por Procorpo (o Corpo), um criado do Rei, Luz (a Memória) e Amanta (a

Vontade), damas de companhia, e por Sereno (o Entendimento), todos supervisionados por Angelino (Anjo da Guarda) e pelo olhar enamorado do Soberano.

Tão logo chega ao local destinado, a pretendente à esposa é recepcionada por Cândida (a Verdade), que se encarrega de descrever o Vale, advertindo acerca do aspecto ambíguo e dos ardis que o permeiam. Em suas palavras sentenciosas:

Este Vale, chamado de Lágrimas, mais pelas misérias com que se olha que pelas fontes com que se rega; este lugar chamado o Desconhecido, não pelas sombras com que se encobre mas pelos enganos com que se dissimula; este campo chamado o da Variedade, não pelas flores com que se mescla mas pela inconstância com que se pisa; este país, chamado Nada dos Nadas, não pelo pouco que nele se logra mas pelo menos que dele se leva; esta morada, chamada a do Encanto, não pelas maravilhas que oculta mas pelos peregrinos que adormece [...] é um perigo nas posses do que há; é uma mentira aonde (sic) as rosas são lisonjas; é um desengano aonde (sic) os espinhos são as realidades [...]. Neste Vale, pois, como vos digo, há [...] amor perfeito, açucena, cándida, jasmim puro, rosa singela, angélica suave, margarita preciosa, cravo abrasado, lírio celeste; aqui toda flor é azar; todo o cravo é mesclado; toda a rosa é sangrenta; toda açucena é frágil; todo jasmim é hipócrita; todo lírio é delírio; toda chaga é culpa; todo narciso é presunção [...] (CÉU, 1990, p. 21-24).

Passado algum tempo, a Dama se defronta com os perigos contidos nesses avisos. Ao tomar conhecimento de sua chegada ao Vale, o Príncipe de Averno, inimigo do Rei, resolve desviá-la do objetivo original. Para tanto, confia esse encargo a Signão (o Engano) e sua corte, formada por Delcídia (a Delícia Humana), “Finíssima Encantadora, falsíssima alegria, que, em virtude de suas artes sem virtude, convertia os homens em brutos” (cf. CÉU, 1990, p. 38) e pelos belos príncipes Bem-me-quer (o Amor Humano), “dotado de poder para cativar as vontades” (cf. CÉU, 1990, p. 39), e Narciso (o Amor Próprio), “capaz de sujeitar os alvedriões com suas lisonjas” (cf. CÉU, 1990, p. 39).

Procorpo é a primeira vítima dos opositores. Atraído pela promessa de ser feito rei do Vale, ele cede às propostas de Narciso e o admite no Alcaçar, habitação onde vive Preciosa, que, embora alertada por Sereno sobre perigos de oferecer guarida ao príncipe, finda por endossar a atitude de Procorpo, abrindo caminho para a gradativa distensão que se

instaura entre sua atuação e o papel a que foi predestinada, processo fundamental para a economia dramática do romance.

A ausência corpórea do Rei é trazida à consciência de Preciosa, ocasionando questionamentos quanto à afeição do Soberano. Queixosa, ela confessa: “amar eu ElRei sem que o veja parece fé, amar-me ElRei sem deixar-se ver parece desamor. Como pode anelar a minha vontade quem não quer lisonjear a minha vista?” (CÉU, 1990, p. 50). Esse conflito contribui para que ela acolha Ócia (a Ociosidade) em seu palácio. Indispostas para ouvir os concelhos de Cândida, mas extremamente receptivas à corte de Narciso, Amanta e Luz aprovam a decisão de Preciosa. Entregues à influência da nova hóspede, a Dama e suas aias deixam de lado “o estudo nos livros, a modéstia nos passos, o exercício nas piedades [e] o emprego das virtudes” (CÉU, 1990, p. 63) e transformam a Alcaçar num lugar onde “só se ouvia o torpe ruído de divertimento inútil” (CÉU, 1990, p. 66), situação que deixa o Rei bastante insatisfeito.

Diante desse quadro, Angelino intervém, procurando debalde restaurar a ligação entre Preciosa e o seu Senhor. Embora as reprimendas do Anjo da Guarda causem uma crise na interioridade da Dama, ela se reaproxima de Ócia e Narciso, os quais a conduzem ao jardim de Delcídia, em cuja entrada Sereno ainda arvora resistência, mas também não obtém êxito, sendo rapidamente inutilizado por Amanta, que o cega e envia para o Alcaçar. Vencido esse obstáculo, a comitiva de Preciosa ingressa no suntuoso palácio da Encantadora, repleto de Sereias, Ninfas e Damas ricamente adornadas, deixando Preciosa e sua corte aturdidas. Repentinamente, um raio celeste converte o lugar num espaço horrendo e sombrio, de maneira que a anfitriã ganha formato de uma serpente venenosa, Ócia se desintegra, as Ninfas se transformam em feras, as Damas se tornam basiliscos e Narciso se apresenta como inimigo, portando um punhal. Entretanto, Zéfira (a Vaidade), encobre o aspecto dantesco do jardim e o reconverte às feições antigas. Cândida, por sua vez, tenta alertar Preciosa e mostrar que sua

visão está comprometida, mas também fracassa. Assim, “adormecidos os sentidos da Dama às vozes das Sereias se ficou em um enleio suave e em um engano gostoso sendo parêntesis entre o acordo e o letargo [...]” (CÉU, 1990, p. 104). Aproveitando-se da ocasião, Bem-me-quer seduz Preciosa, que, sem muita resistência, se deixa dominar completamente pelos encantos do jovem de talhe airoso.

Nessa altura, entra em cena A Dama das Letras do Vestido (a Lição). Ela busca reavivar a memória de Preciosa através de uma alegoria: a história de Damar e Amira, representação da história de Jesus Cristo e seu amor pela Igreja. Inicialmente, o relato causa comoção, deixando-a numa “guerra civil de pensamentos próprios” (CÉU, 1990, p. 144), mas, consciente de que sua razão tinha fugido e sua vontade era cativa de Bem-me-quer e Narciso, permaneceu distanciada do Rei, preferindo acompanhar Delcídia e Zéfira no saraú organizado por Signão. Quando essa festa estava se encerrando, o Zelo de Deus invade o salão e pede a Preciosa deixe aquele local, mas, dissuadida pela corte adversária, recusa o pedido de ElRei.

Para se precaver de novas crises, Signão consulta os príncipes do Vale e as princesas da Casa de Delcídia, os quais alertam que o perigo só cessará se a memória da Dama for roubada. Ela é então levada ao Rio do Esquecimento, onde bebe de suas águas e olvida o enlace com o Rei e os propósitos de sua estada no Vale de Lágrimas. Furioso com os deslizes de Preciosa, o Soberano contra-ataca e envia Claros (o Desengano) para restituir-lhe a visão. Recobrada a memória, ela decide abandonar os divertimentos do Vale e se retirar, o que desperta a contrariedade de Signão e seus serviçais, que tentam, a todo custo, impedir Preciosa de abandoná-los. Delcídia, por exemplo, tenta convencê-la a gozar no Vale os prazeres que os sentidos permitem lograr. No entanto, ela permanece determinada e, com apoio de sua comitiva, já restituída ao estado inicial, resiste aos ataques dos príncipes do Vale. Rompido o cerco de contrariedades, Preciosa se refugia nas Penhas de Aspérrima, lugar desértico e afastado do mundo, “cercado de espinheiros e armado de rigores” (cf. CÉU, 1990,

p. 256), onde sua vida é dirigida pela mortificação de Procorpo, a modéstia, abnegação dos prazeres, exemplos dos mártires e penitência. Assim, se divorcia do mundo e renega, profundamente contristada, o período em que traiu seu Amante, com quem se reconcilia a partir de então.

O recolhimento de Preciosa desencadeia o último e decisivo combate entre as fileiras lideradas por Signão e as milícias do Rei. “Delcídia vinha para adormecer com seus encantos, a Fremosura para suspender com sua beleza” (CÉU, 1990, p. 291). Bem-me-quer ainda consegue contornar o bloqueio de Amanta e Luz e penetrar na fortaleza. No entanto, é atalhado e expulso prontamente. Por fim, Claros consegue debelar a rebelião. Preciosa, por sua vez, dirige um discurso aos príncipes do Vale, reiterando sua decisão de recusar o Mundo, ato que o Rei encara como um desagravo definitivo, coroando a vitória da Dama, que “amava a ElRei com tão agigantada fé que nas dificuldades da vista parece crescam os extremos do amor, sem que o coração achasse menos aos olhos” (CÉU, 1990, p. 305).

Passado algum tempo, Preciosa é chamada à presença do Soberano, que decide coroá-la Rainha. “A esta Corte, pois, e a este Rei chegou Preciosa, assistida de sua companhia e de muitos da Casa Real, que a vieram cortejando [...], onde ficou a celebrar seus desposórios e a eternizar sua beleza” (cf. CÉU, 1990, p. 313-314).

Apresentada assim, essa narrativa “pode ser descrita como uma obra didático-recreativa, consagrada à edificação moral do leitor, refletindo as tendências ideológicas e preferências artísticas dominantes durante o Barroco, onde se nota uma exacerbada ortodoxia, que conduz ao misticismo e à ascese, desdobrando-se em obsessivo didatismo, consoante os paradigmas emanados do catolicismo contrarreformista” (cf. HATHERLY, 1990, p. XXXV). Com efeito, Sóror Maria do Céu teria se pautado pela “instrução do público e a confirmação deste na ortodoxia, recordando-lhe incessantemente os preceitos da fé, movendo-os à gratidão e à adoração de Deus por meio de exemplos de sã doutrina” (cf. FERREIRA, 1981, p. 15).

Apoiada na rejeição dos enganos da realidade tangível, *A Preciosa* depuraria essa realidade até atingir um acentuado retraimento face ao mundo terreno, redundando num escapismo irrealista, cujo corolário, segundo João Gaspar Simões (1987), seria um mergulho suicida no pântano da edificação moral, prova de que a produção romancística portuguesa, chancelada pelo timbre alegórico e exemplar, teria ficado em estado de estagnação entre os séculos XVI e XIX. Essa imagem justificaria a transformação de Portugal “numa espécie de grande claustro, onde todos eram professos, mesmo que não vestissem o hábito ou não lhe aprouvesse usar antolhos teológicos” (SIMÕES, 1987, p. 223), quadro que também é endossado por Eduardo Lourenço, para quem a representação da paixão e do sentimento se inscreve “nos devaneios místicos das mil *Terezas* encarceradas a bem ou a mal no vasto convento em se tornou então Portugal” (LOURENÇO, 1991, p. 220).

Na interpretação de Ana Hatherly, *A Preciosa*, além de ideal artístico e moral do Barroco peninsular, é também uma novela pastoril, gênero pagão que a mentalidade tridentina teria cristianizado, transformando-o em novela pastoril *a lo divino*, “com o que se constitui exemplar ilustração da observância dos ditames da Contrarreforma aplicada à criação artística, que levam à moralização das formas e dos gêneros, herdados do passado ou novos, introduzindo-lhes ou sobrepondo-lhes significados piedosos com intuitos catequizantes” (HATHERLY, 1990, p. XXXVI). Indo mais adiante, Ana Hatherly chega a identificar no romance de Sóror Maria do Céu traços do *contrafacta*, processo que consiste na divinização do texto literário a partir da decantação do sentido profano e sua consequente substituição por uma urdidura sacra.

Outro aspecto que merece destaque na análise de Hatherly, estreitamente articulado aos expedientes da pastoril *a lo divino* e do *contrafacta*, é a assimilação do heroísmo épico, “tanto no seu aspecto de aventura [...] permeada de maravilhoso [...] como na exaltação do humano segundo o ideal da época [...]. A protagonista [...] encarna de fato uma

figura modelar [...]: a da total e completa renúncia ao mundo, uma tarefa de proporções épicas que só pode ser levada a cabo por quem tenha ou adquira por inspiração divina a vocação heroica, que aqui conduz à santidade” (cf. HATHERLY, 1990, p. LI).

É incontestável que *A Preciosa* englobe em sua tessitura uma rede de motivos procedentes do misticismo e ascese católica, bem como unidades didático-teológicas, vertidas em favor de uma expressão artística que se encaminha na direção dos preceitos da instrução e do deleite. Nesse sentido, a narrativa abriga temas ligados à peregrinação da alma e sua união mística com Deus, enaltecimento das virtudes e moralização da conduta humana, efemeridade da estrutura corpórea em contraposição à eternidade do espírito e o aperfeiçoamento através de exercícios espirituais, aspecto ilustrado de modo lapidar no episódio em que Preciosa se refugia nas Penhas de Aspérrima. Todavia, a densidade estrutural da obra em questão transcende a representação primária do espírito artístico contrarreformista, caldeado na alegada disposição irrealista do Barroco.

O vapor devoto que *A Preciosa* exala e a roupagem alegórica em que está ancorada são apenas a antessala do romance, em cuja estrutura ela serve de passagem para os níveis textuais em que esses elementos são refrangidos, mediante um intrincado processo de elaboração literária de confluência e refluência. Nesse sentido, a cosmogonia católica é absorvida como matéria-prima de um empreendimento estético que se emancipa da intencionalidade catequética rudimentar. A alegoria, a seu turno, surge como plataforma mimética e não como índice de um artificialismo literário que opera categorias sem ressonância com uma dimensão humana historicamente situada.

Insistindo na filiação barroca de *A Preciosa*, Ana Hatherly (1990) condiciona a dimensão alegórica da obra ao seu desdobramento em doutrinação religiosa, signatária da ortodoxia católica, e em intenção recreativa, vinculada ao gosto mundo do leitor da época. Esses elementos, apesar de claramente distintos, funcionariam como uma unidade

inextricável. No plano da ação, eles se converteriam numa estrutura binária, correspondente à tensão gerada entre os polos do Bem (Rei, Angelino, Aspérrima, Aura, Cândida, Claros, A Dama das Letras no Vestido, Fervor, Fortaleza, Rigor Santo, Temor de Deus e Zelo) e o do Mal (Príncipe de Averno, Averna, Aire, Bem-me-quer, Delícia, Évida, Fermosura, Narciso, Ócia, Signão, Vilã e Zéfira). No centro da disputa, estaria a corte da Alma (Preciosa, Amanta, Luz, Procorpo e Sereno), cujo movimento pendular atuaria como promotor do conflito-base da narrativa, isto é, a ambivalência emotiva que cindiria o desejo da protagonista em duas partes: a verdade do Amor Divino e o engano do Amor Humano.

Escapa a essa análise a faceta corpórea do amor humano, apresentando apenas como extensão de uma dimensão espiritual negativa, sem que haja menção frontal à realidade física e censória dos personagens que encabeçam esse polo, o que finda por estiolar a demonstração do cariz alegórico do texto, remindo-o à etiqueta didática. O conflito, tal como Hatherly coloca, se fixa majoritariamente no nível supra-humano. Em contrapartida, a alegoria em que *A Preciosa* se estriba não organiza apenas um conteúdo religioso. Ela permite trazer à tona uma representação que encontra ressonância no âmbito do real, humano e histórico. Do ponto de vista da construção mimética, há dois níveis de realidade em jogo. Os acontecimentos místicos e espirituais se desdobram em eventos terrenos definidos, permeados de índices de historicidade e caldeados na psique humana, afastando a possibilidade de um eclipse de realidade. Como nota Graça Almeida Rodrigues (1983, p. 22-23), “se por um lado, a arte barroca foi utilizada para transmitir sentimentos religiosos e estados de sublimação, contém, por outro, uma elevada dose de realismo [...]”.

É conveniente notar que esse modo de representação expressa a mundividência católica, base, em última instância, do romance português, cuja captação estética da realidade passa, não raro, pela concepção de mundo derivada dessa mundividência, seja para reiterá-la ou mesmo para refratá-la. No século XVIII, esse paradigma se vale da *imago mundi* católica

num nível mais exterior. Nos desdobramentos posteriores do romance, nos séculos XIX e XX, essas figuras são realinhadas, aparecendo sob o patrocínio de um trabalho de depuração que as torna mais requintadas e menos evidentes, isto é, laicizadas. Assim, essa mundividência mantém o seu significado organizador da escrita romancística, servindo de plataforma para o realismo que emerge na ficção portuguesa. Longe de instituir a topografia de um imaginário armadilhado pelo céu, como defende Eduardo Lourenço (1991), esse procedimento permite identificar as idiossincrasias do romance português no que tange à sua particular representação da realidade e os sentidos do real que lhe são inerentes.

No cenário setecentista, a apropriação alegórica desse cabedal parece ter ligação, dentre outras coisas, com um estratagema alocado pelos escritores para contornar o espartilho intelectual que a mentalidade censória impõe às letras, levando a escrita a se valer de recursos expressivos que desviam o discurso do uso mais referencial das palavras e imagens, tais como alusões, insinuações e circunlocuções veladas. No romance de Sóror Maria do Céu, a alegoria potencializa um logro estético, uma forma de burlar a interdição e o silenciamento que incide sobre o tratamento de questões adversas ao sistema cultural hegemônico. O fato de ser mulher e romancista coloca a essa freira um duplo bloqueio. O primeiro diz respeito ao papel social reservado à mulher no Antigo Regime. Não lhe cabia, como se sabe, espaço no sistema literário, pensando para atender as demandas do substrato masculino em que se apoiava a ordem social. Nesse sentido, o acesso à escrita era permitido à mulher sob a chancela da uma emanação sagrada, devendo a pena ser guiada por uma busca mística e um propósito edificante. O manuseio do romance nesse conjunto de condicionantes exigia, portanto, um ânimo ainda maior para evidenciar a espiritualidade da obra, restando pouca margem para a abordagem do terreno. Assim, a representação desse nível de realidade fica atrelada ao engendramento de uma mensagem que seja capaz de criptografar a secularidade.

Não é possível determinar em que medida Sóror Maria do Céu tinha consciência dessa contextura. Contudo, uma análise mais detida de *A Preciosa* detecta a presença dessa dinâmica escritural. No traçado da obra, está implicada uma ambivalência representativa. Assim, a dimensão humana e terrena subjacente ao texto se entrelaça à esfera celeste, de modo que o equilíbrio da ação dependente da combinação desses elementos, ou melhor, da representação daqueles através destes.

O espaço onde se desenrola a maior parte do romance é nomeado como Vale de Lágrimas, referência que não encontra relação de equivalência imediata com a geografia física, o que não impede o leitor minimamente familiarizado com a cosmogonia católica de associar esse lugar a Terra. Aliás, o transporte da Alma para esse patamar é imprescindível para a economia da narrativa. A provação pela qual a protagonista passa, originando uma sequência de conflitos, exige o espaço terreno como condição *sine qua non* para o seu desenrolar. É nele que *Preciosa* toma contato com o “monstro da realidade” (cf. CÉU, 1990, p. 38), experiencia o perigo de descobrir o Jardim das Delícias, a ligação com Narciso e Bem-me-quer e a consequente quebra da unidade com o cosmo, ambiente que se torna estranho e hostil, impondo o imperativo existencial da busca pelo sentido, que embora dado inicialmente, vai se esgarçando, o que culmina com o doloroso trabalho de recomposição que ela realiza nas Penhas de Aspérrima, lugar que também se opõe ao *locus amoenus*.

Essa trajetória, cumpre ressaltar, não é muito diversa da aventura ontológica que o herói dos romances de formação vai enfrentar mais adiante. *Preciosa* prenuncia, nesse sentido, uma complexidade psicológica muito parecida com a individualidade que aflora na literatura oitocentista. Trata-se de um ente que, malgrado carregue os traços de uma idealidade, demonstra a sua incompletude no contato com o Vale de Lágrimas, no seu mergulho na realidade na tangível. Portanto, a topografia terrena é vital para o percurso existencial da personagem, impactando-a e alavancando a progressão da narrativa.

A elucidação do humano através do espiritual adquire a expressão mais acabada nas figuras da Alma e de Deus, desdobrados em mulher e homem, respectivamente. A apropriação figural, conforme defende Auerbach (2007, p. 46), “se tornou um dos elementos essenciais da representação cristã da realidade, da história e do mundo concreto em geral”. O autor de *Mimesis* propõe, a partir disso, a ideia de interpretação figural, na qual se estabelece uma conexão entre dois acontecimentos ou duas pessoas, em que o primeiro significa não apenas a si mesmo, mas também ao segundo, enquanto o segundo abrange ou preenche o primeiro. Se imbuída de espiritualidade, a figura e seus polos lidam com acontecimentos concretos, “sejam estes passados, presentes ou futuros, e não com conceitos ou abstrações” (AUERBACH, 1997, p. 46). Desse modo, apenas a compreensão do evento é um ato espiritual, já que os eventos em torno dele são apresentados ao abrigo da familiaridade, colocados em pé de igualdade com a concepção moderna de história.

O que motiva a ida de Preciosa para o Vale de Lágrimas é o desejo de união conjugal alimentado por Deus, que a ama “com soberania de Rei, mas também com a fineza de homem” (CÉU, 1990, p. 7), cuja majestade, ao avistar a sua beleza, “humanou-se a querê-la, fez gosto de amá-la” (cf. CÉU, 1990, p. 11). Quando Preciosa finaliza seu péríodo e é levada à presença do Rei, diz o narrador que ela “foi chamada de ElRei à Corte para celebrar suas bodas” (CÉU, 1990, p. 305). Em outra passagem, a Dama é claramente referida como mulher: “faz à sua fineza vir como um homem que ama, e à vossa fé fará mais amarares como uma mulher” (CÉU, 1990, p. 16, grifo nosso). Assim, Deus, que é rei, uma figura concreta, está projetado no lugar de esposo, outra representação do real. Paritariamente, Preciosa entra em cena como Alma, mas carrega uma mulher, figura da esposa.

Ainda que o par realize uma união mística, a componente teológica desse evento não impede que a ação seja acompanhada pelo vínculo erótico, dado que segue até o termo da narrativa, arrematada com a celebração de um desposório, que, embora situado num espaço

futuro e eterno, é anunciado e presentificado na esfera terrena. Com efeito, “a realidade [concreta] não apresenta nenhuma contradição com seu significado mais profundo, pois representa necessariamente a sua figuração; a realidade [concreta] não é anulada, mas confirmada e preenchida pelo significado mais profundo” (AUERBACH, 1997, p. 62). A união conjugal que se realiza entre essa Esposa que se torna rainha e o Rei que se torna Esposo, ainda que disposta no campo espiritual, é representada em termos humanos. Existe, portanto, um movimento duplo. A dimensão terrena é evocada pela celestial, que, por sua vez, ganha sentido com o revestimento proveniente da primeira.

A relação amorosa, convém destacar, não se restringe à protagonista e seu Amante. O ingresso de Bem-me-quer na trama, figuração de outro homem/príncipe, instaura um conflito de desejo carregado de sensualidade. No fragmento que segue, esse aspecto está bem documentado:

Dize, oh jovem, em que te ofendeu a pedra do meu peito para que assim lhe desmentisses a dureza? Dize, oh Deidade, respondeu ele, em que te agravou a vista meus olhos que assim embaraçaste as luzes? Que mal te fiz, disse Preciosa, para me apontares branco de teus tiros? Que mal te fiz, respondeu Bem-me-quer, para me fazeres matéria a tais incêndios? Pois que culpa tenho eu, disse ela, nos raios de minha beleza? Que culpa me fica a mim, tornou ele, no desmancho das minhas flechas? No impulso com que as arrojas, disse ela. (CÉU, 1990, p. 108)

Desse diálogo travado entre Preciosa e o jovem príncipe, registrado no momento em que ela é acometida pelo desejo humano, ou melhor, carnal, depreende-se uma cena vincada de conteúdo sensual. Em que pese a ocorrência de uma linguagem galante, é possível entrever a consumação de um ato corpóreo. Bem-me-quer se apresenta em estado claramente lúbrico, incendiado em desejo, ao passo que Preciosa expressa a sensação tátil provocada pelas flechas que o príncipe arrojara, quadro que insinua um contato físico efetivo.

Ao lado do Rei, esse último par desenvolve uma dinâmica triangular própria do romance sentimental, o que coloca *A Preciosa* como continuadora da chamada novela

sentimental, forma em que *Menina e Moça* se destaca com um exemplo paradigmático, e, até certo ponto, prenunciadora do romance sentimental em voga até a primeira metade do século XIX, modelo que a pena camiliana se encarregará de realinhar em termos laicos.

A estrutura que tem por base um triângulo formado por uma jovem, geralmente de beleza deslumbrante, prometida a um homem com quem não tem vínculo afetivo e apaixonada por jovem cuja ligação significaria cair em inconveniências sociais está posto em *A Preciosa*, senão plenamente desenvolvido, como um levedo em fase adianta de gestação. O Rei, nessa interpretação, encarna o papel do homem que representa a manutenção da ordem familiar *Ancien Régime* e, como tal, a alternativa que oferece proteção e um nome (coroa) para a mulher, evitando que ela se perca. Bem-me-quer, ao contrário, significa a destruição do enlace proveitoso e a degradação da Dama, que redunda, nesse contexto, na expansão da individualidade e repúdios aos vínculos institucionais/comunitários. Ante essas opções, *Preciosa*, então desterrada do seu *locus* original, se depara com a angustiante necessidade de construir respostas para essas propostas e arcar com o ônus de suas escolhas, arbitradas pelo seu próprio alvedrio. Em pouquíssimas ocasiões, o Rei intervém *ex machina* para dissolver o conflito. Ao contrário, da mesma forma que Bem-me-quer, que arroja um incessante jogo de sedução, ele atua no sentido de inflacionar o drama pessoal da protagonista, exigindo um posicionamento a cada momento, situação que permite visualizar, via “guerra civil de pensamentos próprios” (CÉU, 1990, p. 144), suas idiossincrasias, conformando uma individualidade bastante peculiar, perpassada por ambivalências e representativa, em última instância, de uma narrativa também ambígua, desdobrada em mais de um nível de realidade e contingência existencial.

No interior do hermético sistema cultural setecentista, a textualização de uma relação amorosa dificilmente poderia ser esboçada com tintas profanas ou ambientada no espaço privado, sobretudo se a autora fosse uma freira. Assim, a tonalidade sagrada de *A*

Preciosa, novamente, surge como meio através do qual a dimensão secular e individual do amor é figurada. A fibra erótica e o tratamento composicional dedicado a ela certificam a cobertura estética do texto, impedindo-o de se transformar num manual eclesiástico com vistas à conversão e à inculcação de preceitos religiosos. Os traços da cultura hegemônica dividem espaço com as manifestações artísticas anti-hegemônicas, sub-repticiamente introduzidas no campo dedicado à convenção e ao discurso oficial. Se quisermos frisar a ascendência barroca de Sóror Maria do Céu nesse caso, não podemos nos esquecer de que o Barroco foi, por um lado, uma cultura hegemônica, mas foi também, por outro, “um certo tipo de contracultura ou, pelo menos, o produto duma cultura que constantemente escapava ao controle da cultura hegemônica” (RODRIGUES, 1983, p.22).

No manuscrito 1406 (Biblioteca Pública Municipal do Porto) de *A Preciosa*, consta um prefácio anônimo que chama atenção para o caráter de fingimento da obra, encoberta, segundo o autor do paratexto, num dourado disfarce que encobriria, sob a roupagem de um texto ficcional e recreativo, sólidas doutrinas. Embora tenha sido usada para sublinhar o fim moralizador do romance, essa afirmação testemunha o seu caráter ambíguo, fundado na combinação lúdica das interfaces religiosas e mundano-erótica, aspecto que certamente escapou aos censores que a licitaram. O dourado disfarce, como o véu de Isis, se presta a revelar encobrindo e a encobrir revelando, consoante o ângulo de visão adotado.

A par da correlação figural que se estabelece entre o humano e o divino, *A Preciosa* está ancorada num acúmulo de signos que permitem delimitar historicamente a sua ação. Conforme apresentado acima, um dos seus personagens principais é um rei. Através dessa informação, é possível tracejar o contexto do romance. Embora a narrativa não forneça dados referente à data em que se passa, há um conjunto de índices de historicidade que autorizam a situá-la no Antigo Regime, cuja alusão é feita a partir de termos inerentes a essa época, tais como infante, fidalgo, vassalo, cavaleiro, pajem, libré, coche, corte, casa real e

Índia, elementos que correspondem a aspectos cardeais da estrutura social aristocrática. Deus, nesse cenário, é equiparado ao chefe de uma casa real, tendo ao seu redor uma corte constituída por vassalos, infantes, fidalgos e damas. Do alto do seu trono, governa uma cidade de “soberana grandeza, e singular superioridade” (cf, CÉU, 1990, p. 312), provável alusão à mítica cidade de Jerusalém, mas que pode ser, sem esforço, associada aos domínios de um rei absolutista. Do lado do Príncipe de Averno, as condições são equivalentes. Dispõe também de uma corte e de um número avultado de súditos.

A organização dessas duas cortes, como ocorre no mundo do Antigo Regime, segue um padrão hierárquico bastante definido, no qual cada elemento desempenha uma função específica. As damas que acompanham Preciosa, por exemplo, estão à disposição para assisti-la nas tarefas mais corriqueiras; Cândida atua como conselheira; Sereno e Procorpo como criados; e Angelino exerce o papel de guarda.

O Sarau para o qual Preciosa é convidada no palácio de Signão remete em diversos aspectos ao imaginário da sociabilidade cortesã, marcada pelo luxo, galanteria e etiqueta. A entrada de Zéfira na festa é bastante ilustrativa nesse sentido:

Jantaram as Princesas mais cedo porque não chegasse ao Palácio de Signão mais tarde, mas Zéfira as fez deter altiva, olhando nada para seu fausto e vassalagem de tanta companhia. Achava pouco o número nos criados, a gala nas librés, o estrondo nas carroças, e chegou a pedir ao Sol o seu carro dizendo que em menos coche não tinha de subir. As outras, se bem lhe não desagradava tanta estima, não lhe aprazia tanta detenção; assim, a persuadiram que não fosse o dia menor por fazer a sua soberania maior. Venceram-na, partiram e chegaram ao desejado Palácio, onde Signão e os de sua casa receberam com mil obséquios, e porque com mais desembaraço lograssem a capacidade de tanto edifício, as deixaram sós e a alguns pagetes que as encaminhassem, mostrando-lhes as estâncias. (CÉU, 1990, p. 175).

No de processo de construção dessa cena, certamente a internalização da matéria social do Antigo Regime foi requestado como insumo mimético. Mesmo que envolto num tecido que não localiza temporal e espacialmente, a cena é decalcada a partir da internalização de um arcabouço histórico. A realidade supra-humana que aí se apresenta não é outra coisa

senão o arremedo de uma estrutura social temporalmente demarcada. A revelação da *imago mundi* divina só é possível, nesse sentido, sob a direção do repertório historiográfico acumulado pela romancista, convertido, no texto, em elemento estético autodeterminado.

O episódio em que a facção liderada por Signão tenta invadir as Penhas de Aspérroma para resgatar Preciosa também evidencia um conteúdo histórico latente. Durante a batalha, os combates atuam como cavaleiros, armados em conformidade com a indumentária e etos militar aristocrático. Assim, “o cavaleiro Fervor vestia armas encarnadas, luzidas todas em raios de oiro. No escudo, em campo azul, um monte de fogo vizinho a um coração coroado [...]” (CÉU, 1990, p. 290). Angelino tinha “armas [...] doiradas, cravadas de estrelas de safiras. No escudo, em campo verde, uma rosa em custódia de luzes e uma mão com um Mundo, como querendo-lhe fazer sombra com ele” (CÉU, 1990, p. 290). Além deles, os demais cavaleiros, “de tanto nome para as armas as tiraram luzidíssimas” (CÉU, 1990, p. 291). Na divisão inimiga, atitude semelhante foi adotada. “De Bem-me-quer eras as armas cor de fogo, semeadas em lágrimas de prata. No escudo, uma rocha combatida na bravura do mar e um cupido pegando-lhe fogo” (CÉU, 1990, p. 292). Narciso, a seu turno, “tirou armas laranjadas, luzidas em lisonjas de prata. No escudo, em campo doirado, um Mundo preso com duas cadeias: uma de cera, de ferro outra” (CÉU, 1990, p. 292).

A armação dos soldados, assim como nas forças militares do Antigo Regime, obedece um código imagético responsável pelo entalhe das armas e escudos, de acordo com os elementos representativos de cada casa nobiliárquica, a quem cabia selecionar e sagrar os cavaleiros. O combate propriamente dito só ocorre quando os exércitos, além de se cingir das insígnias, cumprem o protocolo bélico da nobreza. Dessa maneira, só saem a campo “à hora destinada ao desafio” (CÉU, 1990, p. 293), consoante os ditames da honra.

Esse modo de guerrear é, até certo ponto, tributário do imaginário cavalheiresco, questão que não será esmiuçada aqui, servindo-nos apenas para mostrar como a escrita

romancística reutiliza expedientes em situações diversas, produzindo resultados também diversos. O que importa pontuar é a fusão do misticismo católico às estruturas de poder do Antigo Regime. Os soldados se desdobram em potestades espirituais e em unidades de um corpo social e político, característica que é extensiva a todos os demais personagens da trama. Ao fundir esses componentes, *A Preciosa* finda por realizar um trabalho de correspondência entre uma operação estética e um modelo de sociedade/sistema cultural. O mundo celestial é construído com base no esteio social católico-absolutista, apresentado com remissões aos postulados divinos que o teriam fundado, formando uma unidade circular inextricável.

Para encerrar a demonstração da matéria social incorporada pelo romance de Sóror Maria do Céu, vale a pena destacar a presença de pontos característicos da cultura portuguesa setecentista, o que nos permitirá ampliar a elucidação da estrutura figural em que *A Preciosa* está calcada. Em certo sentido, esse romance pode ser pensado em sua totalidade como uma alegoria da vida conventual, em que Preciosa figura uma freira à espera da união mística com Jesus Cristo, o esposo prometido. Tal como as monjas, ela é levada para um espaço à revelia da sua vontade, onde deve afirmar, em condições adversas, fidelidade, amor e obediência a um homem (deus) que nunca viu, mas de quem recebeu a promessa de ser coroada rainha.

A conduta exigida da protagonista também é muito semelhante ao código de valores aplicado ao intramuros conventual. Seu estatuto social é o de uma mulher sob custódia, cujo contato com o mundo exterior é rigorosamente monitorado. A comunicação com o sagrado, ao contrário, é um alvo a ser perseguido, o que impõe um conjunto significativo de limitações: abnegação da sexualidade e demais prazeres corporais, comedimento e recato nos gestos, indumentária e adornos, em geral, abolidos. A disciplina monástica histórica ainda compele a “atos de devoção através de jejuns, oração e missa, potencializando a santidade” (cf. SÁ, 2011, p. 281), que, na narrativa, são traduzidos como “a

modéstia nos passos, o exercício nas piedades e o emprego das virtudes” (cf. CÉU, 1990, p. 63), desviando a reclusa da esfera de influência de Delcídia e seu Jardim das Delícias, da vaidade de Zéfira e dos amores humanos de Bem-me-quer e Narciso.

A austeridade desse circuito repressor, no entanto, é contornada pela ação audaz de Preciosa, que cede às ofertas mundanas e mina a contextura eclesiástica do espaço, circunstância que não era alheia à realidade dos conventos e ao conhecimento secular de Sóror Maria do Céu, que viveu por décadas no Convento da Esperança, tendo inclusive exercido o cargo de abadessa. Segundo Isabel dos Guimarães Sá (2011), vários indícios levam a questionar se de fato a vivência monástica se pautava pela observância das regras. Sá pontua que a partir do Concílio de Trento se tornou cada vez mais difícil sair do convento. Em contrapartida, entrar era um pouco mais fácil.

Igualmente proibidas pelas regras, as visitas de parentes ou estranhos que acabavam por pernoitar ou pelo menos estar nos espaços interiores dos conventos, parecem ter sido frequentes. Por toda a parte se observava a violação da clausura de fora para dentro: muros e paredes esburacadas, portas que se abriam inadvertidamente para introduzir pessoas à socapa (SÁ, 2011, p. 284).

Essa fissura está na origem de um fenômeno cultural muito comum em Portugal: o freiratismo, aspecto de relevo na vida social portuguesa até a segunda metade do século XVIII. Esse fenômeno está ligado a dois ângulos. Em primeiro lugar, o freiratismo se refere à ficção que retrata a relação de um homem da classe média com uma freira. Em geral, ele tem apenas parte do corpo da religiosa, levando-o a imaginar eroticamente o restante, de modo que a representação se baseia muito mais no que fica sugestionado do que propriamente nos elementos primários que assomam no texto. A segunda dimensão do freiratismo diz respeito à sociabilidade que se desenvolve no interior e adjacências do convento, espaço para onde acorriam os freiráticos, homens que se correspondiam com freiras ou se relacionavam de modo mais íntimo com elas. “No auge da moda freirática legislava o rei D. João V contra os

prevaricadores, impondo-lhes pesadas penas, que não se aplicavam a ele mesmo, já que uma de suas amantes foi encerrada à força num convento, outra era abadessa em Odivelas e dois dos seus filhos adulterinos são frutos de relações com freiras profissas.” (SÁ, 2011, p. 284).

Sob esse viés, o convento é, acima de tudo, um espaço permeado de ambiguidades. Ao mesmo tempo em que patenteia os vínculos da ordem eclesiástica, também se converte em local de efervescência literária e mundana. As religiosas eram, na sua grande maioria, letradas e/ou cultas. Convém lembrar, como apontado no capítulo II, que muitas dessas mulheres eram egressas de famílias aristocráticas, o que lhes assegurava uma relativa instrução. Não por acaso, muitas delas transitam pelo mundo da escrita, que, por si só, já configura uma forma de acesso ao espaço secular, ainda que camouflada. Na esteira de Santa Tereza de Ávila, essa atividade se torna um exercício de santidade, na qual são relatadas experiências místicas, relacionados milagres e vidas de santos. O misticismo, todavia, caminha amiúde contíguo às pulsões sexuais, como está posto em *A Preciosa*, em que o casamento com Cristo (Deus) se presta a uma rede de ambivalências. Se Portugal se converteu, nessa época, num imenso mosteiro, somos levados a crer que a pátria de Camões não era tão excessivamente casta e cerrada ao contato com o mundo quanto pintam os críticos e historiadores da literatura. A sociabilidade conventual parece indicar que esses espaços são centros de produção de escrita, com valor não apenas religioso, mas principalmente histórico e literário. Em razão disso, reclamante de um trabalho de elucidação que se debruce sobre seus múltiplos significados.

No interior da *Preciosa*, a verve freirática é incorporada por Bem-me-quer e Narciso, que contam ainda com o suporte que recebem dos séquitos de Delcídia, Ócia e Zéfira. Eles são responsáveis por introduzir a vivência mundana no Alcaçar, parte do Vale de Lágrimas reservada para a estada da Dama. Com a admissão de Ócia e Narciso, esse espaço passa por processo de secularização, sendo transmutadas suas características originais.

Já no Alcaçar [...] vivia o Sol ao encanto das músicas, morria o dia às mudanças dos saraus, nascia a noite às porfias e só o sono fazia tréguas à ociosidade. As verdades se arrojavam nos livros, as mentiras se estudavam nas comédias, os bastidores se desterravam com injúrias, as galas se cortavam como tarefas, os conceitos se compunham como obrigação, as moralidades se esqueciam como desmancho e só quem falava claro não se entendia. Tocava Narciso, a cujo instrumento obedecia a voz de Preciosa; outras vezes era o instrumento a voz do moço a que se sujeitava a atenção da Dama. (CÉU, 1990, p. 66).

Esse convívio adúltero, como exposto antes, franqueia o intercâmbio exponencial de Preciosa com o mundo externo e um ritmo de vida dissoluto, culminando num distanciamento vigoroso em relação ao propósito para o qual fora destina no Vale de Lágrimas. Esse processo também indica que a personagem sofre alteração mediante a ação do tempo e de um espaço adverso. Mesmo que haja uma reconversão no final da narrativa, o fato de incorporar marcas advindas da experiência temporal coloca a Preciosa em sintonia com o herói do romance oitocentista, cujo eixo se apoia numa aventura ontológica entremeada pela ação do tempo.

A reprodução ficcional da atmosfera monástica ganha contorno especial no episódio em que Preciosa se retira para as Penhas de Aspérrimas. Nesse ponto, a figuração conventual se torna ainda mais clarividente. O ingresso nas Penhas, onde só entram mulheres, como no convento, exige que ela abra mão da experiência mundana incorporada aquando da transmutação do Alcaçar e enfrente uma sucessão de contrariedades, perfazendo um trajeto semelhante a uma via-crúcis. Uma dessas contrariedades advém das astúcias de Narciso, que “valendo-se [...] de seus encantos, fez crescer aos pés da Dama um monte de espinhos tão punçantes que bastou a embaraçar-lhe o passo o medo de sua aspereza” (CÉU, 1990, p. 236).

Já no interior do novo local, ela inicia um período de sacrifícios e penitências, mortificação do corpo, abnegação dos prazeres e vaidades, meditação nos exemplos dos mártires e autoflagelação, tendo em vista a reconciliação com o Rei, situação que, é escusado dizer, se assemelha bastante ao cotidiano do que determina um brevíario monástico. Não

obstante o hermetismo das Penhas de Aspérica e a maneira incisiva como Preciosa se coloca em relação ao seu isolamento, a facção de Signão impetra um ataque à fortaleza, episódio que poderíamos associar a uma investida freirática. Nessa ocasião, duas damas, Amanta e Luz, têm uma recaída perante as proposições de Bem-me-quer, deixando Preciosa vulnerável ao ataque. Desvanecida essa trama, Delcídia arma um festim que consegue deixá-la em estado de extrema fragilidade. “À falsíssima suavidade destas vozes se adormeciam as forças das defesas, [...] deixava Procorpo seu posto, Amanta sua porta, Preciosa sua custódia, e muitos do mais sua resistência por seguirem o canto das Sereias no encanto das Ninfas, lastimoso perigo, a não haver pronto remédio” (CÉU, 1990, p. 298). Essa conjuntura só é revertida quando Cândida, figuração lapidar de uma abadessa, reaviva o desejo de comunicação com o sagrado, levando Preciosa a recusar definitivamente os divertimentos que a trupe freirática lhe oferecia. Na sequência, ela segue para o casamento místico com o Rei, evento que, conforme explicitado anteriormente, implica uma espiritualidade cuja vazão se desenrola contiguamente a pulsões sexuais.

Feita essa análise, retomemos o dialogo que Camilo Castelo estabelece com a obra de Sóror Maria do Céu em *A Brasileira de Prazins*. Nesse romance, Camilo procede à escavação da dimensão erótica de *A Preciosa*, procedimento que evidencia a utilização da mundividência católica num situação laica, em que a escrita romancística renuncia às feições exteriores do pecúlio eclesiástico, realinhando-o dentro de uma consciência literária secularizada. Na *Brasileira*, o discurso religioso deságua num tecido notadamente plurivocal e estilístico, coabitado por vozes assaz divergentes.

Marta de Prazins é a personagem a partir da qual o narrador estabelece a ponte com o mundo Sóror Maria do Céu. Embora não assuma o hábito religioso, ela encarna a problemática que emerge da conflituosa relação entre o papel social da mulher e a religiosidade no século XIX, continuadora de muitos paradigmas herdados dos Setecentos. A

relação fracassada com José Dias é sucedida por um casamento com o tio Feliciano, brasileiro que acumulara largo pecúlio no Novo Mundo, tornando-se aos olhos e aos bolsos do pai da moça o melhor lance no mercado matrimonial.

Sem condições se de contrapor à determinação paterna, mas acompanhada pelo vivo amor que dedica ao defunto José Dias, Marta é conduzida ao itinerário conjugal com o repulsivo parente. O cumprimento das obrigações matrimoniais se torna um suplício. Marta “não queria sequer ir à mesa, metia-se na cama e fingia-se doente para não encontrar o tio Feliciano” (cf. CASTELO BRANCO, 1995, p. 145). Já na noite de núpcias, ela simula um ataque de nevrose epilética, estratagema de que se valerá frequentemente para escapar ao contato com o marido, o que lhe rende o diagnóstico de louca, situação que o narrador camiliano explora comicamente, colocando sob suspeição a validade dos postulados científicos do romance naturalista, invocados para atestar a doença.

A religião também surge como uma alternativa ao encargo matrimonial. Desse modo, Marta se encaminha na direção de um “recolhimento contemplativo”, tornando sua vida muito semelhante à de uma religiosa professa.

Marta cerrava-se de dia para dia. O governo da casa era-lhe de todo indiferente, como se fosse hóspeda. O marido não a compelia a interessar-se nesses arranjos de que, dizia o Simeão, ela nunca quisera saber em Prazins. O barão do Rabaçal mandara-lhe do Porto cozinheira e governanta. Marta saía raras vezes de uma saleta onde tinha um oratório que trouxera de casa. Confessava-se mensalmente a Frei Roque, o irmão da sua mestra, e professor do de Vilalva, e demorava-se no confessionário com perguntas desvairadas a respeito da alma de José Dias, porque dizia ela ao padre-mestre que o via muitas vezes em corpo e alma, e até o ouvia falar e lhe sentia as mãos no seu corpo (CASTELO BRANCO, 1995, p. 181-182).

Além de proporcionar a evasão conjugal, a busca religiosa oferece um meio para encontrar José Dias, com todas as ambiguidades implicadas nessa situação, em que a linha divisória que separa o marido terreno do esposo celestial é acentuadamente tênue. Sob a alegação de salvar sua alma e se livrar da suposta enfermidade mental, ela se torna ainda mais

fervorosa, dando início a uma incursão pelo misticismo. A finalidade da entrega não tinha, contudo, vínculo com o aperfeiçoamento espiritual, antes se pautava pela tentativa de anular o esposo terreno com a presentificação do celestial. A imagem de José Dias era transportada misticamente para a alcova, onde intervinha provocando repugnâncias e resistência na concessão às carícias devidas ao esposo.

Tutelada pelo de Fr. João de Borba, um clérigo fanático, Marta acessa o universo místico por meio do livro *Pecador convertido ao caminho da verdade* (1730), do Frei Manuel de Deus, manual de devoção através do qual o narrador camiliano retoma parodicamente a mentalidade religiosa setecentista e esvazia o seu sentido espiritual, reimplantando-o nos domínios de uma secularidade cômica e rebaixada. Frei João recomenda a leitura com a intenção de expurgar o demônio íncubo que estaria provocando a loucura de Marta, as “saudades, reminiscências sensualistas e carnalidades que se lhe formalizavam no espirito dementado, enfim visões e sonhos com o José Dias” (cf. CASTELO BRANCO, 1995, p. 190). O manuseio que ela faz do livro produz, contudo, um efeito inverso ao esperado pelo seu diretor de consciência. Assim, “tinha um namoro no céu quando abria as páginas com que o confessor lhe dissera que havia de exorcizar as tentações voluptuosas da alma e do seu corpo” (cf. CASTELO BRANCO, 1995, p. 193). Quando recitava as orações¹³¹ do manual era

¹³¹ Camilo chega a transcrever aquilo que seria um exemplar dessas orações, intitulada *Resistência às tentações contra a castidade*. Em termos gerais, essa oração é uma paráfrase do *Cantares de Salomão*, o que denuncia a filiação bíblica do substrato em que o narrador se apoia e consequentemente a ambiguidade sensualidade/espiritualidade. Na sua totalidade, a oração reza o seguinte: Senhor amorosíssimo, não vos escondais, não me deixeis sozinha, que me cerca o leão para me devorar; os seus rugidos me atormentam para que não goste das suavidades do vosso amor. Cercarei todo o Mundo, subirei aos Céus, não descansarei enquanto não achar o meu amor. Conjuro-vos, filhas de Jerusalém, criaturas da terra que, se encontrares o meu amado, lhe digais que morro de amor. E, se quereis os sinais para conhecê-lo, ouvi. O meu amado é cândido e rubicundo, escolhido entre milhares; cândido por divino, e rubicundo por humano, cândido porque inocente, e rubicundo por chagado. Ai! doce amor, onde vos escondestes? Tende compaixão de quem vos busca. Estes sinais que de vós tenho só servem de avivar-me a saudade, são setas que me ferem; morro, desfaleço, se vos não acho. Os cabelos da sua cabeça são como p ouro mais puro e mais precioso, são como palmitos e pretos como o corvo. Se não entendéis, filhas de Jerusalém, nem eu vo-lo saberei explicar; o que vos digo é que os seus cabelos são fortes laços que bastam para prender a todo o Mundo, bastam para abrasar tudo de amor. Ai! amado do meu coração, se as admirações do que sois abrasam a alma, que vos vê por enigmas, que será quando vos vir claramente! Os seus olhos são como pombas sobre correntes de águas, mansos, puros, suaves, benignos, amorosos. Que majestosos, que humildes, que graves, que serenos, que doces, que suaves! Oh dulcíssimo amor, já que tanto fechais os olhos para não serem vistos, ao menos não os fecheis para me não verem! As suas faces

acometida por um estado de êxtase, “um sobressalto jubiloso em que parecia influir a cooperação sobrenatural do seu querido morto” (cf. CASTELO BRANCO, 1995, p. 188).

É precisamente nesse ponto da narrativa que Camilo aciona o pecúlio de Sóror Maria do Céu. Demonstrando ter ciência da estrutura ambígua que se instala nessa produção, o autor de São Miguel de Seide aproxima o dilema de Marta ao encontrado nas páginas de Maria do Céu. Em que pese a distância de aproximadamente um século e meio que separa as personagens e a diferença de estado civil, ambas são encaminhadas em direção ao divino e terminam, paralelamente, entrando em contato com a dimensão humana, cuja incidência se presta a burlar os códigos sociais e religiosos da sociedades setecentista e oitocentista. Dentro da pouca margem de escolha que lhes é reservada, elas negaceiam a aspereza dos papéis predeterminados pela ordem patriarcal, infiltrando, num jogo de afirmação e refutação, as suas contingências pessoais e operando a subversão, até onde alcançam suas forças, das imposições. No cenário literário do século XIX, Camilo dispõe de meios para representar sem

são como canteiros de flores aromáticas, sempre belas, sempre cheirosas; passam os dias, os meses e os anos, e os séculos, e as faces do meu amor sempre são flores, nem o sol as murcha, nem o frio as corta, nem a água as corrompe, nem o vento as desfolha; são rosas, são açucenas, são brancas e encarnadas. Oh! quem me dera uma gota da água que as rega, um grão do calor que as vivifica; quem me dera que o Jardineiro que as compõe me quisera semear umas flores no meu jardim e tomar à sua conta compô-las e regá-las, que o meu amado gosta muito de flores. Dizei-me, aves do ar, flores do campo, peixes do mar, viventes da Terra, dizei-me se sabeis onde assiste este jardineiro. Mas que digo, se este mesmo é o amado a quem busco e não mereço achar! O saudade ardente, ó sede matadora, ó seta penetrante, ó amor escondido! Que fareis, Senhor, que fareis, se o vosso empenho é ser amado, porque a minha ventura está em vos ter amor, como escondeis o mesmo que me havia de enamorar? Os seus lábios são lírios, que destilam mirra excelente, lírios de pureza de onde saem palavras que inflamam no amor da mortificação. Oh! se fora tão ditosa minha alma que recebera alguma parte da mirra que destilam teus lírios! Oh! se foram tão felizes meus olhos que viram a engracada cor de tais lábios! Onde estais escondido, amado do meu coração? Não saem por esses lábios as palavras com que andais chamando pelas ruas, fortalezas e muros da cidade: «Se algum é pequenino venha para mim?» Logo, como vos escondeis desta pequenina pobre e necessitada que com tanto empenho vos busca? Suas mãos são como de ouro feitas ao torno e cheias de jacintos, todas perfeitas, todas preciosas; mas reparai, filhas de Jerusalém, e por aqui vos será mais fácil conhecê-lo, que, no meio do ouro e jacintos, tem em cada mão um precioso rubi que a passa de uma para a outra. O seu peito e entradas são de marfim ornadas de safiras, dando a conhecer a cor celeste da safira, a branca do marfim e sua dureza, que os seus afetos são puras, cíndidos, castos, virginais, fortes, celestiais e divinos, sinceros, compostos, sólidos e constantes. O peito de amor, entradas de piedade, como assim vos fechais para quem vos ama? Aqui deve de haver mistério! Gostais talvez de me ver aflita para provar se sou amante! Quereis que me custe muito o que muito vale, porque, se o lograr a pouco custo, farei talvez pouco caso do que não tem preço. Mas ai, amado meu, que, se me não dizeis onde passais a sesta ao meio-dia, temo que, andando vagabunda, venha a cair nas mãos dos vossos contrários! A sua aparência é como a do Líbano, a sua composição como a do cedro; em Judeia o monte mais formoso é o Líbano, no Líbano a árvore mais excelente é o cedro: assim é o meu amado entre os filhos dos homens. A sua garganta é suavíssima, porque saem por ela as vozes, as respirações do peito, que é arquivo de amores e suavidades; enfim, todo é formoso, todo perfeito, todo amável. Tal é o meu amado, este é o meu amigo, filhas de Jerusalém, criaturas da Terra; se o achardes, dizei-lhe que morro de amor... (CASTELO BRANCO, 1995, p. 190-192).

necessitar recorrer à dialética da camuflagem. Por essa razão, aborda a questão de modo frontal, desnudando a sensualidade que se esconde atrás do véu eclesiástico que as narrativas (ir)religiosas usavam para encobrir os conteúdos interditados. Com, efeito recupera o texto de Sóror Maria do Céu a partir de sua interface mundana, lançando luz sobre os aspectos que a escritora setecentista deixara recobertos pelo verniz do decoro, como se pode notar a seguir:

Marta dizia a oração em voz alta, em modulações cantadas, num arroubamento de preghiera. Aqueles dizeres [...] são extratos e imitações das escandescências eróticas do poema dramático da Sulamita no «Cântico dos Cânticos» – os trechos mais liricamente sensuais da antiguidade hebraica. Eles deram o tom de todas as exaltações nevróticas, desde os êxtases histéricos de Teresa de Jesus até às alucinações da beata Maria Alacoque e da portuguesa madre Maria do Céu, a cantora dos passarinhos de Vilar de Frades. Desta peçonha doce, elanguescente, vibrátil e enervante, cheia de meiguices epidérmicas de um corpo nu em frouxéis de arminhos, é que se fizeram uns Manuais modernos em França por onde as adolescentes principiam a conversar com Jesus e a compreendê-lo em linhas corretas, sob plásticas macias, a esperá-lo, a desejá-lo, como lho figuram com todas as pulsações, redondezas e flexibilidades da carne. Marta, entre o Deus incompreensível e o Cristo-homem, via um ser tangível, o seu único termo de comparação – o José Dias, esposo da sua alma e dominador dos seus nervos reacendidos e abraseados pela saudade. Nas apóstrofes a Jesus, palpitavam-lhe nítidas as curvas do amante que a ouvia de entre as nuvens, numa clareira azul, com a sua lividez marmórea e os anéis dos cabelos louros esparsos como nas cabeças dos querubins. (CASTELO BRANCO, 1995, p. 193).

Nesse fragmento, fica textualmente comprovada a presença de Maria do Céu na *Brasileira de Prazins*. Presença que surge como parâmetro comparativo para o narrador pontuar a plasticidade corpórea e erótica que as visões místicas (alucinações) de Marta adquirem. O termo de aproximação é especificamente o preenchimento da figura de Cristo por meio de traços físicos, convertendo a divindade em homem, tornado centro de um pulsante desejo sexual. Com isso, Camilo não deixa dúvida acerca da leitura que faz de *A Preciosa* ou outro texto de Sóror Maria do Céu que tenha lido para formar esse juiz. Ele aposta na recuperação dessa fonte setecentista a partir de um processo que transporta o objeto erótico do céu para a terra, reafirmando uma arquitetura textual ambígua, elemento que se converte em fator estruturante para seu romance.

O diálogo com a produção setecentista de Sóror Maria do Céu se reveste de importância ainda se levarmos em conta que ela assume o papel de contraponto ao modelo do importado do romance naturalista, ancorado nas ideias científicas do determinismo e da hereditariedade, as quais Camilo combate jocosamente. Por outro lado, a presença de um exemplar romancístico do século XVIII se apresenta ao autor de *Amor de Perdição* como oportunidade para revisar a mentalidade quaresmal dessa época e revesti-la de tonalidades carnavalescas, elucidando os vazios e interditos que a estética dos Setecentos, frequentemente alijada pelo espartilho intelectual da Censura, encobriu. Indo mais adiante, podemos visualizar nesse movimento a plasticidade do romance, gênero por se fazer, se fazendo através do confronto/coexistência de procedimentos extemporâneos, ao abrigo da sua incessante e oblíqua elasticidade.

Conclusão

O estudo da escrita romântica portuguesa ainda não chegou ao ponto de ocupar um espaço relevante no seio da crítica e historiografia literária portuguesa. Ao totalizar o romance realista de tradição franco-inglesa dos séculos XVIII e XIX como uma forma acabada, os estudiosos têm ratificado a ficção romântica portuguesa enquanto extensão desse modelo importado, ignorando-a como um fenômeno dotado de questões e problemas próprios, atitude que se articula à tese que reitera o atraso de Portugal em relação aos países da Europa Central. Atraso que se processaria econômica e culturalmente.

Essa abordagem finda por se converter num mecanismo de soterramento, em decorrência do qual o romance português não tem sido devidamente percebido e apreciado. Isso se dá amiúde no que tange à vinculação de seus desdobramentos às matrizes culturais de feição nacional e/ou peninsular. Se consideradas, essas fontes podem levar a concluir, por exemplo, que a consciência individual que orienta os romances portugueses é, de modo geral, mais próxima de uma aventura ontológica que remete a Dom Quixote, à Cavalaria e à *imago mundi* católica, elementos que os autores lusitanos, nomeadamente os do século XIX, realinham em tonalidades laicas e liberais. Em contrapartida, Robinson Crusoé, emblema do herói inglês, exerce pouca influência na constituição dos protagonistas portugueses.

A metodologia do soterramento também é responsável por encobrir a produção dos românticos portugueses do século XVIII, peremptoriamente tidos como inexistentes ou exceções. A composição desse juízo repousa no enquadramento de Portugal na imagem de um imenso convento, hostil às manifestações artísticas anticanônicas e implacavelmente vigiado pela Censura, ideia que foi fixada pela crítica positivista e mantida quase inabalada até os tempos atuais.

A sociedade portuguesa setecentista, se observada mais atentamente, revela um

país em contato com o restante da Europa, um espaço onde o romance se processa, seja nos círculos literários oficiais, valendo-se de mecanismos adaptativos, seja nos espaços clandestinos e populares. É inegável o peso do poder eclesiástico nessa época. No entanto, o imenso convento em que eventualmente terá se tornado Portugal é um *lócus* ambíguo, onde a sociedade mundana e literária é posta em funcionamento ao lado do protocolo devoto. Até mesmo o espetáculo das fogueiras da Inquisição se presta a promover práticas de sociabilidade. “Os autos-de-fé consistem para os portugueses em verdadeiro divertimento. Nesse dia, podem as mulheres estar à janela, adornadas com joias e enfeites” (cf. SILVA, 2009, p. 130). Trata-se de uma situação em que, no interior da fé católica e da rígida hierarquia social absolutista, a prática religiosa se entrelaça à secularidade, ficando irremediavelmente marcada pelo combate, com frequência surdo mas extremamente acirrado, entre o espírito da quaresma e as forças do carnaval. Eis uma imagem que representa com maior propriedade a vida social e literária setecentista.

Um exame mais apurado da prática romancística dessa época comprova não apenas o cultivo do romance, mas também a possibilidade de diálogo com os romancistas do século XIX, dentre os quais se destaca Camilo Castelo Branco, responsável por resgatar um amplo cabedal de narrativas setecentistas obliteradas pela Censura e crítica. Esse resgate, também ignorado pelos estudos literários, adquire importância enquanto elemento que ajuda a estruturar, consoante uma fecunda relação intertextual, a forma do romance português nos tempos oitocentistas. Tendo em vista a complexidade dessa questão, cabe sublinhar a necessidade de aprofundá-la e ampliá-la em novos estudos. Longe de tentar esgotá-la, este trabalho procurou chamar a atenção para sua existência e importância como chave de leitura para abordar a problemática do romance português, tanto aquele praticado por Camilo quanto por outros escritores.

Dentro do que foi possível apurar no âmbito do diálogo que Camilo efetua com as

produções setecentistas em questão, pode-se afirmar que o romance camiliano, nesse sentido, se processa numa dinâmica dialética, timbrada pela representação do embate que se dá entre os dois universos em disputa na sociedade portuguesa: o Antigo Regime, posto nas narrativas e procedimentos que são recuperados do século XVIII, e a ordem burguês-capitalista, tal como ela assoma no lado oeste da Península Ibérica. Dessa tensão, resulta um texto em que o gênero romance se processa de forma instável, evitando o enquadramento apriorístico em categorias canônicas.

O fato de promover o intercâmbio de duas tradições romancísticas nacionais e de períodos diferentes, de tal modo que a setecentista exerce papel estruturante sobre a oitocentista, a ficção camiliana coloca em causa a tese segundo a qual a circulação desse gênero, no Portugal setecentista, se deu exclusivamente pela via das produções importadas da França e Inglaterra. Além disso, relativiza o peso que essas produções teriam enquanto parâmetro de composição do romance português do século XIX.

Referências bibliográficas:

- ABREU, Márcia. Concepções sobre o romance. XI Encontro Regional da ABRALIC In: **Anais do XI Encontro Regional da ABRALIC**. São Paulo: Associação Brasileira de Literatura Comparada: 2007 p. 01-07.
- _____. **A circulação de romances como problema para a história literária**. Campinas: Escola São Paulo de Estudos Avançados sobre a Globalização da Cultura no Século XIX, 2012.
- _____. (Org.). **Trajetórias do romance: circulação, leitura e escrita nos séculos XVIII e XIX**. Campinas; São Paulo: Mercado de Letras, 2008.
- _____. O mundo literário e a nacional literatura: leitura de romances e censura. In: ABREU, Márcia (Org.). **Trajetórias do romance: circulação, leitura e escrita nos séculos XVIII e XIX**. Campinas; São Paulo: Mercado de Letras, 2008, p. 275-306.
- ABREU, Maria Fernanda de. **Cervantes no romantismo português**: cavaleiros andantes, manuscritos encontrados e gargalhadas moralíssimas. Lisboa: Editorial Estampa, 1994.
- ADORNO, Theodor W. **Notas de Literaturas I**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.
- AGUIAR, Flávio & VANCONCELOS, Sandra Guardini Teixeira. (Orgs.). **Ángel Rama: Literatura e Cultura na América Latina**. São Paulo: Edusp, 2001.
- ALMEIDA, Teresa Sousa de. Lília e Tirse. In: ANASTÁCIO, Vanda (Org.). **Cartas de Lília e Tirse**. Lisboa: Edições Colibri; Fundação das Casas de Fronteira e Alorna, 2007.
- ALMEIDA, Teodoro de. **O Feliz independente do mundo e da fortuna ou arte de viver contente em quaesquer trabalhos da vida**. Lisboa: Régia Officina Typográfica, 1786.
- ALVES, Maria Thereza Abelha. **A dialética da camuflagem na Obras do diabinho da mão furada**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983.
- AMARAL, Tereza. Introdução. In: CRISTÓVÃO, Fernando (Org.). **Caderno de literatura de viagem**. Vol 1. Lisboa: Almedina, 2008.
- ANASTÁCIO, Vanda. La Marquise d'Alorna (1750-1839): une femme de lettres du siècle des Lumières: In: **Quadrant**. Montpellier: Centre de Recherche en Litterature de Langue Portugaise ETILAL, Université Paul Valéry, Montpellier III, n° 25/26, 2008-2009, p. 213-222.
- _____. Da História Literária e alguns dos seus problemas. In: **Brotéria**. Lisboa, Vol. 157, Jul. 2003, p. 45-58.
- _____. The eighteenth century. In: PARKINSON, Stephen; ALONSO, Cláudia Pazos; EARLE, T. F. (Orgs.). **A Companion to Portuguese Literature**. Londres: Tamesis, 2009, pp. 103-108.

- ANSELMO, Artur. **História da Edição em Portugal**. Porto: Lello e Irmão: 1991.
- AUERBACH, Erich. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- _____. **Figura**. Trad. Duda Machado. São Paulo: Editora Ática, 1997.
- BAPTISTA, Abel Barros. **Camilo e a revolução camiliana**. Lisboa: Quetzal Editores, 1988.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de Literatura e de Estética A Teoria da Literatura**. São Paulo: Hucitec, 2010.
- BARATA-MOURA, José. Leão Hebreu e o sentido universal do amor. In: **Didaskália**. Lisboa, vol. II, nº 2, 1972, pp. 375-404.
- BLUTEAU, Raphael. **Vocabulario Portuguez & Latino**. Vol I. Coimbra: Colégio das Artes da Artes da Companhia de Jesus, 1712.
- BRAGA, Teófilo. **História da Literatura Portuguesa: Os Árcades**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda; Secretaria Regional de Educação e Cultura da Região Autônoma dos Açores, 1984.
- _____. **O povo português nos seus costumes, crenças e tradições**. 2 Vol. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1985-1986.
- _____. **As theocracias literárias: relance sobre o estado actual da literatura portugueza**. Lisboa: Typographia Universal, 1865.
- BRITO, Ferreira de. **Voltaire na cultura portuguesa: os tempos e os modos**. Porto: Núcleo de Estudos Franceses da Universidade do Porto, 1991.
- BRUNO, Sampaio. **A geração nova**. Porto: Lello & Irmão-Editores, 1984.
- BURKE, Peter. **Cultura Popular na Idade Moderna**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- CABRAL, Alexandre. **Polêmicas de Camilo Castelo Branco**. Lisboa: Livros Horizonte, 1982.
- CALVINO, Italo. **Por que ler os clássicos**. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. São Paulo; Rio de Janeiro: Fapesp; Ouro Azul, 2009.
- _____. **O discurso e a cidade**. 3^a ed. São Paulo; Rio de Janeiro: Duas Cidades; Ouro sobre Azul, 2004.

CARVALHO, Joaquim Ramos de. As sexualidades. In: MATTOSO, José (Org.). **História da Vida Privada em Portugal: A Idade Moderna**. Lisboa: Círculo de Leitores, 2011, p. 96-128.

CASTELO BRANCO, Camilo. **Obras Completas**. Porto: Lello & Irmão, 1982-1994. (18vol.).

_____. **A Mulher Fatal**. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, 1968.

_____. **A Brasileira de Prazins**. Porto: Lello & Irmão, 1991.

_____. **Maria, não me mates, que sou tua mãe!** São Paulo: Edições Loyola; Editora Giordano, 1991.

_____. **Cenas da Foz**. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, 1971.

_____. **Onde Está a Felicidade?**. Lisboa: Livros Horizontes, 1981.

_____. **O retrato de Ricardina**. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, 1971.

_____. **A Doida do Candal**. Lisboa: Projeto Vercial, 2000.

_____. **Novelas do Minho**. Lisboa: Projeto Vercial, 2000.

_____. **A Queda dum Anjo**. Porto: Edições Caixotim, 2001.

_____. **Coração, Cabeça e Estômago**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. **A Sereia**. Porto: Edições Caixotim, 2005.

_____. **Amor de Perdição**. Porto: Edições Caixotim, 2006.

Catalogo dos livros que se prohibem neste Reynos e Senhorios de Portugal, por mandado do Ilustrissimo e Reverendissimo Senhor Dom Jorge Dalmeida. Lisboa: António Ribeiro, 1581.

Catalogo da preciosa livraria do eminent e escriptor Camilo Castelo Branco. Porto: Mattos Moreira & Cardosos, 1883.

Catálogo methodico de livros antigos e modernos em diversas línguas e manuscriptos que se hão de vender em leilão no Porto na rua de Santo Idelfonso N.66. Porto: Typographia de D. Antonio Moldes, 1870.

CAVIGNAC, Julie. **La littérature de colportage au nord-est du Brésil**: de l'histoire écrite au récit oral. Paris: CNRS, 1997.

CERVANTES, Saavedra Miguel de. **Dom Quixote de La Mancha**. Trad. Viscondes de Castilho e Azevedo. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

CÉU, Sóror Maria do. **A preciosa**. Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1990.

CHARTIER, Roger. As práticas da escrita. In: CHARTIER, Roger (Org.). **História da Vida Privada**. Vol. 3: da Renascença ao Século das Luzes. Trad. Hildegard Fiest. São Paulo: Companhia das Letras, 1991, p. 114-161.

_____. A construção estética da realidade – vagabundos e pícaros na idade moderna. In: **Tempo**, Rio de Janeiro, nº 17, 2004, p. 33-51.

CINTRA, Luís Felipe Lindley. A literatura portuguesa tradicional. In: **O tempo e o modo**, nº 120, Nov. 1976, p. 28-30.

COELHO, Jacinto do Prado. **Introdução ao Estudo da Novela Camiliana**. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2001.

_____. **Originalidade da Literatura Portuguesa**. Lisboa: Instituto de Língua e Cultura Portuguesa, 1977.

COSTA, Júlio Dias. A Sereia de Camilo. História da Protagonista Segundo um Manuscrito do Século XVIII. In: CASTELO BRANCO, Camilo. **A Sereia**. Porto: Edições Caixotim, 2005.

CURTO, Diogo Ramada. Littérature de large circulation au Portugal (XVI^e – XVIII^e siècles). In: CHARTIER, Roger; LÜSEBRUBRINK, Hans-Jürgen (Orgs.). **Colportage et lecture populaire en Europe XVI^e – XVIII^e siècles**. Paris: IMEC; Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1996, p. 299-329.

DARNTON, Robert. **Édition et sédition**: l'univers de la littérature clandestine au XVIII^e siècle. Paris: Gallimard, 1991.

_____. **Gens de lettres, gens du livre**. Paris: Odile Jacob, 1992.

DIAS, José Sebastião da Silva. Portugal e Cultura Europeia. In: **Biblos Revista da Faculdade de Letras**, Coimbra, v. 28, p. 203-461, 1952.

DOMINGUES, Francisco Contente. **Ilustração e Catolicismo**: Teodoro de Almeida. Lisboa: Edições Colibri, 1994.

EAGLETON, Terry. **Teoria da Literatura**: uma introdução. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FEHÉR, Ference. **O romance está morrendo?** Contribuição à teoria do romance. Trad. Eduardo Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

FERRÃO, Antônio. **A censura literária durante o governo pombalino**. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1926.

FERREIRA, Jerusa Pires. **Fausto no horizonte**. São Paulo: Educ-Hucitec, 1995.

FERREIRA, João Palma. **Novelistas e contistas portugueses dos séculos XVII e XVIII**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1981.

FRANCHETTI, Paulo. A Ficcão Camiliana. In: CASTELO BRANCO, Camilo. **Coração, Cabeça e Estômago**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

GARRETT, Almeida. **Viagens na Minha Terra**. São Paulo: Editora Três, 1973.

GOULEMONT, Jean Marie. As práticas literárias ou a publicidade do privado. In: HARTIER, Roger (Org.). **História da Vida Privada**. Vol. 3: da Renascença ao Século das Luzes. Trad. Hildegard Fiest. São Paulo: Companhia das Letras, 1991, p. 371-405.

GUEDES, Fernando. **O livro e a leitura em Portugal**: subsídios para a sua história séculos XVIII-XIX. Lisboa; São Paulo: Editorial Verbo, 1987.

GIRARD, René. **Mensonge romantique et Verité romanesque**. Paris: Bernard Grasset, 1961.

HATHERLY, Ana. Introdução. In: CÉU, Sóror Maria do. **A preciosa**. Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1990, p. VII-CXXXV.

HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura**. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

HEGEL. **Estética**. Lisboa: Guimarães Editores, 1980-1993.

HERCULANO, Alexandre. **Lendas e Narrativas**. 2 Vol. Amadora: Livraria Bertrand, 1980.

_____. Novelas de Cavalaria Portuguesa. In: **Opúsculos**. Vol. IX. 3^a ed. Lisboa: Antiga Casa Bertrand-José Bastos; Ca.-Livraria Editores, 1908.

História jocosa dos três corcovados de Setúbal. Lucrécio, Flávio, e Juliano. Onde se descreve a equivocação graciosa de suas vidas. Lisboa: Officina de Francisco Borges de Sousa, 1789.

Index auctorum damnatae... Lisboa, Pedro Craesbeeck, 1624.

JÚDICE, Nuno. Prefácio. In: SANTA CATARINA, Frei Simão António de. **Novela Despropositada**. Lisboa: Assírio e Alvim, 1977.

_____. A viagem entre o real e o maravilhoso. In: FALCÃO, Ana Margarida; NASCIMENTO, Maria Tereza; LEAL, Maria Luísa (Orgs.). **Literatura de viagem**: narrativa, história, mito. Lisboa: Edição Cosmos, 1997, p. 621-627.

KARL, Frederick R. **A Reader's Guide to the Eighteenth-Century**. Nova York: The Noonday Press, 1974.

KUNDERA, Milan. **A arte do romance**. Trad. Tereza Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

LISBOA, João Luís. Gazetas feitas à mão. In: LISBOA, João Luís; MIRANDA, Tiago C. P. dos Reis; OLIVAL, Fernanda (Orgs.). **Gazetas manuscritas da Biblioteca Pública de Évora**. Vol. 1 (1732-1734). Lisboa: Edições Colibri; CHC-UNL; CIDEHUS-EU, 2002, p. 13-42.

_____. Chegou paquete e pelas cartas se sabe (manuscritos cruzados). In: LISBOA, João Luís; MIRANDA, Tiago C. P. dos Reis; OLIVAL, Fernanda (Orgs). **Gazetas manuscritas da Biblioteca Pública de Évora**. Vol. 3 (1735-1737). Lisboa: Edições Colibri; CHC-UNL; CIDEHUS-EU; CHAM-UNL-UA, 2011, p. 15-51.

LISBOA, Luís João; MIRANDA, Tiago dos Reis. A cultura escrita nos espaços privados. In: MATTOSO, José (Org.). **História da Vida Privada em Portugal: A Idade Moderna**. Lisboa: Círculo de Leitores, 2011, p. 334-394.

LISBOA, João Luís; MIRANDA, Tiago C. P. dos Reis; OLIVAL, Fernanda (Orgs). **Gazetas manuscritas da Biblioteca Pública de Évora**. Vol. 2 (1732-1734). Lisboa: Edições Colibri; CHC-UNL; CIDEHUS-EU, 2005.

_____. **Gazetas manuscritas da Biblioteca Pública de Évora**. Vol. 3 (1735-1737). Lisboa: Edições Colibri; CHC-UNL; CIDEHUS-EU; CHAM-UNL-UA, 2011.

LEMAIRE, Ria. Passado e presente e passado-perdido: transitar entre a oralidade e a escrita. In: **Letterature d'America. Facoltà di Scienze Umanistiche dell'Università di Roma**, 2002, Ano XXII, nº 92, p. 83-121.

LIMA, Douglas Mota Xavier de. Um ilustre viajante português no século XV: perspectivas iniciais acerca das viagens do infante D. Pedro. In: **Aedos**, vol. 2, nº2, p. 254-260, 2009.

Livro do infante D. Pedro de Portugal, o qual andou as sete partidas do mundo. Lisboa: Officina de Manuel Fernandes da Costa, 1739.

LOPES, Óscar; SARAIVA, António José. **História da Literatura Portuguesa**. 12^a ed. Porto: Porto Editora, 1982.

LOURENÇO, Eduardo. **O labirinto da saudade**: psicanálise mítica do destino português. Lisboa: Dom Quixote, 1978.

_____. **O labirinto da saudade**: psicanálise mítica do destino português. 5^a ed. Lisboa: Dom Quixote, 1992.

_____. **Situation de Camilo**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1985.

_____. Situação de Camilo. In: BAPTISTA, Abel Barros; RITA, Annabela; RIBEIRO, Cristina Almeida; CHORÃO, João Bigotte; LOPES, Óscar (Orgs.). **Camilo**: evocações e juízos. Antologia de ensaios. Porto: Comissão Nacional das Comemorações Camilianas, 1991, p. 217-224.

LUKÁCS, Georg. **A Teoria do Romance**. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

_____. O Romance como epopeia burguesa. In: **Ensaios Ad Hominem I**. São Paulo: Edições Ad Hominem, 1999.

_____. **O romance histórico**. Trad. Rubens Enderle. São Paulo, Boitempo, 2011.

MACEDO, Helder. Menina e Moça: o texto e o contexto. In: **Arquivos do Centro Cultural Português**. Vol. XIV. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, 1979, p. 142-162.

MAFFRE, Claude. Les portugais lisent l'Europe. In: BREMER, Thomas & GAGNOND, Andréa (Orgs.). **Lire l'autre dans l'Europe des lumières**. Vol. 8. Cibel: Université Paul Valéry – Montpellier III, 2007.

MALESHERBES. **Mémoires sur la librairie. Mémoires sur la liberté de la presse**. Paris: Imprimerie National, 1994.

MARINHO, Maria de Fátima. **O romance histórico em Portugal**. Porto: Campo das Letras, 1999.

MARQUES, Maria Adelaide Salvador. **A real mesa censória e a cultura nacional: aspectos da geografia cultural no século XVIII**. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1963.

MARTINS, Maria Teresa Esteves Payan. **A censura literária em Portugal nos séculos XVII e XVIII**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian; Fundação para a Ciência e Tecnologia, 2005.

MARTINS, Serafina. Efetivamente... um manuscrito. In: CASTELO BRANCO, Camilo. **A Sereia**. Porto: Edições Caixotim, 2005, p. 7-22.

MARTIN, Henri-Jean. **Histoire et pouvoir de l'écrit**. Paris: Albin Michel, 1996.

MELO, Francisco Manuel de. **Carta de guia de casados**. Porto: Companhia das Letras, 2003.

MIRANDA, Tiago C. P. dos Reis. Proveniência, autoria e difusão. In: LISBOA, João Luís; MIRANDA, Tiago C. P. dos Reis; OLIVAL, Fernanda (Orgs.). **Gazetas manuscritas da Biblioteca Pública de Évora**. Vol. 2 (1732-1734). Lisboa: Edições Colibri; CHC-UNL; CIDEHUS-EU, 2005, p. 13-42.

MONTANDON, Alain. **Le roman à l'XVIII^e siècle en Europe**. Paris: Presses Universitaires de France, 1999.

MONTEIRO, Nuno Gonçalo. Casa, casamento e nome: fragmentos sobre relações familiares e individuais. In: MATTOSO, José (Org.). **História da Vida Privada em Portugal: A Idade Moderna**. Lisboa: Círculo de Leitores, 2011, p. 131-158.

MORETTI, Franco. **Atlas do romance europeu 1800-1900**. São Paulo: Boitempo, 2003.

_____. (Org.). **A cultura do romance**. Vol. I. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

NEGRONI, Barbara de. **Lectures interdites: le travail des censeurs au XVIII^e siècle**. Paris: Albin Michel, 1995.

NORTON, Marta Pinhal Neves Salazar. **Espelho de vaidades: O peralta e a moda da literatura de cordel**. Dissertação de Metrado. Faculdade de Letras, Universidade do Porto, Porto, 2000.

OLIVEIRA, Cavaleiro de. **Opúsculos contra o Santo Ofício.** Coimbra: [s.n.], 1942.

OLIVEIRA, Paulo Motta. Cartografia de muitos embates – a ascensão do romance em Portugal. In: **Floema**, Ano VII, n. 9, p. 249-282, jan./jun. 2011.

_____. Da Ficção Camiliana Como Interpretação de Portugal. In: FERNANDES, Annie Gisele e OLIVEIRA, Paulo Motta (Orgs.) **Literatura Portuguesa Aquém Mar.** Campinas, Komedi, 2005, p. 135-147.

PEREIRA, Kênia Maria de Almeida. As muitas aventuras de André Peralta e seu companheiro endiabrado ou um soldado pícaro às voltas com o demônio. In: SILVA, Antônio José. **Obras do diabinho da mão furada.** São Paulo: Imprensa Oficial, 2006, p. 15-46.

PINTO-CORREIA, J. David. **O essencial sobre o romanceiro tradicional.** Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1986.

PROSPERI, Adriano. Censurar as fábulas: o protoromance e a Europa católica. In: MORETTI, Franco (Org.). **A cultura do romance.** Vol. I. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 97-138.

QUEIROZ, Eça. **Os Maias.** Lisboa: Livros do Brasil, 2000.

RAMA, Ángel. Des problemas para o romancista latino-americano. In: AGUIAR, Flávio & VANCONCELOS, Sandra Guardini Teixeira. (Orgs.). **Ángel Rama: Literatura e Cultura na América Latina.** São Paulo: Edusp, 2001, p. 466-110.

RAMOS, Ana Margarida. **Os monstros na literatura de cordel portuguesa do século XVIII.** Lisboa: Edições Colibri, 2008.

RANUM, Orest. Os refúgios da intimidade. In: CHARTIER, Roger (Org.). **História da Vida Privada.** Vol. 3: da Renascença ao Século das Luzes. Trad. Hildegard Fiest. São Paulo: Companhia das Letras, 1991, p. 211-265.

RECKERT, Stephen. A primeira obra notável de Gil Vicente. In: MAGALHÃES, Isabel Allegro de. **História e Antologia da Literatura Portuguesa:** Século XVI. Vol II. Tomo I. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007.

Relação curiosa da fugida que fez huma velha para o desterro, com temor de ser serrada na presente quaresma, pelo grande, e justo medos dos rapazes, e mais plebe, e o encontro que teve com hum pastor, as fallas que tiverão, e como este aconduziu a huma cova deserta a donde ficou. Lisboa: Officina de Francisco Borges de Sousa, 1785.

RÊGO, Raul. **Os índices expurgatórios e a cultura portuguesa.** Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1982.

_____. Prefácio. In: SANCHES, António Nunes Ribeiro. **Christãos novos e christãos velhos em Portugal [origem da denominação].** 3^a ed. Lisboa: Sá da Costa, 2010.

RÉVAH, Israël Salvator. **La censure inquisitoriale portugaise au XVI^e siècle.** Lisboa: Instituto de Alta Cultura, 1960.

ROANI, Luiz Gerson. Memória judaica e literatura portuguesa: A Consolação às Tribulações de Israel, de Samuel Usque (1553). In: **Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG**. Belo Horizonte, v. 5, n. 9, out. 2011.

RODRIGUES(a), Antônio Gonçalves. **A novelística estrangeira em versão portuguesa no período pré-romântico**. Coimbra: Biblioteca da Universidade, 1951.

_____. **A Tradução em Portugal – tentativa de resenha cronológica das traduções impressas em língua portuguesa, excluindo o Brasil de 1495 a 1959**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1992.

RODRIGUES, António Gonçalves. **O protestante lusitano**: estudo biográfico e crítico sobre o Cavaleiro de Oliveira. Coimbra: [s.n.], 1950.

RODRIGUES, Graça Almeida. **Breve História da Censura Literária em Portugal**. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1980.

_____. **Literatura e sociedade na obra de Frei Lucas de Santa Catarina (1660-1740)**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983.

ROTTERDAM, Erasmo. **Elogio da Loucura**. Trad. Deocleciano Torrieri Guimarães. São Paulo: Rideel, 2003.

SÁ, Artur Moreira de. **Índice dos livros proibidos em Portugal no século XVI**. Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1983.

SÁ (a), Isabel dos Guimarães. Os espaços de reclusão e a vida nas margens. In: MATTOSO, José (Org.). **História da Vida Privada em Portugal: A Idade Moderna**. Lisboa: Círculo de Leitores, 2011, p. 276-299.

SANTA CATARINA, Frei Simão António de. **Novela Despropositada**. Lisboa: Assírio e Alvim, 1977.

SARAIVA, Antônio José. **História da Cultura em Portugal**. Vol. III. Lisboa: Jornal do Foro, 1962.

SANTOS, Maria Eduarda Braga dos. **Do Diálogo ao dialogismo na obra de Camilo Castelo Branco**. Famalicão: Centro de Estudos Camilianos, 1999.

SANTOS, Zulmira. **Literatura e espiritualidade na obra de Teodoro de Almeida (1722-1804)**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian; Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2007.

SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas**. 5^a ed. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

SHARRER, Harvey. Two Eighteenth-Century Chapbook Romances of Chivalry by António da Silva, Mestre de Gramática: Lançarote do Lago and Dário Lobondo Alexandrino. In: **Hispanic Review**, Vol. 46, nº. 2, p. 137-146, 1978. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/472627?seq=3>. Acessado em 03/02/2014.

SILVA, António. **História verdadeira da vida, e valerosas acçoens do esforçado, magnânimo, e invencivel Bernardo del Carpio Sobrinho del Rey D. Affonso o Casto.** Lisboa: Officina de Pedro Ferreira, 1745.

_____. **História verdadeira da vida, e valerosas acçoens do esforçado, magnânimo, e invencivel Bernardo del Carpio.** Lisboa: Officina de Pedro Ferreira, 1746.

SILVA, Maria Beatriz Nizza da Silva. **D. João V.** Lisboa: Círculo de Leitores; Centro de Estudos dos Povos de Expressão da Universidade Católica Portuguesa; Temas e Debates, 2009.

SILVA, Antônio José de. **Obras do diabinho da mão furada.** São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.

SILVA, Innocencio Francisco. **Diccionario bibliographico portuguez:** A-Z. Lisboa: Imprensa Nacional, 1858.

SILVA, Luís Augusto Rabelo. Apreciações Literárias. In: **Obras Completas.** Vol. I. Lisboa: Empresa da História de Portugal, 1909.

SIMÕES, João Gaspar. **Perspectiva Histórica da Ficção Portuguesa:** das Origens ao Século XX. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1987.

SITI, Walter. O romance sob acusaçāo. In: In: MORETTI, Franco (Org.). **A cultura do romance.** Vol. I. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p.165-195.

SOBREIRA, Luis. **Uma imagem do campo literário português no período romântico através dos best-sellers produzidos entre 1840 e 1860.** Évora: Atas do IV Congresso Internacional da Associação Portuguesa de Literatura Comparada, 2001, p. 1-15.

SOUZA, Moizeis Sobreira de. Martim Cererê: um modelo de epopeia moderna. In: **Revista Nau Literária.** Porto Alegre, Vol. 04, N. 01, p. 01-13, 2008.

_____. **A ficção camiliana: a escrita em cena.** 2009. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

_____. A mulher fatal: ensaio sobre o mito da cortesã pura. In: MUNIZ, Márcio; SEIDEL, Roberto (Orgs.). **Novos nortes para a literatura portuguesa.** Universidade Estadual de Feira de Santana; Programa de Pós-Graduação em Literatura e Diversidade Cultural, 2007, p. 301-306.

STERN, Irwin. **Júlio Dinis e o romance português.** Porto: Lello & Irmão, 1972.

TEYSSIER, Paul. Tipos de língua e bilinguismo. In: MAGALHÃES, Isabel Alegro de (Org.). **História e Antologia da Literatura Portuguesa:** Século XVI. Vol. II. Tomo I. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007, p. 87-89.

VANDEVIVERE, Ignace; CARVALHO, José Alberto Seabra. O mestre delirante de Guimarães. In: **A coleção de pintura do Museu Alberto Sampaio – séculos XVI-XVIII,** Lisboa: Instituto Português dos Museus, 1996.

VASCONCELOS, Carolina Michaëlis de. **Romances velhos em Portugal**. Porto: Lello & Irmão Editores, 1980.

VASCONCELOS, Sandra Guardini Teixeira. **A formação do romance inglês: ensaios teóricos**. São Paulo: Aderaldo & Rothchild: Fapesp, 2007.

VIEIRA, Diogo Lúcio Pereira. Cândido, Ou O Otimismo de Voltaire, e a Recreação Filosófica, de Teodoro de Almeida: Romance e Ciência em Portugal do Século XVIII. In: ABREU, Márcia (Org.). **Trajetórias do romance: circulação, leitura e escrita nos séculos XVIII e XIX**. Campinas; São Paulo: Mercado de Letras, 2008, p. 439-460.

VILLALTA, Luiz Carlos. Romances e leituras proibidas no mundo luso-brasileiro (1740-1802). ABREU, Márcia (Org.). **Trajetórias do romance: circulação, leitura e escrita nos séculos XVIII e XIX**. Campinas; São Paulo: Mercado de Letras, 2008, p. 243-274.

_____. Censura e prosa de ficção: perspectivas distintas de instruir, divertir e edificar? In: **Anais de História de Além-Mar**. Lisboa, 2005, Vol. VI, 2005, p. 253-296.

VOLTAIRE. **Cândido ou O Otimismo**. Trad. Marcos Araújo Bagno. São Paulo: Nova Alexandria, 2011.

WATT, Ian. **A ascensão do romance**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

WOENSEL, Maurice. **Simbolismo animal na Idade Média**. Os bestiários: um safari literário à procura de animais fabulosos. João Pessoa: Editora Universitária, 2001.