



Curso  
**Licenciatura**  
em **Letras**  
Língua Portuguesa  
modalidade a distância

Disciplina  
Narrativa Portuguesa  
e Brasileira I

MATERIAL DIDÁTICO  
ELABORAÇÃO DO CONTEÚDO

Germana Maria Araújo Sales  
Marlí Tereza Furtado

REVISÃO

Iaci de Nazaré Silva Abdon  
Maria Cristina Ataíde Lobato

COORDENAÇÃO DE EDIÇÃO

Maria Cristina Ataíde Lobato

CAPA, PROJETO GRÁFICO  
E EDITORAÇÃO ELETRÔNICA

Ana Petrucelli  
Káyra Matos Badarane

2a. edição 2015

Dados Internacionais de Catalogação na publicação (CIP) –  
Biblioteca do ILC/ UFPA, Belém – PA

Furtado, Marli Tereza.  
Narrativa Portuguesa e Brasileira I/ Marli Tereza Furtado e Germana Maria  
Araújo Sales. – Belém: editAedi, 2013.  
v.9.  
Textos didáticos do Curso de Licenciatura em Letras – Habilitação em  
Língua Portuguesa – Modalidade a Distância.  
ISBN: 978-85-65054-01-0

1. Literatura Portuguesa. 2. Literatura Brasileira. 3. Narrativa. I. Sales,  
Germana Maria Araújo. II. Título.

Germana Maria Araújo Sales  
Marlí Tereza Furtado



Curso  
**Licenciatura**  
em **Letras**  
Língua Portuguesa  
modalidade a distância

Disciplina  
Narrativa Portuguesa  
e Brasileira I



**editRedi**

Assessoria de Educação a Distância - UFPA

Belém-Pa  
2015

volume 9

MINISTRO DA EDUCAÇÃO

Dr. Fernando Haddad

SECRETÁRIO EXECUTIVO DO MEC

José Henrique Paim Fernandes

SECRETÁRIO DE EDUCAÇÃO A DISTÂNCIA

Dr. Carlos Eduardo Bielschowsky

DIRETOR DA UNIVERSIDADE ABERTA DO BRASIL

Dr. Celso Costa

REITOR DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ

Prof. Dr. Carlos Edilson de Almeida Maneschy

VICE-REITOR DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ

Prof. Dr. Horacio Schneider

PRÓ-REITOR DE ENSINO DE GRADUAÇÃO

Profa. Dra. Marlene Rodrigues Medeiros Freitas

ASSESSOR ESPECIAL DE EDUCAÇÃO A DISTÂNCIA

Prof. Dr. José Miguel Martins Veloso

COORDENADORA DO CURSO DE LICENCIATURA EM LETRAS  
HABILITAÇÃO EM LÍNGUA PORTUGUESA - Modalidade a Distância

Profa. Dra. Fátima Cristina da Costa Pessoa

# SUMÁRIO

Unidade 1 – A Narrativa Literária em Portugal e no Brasil:

Primeiras manifestações ..... 9

Atividade 1 – A Narrativa Literária em Portugal: Primeiros passos ..... 11

Atividade 2 – A Narrativa Literária no Brasil: Primeiros passos ..... 27

Unidade 2 – A Narrativa Literária em Portugal e no Brasil: O Romantismo ..... 43

Atividade 3 – A Narrativa Literária no Romantismo português ..... 45

Atividade 4 – A Narrativa Literária no Romantismo brasileiro ..... 67

Unidade 3 – A Narrativa Literária em Portugal e no Brasil: O Realismo ..... 99

Atividade 5 – A Narrativa Literária no Realismo português ..... 101

Atividade 6 – A Narrativa Literária no Realismo brasileiro ..... 123



# APRESENTAÇÃO

Narrativa Literária Brasileira e Portuguesa faz parte do **segundo** módulo do **Curso de Licenciatura em Letras - Habilitação em Língua Portuguesa - na Modalidade a Distância** e lhe mostrará a importância das literaturas brasileira e portuguesa para o estudo científico da linguagem.

A ementa desta disciplina, que tem uma carga horária total de 136 horas, centra-se no estudo da narrativa literária brasileira e portuguesa desde a formação das literaturas em seus devidos países de origem, no caso, para ser mais preciso, Portugal e Brasil, até o advento do Realismo e do Naturalismo, já no séc. XIX. Os principais autores e obras desses momentos literários serão os vértices de nossas discussões. Para se cumprir o estabelecido na ementa, o conteúdo da disciplina está dividido **em três unidades, que se subdividem em 06 atividades**, conforme o sumário deste material.

Durante o período de funcionamento deste módulo, você deverá proceder ao estudo das atividades previstas no planejamento. Aos sábados, você poderá participar dos encontros presenciais com o seu tutor, quando será possível discutir o conteúdo estudado nos dias anteriores, tirar suas dúvidas, entregar o resultado de seus exercícios e realizar as avaliações.

Você deve reservar em torno de 20 horas por semana para proceder à leitura do material didático, ao estudo dos conteúdos, ao desenvolvimento dos exercícios e deverá ler, o máximo possível, narrativas literárias brasileiras e portuguesas, além de assistir a alguns filmes e de procurar, sempre que possível, a correspondência estética dos movimentos literários na pintura, na música, na escultura e, também, na arquitetura. O seu bom desempenho neste ou em qualquer módulo deste curso depende, em parte, da sua capacidade de se disciplinar. Não deixe de participar dos encontros com seu tutor e com os colegas, pois eles são importantes para que se alcance sucesso no processo de ensino-aprendizagem.

Um bom trabalho!



u n i d a d e 1

---

**A NARRATIVA  
LITERÁRIA EM  
PORTUGAL: PRIMEIRAS  
MANIFESTAÇÕES**



A NARRATIVA LITERÁRIA  
EM **PORTUGAL:**  
PRIMEIROS PASSOS

---

a t i v i d a d e 1

## OBJETIVOS

Ao final desta atividade, você deverá ser capaz de

- reconhecer a importância da narrativa literária na formação e consolidação da literatura portuguesa;
- identificar particularidades do gênero narrativo literário em Portugal;
- conhecer o percurso de consolidação desse gênero em Portugal;
- reconhecer autores e obras importantes dos períodos estudados.

Na disciplina **Poesia Portuguesa e Brasileira**, você estudou um conjunto de autores e de textos de um período que vai do século XIII ao XX, passando por várias estéticas, muitas vezes conflitantes, conforme advertem os autores do material didático, Holanda e Nascimento (2009, p. 12). Na disciplina que começamos agora, **Narrativa Portuguesa e Brasileira**, trataremos do mesmo percurso, mais especificamente com o gênero narrativo. Aqui, porém, estudaremos a produção literária portuguesa e brasileira entre os momentos iniciais até o séc. XIX, com a estética romântica, realista e naturalista. Não deixe, portanto, de consultar o livro da disciplina anterior e rever aspectos das estéticas tratadas, que não serão rediscutidos aqui para evitar repetições. Não deixe de ter também em mãos um quadro sinótico da literatura portuguesa e da brasileira para confrontar períodos, datas limites das estéticas, além de obras e autores considerados precursores ou introdutores de novas estéticas. Nesta primeira atividade vamos seguir os passos da narrativa literária portuguesa até o Romantismo.

## INICIANDO O PERCURSO: REVISANDO UM POUCO

Entende-se por literatura um conjunto de textos escritos, reconhecidos pela crítica literária e demais instâncias de consagração, a partir da sua forma esteticamente elaborada.

Cada nação incorpora, entre as suas riquezas culturais, a literatura. Dessa maneira, a literatura portuguesa constituiu-se como a expressão escrita de reconhecido valor literário, produzida em território português.

Nesta atividade trataremos, especificamente, da narrativa literária em Portugal, observando a consolidação do gênero narrativo, cuja evolução tem início no período medieval e acompanha o desenvolvimento da cultura ocidental.

O estudo da consolidação do gênero narrativo em Portugal tem início com a prosa medieval portuguesa, na qual estão inseridas as crônicas de Fernão Lopes e outros cronistas, perpassando pelo Romantismo, pelo Realismo e pelo Naturalismo.

#### TECENDO CONHECIMENTO:

##### A CONSOLIDAÇÃO DO GÊNERO NARRATIVO LITERÁRIO EM PORTUGAL

Inicialmente, no período medieval, a prosa de ficção era composta pelas narrativas históricas que serviam de corpo para os *cronicões*; as *hagiografias*, obras que registravam a vida dos santos; os *nobiliários* ou livros de linhagem, nos quais se descrevia a genealogia da nobreza e, por fim, as *novelas de Cavalaria*, cujas narrativas contam as célebres histórias dos heróis e dos episódios de amor.

Os principais cronicões são os seguintes:

Crônica Breve do Arquivo Nacional; Crônicas Breves e Memórias Avulsas do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra e Crônica da Conquista do Algarve.

As hagiografias constituem os textos inspirados na história dos santos, nos quais são relatadas revelações, milagres, aparições, visões e processos de canonização relacionados ao culto de mártires, santos ou monges.

São quatro as obras reconhecidas como nobiliários ou livros de linhagens - *Livro Velho*; *Segundo Livro Velho*; *Terceiro Livro de Linhagens ou Nobiliário da Ajuda* e o *Nobiliário do Conde D. Pedro de Barcelos*.

As novelas de cavalaria estiveram presentes em Portugal no século XIII, no reinado de Afonso III. Essas narrativas eram traduzidas do francês e, nesse processo, muitas vezes havia alterações para aproximá-las da realidade histórico-cultural portuguesa. Nessa época, não há notícia de qualquer novela de cavalaria autenticamente portuguesa.

Convencionalmente, a matéria das novelas é dividida em três ciclos: o ciclo bretão ou arturiano, que tem o Rei Artur e seus cavaleiros como protagonistas; o ciclo carolíngio, cujas descrições giram em torno de Carlos Magno e os doze pares de França; o ciclo clássico, com teor referente às novelas com temas greco-latinos.

No que concerne à Literatura Portuguesa, somente o ciclo arturiano deixou marcas em Portugal. Há ainda informações de que na biblioteca de D. Duarte (1391-1438) havia exemplares de algumas novelas, como *Tristão*, o *Livro de Galaax*, o *Mago Merlin*.

Além do Amadis de Gaula, das demais novelas que circularam, somente permaneceram as seguintes: *História de Merlin*, *José de Arimateia* e *A Demanda do Santo Graal*.

**FERNÃO LOPES**

Fernão Lopes ocupava funções públicas como tabelião e foi escrivão de Dom Duarte, Dom João I e do Infante Dom Fernando, em cuja casa serviu como “escrivão dapuridade” ou secretário. É considerado o mais importante cronista português da época.

A versão Portuguesa da *História de Merlim* desapareceu, só restando a tradução espanhola, realizada a partir da portuguesa. O *José de Arimateia* teria sido traduzido no século XIV, mas a cópia existente é do século XVI, compondo a trilogia com a *História de Merlim* e *A Demanda do Santo Graal*.

A presença de narrativas na literatura portuguesa indica a preferência dos leitores pelas histórias contadas, fossem elas referentes aos reis, aos santos ou aquelas alusivas aos heróis e suas peripécias.

Para dar expressão à divulgação das narrativas entre os leitores, convém conhecer **Fernão Lopes** (1380?– 1460?), o *Guarda Mor da Torre do Tombo*.

**CURIOSIDADE****VOCÊ SABE O QUE É A TORRE DO TOMBO?**

De acordo com o *site* do Arquivo Nacional da Torre do Tombo – <http://antt.dgarq.gov.pt/pesquisar-na-torre-do-tombo/> –, este é um espaço de serviço dependente da Direção Geral de Arquivos e serviço central da administração direta do Estado. Órgão do Ministério da Cultura, funciona como um arquivo de esfera nacional da rede portuguesa de arquivos. Na Torre do Tombo é possível encontrar uma variedade de documentação e informações referentes à história, à cultura e à literatura portuguesa. Esse acervo também pode ser acessado pela página da web <http://antt.dgarq.gov.pt/pesquisar-na-torre-do-tombo/>

Mas que narrativas registrava Fernão Lopes em suas crônicas? O cronista que ocupava funções públicas como tabelião e foi escrivão de Dom Duarte, Dom João I e do Infante Dom Fernando, registrou em seus textos os acontecimentos de Portugal na época medieval. Leia o que dizem A. J. Saraiva e Oscar Lopes (1996, p. 125 e 128) sobre o autor:

Lendo Fernão Lopes, não perdemos de vista a corte e a sua vida íntima, bodas e amores, intrigas e conjuras palacianas. Mas vemos também, e com um relevo proporcionado, a cidade de Lisboa e os seus mesteiros, que largam o trabalho para organizar «uniões» na rua, participar em comícios populares, pegar em armas quando é a ocasião; vemos alfaiates, tanoeiros, camponeses salientar-se porque falam em nome de grandes agrupamentos que adquirem vontade própria; vemos gente de trabalho arrebanhada à força nas aldeias, para as galés que o rei D. Fernando envia contra a esquadra castelhana; vemos «povos do reino» assediando os castelos, derrubando-lhes as muralhas, que uma longa opressão tinha calado. Perante os desígnios da corte, manifesta-se constantemente uma determinação massiva, como quando pela voz do alfaiate Fernão Vasques a arraia-miúda se opõe ao casamento de D. Fernando com Leonor Teles. À cidade de Lisboa, que se comove, anima, ou canta pela boca de raparigas anônimas, se deve, na versão de Fernão Lopes, a principal contribuição

para a vitória contra os Castelhanos e os «portugueses desnaturados»; e a revolução popular que levou ao trono o mestre de Avis, derrubou a velha aristocracia, fiel na sua maioria ao partido castelhano, e derrotou o poderio do rei de Castela, é-nos descrita como um movimento social irresistível que faz cair todos os planos urdidos, quer pelas grandes personagens que intentam manejá-lo, quer pelos que dele desdenham como um alvoroço de «dois sapateiros e dois alfaiates». As intrigas destas personagens bóiam à deriva na insurreição social, que as empurra irresistivelmente ou as despedaça nos escolhos. (...) Esta variedade e animação nos aspectos e episódios de todo um mundo que ressurge a narrativa do Cronista dão à sua obra um interesse espetacular, teatral, especialmente grato ao gosto romântico do «pitoresco», que quatro séculos depois tiraria partido deste enorme caudal de episódios, ambientes e figuras. No entanto, o aspecto exterior da realidade aparece em Fernão Lopes apenas como expressão da ação humana e da vida moral dos indivíduos e coletividades. Não encontramos nele o mero descritivo, embora nos possamos interessar miúda e pitorescamente pelo simples espetáculo de uma tempestade, nas suas diversas fases. O seu interesse vai predominantemente para a gente que se move e faz mover as coisas. O conjunto das suas crônicas dá-nos uma galeria de caracteres vigorosos uns, outros indecisos, mas todos de uma animação convincente, sagazmente observados e por vezes desmontados na sua estrutura psicológica. Nenhuma época da história de Portugal está hoje para nós tão cheia de personagens como este final do século XIV, por obra do extraordinário repórter que a relatou e que serviu de fonte a toda uma literatura evocativa, em segunda e terceira mão.

Importa saber também que as crônicas de Fernão Lopes serviram de matéria para obras produzidas no século XIX, como *Lendas e Narrativas*, de Alexandre Herculano; *Arco de Sant'Ana* e *Alfageme de Santarém*, de Almeida Garrett.

O cronista se distingue, como ressaltam Saraiva e Lopes, pela captação da vida psicológica e a ponderação da realidade que incorpora todos os figurantes da história, reduzidos à humanidade trivial, como sujeitos iguais.

E o que se ouve dizer dessas narrativas ainda hoje? Na internet – a rede de comunicação que liga pessoas do mundo inteiro –, nas redes sociais, encontramos comunidades relacionadas às novelas de cavalaria e ao cronista da Torre do Tombo.

## EXERCÍCIO 1

Observando as referências destacadas, podemos avaliar que os temas aqui tratados fazem parte do cotidiano do século atual e promovem a inclusão de assuntos concernentes à mesma temática, como Cavaleiros da Idade Média e Literatura Medieval. Para incluir mais itens a essa relação, faça a seguinte atividade: procure comunidades que tenham relação com os temas aqui explorados. Observe a definição de cada uma e faça uma lista das comunidades que você encontrou. Agora, diante dos números e dos conceitos encontrados, escreva um texto sobre a circulação desses temas medievais na sociedade atual.

## VOLTANDO AO ASSUNTO

Após desenvolver a atividade acima proposta, acreditamos que você esteja curioso para conhecer as narrativas sobre reis tão importantes e de épocas tão distantes da nossa. Para ter acesso ao texto integral da crônica de D. Fernando e visualizar o texto oriundo da sua obra original, acesse <http://purl.pt/419>.

Além da crônica de D. Fernando, recomenda-se conhecer a Crônica de Dom Pedro e a Crônica de Dom João I. Nesses textos são descritas as condições sociais, históricas e políticas de Portugal.

Como já dissemos anteriormente, a narrativa de ficção da Literatura Portuguesa percorre um caminho que tem início na Idade Média e perpassa pelo Romantismo, pelo Realismo e pelo Naturalismo. Podemos salientar que a prosa de ficção se destaca nos momentos iniciais, mas tem seu apogeu no período oitocentista, com o surgimento e a consolidação do romance.

Contudo, não podemos esquecer que, entre a Idade Média e os movimentos literários do século XIX, existem obras narrativas que merecem ser referidas, como a obra maneirista *Menina e Moça*, de Bernardim Ribeiro. Essa narrativa, considerada por parte dos estudiosos como romance, foi editada três vezes no século XVI. A primeira edição apareceu em 1554, na cidade italiana de Ferrara, com o título *História de Menina e Moça*; nos anos de 1557-58, em Évora, com o título *Saudades* e a terceira edição, na cidade de Colônia, em 1559.

A narrativa de *Menina e Moça* apresenta temas da novela de cavalaria e da novela sentimental, que expõem histórias de amores infelizes evidenciando a nostalgia amorosa comum ao melodrama das narrativas cuja ênfase é o sofrimento por amor. Essa temática, que apresenta o sentimento amoroso e a adoração à natureza, é a constante semântica da narrativa de Bernardim Ribeiro. O conjunto de temas abordados, três séculos antes do XIX, antecipa as estruturas das composições que vão fazer parte da consagração do gênero romanescos e que ganham volume nas páginas de Camilo Castelo Branco, Almeida Garrett, Alexandre Herculano, no Romantismo, e de Eça de Queirós, no Realismo.

Essa narrativa ficcional, que avança das origens da Literatura Portuguesa até ancorar no Romantismo e Realismo, tem amplo valor estético e dá expressão abrangente dos múltiplos aspectos da vida que são incorporados em seus enredos.

No período romântico chamamos atenção para as produções romanescas de Alexandre Herculano, Almeida Garrett e Camilo Castelo Branco, os quais serão estudados na unidade 2.

Portugal experimenta, então, entre os anos de 1840 e 1860, seu apogeu literário, momento de desenvolvimento do comércio livreiro, favorecido graças à propagação do romance. O gosto pelo “novo” gênero, oriundo da Inglaterra, espalhava-se pelo mundo e não constituía uma particularidade desta ou daquela nação, mas uma paixão mundial notabilizada pela aderência do público à nova forma narrativa, coerente com as descrições da vida privada burguesa. A circunscrição do gênero que definia a vida íntima do homem tornou-se mais acessível para os leitores, pois os episódios eram recriados a partir de sentimentos, vivências e reflexões humanas, coerentes com a representação da vida.

Nesse painel de construção da prosa romanesca portuguesa, cabe dizer quais as obras de maior circulação no período. De acordo com Sobreira (2001, p. 7), é possível afirmar que as obras *Eurico, o Presbítero* (1844), de Alexandre Herculano, e *Maria! Não me mates, que sou tua mãe* (1848), de Camilo Castelo Branco foram as mais aceitas pelo público português àquela altura.

Além dos romances de Alexandre Herculano e Camilo Castelo Branco, a pesquisa de Luís Sobreira aponta ainda como os best-sellers do Romantismo Português as obras: *A Virgem da Polônia* (1847), de José Joaquim Rodrigues de Bastos, e *A Mão do Finado* (1854), de Alfredo Possolo Hogan.

Observamos que as obras relacionadas podem dar conta das preferências do público daquele período, que se diversificavam entre a moral, o gosto pelo histórico e as aventuras, compondo o panorama do melodrama, principal tema do Romantismo.

Conforme já dissemos, as narrativas aproximavam-se mais dos leitores, pois incorporavam em seus enredos os sentimentos individualizados, compatíveis com a alma humana. Na narrativa romanesca que vai se corporificando, então, os personagens têm nomes próprios, vida em sociedade e vivificam uma experiência privada, comum às pessoas da vida real. Não podemos deixar de admitir que o Romantismo seja o período da consolidação da narrativa ficcional e, com efeito, as novelas e romances publicados nessa época reproduzem as generalidades que norteavam o pensamento do tempo, cujos episódios giravam em torno das peripécias com tendência melodramática, da passionalidade e, em muitas obras, da transmutação da vida real com elevação do ser amado à categoria de imaculado ou sagrado.

Como principal representante dessa temática, Camilo Castelo Branco sobressai com seus enredos construídos à luz dos amores inalcançáveis e, conseqüentemente, impossíveis, com a morte aparecendo como melhor solução.

Com a passagem do Romantismo para o Realismo/Naturalismo, verifica-se ao máximo a reprodução da alteração da sociedade burguesa, que, apesar de parecer incoerente,

guarda semelhanças com o Romantismo, pelo menos em Portugal, ao apresentar o texto literário de forma moralizante, incorrendo em personagens que transgridem as normas sociais, mas carregam a narrativa pelo dolo que os consome.

Mesmo associando-se ao Romantismo nessa temática, o Realismo português traz aos leitores da época uma nova face da literatura, a partir de 1860, ano estipulado como marco desse período – movimento oriundo das querelas expostas na Questão Coimbrã, episódio que vai marcar a renovação literária do novo espaço, ficando conhecida como a Geração de 70.

A Geração de 70 é constituída por um grupo de jovens que acompanhava as mudanças mundiais, resultado de um mundo acadêmico de Coimbra.

Procure, na internet, uma foto clássica do grupo. Nela, aparecem sentados: Ramalho Ortigão; Eça de Queiroz; Conde de Ficalho; Antônio Cândido. E, em pé: Conde de Sabugosa; Carlos Mayer; Carlos Lobo de Ávila; Oliveira Martins; Luís de Soveral; Guerra Junqueiro; Bernardo Pindela.

Nas atividades seguintes serão expostos os períodos românticos, realista e naturalista da literatura portuguesa, avaliando-se os principais prosadores.

## EXERCÍCIO 2

Leia os textos sugeridos a seguir, dispostos no moodle, e disserte sobre as principais diferenças, do ponto de vista temático, que são encontradas.

Crônica de D. Fernando - Fernão Lopes

Carlota Ângela - Camilo Castelo Branco (<http://fliiby.com/file/220278/b9acgrojaj.html>)

Singularidades de uma rapariga louca - Eça de Queirós

## LEITURA COMPLEMENTAR

Aurelio Vargas Diaz-Toledo, da Universidade Complutense de Madrid/Centro de Estudos Cervantinos, publicou, na Revista de Estudos Ibéricos, n.º3 (2006, p.233-247), o artigo Os livros de cavalarias renascentistas nas histórias da literatura portuguesa, do qual reproduzimos partes, enumeradas por nós, para que você tome conhecimento desse assunto ainda polêmico.

1. O sucesso dos livros de cavalarias portuguesas ao longo do século XVI e inícios do XVII é um dado mais que evidente. Da publicação em 1522 da *Crônica do Imperador Clarimundo donde os reis de Portugal descendem* (Lisboa, Germão Galharde), do

historiador João de Barros, até à reedição da *Terceira e Quarta parte da Crónica de Palmeirim de Inglaterra na qual se tratam as grandes cavallerias de seu filho o príncipe dom Duardos Segundo* (Lisboa, Jorge Rodrigues, 1604), de Diogo Fernandes, este género conta em terras portuguesas cerca de vinte e cinco edições, cifra nada desdenhável do ponto de vista da recepção, que se vê incrementada pelas dezenas de manuscritos cavaleirescos conhecidos na actualidade, os quais deixam supor uma persistência do gosto por este tipo de literatura até bem entrado o século XVII, ou ainda princípios do XVIII.

Contudo, estes copiosos números não serviram para atrair a atenção dos investigadores a um campo que, junto com os livros de pastores e os livros de viagens, está na base da novelística portuguesa moderna. Esse descuido da crítica tem acarretado um dado verdadeiramente desolador, como é o de uma grande quantidade de textos deste género não ter sobrevivido até aos nossos dias.

2. Vejamos de seguida, a grandes rasgos, tal panorama. Não conhecemos a mais que provável primeira edição da obra-mestra de Francisco de Moraes, a *Cronica do famoso e muito esforçado cavalleiro Palmeirim Dinglaterra*, que deve ter sido impressa em terras portuguesas – ou francesas por volta do ano 1543-44 –, e cuja primeira edição conservada é a de Évora, André de Burgos, 1564-67; do *Memorial das Proezas da Segunda Távola Redonda* (Coimbra, João de Barreira, 1567), de Jorge Ferreira de Vasconcelos, dado a conhecer em formato *in quarto*, sabe-se que existiu impressa uma primitiva versão ampliada em formato *in folio*, intitulada com o sugestivo nome de *Livro primeyro da primeyra parte dos Triunfos de Sagramor Rey de Inglaterra e França, em que se tratam os maravilhosos feitos dos cavaleyros da Segunda Tavola Redonda* (Coimbra, João Álvarez, 1554). Mais sorte tivemos com as duas primeiras edições do *Clarimundo* (Lisboa, Germão Galharde, 1522) e (Lisboa, António Álvarez, 1555), de cada uma das quais se conhece um único exemplar: da primeira, na Biblioteca Nacional de Madrid (R-11.727); da segunda, na Biblioteca do Paço Ducal de Vila Viçosa.
3. Quanto aos livros de cavalarias na sua difusão manuscrita, os dados seguintes falam por si: extraviaram-se as *Aventuras do Gigante Dominiscaldo*, de Álvaro da Silveira; a *Crónica do Espantoso e nunca vencido Dracuso, Cavaleiro da Luz*, de Francisco de Moraes Sardinha; um de título desconhecido, de Fernão Lopes de Castanheda; e o *Clarindo de Grecia*, de Tristão Gomes de Castro. Deste último autor, madeirense, até há pouco também entrava neste grupo a sua *Argonáutica da cavalaria* ou *Leomundo de Grécia*, que foi descoberto no ano passado, depois de intensas pesquisas no Arquivo Nacional da Torre do Tombo, em Lisboa.
4. Em conjunto, toda esta situação se traduz ainda no desprestígio social e literário que pesou sobre este género durante boa parte do século XVI, devido sobretudo às críticas de eclesiásticos e humanistas. Estes viam nos livros de cavalarias uma fonte de perversões morais onde os jovens – em particular as mulheres –, podiam beber e adquirir uma desenfreada fantasia que os afastaria tanto das suas verdadeiras obrigações como da sua devoção religiosa. Sem dúvida, esta suposta influência, perniciosa e daninha, foi um dos motivos pelos quais a maior parte da crítica posterior renunciou a estudar esses textos, tidos por nocivos à moral pública, atitude que, por outro lado, se reflectiu na visão dada pelos manuais da literatura.

5. Neste sentido, ao longo das próximas páginas pretendemos realizar um percurso histórico através de um conjunto considerável, embora não exaustivo, de histórias da literatura portuguesa, com o fim de observar não só o deficiente tratamento consagrado a estas narrativas, senão também as causas pelas quais foram preteridas, já que consideramos que todas elas contribuíram de alguma maneira para marcar os estudos filológicos dos séculos XIX e XX.
6. Deixando de parte a literatura cavaleiresca de corte medieval, ou seja, a *Demanda do Santo Graal*, o *Livro de Josep ab Arimathia*, mais os fragmentos do *Livro de Merlim* e do *Livro de Tristam*, e esquecendo a debatida questão da origem portuguesa do *Amadis de Gaula*, de cujo estudo se ocuparam em maior medida, os livros de cavalaria renascentistas foram um dos géneros mais desdenhados nos manuais de teoria literária portuguesa. Procuremos, pois, conhecer as chaves desta aziaga realidade.
7. Além dos contributos estrangeiros, vindos da mão de autores tão prestigiosos como Bouterwek, Denis ou Wolf, que são os autênticos pioneiros na exploração deste terreno, a primeira análise global relativamente interessante é a de Teófilo Braga, que de 1870 até 1914, em sucessivas reedições da sua história literária, publica, matiza e amplia as suas opiniões sobre a matéria cavaleiresca.

No primeiro momento<sup>1</sup> só considera dois textos originalmente escritos em português: o *Clarimundo* e o *Palmeirim de Inglaterra*, este último atribuindo-o a Francisco de Moraes numa época (finais do século XIX) em que existia um aceso debate sobre a sua genuína paternidade, chegando a declarar num tom de sentido nacionalismo as palavras seguintes:

Os bibliógrafos Salvá e D. Pascual de Gayangos, tendo descoberto a edição castelhana de Toledo de 1547, com o usual critério simplista desse imperialismo ibérico que sempre sonha a sua expansão sobre Portugal, pretenderam a prioridade ou originalidade dessas traduções sobre o texto português<sup>2</sup>.

Seguindo esta veia patriótica aventura-se ainda a declarar que «a novella de *Tirante o Branco* [sic], segundo a tradição, foi originariamente em português»<sup>3</sup>. Fora de conjecturas e após uns anos, depois de agregar a este corpus o Memorial de Ferreira de Vasconcelos e as continuações do *Palmeirim*, e apesar de realçar um facto tão relevante como o de que «as novellas de cavalleria foram immensamente apreciadas na côrte de Dom João III»<sup>4</sup>, Teófilo não deixa por isso de menosprezar um grupo literário copioso e de grande importância no desenvolvimento da prosa quinhentista. A sua opinião sobre o *Clarimundo* não deixa lugar a dúvidas: «é hoje quasi illegível, porque, além da ficção ser arbitraria e desconnexa, o auctor desprendeua do interesse das allusões contemporaneas»<sup>5</sup>.

---

1 Teófilo BRAGA, *História da literatura portuguesa*, Porto, Imp. Portuguesa, 1870, 297.

2 Teófilo BRAGA, *História da litteratura portugueza*, Porto, Chardron de Lello, 1909-1914, 218-219. A cursiva é nossa.

3 Teófilo BRAGA, *História*, 1870, 297.

4 Teófilo BRAGA, *Manual da história da litteratura portugueza desde as suas origens até ao presente*, Porto, Magalhães & Moniz, 1875, 336.

5 Teófilo BRAGA, *Manual*, 334.

8. Deste modo, na aproximação aos livros de cavalarias, apreciados sob a epígrafe geral de «Novelas e contos», ficam fixados alguns pontos que marcarão o rumo de trabalhos posteriores: estabelece-se o corpus do género na sua transmissão impressa; menospreza-se o género por conter um alto grau de fantasia e imaginação; vincula-se a sua criação e desenvolvimento ao âmbito cortesão; e julgam-se as obras cavaleirescas de autores consagrados, como é o caso de João de Barros, num segundo plano dentro da sua própria produção literária, até ao ponto de tomar o *Clarimundo* como uma tarefa de juventude e, por conseguinte, imperfeita, de menor qualidade e à margem dos seus grandes livros historiográficos. Isto mesmo acontece com o *Memorial* de Vasconcelos, que, segundo este critério, nem está à altura das suas excelentes comédias nem é digno de ser estudado.
9. Com a passagem de século, uma vez aclarada definitivamente a autoria do *Palmeirim de Inglaterra* a favor de Francisco de Moraes, com dissertações tão fundamentais como as de Odorico Mendes<sup>6</sup>, Carolina Michaëlis de Vasconcelos<sup>7</sup> ou William E. Purser<sup>8</sup>, pouco a pouco os livros de cavalarias começam a achar o seu lugar e a adquirir certo relevo nos manuais de história da literatura.
10. Para isso contribui em grande medida o extraordinário labor de Fidelino de Figueiredo, que completa as diversas lacunas que Teófilo Braga tinha deixado a respeito da relevância – ou não – da narrativa cavaleiresca portuguesa. Neste sentido, embora as suas conclusões não sejam nem exactas nem concludentes, o antigo director da Biblioteca Nacional de Lisboa oferece um corpus muito mais definitivo com a exumação dos textos cavaleirescos manuscritos conservados na dita instituição. Deste modo, amplia a já referida listagem de impressos com a inclusão de um considerável conjunto de códices inéditos. (...)

Para lá do valor literário que possam ter tais manuscritos, o contributo essencial deste investigador consiste na revalorização do *Palmeirim de Inglaterra* como romance ponte entre a prosa medieval e o posterior desenvolvimento da narrativa moderna e contemporânea:

É bom recordar este estadió do genero para se reconhecer o grande percurso de progresso andado para chegar a Balzac, Flaubert, Zola ou Dickens e para sabermos as razões historicas e estheticas que relegaram o actual romance de aventuras para o subalternissimo lugar que se lhe abandona. Todavia, o *Palmeirim de Inglaterra* já accusa algum progresso na evolução do genero. [...] A imaginação mais fecunda ensancha a narrativa com episodios sempre variados, não se limitando á parte concreta e objectiva, mas demorando-se na pintura das physionomias e dos trajos e na descrição dos sentimentos. [...] Na sua linguagem ha não só fluencia, mas elegancia e até subtileza, sobretudo nos dialogos entre cavalleiros, onde não será imprudente descobrir algumas agudezas prenuencias do gosto gongorico. Mas o mérito fundamental será sempre o da exuberante

---

6 Manuel Odorico MENDES, *Opúsculo acerca do Palmeirim de Inglaterra e do seu autor, no qual se prova haver sido a referida obra composta originalmente em portuguez*, Lisboa, 1860.

7 Carolina MICHAËLIS DE VASCONCELOS, *Versuch über den Ritterroman Palmeirim de Inglaterra*, Halle, Druck Von E. Karras, 1883.

8 William Edward PURSER, *Palmerin of England. Some remarks on this Romance and on the controversy concerning its authorship*, Dublin, Browne and Nolan, Limited, 1904.

imaginação, em que a vari[e]dade dos episódios, a concorrência de personagens, a largueza do campo de acção, os petrechos litterarios da epocha, a topographia fatidica, a geographia phantastica e a chronologia fabulosa se déram as mãos para produzir esse trama enredado, que alguns auctores não hesitaram em comparar a Homero e que antes merecera a Cervantes o bem conhecido elogio<sup>9</sup>.

11. O resto das histórias da literatura dos anos vinte e trinta quase não acrescenta novos detalhes às premissas anteriores. José Agostinho perfilha as velhas teses de Braga e, sob a etiqueta de «Romancistas», torna a arremeter contra Francisco de Moraes porque «é pouco natural e pouco disciplinado de imaginação. A fantasia, menos rica do que extravagante, proporcionou-lhe lances inverosímeis e dá-lhe uma linguagem empolada e às vezes obscura»<sup>10</sup>. No pólo oposto encontra-se o inglês Aubrey F. Bell, que, além de destacar o valor que os portugueses outorgavam a estes livros pelo facto de serem um reflexo das suas próprias façanhas no Oriente, também crê que o *Palmeirim* «conservará sempre um lugar de destaque na literatura portuguesa como modelo de prosa, suavemente musical e contudo clara e vigorosa»<sup>11</sup>.
12. É já por volta da década de sessenta que se torna a abordar o tema com uma certa extensão, embora sem aproveitar em nenhum caso as pesquisas bibliográficas realizadas por Massaud Moisés<sup>12</sup> durante os anos cinquenta, graças às quais este estudioso achou um número ingente de manuscritos cavaleirescos conservados nas bibliotecas públicas de Portugal, reordenando assim a lista oferecida por Figueiredo anos atrás. Contamos, neste período, com os manuais de Feliciano Ramos<sup>13</sup>, Joaquim Ferreira<sup>14</sup> e António José Barreiros<sup>15</sup>, onde se percebe imediatamente que a narrativa de cavalaria ocupa um espaço igual ou maior do que a novela de pastores e a sentimental.
13. Sobre o tema em questão, uma das últimas aproximações de interesse é a boa história da literatura de António José Saraiva e Óscar Lopes, onde, com a bucólica, se relaciona a ficção cavaleiresca, inserindo-a na época renascentista e maneirista. Nela se destaca o *Palmeirim*, não pelo seu conteúdo, cheio de tópicos e lugares-comuns

---

9 Fidelino de FIGUEIREDO, *História da Literatura Clássica, 2ª época:1502-1580*, Lisboa, Livraria Clássica Editora, Bibliotheca de Estudos Históricos Nacionaes, 1917, 229-230.

10 José AGOSTINHO, *História da literatura portuguesa*, Porto, A. Figueirinhas, 1927, 157-158.

11 Aubrey FITZGERALD BELL, *A literatura portuguesa: história e crítica*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1931, 308. (1ª ed. *Portuguese Literature*, Oxford, Clarendon Press, 1922.)

12 Massaud MOISÉS, «A novela de cavalaria no Quinhentismo Português», São Paulo, *Boletim da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras*, nº 218, 1957; e «A novela de cavalaria portuguesa (Acheva bibliográfica)», São Paulo, *Revista de História*, vol. XIV, ano VII, nº 29 (Janeiro-Março 1957), 47-52.

13 Feliciano RAMOS, *História da literatura portuguesa desde o século XII aos meados do século XX* (4ª ed. refundida e ampliada), Braga, Livraria Cruz, 1960, 345.

14 Joaquim Francisco FERREIRA, *História da literatura portuguesa*, Porto, Domingos Barreira [D.L. 1964], 425-440.

15 António José BARREIROS, *História da literatura portuguesa* (2ª ed. refundida), Braga, Pax [distrib.], [D,L. 1966], 573-580.

repetidos até à saciedade, mas sim pelo seu estilo e descrição de costumes cortesãos, que não contribuem, em todo o caso, para dar um toque mais dinâmico à narração:

O seu interesse literário não nos parece extraordinário, contudo. Trata-se de um emaranhado de aventuras de *Palmeirim* e outros cavaleiros, tão compridas como as do Texas Jack ou dos velhos filmes em 24 partes e tão extraordinárias como as do Super-Homem na banda desenhada: combates e lutas com gigantes, feiticeiros, selvagens, dragões; prisões e libertações; passagens de pontes e outros passos defesos; traições castigadas; equívocos e reconhecimentos; duelos, torneios, sortes de magia. O herói vence todos estes obstáculos e é recompensado no final. [...] Uma construção sintáctica correcta, tanto na narração como no diálogo cortês [...], construção que arruma e jerarquiza em frases participiais e gerundivas, como que perfiladas, as circunstâncias secundárias que se embrecham nas orações; a cortesia requintada dos diálogos; a animação da narrativa dos combates, a descrição pormenorizada e por vezes pitoresca de brasões, roupas e festins – eis as principais contribuições do *Palmeirim de Inglaterra* para a prosa literária portuguesa. Mas a toada de encarecimento (sobretudo mediante frases subordinadas consecutivas) torna a leitura do livro demasiadamente monótona para um leitor de hoje<sup>16</sup>.

O *Memorial* de Vasconcelos é analisado ao mesmo tempo que as suas comédias em prosa, sem existir uma separação nítida entre a sua produção cavaleiresca e o seu labor dramático, sobressaindo aquele não pelo seu valor literário mas antes porque «oferece muitas páginas de história inspiradas na realidade contemporânea do autor»<sup>17</sup>, ou seja, a relação do torneio de Xabregas através do qual o infante D. João é armado cavaleiro, o que converte este volume num manual de educação de príncipes. Sobre as continuações impressas do *Palmeirim*, ambos os ensaístas tornam a repetir alguns dos tópicos aplicados na avaliação destes livros:

O estilo empola-se com latinismos lexicais, num tom constantemente sentencioso, e em narrações lentas e prolixas. Abundam as poesias pastorais e as divisas conceituosas em verso nos escudos dos cavaleiros. O género estava literariamente exausto. Chegara o tempo da caricatura, do *D. Quixote*. No entanto, resta o espólio de mais algumas novelas de cavalaria mais ou menos alegóricas e doutrinantes, em textos manuscritos portugueses que não chegaram a imprimir-se<sup>18</sup>.

14. Dos estudos posteriores, que não são propriamente histórias da literatura, dois deles merecem uma atenção especial nestas páginas. Em primeiro lugar, sobressai a *História do romance português* de Gaspar Simões (o mais influente crítico saído da revista coimbrã *Presença*), que oferece o primeiro estudo monográfico sobre a evolução diacrónica do género novelesco em terras lusas, estudo no qual se inclui um capítulo exclusivamente dedicado à matéria cavaleiresca renascentista. Os valores deste excelente manual radicam em tomar o *Clarimundo* como o primeiro «romance de indiscutível paternidade portuguesa», isto é, com a obra de Barros publicada em 1522 surge «já em pleno Renascimento, [...] em Portugal e em português legítimo uma obra novelística francamente nossa. [...] Legitimamente, o primeiro romance

---

16 António José SARAIVA e Óscar LOPES, *História da literatura portuguesa* (13ª edição), Porto, Porto Editora, s.d. [1992], 408.

17 António José SARAIVA e Óscar LOPES, *História*, 410.

18 António José SARAIVA e Óscar LOPES, *História*, 409.

português é, de facto, a *Crónica do Imperador Clarimundo*<sup>19</sup>. Também as suas palavras sobre o *Palmeirim*, onde Moraes reflecte através das suas personagens rasgos da sua própria personalidade individual, são palpavelmente elogiosas:

Estamos, pois, diante de uma fábula romanesca inspirada no clássico modelo dos romances de cavalarias, mas em que algo de novo desponta. O romancista ousa insuflar sentimentos pessoais nas personagens que anima e na fábula que concebe. Embora sem ousar trair as normas convencionais do género, incute-lhe calor, faz dele, por vezes, espelho de situações e sentimentos vividos. Eis o caminho que trilhara em Itália o famoso Boccaccio ao escrever a sua *Fiametta* quase dois séculos antes. Na Península, Francisco de Moraes, é, talvez, dos primeiros a seguir-lhe os passos<sup>20</sup>.

O outro manual que sobressai é o de Ettore Finazzi-Agrò, que analisa o processo evolutivo do género novelesco limitando-se apenas ao século XVI.

Trata-se, não obstante, de um pequeno volume de boa divulgação de 126 páginas, metade das quais está dedicada por completo à análise da narrativa cavaleiresca, o que indica a supremacia atribuída a este género face aos outros dois também tratados, isto é, o pastoril e o conto. A tese fundamental do italiano baseia-se em situar a decadência dos livros de cavalarias ao longo da segunda metade do século XVI, concretamente a partir da publicação do *Memorial* de Vasconcelos, onde se perde não só o carácter apologético nacional do *Clarimundo*, senão também a caracterização do ambiente cortesão sob um manto cavaleiresco. Esse ocaso revela «o ponto final da degradação do ideal cavaleiresco, de matriz medieval, em Portugal»<sup>21</sup>, em clara oposição ao mundo moderno.

15. Por outro lado, resulta desolador que nestes manuais se acolham teorias com mais de duas décadas de vida e que neles não se haja tido em conta os sucessivos estudos realizados nos últimos anos, no domínio universitário, em forma de teses de mestrado, de dissertações de doutoramento e ainda de teses de doutoramento. Referimo-nos às análises de Maria Helena Duarte Santos<sup>22</sup>, Maria Leonor Ramos Riscado<sup>23</sup>, Rosário Santana Paixão<sup>24</sup> – todas elas centradas

---

19 João Gaspar SIMÕES, *História do romance português*, Lisboa, Estúdios Cor, 1967, vol. I, 40.

20 João Gaspar SIMÕES, *História do romance*, vol. I, 50.

21 Ettore FINAZZI-AGRÒ, *A novelística portuguesa do século XVI* (Biblioteca Breve, nº 23, Instituto de Cultura Portuguesa), Lisboa, Ministério de Educação e Cultura/ Secretaria de Estado de Cultura, 1978, 64.

22 Maria Helena Duarte SANTOS, *O mito do herói na "Crónica do Imperador Clarimundo de João de Barros"*, (Tese de mestrado de Literatura Portuguesa apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1987).

23 Maria Leonor Crespo Ramos RISCADO, *A linguagem poética da crónica do Imperador Clarimundo. Texto policopiado da tradição à inovação ou "o discurso da conciliação"* (Tese de mestrado em Literatura Portuguesa, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1988).

24 Rosário Santana PAIXÃO, *Aventura e identidade. História fingida das origens e fundação de Portugal: «Crónica do Imperador Clarimundo», um livro de cavalarias do quinhentismo peninsular*, Lisboa, Universidade Nova, 1996 (Tese de doutoramento em literatura portuguesa).

no *Clarimundo* –, Isabel Almeida<sup>25</sup> – a única a tratar com rigor crítico o género impresso na sua totalidade –, ou Cláudia Ferreira de Sousa Pereira<sup>26</sup> – dedicada ao *Memorial* –. Na verdade, não deixa de ser curioso o facto de a esta geração de mulheres (a que haveria de somar o nome de Margarida Alpalhão<sup>27</sup>) se estar a dever a recuperação de um género esquecido que no Renascimento foi devorado, sobretudo, pelo público feminino.

Ainda mais frustrante é que em vários dos manuais de literatura publicados já no século XXI<sup>28</sup> nem sequer se faça uma sucinta menção aos livros de cavalarias renascentistas, sem dar importância a todo um grupo literário que mereceu durante séculos a predileção tanto de criadores como de leitores.

16. Como vemos, não há um critério único. Para uns o *Palmeirim* é um livro de extraordinária beleza, cheio de imaginação e susceptível de configurar grandes personagens literárias. Outros, contudo, encarregam-se de desdenhá-lo por verem nas suas páginas um alto grau de fantasia com infundáveis aventuras desconexas e sem sentido. Quanto a Barros e a Vasconcelos, todos parecem estar de acordo em considerar respectivamente o *Clarimundo* e o *Memorial* de ínfima qualidade face ao resto da sua produção literária. Do historiador, às vezes é possível ouvir alguma voz a seu favor graças à mistura de ficção e história de que faz gala, enquanto que, no que diz respeito ao comediógrafo, a maioria dos autores é unânime em julgar a sua obra como um passo atrás no desenvolvimento da narrativa cavaleiresca. Sobre as continuações do *Palmeirim* e o conjunto de livros de cavalarias manuscritos, dá a sensação de que quase ninguém as leu.
17. Desta maneira, está claro que quando recorremos às histórias da literatura o que procuramos são respostas, e estes manuais, cuja finalidade deveria ser o conhecimento dos textos literários, não nos ajudam muito a achá-las: pelo contrário, incitam os leitores a não abordar o estudo dos livros de cavalarias por considerá-los inferiores em relação a géneros literários como a épica e o teatro, onde autores como Camões ou Gil Vicente se distinguiram, levando a cultura portuguesa além das suas próprias fronteiras. Assim, depois de ter analisado um grupo considerável destas ferramentas de consulta, a intenção última do presente trabalho foi chamar a atenção da crítica para o género dos livros de cavalarias, que, como pudemos ver ao longo destas páginas, continua a ser menosprezado e desconhecido não só pelo público em geral,

---

25 Isabel Adelaide Penha Dinis de LIMA E ALMEIDA, *Livros portugueses de cavalarias, do renascimento ao manierismo*, Lisboa, Universidade de Lisboa, 1998 (Tese de doutoramento).

26 Cláudia Maria Ferreira de Sousa PEREIRA, *Um exemplário amoroso para D. Sebastião, o «Memorial das Proezas da Segunda Távola Redonda» de Jorge Ferreira de Vasconcelos*, Évora, Universidade de Évora, 2000, (Dissertação de doutoramento em literatura portuguesa).

27 Margarida Santos Alpalhão está a preparar na actualidade a sua tese de doutoramento sobre o *Palmeirim de Inglaterra*.

28 Vid. a *Breve história da literatura portuguesa*, Cacém, Texto Editora, 2002, 2 vols.; e Amélia Pinto PAIS, *História da Literatura em Portugal. Uma perspectiva didáctica*, Areal Editores, 2004, 3 vols.

senão também pelos próprios estudiosos da literatura. Não se poderá alcançar um autêntico conhecimento global da ficção romanesca renascentista até que não se esclareça o verdadeiro lugar que ocupa este grupo literário, o primeiro a aparecer em terras portuguesas e o que mais sucesso suscitou no público do século XVI. Além disso, ajudará a compreender as relações culturais e literárias havidas na Península Ibérica, assim como também entre esta e os outros países do continente europeu, tais como a França e a Itália.

---

## BIBLIOGRAFIA

### BÁSICA

ABDALA Jr., Benjamin; Paschoalin, Maria Aparecida. *História social da literatura portuguesa*. São Paulo: Ática, 1985.

MENDONÇA, Fernando. *A literatura portuguesa no século XX*. São Paulo: HUCITEC; Assis: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, 1973.

SARAIVA, António José; LOPES, Óscar. *História da literatura portuguesa*. Porto: Porto, 1996.

WATT, Ian. *A ascensão do romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SOBREIRA, Luís. Uma imagem do campo literário português no período romântico através dos *best-sellers* produzidos entre 1840 e 1860. IV CONGRESSO INTERNACIONAL DA ASSOCIAÇÃO PORTUGUESA DE LITERATURA COMPARADA.

### COMPLEMENTAR

HOLANDA. Sílvio A. Oliveira; NASCIMENTO, Maria de Fátima. *Poesia Portuguesa e Brasileira*. Belém: EDUFPA, 2009.

## RESUMO DA ATIVIDADE 1

Esta unidade teve como propósito apresentar o percurso da narrativa portuguesa, observando as obras que circularam desde a Idade Média até o Romantismo e Realismo/Naturalismo. É importante ressaltar a relevância do gênero narrativo para a formação da cultura portuguesa e, prioritariamente, para a inclusão do leitor numa cultura letrada. A narrativa pela qual o romance está incorporado é, portanto, a modalidade escrita que constitui a representação das vivências humanas e fornece ao público detalhes das particularidades que cercam a ambientação doméstica, fator preponderante que contribui para a identificação da nova forma literária.

# A NARRATIVA LITERÁRIA NO **BRASIL**: PRIMEIROS PASSOS

---

a t i v i d a d e 2

## OBJETIVOS

Ao final desta atividade, você deverá ser capaz de

- reconhecer a importância da narrativa literária na formação e na consolidação da literatura brasileira;
- identificar particularidades do gênero narrativo literário no Brasil;
- conhecer o percurso de consolidação desse gênero no Brasil;
- reconhecer autores e obras importantes dos períodos estudados.

## INICIANDO O PERCURSO: BRASIL COLÔNIA, NOSSA LÍNGUA, NOSSA INSPIRAÇÃO (NOSSA!? DE QUEM?)

Como já dissemos na atividade anterior, o objetivo desta primeira unidade de nosso material é estudar as particularidades do gênero narrativo literário em Portugal e no Brasil. Na primeira atividade, vimos como o gênero foi se consolidando e se transformando em Portugal. Chega o momento de acompanharmos a trajetória da narrativa brasileira, cuja primeira aparição se dá com o relato da viagem do “descobrimento brasileiro” e percorre os caminhos do Barroco, do Arcadismo, até que, no Romantismo, se transforma. Nesse período, ela se desdobra em outras modalidades, uma delas o romance, que, em nossas terras, nasce, cresce, e adoesce romântico, e, depois, se emancipa nas mãos do realista Machado de Assis. Machado, aliás, também dá vigor a outros tipos de narrativas literárias, como os contos e as crônicas, na acepção que temos delas hoje, engrossando o caudal da prosa de ficção do século XIX brasileiro, cuja marca de conjunto é o nacionalismo.

Se, no período medieval, a prosa de ficção portuguesa é composta por crônicas, hagiografias, nobiliários e novelas de cavalaria, um reflexo disso demarca o início de nossa literatura, pois não podemos nos esquecer de nossa situação de colônia portuguesa até 1822, razão pela qual, ao refletirmos sobre nossa literatura, temos de nos remeter a Portugal, uma vez que a esse país estamos ligados no percurso inicial de nossa sociedade e de nossa história literária. Por conseguinte, como o colonizador, pagamos tributo ao acervo literário do ocidente europeu, com a bruta e também brutal diferença de nossa condição de país colonizado. Nesse sentido se orientam os historiadores da literatura brasileira quando refletem sobre seu início. Alfredo Bosi (2006, p. 11) abre *A História Concisa da Literatura Brasileira*, observando:

O problema das *origens* da nossa literatura não pode formular-se em termos de Europa, onde foi a maturação das grandes nações modernas que condicionou toda a história cultural, mas nos mesmos termos das outras literaturas americanas, isto é, a partir da afirmação de um *complexo colonial* de vida e de pensamento.

Antonio Candido (2007, p. 11) introduz seu livro afirmando que o conceito de “começo” de nossa literatura é relativo e diferente das literaturas matrizes:

A literatura portuguesa, a francesa ou a italiana foram se constituindo lentamente, ao mesmo tempo em que se formavam os respectivos idiomas. Língua, sociedade e literatura parecem nesses casos configurar um processo contínuo, afinando-se mutuamente e alcançando aos poucos a maturidade. Não é o caso das literaturas ocidentais do Novo Mundo.

A essa diferença de nascença somam-se outras, conseqüentes da violência do processo colonizador, que, no caso brasileiro, não deu margem para a sobrevivência da língua do autóctone e da do negro, mas para a imposição da língua portuguesa. Bosi (2006, p. 11) diz:

A Colônia é, de início, o objeto de uma cultura, o “outro” em relação à metrópole: em nosso caso, foi a terra a ser ocupada, o pau-brasil a ser explorado, a cana-de-açúcar a ser cultivada, o ouro a ser extraído; numa palavra, a matéria-prima a ser carregada para o mercado externo. A colônia só deixa de o ser quando passa a sujeito da sua história. Mas essa passagem fez-se no Brasil por um lento processo de aculturação do português e do negro à terra e às raças nativas; e fez-se com naturais crises e desequilíbrios.

E Antonio Candido (2007, p. 11-14) chama atenção para o fenômeno do transplante cultural:

Com efeito, no momento da descoberta e durante o processo de conquista e colonização, houve o transplante de línguas e literaturas já maduras para um meio físico diferente, povoado por povos de outras raças, caracterizados por modelos culturais completamente diferentes, incompatíveis com as formas de expressão do colonizador. No caso do Brasil, os povos autóctones eram primitivos vivendo em culturas rudimentares. Havia, portanto, afastamento máximo entre a cultura do conquistador e a do conquistado, que por isso sofreu um processo brutal de imposição. Este, além de genocida, foi destruidor de formas culturais superiores no caso do México, da América Central e das grandes civilizações andinas.

A sociedade colonial brasileira não foi, portanto, como teria preferido certa imaginação romântica nacionalista, um prolongamento das culturas locais, mais ou menos destruídas. Foi transposição das leis, dos costumes, do equipamento espiritual das metrópoles. A partir dessa diferença de ritmos de vida e de modalidades culturais formou-se a sociedade brasileira, que viveu desde cedo a difícil situação de contacto entre formas primitivas e formas avançadas, vida rude e vida requintada. Assim, a literatura não “nasceu” aqui: veio pronta de fora para transformar-se à medida que se formava uma sociedade nova.

Os portugueses do século XVI trouxeram formas literárias refinadas, devidas geralmente à influência italiana do Renascimento, que em Portugal superou a maioria das formas de origem medieval, talvez melhor adequadas ao gênio nacional e sem dúvida mais arraigadas na cultura popular. Esta linguagem culta e elevada, nutrida de humanismo e tradição greco-latina, foi o instrumento usado para exprimir a realidade de um mundo desconhecido, selvagem em comparação ao do colonizador. A literatura brasileira, como as de outros países do Novo Mundo, resulta desse

processo de imposição, ao longo do qual a expressão literária foi se tornando cada vez mais ajustada a uma realidade social e cultural que aos poucos definia a sua particularidade. (...)

Portanto, como toda a cultura dominante no Brasil, a literatura culta foi aqui um produto da colonização, um transplante da literatura portuguesa, da qual saiu a nossa como prolongamento. No país primitivo, povoado por indígenas na Idade da Pedra, foram implantados a ode e o soneto, o tratado moral e a epístola erudita, o sermão e a crônica dos fatos.

A partir daí desenvolveu-se o processo de formação da literatura, como adaptação da palavra culta do Ocidente, que precisou assumir novos matizes para descrever e transfigurar a realidade nova. Do seu lado, a sociedade nascente desenvolveu sentimentos diversos, novas maneiras de ver o mundo, que resultaram numa variante original da literatura portuguesa. A história da literatura brasileira é em grande parte a história de uma imposição cultural que foi aos poucos gerando expressão literária diferente, embora em correlação estreita com os centros civilizadores da Europa.

#### TECENDO CONHECIMENTO:

#### NO COMEÇO ERAM AS CARTAS, AS CRÔNICAS, OS TRATADOS...

Retomemos as palavras de Candido, acima transcritas, sobre as formas implantadas no país primitivo (a ode e o soneto, o tratado moral e a epístola erudita, o sermão e a crônica dos fatos) e retiremos delas as formas em prosa (o tratado moral e a epístola erudita, o sermão e a crônica dos fatos) para visualizarmos a narrativa durante o período colonial brasileiro. É bom lembrar que os primeiros cento e cinquenta anos desse período nos legaram um conjunto de textos escritos por visitantes estrangeiros e portugueses, bem como pela obra formativa e informativa dos jesuítas. Em quase todas as histórias literárias brasileiras, os textos que seguem aparecem como os principais desse conjunto de origem portuguesa:

1. (1500) *A Carta de Pêro Vaz de caminha a El-rei D. Manuel*;
2. (1530) *O Diário de Navegação*, de Pero Lopes e Sousa (escrivão do primeiro grupo colonizador, o de Martim Afonso de Sousa);
3. (1576) *O Tratado da Terra do Brasil e a História da Província de Santa Cruz a que Vulgarmente Chamamos Brasil*, de Pêro de Magalhães Gândavo;
4. (1583) *A Narrativa Epistolar e os Tratados da Terra e da Gente do Brasil*, do jesuíta Fernão Cardim;
5. (1587) *O Tratado descritivo do Brasil (ou, Notícia do Brasil)*, de Gabriel Soares de Sousa;
6. (1618) *Os Diálogos das Grandezas do Brasil*, de Ambrósio Fernandes Brandão;
7. *As Cartas dos missionários jesuítas (escritas nos dois primeiros séculos de catequese)*;
8. *O diálogo sobre a Conversão do Gentio*, do Pe. Manuel da Nóbrega;
9. (1627) *A História do Brasil*, de Frei Vicente do Salvador.

Em nosso ambiente, na plataforma Moodle, você poderá ler trechos desses textos e comentários de alguns autores, como Roncari (1995), que faz uma interessante análise da *Carta de Caminha* e de um capítulo do *Tratado da Terra do Brasil*, de Pero de Magalhães Gândavo. Veja o quadro dos autores de outras origens que também relataram sobre nossa terra e nossa gente e fazem parte desse período informativo e formativo.

Aventureiros e viajantes no Brasil quinhentista		
Ano	Autor	Título do Livro
1557	Hans Staden	Viagens e aventuras no Brasil
1558	André Thévet	Singularidades da França Antártica
1567	Ulrico Shmidel	História verdadeira de uma viagem curiosa feita por U. Shmidel
1578	Jean de Léry	Viagem a terra do Brasil

#### PARA SABER MAIS

leia *Hans Staden, Duas viagens ao Brasil (1557)*, (<http://purl.pt/151>) ou então *Aventuras de Hans Staden, de Monteiro Lobato* (São Paulo: Ed. Brasiliense, (1997). Veja, também, alguns filmes baseados na bibliografia dos viajantes: 1. **Hans Staden**, filme brasileiro e português, 1999, dirigido por Luiz Alberto Pereira; 2. **Como era gostoso o meu francês**, filme brasileiro, 1970, dirigido por Nelson Pereira dos Santos; 3. **A missão**, ING, 1986, direção de Roland Joffé; 4. **Caramuru – A invenção do Brasil**, série de TV e filme, 2001, direção de Guel Arraes.

Roncari (1995, p. 26) chama a atenção para o fato de os portugueses, com a expansão dos horizontes geográficos, terem dado asas ao seu imaginário, uma forma de se ressitua-rem no mundo. Daí a *Carta de Caminha* e as de outros escrivães e cronistas, voltadas para suprir essas necessidades europeias da época, pertencerem ao gênero de relato que se constituiu com vistas a reconstruir o imaginário europeu a partir de novos valores e de uma nova visão do mundo. Isso coloca a *Carta* como obra intrínseca à história da literatura portuguesa, no capítulo das suas narrativas de viagens. O Brasil entra apenas como objeto da narrativa; é sobre suas terras e seus primeiros habitantes que a *Carta* discorre. Por isso chamamos esta introdução de “O Brasil na Literatura” e não de “A Literatura no Brasil”. São as primeiras imagens que temos do espaço e dos índios brasileiros.

Aproveitando as ideias de Roncari, é bom frisar que os autores dizem em uníssono o que não pode deixar de ser percebido na leitura desses textos, ou seja, seu caráter informativo, que vai de descrições referenciais as mais próximas possíveis da realidade a outro polo: o da transfiguração dessa realidade. Antonio Candido (vide texto complementar)

chama a atenção para o abacaxi que sofreu um curioso processo de enriquecimento alegórico e teve gloriosa carreira como elemento representativo do país.

Num balanço sobre essa produção textual, Bosi (2006, p. 25) nos alerta que pouco se alterará no cenário literário brasileiro até o advento do estilo barroco:

É só com a presença deste na cultura européia, e sobretudo ibérica, que surgirá entre nós uma organização estética da prosa: os sermões de Vieira, a historiografia gongórica de Rocha Pita e mesmo a alegoria moral de Nuno Marques Pereira (apesar do didatismo que a marca) já serão exemplos de textos literários, isto é, de mensagens que não se esgotam no mero registro de conteúdos objetivos, o que lhes acresce igualmente o peso ideológico.

Fiquemos com os três autores citados por Bosi: Vieira, Rocha Pita e Nuno Marques Pereira, e lembremos a estética barroca cuja data de início no Brasil é 1601, com a publicação do poema épico *Prosopopeia*, de Bento Teixeira.

### ... A ORATÓRIA

Se confrontarmos o balanço feito por Bosi no quadro dos principais textos, constataremos que os últimos entram no séc. XVII, ou seiscentismo, século do Barroco. Notemos, entretanto, que, por sua vez, esta estética adentra o séc. XVIII e vai até seus meados: é de 1768 a obra que abre o Arcadismo brasileiro. Por estarem localizadas tão no começo do séc. XVII é melhor elencar essa produção textual em conjunto com a quinhentista, pois o diferencial, em termos de prosa, é garantido pelos autores apontados por Bosi: Vieira, Nuno Marques Pereira e Rocha Pita.

Estamos tentando mostrar que, em termos de prosa, houve um complexo literário lentamente alterado nos três primeiros séculos de nossa civilização. Outro historiador da literatura brasileira, José Aderaldo Castello (1972, p. 84-85), reitera a continuação, apontada por Bosi, do complexo literário quinhentista na prosa do Barroco. Diz ele:

Na sua ligação com o séc. XVI, a prosa barroca apresenta ainda características informativas, revelação da terra, discussões sobre seus problemas, instruções sobre possibilidades de exploração e desenvolvimento. Ainda é rigorosamente informativa com Ambrósio Fernandes Brandão, mas logo a seguir, com Frei Vicente do Salvador, adquire o caráter predominante da crônica histórica, como legítima expressão do gênero cultivado no Brasil-Colônia. À altura do séc. XVIII, tornar-se-á atividade precípua das academias então fundadas entre nós, a contar da obra de Sebastião da Rocha Pita. (...) Paralelamente à prosa informativa e histórica, desenvolve-se a oratória, inicialmente religiosa, no séc. XVII, com o Pe Antonio Vieira e seus discípulos, os padres Eusébio de Matos e Antonio de Sá.

Apontado como um diferencial, o padre Antonio Vieira (1608-1697) forma com o poeta Gregório de Matos Guerra a dupla que melhor representa o melhor do Barroco no Brasil. Em contraponto aos gêneros cultivados por cada um, temos o segundo como o grande **cultista** do período e Vieira como o grande **conceptista**, vivazes representações dos principais traços da estética. Veja como os autores chamam atenção para esse aspecto da oratória de Vieira:

1. De Vieira ficou o testemunho de um arquiteto incansável de sonhos e de um orador complexo e sutil, mais conceptista do que cultista, amante de provar até o sofisma, eloquente até à retórica, mas assim mesmo, ou por isso mesmo, estupendo artista da palavra. (Bosi, 2006, p. 45)
2. Nos sermões, sobretudo, a riqueza das construções imagéticas, exaustivamente desdobradas, feria de cheio a substância das coisas, dos sentimentos e da condição humana nas suas relações com o divino, dando-nos o melhor exemplo do conceptismo em língua portuguesa. O interesse estilístico e temático é de Portugal, do Brasil e do barroco em geral. (Candido e Castello, 1985, p. 36)
3. Portador de talento, imaginação e fantasia, utilizou a língua com pleno domínio, de tal forma que soube amoldá-la às sutilezas do raciocínio conceptista, nos seus inumeráveis desdobramentos silogísticos e na frequência saturante das correspondências alegóricas. (Castello, 1972, p.90)

Também vale a pena ler um pouco sobre sua vida para entender o porquê do epíteto “um arquiteto de sonhos”, bem como a conciliação de que falam Candido e Castello (op. cit., p. 35):

Célebre como orador, epistológrafo, prosador em geral, o Pe. Antônio Vieira conciliou muito bem os fundamentos de sua formação jesuítica com o estilo da época. Atingiu o máximo de virtuosidade na expressão sutil, no fraseado de intrincada estrutura lógica, carregada de alegorias e antíteses. Mas soube comunicar suas idéias de maneira consciente, quer revelando extraordinária humanidade e sentimento patriótico, quer preocupação política, vigilância sobre a sociedade, ou desenvolvendo temas religiosos.

Vieira nasceu em Portugal, veio criança para o Brasil, aqui se formou e iniciou sua carreira de pregador. Morreu na Bahia, mas viveu anos em Portugal. Teve vida longa e deixou vasta obra, dividida em “profecias”, cartas e sermões (estes em número próximo de duzentos). É considerado o melhor autor de sermões e sobre seus textos há um considerável número de estudos. Faça uma viagem pela internet e verá quanto material se pode encontrar.

Um “passeio” por nosso ambiente no Moodle o levará a alguns de seus sermões, entre eles o *Sermão da sexagésima*, considerado de leitura obrigatória e em que Vieira expõe a arte de pregar. Também alguns estudos que demarcam sua presença na Amazônia poderão ser encontrados no ambiente.

### ABRINDO PARÊNTESES

Você está convidado a vir a Belém e visitar a Catedral da Sé, a Igreja do Carmo e, sobretudo, a de Santo Alexandre, para uma aula sobre o estilo barroco na arquitetura e na escultura. A Igreja de Santo Alexandre foi construída por iniciativa dos religiosos da Companhia de Jesus e concluída em 1718. O altar-mor, os altares laterais e os púlpitos são obras do jesuíta alemão Xavier Traero. Recentemente, foi completamente reformada. No local, hoje, funciona o Museu de Arte Sacra.

### ... A PROSA ALEGÓRICA E...

Conforme já foi dito, no Barroco, proliferou a prosa alegórica, sendo o principal representante Nuno Marques Pereira, autor do *Compendio Narrativo do Peregrino da América*. O nome feminino que aparece, o da paulista Teresa Margarida da Silva e Horta, com *Aventuras de Diófanos*, classificado de romance segundo as formas do séc. XVIII, não é considerado brasileiro, tal o sentimento português nele presente, já que a autora foi embora para Portugal ainda criança e lá permaneceu. Cabe, pois, a Nuno Marques Pereira o que não há na obra dela: “sentimento de integração em nossa paisagem física e social, com acentuado interesse pelos nossos problemas e realidade em termos presentes ou em perspectiva de futuro”. (Castello, op. cit., p. 130). É de Castello o quadro sobre a obra de Nuno Marques Pereira:

É assim o *Compendio Narrativo do Peregrino da América*, uma obra essencialmente moralista, com fundamento religioso, enquanto trata amplamente de doutrina católica, discute os mandamentos, apoia-se na história sagrada, ressalta as virtudes e condena os vícios, alargando-se ainda em dissertações sobre as artes, como a música e a poesia. Mas toda a sua doutrina, particularmente sua doutrinação moralista, é feita através ou a propósito da narrativa de casos, fatos, acontecimentos, focalizados nestas condições em seu aspecto exemplar tanto para a condenação do mal quanto para a exaltação do bem. O sentido crítico e corretivo da obra está claro na definição de seus objetivos e na maneira pela qual ela foi realizada ou concebida. Não quis o Autor dar largas à sua imaginação: colheu no ambiente social do Brasil-Colônia do século XVIII todos os dados ou elementos, tornando, portanto, o seu trabalho, um trabalho de crítica social ao mesmo tempo que um depoimento cujo interesse se estende à História, à Etnografia, aos estudos sociais e também do pensamento da época, em particular da literatura moralista que medrou do século XVII para o XVIII, porque é evidente a influência de moralistas espanhóis e ingleses em Nuno Marques Pereira. (...) Na obra, figura-se um diálogo entre um Peregrino e um Ancião, um representando a própria experiência humana, vivida e observada, do Autor, outro representando, como símbolo do tempo e de valores espirituais e morais, a cultura e a formação religiosa, ainda do próprio Autor. Nesse encontro, ouvem-se as narrativas sucessivas de casos, fatos, episódios, às vezes pequenos dramas (e até mesmo alegorias) ocorridos em partes diferentes do Brasil-Colônia,

em Pernambuco, na Bahia, na zona da mineração. Dando sempre a impressão do real, do acontecido. (CASTELLO, 1972, p. 127).

Destacado como um diferencial na prosa barroca, Sebastião da Rocha Pita, um dos fundadores da Academia Brasílica dos Renascidos, escreveu *História da América Portuguesa* (1730), livro marcado pelo ânimo hiperbólico e transfigurador do Barroco, mas também ligado ao traço nativista de então. Em todo caso, o autor insere-se no movimento academicista, apontado como o que tenha havido de mais sério na vida cultural do Brasil-Colônia e movimento paralelo ao de Portugal. Foram as Academias agremiações que marcaram o século XVIII todo e inícios do XIX. Apesar de terem existido em vários centros da época (como Pernambuco, Cuiabá, Minas Gerais, São Paulo), sobressaíram-se as da Bahia (*A Brasílica dos Esquecidos*, 1724-25, e *A Brasílica dos Renascidos*, 1759) e do Rio de Janeiro (*a Academia dos Felizes*, 1736 e 40). Vejamos a razão de sua importância, embora não tenham representado um considerável avanço na produção narrativa brasileira:

Com raras exceções, elas manifestam e em seguida prolongam pelo século afora o espírito cultista e conceptista, mesmo quando este entrava em decadência nas esferas da literatura de melhor qualidade. A sua importância é grande na formação da nossa literatura. Embora a absoluta maioria da sua produção seja de medíocre para pior, elas estimularam o trabalho da inteligência e marcaram um progresso no estudo do País. O seu cunho é acentadamente social — não apenas no sentido de desenvolver a sociabilidade dos letrados, mas de aplicá-los ao conhecimento e celebração dos fatos da terra. Graças a esse cunho, representam um primeiro esboço de consciência intelectual comum, definindo os homens de letras como grupo, ao lado de outros grupos de que faziam parte pela profissão ou qualidade (magistratura, clero, armas, burocracia, agricultura) (Candido e Castello, op. cit., p. 58-59).

A esse cunho social das Academias soma-se a herança de formação de um público leitor dessas obras – afinal, uns liam as obras dos outros – e um primeiro sistema de divulgação e repercussão das obras. Ao trabalho delas também reputa-se o princípio de uma atividade crítica orientadora e valorizadora sobretudo dos estudos historiográficos e científicos.

#### VOCÊ SABIA QUE...

1. No Brasil, costuma-se englobar no movimento acadêmico uma série de agremiações de natureza diversa:  
a) academias propriamente ditas, feitas com intenção de durar, compostas por um número definido de membros regulares e geralmente obedecendo a planos de trabalho; b) reunião passageira em vista de um fim determinado, cessando após a sua realização; c) festividades, sessões, saraus literários ou de cunho literário. É que naquele tempo chamava-se academia tanto uma associação destinada a prolongar-se anos afora, quanto uma noitada em que se recitassem composições originais. (Candido e Castello, op. cit. p. 58)
2. Nas Academias costumava-se propor temas para serem trabalhados em verso ou em prosa. Esses temas iam dos assuntos mais sérios a alguns mais jocosos e, às vezes, ao besteiro como estes: “Uma dama que sendo tão formosa não falava por não mostrar a falta que tinha nos dentes”; “Uma moça que, metendo na boca umas pérolas, e revolvendo-as, quebrou alguns dentes”.
3. Todo o movimento academicista esteve na dependência da autorização, do patrocínio e da vigilância oficiais.
4. Ao lado das instituições, houve muitas sessões ou atos acadêmicos de caráter encomiástico (sinônimo de laudatório ou, hoje, bajulador) para louvar os “grandes” da época.

### ... AS EPOPEIAS

Na esteira das Academias, podemos falar da estética do **Arcadismo**, cujo período de abrangência, de 1768 a 1836, às vezes é subdividido entre primeiro e segundo Arcadismo, imputando-se ao segundo um caráter de pré-romantismo. Os historiadores, no entanto, chamam a atenção para o fato de que a prosa literária teve, no período, reduzida importância e continuou sob influência barroca:

A desejada simplicidade alcançou primeiro os escritos de cunho científico, chegando depois às letras. Aliás, só no fim do período apareceram alguns pensadores de qualidade, sobretudo na oratória sagrada e nos gêneros públicos (ensaio político, jornalismo etc.). É que a poesia, naquele tempo, absorvia parte da produção que atualmente se exprime em prosa e que contava, então, com os gêneros didático, satírico, burlesco, herói-cômico (Candido e Castello, op. cit., p. 80).

A épica não foi novidade do Arcadismo, nem a poesia marcada por um caráter narrativo. Como narrativo há referências ao poema em homenagem a Mem de Sá, escrito por Anchieta em latim, depois traduzido para o português. Épico é *Prosopopeia*, como todos sabem, de Bento Teixeira, demonstração de que a épica portuguesa, representada magistralmente por Camões, plantou uma seara prodigiosa. Entretanto, não podemos falar dos passos da narrativa brasileira sem nos reportarmos à épica do período arcádico. Apesar do que Candido e Castello dizem, que uma poesia interessada em ciência e filosofia ilustrava a época, no Arcadismo, temos referência a duas epopeias, de uma forma ou de outra consagradas pela crítica: *Uruguai* (1769), de José Basílio da Gama, e *Caramuru* (1781), de Frei José de Santa Rita Durão. Enquanto à primeira atribui-se notação antecipatória do Romantismo e um caráter mais moderno, a segunda, mais tradicional na forma, às vezes é colocada como uma resposta ideológica à primeira.

Mas por que falarmos das epopeias? Por que era gênero da época e, no caso, entre episódios lírico-dramáticos, como a morte de Lindoia em *O Uruguai* e a morte de Moema em *Caramuru*, temos momentos bastante narrativos, como convém às epopeias. Nesse caso, enquanto gênero, elas não representam modernidade à época, pelo contrário, indicam certa desproporção com a mentalidade moderna da racionalização e do empirismo, assim como desproporção com o desenvolvimento da atitude científica desse período. Notemos, entretanto, que as epopeias deixaram heranças para o romance que surgirá, no Romantismo, próximo de como o conhecemos hoje. Vejamos:

Ao mesmo tempo, cresciam ao seu lado [das epopeias] o romance e a história moderna, que de certo modo dividiram entre si o seu espólio; aquele, recolhendo o que se refere à elaboração fictícia; esta, o que se refere à narrativa e interpretação do passado. Por isso, é admirável de modernidade a solução encontrada por Basílio da Gama, que fez um curto poema baseado na realidade presente, lírico e romanesco, trabalhando sobretudo os elementos da sugestão plástica (*Uruguai*, 1769). O romance só penetraria na literatura brasileira com o romantismo. (Candido e Castello, op. cit., p. 81).

- Em 1759, o Marquês de Pombal decretou a expulsão dos jesuítas das terras brasileiras. Os religiosos que habitavam as Sete Missões do Uruguai resistiram e entraram em guerra contra os portugueses. O episódio, que terminou com a vitória de Portugal, virou tema do épico *O Uruguai* (1769), a maior obra do mineiro — então residente em Lisboa — Basílio da Gama (1741-1795).

- **Sete Povos das Missões** é o nome que se deu ao conjunto de sete aldeamentos indígenas fundados pelos jesuítas no Rio Grande do Sul, composto pelas reduções de São Francisco de Borja, São Nicolau, São Miguel Arcanjo, São Lourenço Mártir, São João Batista, São Luiz Gonzaga e Santo Ângelo Custódio. Os Sete Povos também são conhecidos como **Missões Orientais**, por estarem localizados a leste do rio Uruguai.

Observe que os autores citados apontam a ‘elaboração fictícia’ como traço proveniente das epopeias para o romance. E, na leitura desses textos, percebemos o que se poderia chamar de fatos heróicos (leia-se grandiosos, que envolviam muitos homens). Em *Uruguai*, a resistência dos jesuítas aos portugueses, e, no *Caramuru*, a colonização da Bahia, vigora um enredo que se desvia desse heroísmo. Daí Coutinho (1986, p. 245) afirmar:

Falta à chamada poesia épica brasileira do século XVIII essa nobreza de assunto e sentido simbólico que supera o imediato. O *Caramuru* é apenas uma aventura individual, que dificilmente poderia vir a ser a epopeia do europeu que descobre o Novo Mundo. Já o *Uruguai* tem um motivo bem mais próprio à épica porque mostra um drama coletivo – a exploração e o massacre do índio, seja pelos jesuítas, seja pelos portugueses e espanhóis.

Às duas epopéias vem juntar-se alguns outros textos para reforçar a poesia narrativa arcádica. Os poemas que a elas se agregam pertencem aos dois grandes representantes da poesia do período: Cláudio Manuel da Costa e Tomás Antonio Gonzaga. Do primeiro, temos também um poema épico, *Vila Rica*, enquanto ao segundo se atribuem as famosas *Cartas Chilenas* (note-se o gênero: cartas).

Guardadas as devidas proporções, esses textos ajudam a consolidar o gênero narrativo no Brasil, além do que, também guardadas as devidas proporções, reforçam o nativismo que no Romantismo terá cara de nacionalismo. Então é hora de passar para outra atividade.

Inicia-se o poema [*Uruguai*] no momento em que às tropas portuguesas vão juntar-se as espanholas,

#### CARAMURU

Composto fielmente segundo o modelo camoniano, o poema de Durão não difere dos numerosos poemas narrativos do século XVIII, senão pelo exotismo do argumento, a lenda do aventureiro português Diogo Álvares Correia, que naufragou na costa da Bahia e, recolhido pelos índios, maravilhou-os com sua espingarda, vindo a gozar de grande autoridade entre eles e a esposar a índia Paraguaçu, que levou à Europa para ser batizada.

Para encher os dez cantos do poema, Durão teve de introduzir, nessa minguada lenda, guerras, visões da história do Brasil dos séculos XVI e XVIII, viagens, festas na corte, narrações, extensas e monótonas descrições do Brasil, com verdadeira nominata de frutas e legumes, provavelmente inspirada na Descrição da ilha de Itaparica, de Manuel de Santa Maria Itaparica. O resultado foi a perda completa da unidade de ação e integridade do assunto; acrescenta-se a isso a falta de conteúdo heróico e, conseqüentemente, de grande interesse no *Caramuru*. (Coutinho, 1986, p. 255)

“comandadas por Catâneo. Andrada faz, em longa fala, a descrição da guerra, dando o motivo histórico do poema. No segundo canto está a parte mais épica: a batalha entre índios e conquistadores, com a derrota dos primeiros. No canto, terceiro, a sombra de um dos chefes índios, morto em combate, aparece ao cacique Cacambo e lhe aconselha que ateie fogo ao acampamento dos brancos e fuja. Assim faz Cacambo, e volta à sua aldeia, onde um jesuíta, Balda, por motivos que não são claros, manda prendê-lo e o envenena. Uma feiticeira, Tanajura, faz com que Lindoia, esposa de Cacambo, tenha visões: inexplicavelmente, ela vê Lisboa destruída pelo terremoto e a sua reconstrução, mero pretexto para referência a Pombal. O canto quarto descreve a reunião dos índios para a cerimônia do casamento de Lindoia com Baldeta, índio protegido de Balda, e de quem o poeta insinua ser ele o pai. Mas Lindoia suicida-se, fazendo-se picar por uma cobra: é o momento mais belo do poema. À notícia de que o inimigo já estava a cair sobre a aldeia, fogem todos. No último canto, apenas a descrição do templo, a narração dos crimes da Companhia de Jesus, a última surtida e a vitória final, com a prisão dos jesuítas. (Coutinho, 1986, p. 248-49).

### EXERCÍCIO

- 1) Leia os seguintes textos, disponibilizados em nosso ambiente no Moodle: *A carta de Caminha*, o capítulo do *Tratado da Terra do Brasil*, de Pero de Magalhães Gândavo, e as análises de Luiz Roncari. Leia os episódios retirados de *Uruguai* e de *Caramuru*. Em seguida, disserte sobre a exaltação que fazem da terra e do homem brasileiros.
- 2) Leia o *Sermão da Sexagésima*, de Antônio Vieira, e discuta com seus amigos a construção textual do autor. Elabore um roteiro da argumentação do texto.

### LEITURA COMPLEMENTAR

O texto introdutório completo de *Iniciação à literatura brasileira*, de Antonio Candido (2007, p. 11-33), o(a) ajudará a visualizar melhor a divisão de nossa literatura em períodos.

---

A literatura do Brasil faz parte das literaturas do Ocidente da Europa. No tempo da nossa independência, proclamada em 1822, formou-se uma teoria nacionalista que parecia incomodada por este dado evidente e procurou minimizá-lo, acentuando o que haveria de original, de diferente, a ponto de rejeitar o parentesco, como se quisesse descobrir um estado ideal de começo absoluto. Trata-se de atitude compreensível como afirmação política, exprimindo a ânsia por vezes patética de identidade por parte de uma nação recente, que desconfiava do próprio ser e aspirava ao reconhecimento dos outros. Com o passar do tempo foi ficando cada vez mais visível que a nossa é uma literatura modificada pelas condições do Novo Mundo, mas fazendo parte orgânica do conjunto das literaturas ocidentais.

Por isso, o conceito de “começo” é nela bastante relativo, e diferente do mesmo fato nas literaturas matrizes. A literatura portuguesa, a francesa ou a italiana foram se constituindo lentamente, ao mesmo tempo em que se formavam os respectivos idiomas. Língua, sociedade e literatura parecem nesses casos configurar um processo contínuo, afinando-se mutuamente e alcançando aos poucos a maturidade. Não é o caso das literaturas ocidentais do Novo Mundo.

Com efeito, no momento da descoberta e durante o processo de conquista e colonização, houve o transplante de línguas e literaturas já maduras para um meio físico diferente, povoado por povos de outras raças, caracterizados por modelos culturais completamente diferentes, incompatíveis com as formas de expressão do colonizador. No caso do Brasil, os povos autóctones eram primitivos vivendo em culturas rudimentares. Havia, portanto, afastamento máximo entre a cultura do conquistador e a do conquistado, que por isso sofreu um processo brutal de imposição. Este, além de genocida, foi destruidor de formas culturais superiores no caso do México, da América Central e das grandes civilizações andinas.

A sociedade colonial brasileira não foi, portanto, como teria preferido certa imaginação romântica nacionalista, um prolongamento das culturas locais, mais ou menos destruídas. Foi transposição das leis, dos costumes, do equipamento espiritual das metrópoles. A partir dessa diferença de ritmos de vida e de modalidades culturais formou-se a sociedade brasileira, que viveu desde cedo a difícil situação de contacto entre formas primitivas e formas avançadas, vida rude e vida requintada. Assim, a literatura não “nasceu” aqui: veio pronta de fora para transformar-se à medida que se formava uma sociedade nova.

Os portugueses do século XVI trouxeram formas literárias refinadas, devidas geralmente à influência italiana do Renascimento, que em Portugal superou a maioria das formas de origem medieval, talvez melhor adequadas ao gênio nacional e sem dúvida mais arraigadas na cultura popular. Esta linguagem culta e elevada, nutrida de humanismo e tradição greco-latina, foi o instrumento usado para exprimir a realidade de um mundo desconhecido, selvagem em comparação ao do colonizador. A literatura brasileira, como as de outros países do Novo Mundo, resulta desse processo de imposição, ao longo do qual a expressão literária foi se tornando cada vez mais ajustada a uma realidade social e cultural que aos poucos definia a sua particularidade. De certo modo, poderíamos dizer, como um escritor italiano, que a literatura brasileira “é a imagem profunda de um mundo que em vão chamamos *terceiro*, pois na verdade é a *segunda Europa*” (Ruggero Jacobbi).

Portanto, como toda a cultura dominante no Brasil, a literatura culta foi aqui um produto da colonização, um transplante da literatura portuguesa, da qual saiu a nossa como prolongamento. No país primitivo, povoado por indígenas na Idade da Pedra, foram implantados a ode e o soneto, o tratado moral e a epístola erudita, o sermão e a crônica dos fatos.

A partir daí desenvolveu-se o processo de formação da literatura, como adaptação da palavra culta do Ocidente, que precisou assumir novos matizes para descrever e transfigurar a realidade nova. Do seu lado, a sociedade nascente desenvolveu sentimentos diversos, novas maneiras de ver o mundo, que resultaram numa variante original da literatura portuguesa. A história da literatura brasileira

é em grande parte a história de uma imposição cultural que foi aos poucos gerando expressão literária diferente, embora em correlação estreita com os centros civilizados da Europa.

Esta imposição atuou também no sentido mais forte da palavra, isto é, como instrumento colonizador, destinado a impor e manter a ordem política e social estabelecida pela Metrópole, através, inclusive, das classes dominantes locais.

Com efeito, além da sua função própria de criar formas expressivas, a literatura serviu para celebrar e inculcar os valores cristãos e a concepção metropolitana de vida social, consolidando não apenas a presença de Deus e do rei, mas o monopólio da língua. Com isso, desqualificou e proscreeu possíveis fermentos locais de divergência, como os idiomas, crenças e costumes dos povos indígenas, e depois dos escravos africanos. Em suma, desqualificou a possibilidade de expressão e visão de mundo dos povos subjugados.

Essa literatura culta de senhores foi a matriz da literatura brasileira erudita. A partir dela formaram-se aos poucos a divergência, o inconformismo, a contestação, assim como as tentativas de modificar as formas expressivas. A própria literatura popular sofreu a influência absorvente das classes dominantes e de sua ideologia.

À vista do que ficou dito, podemos discernir na literatura brasileira um duplo movimento de formação. De um lado, a visão da nova realidade que se oferecia e devia ser transformada em “temas”, diferentes dos que nutriam a literatura da Metrópole. Do outro lado, a necessidade de usar de maneira por vezes diferente as “formas”, adaptando os gêneros às necessidades de expressão dos sentimentos e da realidade local.

Tudo isso era regido por uma espécie de imperativo: exprimir o novo sem abandonar o velho, ou seja, manifestar a singularidade do Novo Mundo sem perder contato inspirador com as matrizes do Ocidente, que eram condição de entendimento entre os homens cultos. Por isso, a crítica nacionalista falhou quando viu, por exemplo, no uso das formas clássicas e da mitologia greco-latina uma diminuição e uma subserviência. Na verdade, elas eram a maneira de afirmar a nossa realidade de “segunda Europa”, para repetir o conceito de Ruggero Jacobbi.

É preciso, por isso, considerar como produções da literatura do Brasil tanto as obras feitas pela transposição pura e simples dos modelos ocidentais, quanto as que diferiam deles no ternário, na tonalidade espiritual, nas modificações do instrumento expressivo. Ambas as tendências exprimem o processo formativo de uma literatura derivada, que acabou por criar o seu timbre próprio, à medida que a Colônia se transformava em Nação e esta desenvolvia cada vez mais a sua personalidade.

De que maneira ocorreu este processo, que não é necessariamente um progresso do ponto de vista estético, mas o é certamente do ponto de vista histórico? Poderíamos talvez esquematizá-lo, distinguindo na literatura brasileira três etapas: 1. a era das *manifestações literárias*, que vai do século XVI ao meio do século XVIII; 2. a era de *configuração do sistema literário*, do meio do século XVIII à segunda metade do século XIX; 3. a era do *sistema literário consolidado*, da segunda metade do século XIX aos nossos dias. Entendo aqui por *sistema* a articulação dos elementos que constituem a atividade literária regular: *obras* produzidas por *autores* formando

um conjunto virtual, e veículos que permitem o seu relacionamento, definindo uma “vida literária”: *públicos*, restritos ou amplos, capazes de ler ou ouvir as obras, permitindo com isso que elas circulem e atuem; *tradição*, que é o reconhecimento de obras e autores precedentes, funcionando como exemplo ou justificativa daquilo que se quer fazer, mesmo que seja para rejeitar.

Na primeira etapa, o Barroco literário é a linha de maior interesse. Na segunda, assistimos 1. à transformação do Barroco; 2. às tentativas de renovação arcádica e neoclássica; 3. à grande fratura do Romantismo e seus prolongamentos. A terceira abrange 1. as tendências finiseculares; 2. outra grande ruptura, que foi o Modernismo dos anos de 1920; 3. e as tendências posteriores.

---

## BIBLIOGRAFIA

### BÁSICA

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 43 ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

CANDIDO, Antonio. *Iniciação à Literatura Brasileira*. Ouro sobre Azul: Rio de Janeiro, 2007.

\_\_\_\_ e CASTELLO, José Aderaldo. *Presença da Literatura Brasileira. Das Origens ao Realismo*. São Paulo: Difel, 1985.

CASTELLO, José Aderaldo. *Manifestações Literárias do Período Colonial (1500-1808/1836)*. São Paulo: Cultrix, 1972.

COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. Vol. II. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

RONCARI, Luiz. *Literatura brasileira. Dos primeiros Cronistas aos últimos Românticos*. São Paulo: Edusp, 1995.

### COMPLEMENTAR

TEIXEIRA, Ivan (org.). *Multiclássicos Épicos: Prosopopeia, O Uruguai, Caramuru, Vila Rica, A Confederação dos Tamoios, I-Juca Pirama*. São Paulo: Edusp: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.

[educaterra.terra.com.br/voltaire/](http://educaterra.terra.com.br/voltaire/)

[www.literaturabrasileira.ufsc.br](http://www.literaturabrasileira.ufsc.br) (NUPIL, Núcleo de Pesquisa em Informática, Literatura e Linguística).

## RESUMO DA ATIVIDADE 2

Na atividade 2 procuramos traçar um quadro do percurso da narrativa literária brasileira nos três séculos em que o Brasil foi colônia de Portugal. Passamos, assim, pelos períodos chamados de Quinhentismo (séc. XVI), Seiscentismo (Século XVII) e Setecentismo (século XVIII), abarcando a literatura informativa sobre a terra e a formativa, dos jesuítas, o Barroco e o Arcadismo, estéticas que mobilizaram o mundo Ocidental.



u n i d a d e 2

---

**A NARRATIVA  
LITERÁRIA EM  
PORTUGAL E NO BRASIL:  
O ROMANTISMO**



# A NARRATIVA LITERÁRIA NO ROMANTISMO PORTUGUÊS

---

a t i v i d a d e 3

## OBJETIVOS

Ao final dessa atividade você deverá ser capaz de

- identificar os desdobramentos do gênero narrativo no Romantismo;
- reconhecer a importância desse gênero no Romantismo português;
- conhecer a evolução do romance, em Portugal, no século XIX;
- reconhecer autores e obras importantes do período estudado.

## O ROMANTISMO EM PORTUGAL

Na Unidade 1 estudamos as principais referências à narrativa portuguesa e observamos que, no século XIX, o romance rompe com o estilo clássico, previamente estabelecido. É nesse momento que tem início um dos mais importantes períodos da história literária, pois a ficção adquire caráter próprio e a liberdade na elaboração da narrativa passa a ser a principal marca do movimento.

Esta atividade tratará, especificamente, da estética romântica em Portugal, que teve início, como já foi referido anteriormente, no ano de 1825 com a publicação do poema *Camões*, de Almeida Garrett, vindo a fenececer em meados dos anos 60, a partir da célebre Questão Coimbrã, que introduziu o movimento realista naquele país.

O Romantismo em Portugal, em 1825, dá prosseguimento a um processo de mudança que teve início na Inglaterra já no século XVIII, como informam Saraiva & Lopes (1996, p. 655-656) sobre as condições gerais do Romantismo:

(...) A literatura inglesa é um caso a parte, em que a corte desempenha um papel mais apagado na integração da literatura. Por isso neste país **se desenvolvem, mais cedo, com autonomia, gêneros como o romance**. Já desde o século XVII começa a **manifestar-se a existência de um público** de tipo inteiramente diverso do público de salão. Aumenta a importância e a **procura do livro impresso**, apesar das censuras: falamos das edições clandestinas que saem da Holanda e iludem a vigilância nas fronteiras. Multiplicam-se os projectos e tentativas de **aperfeiçoamento do maquinismo tipográfico**: estereotipia (1739); embranquecimento pelo cloro (1774); impressão da folha inteira por uma só vez (1781). As invenções aceleram-se a partir de 1798, ano em que se inaugura a imprensa Stanhope, que multiplica a rapidez das tiragens.

(...) Aparecem também nos séculos XVIII e XIX, em Inglaterra e no Continente, **as bibliotecas ambulantes e os gabinetes de leitura**.

Esta **massa de leitores** impulsiona o rápido **desenvolvimento do jornalismo** a partir do século XVII. (...) Os jornais são, como os livros, relativamente caros, o

que em parte explica a multiplicação dos gabinetes de leitura e dos livros de aluguer, principalmente na Inglaterra. A partir de 1836 multiplica-se o jornal barato, também em Inglaterra.

Este público, possibilitado pela invenção da imprensa e pelo crescimento das camadas médias, esta, aliás, a formar-se um pouco por toda a parte O público popular, não alfabetizado, também beneficia da imprensa, visto que certas obras, como é o caso do *Quixote* de Cervantes se liam totalmente em círculos de ouvintes. A um público burguês e também popular se destinam, por exemplo, na Península Ibérica, os folhetos de cordel; e por ele se popularizam gêneros literários a margem da tradição clássica, como o romance picaresco espanhol. É principalmente na Inglaterra que um grande público ganha consistência e assiduidade de interesses. É lá, com efeito, que primeiro se consolida a nova literatura de forma e intenção burguesa o que se conjuga perfeitamente com o avanço da sociedade mercantil neste país, com o precoce aburguesamento da parte da sua aristocracia e com a **revolução industrial iniciada no século XVIII. O desenvolvimento do romance, o gênero mais adequado ao novo público, porque alcança uma população vasta e dispersa, constitui um dos principais sintomas desta transformação.**

A Inglaterra oferece assim, desde muito cedo, uma literatura com características anunciadoras do Romantismo. O teatro de Shakespeare, as obras inspiradas na leitura quotidiana da Bíblia e, já no século XVIII, o romance inglês (Swift, Defoe, Richardson, Fielding, Sterne, etc.) contam-se entre as principais fontes e afluentes do movimento romântico do século XIX. Por isso, este movimento não representa na Inglaterra uma rotura de equilíbrio, mas mais uma fase de uma evolução literária relativamente contínua.

As transformações históricas e culturais que têm início na Inglaterra são consolidadas por movimentos importantes ressaltados no texto de Saraiva & Lopes (1996), conforme citamos a seguir:

- a consolidação do romance;
- a revelação de um público possibilitado pela invenção da imprensa;
- a busca pelo livro impresso;
- o aprimoramento do maquinismo tipográfico;
- o aparecimento das bibliotecas ambulantes e dos gabinetes de leitura;
- o desenvolvimento do jornalismo;
- os círculos de leitura, criados para o público não alfabetizado, que desfrutava de certas obras que eram lidas oralmente em círculos de ouvintes;
- a circulação dos folhetos de cordel que difundiu gêneros literários como o romance;
- a revolução industrial iniciada no século XVIII.

Todos esses fatores, conjuntamente, impulsionaram o desenvolvimento do romance, gênero mais adequado à nova massa de leitores, que abrangia uma população ampla e dispersa e que identificava o sintoma de uma variação cultural.

É a partir do final do século XIX que ocorre a entrada das bobinas rotativas no mundo da impressão dos textos, fator impulsionado pela revolução industrial. Esse processo de trabalho impulsiona a produção dos impressos e oferece um novo estilo para a circulação das obras. Não só a imprensa se beneficia dessa tecnologia, como também ocorre o impulso na circulação literária.

A profusão das publicações impulsionada pelo desenvolvimento tipográfico contribuiu de maneira decisiva para a popularização do romance e sua consolidação enquanto gênero literário, não reconhecido antes. O incremento dessas publicações favoreceu igualmente o jornal e as revistas, formatos impressos de grande importância na divulgação da literatura.

Em Portugal, essa realidade pôde ser comprovada pelo êxito de revistas como o *Panorama*, que vendeu 5000 exemplares por número em 1837, e com o jornal *O Espectro* (1846), que alcançou ampla aceitação entre o público. O diferencial que produziu o estreitamento da relação entre leitores e periódicos advém, justamente, da porção literária que cada um trazia, pois muitos romances românticos, antes de circularem no formato livro, foram publicados em jornais, em capítulos, nas colunas dos folhetins, divulgadas na imprensa, à moda parisiense.

O folhetim surgiu em 1836, na França, por iniciativa de Émile Girardin. A ideia de publicar uma história em capítulos, diariamente, ao pé da página do jornal, destinada ao entretenimento, impulsionou as vendas do periódico, mas para além disso, introduziu uma parceria entre público e prosa de ficção. Em Portugal alguns autores se valeram dessa técnica, como Almeida Garrett, quando declara, no Prólogo da 2ª. Edição de *Viagens na minha Terra*, dever-se a popularidade da obra à publicação na *Revista Universal Lisbonense*.

A imprensa foi espaço fundamental para os romancistas portugueses, pois parte de suas obras foram divulgadas primeiramente em periódicos, como *Viagens na minha Terra*, romance inicialmente publicado sob a forma de folhetim na *Revista Universal Lisbonense* entre os anos de 1843 e 1846, ano em que sai a 1ª. edição em livro, lançado em dois volumes. De Alexandre Herculano sabemos da participação no jornal *O Panorama*, semanário que chegou a dirigir e cuja contribuição se deu em forma de narrativas históricas e ensaios. É nesse periódico que Herculano publica as obras *O Bobo* (1843); *Eurico, o presbítero* e *O Pároco da Aldeia* (1844), além de outros escritos que mais tarde foram publicados em volumes reunidos.

Camilo Castelo Branco também dirigiu sua carreira literária ao lado dos romances aos pedaços ou da coluna que tornava os escritores mais conhecidos — o folhetim. A fase

literária de Camilo tem início na década de 40 com “sátiras anticabralistas e antieclesiásticas, folhetos de cordel, suas primeiras poesias, e suas primeiras novelas que surgem no folhetim do *Eco Popular e de O Nacional*” (SARAIVA, p. 778).

## PRINCIPAIS ROMANCISTAS

Além da nova forma de apresentação do texto, o Romantismo inova na diversidade temática e, em Portugal, a produção literária pode ser classificada em momentos distintos de acordo com os assuntos que aborda.

### Primeiro momento

Nesse período, em que estão localizadas as obras de Almeida Garrett e Alexandre Herculano, os leitores podem localizar temas direcionados a valores neoclássicos. Nessa época, entre os anos de 1825 e 1838, as narrativas tinham seus enredos ambientados, algumas vezes, na Idade Média e mantinham um forte apelo nacionalista, recuperando momentos de glória da história portuguesa. Essa evocação do passado mantém o tom saudosista da época em que Portugal se constituiu como nação. Daí a inspiração para os romances históricos, como *Eurico o Presbítero*, de Herculano, e *Viagens na minha terra*, de Garrett, obras que asseguram esses dois prosadores como os responsáveis pela divulgação do novo estilo.

### Segundo momento

O segundo momento do Romantismo português ocorre entre 1838 e 1860 e seu principal representante é Camilo Castelo Branco. É com esse ficcionista que se intensifica a exploração das emoções, chegando-se ao exagero. Costuma-se denominar esse período de ultra-romantismo.

### Terceiro momento

O terceiro momento do Romantismo em Portugal é o período da transição entre a fase romântica e o início do Realismo, pois os enredos se distanciam das temáticas fantasiosas, próprias à época. Nesse momento chamamos atenção para Júlio Dinis.

Dividida em fases pelos estudiosos, a origem do Romantismo na Literatura Portuguesa é assim definida por Álvaro Manuel Machado:

(...) De facto, o começo do nosso romantismo nada tem de criação ao nível das ideias literárias. É antes um improviso a partir de ideias velhas – e sobretudo, ideias políticas, as que são inspiradas por uma revolução liberal assaz atrasada, copiada pelos moldes da Revolução Francesa, mas pretendendo ter já a maturidade socioeconômica do liberalismo industrial inglês. Seja como for, a passagem do pré-romantismo para o romantismo em Portugal assinala-se não tanto ao nível da teoria como ao nível da prática. Quer dizer, ao nível de uma tentativa de fusão de gêneros em que a ficção, radicada sobretudo na tradição popular nacional, especialmente o romance, desempenha um papel decisivo. (...) Herculano consegue atingir nos seus romances uma densidade poética por vezes original, em todo o caso mais original do que na poesia. Releve-se, entre outros elementos, a originalidade da adjetivação poética que, para lá do peso da retórica e da preocupação moralista, consegue predominar em algumas passagens de *Eurico o Presbítero* (1844), obra definida pelo próprio autor como «crónica-poema, lenda ou o que quer que seja».

Convém referir que o início do Romantismo em Portugal é protagonizado pelos romancistas Alexandre Herculano e Almeida Garrett e, sobre suas produções, torna-se imprescindível mencionar o romance histórico como a categoria mais explorada, principalmente por Herculano, que andou pelo país à procura de documentos que fornecessem dados sobre a vida medieval portuguesa.

Mas nem só de narrativas históricas se construiu o Romantismo Português. Dramas cotidianos, histórias de amor malfadadas, entre outras aventuras e peripécias, compuseram a obra do prosador Camilo Castelo Branco, a quem daremos uma atenção especial, um dos maiores representantes do período e dono de uma vasta obra que aborda as questões românticas do ponto de vista mais extremado.

Camilo inaugura a nova fase literária não só no estilo, mas na profissionalização do escritor, pois ele foi o primeiro romancista português a obter ganhos para sua sobrevivência a partir da sua produção literária. Suas obras, geralmente encomendas, saíam ao gosto popular e, portanto, o acervo consiste em mais de 200 volumes, entre novelas e romances.

Quando a obra de um determinado escritor é muito lida e apreciada pelos leitores, atribui-se a ela o rótulo de *best-seller*, e é isso mesmo que podemos considerar que Camilo produziu no século XIX – uma obra com larga repercussão e de grande aceitação popular. Contudo, o romancista não passaria para a história da literatura com o emblema daquele que produzia “lixo impresso” e sim como aquele que conseguiu obter ganhos da própria pena e que representou a questão dos direitos autorais, tão defendida por Almeida Garrett.

A vantagem de representar o segundo momento romântico em Portugal se deu de várias formas e podemos sublinhar duas: o Romantismo já estava completamente aclimatado enquanto período literário e Camilo usufruía as vantagens da luta pelos direitos autorais, empreendida por Almeida Garrett.

Na promulgação da Carta Constitucional, em 1826, Almeida Garrett liderava, na constituinte, a discussão sobre a propriedade literária. Em 1839, Almeida Garrett apresentou à Câmara de Deputados projeto destinado a transformar o artigo constitucional em lei, abrindo documento com a discussão da natureza da propriedade literária. (LAJOLO & ZILBERMAN, 2001, p. 56-57)

É possível listar cerca de oitenta títulos de obras produzidas por Camilo Castelo Branco, entre os anos de 1845 e 1894. Se você tem curiosidade para saber mais sobre o assunto, ou conhecer mais de perto uma das obras do autor, consulte os seguintes sites:

<http://www.portalsaofrancisco.com.br/alfa/camilo-castelo-branco/index.php>

<http://www.portaldaliteratura.com/autores.php?autor=171>

Mas a que se deveu o enorme sucesso da prosa de Camilo Castelo Branco? Ora, suas narrativas obedeciam aos anseios da hora e seguiam o estilo melodramático peculiar ao Romantismo. As obras em prosa de ficção das primeiras décadas apresentavam temas próximos daqueles, comumente explorados no romance-folhetim, como o melodrama, as peripécias, a teia de intrigas envolta em círculos de segredo, bem à moda romântica. No enredo são comuns os episódios com aventuras que atraem o leitor a seguir o desenrolar da história.

Acerca do estilo camiliano e das temáticas exploradas em suas novelas e romances, cabe observar a análise de Saraiva & Lopes no ponto em que ressaltam como temas principais dos episódios camilianos “a influência do historicismo e do moralismo grandiloquo de Herculano” e “a paixão sacrílega e rancorosa de um sacerdote”, como no enredo de *Anátema* (1851), primeira novela do romancista editada em volume. Ao lado desses temas nota-se “a tendência melodramática para o enredo de perseguição, expiação e terror macabro através de várias gerações de uma mesma família, com enfeitamentos, raptos, prisões, crimes, reparições e reconhecimentos inverossímeis. (...) Camilo procura satisfazer assim o gosto do romance negro de aventuras, lançado pelo pré-romantismo inglês. (...)”. É lembrado também o fato de o novelista não “eliminar, a crítica da miséria e das degradações morais, das perversões que a miséria provoca”. (Saraiva & Lopes, 1996, p. 781-782)

Dessa maneira Saraiva & Lopes (1996, p. 780-788) avaliam a evolução da prosa camiliana, indicando os temas que sobressaem:

(...) Por meados da década de 50, com efeito, pode considerar-se definitivo o caráter literário de Camilo, com as séries constituídas por *Cenas Contemporâneas* (1855-56), título que, pelo seu sabor balzaquiano, e só por si indício de uma evolução realista (aliás, por enquanto só parcial), e por *Onde está a felicidade?* (1856), com um excelente início multitudinário (o Porto em demagogia antiliberal sob a ameaça de Soult), bons relances de costumes populares, com uma sátira a alta burguesia «brasileira» e uma figuração do romântico «homem fatal» que se continuam e intensificam em *Um Homem de Brios* (1856), numa subtilizada dialéctica de paixão e orgulho, mais tarde rematada por esse cúmulo de narcisismo masculino que são as *Memórias de Guilherme de Amaral* (1865). Desde então, até cerca de 1875, Camilo depura o esquema da novela passional, dando-lhe o máximo da intensidade dramática, avivando-lhe o ritmo narrativo, circunstanciando-a, em geral, com notas sóbrias, mas precisas, das condições históricas que decorrem entre finais do sec. XVII e a extinção final dos morgadios, e do meio social da burguesia portuense ou das mais diversas camadas rurais minhotas. Paralelamente, e numa constante oscilação pendular, que chega a abranger o todo de uma série de novelas (*A Filha do Arcediago*, 1856, e *A Neta do Arcediago*, 1857; *Cenas da Foz*, 1861) ou a estrutura global de uma história (como *Coração, Cabeça e Estômago*, 1862), Camilo desenrola o gênero da novela satírica de costumes, voltando do avesso o idealismo passional e dando-nos o quadro de uma vida inteiramente dirigida pela sordidez argentária, pelos prazeres da digestão planturosa, pela ânsia hipócrita, refalsada e brutal da supremacia social, e por outras satisfações vulgares.

Essa oscilação pendular nota-se em *Amor de Salvação*, 1864, embora esta novela, contraposta no título a *Amor de Perdição*, se destine antes a contrastar a mulher-anjo com a mulher fatal e a esboçar o quadro algo irônico de uma vida conjugal feliz e bucólica de proprietário rural. Estas duas tendências alternativas, que o novelista raro conseguiu resolver numa síntese, ficando assim ao nível da oposição idealismo-materialismo (no sentido moral mais vulgar), culminam, respectivamente, em *Amor de Perdição*, 1863, e *Queda de um Anjo*, 1866, podendo na primeira incluir-se novelas como *Onde está a felicidade?* (1856), *Carlota Ângela* (1858), *Romance de um Homem Rico* (1861), *A Bruxa do Monte Córdova* (1867), *A Doida do Candal* (1861), *Retrato de Ricardina* (1868), *A Mulher Fatal* (1870); e na segunda várias das *Cenas Contemporâneas* (1856), parte inicial de *Que fazem as mulheres* (1858) e uma pitoresca e flagrante farsa de costumes burgueses tripeiros, que é uma das suas melhores obras: *Aventuras de Basílio Fernandes Enxertado* (1863). Nem mesmo depois de 1875, na fase final da sua carreira, quando, sem nunca deixar de ver teoricamente o realismo como simples pintura de quadros da degradação humana, principia, no entanto, a assimilar alguns dos seus melhores processos -, nem mesmo então Camilo fixou numa visão integrada ou consistente a sua maneira de sentir a vida. E ainda de notar que muitos dos elementos inferiores da sua iniciação novelística se mantém, mesmo esbatidos, e sobretudo nesta ou naquela série que a especulação editorial do livro e do folhetim exigem. Eis o que acontece com o moralismo retórico de *O Bem e O Mal* (1863), a exaltação do artífice honesto na dissolução burguesa e clerical de *Os Mistérios de Fafe* (1868), aliás consonante com a do drama português de tese seu contemporâneo, o enredamento melodramático de *Coisas Espantosas* (1862) e da série seis e setecentista *O Regicida* (1874), *A Filha do Regicida* (1875), *A Caveira da Mártir* (1876). Camilo tentou também, por vezes, o romance histórico, como em *O Santo da Montanha* (1866), onde organiza a seu modo, num enredo de crimes e expiações de amor, algumas informações heterogêneas sobre o séc. XVII, e nas biografias romanceadas de um médico judeu, *O Olho de Vidro* (1866), e de Antonio Jose da Silva, *O Judeu* (1867), que focam perseguições inquisitoriais no início do século XVIII, mas sem conseguir dar-lhes ambiente, motivações verossímeis, embora a primeira destas novelas revele certo conhecimento do criptojudáismo e da medicina setecentistas (e ambas um certo sincretismo religioso); (...) A novela passional da maturidade literária de Camilo mantém, em dose variável de livro para livro, muitos destes ingredientes e o esquema de início. A parte as diferenças profundas quanto ao estilo, ao ritmo, a atitude de introversão e a subtileza psicológica, há uma «religião do amor» comum a Camilo e a Bernardim, com a diferença, no entanto, de que em Bernardim a mulher é sujeito e não só objecto do amor, e, por outro lado, este não passa da fase do enamoramento (e por isso da transfiguração lírica do real). Em Camilo, o homem tem uma atitude combativa perante os obstáculos sociais que o separam do objecto do desejo, e a evolução do enamoramento, a aspiração de «recônditas alegrias», de «dulcíssimos júbilos», descritas segundo a retórica sentimentalista superficial do romantismo, segue-se, no sujeito masculino do amor, a dialéctica sentimental do tédio e do remorso, ou do equívoco e do reconhecimento tardio, ou a da eternidade do amor perante a morte. E também em contraste com Bernardim, o sentimento moral do crime, o sentimento religioso do pecado andam inseparavelmente ligados a toda a tentativa de consumação do amor, como se as mais profundas relações afectivas entre o homem e a mulher nunca devessem sair do plano super-real do

sagrado, do intangível, e a mulher amorosa tivesse necessariamente de ser uma vítima angélica, ou uma aniquiladora «mulher fatal». A novela camiliana típica é, por isso, a novela de grandes penitentes do amor. À mulher confere-se sempre um papel da mais nobre dignidade (geralmente angélica, por vezes demoníaca), mas tal supremacia esvazia-se, na realidade, de sentido psicológico, reduzindo-se a um símbolo poético do misterioso eterno feminino, e às vezes a uma personificação abstrata do espírito de sacrifício. Simples emanção celeste ou infernal do homem, como Margarida e Mefistófeles o são para o Fausto de Goethe, os defeitos da mulher amada (que não seja uma mulher popular) são satânicos ou nenhuns - falta-lhe humanidade, e até a eloquência da sua paixão, quando se faz ouvir, e inconfundivelmente masculina. A fórmula «mártires do amor», que figura já nos «infernos dos namorados» quatrocentistas e que Camilo redescobre, tem nesta novela passional um alcance mais do que metafórico. Trata-se, afinal, de promover o amor à categoria do sagrado, do incomensurável com a razão e com as normas morais correntes (tendência cujas raízes se documentam já na simbologia sexual dos ritos primitivos e que certas novelas arturianas, nomeadamente a de Tristão e Isolda, elevaram mais tarde ao plano das relações psíquicas). O desenvolvimento do enredo através dos «elos de uma cadeia fatal» segue um trilho profetizado por presságios terríficos e confirmados por coincidências estranhas, não raro tingidas de sobrenaturalidade; a consumação do «sacrifício» assiste (como assistiu ao do Calvário) a própria natureza emocionada, com o frequente «sibilar do nordeste»; dir-se-ia mesmo, nalguns casos, que cada amante não passa de mera causa ocasional (menos que eficiente) da tragédia: «Não o amava; via nele a minha desgraça; obedecia-lhe a fascinação; sentia de antemão o prazer de me sentir despedaçada na queda ao seu abismo» O sofrimento, o remorso, a expiação cruciante do pecado de fruir na Terra a glória de um amor ultraterreno é que resgata (mais do que isso: e que assinala) as almas deveras eleitas - e não o pacato cumprimento das normas do Decálogo ou do código civil. Camilo esmera-se em recortar, sobre o fundo da sua própria impossibilidade necessária, ou até mesmo essencial, o trágico frémito de um amor em regra ilegal, por vezes sacrílego, mas «santificado e abençoado pelo anjo de Deus e de ambos»; (...) Camilo põe sob os nossos olhos a máscara dolorosa e precocemente envelhecida de um jovem que o incêndio do amor consumiu. «A salvação está em chorar e padecer»; há, sim, uma esfera de eternidade, mas nela projecta-se, não o heroísmo das opções responsáveis, mas sim uma fatal «bem-aventurança do sofrimento». Sob outra perspectiva, salientemos sobretudo as qualidades positivas dos melhores espécimes desta novela, sobretudo O Amor de Perdição: uma grandeza trágica de paixões e situações; uma narração precisa e rápida das acções decisivas; caracteres psicológicos secundários inteiramente subordinados às necessidades de dignificação do conflito central, mas por vezes realistas e enérgicos, sobretudo quando extraídos do meio popular (João da Cruz, Mariana, por exemplo); diálogo geralmente eivado de retórica sentimental, mas por vezes de grande nobreza trágica nas personagens principais, e extraordinariamente vivo, colorido, incisivo nos tipos populares. Na novela satírica de costumes, ou nas contracenações satíricas do enredo passional, o tipo do filho-família boçal e sobretudo o do brasileiro são de um grotesco de farsa (João José Dias de Que fazem as Mulheres, por exemplo); o adultério e a sedução apresentam-se a uma luz irônica, que os reduz por vezes a casos de anedotário picante, apesar de o autor erguer de quando em quando um véu de considerações moralistas; Camilo compraz-se em caricaturar a motivação; digestiva, sexual ou

argenteria, em nobilitar ironicamente as motivações psicológicas inferiores. Nada impede, no entanto, que *O Coração, Cabeça e Estômago* contenha uma vigorosa apologia do tipo da camponesa sadia, e que a *Queda de um Anjo*, verdadeira réplica constitucionalista do *Fidalgo Aprendiz*, em que até certo ponto Camilo se revê, como D. Francisco Manuel, no seu protagonista, trace uma percuciente sátira da oratória parlamentar regeneradora e da indiferença governativa aos grandes problemas da maioria sobretudo provinciana. (...) Permanecem, é certo, os ingredientes de sempre: enredamentos genealógicos de várias gerações; casos de enjeitadas e de mulheres desonradas, mais tarde reabilitadas por reconhecimentos miraculosos; pais tiranos, casamentos forçados com ricos pançudos, violências passionais; alternativa de idealismo sentimental e de grotesco materialão; etc. Nenhuma das narrativas se pode considerar imune destes e outros lugares-comuns (...) Em 1886 a carreira novelística de Camilo encerrava-se com *Vulcões de lama* (...) Camilo não vencera o conflito básico da sua concepção e condensação ficcionista da vida: toda a sua ação romanesca se trava entre o pecado e a penitência do amor, entre as prepotências de linhagem e o quadro caricatural da sordidez burguesa.

Entre as considerações traçadas por Saraiva & Lopes destacam-se, na narrativa camiliana, o esquema da novela passionai, elaborada na perspectiva da máxima atividade dramática, com ritmo narrativo construído pelo suspense, relacionado com o sóbrio e o inalcançável. Mas, ao mesmo tempo, essas narrativas contemplam notas da novela satírica de costumes, na qual o homem e a mulher nunca devam sair do plano super-real do sagrado e do intangível. Nesse contexto, a personagem feminina assume o caráter de uma vítima angélica. A novela camiliana típica é, portanto, aquela que reflete o drama dos penitentes do amor e sua ação romanesca se dá num clima sombrio, envolto em mistérios e ambientes soturnos, como também os personagens estão submissos às ações entre o pecado e a penitência do amor.

As situações definidas pelo clima melancólico, lúgubre e funesto remontam aos romances góticos ingleses. Parece-nos difícil imaginar, nos dias atuais, o que seria exatamente o gótico ou os romances negros de aventuras. O gótico, no que remete à Literatura, é a forma em prosa ficcional marcada pelo mistério e pelo terror, cujas ações se passam, geralmente, em ambientes sombrios e lúgubres, tais como castelos e suas passagens secretas, florestas misteriosas e ambientes habitados por fantasmas e seres sobrenaturais.

Para entender mais sobre o romance gótico, de mistério e aventuras, e esse estilo soturno, assista aos filmes *Frankenstein*, de Mary Shelley e *Drácula* de Bram Stoker.

O filme **Frankenstein**, inspirado no romance inglês de Mary Shelley, é uma produção norte-americana de 1994, com duração de 118 min, direção de Kenneth Branagh e o elenco com Robert de Niro; Kenneth Branagh; Aidan Quinn; Helena Bonham Carter; Tom Hulce; John Cleese; Ian Holm; Cherie Lunghi; Richard Briers; Robert Hardy; Celia Imrie.

**SINOPSE:** Após a morte da mãe, o jovem Victor Frankenstein deixa sua casa para estudar na Universidade. Em meio ao caos causado pela cólera, ele pesquisa sobre a possibilidade de animar uma criatura a partir da união de partes diferentes de corpos de defuntos. Essa criatura inventada pelo médico será responsável pela desgraça da sua vida.

O longametrage **Frankenstein** foi inspirado na obra de Mary Shelley, publicada no ano de 1818, com a terceira edição do livro em 1831, considerada a versão definitiva.

O filme **Drácula**, inspirado na obra de Bram Stoker, é uma produção norte-americana de 1992, com direção de Francis Ford Coppola e duração de 127 min. No elenco constam Winona Ryder, Anthony Hopkins, Richard E. Grant, Cary Elwes, Bill Campbell.

**SINOPSE:** A história se passa no século XV. Um líder e guerreiro dos Cárpatos renega a Igreja quando esta se recusa a enterrar em solo sagrado a mulher que amava, pois ela se matou acreditando que ele estava morto. Assim, atravessa os séculos perambulando como um morto-vivo e, ao contratar um advogado, descobre que a noiva deste é a reencarnação da sua amada. Deste modo, deixa-o preso e vai para Londres, na Inglaterra vitoriana, com objetivo de encontrar a mulher que sempre amou.

O **Conde Drácula** é um personagem da ficção inglesa da obra de Bram Stoker, datado de 1897.

Como você pôde compreender, o romance gótico prepara o clima das facetas românticas em Portugal e, particularmente, o romancista Camilo Castelo Branco constrói enredos envoltos em ambientes de mistério e situações melancólicas e funestas.

## EXERCÍCIO 1

Agora é hora de ler! Conhecer de perto o romance romântico português. Você já deve ter acessado o site sugerido no início desta atividade para a leitura das obras. Se já leu alguma delas, ótimo! Mas, para realizar a atividade abaixo, você deverá ler o romance *Amor de Perdição* e, após a leitura, deverá responder às seguintes questões:

- a) Explique por que essa obra está enquadrada na terceira geração romântica, o ultra-romantismo?
- b) Indique em que momento é possível reconhecer a atmosfera soturna, presente na narrativa.

## VOLTANDO AO ASSUNTO

Agora, que você já leu o romance *Amor de Perdição* e se emocionou com a história trágica de Simão e Tereza, pode entender melhor a influência de obras como *Frankenstein* no romantismo português. O que ocorre naquele enredo elaborado pela escritora inglesa

Mary Shelley? A concretização do amor é impossibilitada por inúmeros fatores externos que não se relacionam com o desejo das personagens e, embora no romance inglês essa irrealização não seja oriunda da proibição pelas famílias, como ocorre em *Amor de Perdição*, a irrealização do casamento se dá pelos acontecimentos que circundam a história do casal Victor Frankenstein e Elizabeth, que não concretizam sua noite de núpcias, momento em que Elizabeth é assassinada. Na narrativa portuguesa, a efetivação do relacionamento amoroso também é frustrada, fato que culmina com o suicídio dos amantes. Podemos definir que a morte é lugar comum em obras românticas e, assim como Victor e Elizabeth, Simão e Tereza findam sem a realização efetiva do amor.

Entretanto, convém ressaltar que, no séc. XIX, o período romântico ilustra o cenário das mudanças políticas, culturais e sociais do mundo ocidental. Nesse panorama, a literatura desempenha função importante, pois os escritores passam a desenvolver obras capazes de dar conta dessas modificações e, portanto, essas narrativas estão comprometidas com a maior questão do momento — a constituição da nacionalidade.

Por conseguinte, esse era o momento de uma consciência em relação à identidade da nação e, para tanto, a obra assumia um novo papel, comprometido com o papel social do torrão pátrio. Esse comprometimento servia a duas vias — uma que exaltava a nação e outra que observava com olhos críticos o presente em contraponto a um passado histórico, ou ainda um posicionamento avaliativo diante das camadas sociais que se agrupavam na conjuntura do mundo moderno.

A constituição das narrativas românticas reformulou não só a constituição do texto, mas renovou o posicionamento do escritor, do crítico e do leitor, diante da própria obra.

Para surpresa do leitor contemporâneo os românticos estavam, sim, ocupados de todos os acontecimentos que rondavam seu país. Entre os portugueses, aquele que foi o mais popular entre os romancistas, Camilo Castelo Branco, expôs nas entrelinhas da sua obra a visão irônica da sociedade portuguesa oitocentista.

Para compreender melhor a visão camiliana acerca da sociedade portuguesa, leia o texto indicado para leitura complementar **Amor e ironia romântica em Camilo Castelo Branco**, de Márcio Ricardo Coelho Muniz, publicado na Revista da UNIB e disponível no Moodle.

## EXERCÍCIO 2

1. Produza um texto sobre *Amor de Perdição*, abordando os seguintes aspectos:
  - a consumação do amor no plano super-real ou sagrado;
  - as personagens femininas que são representadas como “de mais nobre dignidade”;
  - justifique o título da obra, apresentando comprovação com trechos dela.

## LEITURA COMPLEMENTAR

---

### Garrett, Herculano e o Romance Histórico - Discursos.

Série: Estudos Portugueses e Comparados

Maria do Rosário Cunha\*

Quando surge o primeiro volume de *O Arco de Sant'Ana*, em 1845, já *O Panorama* se apresentava como um vasto repositório da ficção de natureza histórica que se ia escrevendo entre nós. Com efeito, desde 1838, aí foram publicados muitos contos e novelas que os respectivos autores não assinaram, muitos outros assinados por Silva Leal Júnior e por Oliveira Marreca, e ainda muitos dos textos de Herculano posteriormente reunidos nas *Lendas e narrativas*. Entretanto, em cinco números do ano de 1841 apareceram fragmentos de *O monge de Cister*, e, durante o ano de 1843, saiu o texto completo de *O bobo*.

O que com isto se pretende dizer é que, mesmo limitando-nos a uma só revista, neste caso *O Panorama*, e ignorando as traduções que, paralelamente à produção nacional, iam invadindo o mercado português, *O Arco de Sant'Ana* tem atrás de si um número considerável de figurinos e modelos que certamente justificaram muitas das críticas de que então foi alvo, e hoje justifica o interesse que lhe consagra a história da nossa literatura.

Da enorme polémica que então suscitou a publicação do primeiro volume e, ainda que de uma forma bastante mais esbatida, também a publicação do segundo, dá-nos conta Maria Helena Santana na Introdução à edição crítica do romance, recentemente publicada: reacções políticas aos sentidos ideológicos que percorrem o texto cruzam-se com a delação das traições à verdade histórica, a ironia do discurso e a visão humorística dos factos são sublinhadas, por contraste com a seriedade e a gravidade a que Herculano habituara os leitores do género, mas, face à crítica mais conservadora que se alimenta dos “defeitos” do romance, uma outra facção vê nele uma obra “de uma tão prima execução, que há-de durar tantos séculos quantos se falar a nossa língua”<sup>1</sup>.

#### 2.

As intenções a que obedeceu a escrita e, depois, a publicação de *O Arco de Sant'Ana*, registou-as Garrett, de uma forma sem lugar a dúvidas, nos textos prefaciais de que fez anteceder os dois volumes e as duas edições do romance: começado a ser redigido durante o cerco do Porto, “sem mais desígnio que o de interter o tempo e distrair o espírito”<sup>2</sup>, a sua publicação, passados doze anos, constitui um manifesto

---

\* Professora Auxiliar do Departamento de Língua e Cultura Portuguesas da Universidade Aberta.

1 Citado por Maria Helena Santana na “Introdução” a Almeida Garrett, *O Arco de Sant'Ana*, edição de Maria Helena Santana, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2004, p. 22.

2 Op. cit., p. 59. Todas as posteriores citações do texto de Garrett remetem para esta edição e passarão a ser indicadas, entre parênteses, no corpo do texto.

contra o crescente poder e arrogância do que o Autor designa por “oligarquia eclesiástica”. E, dirigindo-se ao “leitor benévolo” da primeira edição, esclarece:

Há doze anos, há dez, há cinco, há três, era inconveniente, era impolítico, não era generoso — que é pior — recordar a memória de D. Pedro Cru açoitando por suas mãos um mau bispo. [...]

Hoje não é já só conveniente, é necessária a recordação daquele severo exemplo da crua justiça real.

Hoje é útil e proveitoso lembrar como os povos e os reis se uniram para debelar a aristocracia sacerdotal e feudal. [...]

Eis aqui porque **hoje** se publica e de pouco se concluiu o romance que aqui vai. (59)<sup>3</sup>

A função didáctica da História e, por extensão, do romance histórico, assim como a exemplaridade do passado face a um presente que não satisfaz, estão presentes nestas palavras e não destoam radicalmente das relações que Alexandre Herculano sempre manteve com a História, quer como área de saber e investigação, quer como matéria ficcional: o mesmo didactismo e a mesma exemplaridade são sentidos que atravessam toda a sua obra, mas o tom de combatividade presente no discurso de Garrett cede por vezes o lugar a um passadismo melancólico, como ocorre no pequeno extracto do capítulo introdutório de *O bobo*, que a seguir se transcreve:

Pobres, fracos, humilhados, depois dos tão formosos dias de poderio e de renome, que nos resta senão o **passado**? [...] Sejam as memórias da **pátria**, que **tivemos**, o anjo de Deus que nos revoque à energia social e aos santos afectos da nacionalidade. [...] No meio de uma nação decadente, mas rica de tradições, o mister de recordar o **passado** é uma espécie de magistratura moral, é uma espécie de sacerdócio.<sup>4</sup>

O tom é, de facto, grave e solene, justificando estes dois adjectivos que a crítica definitivamente colou ao cidadão e ao escritor que foi Herculano. O verbo “recordar” e o substantivo “memória”, como é natural, são comuns aos dois extractos, ambos retirados de textos introdutórios a romances que tomam por tema factos ocorridos no passado. E sem querer indagar agora sobre os sentidos que esse passado tem para Herculano, a verdade é que ele aparece por três vezes referido nas poucas linhas que atrás foram transcritas, enquanto é o presente, curiosamente também por três vezes traduzido no advérbio “hoje”, que preenche o texto e as preocupações de Garrett. O que, aliás, virá a ser explicitamente declarado na “Advertência” que precede o segundo volume: — “O romance é deste século: se tirou o seu argumento do décimo quarto, foi escrito sob as impressões do décimo nono; e não o pode nem o quer negar o autor” (61).

---

3 As palavras a negro que aparecem nas transcrições do texto de Garrett são sempre da minha responsabilidade.

4 A. Herculano, *O bobo*, Lisboa, Bertrand, 24ª ed., s/d, p. 13 (A grafia foi actualizada e as palavras a negro são da minha responsabilidade).

## 3.

O texto do romance tratará de comprovar, de vários modos, a verdade desta afirmação, a que se associa, sem dúvida, uma outra característica, desta vez de natureza técnico-literária, e em relação à qual, com igual franqueza, o Autor esclarece no prefácio da segunda edição: — “O que posso asseverar sobre minha honra e palavra àqueles senhores críticos do primeiro volume, assim como aos do segundo e aos de ambos deles, é que nunca houve escrito menos pretensioso desde que há escritos; e que portanto impregaram bem mal o seu tempo os que se incomodaram a julgá-lo doutoralmente, aferindo-o pelas severas regras do romance histórico professo e confesso”. E acrescenta, poucas linhas abaixo: — “Pois nem sequer lhe querem fazer o favor de imaginar, de compreender, de ver que acintemente cometeu os clamantes anacronismos que por aí pôs? [...] Quando quis ser fiel à verdade histórica, aos costumes, foi-o. Erudição arqueológica não a quis ostentar porque lhe repugna em romances, e intende que uma obra de imaginação e de espírito é o mais impróprio lugar de tratar disso.” (53).

Quanto ao que designa por “romance histórico professo e confesso”, os modelos não lhe faltariam, já na altura, e ter-se-ão continuado a reproduzir a ponto de lhe proporcionarem a famosa “receita”, inserta nas *Viagens*, sobre a confecção do drama e da novela históricos. Recordem-se alguns dos ingredientes então enumerados: “Uma ou duas damas, mais ou menos ingénuas”; “Um pai, — nobre ou ignóbil”; “Dois ou três filhos, de dezanove a trinta anos”; “Um monstro, encarregado de fazer as maldades”; “Vários tratantes, e algumas pessoas capazes para intermédios e centros”<sup>5</sup>. Com a diferença de apenas um, em vez de “dois ou três filhos”, há que reconhecer que todos os outros elementos correspondem aos actores, de maior ou menor relevo, da história que tem por cenário o Porto medieval. E tratando-se de uma “receita”, não será decerto de estranhar algumas coincidências com esse outro cenário medieval que é o castelo de Guimarães, onde decorre a acção de *O bobo*: em ambos os casos existe uma fortaleza aparentemente inexpugnável, onde se abrigam os vilões; em ambos os casos há inocentes detidos nos calabouços mais recônditos dessas fortalezas; em ambos os casos existe uma passagem subterrânea e secreta, que será determinante no desenlace do drama; e, finalmente, quem detém esse segredo é, em ambos os casos, uma personagem marginalizada, de traços simultaneamente trágicos e grotescos, e com as marcas da humilhação e da vingança — o próprio bobo, no romance de Herculano, e aquela a quem chamam a “bruxa de Gaia”, no romance de Garrett. Mas, apesar de todas estas coincidências, e não contando sequer com as diferentes acções dos dois romances, uma enorme distância separa o modo como cada uma delas é conduzida: a mesma que separa Garrett da sensibilidade ultra-romântica de que Herculano se viria a tornar modelo. Quero com isto dizer que, apesar da complicada e dramática história de família, em muitos

---

5 Cf. Almeida Garrett, *Viagens na minha terra*, introd. e notas de Augusto da Costa Dias, Lisboa, Portugália Editora, 2ª ed., 1963, pp. 34-35.

pontos semelhante à que será vivida por Carlos das *Viagens*, como já foi apontado pela Professora Ofélia Paiva Monteiro<sup>6</sup>, apesar dessa dramática história de família e de todas as situações de injustiça ou de amargura sobre as quais a intriga se vai construindo até a um final feliz e redentor, a história de *O Arco de Sant'Ana* não se alimenta das situações-limite e paroxísticas vividas pelas personagens de *O bobo*, quase todas elas excessivas — tanto no amor, como no ódio.

De facto, e ao contrário do que faz Herculano, Garrett não explora a crueldade ou a natureza demoníaca dos seus vilões, não insiste no aspecto medonho e tenebroso dos cenários, não coloca obstáculos à ligeira história de amor vivida por Gertrudes e Vasco, e faz deste uma criatura igualmente ligeira que, embora sem a consistência da personagem de Carlos, a anuncia pela instabilidade dos projectos e pelas divisões interiores a que se vê sujeito.

#### 4.

Como atrás foi referido, o texto do romance comprova tudo quanto se anuncia nos prefácios e advertências que o precedem, fazendo-o muitas vezes de uma forma explícita, face a um leitor sabiamente seduzido através das constantes interpelações que lhe são dirigidas. É perante esse leitor, “amável” e “amigo”, “fino e perspicaz”, “benévolo” ou “conspícuo”, que o narrador aproveita para ironizar com os lugares-comuns do romance histórico e para manifestar a sua expressa vontade de transgressão às normas do género. Veja-se, por exemplo, como se refere aos cenários cujos traços, de tão repetidos, parecem não admitir alternativa:

Que não era o paço do bispo do Porto no tempo d'el-rei D. Pedro em que isto se passa, o que hoje é no tempo do duque D. Pedro em que se conta, já o leitor está esperando ouvir. E mais esperará ele decerto, que é uma descrição, em todas as regras d'arte, do palácio como ele era, com uma sapiente dissertação sobre os diversos géneros de arquitectura gótica, a algum dos quais forçosamente havia de pertencer — que é gótico por força todo o palácio de romance ou novela antiga — inda que o construíssem os Abencerrages de Granada ou el-rei Almansor de Vila Nova. (85)

E tal como acontece quanto à ciência dos géneros arquitectónicos, também a ostentação de outro tipo de erudição é rejeitada — em benefício da história, de quem a escreve e de quem a lê:

E bem pudera eu agora, amigo leitor, fazer-te aqui pomposa resenha dos pergaminhos que revolvi no cartório da nossa câmara, do *censual* do cabido cuja letra quadrada soletrei, e dar-te mil outras provas de fácil erudição com que te secaria de morte, sem nenhum proveito meu nem teu, e o que mais é, da nossa história. (85)

Não é, por isso, de admirar que o romancista utilize a sua intuição para preencher ou substituir o conhecimento rigoroso do passado quanto às “pequenas casas [do largo da Sé], ocupadas *provavelmente* então, assim como hoje, por vários membros do seu clero” (147; o itálico é meu), ou que declare, sem complexos

---

6 Cf. Ofélia Paiva Monteiro, “Algumas reflexões sobre a novelística de Garrett”, Colóquio/Letras, 30, Março de 1976, pp. 13-29.

nem reservas, o seu desconhecimento sobre as razões que faziam a procissão de San’Marcos atravessar o Douro: — “Fosse ela qual fosse a tal razão, e durasse a prática desde quando e até quando durasse, que o não sabemos ao certo; o certo é, e o sabemos, que ainda durava no tempo desta nossa história” (164).

Ora, “desta nossa história” não se cansa o narrador de garantir a veracidade, através das frequentes alusões à autoridade do manuscrito supostamente encontrado no Convento dos Grilos, assim como à autenticidade do relato nele contido e ao qual se limita a imprimir a forma com que resolve dá-lo a público: — “... da interessantíssima história que vou relatar, e que extraí, com escrupulosa fidelidade, do precioso manuscrito achado na livraria reservada do reverendo Prior dos Grilos...” (71); “O precioso manuscrito donde tiro esta verdadeira história...” (84); “... a autoridade irrefragável do nosso manuscrito dos Grilos, que é tão autêntico como qualquer outro manuscrito.” (85); “... e cuja veneranda origem, por esta mui verídica história se vem agora a descobrir...” (98); “e voltemos nós com a nossa história ao sítio donde ela começou e aonde está o foco, o interesse todo desta mui verídica narração.” (109). Se é verdade que a transcrição de velhos documentos que um feliz acaso colocara nas mãos do escritor foi uma estratégia de veridicção da narrativa a que os românticos frequentemente recorreram, o tom e a insistência com que Garrett afirma a verdade da sua história — e a credibilidade das fontes que lha deram a conhecer — parecem-me cobrir de humor a referida estratégia, desvendando e sublinhando o jogo de ilusão de que a ficção se alimenta, jogo esse que, no contexto do romance histórico, ganha contornos ainda mais complexos.

##### 5.

Bem mais inesperado é encontrar em Herculano, particularmente em *O bobo*, texto que tem vindo a servir de contraponto ao romance de Garrett, a referência a este mesmo jogo e a consciência de que a verdade do romancista difere da do historiador. E não é sem humor que o demonstra, ao afirmar, depois de se referir a certas circunstâncias da sua história: — “Coisa incrível, por certo, mas verdadeira como a própria verdade. Palavra de romancista!”<sup>7</sup>. A natureza inesperada desta, assim como de outras situações que serão referidas mais abaixo, e limitando-nos apenas ao romance em questão, resulta do lugar que nele ocupa a História: um lugar muito amplo, feito de longas descrições e de frequentes explicações — de termos, de costumes, de estruturas sociais e políticas e até mesmo de técnicas de guerra então usadas entre mouros e cristãos — que constróem entre o leitor e o objecto da sua leitura uma relação francamente didáctica. E esta relação é ainda reforçada por algumas notas de rodapé alheias ao registo ficcional até ao ponto de remeterem para outros lugares do texto, no sentido de um melhor entendimento da matéria em causa. Sirva de exemplo a que passamos a transcrever:

A denominação de estrangeiros dada aos soldados da rainha e do conde de Trava parece na verdade imprópria, sendo eles pela maior parte galegos, leoneses,

---

7 A. Herculano, *O bobo*, ed. cit., p. 22..

etc. Todavia a história dos godos os designa já pelo nome de *alienigenae*. Veja-se o que dissemos nos últimos parágrafos do cap. III.<sup>8</sup>

No entanto, e apesar da seriedade com que é encarada a História, ainda que seja a ficção a servir-lhe de moldura, Herculano não deixou de equacionar a relação entre as duas e de traçar com clareza<sup>9</sup>, mas também com humor, a complexa fronteira que as separa. Objecto desse humor foram duas personagens, uma puramente ficcional, outra com existência comprovadamente histórica. A primeira tem a ver com a conquista do castelo de Guimarães que, no romance, a ela ficou a dever-se:

Mas porque não procuraram os vencidos amparar-se dentro dos fortes muros e torres do castelo de Guimarães? É o que não nos diz a história. Pouco importa: dillo-emos nós. A história não conheceu Dom Bibas, e Dom Bibas, muito em segredo o revelamos aqui aos leitores, nos oferece a chave deste mistério.<sup>10</sup>

A outra é o conde D. Henrique, a quem o narrador nega, na construção dos cárceres do castelo, “os intuitos de rapina que guiavam o comum dos senhores”. E justifica:

Ainda que algum documentinho de má morte provasse o contrário cumpríamos pô-lo no escuro, ou contestar-lhe francamente a autenticidade, porque o conde foi o fundador da monarquia, e a monarquia desfunda-se uma vez que tal coisa se admita. Assim é que se há-de escrever a história, e quem não a fizer por este gosto, evidente é que pode tratar de outro officio<sup>11</sup>.

É evidente que o perfil de Herculano como historiador não deixa lugar a dúvidas quanto ao sentido da palavra “história”, presente no extracto agora transcrito. E foi justamente por exigências dessa mesma história, afinal, que a verdade da História veio a ser alterada quanto à localização das forças em confronto, dentro e fora do castelo<sup>12</sup>.

Parece, pois, legítimo concluir que, antes de Garrett, já Herculano pensara e até mesmo já se atrevera a fazer humor sobre a relação entre a Ficção e a História. E também antes de Garrett, já Herculano não perdia de vista o seu leitor, com quem conversava, prestando diligentemente todos os esclarecimentos necessários

---

8 Idem, *ibidem*, p. 150.

9 Repare-se no conteúdo de mais esta nota de rodapé: — “Este sucesso, que refere Brandão sem o reprovar, labora em tais dificuldades que seria inadmissível em história; mas pode, cremos nós, sem ofensa das piás orelhas dos críticos, ter cabida na gravíssima biografia do nosso Dom Bibas.” (A. Herculano, *op. cit.*, p. 47).

10 Idem, *ibidem*, pp. 277-278.

11 Idem, *ibidem*, pp. 252-253.

12 Cf., a este propósito, as seguintes considerações de Freitas do Amaral: — “Alexandre Herculano, no seu romance histórico O Bobo, imagina como terá sido, em Guimarães, a véspera da batalha. Só que ele inverte aí as posições: em vez de colocar Afonso Henriques dentro do castelo — como parece que terá sido —, instala lá D. Teresa e Fernão Peres de Trava, pondo o príncipe do lado de fora, a cair sobre Guimarães com as suas tropas, e a tentar fomentar algumas traições dentro do castelo [...] Contudo, na sua História de Portugal — neste aspecto, mais credível —, relata a versão tradicional, segundo a qual D. Teresa, ‘tendo marchado para Guimarães com as tropas dos fidalgos galegos e dos portugueses seus partidários, aí se encontrou com o exército do infante no campo de S. Mamede’” (Diogo Freitas do Amaral, D. Afonso Henriques. Biografia, Lisboa, Bertrand, 2001, p. 45).

à compreensão das épocas passadas, conduzindo-o no conhecimento de factos e personagens, e com ele “dialogando” sobre tudo — sobre a intriga que se vai urdindo, sobre o passado, sobre o presente e sobre o paralelo entre os dois. Mas aqui reside, segundo creio, a grande diferença, de que decorrem todas as outras, quanto à forma como os dois Autores encaram e se servem do romance histórico: interessado em moralizar o presente e em revigorar o sentimento do orgulho nacional, Herculano ostenta o exemplo de um passado que idealiza, ao defender que “o drama, o poema, o romance sejam sempre um eco das eras poéticas da nossa terra. Que o povo encontre em tudo e por toda a parte o grande vulto dos seus antepassados”<sup>13</sup>. Quanto a Garrett, é o presente que fundamentalmente lhe interessa e o ocupa.

#### 6.

Seria muito interessante contabilizar as ocorrências do advérbio “hoje” no texto de *O Arco de Sant’Ana* e comparar com o que sucede no texto de *O bobo*, onde expressões como “naquela época”, “daquele tempo”, “naquele século” ou “daquela idade” parecem suplantar, em número, o referido advérbio. Não sendo este o lugar para proceder rigorosamente a essa análise, é contudo possível assinalar como a palavra “hoje” invade o texto de Garrett, transportando consigo um presente que se insinua de vários modos.

Um desses modos é a frequente referência às diferenças a que foi sujeito o cenário da acção, começando pelos dois espaços mais importantes relativamente à história que vai ser narrada: o arco que dá o nome ao romance e já não existe “em nossos tristes e minguados dias” (67), e o Convento dos Grilos, onde foi encontrado o manuscrito e “hoje, oh impiedade! convertido em casa de tripúdio e bambochata de maganos estudantes” (67). É, de resto, curioso verificar que aos primeiros capítulos de *O bobo*, em que Herculano relata minuciosamente as circunstâncias sociais e políticas que precedem a acção, descrevendo depois com igual minúcia “O castelo de Guimarães, qual existia nos princípios de século XII”<sup>14</sup>, corresponde, no romance de Garrett, um pequeno capítulo que relata as razões do recente desaparecimento do famoso arco. E ao longo de todo o romance as diversas cenas são localizadas tomando por referência o tempo que é comum ao narrador e ao seu leitor. Apenas dois exemplos: — “Vasco tomou pelo arco da Vandoma [...]; veio sair ao que hoje é de San’Sebastião, e daí outra vez Rua de Sant’Ana abaixo” (104); “... ia cruzando o rio quási como se o descesse, pois é considerável a distância que vai donde hoje é a Porta Nobre, em que imbarcara, até o desimbarcadoiro de Gaia onde foi ter” (165).

Ao rejeitar as descrições mais ou menos longas dos cenários e das próprias personagens, assim como a ostentação de conhecimentos eruditos sobre a época em princípio retratada, Garrett prescinde dos meios privilegiados de introduzir uma das marcas mais caras ao romance histórico do século XIX, marca essa que é costume ser designada por “cor local” e que imprime no texto, geralmente através de um léxico de acordo com os adereços e objectos da época, o tom de exotismo temporal

13 A. Herculano, op. cit., p. 14.

14 Idem, ibidem, p. 15.

que o género requeria. Daí que não se encontrem n’*O Arco de Sant’Ana*, ao contrário do que sucede em *O bobo*, descrições, por pequenas que sejam, ou diálogos, onde ocorram frequentemente palavras como “cubelo”, “tranqueira” “adarves”, “alvasis”, “doestar” e muitas outras, relativamente às quais o leitor contemporâneo necessita de ser esclarecido. Na verdade, este tipo de léxico é escassíssimo e, numa das vezes em que ocorre parece ficar a devê-lo à condescendência de um narrador pouco dado ao gosto por termos medievais. Trata-se da descrição de uma porta terrível:

E mais terrível a faz ainda a atlética figura de um homem d’armas, que a está guardando de morrião na cabeça, e na mão a meia lança que diziam ascuma ou azevã: valha a verdade! (87)

E num outro passo, aproveita mesmo para ironizar com a moda a que, já naquele tempo, também as palavras eram sujeitas:

Vasco, o nosso estudante, pois não há mister de mais mistérios — e perdoem-me o ‘mister’ que aqui veio mais pela graça da *aliteração* do que por outra coisa: tão safado e sáfaro o trazem por aí os periódicos e os dramatas, que ninguém já pode com ele! (172)

Mas o mais notável e surpreendente no discurso do narrador é o processo a que o próprio chama tradução, quando o que está em causa não é a sua necessidade, mas o constante desejo de sobrepor o tempo presente àquele em que a história decorre: — “... à própria parte do gabinete que nós diremos em frase vulgar, e traduzindo na língua corrente de **hoje**, o gabinete particular de S. Excelência.” (141); “Estavam no que a moderna língua de **hoje** diz, ‘uma falsa posição’” (150); “... disse o estudante voltando-se para o ex-portageiro... ex-cabo de polícia traduziríamos **hoje**...” (177). E se não são as palavras em si mesmas a suscitar a sobreposição do “hoje” da narração ao “ontem” do narrado, é o paralelo de certas situações que, mais do que esclarecer o passado, avaliam o presente: — “Mas já nestas dessultórias conversações se tinha passado muito tempo, tanto tempo como leva uma daquelas proverbiais questões de ordem em San’Bento, que ingolem o espaço sem tocar na matéria...” (127); “... e por entre as anfractuosidades oratórias, como de um secretário d’Estado defendendo as verbas do orçamento que ele bem sabe que se comem, mas não sabe quem, nem para quê, lá foi conseguindo o digno magistrado fazer intender às turbas...” (129); “O *nobre* orador, segundo **hoje** se chama ao maior vilão ruim e mais ludroso calçade-coiro que se atreve a abrir a boca diante de gente...” (155). Finalmente, não pode deixar de ser registado o efeito cómico que resulta do enorme contraste entre um cenário medieval e o moderno cosmopolitismo de alguns termos que o descrevem, como é o caso das “*petites entrées* do paço episcopal” (89), do “estupendo *charivari* de caldeiras” (148) ou ainda daquele “estalido com a língua no céu da boca, que os Ingleses, por mui feliz onomatopeia, chamam *smack*” (99).

O tempo de Garrett invade a história que narra de muitas outras formas, ficando algumas delas a dever-se ao “egocentrismo” de um narrador<sup>15</sup> que gosta de falar de si, das suas experiências e das suas memórias de infância naquela mesma cidade do Porto. Outras, contudo, repetem o que Herculano já fizera — nas muitas comparações do passado com o presente, com prejuízo para este último, e nas frequentes interpelações ao leitor, que remetem para o “hoje” da narração e da recepção. Mas Garrett tem a desenvoltura e a ousadia de quem conscientemente transgride e de quem, como o próprio afirma no prefácio da segunda edição, “acintemente co-

meteu os clamantes anacronismos que por aí pôs”. Por isso não se coíbe de localizar Abrãao Zacuto no tempo de Afonso IV, de pôr um burguês do Porto medieval a falar como (Cf., a este respeito, o texto já citado de Ofélia Paiva Monteiro, p. 15 e ss) qualquer ilustre deputado do século XIX, e de fazer citar a esse mesmo burguês as “futuras trovas” que “daqui a alguns séculos tem de dizer um grande poeta inglês: *To be, or not to be*” (305).

Sem cometer a injustiça de esquecer que a transgressão exige a norma e de que esta ficou a dever-se, entre nós, a Herculano, é impossível não reconhecer a modernidade de Garrett, sobretudo sabendo que até ao fim do século perduraram as formas gastas e cansadas do modelo romântico. Por esta razão, uma das afirmações críticas da polémica, que então suscitou a publicação do primeiro volume, é hoje um convite à reavaliação de *O Arco de Sant’Ana*: — “Em quem acredita ele, no livro? É nos grandes, ou é no povo? Em nenhum. O autor é céptico. Ri-se de todos.”<sup>15</sup>

## BIBLIOGRAFIA

### BÁSICA

- COELHO, Jacinto do Prado. *Introdução aos estudos da novela camiliana*. 2ed. Lisboa: INCM, 1983. 2 v.
- IANONNE, Carlos Alberto. “A visão do mundo camiliana”. In.: *Cadernos de literatura*. (16), 1983, s/ed.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1992.
- MORETTI, Franco. (Org.). *A cultura do romance*. São Paulo: Cosac Naif, 2009.
- MUNIZ, Márcio Ricardo Coelho. “Amor e ironia romântica em Camilo Castelo Branco”. *Revista UNIB*, São Paulo, 1999. p. 133-172.
- SARAIVA, António José; LOPES, Óscar. *História da literatura portuguesa*. Porto: 1996.
- WATT, Ian. *A Ascensão do Romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

## RESUMO DA ATIVIDADE 3

Esta atividade teve como intento proporcionar a você um conhecimento acerca do Romantismo na Literatura Portuguesa, ressaltando a narrativa do escritor Camilo Castelo Branco, representante da terceira fase romântica, chamada de ultra-romântica. Não nos esqueçamos de referir também outros dois romancistas importantes dessa fase literária – Almeida Garrett e Alexandre Herculano. Chamamos atenção para a temática própria do estilo camiliano, como os temas referidos por SARAIVA & LOPES: a atitude de introversão, a subtileza psicológica, a mulher como sujeito e objeto do amor, a atitude

<sup>15</sup> Citado por Maria Helena Santana na Introdução à edição crítica do romance, p. 21.

combativa do homem perante os obstáculos sociais que o separam dos seus objetivos, a evolução do enamoramento, a aspiração de recônditas alegrias, a retórica sentimentalista superficial do romantismo, o tédio, o remorso, a eternidade do amor perante a morte, o sentimento religioso do pecado ligado à tentativa de consumação do amor, o plano super-real do sagrado e do intangível, a existência dos penitentes do amor, o papel feminino nobre e angelical, o símbolo poético do misterioso, a personificação abstrata do espírito de sacrifício, a grandeza trágica de paixões e situações, a fatalidade, o caminho profetizado por presságios e atitudes terríficas, as coincidências estranhas, a presença do sobrenatural e a consumação do sacrifício.

# A NARRATIVA LITERÁRIA NO ROMANTISMO **BRASILEIRO**

---

a t i v i d a d e 4

## OBJETIVOS

Ao final desta atividade, você deverá ser capaz de

- identificar os desdobramentos do gênero narrativo no Romantismo;
- reconhecer a importância desse gênero no Romantismo brasileiro;
- conhecer a evolução do romance, no Brasil, no século XIX;
- reconhecer autores e obras importantes do período estudado.

## PARA COMEÇAR, UMA BREVE ADVERTÊNCIA

Para estudarmos o gênero narrativo literário no Romantismo brasileiro, além de seguirmos os passos desse gênero em Portugal e na Europa, convém estarmos com as leituras sobre o contexto histórico do Romantismo em dia e os dois fatos fundamentais para se entender o Romantismo, bem assimilados por nós, a saber: a Revolução Francesa (1789) e a Revolução Industrial. Para reforçar a consciência disso, lembremos algumas palavras do historiador Nachman Falbel (1993, p. 24):

O período do Romantismo é fruto de dois grandes acontecimentos na história da humanidade, ou seja, a Revolução Francesa e suas derivações, e a Revolução Industrial. As duas revoluções provocaram e geraram novos processos, desencadeando forças que resultaram na formação da sociedade moderna, moldando em grande parte os seus ideais (sociais). As instituições políticas tradicionais sofreram fortes abalos e as fronteiras entre os povos foram modificadas criando novo equilíbrio entre as nações. O nacionalismo nesse tempo irrompe impetuosamente em cena, arrastando consigo boa parte dos povos europeus em direção às suas aspirações políticas e sociais. Novas ideologias e teorias acerca do Estado acompanham as mudanças rápidas inerentes a tal processo. As ciências se ampliam em um vasto número de novas áreas do conhecimento humano, que se abrem para a investigação e o estudo. As artes recebem os novos elementos gerados em tais circunstâncias, incorporando-os em suas várias formas de expressão, já anteriormente preparados com a revolução intelectual dos séculos XVII e XVIII.

Notemos o que o autor diz sobre o nacionalismo, nominando-o como um movimento impetuoso capaz de arrastar os povos europeus às aspirações políticas e sociais. No Brasil, esse movimento também foi intenso porque, como todos sabem, foi calçado por nossa Independência, que se deu em 1822, mas foi preparada desde 1808, ano da chegada da Corte portuguesa em nossas terras.

## VOLTANDO UM POUCO NO TEMPO

Se o período do Arcadismo brasileiro, cujas datas-limite são 1768 e 1836, é dividido por alguns historiadores em primeiro e segundo Arcadismo, demarcando o período de 1808 a 1836 para este segundo momento, o pré-romântico, sabemos que a razão está na importância que a data de 1808 assume em nossa história, devido à mudança da corte portuguesa para o Rio de Janeiro.

Quase todos os historiadores, tenham ou não como objeto a literatura, assinalam, em linguagem de variado estilo, o que podemos retirar do Período Colonial, de José Aderaldo Castello (1972, p. 194-197), um texto um pouco longo mas que serve bem ao nosso propósito:

É assim que o ano de 1808 “marca para o novo mundo uma época inteiramente inédita”, (...) caracterizada pela disseminação de intensa fermentação revolucionária e pela transferência da velha corte portuguesa para estas bandas. Antes, (...) Gonçalves de Magalhães, no *Discurso Sobre a História da Literatura do Brasil* (1836), disse: “De duas distintas partes consta a História do Brasil: compreende a primeira os três séculos coloniais; e a segunda o curto período que decorre desde 1808 até os nossos dias.” E a transição ocorre de 1808 a 1821, quando D. João VI preparou o ambiente propício à nossa independência econômica, política e cultural, favorecendo-nos de tal forma que foi considerado pelo Instituto Histórico e Geográfico o “fundador da nacionalidade brasileira”. D. Rodrigo de Sousa Coutinho, Conde de Linhares, teve papel saliente nessas reformas, tendo conseguido realizar uma obra prodigiosa, apesar da hostilidade do meio, em que “pululava um mundo de ineptos e parasitas”.

É bastante conhecido o ato inicial de D. João VI: carta régia de 28 de janeiro de 1808, tornando livre a indústria, o comércio e a agricultura, com o que, observa **Varnhagen**, o príncipe regente emancipou o Brasil “de uma vez da condição de colônia, e o constituiu nação independente de Portugal”. E ao acontecimento referido, associa-se a criação de uma cadeira de Economia Política como prêmio a José da Silva Lisboa, conforme reza a carta régia de 23 de fevereiro de 1808. Ainda nesse mesmo ano, D. Rodrigo reintroduziu no Brasil-Colônia a **imprensa**, “cuja efêmera existência, em tempo do Conde de Bobadela, a Corte de Lisboa ceifara sem piedade”. Três anos mais tarde, na Bahia, o Conde dos Arcos conseguiu a concessão de uma tipografia que foi instituída por Manuel Antônio da Silva Serva. Torna-se possível a **imprensa periódica e a publicação de livros no Brasil-Colônia**.

### VARNHAGEN

Francisco Adolfo de Varnhagen (1816-78), o verdadeiro fundador da historiografia brasileira. Até ele, tinha havido sobretudo crônica, isto é, relato de acontecimentos sem diretriz interpretativa, e as primeiras obras de história propriamente dita foram devidas a estrangeiros, como o famoso poeta inglês Robert Southey. Varnhagen não apenas escreveu monografias baseadas na mais rigorosa investigação documental; não apenas localizou e publicou textos inéditos do passado; mas é autor da História geral do Brasil (2 volumes, 1854-7), na qual descreve e analisa o processo pelo qual o país se tornou uma nação. Varnhagen tinha uma concepção anti-romântica do índio, que apresentou como selvagem cruel, desprovido de instituições e crenças humanizadoras, em relação ao qual se justificavam os métodos do colonizador. O seu ponto de vista acentuadamente conservador discrepava, ainda, por justificar sempre a política metropolitana, divergindo, por isso, do forte nativismo do tempo (CANDIDO, op. cit. p. 42).

As reformas de D. Rodrigo chegaram a atingir os antigos hábitos de reclusão, desenvolvendo o **gosto da vida social**. D. João VI ofereceu sua contribuição espalhando a preferência, “nele pessoal e muito pronunciada, pelas **representações cênicas**”. Por outro lado, verificou-se a **abertura de livrarias**, embora ainda “não fossem admitidos a despachos livros nem papéis impressos sem licença da Mesa de Desembargo do Paço”, e fosse proibido dar “pública notícia ou aviso de obras estrangeiras sem trazê-las primeiro à Secretaria da Polícia”. Mas “eram tão iludidas as interdições opostas às ideias impressas de fora que, Luccock é quem o afirma, ao tempo da residência da corte portuguesa eram muito lidos Voltaire e Rousseau, a saber, os emancipadores do pensamento latino, e não eram desconhecidos nas traduções os autores ingleses e alemães, **Shakespeare e Pope, Geesner e Klopstock**”.

É certo que D. João VI apressou a emancipação espiritual do Brasil com as reformas culturais que realizou. Antes da fundação da cadeira de Economia Política, criou no Real Hospital Militar da Bahia uma aula de cirurgia e, no mesmo ano, outra no Hospital Militar do Rio de Janeiro. Por esforços do Conde de Linhares, foi fundada a Academia de Guardas-Marinhas; fundou-se o Observatório Astronômico, em 1809; e em 1810 a Academia Militar, com a finalidade, entre outras, de formar oficiais da classe de engenheiros geógrafos e topógrafos. Criou-se simultaneamente a Aula de Comércio. Fundou-se um laboratório prático com fins de favorecer as artes, a indústria e o comércio, mais tarde ampliado com a criação de um Instituto Acadêmico. De 1818 data a criação do Museu Nacional. De 1813, data o início das conferências ou preleções filosóficas de Silvestre Pinheiro Ferreira, no Real Colégio de São Joaquim, sobre Lógica, Gramática, Retórica, Estética, Ética, Direito Natural, Ontologia, além de outras disciplinas afins. E, compensando o projeto abortado de fundação de uma Universidade, como escreve Oliveira Lima, D. João VI e o Conde da Barca fundaram a Escola de Ciências, Artes e Ofícios, ou antes, Academia de Belas-Artes, para a qual foram contratados, por intermédio do Marquês de Marialva, diversos artistas franceses de reputação. Em 1816, dirigidos por Lebreton, aqui chegaram **J. B. Debret, Nicolas A. Taunay, Augusto Taunay, Grandgean de Montigny, François Ovide, Simon Pradier e François Bonrepos**. Diversas causas, porém, retardaram até 1826 a abertura da Escola, quando alguns daqueles artistas já haviam regressado e outros, depois da volta de D. João VI para Portugal, ficaram ao abandono.

A vinda da corte para o Brasil, com a série de reformas que promoveu, desde cedo principiou a causar resultados inesperados: **a emancipação política e espiritual do brasileiro que cada vez mais se distanciava do português**. O certo é que o brasileiro adquiria cultura e dignidade, graças sobretudo à ação do livro estrangeiro que tinha “entrado a circular grandemente, disseminando as ideias liberais e operando necessariamente o franco desenvolvimento das mentalidades, ao mesmo tempo que os livros nacionais se tornavam em avultado número acessíveis a toda gente pela livre frequência em 1814 da **Biblioteca Real** a princípio apenas facultada a alguns privilegiados”. Principiamos a viajar em maior número pelo norte da Europa, procurando instruir-nos. Se antes da vinda da corte tínhamos uma pequena minoria intelectual emancipada, restava-nos agora propagá-la. E nisto reside um dos efeitos principais das reformas de D. João VI, além daquele que consistiu em possibilitar a visita de estrangeiros ao Brasil, bem como facilitar os estudos feitos sobre nossa terra por viajantes e cientistas europeus da categoria de Spix e Von Martius e tantos outros que **Varnhagen** enumerou minuciosamente na *História Geral do Brasil*. (grifos nossos)

Seguindo o texto, podemos traçar um quadro do que não tínhamos até então, daí se falar que a Corte portuguesa chegou a um acanhado e tacanho Rio de Janeiro, com uma população de cerca de sessenta mil pessoas, (das quais cerca de quarenta mil eram negros escravos – pensem, então, no índice de analfabetismo), que se avolumou com os cerca de quinze mil cortesãos desembarcados. E adquiriu fôlego e ebulição gerados pela notoriedade que a então Colônia adquiria, mas sobretudo pela Voz da imprensa e também do teatro. Lembremos que, na unidade anterior, se falou nos gêneros que proliferavam durante o Arcadismo, destacando-se entre eles o jornalístico. Pois bem, o jornal será o elemento chave para as transformações da prosa e para a prosa romântica brasileira.

Foi somente com D. João VI que tivemos o Real Teatro de São João (1813), de acidentada história, a rigor o nosso primeiro edifício público de teatro condizente com essa atividade que passa então a ser estimulada. De fato, a história do teatro no Brasil data dos tempos coloniais; mas entendida em todos os aspectos que a formam, edifício, companhia de atividade regular, autor, peça, representação, público, só se esboça realmente a partir da permanência fecunda do príncipe regente entre nós. Representam-se então peças originais e traduções e, prenunciando certo refinamento, encontramos até traduções de Racine, Ifigênia e Fedra, feitas respectivamente por Antônio José de Lima Leitão e Manuel Joaquim da Silva Porto. Antecede-se a obra definitivamente reformadora de Gonçalves de Magalhães, João Caetano e Martins Pena, sobretudo na preparação do gosto e na dignificação da atividade cênica. (COUTINHO, 1986, p. 46)

#### EA VOZ DA IMPRENSA SE FEZ LUZ...

Consta que em maio de 1808, pouco mais de dois meses depois de sua chegada ao Rio, o príncipe Dom João instalou a primeira tipografia do Brasil e inaugurou a Imprensa Régia. Nesse mesmo ano, em setembro, começa a circular, três vezes por semana, *A gazeta do Rio de Janeiro*, que se caracterizava menos como um jornal, mas como um periódico que publicava anúncios e atos oficiais da Coroa. Em todo caso, ao lado desse “jornal oficial” intensificou-se o número de periódicos publicados tanto na Corte, como no resto do país, atribuindo-se maior importância ao *Correio Brasiliense*, editado em Londres pelo jornalista Hipólito José da Costa, que defendia a abolição gradual da escravidão, o trabalho assalariado e o incentivo à imigração. Apesar desse cunho liberal, o *Correio Brasiliense* não foi interrompido no período em que circulou, de 1808 a 1822. Coutinho (op. cit. p. 17) aponta, no intenso movimento de imprensa por todo o país, a mistura entre literatura e política “numa feição, segundo ele, bem típica da época”. Mas assegura que não se pode desdenhar o papel que teve a imprensa literária e política na considerada fase da gênese do Romantismo no Brasil (veja quadro sobre a Imprensa do período).

ÓRGÃOS REPRESENTATIVOS  
DA IMPRENSA:

*Correio Brasiliense* (1808-1822), de Hipólito da Costa Pereira; *Aurora Fluminense* (1827), de Evaristo da Veiga; *As Variedades ou Ensaios de Literatura* (1812), primeiro jornal literário do Brasil; *O Patriota* (1813-1814); *Anais Fluminenses de Ciências, Artes e Literatura* (1822); *O Jornal Científico, Econômico e Literário* (1826); o *Beija-Flor* (1830-1831); *Revista da sociedade Filomática* (1833); *Niterói-Revista brasiliense* (1836); *Minerva Brasiliense* (1843-1845); *Guanabara* (1850). (COUTINHO, op. cit. p.17)

Notemos que a essa intensificação da imprensa e seus correlatos – abertura de livrarias, por exemplo –, correspondeu um movimento na edição de obras. Além daquelas editadas primeiramente aqui, houve edições de obras brasileiras, então publicadas apenas na Europa; apareceram obras portuguesas em edições brasileiras; houve um implemento na importação de obras estrangeiras e nas traduções, havendo um número muito grande de traduções, nos diferentes gêneros.

No rastro dessa publicação extensiva vem a criação de bibliotecas públicas (D. João criou a Biblioteca Real, em 1814, no Rio) e, ato contíguo, a criação das bibliotecas por subscrição e dos gabinetes de leitura. Nelson Schapochnik (2008, p. 161-162) explica o funcionamento das bibliotecas por subscrição, que eram instituições privadas:

“O seu acesso e o empréstimo dos livros estavam condicionados à admissão dos demais associados e ao pagamento de taxa. As comunidades estrangeiras radicadas na capital do império encontraram nestes estabelecimentos um espaço que reforçava os laços identitários por meio do culto da língua, das letras e das datas cívicas, corroborava uma sociabilidade masculina e, ainda, conferia um grau de distinção. Os alemães foram os primeiros a fundar uma *Gesellschaft* Germânia (1821), seguido pelos ingleses com o Rio de Janeiro *British Subscription Library* (1826) e, por fim, a comunidade lusitana estabeleceu o Gabinete Português de Leitura (1837).”

Embora o Gabinete Português de Leitura, atual Real Gabinete Português, registre em sua história a gratuidade no empréstimo das obras (acesse o site <http://www.realgabinete.com.br/>), os gabinetes de leitura, tal como as bibliotecas por subscrição, se caracterizavam pelo empréstimo via pagamento de taxas, embora em muitos casos módico, uma vez que o objetivo dos gabinetes era atingir um público menos provido financeiramente. Falar de periódicos, de bibliotecas e gabinetes de leitura, o que implica não só a publicação de textos, mas também sua circulação, nos leva até os leitores e cabe a pergunta: quem era o leitor brasileiro, afinal? Antes, no entanto, de apresentar essa figura, relembremos ser esse momento considerado pré-romântico e pensemos, então, na vigência do Romantismo brasileiro, iniciado em 1836, por Gonçalves de Magalhães, autor já citado no texto de Castello e de seu conhecimento, caro aluno, pelo curso anterior, sobre a poesia. Se a obra que abre nosso Romantismo é de poesia e se conhecemos a poesia romântica na tradicional divisão de três gerações, como pensar a prosa do período?

A prosa romântica escapa a essa divisão e está umbilicalmente ligada à circulação de obras estrangeiras aqui, principalmente os romances e, podemos dizer, seguindo Marlyse Meyer (1996) **romances romances** e **romances-folhetim**. Cabe dizer, antes ainda de apresentar o leitor, que, na voga da renovação dos gêneros, própria do Romantismo,

o romance se propagou pela Europa, facilitado por três razões indicadas por Antonio Candido (1981, p. 109-118). A primeira, devido a sua natureza artística, sua forma de exprimir a realidade, mais próxima do leitor da época; a segunda, devido à ampliação do público leitor; a terceira é motivada pela vocação histórica e sociológica do Romantismo, que se interessava pelo comportamento humano, considerado em função do meio e das relações sociais, e que prezou a tematização dos conflitos entre indivíduo e grupo, entre gênio e padrões sociais.

No Brasil, não esqueçamos de que, nos anos seguintes à chegada da corte, o que alguns chamam de antilusitanismo se agravou e a propagação de uma **identidade brasileira** foi aclamada, ligada aos signos da terra e da nação. Por isso, podemos dizer, junto com quase todos os autores, que, tal como na Europa, mas adensada pela Independência, a onda nacionalista nos empurrou Romantismo adentro. E nacionalismo mais cor local forneceram a chave de leitura dos nossos poetas românticos já estudados. No caso da prosa, a cor local também dizia respeito à descrição de lugares, cenas, fatos, costumes do Brasil, vestidos dos mitos que regiam a nova nação (veja texto no Moodle).

### VAMOS AO LEITOR! OU: À LEITORA!

Vamos, agora, ao leitor e, no caso que nos interessa, ao leitor brasileiro de romance, aqui bastante difundido, principalmente nos anos trinta, conforme influências inglesa, francesa e portuguesa. Vejamos o que alguns autores nos falam dele, o leitor. BOSI (2006, p. 128) destaca-o via romance como gênero em curso:

“O romance romântico brasileiro dirigia-se a um público mais restrito do que o atual: eram moços e moças provindos das classes altas, e, excepcionalmente, médias; eram os profissionais liberais da corte ou dispersos pelas províncias: eram, enfim, um tipo de leitor à procura de *entretenimento*, que não percebia muito bem a diferença de grau entre um Macedo e um Alencar urbano. Para esses devoradores de folhetins franceses, divulgados em massa a partir de 1830/40, uma trama rica de acidentes bastava como pedra de toque do bom romance. À medida que os nossos narradores iam aclimando à paisagem e ao meio nacional os esquemas de surpresa e de fim feliz dos modelos europeus, o mesmo público crescia ao prazer da urdidura o do reconhecimento ou da auto-idealização.”

Nelson Werneck Sodré (1976, p. 204) diz que, no ambiente urbano, o estudante e a mulher constituirão o público leitor, “eles é que consagrarão as reputações e definirão as preferências”. Por outro lado, a mudança no estilo de vida estimula a ascensão feminina, tão em segundo plano. Vejamos:

“Surge a vida dos salões e, principalmente, a vida das ruas. A mulher começa a encontrar os caminhos que lhe permitirão abandonar o resguardo colonial, aparecendo e convivendo. Entre as publicações que vão aparecer, e que tem vida, **os figurinos** encontram um lugar de destaque, e não é apenas curioso, mas sintomático, que forneçam, com os modelos de vestidos, também as suas **peças literárias**, a que

o público feminino concede uma gulosa atenção. Nesse palco é que o romantismo vai penetrar, com suas galas e com seus ingredientes próprios, difundindo-se com uma facilidade singular.” (p. 200, grifo nosso)

Marisa Lajolo (2004, p. 48-49) afirma que, tal como na Europa, a mulher foi fundamental na consolidação do gênero no Brasil.

“Se o romance levou tempo para consolidar-se na Europa, o que dizer de sua situação no Brasil, onde ele chegou tardiamente e, além disso, uma vez chegado, ainda demorou para ganhar sotaque da terra?

Por aqui, vários embaraços atrapalhavam a vida de escritores, livros e leitores. Mas, como nas boas histórias, estas personagens deram a volta por cima.

Um dos fatores de demora na popularização da leitura romanesca no Brasil foi o forte perfil patriarcal de nossa colonização, que tratava mulheres como cidadãs de segunda classe. Submetidas primeiro ao pai, em falta deste a irmãos mais velhos e, depois, para o resto da vida, ao marido, as mulheres liam pouco.

Liam pouco, mas liam, como faz Helena, personagem do romance homônimo de Machado de Assis, publicado em 1876 e cuja história se passa em 1859. (...) Como na Europa e nos Estados Unidos, também no Brasil a mulher foi fundamental para a consolidação da literatura como leitura de massa.

Assim, não obstante o severo e magro regime de leitura e de escrita a que eram submetidas as brasileiras — maiores e menores de idade -, na primeira metade do século XIX, elas *também* viraram o jogo e o romance tornou-se, efetivamente, um *gênero feminino*, inaugurando-se com uma história do tipo *perfil-de-mulher*”.

A inauguração a que se refere Lajolo diz respeito ao romance *A Moreninha*, publicado em 1844, por Joaquim Manuel de Macedo, por muitos indicado como o iniciador do romance brasileiro. A atribuição *perfil de mulher* é uma das que rotulam boa parte de nosso romance romântico, sobretudo na obra de José de Alencar, o mais fecundo e importante romancista de nosso Romantismo. Como preâmbulo a esses dois romancistas citados, falemos das divisões costumeiras de nosso romance romântico.

### HISTÓRICOS, URBANOS, INDIANISTAS, SERTANEJOS...

Costumam as Histórias Literárias apresentar o romance romântico brasileiro em quatro modalidades: históricos, urbanos (também designados *de costumes*; alguns designados *perfis de mulher*), indianistas e sertanejos (para alguns, sertanistas ou regionalistas). É bom frisar os limites das designações, pois sempre esbarram em estreitamento ou largueza de sentido. Por exemplo, por que um romance sertanejo não pode ser também *de costumes* e/ou, ainda, *perfil de mulher*? (Veja-se o caso de *Inocência*, de Visconde de Taunay, que, passado longe dos centros urbanos, retrata costumes interioranos e não deixa de traçar o perfil de uma mulher). Entretanto, atribui-se a designação “de costumes” aos romances que se fixam na sociedade da época, retratando a burguesia que se formava em nossas cidades. Por essa razão, apenas não fazemos coro com aqueles que falam do *gótico* como

mais uma modalidade de nosso romance romântico, mas cremos ser difícil fugir das quatro acima citadas. Expliquemos nossa recusa: o gótico, na ficção, liga-se à onda pré-romântica que, via ossianismo, invadiu a Inglaterra e ressoou nos demais países. No caso brasileiro, encontra-se disperso como traços de alguns romances, sem maiores implicações na urdidura dos mesmos, exceção seja feita a *A Noite na Taverna*, escrito pelo gótico Álvares de Azevedo, representante de nossa poesia ultra-romântica, por si seguidora dos passos egóticos ingleses de Lord Byron, que você já estudou em outra disciplina.

Convém assinalar que essas quatro modalidades de que falamos não indicam momentos sucessivos e cortes na produção romanesca do Romantismo brasileiro. Embora nas primeiras experiências de nossos autores se atribua uma ligação maior com a narrativa histórica, as diferentes modalidades apareceram concomitantemente durante todo o Romantismo e um mesmo autor pode ter experimentado mais de uma ou todas, caso de José de Alencar (1829-77).

#### AS TRADUÇÕES FRANCESAS

Principia o gosto da literatura de ficção, com traduções francesas (trazem simplesmente a indicação “novela traduzida do francês”) de novelas com esses expressivos títulos, que, por si sós, falam de uma antecipação romântica – O amor ofendido e vingado, A boa mãe, O bom marido, Castigo da prostituição, As duas desafortunadas, A infidelidade vingada, Triste efeito de uma infidelidade – além de outras, sem qualquer indicação – Amante militar, O amigo traidor, A cadelinha pelo Autor do Piolho viajante, Combate das paixões, Lausus e Lídia, Metusco ou os Polacos. Traduzem-se os romances tradicionais – História da donzela Teodora, História verdadeira da princesa Magalona. É um gosto que continuaria até as manifestações verdadeiramente iniciais da nossa ficção, de 1836 em diante. (COUTINHO, op. cit., p. 46)

#### DAS TRADUÇÕES A UMA PRODUÇÃO NACIONAL

Grande parte da História Literária Brasileira consagrou *A moreninha*, de Macedo, e o ano de sua publicação, 1844, como romance e data inaugurais de nossa ficção, para usar as palavras de Marisa Lajolo, já citadas. Considera-se, dessa forma, dado o melhor acabamento da obra, bem como sua receptividade junto ao público – teve uma segunda edição em 1845, uma terceira em 1849 e uma edição em Portugal, no ano de 1854, além do que sobrevive até nossos dias. Um ano antes de Macedo e de *A Moreninha*, no entanto, publicou-se o que para outra parte da História Literária considera-se o primeiro romance brasileiro: *O Filho do Pescador*, de Teixeira e Sousa, obra inaugural de uma série do autor. Registremos o que Antonio Candido (op. cit., p. 36) diz de autor e obra:

“Considera-se oficialmente como sendo o primeiro romancista propriamente dito Antônio Gonçalves Teixeira e Sousa (1812-61), autor também do primeiro poema longo de tema indianista, por sinal muito ruim: — *Três dias de um noivado* (1844). Um ano antes tinha publicado *O filho do pescador*, e em seguida publicou mais cinco romances até 1856. Escritor de terceira ordem, apostou na peripécia e na mais desabalada complicação, ao modo dos livros de aventura e mistério que eram então devorados pelo público, tanto aqui (onde ele era bem pequeno) quanto na Europa. No entanto, não chegou à popularidade, e dos seus livros só dois tiveram segunda edição até hoje. Esses livros atingem por vezes as raias do grandioso pela

fúria de urdir e complicar acontecimentos, podendo-se dizer de alguns deles, como *A providência* (1854), o que disse certo crítico norte-americano dos de um autor do seu país: — São tão ruins, mas tão ruins, que chegam quase a ser bons.”

Teixeira e Sousa é o autor que melhor se revela no que se pode considerar tentativas de criação de um romance nacional, mas antes e contemporaneamente a ele, tivemos outros autores que tentaram a prosa de ficção, escrevendo pequenas obras, ainda não consideradas romances. Tracemos um quadro de autores e obras não só por curiosidade, mas também porque alguns desses títulos aparecem na modelagem do romance histórico brasileiro da época.

Obras consideradas “tentativas romanescas”			
1826	Lucas José de Alvarenga	<i>Statira e Zoroastes</i>	novela
1838	Pereira da Silva	<i>Uma paixão de artista</i>	romance
1839	Pereira da Silva	<i>O aniversário de S. Miguel em 1828</i>	novela histórica
1839	Pereira da Silva	<i>Religião, Amor e Pátria</i>	romance
1839	Justiniano José da Rocha	<i>Assassínios misteriosos ou A paixão dos diamantes</i>	novela histórica
1840	Pereira da Silva	<i>Jerônimo Corte Real</i>	novela/crônica
1841	Joaquim Norberto	<i>As duas Órfãs</i>	novela
1844	Joaquim Norberto	<i>Maria</i>	novela
1844	Gonçalves de Magalhães	<i>Amância</i>	novela

Observando-se a produção literária de nosso Romantismo, é bom que tenhamos presente o trânsito dos autores nos diferentes gêneros, daí as assinaturas de Magalhães e Joaquim Norberto na ficção, assim como veremos a assinatura de um bom número de poetas e prosadores na produção teatral do período. E, lembremos, sempre, de que o século XIX, sob vários aspectos, representa a construção de nossa nacionalidade, daí a elite intelectual (fosse rica ou pobre) estar presente nos vários ramos da arte, inclusive na historiografia e na crítica literária.

Antônio Soares Amora (1973, p. 194) diz que não podemos deixar de reconhecer que foi a partir de Teixeira e Sousa, com *O filho do pescador*, e de Joaquim Manuel de Macedo, com *A moreninha*, que se definiram duas das quatro principais tendências de nossa ficção romântica: o *romance histórico* e o *romance da atualidade*.

## O ROMANCE HISTÓRICO

Dividem-se as opiniões sobre a possibilidade de se reconhecer o romance histórico em nosso Romantismo. Bosi (2006, p. 129) chama de “passadista e colonial” o que outros enquadram na modalidade de narrativa histórica. Nossos autores românticos, entretanto, seguiram a voga europeia, influenciada pelo grande sucesso do inglês Walter Scott, que, em suas obras, se utilizou da descrição pitoresca de ambientes e costumes de tempos remotos. A influência se assentava na onda nacionalista do período, uma vez que oferecia oportunidade para se idealizar o passado nacional. Além de Scott, na Europa ainda tivemos os franceses Victor Hugo e Alexandre Dumas, o português Alexandre Herculano, e, na América, Fenimore Cooper, como protótipos aos nossos escritores.

Antonio Soares Amora (1973, p. 194) destaca a tentativa de, sob o modelo, Teixeira e Sousa desenvolver uma série nos romances publicados desde *O Filho do Pescador*, de 1843, até o fim dos anos 50, conforme a ordem: *Tardes de um Pintor ou As intrigas de um Jesuíta*, 1847; *Gonzaga ou A Conjuração de Tiradentes*, 1848-1851; *Maria ou A Menina Roubada*, 1852-53; *A Providência*, 1854; *As Fatalidades de Dois Jovens*, 1856.

### NÃO DEIXE DE LER

*Notre-Dame de Paris* (1831), de Victor Hugo, que apresenta um quadro colorido da Paris medieval, romance que pertence ao rol das “leituras obrigatórias”. Foi filmado várias vezes e, recentemente, apareceu em desenho animado, pela Disney. Além de histórico, ele se enquadra no que se chama de grotesco e de sublime.

Entretanto, fazendo coro com o que Antonio Candido disse sobre esse trabalho, Amora o considera longe dos modelos. Vejamos:

“Romances muito trabalhados, fruto de proba investigação da história da segunda metade do século XVIII, particularmente fluminense, com muitos elementos de interesse para o leitor, mas ainda sem qualidades excepcionais de construção, e expressão, e sem um sentido realmente nacional; o que significa, portanto, que ainda longe de se comparar com o que eram, nos respectivos países, os seus modelos.”

Em seguida, sobrepõe ao mediano talento de Teixeira e Sousa o de José de Alencar d’*O Guarani* (1857), “belo romance que de pronto elevou o gênero, entre nós, a uma altura de qualidades e significação nacional, equivalente ao que ele atingira noutras literaturas”.

Da produção alencariana enquadrada na modalidade histórica, além de *O Guarani*, temos *As Minas de Prata* (1865), *A Guerra dos Mascates* (1873), *Alfarrábios* (“*O ermitão da Glória*” e “*O Garatuja*”, 1873). Reproduzimos como Amora (op. cit. p.195-196) analisa nosso romance histórico do Romantismo:

Como noutros países, o romance histórico *brasileiro* não foi apenas uma busca do que, num episódio histórico, pudesse ser interessante, e também empolgante, dado o curioso de um estilo de vida que o envolvia, e o invulgar dos caracteres, das ações e dos dramas dos seus protagonistas. Evidentemente foi tudo isto, mas foi também, e sobretudo, a busca de uma interpretação (em termos de ficção, escusava dizer) da história *nacional*; e naturalmente, para que atingível fosse este desiderato,

procurou, o nosso romance histórico (o que, ademais, fizera o romance histórico de outros países), focar um episódio que, pelo essencial de seu espírito, dos objetivos de sua ação, do caráter dos seus protagonistas, valesse como símbolo da formação histórica da nacionalidade. Nesse sentido, guardadas as naturais diferenças, o romance histórico nacional devia ser, no Brasil, como vinha sendo noutros países, um gênero equivalente aos poemas épicos ou mesmo às epopeias nacionais dos Antigos e dos clássicos. E foi neste sentido (é fácil demonstrar) que desde logo caminhou Teixeira e Sousa, com seus romances, mais tarde ironicamente classificados por Alencar como “epopeias fluminenses, tragédias subterrâneas e dramas terríveis”; romances com os quais procurou oferecer, através da reconstituição da vida do Rio de Janeiro na época dos vice-reis (segunda metade do século XVIII) e intensa dramatização de algumas existências, uma ideia do que fora, em síntese, a história da formação política, social e moral da parte mais representativa do País, que eram a sua Corte e a área fluminense que a envolvia. No mesmo sentido (sem embargo das irônicas restrições que mais tarde veio a fazer ao gênero) caminhou Alencar, fazendo do *Guarani* uma explícita “epopeia nacional” (por sinal que a mais autêntica e bela do nosso Romantismo), de vez que no romance, ou melhor, no romance-poema da Casa do Paqueta (cujas virtudes se perpetuaram na união de Peri e Ceci) estava, em essência, e portanto simbolicamente, a verdade do que fora, nos primórdios históricos do Brasil (fim do século XVI e começo do XVII) a gênese da raça e da civilização brasileira; e ainda no mesmo sentido caminhou Alencar nos seus demais romances históricos, escritos com a intenção de interpretar outros aspectos do essencial da formação histórica de nossa nacionalidade: ambições e aventuras quinhentistas na conquista de um negaceador “eldorado” (*As Minas de Prata*); afirmações do nascente espírito nativista em face do domínio do colonizador português (*A Guerra dos Mascates*); pequenos episódios e tipos humanos que se transformaram em lendas e tradições nacionais (*O Ermitão da Glória*, *A Alma do Lázaro*, *O Garatuja*).

## O ROMANCE DE COSTUMES

Como dissemos acima, as obras *O filho do pescador* e *A moreninha* – esta publicada um ano após aquela – desencadearam duas modalidades de romances brasileiros, o histórico e o de costumes, que perpassaram o Romantismo. A sinonímia da nomenclatura *de costumes* abrange *perfis femininos*, *perfis de mulheres*, *romances urbanos*, *romances da atualidade*, *quadros da sociedade*.

Antonio Candido (2004, p. 37) lembra que o romance de costumes atraía mais o leitor brasileiro porque nele encontrava a vida de todo dia, a despeito de todos os lances romanescos. Para ele, “o brasileiro parecia gostar de ver descritos os lugares, os hábitos, o tipo de gente cuja realidade podia aferir e que por isso lhe davam a sensação alentadora de que o seu país podia ser promovido à esfera atraente da arte literária.”

Soares Amora (op. cit. p. 196) explica o gênero em sua derivação do romance de Macedo:

O *romance da atualidade*, que em nosso caso foi, especificamente um romance de “perfis femininos” e “quadros da sociedade” da Corte, e que tanto quanto o

*romance histórico* teve sempre presente seus modelos europeus, resultou de início (na pena do travesso Macedinho, surgido inesperadamente em 44, com sua *Moreninha*) em ser, de um lado, a pintura de “quadros” do pitoresco, humorístico e moralizável da vida da chamada “alta sociedade” carioca, que timbrava em se impor, no País, como uma *elite* brasileira, no *dernier cri* [=última moda] da civilização; e, doutro lado, em ser também (pois de romance sentimental e feminino se tratava), uma história de amor vivida por uma menina “bem”, dessa “sociedade” carioca, apresentada com um “perfil feminino” que evidenciava, a par do “interessante” de sua figura e o “curioso” de sua psicologia, as peculiaridades físicas e morais de um tipo bem nacional — a “brasileirinha”.

Unindo essa observação de Amora ao que Lajolo nos disse sobre o papel da mulher na consolidação do romance brasileiro enquanto gênero literário, podemos acrescentar: leitora e também personagem, e personagem reconhecível, que acabava ditando a moda, impondo-se como modelo ou padrão. O sucesso de *A Moreninha* deveu-se ao fato de ter sido publicado “num ambiente mais modernizado, com mulheres mais desenvoltas e dispondo de um número já bem mais respeitável de leitores” (LAJOLO, 2004, p. 48).

Mas não tenhamos muita ilusão com esse ambiente mais modernizado, em que os cursos superiores instigavam alguns comportamentos! A ampliação do papel da mulher não foi além do que a educação da época lhe permitia, nada que ultrapassasse os limites do espaço doméstico. Daí costurar, bordar, fazer *crochet* e/ou, no máximo, aprender música, ou algumas habilidades artísticas para animar as reuniões familiares. Nada que lhe garantisse o sustento no mercado de trabalho! Temos ainda a considerar que, no Brasil, não podemos falar de sociedade burguesa, como na Europa, uma vez que aqui se formava, nas cidades, uma burguesia incipiente, se é que assim podemos nos referir à camada em ascensão nas cidades, pois nosso cenário diferia muito do europeu, que desdobrava um tecido social diversificado, resultante da revolução industrial. Aqui, continuávamos essencialmente agrários, observando-se apenas o deslocamento da importância econômica do eixo do Norte para o do Sul e Sudeste devido à economia cafeeira, que desbancava a do açúcar.

Esses quadros de nossa sociedade da Corte, ou os romances de costumes, foram sustentados por dois outros escritores, além de Macedo: Manuel Antônio de Almeida (1831-61) e José de Alencar.

No que diz respeito ainda a Macedo, parece que a fórmula de *A Moreninha* se estendeu para os seus romances publicados até 1855 (*O Moço Louro*, *Os Dois Amores*, *Rosa*, *Vicentina* e *O Forasteiro*), consumidos, com crescente entusiasmo e mesmo avidez, por um público que veio a ser o primeiro *grande público* da nascente “nova escola literária” nacional. Releve-se que o autor, formado em medicina, tem uma vasta obra que inclui, em números, 18 romances, 15 peças teatrais, 1 livro de poemas, 3 de crônicas, 4 livros didáticos (ele foi professor de História do Brasil do Colégio Pedro II e foi professor dos filhos da Princesa Isabel) e 3 de pesquisas, num total de 44 volumes.

A despeito desses 18 romances e da popularidade que Macedo atingiu, a crítica aponta que não houve melhora na técnica literária do autor, indicando-lhe a descoberta de alguns esquemas de efeito novelesco, sentimental ou cômico, aplicados assiduamente até as últimas produções no gênero (cf. Bosi, 2006, p.130).

É interessante, no entanto, o balanço que Antonio Candido (1981, p. 145) faz de sua obra:

Lembremos que lhe cabe a glória de haver lançado a ficção brasileira na senda dos estudos de costumes urbanos e o mérito de haver procurado refletir fielmente os da sua cidade. O valor documentário permanece grande, por isso mesmo, na obra que deixou. Os saraus, as visitas, as partidas, as conversas; os domingos na chácara, os passeios de barca; a moda, as alusões à política; a técnica do namoro, de que procura elaborar verdadeira fenomenologia; a vida comercial e o seu reflexo nas relações domésticas e amorosas – eis uma série de temas essenciais para compreender a época, e que encontramos bem lançados em sua obra, de que constituem talvez o principal atrativo para o leitor de hoje.

Este quadro traçado por Candido, ressalvadas as questões técnicas, poderia ser aplicado ao montante dos perfis femininos de Alencar, mas não ao do outro representante do que caberia melhor dizer, quadros da Corte, Manuel Antônio de Almeida que, entre 1852 e 53, publicou em folhetins *Memórias de um sargento de milícias*, fugindo ao tom de seus consortes do gênero ao recuar um pouco no tempo para retratar o Rio de Janeiro dos anos de 1810 e 1820, do tempo de D. João VI, o rei, e ao descer o retrato da escala social para a classe média baixa, habitante de um Rio de Janeiro periférico. Registremos alguns pontos comentados pela crítica sobre autor e obra. Candido (2004, p. 55-56) diz que

é uma obra marginal, desligada das modalidades em voga, tanto realistas quanto melodramáticas. Para começar, o autor não pertencia aos grupos literários predominantes, e portanto não tinha satisfações a dar ao gosto oficial. Em segundo lugar, não parece ter querido a princípio escrever uma narrativa estruturada, mas apenas ir contando cenas e episódios da vida popular do Rio de Janeiro nos anos de 1810 e 1820. Em terceiro lugar, como bom jornalista, tinha golpe de vista para perceber o traço pitoresco dos costumes. Tudo isso o deixou bastante livre para seguir uma espécie de prazer fabulativo, equivalente ao do contador de casos que não pretende fazer obra importante. Mas como o Reino dos Céus pertence aos humildes, ele conseguiu sem querer o milagre de um romance original, apesar de singelo, escrito com naturalidade única no tempo e tornado significativo pelo discernimento da vida diária. A sua posição é um certo amoralismo tolerante e alegre, capaz de enxergar o outro lado de cada sentimento e de cada ação, de maneira a apagar a divisão entre o bem e o mal, tão respeitada pelos românticos. Assim, forjou um olhar literário relativista e encantador que ainda hoje atrai, porque a escrita leve, espontânea, de um lado prende a atenção, e de outro desvenda com humorismo as molas do comportamento.

Esse amoralismo das *Memórias de um sargento de milícias* é o traço diferenciador de Macedo e Almeida para Alfredo Bosi (2006, p. 130), bem como o fato de Almeida não

pertencer ao mesmo círculo social e literário de Macedo dava-lhe a distância necessária para não concordar com os conceitos e preconceitos socialmente vigentes. Veja-se:

Faltava a Macedo para ser um memorialista de valor o que sobejava a Manuel Antônio de Almeida – o senso vivo do ridículo em que as convenções enredam o homem comum. Macedo respirava essas convenções. A falta de distanciamento encurtava-lhe as perspectivas e o conduzia a aceitar por molas e fins das suas histórias os preconceitos vigentes em torno do casamento, do dinheiro, da vida política. (...) Em Macedo a veracidade dos costumes fluminenses aparece distorcida pela cumplicidade tácita com a leitora que quer ora rir, ora chorar, de onde resulta um realismo de segunda mão, não raro rasteiro e lamuriento. Em Manuel Antonio de Almeida o compromisso é mais alto e legítimo, porque se faz entre o relato de um momento histórico e uma visão desenganada da existência, fonte do humor difuso no seu único romance.

A visão desenganada da existência e o amoralismo desse romance de Almeida deram argumentos para a crítica literária considerá-lo de diferentes formas, uma das quais gerou alguns artigos e representou seu enquadramento na modalidade picaresca, nascida no século XVI, na Espanha. Mas isso é motivo para mais um capítulo sobre o romance brasileiro. Por enquanto, fiquemos com este registro: Macedo e Almeida, dois romancistas de costumes, um retratando o alto daquela sociedade do Rio de Janeiro (a vida da Corte, seus aspectos pitorescos e humorísticos, seus tipos humanos, suas mocinhas e seu moços) e o outro, o baixo (a “gentinha” brasileira, de cor branca, parda ou negra, portuguesa e cigana), mostrando que em termos de moral não havia um traço definitivamente separador entre esses dois estratos sociais. Pelo contrário, em nossa sociedade, desde o tempo do rei, permeada pelo favoritismo, a elevação do baixo e o rebaixamento do alto eram a tônica vigorante.

Feitas essas observações sobre os dois autores, é hora de nos perguntarmos, sobre Alencar: como ele se posiciona nos livros de perfis femininos? Antes, gostaríamos de aproveitar a observação de Amora (op. cit. p. 197) sobre o papel de Macedo e de Almeida para o romance brasileiro.

Em 1855, quando se publicou o sexto romance de Macedo, *O Forasteiro*, e o segundo volume das *Memórias de um Sargento de Milícias*, o Dr. Macedinho e Maneco Almeida poderiam gabar-se de ter criado, finalmente, com o romance da sociedade carioca (da atualidade e de seu passado próximo), uma ficção *brasileira*, incontestavelmente *original* (sem embargo de pautada segundo sugestões de romances estrangeiros então em moda); e mais, poderiam gabar-se de ter criado um público para o romance *nacional*.

Coube a José de Alencar o adensamento da psicologia das personagens desses quadros da Corte. Ele se enquadra nessa modalidade com as obras *Cinco Minutos e Viuvinha* (1856-1857), *Lucíola* (1862), *Escabiosa* (1863), *Diva* (1864), *A Pata da Gazela* (1870), *Sonhos d'Ouro* (1872), *Senhora* (1875), *Encarnação* (escrito em 1877, mas publicado mais tarde).

Além desse aprofundamento da personagem romanesca, há outros diferenciais de Alencar com relação a seus predecessores, sobretudo Macedo. Fala-se em um projeto literário do autor, como se ele quisesse, ao trabalhar com todas as modalidades romanescas do Romantismo, compor uma espécie de sumário romanesco do Brasil, e num estilo novo, adequado aos temas e baseado numa linguagem que, sem afetação e incorreções gramaticais, se aproximasse da maneira brasileira de falar. Para Antonio Candido (op. cit. p. 57),

ao fazer isso, estava tocando o nó do problema (caro aos românticos) da independência estética em relação a Portugal. Com efeito, caberia aos escritores não apenas focalizar a realidade brasileira, privilegiando as diferenças patentes na natureza e na população, mas elaborar a expressão que correspondesse à diferenciação lingüística que nos ia distinguindo cada vez mais dos portugueses, numa grande aventura dentro da mesma língua. Como mais tarde Mário de Andrade no Modernismo, José de Alencar atacou a **questão da identidade** pelo aspecto fundamental da linguagem. E, como Mário de Andrade, nem sempre acertou no alvo: o seu diálogo ainda é afetado e livresco, as suas descrições são excessivas e o pecado da ênfase compromete muitas das suas páginas (*grifo nosso*).

O percurso literário de Alencar é interessante. Começa na Corte, como cronista da vida social, no *Correio Mercantil* (*Ao correr da pena*, 1854). Das crônicas, passa para os folhetins romanescos e, no *Diário do Rio de Janeiro*, publica, entre 1856 e 1857, *Cinco Minutos* e *A Viuvinha*, nos quais a crítica já percebe o resultado consonante entre sua educação literária, seu temperamento e sua atualização com o romance europeu, bastante à frente do nosso. Por tudo isso, consegue, mesmo como quase estreador, modificar os padrões da moda romanesca e se elevar a Macedo. Segundo Amora (op. cit. p. 198), entre 1856-1857, já nesses romances de estreia portanto, temos definidas as novas fórmulas para o romance de “perfis femininos” e “quadros da sociedade” para usar as expressões do próprio Alencar:

De um lado, nem o tom faceto, nem o moralismo ameno que distinguiam Macedo, e muito apreciavam os seus leitores e leitoras, amigos de uma literatura de entretenimento, maliciosa e um pouco bisbilhoteira, mas no fundo edificante moralmente e muito conservadora; antes, um romance de dramas passionais intensos, com um pouco de arrepio ou *frisson* e com austera crítica da sociedade, tomada agora não mais como “pitoresca” sociedade carioca, mas como classe social elevada pelo dinheiro e por ele corrompida. De outro lado, “perfis femininos” mais bem delineados, e já agora não mais de mocinhas “interessantes”, atraentes, adoráveis, com seu caráterzinho voluntarioso, mas de moças e jovens casadas, de caráter “singular” e forte, vistas pelo romancista (como seus comparsas, no drama passionais que os envolve) à luz de uma psicologia mais moderna e mais exigente de análise.

A nova fórmula se impôs, embora não tenha anulado aquela, traçada e seguida por Macedo, havendo, inclusive, nessa convivência, ataques a Alencar provindos tanto de um público quanto de uma certa crítica, fiéis ao estilo macediano.

Retiremos da fala de Soares Amora, no entanto, a referência à classe social retratada por Alencar, bem como ao poder do dinheiro na mobilidade dessa classe. Este é um aspecto importante a ser considerado, posto que, ao lado do aprofundamento psicológico, torna-se um dos elementos diferenciadores da obra alencariana naquele contexto e a ponte que a liga à obra de Machado de Assis, que aprofundará essa questão.

A densidade da personagem e a elaboração do enredo demarcam os romances de Alencar que se seguiram aos dois de estreia e acima elencados. Entre eles encontraremos, ainda, histórias de mocinhas voluntariosas traçando um percurso até o casamento com rapazes, se não voluntariosos também, calmos, pacientes, mas sobretudo probos. (*Diva, Sonhos d'ouro*). Por outro lado, há histórias de força realista, nas quais, segundo Antonio Candido (op. cit. P. 58), Alencar

(...) não apenas traça com o devido senso da complexidade humana o comportamento e o modo de ser de homens, e sobretudo mulheres, mas revela por meio deles certos abismos do ser e da sociedade. É o caso de *Lucíola* (1862), sobre o tema da prostituição, vista como máscara que recobre a retidão fundamental da protagonista. Esta afoga o sentimento de culpa na sensualidade violenta, da qual se despoja ao toque do amor que vai redimi-la, mas não salvar, pois Alencar, apesar de tudo obediente às convenções, termina o livro pela morte expiatória. Mesmo assim, foi inovador no modo franco de tratar o sexo, bem como na escrita, que deixava longe a banalidade de Macedo. Igualmente apreciável é *Senhora* (1875), denúncia do casamento por interesse pecuniário, no qual desenvolve uma das suas preocupações constantes: o papel do dinheiro na classificação e avaliação das pessoas, bem como no próprio teor das relações burguesas.

Os dois romances citados, *Lucíola* e *Senhora*, são de leitura obrigatória não só para entendermos o que nos aponta Antonio Candido – o papel do dinheiro naquela sociedade e um tanto da complexidade da alma humana –, mas a técnica de Alencar e o apego do autor às convenções românticas, por mais que se fale na força realista dessas e de outras obras do período. Como perceber esse apego às convenções românticas? Observando que, geralmente, aquele que transgride as normas, ou pratica o mal, é penalizado, enquanto o representante do bem é recompensado. Assim, Lúcia (de *Lucíola*), ainda que se case com Paulo, não pode usufruir desse amor uma vez que morre, junto com o filho que está esperando. Afinal, seria uma grande afronta ao leitor uma ex-prostituta acabar como uma mãe de família convencional. Já Seixas, o marido comprado por Aurélia, tem que restituir todo o dinheiro à esposa e comprovar sua probidade para poder consumir o casamento com ela, o que nos sugere o final da narrativa.

Interessante observar, seguindo o raciocínio de Amora (op. cit. p.198), que, se no decênio de 50, Macedo e Manuel Antonio de Almeida poderiam gabar-se de ter criado uma ficção *brasileira original* e um público para o romance *nacional*, nas duas décadas seguintes esse então já nosso romance de “perfis femininos” e “quadros da sociedade” pode

ser diagnosticado como mais atualizado, mais exigente e mais corajoso. Em que sentido tudo isso? A atualização correlaciona-se com os padrões europeus do gênero e em face das ideias sociais e da psicologia; o mais exigente se explica pela melhor elaboração dos caracteres e pelo retrato da sociedade carioca; mais corajoso porque adensou a denúncia dos erros morais dessa sociedade.

### O ROMANCE INDIANISTA

A temática indígena que ocupou pensadores no século XVIII, sob a influência de Jean Jacques Rousseau, com a teoria do bom selvagem, adentrou o século XIX europeu e assumiu matizes diferentes nas Américas. No Brasil, desde a Carta de Caminha, o índio aparecera como personagem, embora coadjuvante, e já assumira estatuto de principal nas duas epopeias do Arcadismo, *O Uruguai* e *Caramuru*. No século XIX, sob o corolário da Independência e do nacionalismo, essa manifestação atingiu nosso lirismo e se expandiu para o romance, para a epopeia e para a música. Especialmente no decênio de 1850 esse caudal engrossou, registrando-se várias publicações em diferentes gêneros. Na poesia, Gonçalves Dias continuou o brilhante trabalho que lhe rendera distinção como poeta lírico e indianista, publicando, entre outros, *Os Timbiras* (1857); Gonçalves de Magalhães

publicou *A confederação dos Tamoios* (1856), que rendeu a polêmica conhecida com José de Alencar. Registra-se um estudo monográfico de Joaquim Norberto sobre aldeamentos indígenas da Província do Rio de Janeiro (1853) e um longo ensaio de Gonçalves de Magalhães — *Os indígenas do Brasil perante a história* (1859).

Antonio Soares Amora, (op. cit. p. 200) ressalva que coube “à poesia a prioridade na categorização artística de nossa literatura indianista e na conquista do gosto do público para seus assuntos”, mas complementa dizendo que foi ao romance, e a Alencar, que essa literatura ficou a dever, devido à alta qualidade estética que apresentou, sua profunda penetração na sensibilidade do público nacional e a perenidade de seu interesse para os leitores brasileiros.

Antonio Candido (2004, p. 44), referindo-se à polêmica de Alencar e Magalhães sobre *A confederação dos Tamoios*, diz:

Muito mais moderno, Alencar mostrou que para versar os temas indianistas a forma antiquada posta em prática por Magalhães não servia, com o seu duro verso sem rima e as sobrevivências do maravilhoso convencional. Visivelmente inspirado por Ossian e Chateaubriand, preconizava uma linguagem transfundida de cor local e musicalidade, que tentou a seguir sob a forma do romance, a começar por *O guarani* (1857), que teve grande êxito e se tornou dos mais lidos pelo público brasileiro, além de fornecer bem mais tarde o tema para o livreto da ópera do mesmo nome,

#### A CONFEDERAÇÃO DOS TAMOIOS

(Gonçalves de Magalhães):

poema em dez cantos sobre uma rebelião de índios contra o colonizador, no século XVI.

Publicado em 1856 depois de longo preparo, ele fora concebido para ser a grande demonstração de validade nacional do tema indígena, mas resultou uma obra desinteressante e pesada, da qual raros trechos resistiram ao tempo.

composta pelo maior músico do tempo no Brasil, Antônio Carlos Gomes (1836-96), e estreada com êxito no Scala, de Milão, em 1870.

Ficamos, novamente, com as palavras de Amora (op. cit. p. 200-201) sobre o desenvolvimento do romance indianista alencariano:

Em três sentidos desenvolveu Alencar o nosso romance indianista. Inicialmente, n' *O Guarani*, dado o objetivo a que precipuamente visava — um romance histórico que expressasse, enquanto “epopeia fluminense e nacional”, os aspectos essenciais da formação da nacionalidade —, viu o índio nas suas relações hostis (aimorés) ou de amizade (os tupis-guaranis) com o colonizador português, e na sua contribuição (Peri) em nossa formação étnica, em grande parte (era a tese do Autor) decorrente da integração genética das raças portuguesa e indígena, integração de que o caso de Peri e Ceci era um exemplo entre muitos.

Passados quase dez anos, definiu o Romancista, com *Iracema* (1865), um outro sentido do romance indianista. Empenhado ainda em realizar um romance que interpretasse a formação da nacionalidade, aplicou-se ao desenvolvimento de uma das mais belas lendas ligadas a essa formação — a lenda cearense de Iracema. Macedo, em 1844, em algumas páginas de *A Moreninha*, já havia tratado a lenda de Aí, que emprestava um sentido e uma tradição poética à ilha do Paquetá, à penha que veio a chamar-se da Moreninha e à sua fonte. Faltava, contudo, ao romancista fluminense, o poder de transfiguração poética, indispensável ao tratamento de uma lenda lírica; mas este poder teve-o, em todo o sentido, José de Alencar; e, assim, seu romance de uma lenda que explicava a origem do Ceará e dos cearenses, impôs-se, desde logo, não apenas como outro sentido de nosso romance indianista, senão que também como uma das obras-primas da literatura nacional e mesmo de toda a literatura em língua portuguesa.

Finalmente, já no último decênio do Romantismo, voltou ao romance indianista, mas então para estudar, à luz da mais moderna etnografia ameríndia, a vida tribal do selvagem brasileiro; daí o *Ubirajara — Lenda Tupi* (1874), que veio a valer como boa reconstituição (em termos de ficção, evidentemente) do que teria sido, nas origens do Brasil, a civilização indígena, mas não chega a comparar-se, em qualidade literária com o que anos antes produzira a sua idealização e sua sensibilidade poética em face do que o Romantismo definiu como valores morais e belezas da vida do “selvagem” brasileiro.

## O ROMANCE SERTANEJO

Embora colocada por Amora (op. cit. p. 201) como uma tendência do decênio de 1870 – fins do Romantismo, portanto – e como fruto de um acaso – o autor Alfredo d'Escagnolle Taunay (1843/1899), levado nos anos de 65 a 70, como oficial tenente nas campanhas militares contra o Paraguai, a conhecer o Brasil Central, passa a escrever e a revelar um Brasil desconhecido ao homem urbano e próximo da faixa litorânea –, Antonio Candido (1981, p. 113) afirma que o romance brasileiro nasceu regionalista e de costumes; ou melhor, pendeu desde cedo para a descrição dos tipos humanos e formas de vida social nas cidades e nos campos.

Verificando-se as datas de publicação das obras consideradas sertanejas ou regionalistas, vemos que, quanto ao decênio de 70, temos que concordar com Amora, mas devemos relativizar a questão do acaso de Taunay, como se fosse ele quem primeiro revelou esse Brasil agrário, pois as datas de publicação dos principais autores representativos da tendência coincidem ou são muito próximas. Vejamos um levantamento de suas edições, por autor.

1. **Franklin Távora:** Os índios do Jaguaribe (1862); A casa de Palha (1866); Um casamento no arrabalde (1869); O Cabeleira (1876), O matuto (1878); O sacrificio (1879); Lourenço (1881).

2. **José de Alencar:** O gaúcho (1870), O tronco do Ipê (1871), Til (1872), O sertanejo (1875)

3. **Visconde de Taunay:** A retirada de Laguna (1871); Mocidade de Trajano (1871); Inocencia (1872); Lágrimas do coração (1873).

4. **Bernardo Guimaraes:** Lendas e romances (1871), O garimpeiro (1872), O seminarista (1872), O índio Afonso (1873), A escrava Isaura (1875), Rosaura, a enjeitada (1883), O bandido do Rio das Mortes (1904).

Ressalve-se que *Inocencia* foi a obra de maior sucesso entre elas, seguida de *O seminarista* e *A escrava Isaura*, romances cujas leituras ainda são capazes de interessar o leitor atual. Antes de falarmos um pouco mais daquela narrativa de estrondoso sucesso (foi publicada em folhetim, no sec. XIX, em diferentes países), falemos um pouco mais dessa modalidade, ou gênero romanesco.

Na onda do nacionalismo e de criar uma literatura própria, que refletisse nossa terra – entendendo-se terra no sentido de homem e paisagem –, o escritor romântico parece que se deu conta da extensão do país e, no caso do romance, tentou palmilhá-lo, retratando-o de norte a sul, de leste a oeste. De um modo ou de outro, os historiadores falam dessa expansão romanesca. Antonio Candido (1981, p. 114) disse que “nosso romance teve fome de espaço e uma ânsia topográfica de apalpar todo o país”; Marisa Lajolo (2004) afirma que o “abrasileiramento da paisagem do romance foi tarefa que desafiou gerações e gerações de ficcionistas brasileiros”. O primeiro passo da tarefa consistiu em “abrasileirar o Rio de Janeiro” e depois se estendeu para os cenários do que ela chama de “outros Brasis”, um abrasileiramento não só da perspectiva do autor em apresentar homem e paisagens do interior brasileiro, mas também da do leitor, que, pouco a pouco, vai se familiarizando com as diferentes faces de uma extensa e desconhecida pátria.

Se acima apontamos o sucesso de *Inocência*, o quadro das edições nos indica os quatro principais autores regionalistas românticos e as datas nos dizem que Franklin Távora é quem primeiro se exercita no gênero, embora não supere os congêneres em qualidade, principalmente Alencar, a quem combateu nas *Cartas a Cincinato* (1870). Alencar, aliás,

com *O gaúcho* (1870), expandiu essa visão territorialista que, parece, tinha bem plantada em si, e viajou para o outro extremo do Brasil, uma vez que, na modalidade indianista, já tinha incluído o Ceará no mapa do romance brasileiro, o que ele reforçou, em 1875, com *O sertanejo*. Entre o Rio Grande do Sul e o Ceará, deteve-se na região sudeste em *O tronco do ipê* (1871) e em *Til* (1872).

Considera-se Alencar o melhor nessa modalidade romanesca, pois destaca-se sua preocupação, tal como fizera nos romances indianistas, “em registrar o que havia de típico em nossa sociedade rural, desde o comportamento individual e as relações domésticas, até o registro do folclore” (Coutinho, 1986, p. 264).

Ao talento de Alencar segue-se o de Alfredo d’Escagnolle Taunay, o Visconde de Taunay, o qual, para Antonio Candido (p. 70-71),

representa o caso bem brasileiro do filho de estrangeiros de tal maneira identificado à nova pátria que se torna intérprete privilegiado da sua realidade. Militar de carreira, tinha boa formação intelectual e artística, sendo bom desenhista e compositor, qualidades que soube transpor para a sua prosa, capaz de descrever a natureza com força pictórica. Como participante da Guerra do Paraguai, colheu material para diversos livros que redigiu de um ângulo ao mesmo tempo documentário e pessoal, cujo exemplo mais completo é *A retirada da Laguna* (1871). As suas *Memórias*, publicadas postumamente em 1948, são interessantes e denotam uma personalidade que apesar da vaidade é generosa e simpática, prendendo o leitor pela naturalidade um pouco irregular do estilo.

O seu romance mais famoso é *Inocência* (1872), que alguns consideram o melhor produto do Regionalismo e é de fato bem realizado, graças à habilidade com que descreve a paisagem e os costumes do sertão remoto, quadro no qual soube contar com singeleza a tocante paixão que envolve a protagonista. Este livro se prende à experiência do autor em suas andanças pelo Centro-Oeste durante a guerra, enquanto sua outra vertente, de homem de alta sociedade do Rio de Janeiro, aparece em *Ouro sobre azul* (1874), típico da narrativa de costumes inaugurada por Macedo e refinada por Alencar. Seus outros romances têm menos valor, mas o de estréia, *Mocidade de Trajano* (1871), cuja ação decorre numa fazenda de São Paulo, combina bem o gosto pela urdidura com percepção correta dos problemas sociais.

Se a crítica afirma que para Alencar e Taunay não faltou talento, o mesmo não diz sobre o mineiro Bernardo Guimarães (1825-1884), nem sobre o cearense Franklin Távora (1842-1888). O primeiro, já conhecido por sua produção poética, retratou sempre em sua prosa a região do sul de Goiás e o oeste de Minas Gerais. Na avaliação da crítica, o que salta de qualidade em sua obra romanesca é uma naturalidade da escrita e o mesmo senso penetrante da paisagem que já aparecera em sua poesia. Essas qualidades, no entanto, convivem com momentos de ênfase declamatória própria do tempo. De sua produção destaca-se como o melhor romance *O seminarista* (1872), em cujo enredo a realização amorosa se torna impossível a dois jovens, apaixonados desde a infância, uma vez que o rapaz fora prometido pelos pais à vida clerical. Aponta-se na obra “um naturalismo natural”:

A narrativa é reforçada por uma espécie de naturalismo espontâneo, que facultou a Bernardo Guimarães descrever os sentimentos em correlação com o sexo, chegando nisso a uma franqueza singela que era inédita na literatura brasileira do tempo. N’*O seminarista* ele não apenas desenvolveu bem a narrativa, harmonizando os atos com a paisagem e os impulsos naturais, mas assumiu deliberadamente posição ideológica, combatendo com veemência o celibato clerical. (CANDIDO,2001, p. 61)

Seu segundo romance de sucesso, *A escrava Isaura*, ainda recentemente adaptado para a TV, apesar de, aparentemente, trazer à tona a discussão sobre a escravidão – tema que ocupou grande parte da imprensa e das tribunas da década de 1870 –, por conta da efabulação, movida por demais peripécias, acabou, nas palavras de Alfredo Bosi (2006, p. 144), “mais ocupado em contar as perseguições que a cobiça de um senhor vilão movia à bela Isaura que em reconstruir as misérias do regime servil”.

Além de tudo, a bela Isaura não era negra, mas branca, o que muda bastante qualquer discussão, inclusive a da beleza, se pensarmos nos padrões da época.

**OS DECÊNIOS DE 1860/1870**  
A vida cultural se desenvolveu muito nos decênios de 1860 e 1870, caracterizando-se este último pelo grande progresso material, inclusive o desenvolvimento das vias férreas e a inauguração, em 1874, do cabo telegráfico submarino, que permitiu a aproximação com a Europa por meio da notícia imediata. Foram então fundadas ou reorganizadas escolas de ensino superior, o jornalismo ganhou tonalidade mais moderna e houve notável progresso na produção de livros, graças a algumas casas editoras das quais ressalta a Garnier, que promoveu a publicação em escala apreciável de autores brasileiros do passado e do presente, sem falar no incremento de obras traduzidas. Além disso, ela editou a boa Revista Popular (1859-62), que exprime o amadurecimento dos pontos de vista críticos do Romantismo.

O último representante do regionalismo romântico a ser comentado também não se destaca pela qualidade de sua obra, sendo, das quatro categorias aqui tratadas, aquele cujas narrativas foram mais prontamente esquecidas. Trata-se de João Franklin da Silveira Távora (1842-1488), autor cujas incursões romanescas nos anos 60 não alcançaram êxito, tendo-o conseguido a partir de 1869, com o romance *O casamento no arrabalde*, para muitos sua obra-prima e com o qual iniciou o traçado do interior canavieiro de Pernambuco, a que deu prosseguimento em outros quatro livros: *O cabeleira* (1876), *O matuto* (1878), *Lourenço* (1881) e *O sacrifício* (1879). Mais de um crítico consideraram o pequeno romance de 1869 a sua obra-prima, por sua simplicidade e fluência, assim como às demais chamaram de banais. Reconhecem, no entanto, a importância histórica do autor, uma vez que pode ser considerado o fundador do regionalismo do Nordeste, não só por ter localizado os enredos de seus livros nesse interior, mas por ter redigido prefácios com propostas reivindicatórias que soaram a programas regionalistas. No prefácio d’*O Cabeleira*, por exemplo, diz:

Os escritores do Norte, que verdadeiramente estimam seu torrão, têm o dever de levantar ainda com luta e esforços os nobres foros dessa grande região, exumar seus tipos legendários, fazer conhecidos seus costumes, suas lendas, sua poesia, máscula, nova, vívida e louçã tão ignorada no próprio templo onde se sagram as reputações, assim literárias, como políticas, que se enviam as províncias. (p. 16)

Para o autor, o sul do Brasil estava bem provido de autores que o representavam, inclusive José de Alencar, a quem criticara, no ano de 1870, após a publicação de *O gaúcho*, numa série de artigos, reunidos mais tarde sob o título *Cartas de Sempronio a Cincinato* (1870), em que censura a falta de documentação do grande escritor e preconiza rigorosa fidelidade ao real, por meio do seu conhecimento direto. Antonio Candido (op. Cit. p. 73) diz que ele foi coerente com esse ponto de vista, por isso

não apenas se armou de um conhecimento histórico profundo do Nordeste, mas registrou com senso ecológico muito vivo os aspectos da sua paisagem. Lendo-o, temos a impressão de estar na raiz de Gilberto Freyre e José Lins do Rego, devido à intimidade que estabelece entre o homem e a cana-de-açúcar em vários níveis. (...) Por um lado a posição de Távora contradizia o esforço unificador da literatura romântica, um de cujos pressupostos era a afirmação de uma identidade nacional, embora sem prejuízo de reconhecer a diversidade física e social do país. O seu regionalismo extremado talvez seja devido ao traumatismo causado no Nordeste pela perda progressiva da hegemonia política e econômica, acelerada a partir da preeminência do Centro-Sul, em torno do Rio de Janeiro, com a vinda da Família Real e substituição da cana pelo café como principal produto de exportação, e portanto como base da dominação oligárquica. Mas por outro lado Távora apenas exagerava uma realidade notória, de importância decisiva na literatura: a força inspiradora das nossas regiões, tão diversificadas, sobre a imaginação dos escritores. As suas posições teóricas correspondem à transição do Romantismo para novas tendências estéticas e a um fato importante nesse sentido: a ação renovadora de um combativo grupo de intelectuais nordestinos cujo centro espiritual, ou ponto de partida, foi a Faculdade de Direito de Recife.

Atentemos para o alerta de Antonio Candido sobre os anos 70 e o papel da Escola de Recife nesse decênio em que a vida cultural se desenvolveu muito no Brasil e quando, diga-se, o jovem Machado de Assis escreveu alguns romances. Mas deixemos Machado para a próxima unidade, sobre o romance no Realismo.

## EXERCÍCIO

Leia o romance *Iracema*, de José de Alencar, e discuta com os colegas os seguintes tópicos:

- a visão do índio que aparece na obra;
- a caracterização da personagem Iracema como mulher e como indígena;
- a linguagem utilizada por Alencar.

## LEITURA COMPLEMENTAR

O texto de Afrânio Coutinho (1986, p. 284-298) demonstra como o romance romântico brasileiro se estruturou formalmente. Reproduzimos aqui as duas primeiras partes. Leia-as e discuta o seu conteúdo com os colegas. Complete a leitura com a caracterização temática disponibilizada no Moodle.

---

### Características Estruturais

O romance romântico brasileiro repousa sua arquitetura na base de três principais influências: a literatura oral, o teatro e o romance estrangeiro. Dessas fontes foi que ele retirou os elementos de que necessitava para construir seu mundo, realizar-se. Inaugurando, a rigor, a forma no Brasil, não encontraria uma tradição nacional em que se apoiar, tal como ocorrera em literaturas europeias e em algumas americanas, nestas últimas pela sobrevivência e desenvolvimento de lendas indígenas.

(...)

1. **Literatura oral.** A influência da literatura oral nas primeiras manifestações do romance brasileiro recai, principalmente, em dois aspectos fundamentais da técnica narrativa: o desenvolvimento da intriga, do enredo, e a configuração do tempo dentro da história. Foi para resolver esses dois difíceis problemas, mais do que por qualquer outro motivo, que os nossos romancistas, à falta de tradição novelística e do exemplo de técnica mais adiantada, recorreram aos processos utilizados pela literatura oral, fonte mais imediata e de mais fácil acesso do que nenhuma outra. E mesmo para a própria construção externa da narrativa, alguns deles, quando não recorreram diretamente a essa fonte, nela se inspiraram, procurando emprestar às suas histórias o caráter de contos orais, relatados em sessões sucessivas por um fictício narrador.

Em *Tardes de um pintor ou As intrigas de um jesuíta*, de Teixeira e Sousa, encontramos um dos primeiros exemplos dessa utilização de elementos caracteristicamente orais na construção externa da narrativa. A duplicidade de títulos é mesmo um indício, pois, referindo-se ao fato de haver ouvido a história contada por um pintor, que ele e amigos da mesma idade, quando ainda adolescentes, haviam por acaso encontrado em uma tarde de tempestade, confessa o autor no final do capítulo primeiro:

... e hoje fiel à palavra que dei ao pintor, aí dou ao mundo esta história, seguindo quase o mesmo método que o pintor quando me contou, dividindo-a nas mesmas tardes, como ele fez, por isso lhe dei o nome de — *Tardes de um pintor* — sem todavia desprezar o nome que o pintor dava à sua história que era — *Intrigas de um jesuíta*.

Terminado esse capítulo, intitulado “Como o autor soube desta história”, que não pertence ao corpo do romance, inicia Teixeira e Sousa a narrativa, dividindo-a em vinte *tardes* e trinta e oito capítulos; os detalhes dessa divisão revelam uma clara vontade construtiva, e demonstram que os elementos exteriores da narrativa não são fruto do acaso. Das vinte *tardes*, dezoito possuem dois capítulos, nenhum deles atingindo trinta páginas, e apenas duas possuem um único capítulo — as de n.º VIII e XI — com, respectivamente, trinta e três e trinta e sete páginas. Isso parece indicar que o autor teve a preocupação de conferir a cada *tarde* aproximadamente a mesma extensão; e se não esquecermos que a história está sendo narrada em sessões diárias, durante vinte tardes, melhor compreenderemos a importância que o autor emprestou a essa divisão.

O mesmo processo iria ser utilizado, mais tarde, por Bernardo Guimarães, em *O ermitão de Muquém*, cuja introdução — que tem a mesma função do primeiro capítulo de *Tardes de um pintor* — assim termina:

Como o romeiro do *Muquém* tinha de seguir sua viagem por alguns dias na mesma direção que nós levávamos, durante quatro noites entreteve-nos ele os serões do pouso com a narração da história que vamos reproduzir, e que por essa razão dividiremos em quatro pousos.

No caso de Guimarães, porém, os pousos não terão a mesma unidade, pois, se o primeiro e o quarto possuem quatro capítulos, o segundo possui sete e o terceiro seis. Entretanto, os capítulos guardam uma unidade mais rigorosa do que a verificada em Teixeira e Sousa, com uma média de 6-8 páginas.

Essa preocupação de conferir à construção externa o caráter de fiel registro daquilo que fora oralmente narrado, é uma prova bastante evidente da influência que, no particular, o nosso romance sofreu. E essa influência ficará ainda melhor comprovada ao examinarmos outros aspectos da narrativa romântica.

O desenvolvimento da intriga, na literatura oral, obedece a uma técnica extremamente simples e pouco variável. Como já foi observado por Câmara Cascudo,

não se abandona o principal acessório embora de inapreciável efeito temático. Segue a estória em linha reta, ação por ação, uma verdadeira gesta. Só se volta para acompanhar outro fio da narrativa quando o essencialmente característico pode esperar, imóvel, que os outros programas entrem em cena na hora exata da deixa.

Os melhores exemplos dessa prática, como é natural, ainda são aqueles que nos oferecem Joaquim Norberto, Teixeira e Sousa, Franklin Távora e Bernardo Guimarães, embora possamos encontrá-los em autores como Macedo. No caso deste último, porém, será singularmente difícil isolar a influência da literatura oral daquela, bem maior, que ele recebeu do teatro. Entretanto, e ainda que a carecer de exame e interpretação mais cuidadosos, o fato de algumas personagens macedianas contarem histórias que ouviram narradas em tempos anteriores, ou foram por elas próprias vividas, é um indício de que a literatura oral estava presente nas preocupações do autor, inclusive como solução para determinados problemas narrativos. Essa prática, também utilizada por outros romancistas da época, pode ser exemplificada com a introdução de “Um conto” em “Maria ou vinte anos depois”, com a lenda indígena de Aiotin e Aí, narrada por D. Ana em *A moreninha*, ou com a história do botão de rosa, contada por Celina em *Os dois amores*.

Em Franklin Távora, a influência da literatura oral não é apenas fácil de ser pesquisada, mas confessada pelo autor:

Vou contar uma história para quem não tiver que fazer. A falar a verdade, foi uma história acontecida, e não inventada; falta-lhe por isto certo tom de imaginativa, que prenda pelos entrecchos. Aqui mesmo não há entreccho algum, só sim que é tudo verdadeiro, isto afirmo eu, palavra de honra, ao piedoso leitor que ainda tiver curiosidade de saber coisas de casamento.

Autorizam-nos a formar este juízo do Cabeleira a tradição oral, os versos dos trovadores e algumas linhas da história que trouxeram seu nome aos nossos dias envolto em uma grande lição.

E a verdade é que Franklin Távora procurou ser o mais fiel possível às fontes populares ou históricas a que recorreu; em *O Cabeleira*, não só transcreve ou introduz várias quadras no corpo do romance (pp. 214, 215, 216 e 252), como vai ao ponto de justificar trechos da narrativa com a reprodução em pé-de-página, para confronto, dos versos populares em que eles se haviam inspirado (pp. 12, 13, 32, 60, 227 e 228). Mas, foi desse propósito de fidelidade histórica, num autor sem maior iniciação nos difíceis segredos da arte de narrar, que resultou uma construção defeituosa, caótica, os diversos fios da narrativa como que escapando das mãos não muito hábeis de Távora que, em numerosas oportunidades, interrompe a intriga para longas digressões de caráter histórico, ou para intercalações histórico-comparativas ou meramente explicativas. Tendo recorrido à tradição oral como base para a sua “literatura do norte”, o fato é que não soube, como Bernardo Guimarães e Alencar, assimilar de modo suficiente as lições que essa rica fonte, que já lhe inspirara a temática, lhe poderia dar no particular da técnica narrativa.

São Alencar e Bernardo Guimarães, inquestionavelmente, os dois romancistas dessa época que melhor assimilam essa lição. O escritor mineiro estava de tal modo trabalhado pela tradição oral, pela literatura popular, que não há um só aspecto de sua narrativa no qual não se encontrem exemplos marcantes dessa influência. A configuração do tempo, para citar apenas um aspecto, obedece a uma técnica bastante simples, à semelhança da literatura popular; o autor, em uma, duas e três linhas faz passar períodos e mais períodos da vida das personagens, a fim de que o desenvolvimento da intriga, absolutamente linear, não sofra alteração. E como a ação está determinada apenas pelos acontecimentos de primeiro plano, aparece a necessidade, muita vez, de sugerir o fluir do tempo ou a ação secundária sem quebra da continuidade, surgindo, então, o velho recurso da acumulação verbal, tão característico da literatura oral:

Viram-se, amaram-se e sabiam que eram amados.

E se não bastarem esses exemplos, como demonstrativos da permanente e definitiva influência que Bernardo Guimarães sofreu, outros, e muitos, podem ser invocados, inclusive citações ou referências do autor à literatura popular, tal como ocorre em *O garimpeiro*.

Em Alencar, haveria a considerar, antes de tudo, o depoimento pessoal do romancista:

Nosso repertório romântico era pequeno; compunha-se de uma dúzia de obras, entre as quais primavam a *Amanda e Oscar*, *Saint-Clair das Ilhas*, *Celestina* e outras de que já não me recordo. Esta mesma escassez, e a necessidade de reler uma e muitas vezes o mesmo romance, quiçá contribuiu para mais gravar em meu espírito os moldes dessa estrutura literária, que mais tarde deviam servir aos informes esboços do novel escritor.

Não só do novel, mas do velho e experimentado escritor, acrescente-se, pois mesmo em alguns dos seus últimos romances, como *Senhora* e *O sertanejo*, dono a essa altura de privilegiada técnica de narrador, utiliza-se Alencar, como nenhum outro faria, dos elementos estruturais da literatura popular, assimilados naquela experiência inicial de leitor de novelas para o auditório familiar. Se compararmos, por exemplo, determinados trechos de *O sertanejo* com o já citado *O Cabeleira*,

de Távora, veremos que enorme diferença na utilização de versos do romancista popular. Enquanto Távora, como já foi dito, limitou-se a transcrever pura e simplesmente os versos do cancionista, Alencar faz uma personagem ir recitando quadras do “Rabicho da Geralda” e um ou outro verso de Camões, enquanto se desenrola a cena de montaria e perseguição ao boi Dourado; dessa integração dos acontecimentos de primeiro plano no mundo maior dos versos declamados, resulta um alargamento do espaço e do tempo do romance; a história do valente boi Dourado e a de Arnaldo não pertencem apenas a eles, mas fazem parte de um mundo mais vasto, o nordeste, no qual o sertanejo e o boi são os heróis de todos os dias.

2. **Teatro.** A atitude narrativa dos nossos românticos varia de acordo com as influências que eles sofreram. Determinados problemas técnicos, por exemplo, que Alencar iria resolver com processos peculiares ao gênero épico e à forma romance, Macedo solucionou como um autêntico autor de teatro. É certo que, antes de 1900, como observa Comfort, a narração encontrava na experiência real e no teatro as suas duas principais fontes de evocação visual. Em Macedo, porém, a utilização de elementos dramáticos decorre da maior experiência que ele possuía no campo do teatro, graças à qual procurou suprir suas deficiências como narrador.

Um primeiro exemplo a ser indicado é o da ausência de narrador intermediário no romance de Macedo, e sabe-se que, pelo menos até determinada altura, o criador, o narrador é *conditio sine qua non* de toda a literatura épica. Convém não esquecer, além disso, que os romances de então parece terem sido escritos para uma leitura em voz alta, feita por *uma pessoa* para *um grupo de pessoas* durante os sermões familiares da sociedade brasileira do século passado. Esse fato aconselharia, ainda mais, a presença do narrador intermediário, cuja figura se encarnaria na pessoa escolhida para realizar a leitura em voz alta, configurando-se, desse modo, a situação primitiva do mundo épico: um narrador conta a um auditório alguma coisa que aconteceu.

Observa-se que somente mais tarde, com o desenvolvimento da técnica novelística, é que o narrador — o homem que declaradamente vai contar uma história acontecida — ou será eliminado, ou terá sua função bastante modificada, para que a ação se ofereça diretamente ao leitor. A essa altura, porém, já terá ocorrido a introdução de novos elementos na arquitetura do romance, sendo dos mais importantes aqueles originária e caracteristicamente dramáticos, assimilados no processo de interação que se opera entre as formas narrativas, o teatro moderno e o cinema. Ao assimilar tais elementos, o romance já não será apenas *narração em tempo pretérito*; será também, e na maior parte das vezes principalmente, *representação em tempo presente*. Seria esse fato, segundo Ortega, uma consequência da carência de temas novos, carência que acarretaria o deslocamento do interesse do leitor, do destino ou aventura das personagens para a própria *presença* destas. Embora se possa fazer restrições à interpretação do fato, o certo é que ele existe, e a ele corresponderia o deslocamento, ou mesmo a eliminação do narrador, como intermediário entre a ação e o leitor. As personagens passam a ter vida própria, a se movimentarem como seres vivos dentro do seu universo. O romancista deixa de ser um simples contador de histórias. Torna-se um autêntico criador de mundos.

No caso de Macedo, porém, a utilização de elementos dramáticos não significa aperfeiçoamento de técnica, mas incapacidade técnica. Não houve assimilação, mas, pura e simplesmente, transferência de elementos de construção dramática para o romance, disso resultando uma construção épica defeituosa.

A atitude narrativa de Macedo é claramente indicadora da constante influência que o teatro exerceu na arquitetura dos seus romances. Na grande maioria de seus livros, situou-se e situou o leitor, em face da matéria narrada, numa posição *sui generis*, que pouco tem de épica, funcionalmente muito semelhante ao recurso da *teichoscopia*, oriunda do teatro grego: a de quem está observando algo que se desenvolve apenas sob seus olhos, e relata para terceiros aquilo que vê, à medida que vê. E quando se sente incapaz de relatar, de transmitir, Macedo passa a descrever a ação: em tempo presente, não com o intuito de chamar a narrativa para o *praesens historicum*, o que poderia ser um traço estilístico elogiável; seu objetivo, fácil de perceber, é o de apresentar ao leitor o movimento de uma cena de teatro, modificando, desse modo, a clara expressão linguística do processo épico, que é o pretérito, em que a narração deve apresentar-se como passada, isto é, como qualquer coisa imutável, fixa. Os três capítulos iniciais de *A moreninha* constituem um bom exemplo; o primeiro deles é toda uma longa dialogação contracenada, como se as personagens estivessem representando num palco, sem que o espectador os visse, tendo ciência do que ocorre através do relato de uma terceira pessoa que, não participando da ação, tudo ouve e vê, e vai transmitindo os fatos à medida que eles acontecem, quase sempre no pretérito perfeito com auxílio do gerúndio. No segundo capítulo, porém, e em alguns momentos do terceiro, modifica-se a posição do autor e a do leitor em face da ação, que passa a ser descrita preferentemente no presente.

Além disso, as descrições de interior revelam o meticuloso cuidado, não de integrar o local na dinâmica da ação, mas de compor, como *metteur-en-scène*, o cenário estático no qual a ação se vai desenrolar. Bastante ilustrativa, no caso, é a comparação de um trecho do romancista com uma anotação do comediógrafo:

Uma luz pálida e fraca alumia uma rude câmara, cujas paredes mal rebocadas, e já aqui e ali fendidas, ameaçam desabar bem cedo; tábuas já meio apodrecidas, e que rangem ao pisar de um pé menos leve, fazem o assoalho dessa câmara, que nem ao menos é forrada; no fundo, vê-se uma pequena janela, e iguais a esta duas outras, que se abrem uma para cada lado; todas três se acham fechadas; mas, naquela que fica à direita, uma fenda larga de três dedos deixa passar os raios da lua, que vem inundar o interior daquele aposento resfriado incessantemente pelas brisas da noite, que entram pela fenda da janela. Jardim espaçoso e todo iluminado; ao fundo uma casa de campo de bela aparência, assobradada e com escadaria na frente; pelas janelas abertas vê-se brilhar as luzes; bancos de relva no jardim; à esquerda, um caramanchão coberto de jasmims; perto dele um portão de grades de ferro.

O exame da configuração do tempo no romance macediano é particularmente importante, pelos dados reveladores que ele pode apresentar. Sabe-se que o narrador, por princípio e em consequência da situação primitiva do contar, tem muito mais possibilidades e liberdades na configuração do tempo do que o dramaturgo, e o maior ou menor uso que faz dessas possibilidades e liberdades diz muito do

estilo duma obra narrativa. E isso porque, ao contrário do dramaturgo, o narrador não se encontra ligado a uma sequência temporal rígida e não precisa colocar os acontecimentos sob o domínio do tempo em decurso contínuo e implacável, como o dramaturgo deve fazer.

Não será necessário muito esforço para que se chegue à conclusão de que Macedo só usou o tempo como narrador em raríssimas oportunidades. Sua liberdade está sempre limitada pela preocupação de marcar o tempo, medi-lo rigorosamente, como no teatro.

Em *As mulheres de mantilha*, como de modo geral em toda a sua obra, conduz a intriga linearmente, ação por ação, e de tal modo é sua preocupação em não interromper esse decurso horizontal, que abdica da sua liberdade de narrador, prendendo-se a uma sequência temporal rígida, invariável, puramente exterior, dita, de modo exclusivo, pela evolução dos acontecimentos de primeiro plano. Veja-se o seguinte exemplo: no capítulo XIV, o velho Antônio Pires, sabendo que o vice-rei mandara proibir o entrudo, dá às filhas de seu compadre moedas de ouro para que elas mandem comprar limões-de-cheiro, apesar da proibição, e assim se expressa:

— Hoje governo eu aqui e muito melhor do que se governa lá fora; enquanto vou ensinar o gamão a vosso pai, mandem vocês comprar limões de cheiro nas casas em que os vendem.

Logo após, o autor avisa que as meninas saíram correndo, e continua a narração, mostrando o jogo e a palestra dos dois compadres, prolongando-se isso até o final do capítulo XVI. Só no início do capítulo XVII é que reaparecem as “meninas”, tomando “ao pé da letra a ordem de Antônio Pires”, e mandando comprar algumas dúzias de limões-de-cheiro. Mas, o autor interrompe a ação:

Enquanto não chegam os compradores de limões de cheiro que as meninas despacharam, matarei o tempo, conversando sobre o entrudo.

Esse matar de tempo ocupa três ou quatro páginas, nas quais descreve o curioso costume da época, para em seguida interromper bruscamente a descrição e finalizar o capítulo com o aviso:

Os portadores das duas meninas chegaram, enfim.

Percebe-se, claramente, a insegurança narrativa de Macedo, no seu extremo cuidado de medir o tempo exterior dos acontecimentos, cuidado que o leva inclusive a intercalar descrições à espera de que se *gaste* o tempo requerido para a finalização de ação secundária, que não foi narrada, mas sugerida.

Em *A moreninha* há exemplo ainda mais ilustrativo:

Leopoldo deu-lhe o braço, e, enquanto por uma bela avenida, ornada de belos coqueiros, se dirigiam à elegante casa, que lhes ficava a trinta braços do mar. o curioso estudante recém-chegado examinava o lindo quadro que a seus olhos tinha e que, para não ser prolixos, daremos ideia em duas palavras.

A economia de palavras, porém, não era antiprolixidade, mas, tão-somente, a preocupação de medir o tempo de partida e chegada das personagens com a exatidão de rigoroso contra-regra, o mesmo contra-regra que pouco antes marcara trinta braços com a distância que as personagens tinham de andar, e prudentemente

avisara que elas “se dirigiam à elegante casa”. Uma vez calculado que o tempo objetivo do percurso das trinta braças se esgotara, o autor abandona a descrição do “lindo quadro”:

E fizemos muito bem em concluir depressa, porque Filipe acaba de receber Augusto com todas as demonstrações de sincero prazer e o faz entrar imediatamente para a sala.

Isso diminuiu a visão e restringiu a liberdade de Macedo; daí por que o processo épico do seu romance está determinado exclusivamente pelos acontecimentos de primeiro plano. Não há, como em Alencar, Bernardo Guimarães e Taunay, a tentativa de construir um mundo, de integrar as personagens e os acontecimentos de primeiro plano na plenitude e profundidade de um mundo total; o que *há* é a preocupação de acompanhar o decurso horizontal, puramente exterior, de determinados acontecimentos. As possíveis exceções, que obras como *O moço louro* e o romance histórico *As mulheres de mantilha* poderiam constituir, não invalidam essa afirmativa. Um estudo particular das formas basilares do romance macediano viria, sem dúvida, revelar que o espaço de suas cenas e de seus quadros raras vezes ultrapassa as reduzidas dimensões de um palco. Da atitude narrativa em que se colocou, tendo a visão limitada pela falta de perspectiva, Macedo não podia ampliar seu espaço nem descer à profundidade de suas figuras.

Outro problema importante, em Macedo como nos demais romancistas da época, é o uso do diálogo na narrativa. Sem pretender entrar na discussão dessa questão fundamental, adiante-se apenas que, pelo menos em Macedo, o uso do discurso em forma de diálogo é também testemunho da influência que o teatro exerceu em seu romance. Sabe-se que a *conversa* como unidade fechada em si, como parte relativamente independente do conjunto, aparece principalmente no romance de sociedade dos séculos XIX e XX. Mas é necessário resistir à tentação de adequar essa observação ao romance macediano. Na grande maioria das vezes em que usou o diálogo, Macedo o faz como se estivesse escrevendo uma peça de teatro, e não um romance; sente-se que o discurso direto é mais declamado do que falado. À ausência quase absoluta de formas típicas de linguagem falada, e de vocabulário caracteristicamente coloquial, junta-se a preocupação de ênfase, de efeito declamatório, que ainda mais acentua a natureza dramática de suas cenas. Longe de servir como auxiliar na caracterização das personagens, o diálogo é principalmente o elemento-base para o jogo de situações ao gosto teatral, como se pode observar, por exemplo, em vários trechos de *A moreninha*, sobretudo aqueles em que, estando a cena cheia de personagens, Macedo enumera uma sequência de falas individuais curtas, geralmente exclamativas, inclusive sem vinculá-las, apenas com o objetivo de dar ao leitor a ideia de movimentação e de multiplicidade de personagens. Esse mesmo processo, servindo aos mesmos objetivos, fora utilizado num romance anterior a *A moreninha*, e por um escritor de menores possibilidades que Macedo.

Até o velho recurso de efeito dramático, de fazer uma personagem pensar alto sem ser ouvida pelos que estão em cena, até isso utilizou Macedo, complementando o discurso direto com a anotação de movimento cênico para ultimar o efeito:

Ah! vê-se que a sua delicadeza iguala à sua bondade, continuou ela com acento meio açucarado e terno.

Ó castigo de meus pecados!... pensou Augusto consigo: querem ver que a velha está namorada de mim! e recuou a cadeira meio palmo para longe dela.  
Não fuja... prosseguiu D. Violante, arrastando por sua vez a cadeira até encostá-la à do estudante, não fuja... eu quero dizer-lhe coisas que não é preciso que os outros ouçam.  
E então! pensou de novo Augusto, fiz ou não fiz uma galante conquista?... E suava suores frios.

---

## BIBLIOGRAFIA

### BÁSICA

AMORA, Antônio Soares. *O Romantismo. Col. A literatura brasileira*, vol. 2. São Paulo: Cultrix, 1973.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 43 ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira. Momentos Decisivos*. Vol. 2. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.

\_\_\_\_\_. *O romantismo no Brasil*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2004. (<http://www.flch.usp.br/humanitas>)

CASTELLO, José Aderaldo. *Manifestações Literárias do Período Colonial (1500-1808/1836)*. São Paulo: Cultrix, 1972.

COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. Vol. II. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

FALBEL, Nachman. “Fundamentos históricos do Romantismo”. In GUINSBURG, J. (org.) *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

LAJOLO, Marisa. *Como e por que ler o romance brasileiro*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

MARLYSE, Meyer. *Folhetim. Uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SCHAPOCHNIK, Nelson. “Sobre a leitura e a presença de romances nas bibliotecas e gabinetes de leitura brasileiros”. In ABREU, Márcia. *Trajetórias do romance. Circulação, leitura e escrita nos séculos XVIII e XIX*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2008.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Literatura Brasileira. Seus fundamentos econômicos*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1976.

TÁVORA, Franklin. *O Cabeleira*. São Paulo: Ática, 1971.

### COMPLEMENTAR

CANDIDO, Antonio e CASTELLO, José Aderaldo. *Presença da Literatura Brasileira. Das Origens ao Realismo*. São Paulo: Difel, 1985.

RONCARI, Luiz. *Literatura Brasileira. Dos primeiros Cronistas aos Últimos Românticos*. São Paulo: Edusp, 1995.

<http://www.flch.usp.br/humanitas>

[educaterra.terra.com.br/voltaire/](http://educaterra.terra.com.br/voltaire/)

[www.literaturabrasileira.ufsc.br](http://www.literaturabrasileira.ufsc.br) (NUPIL, Núcleo de Pesquisa em Informática, Literatura e Linguística).

<http://www.realgabinete.com.br>

#### RESUMO DA ATIVIDADE 4

Nesta atividade, acompanhamos o contexto histórico que preparou a projeção do Romantismo no Brasil, momento em que surge a principal modalidade de narrativa literária do século XIX, o romance. Vimos o percurso do romance brasileiro desde os primeiros ensaios, nos anos de 1840, até o seu fortalecimento, na década de 70, quando eram garantidas a produção, a circulação e a leitura de romances no Brasil.

u n i d a d e 3

---

**A NARRATIVA  
LITERÁRIA EM  
PORTUGAL E NO BRASIL:  
O REALISMO**



# A NARRATIVA LITERÁRIA NO REALISMO PORTUGUÊS

---

a t i v i d a d e 5

## OBJETIVOS

Ao final desta atividade, você deverá ser capaz de

- identificar as temáticas do gênero narrativo no Realismo;
- reconhecer a importância do gênero narrativo no Realismo português;
- reconhecer autores e obras importantes do período estudado.

Enfim, chegamos à última unidade que aborda a narrativa literária. Nesta unidade será dada ênfase ao Realismo, e nesta atividade estudaremos as repercussões e implicações desse movimento literário em Portugal. Dessa forma, ao final da unidade você será capaz de compreender os movimentos culturais que emolduraram o período realista em Portugal e no Brasil e saberá por que nomes como Eça de Queirós passaram a ser familiares para todos.

## O REALISMO – PRIMEIROS PASSOS

O Romantismo em Portugal, como estudado na unidade anterior, vigorou entre os anos de 1825 e 1865, portanto, por cerca de 40 anos. Entretanto, algumas mudanças no panorama histórico, social e cultural implicaram modificações na maneira de fazer Literatura.

Para estudarmos o gênero narrativo literário no Realismo, é necessário tomarmos conhecimento de ocorrências no ambiente sócio-cultural e, assim, compreendermos mais facilmente como ocorreu essa transição. Entre os fatos mais marcantes do período, citamos:

- a consolidação de uma sociedade burguesa,
- a divulgação das ideias de liberalismo e democracia,
- a estabilização industrial,
- o desenvolvimento das ciências naturais e das pesquisas experimentais,
- a observação da realidade a partir das explicações físicas.

Nesse cenário de desenvolvimento científico e com um novo panorama social, os homens das letras foram influenciados, sobretudo, pelas doutrinas científico-filosóficas da época, que deixaram sua marca na produção intelectual e literária daqueles anos. Referimos, entre as principais teorias e seus seguidores, os seguintes:

- A Dialética do Processo Racional, de Hegel;
- O Positivismo, de Augusto Comte;
- A Teoria do Pensamento Socialista da Igualdade, de Proudhon;
- A Origem das Espécies, de Charles Darwin;

- O Determinismo, de Hipólito Taine;
- O pessimismo, de Schopenhauer.

Em solo português, essas ideias foram abraçadas e se aplicaram como o princípio geral do meio literário, provocando a mais célebre polêmica da segunda metade do século XIX em Portugal: A Questão Coimbrã, ocorrida no ano de 1865 (vide leitura complementar), sinal de renovação literária preponderante para identificar a geração de 70, que tem papel decisivo para identificar a nova feição literária portuguesa. Formada por Eça de Queirós, Antero de Quental e Teófilo Braga, essa geração distingue o início da fase realista em ressonância com os acontecimentos europeus e o diálogo com as teorias do período.

Maria Aparecida Ribeiro (1994, p. 13-18) explica o momento introdutório da corrente realista portuguesa, reforçando sua identidade com o progresso industrial e a convergência com as teorias filosóficas e científicas:

Se o Romantismo em Portugal é precedido de um período de transição no qual os cânones neoclássicos, principalmente os que dizem respeito ao rigor formal, se misturam com o tom subjetivo, confessional, intimista, o mesmo não se pode dizer do Realismo e do Naturalismo. Estes não se instalam pela infiltração lenta dos novos gostos, tendências, idéias, pela conquista paulatina do aplauso geral, mas são inaugurados pela interferência de um pequeno grupo, sob o signo da *fractura* e do *escândalo*.

É verdade que a leitura dos romancistas ingleses e dos livros de medicina tinha feito aflorar, nos romances de *Júlio Dinis*, no final dos anos 60 do século XIX, uma *preocupação realista* de crítica e doutrina, que se faz notar em algumas das estratégias narrativas adotadas pelo escritor nos seus romances, e mesmo em alguns dos poucos textos de reflexão sobre o fazer literário que ele chegou a escrever. [...] Julio Dinis morre em 1871, no momento em que se começa a falar em Portugal, de *forma doutrinária*, sobre o Realismo, o que acontece nas *Conferências do Casino*, quando Eça tem a palavra. Ele relaciona *transformação social* com *renovação estética*, da qual a *literatura* será uma das estratégias, se tiver por objeto a *sociedade contemporânea* e, por procedimentos, «a experiência» e «a fisiologia, ciência dos temperamentos e caracteres», isto é, *métodos científicos*. Como obra exemplar, Eça refere *Madame Bovary*, e comenta que o adultério, cantado poeticamente como infortúnio pelos românticos, fato que considera pernicioso, é, neste romance, «retalhado pelo escalpelo implacável», o que o torna moralizante. O mesmo objetivo de *moralização da sociedade*, pela maneira nova de abordar os temas, pode ser visto na carta que, em 1878, Eça escreveu a Rodrigues de Freitas: «O que queremos nós com o Realismo? Fazer o quadro do mundo moderno, nas feições em que ele é mau, por persistir em se educar segundo o passado; queremos fazer a fotografia, ia quase a dizer caricatura do velho mundo, sentimental, devoto, católico, explorador, aristocrático, etc. E apontando-o ao escárnio, à gargalhada, ao desprezo do mundo moderno e democrático – preparar a sua ruína». Ao mesmo tempo que essas palavras mostram a *descrição* como estratégia privilegiada – embora a carta tenha por objeto o *Primo Basílio*, onde existira também a intenção científica de *explicar* –, elas apontam ainda a preferência pela *tematização do lado torpe da sociedade* contemporânea. Daí que o olhar dos escritores se volte para os problemas, do *adultério*, do *celibato clerical*,

do casamento religioso, da educação feminina, da carreira política, da sexualidade patológica, da oposição entre o campo e a cidade.

Considerada a sociedade portuguesa de então, cuja mentalidade se pode avaliar pela boa receptividade que obtinham obras de tema e tratamento românticos e peças teatrais que procuravam antes de tudo o efeito, ainda nos anos 70, bem se vê que tais assuntos, juntamente com as idéias de revolução alardeadas no Casino, e já expostas na «Nota» de Antero as *Odes Modernas* (1865), só poderiam causar um grande impacto, uma atitude de censura, um verdadeiro escândalo nacional, do qual participaria o próprio Parlamento.

Há que destacar o importante *papel da imprensa* no registro da polêmica e na divulgação das novas idéias. Luciano Cordeiro, já em 1867, publicara, em *A Revolução de Setembro*, um artigo intitulado «A arte realista», motivado pela querela da Questão Coimbrã, no qual acusava tanto os do grupo de Antero como os partidários de Castilho de fazerem do Realismo mera «tradução da objetividade material das coisas». **Em torno das Conferências houve inúmera correspondência publicada nos jornais [...]** Com a doutrinação através *d'As Farpas* (1871-1887) e com a discussão em torno da obra de Eça, que, ao publicar o *Crime do Padre Amaro*, em 1875, começara a pôr em prática as teorias que expunha, a propagação do Realismo e do Naturalismo estender-se-á por um período de quase vinte anos, durante os quais foi acusada de depravação de costumes, de falta de patriotismo, de corrupção lingüística e até de ausência de originalidade.

Ao aspecto polêmico e escandaloso da introdução do Realismo e do Naturalismo em Portugal, devem-se acrescentar as críticas dirigidas contra os novos por Camilo Castelo Branco e as réplicas destes, notadamente as de Eça e Alexandre da Conceição. Acentue-se, ainda, o fato de ter «o feitiço virado contra o feiticeiro», isto é, de *Camilo*, querendo parodiar o Realismo-Naturalismo, ter acabado por *adotar algumas das suas técnicas*. [...] No Brasil, Machado de Assis, adepto dos liberais, criticava, em 1878, nas páginas de *O Cruzeiro* a «puerilidade» e a «obscuridade» do realismo de *O Crime do Padre Amaro* e a inconsistência das personagens de *O Primo Basílio*, enquanto o republicano Silva Jardim acusava este último romance de «imoralíssimo». Pinheiro Chagas, em cartas dirigidas a um jornal brasileiro, em 1880, censurava a falta de patriotismo da obra de Eça. Neste mesmo ano, Alberto Carlos Freire de Oliveira, no opúsculo *A Escola Realista e a Moral*, que oferecia «as mães», condenava os aspectos morais, estilísticos e lingüísticos do Realismo e considerava-o «um escândalo literário da moda».

Dentro deste *espírito polêmico*, assume grande importância o **desenvolvimento da crônica**, gênero ideal, pelo seu caráter híbrido, para a intervenção ideológica, sem o compromisso com a elaboração *ficcional*: *d'As Farpas* de Ramalho e Eça e *Os Gatos* de Fialho, com muito riso se castigaram os costumes portugueses. Mas o *aspecto didático-pedagógico*, que já estava no próprio espírito do nome Conferências, levaria Adolfo Coelho a publicar, durante três anos, a partir de 1873, a *Bibliografia Portuguesa de História e Literatura*, que não trazia notícias de bibliografia estrangeira, ligando, portanto, Portugal ao resto do mundo, como exercia a crítica sobre a produção intelectual portuguesa. A esta iniciativa, juntem-se a *Revista Ocidental* (Lisboa, 1875) de Batalha Reis e Antero, o que era publicado na *Era Nova* (1880-1881), n' *O Positivismo* (Porto, 1878-1882), e a *Revista de Estudos Livres* (Lisboa, 1883-1886), na qual Reis Damaso deixou uma série de artigos sobre o Naturalismo (Eça, Júlio

Lourenço Pinto, Teixeira de Queirós), além daquele estudo em que aponta o uso de técnicas realistas em Julio Dinis. Mesmo revistas como *A Renascença* (Porto, 1878-1879) e o *Museu Ilustrado* (Porto, 1878-1879), que não fecham as portas à produção romântica, fazem questão de sublinhar o seu papel na difusão das novas idéias e publicam, principalmente a primeira, longos artigos de fundo em torno do Realismo-Naturalismo. A elas é de acrescentar *A Crônica* (Porto, 1880), editada por Fialho de Almeida, onde o escritor teria respondido as críticas de Pinheiro Chagas aos escritores pós-queirosianos, e a *Gazeta do Realismo (órgão da última boêmia)*, fundada por Sampaio Bruno e alguns dos que com ele se reuniam na padaria de seu pai. Publicada em Lisboa, a *Gazeta* (1879), que foi apreendida pela polícia, dizia-se um «periódico redigido no Café Lisbonense» e enumerava como redactores Flaubert, Alphonse Daudet (Bruno), Zola, Feydeau, Mendes.

Ainda se faz necessário citar a série de textos escritos por Antero, entre 1886 e 1887, e reunidos sob o título *A Filosofia da Natureza dos Naturalistas* (1894), além dos artigos isolados de teor científico ou teorizante, assinados por outros autores e agrupados ou não, depois, em volumes. É o caso de Silva Pinto, que elogia Eça e critica Teixeira de Queiros, dividindo os escritores realistas em fisiologistas e psicologistas, num opúsculo chamado *Do Realismo na Arte* (1877), depois incluído em *Controvérsias e Estudos Literários*, ao qual se somam ainda os volumes de *Combates e Críticas*. Também notáveis são os textos de Luciano Cordeiro, publicados no *Livro de Crítica, Arte e Literatura Portuguesa d'Hoje*, 1868-1869, e no *Segundo Livro de Crítica*, bem como os de Coelho de Magalhães, *Notas e Impressões* (1890), de Júlio Lourenço Pinto, reunidos em *Estética Naturalista* (1884), e de Alexandre da Conceição, cujos artigos se encontram em *Ensaio de Crítica e Literatura* (1881). Cabe ainda ressaltar o papel de Sampaio Bruno que, em 1890, fez um balanço do Realismo-Naturalismo, em *A Geração Nova*.

No já assinalado *aspecto didático*, devem ser incluídos os prefácios às obras literárias publicadas, destinadas à leitura ou a representação em palco, bem como o fato de se eleger o *romance* como gênero propagado das novas idéias. Como evidencia António Machado Pires, durante o século XIX, mudanças socioculturais tornam o preâmbulo forma corrente de apresentar ao leitor, de maneira rápida um autor ou uma obra. Mas, além das feições de cortesia ou de defesa que as palavras alheias podem vir a ter num prólogo – resalta ainda este amor –, há os “prefácios doutrinários” ou de intervenção”, muito frequentes no Realismo-Naturalismo, envolvendo problemas da função da literatura. É o caso, por exemplo, de Eça de Queirós [prefácio a *Azulejos do Conde de Arnoso* (1886) e carta-prefácio a *O Brasileiro Soares de Luís Magalhães* (1886) [...]

Os conceitos de Realismo variaram e entrecruzaram-se com os de Naturalismo, decorrentes que são de um movimento com a mesma origem na doutrina positivista, na sociologia nascente, nos métodos científicos com base na observação para a formulação de leis. Proudhon, Taine, Comte, Saint-Hilaire, Claude Bernard, Pinel, Lombroso, Esquirol ecoavam na preocupação da literatura produzida por Flaubert e Zola, e, junto com eles, ou isoladamente, na dos críticos e romancistas portugueses. Daí ser usada a expressão Realismo-Naturalismo, embora, didaticamente, se possa dizer que o realismo pressupõe uma atitude científica, que leva a observar os fatos e induzir as leis, enquanto o Naturalismo surge quando a exacerbação do método faz da obra literária ilustração das teses científicas.

A reconstituição das Conferências do Casino feita por Antônio Salgado Júnior, a partir dos jornais de então, mostra, como já se viu, no parágrafo 1 deste texto, que, a sua concepção de Realismo, Eça imprimia um caráter naturalista. Orientação semelhante encontramos n'As *Farpas*, que darão continuidade, no mesmo ano de 1871 das Conferências, a difusão das novas correntes: «A arte moderna não pode já hoje basear-se em risonhas conjecturas abstratas; tem de assentar [...] em fatos de caráter científico, isto é, em fatos que sejam a função das leis sociológicas. Queremos fatos, não queremos exclamações: *Res, non verba*. Foi da palavra *res*, tomada precisamente nessa acepção literária, que se tirou a designação realismo».

Antes dos acontecimentos do Casino, entretanto, Luciano Cordeiro, que já discutira a posição dos românticos e a dos de Coimbra, em «A arte realista», dizia em 1868, em conferência proferida na Sociedade de Agronomia, que a natureza «está conosco e em nós. Somos *ela e dela*», e concluía que «a arte e a Natureza através do homem», acrescentando mais adiante: «o que é certo e simples é que a arte – fato permanente e evolutivo da história – é a idéia e a sensação encarnadas no trabalho humano, chancelado como a próprio pensar e sentir pelas influências e índole do meio onde este trabalho se realiza e gera [...] é a arte que dá a história. Pelo menos comprova-a, corrige-a, completa-a, fixa o meio, isto é, registra a evolução» (...)

O texto de Maria Aparecida Ribeiro chama atenção para o momento realista em Portugal, ocasionado pelas mudanças filosóficas, biológicas, culturais e históricas, mas protagonizado pela intervenção de um grupo de escritores que promoveu a acalorada **Questão Coimbrã ou do Bom Senso e Bom Gosto**. Essa ocasião constitui a dissolução do Romantismo e dá início ao período realista, que vigora entre 1865 e 1890.

Nesse grupo de escritores estavam inscritos, entre outros, os nomes de Eça de Queirós, Antero de Quental e Teófilo Braga, que publicaram **um manifesto**, em 1871, no qual estavam postulados os objetivos das Conferências Democráticas do Casino:

- abrir uma tribuna onde tenham voz as ideias e os trabalhos que caracterizam esse movimento do século, preocupando-nos, sobretudo com a transformação social, moral e política dos povos;
- ligar Portugal com o movimento moderno, fazendo-o assim nutrir-se dos elementos vitais de que vive a humanidade civilizada;
- procurar adquirir a consciência dos fatos que nos rodeiam na Europa;
- agitar na opinião pública as grandes questões da Filosofia e da Ciência moderna;
- estudar as condições da transformação política, econômica e religiosa da sociedade portuguesa.

O projeto das Conferências integra o plano de reforma da sociedade portuguesa e das conferências produzidas. Entre os nomes que encabeçaram o movimento destacaram-se Antero de Quental, Eça de Queirós e Adolfo Coelho, como destacam Saraiva & Lopes (1996, p. 801-803):

O pequeno grupo coimbrão, de que faziam parte, além de Antero e Teófilo, João Augusto Machado de Faria e Maia, Manuel de Arriaga, futuro presidente da República, Eça de Queirós e outros ainda, veio a encontrar-se de novo em Lisboa, restaurando a antiga fraternidade acadêmica num *Cenáculo* com sede em casa de um deles. A estes agregaram-se novos elementos. A partir de 1871, Antero de Quental, regressando de viagens a França, América e à ilha de S. Miguel, tornou-se o mentor do grupo, a que se foram juntando, entre outros, Jaime Batalha Reis, futuro professor de Agronomia; Oliveira Martins, um autodidacta, então empregado comercial; Ramalho Ortigão, influenciado pela convivência com o seu ex-aluno Eça de Queirós; Adolfo Coelho, iniciador dos estudos de lingüística em Portugal; Augusto Soromenho (ou Seromenho), professor no Curso Superior de Letras; Guilherme de Azevedo; Guerra Junqueiro. Das discussões no *Cenáculo*, em que se aliavam a literatura e a boemia, tinham saído de começo obras de pura ficção, como as últimas *Prosas Bárbaras* de Eça de Queirós e os «satânicos» *Poemas de Macadam* atribuídos a um imaginário Carlos Fradique Mendes; a chegada de Antero vem disciplinar as leituras e os interesses e dar um objectivo mais preciso ao grupo. O autor à volta do qual cristaliza a doutrina até então flutuante dos seus componentes e P. J. Proudhon (1809-1865) cuja influência na chamada Geração de 70 se intensifica nesta época. Foi neste círculo que nasceu a iniciativa das *Conferências Democráticas no Casino Lisbonense*. O projecto das Conferências integra-se num largo, embora vago, plano de reforma da sociedade portuguesa. O programa impresso para anunciar e evidenciar a sua realização, sublinhando que «não pode viver e desenvolver-se um povo isolado das grandes preocupações intelectuais do seu tempo», resume as intenções capitais das conferências nestes ambiciosos termos: «Abrir uma tribuna onde tenham voz as idéias e os trabalhos que caracterizam esse movimento do século, preocupando-nos sobretudo com a transformação social, moral e política dos povos; Ligar Portugal com o movimento moderno, fazendo-o assim nutrir-se dos elementos vitais de que vive a humanidade civilizada; Procurar adquirir a consciência dos factos que nos rodeiam na Europa; Agitar na opinião pública as grandes questões da Filosofia e da Ciência moderna; Estudar as condições da transformação política, econômica e religiosa da sociedade portuguesa. Para compreender todo o alcance das Conferências, convém notar que se estava então num ano de grandes acontecimentos – 1871, remate da unificação de Itália, queda do II Império francês, guerra franco-prussiana, Comuna de Paris, que dois membros do *Cenáculo* (Antero e Guilherme de Azevedo) aplaudiram publicamente. No plano interno e o ano em que a Associação Internacional dos Trabalhadores, fundada em 1864, se estende a Portugal, com a cooperação de Antero. O principal promotor em Portugal desta organização, um empregado da Livraria Bertrand, Jose Fontana, tem contactos com o *Cenáculo*, e participa, como organizador administrativo, nas Conferências. É fácil, desta maneira, compreender a importância que lhe dedicaram as autoridades o seu encerramento foi imposto pelo ministro do Reino, Antonio Jose de Ávila, após os ataques de jornais conservadores, que acusavam os conferencistas de intenções subversivas e de serem adeptos da Comuna. A motivação próxima da ordem de encerramento parece ter sido, de impedir a realização de uma conferência que ia por em causa a religião católica, constitucionalmente ligada ao Estado. Das conferências produzidas, salientaram-se as de Antero, Eça de Queirós e Adolfo Coelho. Antero, além da conferência inaugural, desenvolveu o tema das *Causas da Decadência dos Povos Peninsulares*, que eram, segundo ele, três: a reacção religiosa

consumada pelo Concílio de Trento; a centralização política realizada pela monarquia absoluta, com a conseqüente perda das liberdades medievais; um sistema econômico de rapina guerreira que, atalhando o desenvolvimento da pequena burguesia, detivera, na Península, a evolução econômica de parte da Europa. Antero limitava-se a sistematizar pontos de vista que tinham já sido sustentados em diversas ocasiões por Alexandre Herculano: a sua conferência causou profunda impressão, foi editada em folheto e suscitaria ainda em 1879 uma reflexão correctiva de Oliveira Martins na *História da Civilização Ibérica*. Sob o título *A Nova Literatura*, Eça de Queirós versou o tema *O Realismo como nova expressão da Arte* – combinando sugestões de Taine e de Proudhon. Defendeu uma teoria da arte que a considera condicionada por factores diversos, uns permanentes (o meio, o momento e a raça), outros acidentais ou históricos (ideais directores de cada sociedade); apontou-lhe uma missão social e moralizadora; criticou a literatura romântica por fugir a sua época; e indicou como missão histórica da nova literatura criticar a velha sociedade, abrindo caminho a Revolução - missão proposta a nova escola «realista», que Eça exemplificou na pintura com Courbet (que aliás não conhecia de modo directo) e na literatura com a *Madame Bovary*, de Flaubert. Eça não publicou o seu texto, que se reconstitui pelas notícias jornalísticas e seus posteriores comentários. (...)

Amparados nessas finalidades, o movimento se instaura em solo português apresentando como abordagem fundamental a temática social e uma maneira prática de tratar dos assuntos da realidade, principalmente aqueles que dizem respeito às relações do ser humano, como a miséria, a pobreza, a prostituição, entre outros temas que revelam o lado do homem ocultado pelo Romantismo.

Enquanto a primeira metade do século XIX esteve preocupada em reconhecer sua nação e valorizar os ídolos e os valores positivos da humanidade, o Realismo surge para reagir ao subjetivismo do período anterior, apresentando-se envolto em intenso caráter ideológico, político e social. As narrativas realistas expõem seus temas com linguagem clara, direcionada à questão principal explorada.

O cenário, portanto, foi ilustrado pela geração de 70, que dá prosseguimento às ideias realistas, a Questão Coimbrã e as Conferências Democráticas do Casino Lisbonense.

O movimento Realista foi impulsionado em meios políticos e fatos como a queda do Segundo Império e a Comuna de Paris em 1871 incitaram os ânimos daqueles que acreditavam que o socialismo poderia passar a ser uma possibilidade de alterar o Estado. Essas idéias eram empreendidas pelo grupo do Cenáculo que organizou o ciclo de conferências democráticas no Casino Lisbonense. Na proposta dessa geração estava “estudar as condições de transformação política, econômica e religiosa da sociedade portuguesa”. O arrojado dessa geração foi impedida pelo Governo que coibiu as conferências, o que provocou a dispersão do grupo de onze intelectuais, que se designava a si próprio por Os Vencidos da Vida. Com o fim das Conferências, os encontros passaram a ser semanais, no Hotel Bragança.

No projeto das Conferências foram cumpridas cinco seções e outras cinco deixaram de ser realizadas.

Conferências realizadas:

- “O Espírito das Conferências”, 22 de Maio, por Antero de Quental;
- “Causas da Decadência dos Povos Peninsulares”, 24 de Maio, por Antero de Quental;
- “Literatura Portuguesa”, por Augusto Soromenho;
- “A Literatura Nova” ou “O Realismo como nova expressão da arte”, por Eça de Queiroz;
- “A Questão do Ensino”, por Adolfo Coelho, a 19 de junho.

Conferências não realizadas:

- “Os Historiadores Críticos de Jesus”, por Salomão Sáraga
- “O Socialismo”, por Jaime Batalha Reis
- “A República”, por Antero de Quental
- “A Instrução Primária”, por Adolfo Coelho
- “A dedução positiva da Ideia Democrática”, por Augusto Fuschini;

## EÇA DE QUEIRÓS E A PROSA REALISTA

O texto de Antonio Saraiva e Óscar Lopes (1996), disposto a seguir, informa alguns dados sobre um dos maiores, senão o maior prosador do realismo português – Eça de Queirós. Dono de uma prosa criativa que se enquadra entre o Realismo-Naturalismo, seus textos elaboram a representação da sociedade burguesa de forma irônica.

---

(...) Só quase no fim do curso se estréia como escritor, em folhetins iniciados por *Notas Marginais*, na *Gazeta de Portugal*, que pela sua novidade foram estranhados até ao riso, porque o nosso público, mesmo o mais informado, não estava preparado para o novo estilo literário que o autor, fantasista e familiarizado com a recente literatura em francês, pela primeira vez cultivava em Portugal. Estes folhetins vieram a ser escolhidos e publicados postumamente nas *Prosas Bárbaras*. Depois de abrir banca de advogado em Lisboa, aceita a redação de um jornal de Évora, o bissemanário *Distrito de Évora*, mas regressa pouco depois e agrega-se ao *Cenáculo*. Sob o impulso de Antero, dedica-se aqui ao estudo de Proudhon. Uma viagem que faz ao Oriente para assistir à inauguração do canal de Suez encontra-o já numa fase decisiva da sua evolução mental — o que se detecta nas impressões de viagem, aliás também sugestionadas por certos orientistas, as quais deixam vários rastros importantes nas obras posteriores, e que vieram a ser parcialmente inseridas no livro póstumo *O Egipto*, organizado e muito retocado pelo filho mais

velho. É no ano seguinte que publica, em folhetins, no *Diário de Notícias*, de colaboração com Ramalho, a sua primeira tentativa ficcionista — *O Mistério da Estrada de Sintra* —, um imbróglio de paródia romântico-passional onde sobressaem páginas queirosianas sobre um cruzeiro mediterrâneo ou sobre as motivações do adultério (edição revista 1884); que lança, também com Ramalho, *As Farpas*, e que profere a citada conferência no Casino, onde se acusam leituras de Proudhon, de Taine, de Flaubert, de Renan. A carreira administrativa, que escolhera, levava-o a Leiria como administrador do concelho, e no ambiente desta cidade situa o entrecho do primeiro romance que empreende dentro da orientação definida na conferência, o *Crime do Padre Amaro*. Concorrera, entretanto, à diplomacia, e com a sua colocação em Havana, em 1872, afasta-se do meio português, onde só volta a viver curtos períodos; saliente-se notáveis relatórios consulares, que denunciam a exploração de emigrantes chineses através de Macau e as condições de uma greve nas minas britânicas, e uma viagem aos Estados Unidos. Transferido em 74 para Inglaterra, escreve aí *O Primo Basílio*, romance editado em volume em 1878, enquanto apura o texto do *Padre Amaro*, precipitadamente saído na *Revista Ocidental* (75) e depois, muito remodelado, em volume, no ano seguinte, e novamente refundido ainda em 1880. Planejou entretanto um grande empreendimento, uma colecção de novelas com o título de *Cenas Portuguesas*, que refundiu por van as vezes e sob diversos títulos: daí nasceu a panorâmica social de *Os Maias*, além de um conjunto de obras postumamente publicadas, mas ainda hoje carecentes de edição crítica. De caminho ia escrevendo obras em que a fantasia tem maior papel, como *O Mandarim* (1880) e *A Relíquia* (1887), enviava para jornais portugueses e brasileiros comentários sobre a vida política mundial, por vezes satíricos e extremamente sagazes (reunião póstuma em *Cartas de Inglaterra, Cartas de Londres*). Com *Os Maias* (afinal só publicados em 88) pode considerar-se encerrada a fase da obra de Eça de Queiros iniciada com *O Crime do Padre Amaro*. O autor ligara-se a uma família aristocrática, casando com a irmã de um amigo seu, o conde de Resende. Fixa-se em Paris, para onde é nomeado cônsul em 1889. E sente-se que este observador do mundo, que envia da Capital da Civilização para os países de língua portuguesa (Portugal e Brasil) os seus *Bilhetes de Paris, Cartas Familiares e Ecos de Paris*, se decepciona cada vez mais com a mais famosa capital européia do tempo. Ainda principia a publicação de duas obras, a *Correspondência de Fradique Mendes*, na «*Revista de Portugal*» (1889-90), e *A Ilustre Casa de Ramires*, na «*Revista Moderna*» (1897), obras que só postumamente vieram a ser editadas em volume, apenas em parte revistas pelo autor. Mas a sua pena, cada vez mais atarefada, dispersa-se em empreendimentos vários: além da colaboração nos jornais portugueses e brasileiros, funda e dirige uma importante revista, a «*Revista de Portugal*» (1889-1892), onde colaboram alguns dos seus companheiros de geração e outros, como Antero, Oliveira Martins, Alberto Sampaio, Moniz Barreto, etc.; co-organiza e prefacia o *Almanaque Enciclopédico* (1896, 1897). É no meio desta azafama, alias destinada a prover a uma família cada vez mais numerosa, que Eça morre na sua residência de Neuilly, Paris. Deixava ainda inédito um episódio considerável. (SARAIVA & LOPES, 1996, p. 855-857)

Maria Aparecida Ribeiro entende a produção eciana em três fases:

1) a primeira está determinada entre os primeiros escritos na *Gazeta de Portugal* e a publicação d' *O Mistério da Estrada de Sintra*, em 1870;

2) a segunda se inicia com as Conferências do Casino Lisbonense e a participação n'as *Farpas*;

3) a terceira é marcada pela publicação da carta-prefácio de *O Mandarim*, em 1884, e culmina com a publicação dos romances *A ilustre casa de Ramires*, em 1900, e *A Cidade e as Serras*, em 1901.

A circulação primeira da narrativa assinada por Eça de Queirós foi na *Gazeta de Portugal*. Essa prosa era inspirada em assuntos da vida cotidiana, mas traz como atrativo principal a pitada de ataque à burguesia, como também a fina observação para as instituições consagradas, como a Igreja e a família tradicional portuguesa. Seu olhar aguçado apontou a outra face da sociedade portuguesa, aquela que continha males, como o adultério, o ócio feminino, as crises do clero, entre outras abordagens que traduzem a rebeldia do momento.

Como já afirmamos, a carreira de Eça de Queirós nas letras tem início com a participação regular em jornais e revistas, dentre eles, *Gazeta de Portugal* (1866-1867), *Distrito de Évora* (1867); *As Farpas/Uma Campanha Alegre* (1871-1872), *Actualidade* (1877-1878), *Gazeta de Notícias* (1880-1897), *Revista de Portugal* (1889-1892), *Revista Moderna* (1897-1899). A frequência dos textos de Eça de Queirós nos periódicos constituiu uma parte importante na sua carreira, pois ali foram veiculados, além dos textos de ficção, os de não ficção, que constituiriam mais tarde a categoria dos textos doutrinários. A colaboração do escritor português em jornais e revistas não ficou limitada ao seu país de origem. Eça publicou também em folhas diárias brasileiras, como a *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro, entre 1880 e 1897, por meio da qual foi possível aos leitores brasileiros apreciarem entre os títulos do autor, os seguintes: *A Relíquia*, a transcrição do capítulo final de *Os Maias*, as cartas “Ao Visconde de A. T.”, “A Mme de Jouarre, II”, “A Oliveira Martins”, cartas de Fradique Mendes (“A Clara”, I, II, III, IV) e os contos “Civilização” [do qual se originou *A Cidade e as Serras*], “As histórias: Frei Genebro”, “O defunto” e “O tesouro”.

Sem dúvida, a escrita de Eça de Queirós modernizou a literatura portuguesa com uma ironia feroz e um humor refinado. Sua prosa, dividida entre contos e romances, foi fundamental como ilustração realista e expressa, com lucidez, as mazelas sociais de um Portugal finissecular aquém do progresso europeu.

No conjunto da sua obra registram-se os seguintes títulos:

- *O mistério da estrada de Sintra* (1870),
- *O Crime do Padre Amaro* (1875),
- *A tragédia da rua das flores* (1877-78),

- *O Primo Basílio* (1878),
- *O mandarim* (1880),
- *As minas de Salomão* (1885),
- *A relíquia* (1887),
- *Os Maias* (1888),
- *Uma campanha alegre* (1890-91),
- *O tesouro* (1893),
- *A Aia* (1894),
- *Adão e Eva no paraíso* (1897),
- *Correspondência de Fradique Mendes* (1900),
- *A Ilustre Casa de Ramires* (1900),
- *A cidade e as serras* (1901, póstumo),
- *Contos* (1902, póstumo),
- *Prosas bárbaras* (1903, póstumo),
- *Cartas de Inglaterra* (1905, póstumo),
- *Ecos de Paris* (1905, póstumo),
- *Cartas familiares e bilhetes de Paris* (1907, póstumo),
- *Notas contemporâneas* (1909, póstumo),
- *Últimas páginas* (1912, póstumo),
- *A Capital* (1925, póstumo),
- *O conde de Abranhos* (1925, póstumo),
- *Alves & Companhia* (1925, póstumo),
- *Correspondência* (1925, póstumo),
- *O Egípto* (1926, póstumo),
- *Cartas inéditas de Fradique Mendes* (1929, póstumo),
- *Eça de Queirós entre os seus – Cartas íntimas* (1949, póstumo).

Se você desejar conhecer mais de perto uma das obras relacionadas, consulte os seguintes sites:

<http://www.gutenberg.org/browse/authors/q#a4852>

<http://purl.pt/index/geral/aut/PT/10528.html>

Entretanto, convém assinalar que a obra que fez repercutirem os anseios realistas não ficou a salvo da crítica, que também observava o escritor com olhos argutos. Avaliado das mais diferentes maneiras, restou à narrativa eciana a comparação com grandes escritores mundiais, ora para enaltecê-lo, ora para denegrir sua imagem e entendê-lo como mero imitador. Felizmente, com o passar dos séculos, a crítica compreendeu o espírito criador do escritor e reconheceu seu fazer literário, à parte os demais já produzidos até sua estreia.

Entre seus críticos figurou o nome de Machado de Assis, que, à época da publicação do romance *O Primo Basílio*, publicado na revista *O Cruzeiro*, em 16 de abril de 1878, acusou o escritor de plágio quando afirmou que o romancista português seguiu os passos de Émile Zola, ao afirmar que “*O Crime do Padre Amaro* é imitação do romance de Zola, *La Faute de l’Abbé Mouret*”. O crítico brasileiro assevera ainda sobre a sensibilidade literária de Eça de Queirós, acusando-o de tratar “o escuso e o torpe com um carinho minucioso”. Machado de Assis não mede as palavras ao tratar do segundo romance de Eça – *O Primo Basílio*. Associando-o a uma cópia de um romance de Balzac, *Eugenie Grandet*, chega a nomear o escritor português de “ventríloquo”, uma vez que denomina suas personagens de “títeres”.

Mas a que se deve a reflexão de Machado? Fruto do tempo em que vivia, a opinião de Machado sobre Eça e o seu *Primo Basílio* recebe uma retratação do mesmo crítico em 1900, à época da morte do escritor português. Machado afirma na crítica de agosto de 1900 que a escrita de Eça começou “pela estranheza e acabou pela admiração”. A redenção do crítico diante de Eça não era admirável, pois desmerecer o romancista português seria desconhecer o maior prosador realista àquela altura em Portugal. Contudo, tudo ao seu tempo. Há de se compreender os estranhamentos que não foram particulares somente a Machado de Assis, afinal, como receber de bom grado a parte menos bonita da sociedade? Eram justas a estranheza e estupefação, assim como era lógico procurarem-lhe os defeitos na obra a fim de desmerecê-la. Mas, felizmente, à língua de Camões, “mudam-se os tempos, mudam-se as vontades”. Aclimatado o Realismo, deixou-nos prodigiosas narrativas, sejam em contos ou romances, capazes de representar a época finissecular com verossimilhança em seus enredos. É diante dessa narrativa que somos capazes de contemplar a parte “feia” das almas, como a inveja e a ambição tão bem representadas no conto “O Tesouro”, de Eça de Queirós; ou, ainda, a vilania de uma senhora aparentemente doce e meiga em “Singularidades de uma rapariga loira” e, com certo incômodo e depois pena e cumplicidade, nós nos deparamos com a Luiza e seu primo Basílio, numa narrativa envolta em paixão, esperança e traição, bem à moda realista de fazer narrativa.

## EXERCÍCIO

- 1) Leia o conto *José Matias*, de Eça de Queirós, e identifique no conto as principais temáticas realistas.
- 2) Leia o romance *O primo Basílio* e cumpra as tarefas abaixo:
  - a) Disserte sobre crítica social à sociedade representada no romance;
  - b) Identifique, na obra, a protagonista e sua principal antagonista – faça uma descrição do perfil psicológico das duas personagens, associando-as ao perfil das personagens realistas.

## LEITURA COMPLEMENTAR 1

---

### A Questão Coimbra

O primeiro sinal da renovação literária e ideológica para a entrada do Realismo, em Portugal, foi dado na Questão Coimbra, onde se defrontaram os defensores do status quo literário e um grupo de jovens escritores estudantes em Coimbra, mais ou menos entusiasmados pelas leituras e correntes indicadas.

Castilho – aliás um pouco incongruente – tornou-se em uma espécie de padrinho oficial de escritores mais novos, tais como Ernesto Biester, Tomas Ribeiro ou Pinheiro Chagas. Como já vimos, constelou-se a sua volta um grupo de admiradores e protegidos («escolado elogio mutuo», dirá Antero), em que o academismo e o formalismo anódino das produções literárias correspondiam coerentemente à hipocrisia das relações humanas, e em que toda a audácia tendia a neutralizar-se. Este grupo trava diversas escaramuças defensivas desde 1862, e sobretudo em 1864-65.

Em 1865, solicitado a apadrinhar com um posfácio O Poema da Mocidade de Pinheiro Chagas, Castilho aproveitou a ocasião para, sob a forma de uma Carta ao editor Antonia Maria Pereira, inculcar o poeta apadrinhado como candidato mais idóneo à cadeira de Literaturas Modernas no Curso Superior de Letras, e censurar um grupo de jovens de Coimbra, acusando-os de exibicionismo livresco, de obscuridade propositada e de tratarem temas que nada tinham que ver com a poesia. Os escritores mencionados eram Teófilo Braga, autor dos poemas Visão dos Tempos e Tempestades Sonoras (futuro candidato a essa cadeira de Literatura); Antero de Quental, que então publicara as Odes Modernas; e um jovem e verboso deputado, Vieira de Castro, o único aliás que Castilho exceptuava da sua ridicularização, um tanto eufemística, da «escola coimbrã». O desencadeamento da Questão só se compreende se o relacionarmos com uma série de antecedentes que vem desde a crítica à Conversação Preambular elogiativa do D. Jaime por Castilho, feita em artigos de Ramalho Ortigão, Pereira de Castro e João de Deus, até uma leitura dos poemas, ainda então inéditos, de Antero e Teófilo a Castilho, que os acolheu com hiperbólica ironia, e, finalmente, até escaramuças jornalísticas entre Pinheiro Chagas, crítico dos «coimbrões», e Germano Meireles, seu apologeta.

Antero de Quental respondeu numa carta aberta a Castilho, que saiu em folheto: Bom Senso e Bom Gosto. Nela defendia a independência dos jovens escritores; apontava a gravidade da missão dos poetas na época de grandes transformações em curso, a necessidade de eles serem os arautos do pensamento revolucionário e os representantes do «Ideal»: metia a ridículo a futilidade, a insignificância e o provincianismo da poesia de Castilho. O que sobressai destes textos de Antero é a constante invocação da integridade moral-social. Pouco depois Teófilo Braga solidarizava-se com Antero no folheto Teocracias Literárias, 1866. Entretanto, Antero desenvolvia as idéias já expostas na Carta a Castilho com o folheto A Dignidade das Letras e as Literaturas Oficiais, 1865; aí, em termos aliás muito idealistas, reivindicava uma literatura militante dirigida a «Nação verdadeira [...] três milhões de homens que

trabalham, suam, produzem», terminando, em apêndice, por uma extensa apreciação da obra de Castilho, redigida em termos que ostentam, e em geral atingem, uma séria ponderação.

Castilho não reagiu publicamente; mas conseguiu a intervenção de amigos seus. Nas intervenções de uma parte e de outra, o problema central levantado por Antero ficou apagado por considerações pessoalistas, mostrando-se alguns dos polemistas impressionados com a irreverência dos jovens em relação aos mestres, sobretudo com a brutalidade das alusões de Antero e de Teófilo à idade e à cegueira física de Castilho. Foi o caso de um folhetinista eclético, Ramalho Ortigão, num opúsculo intitulado *A Literatura de Hoje*, 1866, que deu lugar a um duelo do autor com Antero. Camilo Castelo Branco interveio de forma ambígua, a pedido de Castilho, com o opúsculo *Vaidades Irritadas e Irritantes*, 1866. Na realidade, pouco se acrescentou aos dois folhetos de Antero durante os meses que a polémica durou ainda (SARAIVA & LOPES, 1996, p. 800-801).

---

Criado o cenário de polémica, não era possível esperar outro efeito da produção literária que, ainda guardando o tom moralizante, apresentava-se sob a pena de Eça de Queirós como a produção de ficção realista que contribui para a exposição de elementos críticos da sociedade de Lisboa. A ficção queirosiana, esboçada, na maioria das vezes, a partir de cenas domésticas, proporciona ao leitor o contato com as debilidades morais das personagens e a degenerescência de uma sociedade burguesa representadas pelo discurso estilístico da adjetivação que proporciona uma análise aguda da realidade ali recriada. Eça de Queirós serve como excelente exemplo do maior prosador do período realista/naturalista em Portugal.

## LEITURA COMPLEMENTAR 2

---

### O Primo Basílio

Machado de Assis

(Revista *O Cruzeiro*, 16 de abril de 1878)

Um dos bons e vivazes talentos da atual geração portuguesa, o Sr. Eça de Queirós, acaba de publicar o seu segundo romance, *O Primo Basílio*. O primeiro, *O Crime do Padre Amaro*, não foi decerto a sua estréia literária. De ambos os lados do Atlântico, apreciávamos há muito o estilo vigoroso e brilhante do colaborador do Sr. Ramalho Ortigão, naquelas agudas Farpas, em que aliás os dois notáveis escritores formaram um só. Foi a estréia no romance, e tão ruidosa estréia, que a crítica e o público, de mãos dadas, puseram desde logo o nome do autor na primeira galeria dos contemporâneos. Estava obrigado a prosseguir na carreira encetada; digamos melhor, a colher a palma do triunfo. Que é, e completo e incontestável.

Mas esse triunfo é somente devido ao trabalho real do autor? O Crime do Padre Amaro revelou desde logo as tendências literárias do Sr. Eça de Queirós e a escola a que abertamente se filiava. O Sr. Eça de Queirós é um fiel e aspérrimo discípulo do realismo propagado pelo autor do Assommoir. Se fora simples copista, o dever da crítica era deixá-lo, sem defesa, nas mãos do entusiasmo cego, que acabaria por matá-lo; mas é homem de talento, transpôs ainda há pouco as portas da oficina literária; e eu, que lhe não nego a minha admiração, tomo a peito dizer-lhe francamente o que penso, já da obra em si, já das doutrinas e práticas, cujo iniciador é, na pátria de Alexandre Herculano e no idioma de Gonçalves Dias.

Que o Sr. Eça de Queirós é discípulo do autor do Assommoir, ninguém há que o não conheça. O próprio Crime do Padre Amaro é imitação do romance de Zola, *La Faute de l'Abbé Mouret*. Situação análoga, iguais tendências; diferença do meio; diferença do desenlace; idêntico estilo; algumas reminiscências, como no capítulo da missa, e outras; enfim, o mesmo título. Quem os leu a ambos, não contestou decerto a originalidade do Sr. Eça de Queirós, porque ele a tinha, e tem, e a manifesta de modo afirmativo; creio até que essa mesma originalidade deu motivo ao maior defeito na concepção do **Crime do Padre Amaro**. O Sr. Eça de Queirós alterou naturalmente as circunstâncias que rodeavam o padre Mouret, administrador espiritual de uma paróquia rústica, flanqueado de um padre austero e ríspido; o padre Amaro vive numa cidade de província, no meio de mulheres, ao lado de outros que do sacerdócio só têm a batina e as propinas; vê-os concupiscentes e maritalmente estabelecidos, sem perderem um só átomo de influência e consideração. Sendo assim, não se compreende o terror do padre Amaro, no dia em que do seu erro lhe nasce um filho, e muito menos se compreende que o mate. Das duas forças que lutam na alma do padre Amaro, uma é real e efetiva – o sentimento da paternidade; a outra é quimérica e impossível – o terror da opinião, que ele tem visto tolerante e cúmplice no desvio dos seus confrades; e não obstante, é esta a força que triunfa. Haverá aí alguma verdade moral?

Ora bem, compreende-se a ruidosa aceitação do Crime do Padre Amaro. Era realismo implacável, conseqüente, lógico, levado à puerilidade e à obscuridade. Víamos aparecer na nossa língua um realista sem reboço, sem atenuações, sem melindres, resoluto a vibrar o camartelo no mármore da outra escola, que aos olhos do Sr. Eça de Queirós parecia uma simples ruína, unia tradição acabada. Não se conhecia no nosso idioma aquela reprodução fotográfica e servil das coisas mínimas e ignóbeis. Pela primeira vez, aparecia um livro em que o escuso e o – digamos o próprio termo, pois tratamos de repelir a doutrina, não o talento, e menos o homem, – em que o escuso e o torpe eram tratados com um carinho minucioso e relacionados com uma exaço de inventário. A gente de gosto leu com prazer alguns quadros, excelentemente acabados, em que o Sr. Eça de Queirós esquecia por minutos as preocupações da escola; e, ainda nos quadros que lhe destoavam, achou mais de um rasgo feliz, mais de uma expressão verdadeira a maioria, porém, atirou-se ao inventário. Pois que havia de fazer a maioria, senão admirar a fidelidade de um autor, que não esquece nada, e não oculta nada? Porque a nova poética é isto, e só chegará à perfeição no dia em que nos disser o número exato dos fios de que se compõe um lenço de cambraia ou um esfregão de cozinha. Quanto à ação em si,

e os episódios que a esmaltam, foram um dos atrativos do Crime do Padre Amaro, e o maior deles; tinham o mérito do pomo defeso. E tudo isso, saindo das mãos de um homem de talento, produziu o sucesso da obra.

Certo da vitória, o Sr. Eça de Queirós reincidiu no gênero, e trouxe-nos o Primo Basílio, cujo êxito é evidentemente maior que o do primeiro romance, sem que, aliás, a ação seja mais intensa, mais interessante ou vivaz, nem mais perfeito o estilo. A que atribuir a maior aceitação deste livro? Ao próprio fato da reincidência, e, outrossim, ao requinte de certos lances, que não destoaram do paladar público. Talvez o autor se enganou em um ponto. Uma das passagens que maior impressão fizeram, no Crime do Padre Amaro, foi a palavra de calculado cinismo, dita pelo herói. O herói do Primo Basílio remata o livro com um dito análogo; e, se no primeiro romance é ele característico e novo, no segundo é já rebuscado, tem um ar de clichê; enfastia. Excluído esse lugar, a reprodução dos lances e do estilo é feita com o artifício necessário, para lhes dar novo aspecto e igual impressão.

Vejamos o que é o Primo Basílio e comecemos por uma palavra que há nele. Um dos personagens, Sebastião, conta a outro o caso de Basílio, que, tendo namorado Luísa em solteira, estivera para casar com ela; mas falindo o pai, veio para o Brasil, donde escreveu desfazendo o casamento. – Mas é a Eugênia Grandet! exclama o outro. O Sr. Eça de Queirós incumbiu-se de nos dar o fio da sua concepção. Disse talvez consigo: – Balzac separa os dois primos, depois de um beijo (aliás, o mais casto dos beijos). Carlos vai para a América; a outra fica, e fica solteira. Se a casássemos com outro, qual seria o resultado do encontro dos dois na Europa? – se tal foi a reflexão do autor, devo dizer, desde já, que de nenhum modo plagiou os personagens de Balzac. A Eugênia deste, a provinciana singela e boa, cujo corpo, aliás robusto, encerra uma alma apaixonada e sublime, nada tem com a Luísa do Sr. Eça de Queirós. Na Eugênia, há uma personalidade acentuada, uma figura moral, que por isso mesmo nos interessa e prende; a Luísa – força é dizê-lo – a Luísa é um caráter negativo, e no meio da ação ideada pelo autor, é antes um títere do que uma pessoa moral.

Repito, é um títere; não quero dizer que não tenha nervos e músculos; não tem mesmo outra coisa; não lhe peçam paixões nem remorsos; menos ainda consciência.

Casada com Jorge, faz este uma viagem ao Alentejo, ficando ela sozinha em Lisboa; aparece-lhe o primo Basílio, que a amou em solteira. Ela já o não ama; quando leu a notícia da chegada dele, doze dias antes, ficou muito “admirada”; depois foi cuidar dos coletes do marido. Agora, que o vê, começa por ficar nervosa; ele lhe fala das viagens, do patriarca de Jerusalém, do papa, das luvas de oito botões, de um rosário e dos namoros de outro tempo; diz-lhe que estimara ter vindo justamente na ocasião de estar o marido ausente. Era uma injúria: Luísa fez-se escarlate; mas à despedida dá-lhe a mão a beijar, dá-lhe até a entender que o espera no dia seguinte ele sai; Luísa sente-se “afogueada, cansada”, vai despir-se diante de um espelho, “olhando-se muito, gostando de se ver branca”. A tarde e a noite gasta-as a pensar ora no primo, ora no marido. Tal é o intróito, de uma queda, que nenhuma razão moral explica, nenhuma paixão, sublime ou subalterna, nenhum amor, nenhum despeito,

nenhuma perversão sequer. Luísa resvala no lodo, sem vontade, sem repulsa, sem consciência; Basílio não faz mais do que empuxá-la, como matéria inerte, que é. Uma vez rolada ao erro, como nenhuma flama espiritual a alenta, não acha ali a saciedade das grandes paixões criminosas: rebolca-se simplesmente. Assim, essa ligação de algumas semanas, que é o fato inicial e essencial da ação, não passa de um incidente erótico, sem relevo, repugnante, vulgar. Que tem o leitor do livro com essas duas criaturas sem ocupação nem sentimentos? Positivamente nada.

E aqui chegamos ao defeito capital da concepção do Sr. Eça de Queirós. A situação tende a acabar, porque o marido está prestes a voltar do Alentejo, e Basílio começa a enfastiar-se, e, já por isso, já porque o instiga um companheiro seu, não tardará a trasladar-se a Paris. Interveio, neste ponto, uma criada. Juliana, o caráter mais completo e verdadeiro do livro; Juliana está enfadada de servir; espreita um meio de enriquecer depressa; logra apoderar-se de quatro cartas; é o triunfo, é a opulência. Um dia em que a ama lhe ralha com aspereza, Juliana denuncia as armas que possui. Luísa resolve fugir com o primo; prepara um saco de viagem, mete dentro alguns objetos, entre eles um retrato do marido. Ignoro inteiramente a razão fisiológica ou psicológica desta precaução de ternura conjugal: deve haver alguma; em todo caso, não é aparente. Não se efetua a fuga, porque o primo rejeita essa complicação; limita-se a oferecer o dinheiro para reaver as cartas, – dinheiro que a prima recusa – despede-se e retira-se de Lisboa. Daí em diante o cordel que move a alma inerte de Luísa passa das mãos de Basílio para as da criada. Juliana, com a ameaça nas mãos, obtém de Luísa tudo, que lhe dê roupa, que lhe troque a alcova, que lhe forneça de palhinha, que a dispense de trabalhar. Faz mais: obriga-a a varrer, a engomar, a desempenhar outros misteres imundos. Um dia Luísa não se contém; confia tudo a um amigo de casa, que ameaça a criada com a polícia e a prisão, e obtém assim as fatais letras. Juliana sucumbe a um aneurisma; Luísa, que já padecia com a longa ameaça e perpétua humilhação, expira alguns dias depois.

Um leitor perspicaz terá já visto a incongruência da concepção do Sr. Eça de Queirós, e a inanidade do caráter da heroína. Suponhamos que tais cartas não eram descobertas, ou que Juliana não tinha a malícia de as procurar, ou enfim que não havia semelhante fâmula em casa, nem outra da mesma índole. Estava acabado o romance, porque o primo enfastiado seguiria para França, e Jorge regressaria do Alentejo; os dois esposos voltavam à vida exterior. Para obviar a esse inconveniente, o autor inventou a criada e o episódio das cartas, as ameaças, as humilhações, as angústias e logo a doença, e a morte da heroína. Como é que um espírito tão esclarecido, como o do autor, não viu que semelhante concepção era a coisa menos congruente e interessante do mundo? Que temos nós com essa luta intestina entre a ama e a criada, e em que nos pode interessar a doença de uma e a morte de ambas? Cá fora, uma senhora que sucumbisse às hostilidades de pessoa de seu serviço, em consequência de cartas extraviadas, despertaria certamente grande interesse, e imensa curiosidade; e, ou a condenássemos, ou lhe perdoássemos, era sempre um caso digno de lástima. No livro é outra coisa, Para que Luísa me atraia e me prenda, é preciso que as tribulações que a afligem venham dela mesma; seja uma rebelde ou uma arrependida; tenha remorsos ou imprecações; mas, por Deus!

dê-me a sua pessoa moral. Gastar o aço da paciência a fazer tapar a boca de uma cobiça subalterna, a substituí-la nos misteres ínfimos, a defendê-la dos ralhos do marido, é cortar todo o vínculo moral entre ela e nós. Já nenhum há, quando Luísa adoece e morre. Por quê? porque sabemos que a catástrofe é o resultado de uma circunstância fortuita, e nada mais; e conseqüentemente por esta razão capital: Luísa não tem remorsos tem medo.

Se o autor, visto que o Realismo também inculca vocação social e apostólica, intentou dar no seu romance algum ensinamento ou demonstrar com ele alguma tese, força é confessar que o não conseguiu, a menos de supor que a tese ou ensinamento seja isto: – A boa escolha dos fâmulos é uma condição de paz no adultério. A um escritor esclarecido e de boa fé, como o Sr. Eça de Queirós, não seria lícito contestar que, por mais singular que pareça a conclusão, não há outra no seu livro. Mas o autor poderia retorquir: – Não, não quis formular nenhuma lição social ou moral; quis somente escrever uma hipótese; adoto o realismo, porque é a verdadeira forma da arte e a única própria do nosso tempo e adiantamento mental; mas não me proponho a lecionar ou curar; exerço a patologia, não a terapêutica. A isso responderia eu com vantagem: – Se escreveis uma hipótese dai-me a hipótese lógica, humana, verdadeira. Sabemos todos que é aflitivo o espetáculo de uma grande dor física; e, não obstante, é máxima corrente em arte, que semelhante espetáculo, no teatro, não comove a ninguém; ali vale somente a dor moral. Ora bem; aplicai esta máxima ao vosso realismo, e sobretudo proporcionai o efeito à causa, e não exijais a minha comoção a troco de um equívoco.

E passemos agora ao mais grave, ao gravíssimo.

Parece que o Sr. Eça de Queirós quis dar-nos na heroína um produto da educação frívola e da vida ociosa; não obstante, há aí traços que fazem supor, à primeira vista, uma vocação sensual. A razão disso é a fatalidade das obras do Sr. Eça de Queirós – ou, noutros termos, do seu realismo sem condescendência: é a sensação física. Os exemplos acumulam-se de página a página; apontá-los, seria reuni-los e agravar o que há neles desvendado e cru. Os que de boa fé supõem defender o livro, dizendo que podia ser expurgado de algumas cenas, para só ficar o pensamento moral ou social que o engendrou, esquecem ou não reparam que isso é justamente a medula da composição. Há episódios mais crus do que outros. Que importa eliminá-los? Não poderíamos eliminar o tom do livro. Ora, o tom é o espetáculo dos ardores, exigências e perversões físicas. Quando o fato lhe não parece bastante caracterizado com o termo próprio, o autor acrescenta-lhe outro impróprio. De uma carvoeira, à porta da loja, diz ele que apresentava a “gravidez bestial”. Bestial por quê? Naturalmente, porque o adjetivo avoluma o substantivo e o autor não vê ali o sinal da maternidade humana; vê um fenômeno animal, nada mais.

Com tais preocupações de escola, não admira que a pena do autor chegue ao extremo de correr o reposteiro conjugal; que nos talhe as suas mulheres pelos aspectos e trejeitos da concupiscência; que escreva reminiscências e alusões de um erotismo, que Proudhon chamaria onissexual e onímodo; que no meio das tribulações que assaltam a heroína, não lhe infunda no coração, em relação ao esposo, as

esperanças de um sentimento superior, mas somente os cálculos da sensualidade e os “ímpetos de concubina”; que nos dê as cenas repugnantes do Paraíso; que não esqueça sequer os desenhos torpes de um corredor de teatro. Não admira; é fatal; tão fatal como a outra preocupação correlativa. Ruim moléstia é o catarro; mas por que hão de padecer dela os personagens do Sr. Eça de Queirós? No Crime do Padre Amaro há bastantes afetados de tal achaque; no Primo Basílio fala-se apenas de um caso: um indivíduo que morreu de catarro na bexiga. Em compensação há infinitos “jactos escuros de saliva”. Quanto à preocupação constante do acessório, bastará citar as confidências de Sebastião a Juliana, feitas casualmente à porta e dentro de uma confeitaria, para termos ocasião de ver reproduzidos o mostrador e as suas pirâmides de doces, os bancos, as mesas, um sujeito que lê um jornal e cospe a miúdo, o choque das bolas de bilhar, uma rixa interior, e outro sujeito que sai a vociferar contra o parceiro; bastará citar o longo jantar do conselheiro Acácio (transcrição do personagem de Henri Monier); finalmente, o capítulo do Teatro de S. Carlos, quase no fim do livro. Quando todo o interesse se concentra em casa de Luísa, onde Sebastião trata de reaver as cartas subtraídas pela criada, descreve-nos o autor uma noite inteira de espetáculos, a platéia, os camarotes, a cena, uma alteração de espectadores.

Que os três quadros estão acabados com muita arte, sobretudo o primeiro, é coisa que a crítica imparcial deve reconhecer; mas, por que avolumar tais acessórios até o ponto de abafar o principal?

Talvez estes reparos sejam menos atendíveis, desde que o nosso ponto de vista é diferente. O Sr. Eça de Queirós não quer ser realista mitigado, mas intenso e completo; e daí vem que o tom carregado das tintas, que nos assusta, para ele é simplesmente o tom próprio. Dado, porém, que a doutrina do Sr. Eça de Queirós fosse verdadeira, ainda assim cumpria não acumular tanto as cores, nem acentuar tanto as linhas; e quem o diz é o próprio chefe da escola, de quem li, há pouco, e não sem pasmo, que o perigo do movimento realista é haver quem suponha que o traço grosso é o traço exato. Digo isto no interesse do talento do Sr. Eça de Queirós, não no da doutrina que lhe é adversa; porque a esta o que mais importa é que o Sr. Eça de Queirós escreva outros livros como o Primo Basílio. Se tal suceder; o Realismo na nossa língua será estrangulado no berço; e a arte pura, apropriando-se do que ele contiver aproveitável (Porque o há; quando se não despenha no excessivo, no tedioso, no obsceno, e até no ridículo), a arte pura, digo eu, voltará a beber aquelas águas sadias do Monge de Cister, do Arco de Sant’Ana e do Guarani.

A atual literatura portuguesa é assaz rica de força e talento para podermos afiançar que este resultado será certo, e que a herança de Garrett se transmitirá intata às mãos da geração vindoura.

---

## BIBLIOGRAFIA

### BÁSICA

ASSIS, Machado de. *Obras Completas*. 3 vols. 10ª reimpressão, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.

SARAIVA, António José; LOPES, Óscar. *História da literatura portuguesa*. Porto: 1996.

RIBEIRO, Maria Aparecida. *História Crítica da Literatura Portuguesa [Realismo e Naturalismo]*. Lisboa: Verbo, 1994.

WATT, Ian. *A Ascensão do Romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

### RESUMO DA ATIVIDADE 5

Nesta atividade, acompanhamos o contexto histórico do Realismo em Portugal, momento em que escritores portugueses – poetas e prosadores – preocupam-se com o rumo cultural do país e debatem suas ideias nas Conferências Democráticas do Cassino Lisbonense. A narrativa se impõe nesse momento sob a pena de Eça de Queirós, prosador arguto e meticoloso que, com olhar de águia, registra a face obscura da sociedade lisboeta. Seus romances e conto garantem ao leitor a verossimilhança com os fatos da realidade, o ser humano e as situações abjetas, a representação desprezível do caráter e de uma sociedade em decadência. Eça sagra-se, dessa forma, como o maior prosador realista em Portugal.



A NARRATIVA LITERÁRIA  
NO REALISMO  
**BRASILEIRO**

---

a t i v i d a d e 6

## OBJETIVOS

Ao final desta atividade, você deverá ser capaz de

- identificar os desdobramentos do gênero narrativo no Realismo;
- reconhecer a importância desse gênero no Realismo brasileiro;
- conhecer a evolução do gênero romance no séc. XIX;
- reconhecer autores e obras importantes do período estudado.

Enfim, chegamos à narrativa literária no Realismo brasileiro. Para falar dela, temos de ter em mente o que foi esse movimento literário em Portugal e não devemos deixar de pensar nele nos demais países europeus. Assim, os nomes do português Eça de Queirós e dos franceses Gustave Flaubert e Émile Zola deverão ser familiares para nós. Pensemos um pouco no Brasil pós 1850, contexto em que o Realismo se instaura.

## RETOMANDO ALGUNS DADOS

Como vimos na unidade anterior, os anos de sessenta e setenta do século XIX foram de grande progresso material para o Brasil, com o desenvolvimento das vias férreas, a inauguração do telégrafo, a organização de escolas de ensino superior, a tonalidade mais moderna de nosso jornalismo e o progresso na produção de livros. Por outro lado, na literatura, especificamente na ficção, de que tratamos, foram apontados “traços realistas” nas obras sertanejas. Terminamos a unidade enfatizando o papel da Escola de Recife sobre os anos setenta, período em que se fundam as bases para o surgimento do Realismo entre nós. Os historiadores da literatura, ao contextualizarem historicamente esse período, apontam, com unanimidade, a data de 1850 – quando foi abolido o tráfico negreiro – como ponto de partida para a ebulição que se acentuará depois de 1870. Apesar da especificidade de nossa História, que ainda tem como marco contextual a Guerra do Paraguai, entre 1864 e 1870, é mister ressaltar que, no mundo ocidental, o Realismo, o Naturalismo e o Parnasianismo são assinalados como os três grandes movimentos literários que floresceram durante a segunda metade do século XIX e adentraram o século XX. Pensemos nesses três movimentos como contrapontos ao Romantismo, enquanto um quarto, o Simbolismo, aprofundou pontos daquele. Como nosso texto discorre sobre a narrativa literária, falemos apenas de Realismo e de Naturalismo, uma vez que nos outros dois movimentos ocorre com maior frequência o gênero poético.

## UMA NOVA VOGA, UM NOVO IDEÁRIO, PERÍODO RICO E DIVERSIFICADO

Alfredo Bosi (2006, p. 163) considera que “os anos de 60 tinham sido fecundos como preparação de uma ruptura mental com o regime escravocrata e as instituições políticas que o sustentavam” e nomina de “novo ideário” ao complexo de ideias liberais, abolicionistas e republicanas que, de 1870 a 1890, embasariam as teses “esposadas pela inteligência nacional, cada vez mais permeável ao pensamento europeu que na época se constelava em torno da filosofia positiva e do evolucionismo”.

Antonio Candido e J. Aderaldo Castello (1985, p. 281) vão mais longe ao retratarem o período de vigência do Realismo brasileiro:

Entre 1875 e 1922, mais ou menos, estende-se um período rico e diversificado, — o primeiro, em nossa literatura, que apresenta um **panorama completo da vida literária**, com **todos os gêneros modernos florescendo**, com as instituições culturais se multiplicando, com periódicos numerosos e relativamente lidos. Ele corresponde, historicamente, à **maturação da nacionalidade**, tendo visto a realização de muitas das grandes tarefas iniciadas depois da Independência, como a modernização das cidades, a codificação racional das leis, o equipamento técnico, o ensino superior, a penetração nas zonas internas, a demarcação legal das fronteiras com os países limítrofes.

A essa **dinamização e consolidação da vida nacional** (com as suas grandezas e iniquidades sociais) correspondeu um incremento na vida da cultura; ela não apenas ampliou o seu âmbito, mas se incorporou com maior solidez à vida geral do país, tornando-se elemento vivo na sociedade. (*grifo nosso*).

Acompanhemos as ideias dos autores, seguindo nossos grifos. Eles não se preocupam com as datas iniciais e finais dos movimentos, mas com os últimos vinte e cinco anos do século XIX e com as duas primeiras décadas do séc. XX. A data marco desse último é 1922, do centenário de nossa Independência e da Semana de Arte Moderna, que estabeleceu uma fratura com as diferentes e diversas correntes que coexistiam, isto é, Realismo, Naturalismo, Parnasianismo, um resquício de Simbolismo e um certo Pré-Modernismo (entenda-se alguns autores que se anteciparam ao Modernismo em suas obras).

Apesar dos diferentes *ismos* convivendo, esses cinquenta anos representam a *maturação da nacionalidade*, primeiro contraponto ao contexto do Romantismo que representava a construção de nossa nacionalidade. Nessa maturação, é ressaltado o *panorama completo da vida literária*, outro contraponto que podemos estabelecer, pois enquanto no período anterior tudo se formava, era criado, conforme estudamos a história do romance, agora todos os gêneros modernos floresciam.

### TEORIAS DO PERÍODO

Algumas teorias marcam decisivamente o período: o determinismo de Taine, segundo o qual a arte era o produto determinado pela raça, pelo meio e pelo momento; o positivismo de Augusto Comte, para quem a explicação do homem e do mundo deveria ser buscada nas leis naturais, com base na observação, na experiência e na comparação; o evolucionismo de Charles Darwin, que postula ser a seleção natural o veículo da transformação das espécies. (CADEMARTORI, 1990, P. 44)

Pensemos, ainda, em alguns pontos sobre essa contextualização histórica e fiquemos com os últimos trinta anos do século XIX. Se antes de 1870, temos que considerar a proibição do tráfico negreiro, o deslocamento econômico para o sudeste em virtude da ascensão do café como principal produto da economia e a Guerra do Paraguai; depois de 1870 temos a considerar as datas de 1888 e 1889, em sua representação de fim do regime escravocrata no Brasil e fim do Império, respectivamente. E temos de lembrar do liberalismo abraçado por nossa inteligência, permeável ao cientificismo europeu que gerou, na Europa, o ambiente apontado por Lígia Cademartori (1990, p. 44) como propício às oposições ao pensamento romântico. Vejamos:

O cientificismo preponderante no pensamento, somado à industrialização progressiva e à vitória do capitalismo, cria o ambiente onde se deflagra o combate que se estenderá, por muito tempo, contra o sentimentalismo romântico, o tom confessional das obras, o convencionalismo da linguagem do Romantismo. A literatura produzida passa a apresentar as características das concepções em voga “nesse período: busca a objetividade, crê na razão e preocupa-se com o social. A essa tendência, oposta ao idealismo romântico, dá-se o nome de Realismo, estilo que pretende fixar-se no real e no homem comum, assoberbado por problemas prosaicos e rotineiros.

Lembremos que o Romantismo não representou um movimento alheio ao social, notação em que o Realismo dá continuidade com maior relevo ao criar enredos mais

verossímeis, aprofundar a psicologia das personagens, conduzindo-as mais de acordo com as possibilidades do comportamento humano.

A NOTAÇÃO SOCIAL DO ROMANTISMO  
*Os miseráveis*, romance de **Vítor Hugo** (1802-1885), foi chamado de “um dos maiores best-sellers de todos os tempos”. Nas 24 horas seguintes à publicação da primeira edição de Paris (1862), as 7 mil cópias foram todas vendidas. No século XX, *Os miseráveis* se tornou filme e musical da Broadway. **Diz-se de Vítor Hugo**: “é um dos autores mais populares e mais representativos do Romantismo francês, não só por suas ideias sociais, mas também pelos grandes sentimentos humanos que exprimiu ao longo de sua obra. As vítimas sociais, tão bem retratadas em sua produção – como em *Notre Dame* (1831) e *Os miseráveis* (1862) – foram expressões de um observador privilegiado, cuja vida ocupou quase todo o século”. ([www.passeiweb.com/na\\_ponta.../os\\_miseraveis](http://www.passeiweb.com/na_ponta.../os_miseraveis)) ([cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?pid=S0009](http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?pid=S0009))

#### REALISMO E NATURALISMO: OU “A VIDA COMO ELA É”

Conforme adiantamos, o Realismo aprofunda aspectos e temas do Romantismo, mas o faz amparado por teorias científicas, que representavam atualidade e “progresso”, e por técnicas que melhor traduziam esse aparato científico-ideológico. E é por isso que não podemos falar sempre em Realismo *versus* Romantismo, relativizando essa oposição. Dois traços da estética romântica refutados são a idealização e a *subjetividade* ao que se contrapõem a *objetividade* e a *racionalização*. Daí se falar, na estética realista, em representação da vida de modo verossímil, o mais próximo possível do que ela pode se apresentar na realidade.

Procure, na internet, os quadros do francês Gustave Courbet (1819/1877), especialmente “Mulheres peneirando

trigo” e observe como o quadro demonstra tanto a tentativa do artista no “retrato fiel” do real, quanto a preocupação com a massa trabalhadora.

Cabe destacar que Realismo e Naturalismo, embora sejam sempre retratados conjuntamente, se aproximam e se distanciam enquanto estéticas literárias. Notemos a aproximação elaborada por Candido e Castello (1985, p. 287-288), primeiro com relação aos temas e tipos de romances:

Herdando e desenvolvendo as sementes de realismo dos românticos, é compreensível que os realistas e naturalistas preferissem temas ligados aos costumes regionais e urbanos, aos aspectos sexuais da conduta, à análise psicológica, que aprofundaram singularmente. Em contraposição, abandonaram várias modalidades de romance, antes muito praticadas, como os de assunto indianista e histórico, os sentimentais e moralizantes.

Depois os autores continuam a aproximação no tocante ao estilo e à técnica:

De modo geral, o estilo dos realistas e naturalistas quando simples, parece *mais natural*; quando complicado, parece mais *artístico* que o dos românticos. Mas em ambos os casos parece mais adequado à nossa sensibilidade moderna. Para isso contribuiu um inegável enriquecimento expressivo, de que se pode citar, como exemplo, a generalização e o apuro no **uso do estilo indireto livre**, que permite lançar uma ponte entre o estilo direto, que encarna a personagem, e o estilo indireto, que representa a voz do narrador na narrativa tradicional. Graças a ele, o diálogo pôde vincular-se mais organicamente à ação e à análise, em vez de parecer, como é frequente nos românticos, uma ilustração ou uma intercalação forçada no curso do relato.

Mas a principal conquista expressiva talvez tenha sido a **diminuição do tom declamatório e dos torneios alambicados**, que desmancham o efeito de boas páginas românticas, inclusive as de Alencar. Por isso tudo, a ficção realista é superior à que a precedeu e, dentro do período em que viçou, superior aos outros gêneros. (*grifo nosso*)

Vejamos como estabelecem diferença entre as estéticas, quando lembram a influência que o Naturalismo recebeu das ciências naturais (1985, p. 286):

Nesse sentido restrito, naturalismo significa o tipo de realismo que procura explicar cientificamente a conduta e o modo de ser dos personagens por meio dos fatores externos, de natureza biológica e sociológica, que condicionam a vida humana. Os seres aparecem, então, como produtos, como consequências de forças preexistentes, que limitam a sua responsabilidade e os tornam, nos casos extremos, verdadeiros brinquedos das condições. Como houve naquele tempo obsessão com os problemas da hereditariedade (ainda bem mal conhecidos), os escritores não hesitaram em sublinhar o efeito das taras, das doenças, dos vícios, na formação do caráter — juntando-lhes os efeitos complementares da formação familiar, da educação, do nível cultural. Com isso, adaptavam-se às teorias científicas em voga, amplamente divulgadas. E, a fim de se aproximarem mais dos cientistas, pregavam a atitude objetiva, desapaixonada, de quem verifica e registra sem tomar partido, como convém ao pesquisador da verdade.

Alfredo Bosi (1006, p. 168) distingue os dois movimentos apenas em notações, dizendo que “o Realismo se tingirá de *naturalismo*, no romance e no conto, sempre que fizer personagens e enredos submeterem-se ao destino cego das ‘leis naturais’ que a ciência da época julgava ter codificado”. Podemos acrescentar que o Realismo não ignora o livre arbítrio do homem, enquanto o Naturalismo enquadra o ser humano nas leis científicas da época e o trata de modo a dar respostas a essas leis. Por isso a denominação “romances de tese”, uma vez que o comportamento de determinada personagem estaria condicionado a essas leis, principalmente as determinadas pelo meio e pela hereditariedade. Coutinho (1978, p. 188-189) diz que, para os naturalistas, “o homem nada era senão uma máquina guiada pela ação de leis físicas e químicas, pela hereditariedade e pelo meio físico e social”.

#### NA FRANÇA MADAME BOVARY, E NO BRASIL?

Sabemos que o Realismo tem como data base o ano de 1857, quando Gustav Flaubert publicou, na França, *Madame Bovary*. Mas lembremos que o aparecimento de uma obra não anula de todo a estética anterior. Por isso, é compreensível que cinco anos depois, em 1862, *Os miseráveis*, obra romântica, tenha ainda conquistado um público tão amplo (vide box sobre a notação social do Romantismo). No Brasil, assinala-se o início oficial do Realismo e do Naturalismo, em 1880 e 1881, com as *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis (1839-1908), e *O Mulato*, de Aluísio Azevedo (1857-1913), respectivamente. Esses dois autores serão os maiores representantes das referidas estéticas a que dão início, aqui, e dividirão o cenário com alguns nomes, entre os quais o fluminense Raul Pompeia e o paraense Inglês de Sousa.

Vale a pena notar a observação de Alfredo Bosi (2006, p. 172-173) sobre as personagens que os romances do período plasmam:

Atente-se, nos romances desse período, para a galeria de seres distorcidos ou achapados pelo Fatum: o mulato, Raimundo, a negra Bertoleza, Pombinha, o “Coruja”, de Aluísio Azevedo; Luzia-Homem, de Domingos Olímpio; Sérgio, de Raul Pompeia; os protagonistas de *A Normalista* e de *O Bom Crioulo*, de Adolfo Caminha; Padre Antônio, de Inglês de Sousa...

Por outro lado, vejamos como o autor traça um quadro do romance brasileiro desse período em comparação com o quadro do Romantismo:

Neles espia-se o avesso da tela romântica: Macedo e Alencar faziam passear as suas donzelas nas matas da Tijuca ou nos bailes da Corte; Aluísio não sai das casas de pensão e cortiços. O sertanejo altivo de Alencar não sofria as misérias que nos descrevem *A Fome*, de Rodolfo Teófilo, e *Luzia-Homem*, de Domingos Olímpio. Os costumes regionais, tão castos em Taunay e em Távora, tornar-se-ão licenciosos na selva amazônica, a ponto de transviar o missionário de Inglês de Sousa. A adolescência, fagueira e pura na pena de Macedo, conhecerá a tristeza do vício precoce

no *Bom Crioulo*, de Caminha, e na *Carne*, de Júlio Ribeiro, sem contar as angústias sexuais da puberdade que latejam no *Ateneu*, de Raul Pompéia. (p. 173, *grifo nosso*).

Alfredo Bosi fecha esse quadro (p. 173) enfatizando que “a suma, depurada e sóbria, do precário em que se resume toda a existência se espelharia no romance e no conto de Machado de Assis”. Vamos, então, a ele!

### SOB A PENA DE MACHADO

Já anunciamos que Machado de Assis produziu parte de sua obra na então década de 70, quando os “últimos românticos” se manifestavam, não sem fôlego – basta verificar, na unidade anterior, a produção de Alencar e a modalidade sertaneja de nossa ficção romântica. Embora nesse momento nos interesse o Machado ficcionista, devemos observar que o autor cultivou todos os gêneros: a crítica, a poesia, o teatro, a crônica, o conto, o romance. Os dois últimos o consagraram como o grande autor em nossa literatura e é pelo que acrescentou sobretudo ao romance que a crítica literária lhe dá o destaque de quem amadureceu o gênero no Brasil.

Machado despontou como crítico literário, atuando entre 1858 e 1878 (dos 19 aos 39 anos) com assiduidade nessa atividade que, depois, restringiu a “alguns prefácios e algumas notas acidentais” (Pacheco, 1971, p. 64). Por meio do teatro, com o opúsculo *Desencantos*, publicado em 1861, apareceu como literato, e ainda nessa década escreveu quase todas as suas comédias. A década de 60 também assinala seu aparecimento como poeta, com a publicação de *Crisálidas*, em 1864. Sigamos sua publicação de contos e de romances até 1908, sobre os quais discorreremos.

O quadro ao lado separa a produção de Machado em dois blocos para melhor visualização do que o autor publicou antes de marcar o início do Realismo no Brasil. Entretanto, alertamos que é superada a designação das fases de sua obra como romântica e realista. Se assim ainda o fosse, teríamos estudado essa primeira produção na atividade anterior. Aliás, essa não é a única afirmação superada sobre o autor e/ou sua obra. Uma delas é sobre o insistente destaque a dados de sua infância e adolescência,

Década de 70		
Ano	Gênero	Título do Livro
1870	conto	Contos Fluminenses
1872	romance	Ressurreição
1873	conto	Histórias da meia-noite
1874	romance	A mão e a luva
1876	romance	Helena
1878	romance	Iaiá Garcia
Pós 80		
Ano	Gênero	Título do Livro
1881	romance	Memórias Póstumas de Brás Cubas
1882	conto	Papéis avulsos
1884	conto	Histórias sem data
1891	romance	Quincas Borba
1896	conto	Várias histórias
1899	romance	Dom Casmurro
1899	romance	Páginas recolhidas
1904	romance	Esau e Jacó
1906	romance	Memorial de Aires
1908	conto	Relíquias de casa velha

alguns deles não comprovados. Essas mitificações chegaram a moldar parte da recepção crítica de sua obra e vale a pena citar o que diz Antonio Candido (1995, p. 17) sobre essa insistência que, parece, foi mais racista do que a sociedade o foi para Machado. Vejamos o que diz o professor:

Como o nosso modo de ser ainda é bastante romântico, temos uma tendência quase invencível para atribuir aos grandes escritores uma quota pesada e ostensiva de sofrimento e de drama, pois a vida normal parece incompatível com o gênio. (...) Por isso, os críticos que estudaram Machado de Assis nunca deixaram de inventariar e realçar as causas eventuais de tormento, social e individual: cor escura, origem humilde, carreira difícil, humilhações, doença nervosa. Mas depois dos estudos renovadores de Jean-Michel Massa é difícil manter este ponto de vista.

Na comemoração do centenário da morte de Machado, houve uma avalanche de publicações sobre ele e a partir dele. Na época, Luiz Costa Pereira Júnior (2008) arrolou números significativos em torno do homenageado: “70 mil fissurados em Machado no Orkut”, cerca de 625 mil páginas do Google, além dos “mais de 3 mil estudos e verbetes em jornais, revistas e livros do mundo em quatro décadas”. Diante de tão volumosa crítica, convém pontuarmos aspectos dessa recepção. Recorremos ao recente estudo de Hélio de Seixas Guimarães (2008), menos por sua proximidade do que por sua completude.

Segundo Guimarães (2008), pode-se pensar a tão “numerosa, complexa e variada fortuna crítica machadiana organizada em torno de três momentos e três tríades, formadas por críticos que se dedicaram de modo mais constante e sistemático ao estudo do autor”. A tríade inicial, que inclui críticos contemporâneos de Machado, precisamente Sílvio Romero, Araripe Júnior e José Veríssimo, discutiria a pertença do autor à literatura brasileira.

Do período compreendido entre as comemorações do centenário do nascimento de Machado, em 1939, e do cinquentenário de sua morte, em 1958, saiu a segunda tríade, composta pelos críticos Astrojildo Pereira, Lúcia Miguel-Pereira e Augusto Meyer, a quem Guimarães (2008) atribui papéis determinantes:

Astrojildo Pereira enfatizou a inserção de Machado e sua obra na vida social brasileira. Em ensaio famoso, cunhou o epíteto “romancista do Segundo Reinado”, refutando qualquer idéia de indiferença à vida local. Já Lúcia Miguel-Pereira tratou de engastar a obra na tradição literária brasileira, e a partir de dados biográficos detectou temas comuns aos vários romances, que no seu conjunto acompanhariam a ascensão social do homem Joaquim Maria Machado de Assis. Em outro campo, Augusto Meyer enfatizou o autor em detrimento do homem, com estudos comparativos que teriam desdobramentos importantes nas gerações posteriores. Nos ensaios que produziu entre 1935 e 1958, Meyer identificou e caracterizou a profundidade e a radicalidade do projeto machadiano a partir de comparações com escritores como Pirandello e Dostoiévski.

Guimarães segue a diacronia, assinalando a revolução por que passa a obra machadiana a partir da década de 1960, marcada em sua abertura pelo livro da crítica

norte-americana Helen Caldwell, que imprime duplo peso à nova década: a renovação da leitura de *Dom Casmurro* e um estudo de fôlego produzido fora do Brasil, ao que foi seguida pelo francês Jean-Michel Massa, autor da biografia da juventude de Machado de Assis, publicada nos anos de 1970, e ainda pelo português Abel Barros Baptista.

Derivam da contribuição de Caldwell estudos de outro estrangeiro, o inglês John Gledson, que, como a norte-americana, problematizou e recharacterizou os narradores machadianos, principalmente os da segunda fase. Mas, de acordo com Guimarães (2008) o trabalho de Gledson, um dos vértices da terceira tríade, tem inspiração confessa na obra de Roberto Schwarz, segundo vértice da tríade. Por sua vez, a interpretação de Schwarz sobre Machado de Assis é vertente do projeto crítico de Antonio Candido.

Na crítica de Roberto Schwarz, as formas dos grandes romances machadianos imitam processos históricos e sociais, rompendo o quadro local na medida em que as contradições vividas na periferia do capitalismo e condensadas na fatura dos narradores são entendidas como a expressão talvez mais desconjuntada, se não monstruosa, das contradições e falsas promessas do capital, que é internacional.

Gledson, para Guimarães, tem desentranhado dos romances e das crônicas do escritor uma interpretação sistemática e conseqüente da história brasileira, que Machado teria intencionalmente cifrado em sua ficção, enquanto o terceiro elemento da tríade, Alfredo Bosi: “sem desconsiderar o contexto histórico-social, em seus ensaios, põe ênfase nas implicações filosóficas, psicológicas e existenciais da obra e propõe a relativização das interpretações de orientação sociológica.” (Guimarães, 2008)

Se conduzirmos nossas leituras de Machado de Assis com as interpretações dessa última tríade, da vertente de Antonio Candido, veremos que a apreciação da composição narrativa da obra machadiana sempre converge para o homem e a sociedade brasileira da época, em muitos pontos ainda similares a esta, do início desse novo milênio.

Alfredo Bosi, por exemplo, no ensaio *A máscara e a fenda* (1982)<sup>1</sup>, percorre as coletâneas de contos machadianos, alinhavando a análise dessa ficção ao que, anteriormente, já havia observado sobre os romances, ou seja: “o desenvolvimento de uma linha de análise das máscaras que o homem afivela à consciência tão firmemente que acaba por identificar-se com ela.” (2006, p. 178). No caso, o uso da máscara se faz imprescindível para o homem galgar a fenda social, ou, por meio da fenda, atravessar o muro da classe.

Bosi demonstra que há um crescendo nesse roteiro machadiano de *Contos Fluminenses* (1870) a *Histórias da Meia-Noite* (1873), assim como há nos livros *A mão e a luva*

---

1 Antes de 1982, o texto foi publicado na *Encontros com a Civilização Brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979, vol. 17, p 117-49. Depois saiu no livro *O enigma do olhar*, publicado pela Ed. Ática, São Paulo, em 1999 e em 2007, no mesmo livro, publicado pela Ed. Martins.

(1874) para *Iaiá Garcia* (1878). O ponto de interseção para a maturação se encontra no romance *Memórias póstumas de Brás Cubas* e nos contos de *Papéis Avulsos* (1882).

A partir dessas obras, Machado se detém à capitulação do sujeito à *Aparência* dominante e tira da móvel combinação de desejo, interesse e valor social a matéria do que Bosi denomina contos-teorias, emparelhando os textos *Teoria do medalhão*, *O segredo do Bonzo*, *A sereníssima república*, *O espelho*, *Conto alexandrino*, *O alienista*, *A igreja do diabo*. Destes, os três primeiros formam a trilogia da aparência dominante (BOSI, 1982).

Sônia Brayner (1980, p. 11-12) diz que a arte combinatória da ficção machadiana elege alguns argumentos ou temas básicos, cujos componentes – tempo, lugar, personagens, forma de comunicação – estarão sucessivamente recombina-

Essa recombinação machadiana tem chamado a atenção de diversos leitores e também a nossa. Vejamos um exemplo. Um dos contos apontados por Bosi como componente da “trilogia da aparência dominante”, *Teoria do medalhão*, embora publicado um ano depois, está inserto no romance *Memórias póstumas de Brás Cubas* (ASSIS, 1978). Percebe-se essa inserção não só na temática, mas também na performance de Brás Cubas, que parece pôr em prática alguns conselhos da personagem do conto, ou seja, a figura do pai, que, no dia da maioridade do filho, o aconselha a ser um medalhão, a construir uma falsa imagem social de si, embotando sua verdadeira personalidade.

O romance *Memórias póstumas de Brás Cubas* representa a capitulação do homem à aparência, conforme observou Alfredo Bosi. E o narrador protagonista do romance, o já defunto Brás Cubas, não cria estratégias para embair o leitor mascarando seu grande fito na vida: ser amplamente reconhecido, o que ele nomeia com duas expressões, ‘sede de nomeada’ e ‘amor da glória’. Temos, por essa razão, depois do famoso “prólogo” em que explica ter escrito o livro com a pena da galhofa e a tinta da melancolia, os dois primeiros capítulos em que Brás Cubas fala de sua morte, desmascarando a representação de apreço do amigo que lhe fez um discurso ao túmulo, ao lembrar das apólices que lhe deixou. Por outro lado, desmascara a si mesmo ao explicar que morreu perseguindo o emplasto anti-hipocondríaco, “medicamento sublime, destinado a aliviar a nossa melancólica humanidade”, (ASSIS, 1978, p. 17) ao que acrescenta:

Na petição de privilégio que então redigi, chamei a atenção do governo para esse resultado, verdadeiramente cristão. Todavia não neguei aos amigos as vantagens pecuniárias que deviam resultar da distribuição de um produto de tamanhos e tão profundos efeitos. Agora, porém, que estou cá do outro lado da vida, posso confessar tudo: o que influiu principalmente foi o gosto de ver impressas nos jornais, mostradores, folhetos, esquinas, enfim nas caixinhas do remédio, estas três palavras: emplasto Brás Cubas. Para que negá-lo? Eu tinha a paixão do arruído, do cartaz, do foguete de lágrimas.

No capítulo XXIV (“Curto, mas alegre”), o *bom vivant* Brás Cubas define-se, em sua volta ao Rio, como “um compêndio de trivialidade” (Idem, p. 53), o que, no conto, caracterizaria um medalhão, se alinharmos todos os conselhos daquele pai.

Ainda como se seguisse os conselhos que aparecerão no conto um ano depois, no capítulo CXXXVI (“A barretina”), o capcioso Brás Cubas, então deputado, com ambição de ocupar um ministério, para impressionar o ministro da justiça, fez questão de ocupar a tribuna para discursar em prol da diminuição da barretina da guarda nacional, cobrindo com gravidade a falácia dos argumentos que remetem ao patético da política da época. Em outro momento, manda para a imprensa, em nota discreta, a notícia de que pretende publicar um jornal oposicionista. Na realidade, Brás Cubas segue à risca os conselhos de seu próprio pai que lhe diz: “Teme a obscuridade, Brás; foge do que é ínfimo. Olha que os homens valem por diferentes modos, e que o mais seguro de todos é valer pela opinião dos outros homens” (Idem, p. 60).

Se, por um lado, há, em *Memórias póstumas*, antecipações ao conto que apareceu em coletânea um ano depois, por outro há referências a textos anteriores. É o caso da aplicação, nesse romance, de uma máxima que Machado citou em crônica de 07 de julho de 1878 (*apud* BOSI *et al.*, 1982) e que diz: “se achares três mil-réis, leva-os à polícia; se achares três contos, leva-os a um banco”. Assim, no capítulo LI (“É minha!”), Brás Cubas encontra, perto de sua casa, uma moeda de ouro, de pouco valor, e remete-a ao chefe de polícia, junto a uma carta, rogando-lhe que a devolva ao possível dono. No capítulo seguinte (“O embrulho misterioso”), o mesmo Brás encontra 5 contos de réis e, passada a surpresa e o prazer do achado, leva-os ao Banco do Brasil para depósito em sua conta.

Voltando à costura/combinção machadiana de temas, gostaríamos de apontar mais uma vez a presença do conto *Teoria do medalhão* em romance bem posterior, *Esau e Jacó*, publicado em 1904, ano da morte de Carolina, a grande companheira de Machado. Nele, os gêmeos Pedro e Paulo, num grande jogo de oposições, perseguem o mesmo objetivo, o de permanecer no topo social. Ironizando e parodiando os protagonistas bíblicos, que vivem uma história de fundo moral, Machado nos mostra que, enquanto as personagens bíblicas lutaram por seu povo, Pedro e Paulo lutam por si mesmos, para verem suas ideias luzirem, para ocuparem um alto posto na sociedade de favor em que vivem.

Desse modo, o inquieto Paulo, filiado ao Partido Liberal, tem falas que soam mais como frases de efeito (como o pai aconselhava o filho, no conto), do que como indignação. Veja-se: “A abolição é a aurora da liberdade; esperemos o sol, emancipado o preto, resta emancipar o branco” (Assis, 1977, p. 55). Quando Natividade, sua mãe, lê a frase, fica preocupada porque vê nela uma ameaça ao imperador e ao império, ao que o narrador acrescenta: “(...) Não atinou que a frase do discurso não era propriamente do filho: não era de ninguém. Alguém a proferiu um dia, em discurso ou conversa, em gazeta ou em

viagem de terra ou de mar. Outrem a repetiu, até que muita gente a fez sua. Era nova, era enérgica, era expressiva, ficou sendo patrimônio comum” (Idem, p. 56).

Essa intersecção de temática retira a propriedade da divisão da obra machadiana entre romântica e realista, tornando esta divisão obsoleta, conforme já dissemos. O que se pode notar é o percurso de amadurecimento do autor do primeiro para o segundo momento. Se fizermos um rastreamento em sua produção, conseguiremos visualizar que o cronista está no romancista, bem como o contista no cronista e no romancista. À intersecção temática somamos o aprimoramento da técnica e o uso da linguagem que é apontada como concisa e equilibrada, ajustada à reflexão e à análise. Retomamos Candido e Castello (1985, p. 300) para ilustrar esse posicionamento:

Toda essa realização é o esteio das criações do ficcionista — contista ou romancista — tanto no sentido da técnica da comparação, do requinte da linguagem, quanto do entrosamento da temática com a análise dos caracteres. E aqui é preciso levar em conta o reconhecimento de duas etapas na carreira de escritor, sem prejuízo da sua perfeita unidade. Ela possibilita a distribuição dos seus romances em dois grupos. Quanto ao primeiro, com *Ressurreição*, *Helena*, *A Mão e a Luva* e *Iaiá Garcia*, em vez de dizer que o romancista ainda se apresenta bastante comprometido com a herança romântica, preferimos admitir que ele está preso às características mais gerais do romance do século XIX. É verdade que já dá relevo aos caracteres, cujo perfil se esboça de início, passando a seguir a demonstrá-los no decurso da narrativa. Mas ainda se preocupa em demasia com a construção da trama romanesca, com as vicissitudes de um drama historiado, donde a estruturação da narrativa em suas formas mais frequentes.

No segundo grupo, a contar de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, todo o romance se constrói em torno da análise dos caracteres, equacionados com a visão mais profunda de sua realidade interior e de sua fisionomia moral. Deste modo, transpõe-se do plano das relações humanas e sociais para um outro mais elevado da investigação do destino, para chegar ao do reconhecimento da nossa condição solitária. Esta é compensada pela ilusão de vida que alimentamos, e que possibilita a aparente aproximação de extremos isolados. Desfeita aquela, buscamos sucessivamente recompô-la, para nos ressalvamos da misantropia, até enquanto não reconhecermos a impossibilidade de reversão do tempo e não admitirmos a nossa posição estática no vazio. Daí talvez o humor desencantado, embora risonho, de Machado de Assis, ao surpreender gestos e atos quotidianos, como reflexos da simulação e da vaidade. Por outro lado, não omite a apresentação do meio ambiente. Mas este é sempre considerado apenas em seus detalhes essenciais, selecionados através do próprio ângulo de visão dos personagens. E ao colocar-se na posição dos romancistas que se preocuparam com a vida carioca, com a paisagem física e social do Rio de Janeiro, supera as limitações locais que dão àqueles escritores quase que a categoria de cronistas de sua sociedade e de sua época. E confere ao romance brasileiro, de fato, a medida maior da sua universalidade.

Se essa análise dos caracteres, que leva ao desmascaramento das personagens e ao “realismo de sondagem moral” (BOSI, 2006, p. 174), demonstra a lucidez do ficcionista Machado e o faz ultrapassar as fronteiras locais como literato, o conjunto de sua obra o

revela como um homem consciente de seu tempo e de sua realidade. Além da crítica que fez a *O primo Basílio*, de Eça de Queirós, já retratada, a partir da qual podemos pensar na consciência de suas escolhas para a composição de sua própria obra, temos em suas crônicas demonstrações da inquietude que nele geravam problemas brasileiros. É o caso de uma crônica de 15 de agosto de 1876, em que diz, assoberbado, que “a nação não sabe ler”, pois apenas trinta por cento da população brasileira era alfabetizada na época.

### ALUÍSIO AZEVEDO: AGLOMERAÇÕES, TESES E PRECONCEITOS

Quem melhor divide o cenário com Machado de Assis, no final do século XIX, é o maranhense Aluísio Azevedo, cujo romance *O mulato* abre, junto com as *Memórias póstumas de Brás Cubas*, nosso novo panorama literário. Entretanto, se a Machado cabe melhor a designação de realista, a Aluísio cabe a de naturalista. E a crítica assinala como palpável a influência que sofreu de Emile Zola e de Eça de Queirós.

Aluísio Azevedo deixou uma produção extensa, embora se relevem dela três ou quatro romances. Assinala-se que em apenas 16 anos, entre 1879 e 1895, publicou em livro 11 romances e uma coletânea de contos e teria deixado incompleto um romance, descoberto cem anos depois e incorporado em recente organização e reedição de sua obra<sup>2</sup>. Observemos sua produção em prosa ficcional, por ordem de publicação.

Além desses romances e contos, Aluísio escreveu, em colaboração com o irmão teatrólogo, Artur Azevedo, sete peças teatrais, e com Emílio Rouède, outras duas. Deixou ainda crônicas, recentemente editadas.

Segundo a biografia do autor, em 1895 ingressou na carreira consular e abandonou a escrita, vendendo, inclusive, sua obra para a livraria Garnier. Morreu na Argentina, em 1913, depois de representar o Brasil em vários outros países.

Até 1895, no entanto, o autor sobreviveu “de sua pena”, o que explica, para muitos, o desnível de sua obra, considerando-se que escreveu vários textos

Ano	Gênero	Título do Livro
1880	romance	Uma Lágrima de Mulher
1881	romance	O Mulato
1882	romance	A Condessa Vésper
1882	romance	Girândola de Amores
1884	romance	Filomena Borges
1884	romance	Casa de Pensão
1885	romance	Mattos, Malta ou Matta
1887	romance	O Homem
1890	romance	O Cortiço
1890	romance	O Coruja
1893	contos	Demônios
1894	romance	A Mortalha de Alzira
1895	romance	O Livro de Uma Sogra
1897	contos	Pegadas
póstumo	contos	O touro negro

<sup>2</sup> Organizada pela professora Orna Levin, da Aguilar Editora.

para os folhetins, guiando-se pelas exigências desse suporte. É o que afirmam Candido e Castello (1985, p.325):

Ao lançar *O Mulato*, depois do livro de estreia — *Uma Lágrima de Mulher* — foi consagrado como escritor naturalista. Desde então alimentou um ideal de vida literária muito acima das possibilidades do seu momento. Mesmo assim, durante muito tempo, mergulhado na boemia risonha, procurou viver exclusivamente de suas possibilidades de escritor. Recorreu, como tantos outros, ao jornalismo, e frequentemente escreveu romances para publicações iniciais em “folhetins” de periódicos da época, sujeitando-se às inevitáveis concessões ao público heteroêneo que o lia, e até às consequências da pressa ou da improvisação. É o que justifica a desigualdade de sua obra, além do desequilíbrio de posições que ela reflete, em muitos casos indeciso entre romantismo e naturalismo, alternando situações de intensa morbidez romântica com outras predominantemente realistas.

Diz-se que nesse ideal literário de Aluísio constava a construção de um grande ciclo imaginado à maneira de uma comédia humana científica, no espírito da série *Les Rougon-Macquart*, de Émile Zola. Essa comédia humana do Segundo Reinado teria o título de *Brasileiros Antigos e Modernos*, mas se restringiu ao primeiro volume, justamente *O Cortiço*.

A crítica não é uniforme ao eleger os romances de destaque entre os doze que escreveu. Em todo caso, *O Mulato*, *O cortiço* e *Casa de pensão* formam a tríade sempre citada, às vezes com o acréscimo de *O coruja*. Alfredo Bosi (2006, p. 188) reconhece que “apesar dos altos e baixos, Aluísio foi expoente de nossa ficção urbana nos moldes do tempo”. Para o autor, *O Mulato* cumpre efetivamente apenas um dos pontos caros aos naturalistas, a relevância da influência do meio sobre os caracteres, mas não a pintura de uma paixão. Vejamos:

A leitura de *O Mulato*, que passa pelo primeiro romance naturalista brasileiro, dá uma boa visão do meio maranhense do tempo, mas não cumpre a outra exigência de Zola, a de pintar como se comporta uma paixão. O protagonista, o mulato Raimundo, ignora a própria cor e a condição de filho de escrava: não consegue entender as reservas que lhe faz a alta sociedade de São Luís, a ele que voltara doutor da Europa. Aluísio cumula-o de encantos e de poder sedutor junto às mulheres e o faz ninado e amante da prima, Ana Rosa, cuja família dá exemplo do mais virulento preconceito. A intriga, romântica pelo tema do amor que as tradições impedem de se realizar, admite um corte mais ousado no trato das relações entre Raimundo e Ana Rosa. O final de ópera, com a fuga dos amantes malograda pelo assassinio do mulato, volta a colorir a história de um romantismo gritante que Aluísio quis *in extremis* sufocar, mudando a ardente heroína em pacata mulher de um tipo imposto pela família o que sempre lhe parecera o mais sórdido dos homens. O autor, desejando provar de mais (no caso o preconceito vivo nas famílias brancas e a oscilação psicológica da mulher), desfigura o par amoroso, emboneca o protagonista e deixa o leitor no escuro quanto à marcação de um possível “caso de temperamento” que nas mãos

de um Zola poderia render a figura de Ana Rosa. Não falha, porém, na sátira dos tipos da capital maranhense: o comerciante rico e grosseiro, a velha beata e raivosa, o cônego relaxado e conivente. Por outro lado, embora se possa entrever a sombra de Eça no meneio da frase descritiva que resvala quase sempre para o grotesco, resta o mordente pessoal de Aluísio, então em luta aberta contra o conservantismo e as manhas clericais que entorpeciam a sua província.

É consenso da crítica a capacidade do autor na representação de agrupamentos humanos. Candido e Castello (1985, p. 325) afirmam:

“Soube movimentá-los com perfeito domínio das situações, enquanto fixava as emoções particulares como traços de relevo das reações coletivas, em que o indivíduo se dissolve num todo amorfo.” Além disso, tendo pesquisado, à maneira naturalista, tipos, fatos, situações em diferentes circunstâncias e camadas sociais, contou com um material de observação suficiente para dar ao seu romance uma categoria social de indiscutível valor e importância.

Também é consensual o crescendo que há, na técnica de composição, do primeiro (*O Mulato*, 1881) para o terceiro romance da tríade (*O cortiço*, 1890). Notemos o que afirma João Pacheco (1971, p. 135) sobre o salto de 1881 para 1884:

Em *Casa de Pensão*, de 1884, firmam-se melhor as qualidades do escritor. Nesse romance mostra-se ele mais senhor do ofício. A apresentação dos personagens, a descrição das cenas, a evolução do enredo, são realizadas com maior senso de objetividade e equilíbrio. Reveste-se de toda a sobriedade o momento em que Amâncio se apresenta a Campos, interrompendo-lhe a correspondência para o norte. Nem são destituídos de vida episódios da boêmia carioca. Muitos personagens exsudam vida, como aquele Campos ou a esposa, Hortênsia. Não se isenta, entretanto, de lacunas. Há criaturas, como João Coqueiro ou Amelinha, em cujos perfis o autor se gasta em tintas naturalistas e que acabam por se afogar no convencionalismo. Há outros, como Amâncio, de que temos a impressão de que vivem de real vida para logo em seguida os sentirmos baldos de realidade.

João Pacheco (idem, *ibidem*) considera o ápice do artista em *O cortiço*:

[*Casa de Pensão*] assinala, no entanto, um progresso na obra do escritor, que vai atingir o ápice em *O Cortiço*, de 1890. Concentrando-se mais no coletivo do que no individual, Aluísio Azevedo consegue dar força e relevo a toda uma comunidade, que movimenta e faz vibrar — palpitante no todo, viva em suas partículas, com um senso simultâneo do movimento do todo e da vida de cada parte. Fora João Romão, cuja vilania é por demais compacta, os outros personagens realmente vivem, embora unicamente de uma vida externa, raramente o autor se afoitando ao mundo interior deles. Mas Bertoleza, Rita Baiana, Jerônimo, Firmo, Pombinha, a humilde Piedade, o parasita Botelho, dona Isabel, Leonie, o comendador Miranda, são imagens ao vivo.

Em *O Mulato* Aluísio Azevedo não se livrara de uns resquícios dos românticos e em *Casa de Pensão* resvala a um outro rasgo folhetinesco. Em *O Cortiço* mantém uma admirável objetividade, em que o entrecho progride sem precipitação nem atabalhoamento. Não deixa de dar, porém, à urdidura um sentido interno, que a estrutura e a configura.

Alfredo Bosi (2006, p. 190) também reconhece essa progressão em Aluísio Azevedo:

O mérito do narrador que saiu de *O Mulato* estaria em saber aplicar a outros ambientes o dom de observação de que fizera prova. Aí estão o valor e o limite de Aluísio: o poder de fixar conjuntos humanos como a casa de pensão e o cortiço dos romances homônimos constitui o seu legado para a ficção brasileira de costumes; é pena que o peso das teorias darwinistas o tenha impedido de manejar com a mesma destreza personagens e enredos, deixando uns e outros na dependência de esquemas canhestros.

Em *Casa de Pensão*, a vida airada do estudante que vem do Norte para o Rio, o ambiente pegajoso da pensãozinha onde se instala, enfim o rumor dos jornais e da boêmia em volta do caso escandaloso em que se envolve, formam o coro, estruturalmente superior ao desenho, flácido, do protagonista, cujas fraquezas são atribuídas desde as primeiras páginas à herança do sangue.

Só em *O Cortiço*, Aluísio atinou de fato com a fórmula que se ajustava ao seu talento: desistindo de montar um enredo em função de *peessoas*, ateu-se à sequência de descrições muito precisas onde cenas coletivas e tipos psicologicamente primários fazem, no conjunto, do cortiço a personagem mais convincente do nosso romance naturalista. Existe o quadro: dele derivam as figuras.

A despeito do desequilíbrio entre seus romances e a despeito das criticadas situações romanescas que ressoam a resquícios românticos, Aluísio Azevedo auxiliou Machado de Assis no trabalho de vigorar o romance brasileiro no século XIX. Passada a galeria dos iniciadores românticos, com esses dois autores podíamos de fato afirmar: sim, nós temos romance!

Como assinalamos antes, esses dois autores mais representativos de nosso Realismo e de nosso Naturalismo dividem o cenário com alguns outros, dos quais dois já foram apontados: Raul Pompéia e Inglês de Sousa. Do primeiro, que deixou obra dispersa em jornais e reunida em livro na segunda metade do século XX, o romance *O Ateneu* (1880) representa leitura obrigatória, tanto para ampliar nossa visão do momento literário em que se insere – trazendo, em sua urdidura o uso da técnica de perscrutação psicológica das personagens – quanto para conhecermos situações contextuais da escola brasileira. Não sem razão, o livro é referência atual para aqueles que tratam da formação da leitura no Brasil (vide LAJOLO & ZILBERMAN, 2003).

O segundo desses autores, o paraense Inglês de Sousa, torna-se relevante para nós porque colocou a Amazônia no mapa do romance brasileiro, antecipando-se, inclusive, a Aluísio Azevedo na publicação de seus romances naturalistas. Fiquemos com o que Alfredo Bosi (2006, p. 192-193) diz sobre ele:

Causídico respeitável e perito em letras de câmbio, Inglês de Sousa não foi menos escrupuloso como narrador de casos amazônicos com que antecipou o próprio Aluísio no manejo da prosa analítica. As datas de publicação dos seus primeiros romances, 1876 (*O Cacaulista*) e 1877 (*O Coronel Sangrado*) fazem-no contemporâneo dos regionalistas, Taunay e Franklin Távora, mas Inglês de Sousa já mostrara nessas páginas de juventude um temperamento frio, inclinado ao exame dos “fatos”,

como convinha ao futuro positivista, sem qualquer centelha de paixão romântica pela matéria da sua arte: exatamente o opositivo autor do *Cabeleira*.

Tudo fazia dele o compositor ideal de um caudaloso romance de tese, como *O Missionário*, em que se expõem os mínimos aspectos da “evolução moral” do sacerdote e não se poupa ao leitor nenhum detalhe da sua ascensão e queda na selva amazônica..

Sóbrio e meticuloso em excesso, não logra, por isso mesmo, transmitir o sentimento de conjunto da paisagem tropical. É notação feliz de Sérgio Buarque de Holanda que Inglês de Sousa nunca foi espontaneamente um paisagista: “É sensível seu desconcerto todas as vezes em que se trata de descrever esse mundo cheio de mistérios e onde a vida civil parece mero acidente.”

O fundo vinco urbano que marcava o positivismo de Inglês de Sousa não conseguia, de fato, abrir-se à cor e ao perfume da vida selvagem, cor e perfume que Alencar, com todas as suas distorções, captara tantas e tantas vezes. Já a mornidão do vilarejo de Silves e a variedade das suas figuras provincianas encontraram a versão justa na prosa lenta e unida do escritor paraense.

Encerramos aqui nosso estudo sobre a narrativa brasileira no Realismo e no Naturalismo. Cabe a vocês, prezados alunos, buscarem os demais nomes e se programarem para a leitura de muitos outros romances e contos dos autores citados de modo fugaz ou não citados por questão de espaço. Vão às histórias da Literatura Brasileira e vejam quanta história ainda não lhes foi contada!

## EXERCÍCIO

Leia o romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, e discuta com os colegas o processo narrativo do romance. A seguir, redija um texto, em forma de artigo, abordando a questão: por que *Memórias Póstumas de Brás Cubas* é um romance realista e não naturalista?

## LEITURA COMPLEMENTAR

Para leitura complementar, sugerimos o texto *Realismo e Naturalismo*, de Domício Proença Filho (1985, p. 208-210), para demonstrar a diferenciação que os estudiosos fazem entre os dois estilos literários.

---

### Realismo e Naturalismo

7. É o momento de esclarecer a confusão entre os termos Realismo e Naturalismo, que andam sempre misturados, confundidos, em vários manuais de história da literatura, não sem razão, tal a complexidade do problema. Hoje, entretanto, já se admite uma distinção, fato que nem sempre é perceptível com facilidade nas obras de arte literária.

8. Numa frase resumidora, quase podemos afirmar, como bem sugeria José Carlos Lisboa, em aula universitária, que “o Realismo tende para uma visão biológica do homem: o naturalismo encaminha-se para uma visão patológica”. Ou como quer Afrânio Coutinho, o Naturalismo “é um Realismo a que se acrescentam certos elementos, que o distinguem e tornam inconfundível sua fisionomia em relação a ele”.

9. Quais serão estes elementos?

9.1. O conceito do homem natural, sujeito a leis físico-químicas e determinado pelas influências do meio; o homem, como “uma máquina guiada pela ação de leis físicas e químicas, pela hereditariedade e pelo meio físico social”.

9.2. Assim, as decisões de caráter moral resultam de condições psicológicas e de outras de natureza física.

9.3. O homem é considerado um “caso” que deve ser analisado cientificamente.

9.4. Há, no Naturalismo uma acentuada preferência por temas de patologia social (miséria, adultério, criminalidade, desequilíbrio psíquico, problemas ligados a sexo, etc.) com a mesma intenção de reformar a sociedade.

9.5. Também é nítida no Naturalismo uma despreocupação com a moral, desde que o fato observado e analisado tenha interesse. Daí, amoralismo, indiferença, como traços significativos.

10. Como facilmente se depreende, o Naturalismo como que amplia as características do Realismo, acentuando-as e acrescentando--lhes uma visão ainda mais nítida e radicalmente determinista do comportamento humano.

11. Aliás, como é sabido, o termo Naturalismo caracteriza a doutrina filosófica que preconiza que só as leis científicas sobre a natureza é que são válidas; as concepções transcendentais, teológicas, carecem de valor.

12. Na literatura, onde começa a aparecer em 1850, é com o escritor francês Émile Zola que o termo entra definitivamente na nomenclatura literária da França e do mundo.

13. E já que estamos tratando do assunto: realismo forma-se de real (adj.: latino reatis, e, por seu turno derivado de rês, coisa, fato) acrescido do sufixo ismo; significa “preferência pelos fatos, tendência a encarar as coisas tal como na realidade são”. Nasce para a literatura praticamente em 1857, quando Jules Husson Champfleury edita um volume de ensaios onde expõe a nova doutrina e circula na França uma revista de arte, *Lê Réalisme* de responsabilidade do crítico Louis Duranty. A nova doutrina estética vê-se consagrada com a publicação, naquele mesmo ano, do livro famoso de Gustave Flaubert, *Madame Bovary*.

14. Zola, pois, está para o Naturalismo como Flaubert está para o Realismo.

---

## BIBLIOGRAFIA

### BÁSICA

- BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 43 ed. São Paulo: Cultrix, 2006.
- \_\_\_\_\_. “A máscara e a fenda”. In: BOSI, Alfredo et al. *Machado de Assis. Antologia e Estudos*. São Paulo: Ática, 1982, p.437-57.
- BRAYNER, Sônia (org.). *O conto de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1980, p. 89-93.
- CADEMARTORI, Lígia. *Períodos literários*. São Paulo: Ática, 1990.
- CANDIDO, Antonio. “Esquema de Machado de Assis”. In: CANDIDO, Antonio *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1995.
- CANDIDO, Antonio & CASTELLO, José Aderaldo. *Presença da literatura brasileira. Das origens ao Realismo*. São Paulo: Difel, 1985.
- COUTINHO, Afrânio. *Introdução à literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- GUIMARÃES, Hélio de Seixas. “Presença inquietante”. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 27 de janeiro de 2008. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2701200805.htm>. Acesso em 24 de março de 2008.
- PACHECO, João. *A literatura brasileira. O realismo*. São Paulo: Cultrix, 1971.

### COMPLEMENTAR

- ASSIS, Machado de. “Teoria do medalhão”. “O segredo do bonzo”. In: BRAYNER, Sônia (org.). *O conto de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1980.
- ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- ASSIS, Machado de. *Esau e Jacó*. São Paulo: Ática, 1977.
- FURTADO, Marlí Tereza. “Machado de Assis: do século XIX ao XXI, uma teoria ainda válida”. In: *Revista Asas da Palavra. Machado de Assis*. V. 11. Nº 24. Belém: Unama, 2008.
- LAJOLO, Marisa & ZILBERMAN, Regina. *A formação da Leitura no Brasil*. São Paulo: Ática, 2003.
- PEREIRA JÚNIOR, Luiz Costa. *O estilo do ano*. Revista Língua Portuguesa. Ano III, n.º 29, março de 2008. Ed. Segmento.
- PROENÇA FILHO, Domício. *Estilos de época na Literatura*. São Paulo. Ática, 1985.
- [educaterra.terra.com.br/voltaire/](http://educaterra.terra.com.br/voltaire/)
- [www.portalsaofrancisco.com.br/...aluizio-azevedo/aluisio-azevedo-2.php](http://www.portalsaofrancisco.com.br/...aluizio-azevedo/aluisio-azevedo-2.php)

## RESUMO DA ATIVIDADE 6

Nesta atividade, acompanhamos o contexto histórico que preparou a projeção do Realismo e do Naturalismo no Brasil, vimos como esses movimentos aqui se manifestaram e conhecemos seus principais representantes e obras.



## SOBRE AS CONTEUDISTAS

Profa. Dra. Germana Sales

Doutora em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (2003). Atualmente é professora da Faculdade de Letras, do Instituto de Letras e Comunicação (ILC), da Universidade Federal do Pará, com atividade docente na Graduação e Pós-Graduação, atuando especialmente em temáticas referentes à literatura do século XIX e ensino de Literatura. É Bolsista de Produtividade CNPq.

Profa. Dra. Marlí Tereza Furtado

Doutora em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas, com estágio pós-doutoral pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro, é professora do Programa de Pós-Graduação em Letras, área de estudos literários, da Universidade Federal do Pará, e de Literatura brasileira, na Faculdade de Letras, da UFPA, em Belém. Publicou “Crimes da Terra” na Amazônia: De Inglês de Sousa a Dalcídio Jurandir (artigo, 2008), Miséria e aprisionamento em Marajó, de Dalcídio Jurandir (cap. de livro, 2009), Universo derruído e corrosão do herói em Dalcídio Jurandir (livro, 2010).  
*marlitf@ufpa.br*

