

Cristina Maria da Costa Vieira
Bolsista do programa Praxis XXI

**Viagem pelo universo feminino de
A Esmeralda Partida
de Fernando Campos:
o romance histórico como ponto de fuga.**

Universidade do Porto
2000

Cristina Maria da Costa Vieira
Bolsista do programa Praxis XXI

**Viagem pelo universo feminino de
A Esmeralda Partida
de Fernando Campos:
o romance histórico como ponto de fuga.**

Dissertação apresentada à
Faculdade de Letras da Universidade do Porto
para a obtenção do grau de
Mestre em Estudos Portugueses e Brasileiros

Orientador: Professora Doutora Fátima Marinho

Universidade do Porto
2000

Índice

| | |
|---|--------|
| Índice..... | p. 2 |
| I.1. Introdução. A escolha de um tema..... | p. 5 |
| I.2. Introdução ao romance histórico..... | p. 10 |
| I.2.1. Um subgênero individualizável, definível e classificável?..... | p. 10 |
| I.2.1.1. Breve deliberação teórica sobre o gênero romanesco..... | p. 10 |
| I.2.1.2. Definibilidade do romance histórico..... | p. 11 |
| I.2.1.3. O romance histórico e os outros subgêneros romanescos..... | p. 12 |
| I.2.1.4. O romance histórico e a narrativa histórica..... | p. 19 |
| I.2.2. Panorâmica da evolução de um subgênero. Tendências do romance histórico contemporâneo..... | p. 28. |
| I.2.2.1. Gênese de um subgênero literário..... | p. 28 |
| I.2.2.2. O romance histórico tradicional..... | p. 29 |
| I.2.2.3. O modernismo e o romance histórico..... | p. 34 |
| I.2.2.4. O romance histórico pós-moderno..... | p. 37 |
| I.2.2.4.1. A metaficção historiográfica..... | p. 40 |
| I.2.2.4.2. Histórias alternativas..... | p. 44 |
| I.2.2.4.3. Histórias apócrifas..... | p. 45 |
| I.2.2.4.4. Histórias paratáticas..... | p. 46 |
| I.2.2.5. Conclusão do capítulo..... | p. 48 |
| II.1. Análise textual da obra ficcional de Fernando Campos..... | p. 49 |
| II.1.1. A incontornável crítica textual..... | p. 49 |
| II.1.2. Porquê uma <i>análise textual</i> | p. 50 |
| II.1.3. Ficção e metaficção. A questão satírica..... | p. 53 |
| II.1.4. A (in)verosimilhança e a ilusão referencial ou o sentido e a recuperabilidade da História em Fernando Campos..... | p. 66 |
| II.1.5. O prazer da linguagem..... | p. 81 |
| II.2. Análise textual de <i>A Esmeralda Partida</i> | p. 88 |
| III. O universo feminino, o casamento, o amor, o prazer e a sociedade em <i>A Esmeralda Partida</i> | p. 110 |
| III.1. Prolegómenos..... | p. 110 |
| III.2. A antroponímia feminina..... | p. 111 |
| III.3. Moças e mulheres do povo..... | p. 115 |

| | |
|---|---------|
| III.4. Prostitutas, escravas e judias: três casos particulares..... | p. 120 |
| III.5. Personagens femininas nobres: uma condição privilegiada?..... | p. 123 |
| III.6. Traços de feminilidade..... | p. 140 |
| IV. A dama e o tabuleiro do xadrez político. Jogadora e trebelho..... | p. 147 |
| IV.1. As personagens femininas e a metáfora xadrezística..... | p. 147 |
| IV.2. As damas e a política. Aspectos gerais..... | p. 149 |
| IV.3. Rainhas e regentes. Jogadoras e trebelhos..... | p. 153 |
| IV.4. Damas que influenciam a disposição do tabuleiro..... | p. 159 |
| IV.5. As excluídas do poder político: peões de um jogo que não entendem?..... | p. 163 |
| V. O universo feminino e o poder económico: dependência e espaço de manobra..... | p. 164 |
| VI. O universo feminino, a vida religiosa e o poder da Igreja..... | p. 168 |
| VI.1. O universo feminino e a procura de consolo, refúgio e graças junto da Igreja..... | p. 168 |
| VI.2. Quando o mosteiro não é uma livre opção..... | p. 171 |
| VI.3. O convento por vocação religiosa. A santidade entre o universo feminino..... | p. 173 |
| VI.4. Religiosas com poder e o poder da Igreja sobre o universo feminino..... | p. 177 |
| VII. O universo feminino e o universo cultural: exclusão ou intersecção?..... | p. 181 |
| VII.1. O saber letrado, enquanto ofício, vedado à mulher..... | p. 181 |
| VII.2. A mulher como fonte de inspiração e como destinatária de expressões culturais..... | p. 183 |
| VII.3. Quando a personagem feminina é agente cultural. Um humanismo feminino?..... | p. 188 |
| VIII. O universo feminino, o sobrenatural e o supersticioso: uma relação privilegiada?..... | p. 197 |
| VIII.1. Conceptualização..... | p. 197. |
| VIII.2. O feminino como elemento e intérprete do sobrenatural..... | p. 198 |
| VIII.3. O feminino como elemento e intérprete da superstição..... | p. 207 |
| Conclusão..... | p. 213 |
| Bibliografia..... | p. 215 |

" Um dia (...) a rapariga existirá, a mulher existirá. E estas palavras: "rapariga", "mulher", não significarão somente o contrário de "homem" mas qualquer coisa de pessoal, valendo por si mesmo; não apenas um complemento, mas uma forma completa da vida: a mulher na sua verdadeira humanidade."

(Rainer Maria Rilke, *Cartas a um Poeta*)

I.1. Introdução. A escolha de um tema.

"Não podemos esquecer ... que a história das mulheres, a verdadeira história das mulheres, conta apenas vinte anos. Todo o resto foi filtrado pelos homens, pelos que escreviam ou mandavam escrever."

(Helena Marques, *A Deusa Sentada*)

Abordar a temática feminina num romance histórico cuja diegese é cronotopicamente localizável no século XV português pode parecer algo contra-producente, devido à invisibilidade a que a mulher está votada enquanto sujeito histórico desta época: com efeito, considera-se ser o Quatrocentos a última centúria da Idade Média, pese embora a artificialidade de determinadas balizas temporais. 1453, ano da queda de Constantinopla às mãos dos Turcos Otomanos, é entendida pelos historiadores como uma data convencional para o gradual *Outono da Idade Média*¹ em que o reinado de D. João II (1481 - 1495) se insere. O Renascimento que se lhe seguiu representa, em vários aspectos, ou uma continuação ou um agravamento da condição feminina². Fernando Campos em *A Esmeralda Partida*³ dá conta de como na época do monarca que viria a ser cognominado de *Príncipe Perfeito*⁴ e seria responsabilizado, pelos historiadores portugueses, pela entrada de Portugal na Modernidade⁵ coabitavam dois tipos de mentalidade: a medieval e a renascentista.⁶

A exclusão das mulheres da historiografia, particularmente da medieval, apassivará o seu real peso histórico. Basta apreciar que personagens assumiram o verdadeiro

¹ Esta expressão é inspirada na versão francesa do ensaio de Johan Huizinga, *O Declínio da Idade Média (L'Automne du Moyen Age)*, estando a versão portuguesa traduzida por Augusto Abelaira pela Editora Ulisseia (Lisboa, 1996, do original holandês com 1ª ed. de 1919).

² Cf. Maio, Romeo de, *Mujer Y Renacimiento*, trad. de Margarita Vivanco Gefael, Madrid, Mondadori, 1988 (ed. original: *Donna e Renascimento*, Arnoldo Mondadori editore Spa, 1987) e King, Margaret L., *A Mulher do Renascimento*, trad. de Maria José de la Fuente, Lisboa, Editorial Presença, 1994 (ed. original: *Le Donne nel Rinascimento*, Gius. Laterza & Figli Spa, 1991).

³ Cf. Campos, Fernando, *A Esmeralda Partida*, Lisboa, Difel, 2ª ed., 1996 (1ª ed.: 1995). As múltiplas referências que teremos de fazer ao romance, ao longo do trabalho, reportam-se à edição citada. A obra será designada pelas abreviaturas *A Esm. Part.*, por uma questão de comodidade.

⁴ Esta designação é da autoria do espanhol Lope de Vega ("El Principe Perfecto", in *Comedias Escogidas*, Barcelona, 1618). D. João II foi um Príncipe "Perfeito" porque "completo" (Cf. a expressão "Capelas imperfeitas"), exercendo o poder monárquico sem recuar perante forças que o poderiam limitar. Vide Mendonça, Manuela, "Introdução", in *D. João II. Um Percurso Humano e Político nas Origens da Modernidade em Portugal*, Lisboa, Editorial Estampa, 2ª ed., 1995, pp. 25-59 (1ª ed.: 1991).

⁵ Cf. Magalhães, Joaquim Romero, "As estruturas políticas de unificação" in Mattoso, José (dir. de), *História de Portugal*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1993, Vol. III, pp. 61-62; Mendonça, Manuela, *Op. Cit.* e Horta, Maria Teresa, "O rei que morreu sozinho", in *Diário de Notícias*, 18.12.1995, p. 40.

⁶ Cf.: "Ali adiante ferve a Rua Nova. Hesito. Penso em desempenhar-me quanto antes da tua incumbência, mas atraí-me o bulício e a novidade de tal espectáculo. É como sair de repente de um mundo velho, que fica para trás pela encosta arriba, casas sombrias quase a tocarem-se nos telhados, mas deixando ver uma nesga de azul. Desta feita há largueza, como se os espíritos começassem a respirar a aragem do mundo recém-descoberto... (...) «Ah! Henrique Correia!... Meditava um pouco nas grandes modificações que se estão operando nesta era extraordinária em que temos o privilégio de vivermos. Repara nessa Rua Nova... »" (Campos, F., *A Esm. Part.*, pp. 18-19).

protagonismo nos pergaminhos históricos.⁷ Ora, segundo Linda Hutcheon,⁸ o acesso ao passado é inteiramente textualizado, ou seja, o conhecimento histórico só existe enquanto texto e depende de textos (o que não equivale, obviamente, a negar a existência do passado). Consequentemente, não estando nem documentada nem publicitada a História da mulher, esta acaba por ser marginalizada. Ninguém melhor do que Cassandra se tornou símbolo mítico da voz feminina profética desprezada, da voz sem texto, como explorou Christa Wolf no romance histórico *Kassandra* (1984). F. Campos em *A Esm. Part.* coloca precisamente na voz de uma mulher (D. Filipa, tia materna de D. João II e de D. Joana) a problemática da participação do género feminino enquanto agente activo da História e da absoluta necessidade da preservação de documentos escritos para memória da posteridade: "Destruíram [os inimigos do Infante D. Pedro] quanto havia de documento que viesse mostrar aos vindouros o que se tinha passado... Ai, meus filhos! Por vezes um tudo nada, assalto e pilhagem de arquivos, destruição de chancelarias, supressão de testemunhos nem que seja de carne e osso, um ápice e nunca mais se saberá pelos séculos adiante o que aconteceu de verdade. Por isso vos quero transmitir estes factos, antes de a minha voz se consumir na fogueira do tempo como um papel a arder no incêndio do paço."⁹ É desta forma que D. Filipa expõe o que viria a ser teorizado por Hegel como a diferença entre as *res gestae* (os factos) e a *historia rerum gestarum* (a historiografia dos factos).¹⁰

⁷ Vários estudiosos alertam para esta exclusão da mulher da historiografia. Citemos Silva, Maria Beatriz Nizza da, "História das Mulheres e História da Família" in Silva, Maria Beatriz Nizza da e Cova, Anne (dir. de), *Estudos sobre as Mulheres*, Lisboa, Universidade Aberta - Centro de Estudos das Migrações e das Relações Interculturais, 1998, pp. 57-65; Vianna, Lucia Helena, "O Rosto feminino em *Grande Sertão: Veredas*", in A.A.V.V., *O Rosto Feminino da Expansão Portuguesa - Actas II*, Lisboa, Edição da Comissão para a Igualdade e para os Direitos das Mulheres, 1994, pp. 333-340; Beard, Mary R., cap. "Woman as force in long history" in *Woman as force in history. A study in traditions and realities*, New York, The Macmillan Company, 1946, pp. 270-332; Elias, Amy Jeanne, *Spatializing History: Representing History in the Postmodernist Novel*, U.M.I., The Pennsylvania State University, dact., 1991, p. 85 e Wesseling, Elisabeth, *Writing History as a Prophet: Postmodernist Innovations of the Historical Novel*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1991, p.167.

⁸ Cf. Hutcheon, Linda, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, New York and London, Routledge, 1988, p. 16: "We cannot know the past except through its texts: its documents, its evidence, even its eye-witness accounts are *texts*. Even the institutions of the past, its social structures and practices, could be seen, in one sense, as social texts."; p. 93: "The «real» referent of their language [an historiographic text] once existed; but it is only accessible to us today in textualized form: documents, eye-witness accounts, archives."

⁹ Cf. Campos, F., *A Esm. Part.*, p. 54.

¹⁰ Cf. Hegel, G. W. F., *Leçons sur la Philosophie de l' Histoire*, trad. de J. Gibelin, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, collection Bibliothèque des Textes Philosophiques, 3e éd. remaniée, 1963, pp. 54-55 (original alemão: *Philosophie der Weltgeschichte*, Ed. Gans, 1837): "En notre langue *histoire* unit le côté objectif et le côté subjectif et signifie aussi bien *historiam rerum gestarum* que *res gestae*; elle est fait non moins que récit."; Barthes, Roland, "Le discours de l' histoire", in *Essais Critiques IV: Le Bruissement de la Langue*, Paris, Seuil, 1984, pp. 153-166, (artigo originalmente publicado em *Information sur les Sciences Sociales*, 1967) e Vanoosthuysse, Michel, *Le Roman Historique: Mann, Brecht, Döblin*, Paris, PUF-Perspectives Germaniques, 1996, pp. 1-2.

Ora, o mérito de Fernando Campos está em não ter passado em silêncio essa percentagem da humanidade que de um modo até há bem pouco tempo insuspeito influenciou os destinos dos povos, como aquele em que se movimentou D. João II e seus mais directos ascendentes. Christiane Klapisch-Zuber¹¹ alerta para o facto de, paradoxalmente, as mulheres da Idade Média, a quem era negada a palavra, com frequência serem escutadas com respeito, nomeadamente abadessas de mosteiros famosos e esposas ou viúvas pertencentes a famílias reinantes. Como será analisado, o universo feminino tem em *A Esm. Part.* uma importância estrutural muitíssimo relevante (mais do que em qualquer outro romance histórico deste autor), evidenciando aspectos originais, donde a opção por esta obra. Não é, assim, despropositado, num romance histórico em que a mulher sai do seu habitual silêncio e ocultação enquanto personagem da História, abordar a temática feminina, mesmo quando o protagonista de tal romance - D. João II - pertence ao género masculino. "Género" e não "sexo", porque entendemos que a distinção homem / mulher não radica apenas numa diferença biológica.¹²

Por outro lado, a escolha desta temática insere-se num recente contexto mundial de revisitação historiográfica da mulher enquanto sujeito da História¹³. A mesma beneficiou de uma nova concepção de História designada *Annales*, surgida em França entre os anos trinta e oitenta e que lutou contra um conceito de História sintetizável no trinómio "datas - reis - batalhas". Aquela concebe uma "*histoire massive*", que deu origem a uma nova corrente apelidada "*nouvelle histoire*", a que associamos hoje nomes como Jacques Le Goff ou Paul Veyne. Nela, homens e mulheres ocupam o mesmo espaço, na medida em que são analisados os gestos das massas anónimas nas suas actividades quotidianas e não mais as "celebridades" da História oficial¹⁴, que não contemplavam as mulheres.

Duas breves considerações sobre as implicações da nossa opção. Primeiro, poder-nos-ia ser objectado que tanto na História como no romance o universo feminino não está artificialmente apartado do universo masculino. Anne Cova lembrou a este propósito

¹¹ Cf. Klapisch-Zuber, Christiane, *Histoire des Femmes en Occident*, (dir. de Georges Duby e Michelle Perrot), Vol. II, Paris, Plon, 1991 (ed. original: *Storia delle Donne*, Gius. Laterza & Figli Spa, 1990).

¹² A pertinência do termo "género" é explicitamente defendida pela ensaísta Anne Cova no seu artigo "O Conceito de Feminismo numa Perspectiva Histórica", in Silva, Maria Beatriz Nizza da e Cova, Anne (dir. de), *Op. Cit.*, pp. 157-158, e por Simone de Beauvoir in *Le Deuxième Sexe*, 2 vols., Paris, Gallimard, Imp. 1981 (1ª ed.: 1949). Voltaremos a este assunto num capítulo posterior.

¹³ Cf. Silva, Maria Beatriz Nizza da, "História das Mulheres e História da Família", in Silva, Maria Beatriz Nizza da e Cova, Anne (dir. de), *Op. Cit.*, pp. 57-65 e Canaveira, Manuel Filipe, "Escritos sobre a História", in *Ler*, nº44, Inverno de 1999, pp. 80-85.

¹⁴ Cf. Silva, Maria Beatriz Nizza da, "História das Mulheres e História da Família", in *Op. Cit.*, pp. 57-65; Duby, Georges, cap. "Orientations des Recherches Historiques en France" in *Mâle Moyen Âge. De l'Amour et Autres Essais*, Paris, Champs-Flammarion, 1996, pp. 235-264 (1ª ed.: 1988); e Hutcheon, Linda, *Op. Cit.*, p. 95.

a opinião de George Duby e Michelle Perrot para quem "a história das mulheres não é um território separado da grande História"¹⁵, sendo, pois, ineficaz a separação da história da mulher da história do homem. Assim, foi-nos de todo impossível alhear-nos por completo das personagens masculinas de *A Esm. Part.*. No entanto, em qualquer trabalho de teor científico, o investigador tem de operar um corte epistemológico do seu objecto de estudo. Não é possível analisar simultaneamente o cubo em todas as suas faces. O aprofundamento de qualquer campo do saber assim o exige. Abordar "apenas" o universo feminino dentro do conjunto de personagens de *A Esm. Part.* afigurou-se-nos, pois, legítimo e operativo, tanto mais que pretendemos dar através deste trabalho uma visão nova, heterodoxa, da realidade. Em segundo lugar, a mulher como *o Outro* do homem era para o homem medievo de um acerto inquestionável. O "natural" era concebido como uma categoria à imagem do homem¹⁶ (o que vai ao encontro da problemática linguística da determinação de qual o termo marcado quanto ao género¹⁷), esquecendo que a alteridade - em si inegável - é recíproca.¹⁸ Suzanne Simon¹⁹, lembrando Simone de Beauvoir, afirma: "Simone de Beauvoir a très justement remarqué que l'homme, lorsqu'il parle de la femme, se pense comme sujet, et ne voit en elle que «l'Autre», le sexe différent". O discurso feminino é consequentemente encarado como o discurso do *Outro* porque não corresponde ao típico discurso oficial / masculino²⁰. Na verdade, a oposição homem / mulher acompanha outras oposições binárias do sistema cultural ocidental, como cultura / natureza, sensível /

¹⁵ Cf. Cova, Anne, "O Conceito de Feminismo numa Perspectiva Histórica", in Silva, Maria Beatriz Nizza da e Cova, Anne (dir. de), *Op. Cit.*, p. 158 e Duby, Georges, cap. "De l'amour et du mariage", *Op. Cit.*, pp. 118-119.

¹⁶ Cf. Simon, Suzanne, *Le Caractère des Femmes*, Paris, Éditions Universitaires, 1967; Vidigal, Luís, "A mulher na expansão contada às crianças. Representações femininas na literatura portuguesa, 1880-1940", in A.A.V.V. *O Rosto Feminino da Expansão Portuguesa-Actas II*, pp. 633-666 e Tavares, Maria José Ferro, "A Mulher e a sua Condição na Idade Média Portuguesa: Da Legislação à Realidade" in Silva, Maria Beatriz Nizza da e Cova, Anne (dir. de), *Op. Cit.*, pp. 67-83.

¹⁷ A Pragmática trouxe à consciência que as línguas não são ideologicamente descomprometidas em relação ao género linguístico, que "recebeu sempre grande atenção dos pesquisadores, principalmente durante o período do Estruturalismo, por volta do meio do século", assevera a este propósito a ensaísta Rosa Marina de Brito Meyer no artigo "A imagem da mulher no português carioca de hoje" in A.A.V.V., *O Rosto Feminino da Expansão Portuguesa- Actas II*, pp.411-412.

¹⁸ Outras perspectivas existem, no entanto, como a actual crítica feminista, principalmente a norte-americana, que não só tem procurado rever a condição de alteridade para a mulher, como recusa a noção essencialista de mulher. Vide sobre este assunto Vianna, Lucia Helena, "O Rosto Feminino em *Grande Sertão: Veredas*", in A.A.V.V., *O Rosto Feminino da Expansão Portuguesa - Actas II*, pp. 333-340; Joaquim, Teresa, "Menina e Moça", in Silva, Maria Beatriz Nizza da e Cova, Anne (dir. de), *Op. Cit.*, pp. 99-111; e Cixous, Hélène e Clément, Catherine, *The Newly Born Woman*, translated by Betsy Wing with an introduction by Sandra M. Gilbert, Manchester, Manchester University Press, 1986, pp. IX- XVIII, sobretudo p. XV, e p. 83 (ed. original: *La Jeune Née*, Union Générale d'Éditions, 1975).

¹⁹ Cf. Simon, Suzanne, *Op. Cit.*, p. 16 e Beauvoir, Simone de, *Op. Cit.*, *passim*, sobretudo Vol. I, cap. "Introduction", pp. 11-35.

²⁰ Cf. Kaufman, Helena Irena, *Ficção Histórica Portuguesa do Pós-Revolução*, U.M.I., University of Wisconsin-Madison, dact., 1991, pp.117-119.

inteligível, corpo / alma, cuja teorização e hierarquização remonta a Aristóteles, fundamental na compreensão da condição feminina medieval²¹.

Por outro lado, embora o recurso a outras disciplinas como a Linguística, a História e a Psicologia fosse não só inevitável como profícuo, tal interdisciplinaridade característica da teoria narrativa desde 1970²² não eclipsou a perspectiva fundamentalmente literária desta dissertação, não só por se enquadrar num mestrado em Estudos Portugueses e Brasileiros, de orientação literária, mas também por ser o nosso objecto de análise uma obra literária, não redutível a uma realidade histórica e/ou psicológica. Julgamos ter empreendido uma viagem fascinante pelo conhecimento, fugindo a lugares comuns. Procuramos, por fim, evitar cair quer numa atitude de vitimização da mulher, quer numa ginecomania que atribui a responsabilidade de qualquer facto relevante a mulheres astutas exercendo a sua irresistível influência sobre homens débeis.

Não podemos deixar de agradecer a todos aqueles que, de uma forma ou de outra, contribuíram para que esta tese chegasse a bom porto. O nosso reconhecimento vai, em primeiro lugar, para a Professora Dra Fátima Marinho, pelo rigor científico, pela disponibilidade com que sempre acompanhou o projecto de investigação, pela amizade, bem como pela atitude de confiança responsabilizadora, que nunca obstou às opções feitas. Em seguida, queremos agradecer a Fernando Campos pela prontidão, simpatia e amizade com que sempre se disponibilizou no concedimento de entrevistas e material respeitante à sua obra, bem como à Difel, pelo envio de material concernendo recensões críticas. O reconhecimento estende-se aos restantes professores da parte curricular deste mestrado: o Professor Dr. Arnaldo Saraiva e o Professor Dr. Luís Adriano Carlos. O nosso obrigada, pela amizade e por pontuais esclarecimentos a esta tese, a Mme Abramovici, Mme Poisson, Mme Correia, à Professora Helena Paiva e ainda à Comunidade Israelita do Porto. Agradecemos, ainda, à Dra Fátima Valente e à Dra Paula Bonifácio da Biblioteca Municipal do Porto bem como a Goreti Coutinho do British Council, à D. Gracinda do Institut Français de Porto e ao Sr. Nuno Canavez da Livraria Académica pelo inextinguível apoio bibliográfico prestado. Por fim, o reconhecimento emocionado dirige-se à família e aos amigos, que de várias formas sempre mostraram o apoio necessário. E, claro, à Força Maior que nos move e inspira.

²¹ Cf. Gilbert, Sandra M., "Introduction", in Cixous, Hélène e Clément, Catherine, *Op. Cit.*, p. XIV; Cixous, Hélène and Clément, Catherine, *Idem*, pp. 63-64 e Joaquim, Teresa, "Menina e Moça", in Silva, Maria Beatriz Nizza da e Cova, Anne (dir. de), *Op. Cit.*, pp. 99-111, sobretudo pp. 107-109.

²² Cf. Martin, Wallace, *Recent Theories of Narrative*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1994 (1ª ed.: 1986).

I.2. Introdução ao romance histórico.

I.2.1. Um (sub)género individualizável, definível e classificável?

"Le roman historique, c'est d'abord du roman et, deuxièmement ce n'est pas de l'histoire."

(Alfred Döblin, *Aufsätze zur Literatur*)

I.2.1.1. Breve deliberação teórica sobre o género romanesco.

O estudo a que nos propomos exige uma prévia deliberação teórica sobre o género, pois que é necessário esclarecer os termos operatórios com que manuseamos. O único consenso sobre esta questão problemática reside na divisão triádica dos modos literários, que remonta a Platão (livro III de *A República*). O historial dessa questão não é aqui pertinente, pois tal discussão afastar-nos-ia do cerne do problema, para além do que essa tarefa já vem sendo suficientemente estudada por críticos prestigiados como Aguiar e Silva¹, para quem remetemos. Convém apenas reter que os géneros literários são paradigmas constituídos por códigos específicos (técnico-compositivos, semântico-pragmáticos, etc.) subordinados a uma tradição literária e a coordenadas socioculturais. Enfim, constituem categorias com uma relativa estabilidade, mas mutáveis, o que é bem visível, dentro do modo narrativo, na evolução da epopeia para o romance e nas evoluções sofridas pelo romance e pelo romance histórico, em particular. O romance caracteriza-se, pois, de acordo com um conjunto de códigos que servem de marco de referência para escritores e leitores, o que é fulcral para o processo de comunicação literária.²

Contudo, o problema começa quando tentamos determinar quais os elementos que, isoladamente e em combinações uns com os outros, são definidores do género romanesco, o que se agudiza com a mutabilidade não só diacrónica como sincrónica inerente a este género, de alicerces românticos. O critério da extensão que opõe romance a novela é manifestamente insuficiente. As definições qualitativas, estruturais, com base nas instâncias narrativas, como a maior densidade e complexidade do mundo das personagens e a lentidão do ritmo temporal afiguram-se-nos mais satisfatórias, mas mesmo estas não granjeiam o consenso. A utilização de personagens, por exemplo, - questão por demais relevante neste trabalho - parece constituir um elemento estrutural indispensável em qualquer romance pois delas dependem as acções de uma narrativa, como observa Roland Bar-

¹ Cf. Silva, Vítor Manuel de Aguiar e, cap. "Géneros literários", *Teoria da Literatura*, Coimbra, Livraria Almedina, 8ª ed., 4ª reimpressão, 1991, pp. 339-401 (1ª ed.: 1967). Embora intrinsecamente relacionados, os géneros literários, categorias históricas, são distintos dos modos literários (modos lírico, narrativo e dramático), categorias transtemporais da enunciação e do discurso representando atitudes invariáveis do homem perante o universo, perante a vida e perante si próprio.

² Cf. Wesseling, Elisabeth, cap. "Some Theoretical Deliberations About Genre", *Op. Cit.*, pp. 17-26.

thes³. Todavia, Tomachevski, um dos mais importantes formalistas russos, em *Théorie de la Littérature* (1925), na continuação da poética aristotélica, secundariza o herói de uma *fabula*, confundindo-o com a noção de personagem.⁴

Foi assim que os teóricos chegaram à seguinte conclusão paradoxal: "The «novel» cannot be defined because its defining characteristic is to be unlike a novel."⁵ Em resumo, apenas concordam que o romance não é claramente definível.

I.2.1.2. Definibilidade do romance histórico?

As dificuldades acumulam-se então quando nos esforçamos por definir o romance histórico, subgénero dentro de uma legião de subgéneros romanescos: o romance de acção, o de personagem, o de espaço, o epistolar, o romance de tese, o romance de família, a biografia, a autobiografia, entre muitos outros. A sua classificação tipológica varia, aliás, de teórico para teórico.⁶

Será legítimo considerar a especificidade do que é classificado como romance histórico? A sua existência é demasiado óbvia para ser negada, mas este resiste a uma definição concisa e cabal.⁷ No entanto, as dificuldades a enfrentar não são justificativa para evitar um itinerário mental que tem de ser percorrido e que, qual ponto de fuga, embora não alcançado, legitima sempre o caminho traçado.

Como qualquer outro subgénero, o romance histórico "representa em relação ao género um fenómeno de hipercodificação, isto é, um fenómeno de especificação e de complexificação das normas e convenções já existentes e actantes no modo e no género"⁸. Nesta medida, o romance histórico deverá assumir certas características semântico-pragmáticas e estilístico-formais que o distingam dos outros subgéneros romanescos. Es-

³ Cf. Barthes, Roland, "Introduction à l'analyse structurale des récits", in R. Barthes et alii, *Poétique du Récit*, Paris, Seuil, 1977, p. 33.

⁴ Cf. Barthes, Roland, *Idem*, pp. 32-35; Hamon, Philippe, "Pour un statut sémiologique du personnage", *Idem*, pp. 160-161; e Silva, Vítor Manuel de Aguiar e, *Op. Cit.*, p. 687, nota de rodapé (34).

⁵ Cf. Wallace, Martin, *Op. Cit.*, p. 44.

⁶ Cf. Silva, Vítor Manuel de Aguiar e, "Classificação tipológica do Romance", *Op. Cit.*, pp. 684-686; Reis, Carlos e Lopes, Ana Cristina M., "Romance", "Romance de família", "Romance de tese", "Romance epistolar", "Romance-folhetim", "Romance histórico", in *Dicionário de Narratologia*, Coimbra, Livraria Alameda, 6ª ed., 1998, pp. 356-373 (1ª ed.: 1987); Wallace, Martin, *Op. Cit.*, pp. 39-44; Bourneuf, Roland e Ouellet, Réal, *L'Univers du Roman*, Paris, PUF, 2ª ed., 1975, pp. 28-29 (1ª ed.: 1972) e Cabriès, Jean, "Roman typologie du", in *Dictionnaire des Genres et Notions Littéraires*, préface de François Nourissier, Paris, Ed. Encyclopaedia Universalis et Albin Michel, 1997, pp. 618-627.

⁷ Esta dificuldade é explicitamente assumida, entre outros, por Turner, Joseph W., "The Kinds of Historical Fiction: An Essay in Definition and Methodology", in *Genre XII*, Oklahoma, University of Oklahoma, 1979, pp. 333-355 e Molino, Jean, "Qu'est-ce que le roman historique?", in *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, nº 2-3, Mars-Juin 1975, Paris, Librairie Armand Colin, 1975, pp. 195-234.

⁸ Cf. Silva, Vítor Manuel de Aguiar e, *Op. Cit.*, p. 400.

se é o primeiro ponto a resolver. O segundo ponto, que levanta uma acesa controvérsia, é a distinção do romance histórico em relação à história narrativizada (a historiografia), questão de uma fulcral pertinência para a definição daquele subgénero.

1.2.1.3. O romance histórico e os outros subgéneros romanescos.

Scott é unanimemente apontado pela crítica como o fundador do romance histórico: citemos apenas Manzoni⁹, Lukacs¹⁰ e Wesseling¹¹. Considera-se 1814, ano da publicação do seu *Waverley or 'tis sixty years*, como a data de nascimento¹² do romance histórico. Terá então surgido, não por acaso, numa época historicamente conturbada: as Revoluções Francesa e Industrial, as guerras napoleónicas, a queda de Napoleão e o surgimento na Europa e na América de movimentos nacionalistas deram aos coevos a experiência da aceleração da História e da vivência desta como um processo. Hegel considerou estes eventos uma alavanca de progresso da Humanidade. O sentimento nacional e a consciência da alteridade qualitativa entre as épocas históricas e seu impacto na vida das pessoas comuns contribuíram decisivamente para a génese do romance histórico¹³.

A simples inclusão de materiais históricos não chega para definir um romance como histórico em sentido estrito: a sua incorporação em romances é anterior a *Waverley*, sem que isso os torne romances históricos. *Psiché*¹⁴, de Fernando Campos, integra na sua diegese factos históricos como a primeira travessia aérea entre Portugal e o Brasil por Gago Coutinho e Sacadura Cabral ou o assassinato de Sidónio Pais, sem que isso o torne uma ficção histórica. Wesseling¹⁵, a este propósito, opina que, no sentido genérico, é romance histórico qualquer narrativa ficcional que incorpora materiais históricos, sem quaisquer outras qualificações, mas que isto é demasiado lato para o sentido estrito de romance histórico, para o qual a ensaísta não aventa uma cabal definição. A originalidade

⁹ Cf. Manzoni, Alessandro, *Del Romanzo Storico e, in Genere, de' Componimenti Misti di Storia e d' Invenzione, in Opere*, a Cura di Lanfranco Caretti, Milano, Ugo Mursia editore, 3ª edizione, 1967, pp. 888-944 (1ª ed.: 1962; ed. original de *Del Romanzo Storico*: 1850).

¹⁰ Cf. Lukacs, Georges, *Le Roman Historique*. Préface de Claude-Edmonde Magny, trad. de Robert Saille, Paris, Éditions Payot, 1977, p.17 (1ª ed., em língua húngara, 1937).

¹¹ Cf. Wesseling, Elisabeth, *Op. Cit.*, pp. 26-29.

¹² Utilizamos assim uma metáfora antropomórfica, que se enquadra na concepção biologista de Alaister Fowler exposta em *The Life and Death of Literary Forms* (1974), contestada por outros que defendem a tese segundo a qual os géneros não têm nem começos nem fins definitivos.

¹³ Cf. Lukacs, Georges, cap. "La Forme Classique du Roman Historique", *Op. Cit.*, pp. 17-95, sobretudo pp. 17-30.

¹⁴ Cf. Campos, Fernando, *Psiché*, Lisboa, Difel, 2ª ed., 1988 (1ª ed.: 1987).

¹⁵ Cf. Wesseling, Elisabeth, *Op. Cit.*, pp. 27-28.

de Scott esteve em fazer das suas narrativas reproduções artísticas fiéis de uma época passada, esforço que Roland Barthes designaria por "effet de réel"¹⁶. Delineiam-se, pois, desde já, dois vectores essenciais na especificação deste subgénero: primeiro, a distância temporal do tempo diegético em relação ao presente do autor e por arrastamento do leitor¹⁷ (o subtítulo de *Waverley* levou a crítica a estipular sessenta anos, embora outros indiquem alternativas, no fundo semelhantes, como mais de quarenta anos¹⁸ - o que acaba por corresponder a duas gerações - ou cem anos¹⁹); segundo, o uso fiel de materiais históricos, que nunca poderão constituir um simples pano de fundo, mas estar intimamente conectados com os destinos das personagens. Efectivamente, Scott e os seus imitadores esforçaram-se por reconstituir todo o ambiente de uma época, desde a indumentária até à vida interior das personagens, num rigor documentarista denominado "cor local" ou "authenticité de l' atmosphère historique", como lhe prefere chamar Lukacs²⁰, imagem de marca do romance histórico, que foi levado até ao extremo da fidelidade histórica por alguns romancistas como Bulwer Lytton, em *The Last Days of Pompeii* (1834)²¹ ou George Eliot em *Romola* (1863). A preocupação efectiva em "contar a verdade"²² por parte destes romancistas devia-se em grande parte às preocupações didácticas que estes depositavam nos seus escritos: segundo Harold Orel²³, Bulwer confessou ter estas mesmas preocupações ao escrever os seus romances históricos porque considerava que esta literatura deveria ser colocada ao serviço da divulgação histórica. Scott reclamava igualmente contribuir para a propagação do conhecimento histórico, o que implicava que estes romancistas teriam de limitar a sua imaginação à "exploração dos espaços em branco"²⁴ ou "dark areas"²⁵ deixadas pela historiografia. As personalidades femininas, por exemplo, são tipicamente lacunas da História oficial. Mas Scott pretendia sobretudo criar no leitor a sensação de estar em contacto directo com a História, nomeadamente investindo na recriação

¹⁶ Cf. Barthes, Roland, "L' Effet de Réel", in *Essais Critiques IV: Le Bruissement de la Langue*, pp. 167-174 (artigo originalmente publicado em *Communications*, 1968).

¹⁷ Cf. Molino, Jean, *Op. Cit.*

¹⁸ Cf. Fleishman, Avrom, cap. "Towards a theory of historical fiction", in *The English Historical Novel: Walter Scott to Virginia Woolf*, Baltimore and London, The Johns Hopkins Press, 1971, pp. 3-15.

¹⁹ Cf. Kaufman, Helena Irena, *Op. Cit.*, pp. 57-58.

²⁰ Cf. Lukacs, Georges, *Op. Cit.*, p. 50.

²¹ Cf. Lytton, Edward Bulwer, *The Last Days of Pompeii*, London & Glasgow, Collin's Clear-Type Press, s/d (1ª ed.: 1834).

²² Glosamos desta maneira o título *Telling the Truth. The Theory and Practice of Documentary Fiction*, de Barbara Foley (Ithaca and London, Cornell University Press, 1986).

²³ Cf. Orel, Harold, *The Historical Novel from Scott to Sabatini: Changing Attitudes Toward a Literary Genre, 1814-1920*, New York, St. Martin's Press, 1995, p.19 (1ª ed: G.B., Macmillan Press, 1995).

²⁴ Cf. Kaufman, Helena Irena, *Op. Cit.*, p. 192.

²⁵ Cf. McHale, Brian, *Postmodernist Fiction*, London and New York, Routledge, 1994, pp. 86-87 (1ª ed.: 1987).

de um espírito histórico, de um *hic et nunc* - que prevaleceu como característica deste subgénero - e atribuindo papéis secundários a personagens históricas para diminuir o risco de infidelidades históricas. Um certo anacronismo tornava-se, porém, incontornável, "nécessaire", na expressão de Lukacs: a expressão clara, por parte das personagens, dos seus sentimentos e pensamentos, mas sem ultrapassar a consciência da época, e inevitável modernização da língua para inteligibilidade do texto.²⁶ Por seu turno, a preocupação escrupulosa de Bulwer com o rigor histórico dos seus romances fê-lo restringir-se a autênticos documentos históricos, os quais investigava, rejeitando tudo o que fosse lenda ou folclore e usando em regime de quase exclusividade personagens referenciais.

Consequentemente, os romancistas históricos consideravam o seu trabalho como um complemento da historiografia²⁷, constituindo a introdução da ficção um aguçar do apetite do leitor para receber uma "refeição" de História mais agradável (no fundo, a reunião do preceito horaciano *utile et dulce*). Daí a terem a ingénua pretensão de oferecerem através dos seus romances históricos meios mais eficazes para a disseminação do conhecimento histórico do que a historiografia oficial foi um simples passo.

O romance histórico desde que foi plasmado na sua fase clássica seria assim uma narrativa que finge ser registo histórico²⁸. Donde a definição tradicional de romance histórico como género híbrido, porquanto ele seria uma espécie de fruto de um casamento *contra natura* resultante do desaparecimento da fronteira tão guardada entre ficção e História, ou se quisermos, seria resultado da junção - quanto mais conseguida melhor - entre enunciados referenciais e enunciados não referenciáveis. Este é um dos maiores *topoi* do discurso dominante sobre um género "oximórico", cheio de falsas pistas, e que reenvia para um preceito da estética clássica: atingir a articulação harmoniosa dos contrários.²⁹ Este hibridismo inerente ao romance histórico já foi alvo de críticas que Manzoni³⁰ expôs e com as quais, curiosamente, concordou: alguns criticam o romance histórico porque o autor não distingue o factual do verosímil, falhando numa fiel representação da História; outros criticam-no porque o autor opera tal distinção, destruindo assim a unidade da obra. Estas posições são, isoladamente, do ponto de vista de Manzoni, correctas, mas apresentam duas condições irreconciliáveis, pelo que previu para este gé-

²⁶ Cf. Lukacs, Georges, *Op. Cit.*, p.64.

²⁷ Cf. Wesseling, Elisabeth, *Op. Cit.*, p. 45.

²⁸ Cf. Lepecki, Maria Lúcia, *O Romance Português Contemporâneo na Busca da História e da Historicidade*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian - Centre Culturel Portugais, 1984 .

²⁹ Cf. Vanoosthuysse, Michel, cap. " Le «genre historique» dans la théorie: le point de vue de l'esthétique normative", *Op. Cit.*, pp. 9-35, sobretudo pp. 10-24 e Foley, Barbara, *Op. Cit.*, p. 157.

³⁰ Cf. Manzoni, Alessandro, *Del Romanzo Storico*, in *Op. Cit.*, pp. 891-901 e 943-944.

nero o que, felizmente, não se concretizou: uma vida curta. Amy Elias³¹ soube sintetizar muito bem o pensamento do autor de *I Promessi Sposi*: o romance histórico teria uma morte anunciada porque é um género "hopelessly contradictory".

O romance histórico, consoante os seus cultores, é ou mais substantivo ou mais adjectivo³², isto é, ou mais romanceado ou mais histórico. Entre a factualidade e a invenção, o dilema do romancista histórico será sempre a qual das musas deverá dar maior primazia: se a Calíope, se a Clío. Na forma clássica do romance histórico, Calíope deveria subordinar-se às exigências de Clío³³. O conflito assim gerado entre a liberdade criadora e os constrangimentos da História diminui o espaço da primeira num romance histórico, mais do que em qualquer outro subgénero romanescos.

Podemos agora aventar algumas considerações concernando o primeiro ponto a resolver nesta tentativa de definição do romance histórico, a saber, o isolamento de características semântico-pragmáticas e estilístico-formais que o distingam dos outros subgéneros romanescos. Este é um dos busílis da questão.

Lukacs³⁴ assume uma posição radical a este respeito: segundo este ensaísta, não é só estruturalmente que o romance histórico não se distingue dos outros subgéneros romanescos; também ao nível temático, nada falta ao romance histórico que esteja presente nos outros romances e vice-versa. Shaw³⁵ é da mesma opinião, negando o romance histórico como um género independente, por partilhar das mesmas convenções do romance realista. E Lukacs argumenta: o que legitima a criação de um novo género é uma relação específica com a realidade e a vida (o que preside, por exemplo, à distinção comédia / tragédia). Ora, a simples distância temporal, realmente típica dos romances históricos, não legitima para este ensaísta o reconhecimento do romance histórico como subgénero. Lukacs não poderia ser mais claro: "Si donc nous considérons sérieusement le problème du genre, nous pouvons poser la question seulement ainsi: quels faits de la vie sont à la base du roman historique, qui sont spécifiquement différents de ceux qui constituent le genre du roman en général? Je crois, si la question est ainsi posée, qu'il ne peut y avoir qu'une ré-

³¹ Cf. Elias, Amy Jeanne, *Op. Cit.*, pp. 55-56.

³² Cf. Vanoosthuysse, Michel, *Op. Cit.*, p. 16.

³³ Este aspecto será desenvolvido no capítulo seguinte.

³⁴ Cf. Lukacs, Georges, *Op. Cit.*, pp. 271-274.

³⁵ Cf. Shaw, Harry, *The Forms of the Historical Fiction: Sir Walter Scott and his Successors*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1983, p. 30.

ponse: aucun." ³⁶. Adoptando uma linguagem estruturalista, Lukacs asserta: o romance histórico não é isolável em nenhum traço distintivo.

Kaufman já não é tão peremptória. Considera inoperativa a individualização do romance histórico quanto à forma. De facto, as instâncias narrativas são comuns em todo o género romanesco. Mas essa distinção será aceitável no que concerne o conteúdo e assim será romance histórico todo aquele que trata de um tema histórico. Contudo, esta é uma vaga definição. E o esforço pela especificação, como o realizado por Avrom Fleishman ³⁷, que considera apenas romance histórico o que reúne determinados critérios (distância temporal superior a quarenta anos; inclusão de eventos históricos reais, particularmente da esfera pública na intriga; inclusão de pelo menos uma personagem histórica real; apresentação de um pano de fundo realista para a acção; satisfação da "exigência de verdade" do público; criação do "sentiment de l' existence" e uso de universais da literatura), tem o efeito de não dar conta dos romances históricos da pós-modernidade, pois nessa ficção, segundo Kaufman ³⁸, há precisamente um empenho "no apagar das fronteiras entre os géneros e entre a Ficção e a História em particular."

Em termos de técnica composicional é inegável que o romance histórico não se distingue dos outros subgéneros romanescos. Se cotejarmos *Waverley* ³⁹, de Scott, com *O Crime do Padre Amaro* ⁴⁰, de Eça, múltiplos aspectos estruturais são similares: em ambos é utilizado um narrador extradiegético-heterodiegético, com focalização onisciente e o protagonista é uma personagem inventada, integrada num conjunto complexo de personagens e agindo realisticamente na diegese. Contudo, é impossível negar diferenças, ainda ao nível da profundidade, e que se ligam com alguns aspectos basilares susceptíveis de caracterizar um subgénero. Senão vejamos: um romance histórico, como o de Scott, consegue ressuscitar poeticamente épocas diferentes das do presente no seu pulsar quotidiano passado, sentido como estranho a nós porque os homens e mulheres, costumes e crenças são distintos dos nossos e tal diferença é estruturalmente crucial. No romance queirosiano citado, os costumes da vida devota descritos e ironizados não eram sentidos pelos leitores coevos como pretéritos e precisamente tal familiaridade causou escândalo. Esta é uma primeira diferença que legitima definições do romance histórico como as

³⁶ Cf. Lukacs, Georges, *Op. Cit.*, p.273.

³⁷ Cf. Fleishman, Avrom, cap. "Towards a Theory of Historical Fiction", *Op. Cit.*, pp. 3-15.

³⁸ Cf. Kaufman, Helena Irena, *Op. Cit.*, p. 37. Dedicar-nos-emos a este assunto no capítulo subsequente.

³⁹ Cf. Scott, Walter, *Waverley or 'Tis Sixty Years*, Introd. de Andrew Hook, London, The Penguin English Library, 1983 (1ª ed.: 1814).

⁴⁰ Cf. Queirós, Eça de, *O Crime do Padre Amaro*, Fixação e Notas de Helena Cidade Moura, Lisboa, Edições Livros do Brasil, 2ª ed., s/d (1ª ed.: 1875).

propostas por Amy Elias⁴¹: "The historical novel can be defined generally as (1) fiction to which specific historical detail is crucial to plot or character development; (2) fiction in which a sense of history informs all facets of the fictional construct (from authorial perspective to character development to selection of place); and (3) fiction in which this sense of history emerges from the text to promote a definition of (or attitude toward) history."

O segundo aspecto a considerar envolve a natureza da referencialidade do romance histórico. Esta questão é polémica na literatura no seu todo, mas mais ainda no romance histórico. Para Todorov, o universo ficcional não tem referente externo ao texto: "Il faut d'abord éviter de confondre «réalisme» et «vérité» au sens de la logique formelle. Pour les logiciens, la *vérité* est une relation entre l' occurrence individuelle d' une phrase et le référent dont elle affirme quelque chose; or les phrases dont se compose le discours littéraire n' ont pas de référent; elles se posent comme expressément fictionnelles, et la question de leur «vérité» est dépourvue de sens."⁴². Todavia, como adverte Vanoosthuysse⁴³, as coisas não têm quase nunca esta bela limpidez, contestando esta negação da referência na ficção. Quando lemos em *A Esm. Part.* que o Príncipe João, que viria a ser Rei, se casou com a sua prima D. Leonor, sabemos que tal casamento aconteceu de facto. Não é esta a percepção da realidade em *O Crime do Padre Amaro*, pois o Padre Amaro não consta do nosso conhecimento histórico, ainda que seja uma personagem realisticamente conseguida. Mais afastada do nosso mundo da experiência estará o Capuchinho Vermelho, de modo que podemos sugerir que há graus de referencialidade na ficção. Esta posição afigura-se-nos perfeitamente razoável e discordamos por conseguinte da opinião antagónica de Barbara Herrnstein Smith⁴⁴ para quem um texto ou é referencial ou não é, não havendo lugar para meios-terminos. Evidentemente, a D. Leonor de *A Esm. Part.* é diferente da D. Leonor, personalidade histórica. Na transposição do relato do historiador para o romance histórico, qualquer personagem se metamorfoseia em personagem ficcional.⁴⁵ A D. Leonor de *A Esm. Part.* como personagem referencial, continua a ser fictícia, ao mesmo nível diegético de personagens não referenciais, isto é, completamente saídas da imaginação de

⁴¹ Cf. Elias, Amy Jeanne, *Op. Cit.*, p. 49. Sublinhado no original.

⁴² Cf. Todorov, Tzvetan, " Le Discours de la Fiction", in Ducrot, Oswald e Todorov, Tzvetan, *Dictionnaire Encyclopédique des Sciences du Langage*, Paris, Seuil, Collection Points, Imp. 1979, p. 333 (1ª ed.: 1972). O itálico pertence ao original.

⁴³ Cf. Vanoosthuysse, Michel, *Op. Cit.*, pp. 4 -5 e Hutcheon, Linda, *Op. Cit.*, pp. 143- 152.

⁴⁴ Cf. Smith, Barbara Herrnstein, in *Critical Inquiry*, June 1975, citada por Foley, Barbara, *Op. Cit.*, p. 32.

⁴⁵ Fátima Marinho em "O Romance Histórico Pós-Moderno em Portugal", in *Associação Internacional de Lusitanistas. Actas do Quinto Congresso. Universidade de Oxford. 1 a 8 de Setembro de 1996*, Organização e coordenação de T. F. Earle, Oxford - Coimbra, 1998 salienta "o carácter ficcional da narrativa (mesmo se histórica)" (p. 1014). A mesma ideia é frisada in Marinho, Maria de Fátima, *O Romance Histórico em Portugal*, Porto, Campo das Letras, 1999, p. 31.

Campos. Porém, introduzida na ficção, D. Leonor continua a evocar a figura histórica, que tem essa propriedade, não negligenciável, chamada existência. É para nós inegável haver uma "référéce fictionnelle"⁴⁶, a par de uma "référéce réelle", para o mesmo objecto (neste caso, D. Leonor). Deste modo, o referente do romance histórico é distinto do referente simulacral do romance realista. Trata-se de uma diferença fundamental para a aceitabilidade do romance histórico como um subgénero romanesco. Seguindo o pensamento de Vanoosthuysse, a sua particularidade reside no facto de "les énoncés qui sont les siens peuvent non seulement prétendre à un contenu de représentation auquel correspondent des objets ayant une existence empirique avérée, mais le posséder effectivement de façon systématique, et sont donc en principe susceptibles de provoquer des jugements en termes de vérité(...)"⁴⁷. Ou seja, a capacidade de provocar juízos de verdade é peculiar ao romance histórico. Eis o seu traço distintivo.

Este aspecto conduz-nos a um terceiro e último aspecto dentro deste primeiro prisma da questão. Shaw⁴⁸ isola o romance histórico dentro do género romanesco com base na probabilidade histórica. Segundo aquele, a probabilidade nos romances históricos é maioritariamente histórica. Os acontecimentos narrados podem ter realmente acontecido no passado (a probabilidade aponta para o mundo exterior ao romance: probabilidade externa) ou, não tendo realmente acontecido, dão efeito histórico ao romance (daí que se trate de probabilidade interna). Reparemos que se a segunda é comum a todo o género romanesco, a primeira é exclusiva do romance histórico. Mais ainda: até as histórias alternativas rivalizam com a história factual não em termos de veracidade mas de probabilidade⁴⁹, ou seja, a História poderia ter tomado o rumo narrado. Chegamos então à seguinte noção de romance histórico: "Historical novel, then, are works in which historical probability reaches a certain level of structural prominence"⁵⁰.

Afigura-se-nos, pois, legítimo o estatuto de subgénero romanesco para o romance histórico. Passemos agora ao outro vértice do problema: a diferenciação do romance histórico em relação à historiografia, questão que levanta não menos celeuma.

⁴⁶ Cf. Vanoosthuysse, Michel, *Op. Cit.*, pp. 55-61.

⁴⁷ Cf. Vanoosthuysse, Michel, *Idem*, pp. 5-6 e Foley, Barbara, *Op. Cit.*, p. 46.

⁴⁸ Cf. Shaw, Harry, *Op. Cit.*, p. 21.

⁴⁹ Cf. Wesseling, Elisabeth, *Op. Cit.*, pp. 97- 105. A história alternativa será convenientemente abordada no capítulo seguinte.

I.2.1.4. O romance histórico e a narrativa histórica.

Esta questão remonta a Platão e a Aristóteles, que a normatizaram. Distinguem a Poesia (Literatura) da História atribuindo àquela carácter *poiético* (porque resultante de um *poiein, fazer*) e a esta um carácter mimético: isto é, o discurso histórico tem de se adequar aos factos. Por isso, Platão em *A República* ostraciza o fictício, porque "mentira", contrariamente a Aristóteles, que reabilita a Literatura e a superioriza em relação à História, tendo em conta que aquela como produção de um universo possível trata de valores e verdades universais, enquanto esta se fecha no particular⁵¹.

Uma vez que o romance histórico nada mais é que romance, embora a sua diegese aborde uma temática histórica, nesta velha oposição aristotélica, temos de situar o romance histórico do lado da ficção. Este não é uma mistura de Ficção e História. Como diz Döblin: "Le roman historique, c'est d'abord du roman, deuxièmement ce n'est pas de l'histoire."⁵² Isto porque o romancista não combina enunciados verdadeiros com ficcionais mas transforma o que pertence ao discurso historiográfico em discurso ficcional.

Mas serão estas realidades - a Ficção e a História - tão taxativamente opostas?

Convém desde logo esclarecer a que história nos estamos a referir, uma vez que este é um termo ambivalente, referindo dois níveis diferentes da realidade. Hegel⁵³ desfaz a ambiguidade recorrendo ao latim: as "*res gestae*", ou *coisas feitas*, os eventos em si, diferem da "*historia rerum gestarum*", narração desses mesmos factos. Com o mesmo objectivo, no nosso século, Pierre Barbéris⁵⁴ recorre a grafias diferentes: "*HISTOIRE*" designa a realidade histórica e "*Histoire*" o discurso dos historiadores, interpretativo daquela. Acontece que no século XIX, correspondente à fase clássica do romance histórico, se acreditava que a relação entre as *res gestae* e a *historia rerum gestarum* era de uma total transparência. Acreditava-se na possibilidade de representação fiel e exacta das *res gestae*. Não se questionava, por conseguinte, a "verdade" da História oficial. Romancistas históricos como Scott, Manzoni, Bulwer e Herculano encaravam seriamente os seus trabalhos ficcionais, para os quais faziam intensas investigações históricas, com uma constante preocupação de fidelidade histórica. Acreditavam que poderiam ressuscitar o passado

⁵⁰ Cf. Shaw, Harry, *Op. Cit.*, p. 22.

⁵¹ Cf. Aristóteles, *Poética*. Trad., Prefácio, Introd., Comentário e Apêndices de Eudoro de Sousa, Lisboa, INCM, Estudos Gerais-Série Universitária, 3ª ed., 1992, cap. IX, pp. 115-117 e Platão, Livro III, in *A República*. Introd., Trad. e Notas de Maria Helena Rocha Pereira, Lisboa, Fundação Calouste Gulbelkian, 7ª ed., 1993, pp 101-160.

⁵² Cf. Döblin, Alfred, "Der historische Roman und wir", in *Aufsätze zur Literatur*, Walter-Verlag, 1963, p. 169, citado por Vanoosthuysse, Michel, *Op. Cit.*, p. 84.

⁵³ Cf. Hegel, G. W. F., *Op. Cit.*

⁵⁴ Cf. Barbéris, Pierre, *Prélude à l' Utopie*, Paris, PUF- Écriture, 1991, p. 9.

através daqueles de uma forma até mais aliciante do que a historiografia de que seriam um complemento, pois onde aquela se manteve silenciosa, aí falariam os romancistas. Mas ver-se como complemento não significa em princípio confundir-se com a historiografia. Manzoni exclamava lucidamente: "Quante volte è stato detto, e anche scritto, che i romanzi di Walter Scott erano più veri della storia! Ma sono di quelle parole che scapano a un primo entusiasmo, e non si ripetono più dopo una prima riflessione."⁵⁵ Bulwer tinha a profunda convicção que o romance histórico não poderia competir com as "genuínas" verdades da História. E no entanto...

O público leitor e alguma crítica confundiam, de facto, romance histórico e historiografia, como salienta o sublinhado da citação supra. Atente-se a estas palavras de Herculano, significativamente historiador e romancista: "Novella, historia, qual destas duas cousas é mais verdadeira? (...) o novelleiro pôde ser mais veridico que o historiador; porque está mais habituado a recompor o coração do que é morto pelo coração do que vive, o genio do povo que passou pelo do povo que passa. Então de um dicto, ou de muitos dictos ele deduz um pensamento ou muitos pensamentos (...); de um facto ou de muitos factos deduz um affecto ou muitos affectos que se não revelaram. Esta é a historia intima dos homens que já não são: esta é a novella do passado. Quem sabe fazer isto chama-se Scott, Hugo, ou De Vigny, e vale mais, e conta mais verdades, que boa meia-duzia de bons historiadores."⁵⁶ Devemo-nos interrogar sobre o porquê de tal confusão, tanto mais que isso é pertinente para a aceitação ou não do romance histórico como subgénero romanesco. Repare-se que vários romancistas oitocentistas consideravam os seus trabalhos uma revelação da verdade histórica. O mesmo que se exigia (exige?) da historiografia... Tanto o romance histórico como as historiografias são formas narrativas, a ambos se exigia factuality, ambos eram escritas realistas, no sentido transtemporal do termo, isto é, eram credíveis, "objectivas" e envolviam a doutrina da causalidade natural (*post hoc ergo propter hoc*). Não eram por isso vivenciados no século XIX como campos opostos.

Em resumo, se por um lado, o positivismo oitocentista, cioso da cientificidade, procurava separar claramente as águas entre a ficção e a História, os romancistas históricos da época, por outro lado, na sua prática ficcional e nos seus posicionamentos esforçavam-se por anular essa distância aproximando o mais possível o romance histórico da historiografia, perpetuando o princípio da reunião da literatura e da História.

⁵⁵ Cf. Manzoni, A., *Del Romanzo Storico*, "Parte Seconda", in *Op. Cit.*, p. 943.

⁵⁶ Cf. Herculano, Alexandre, "A Velhice", in *O Panorama*, nº170, 1 de Agosto de 1840, p. 243.

Ora o século XX também problematiza a fronteira entre a ficção e a História, mas no sentido inverso do século XIX: aproxima a História da ficção, e por razões diversas das apresentadas pelos positivistas oitocentistas.

Em primeiro lugar, a relação *res gestae / historia rerum gestarum* é totalmente revista e torna-se frequentemente tema da ficção histórica pós-moderna⁵⁷. Segundo Linda Hutcheon⁵⁸, a problematização dessa relação é não só epistemológica (como conhecemos o passado), mas também ontológica (qual o estatuto dos traços desse passado). As conclusões a que se chegou contrariam totalmente aquela História objectiva e assente na veracidade das fontes. A historiografia passou a ser exposta na sua parcialidade: ela responde a desejos humanos, satisfaz necessidades pessoais, de tal forma que não há uma "verdade" mas várias "verdades". A "verdade" portuguesa sobre a Batalha de Aljubarrota ou a Batalha do Toro não corresponde à "verdade" espanhola sobre as mesmas batalhas. Questiona-se, igualmente, tanto a (in)fiabilidade como a selectividade das fontes, igualmente limitativas da objectividade do historiador, mas incontornáveis por três razões: há sempre documentos (textuais ou não) desaparecidos; o historiador selecciona apenas os dados históricos que encaixam no seu quadro mental; a historiografia tende a escrever a história dos vencedores (lá diz o proverbial "*Dos fracos não reza a história*"...). A isto juntam-se os inevitáveis enclaves da autenticidade⁵⁹. Todos estes aspectos deitam por terra a associação História - Verdade e tornam elásticas as fronteiras entre a História e a ficção. Mas há outro aspecto fundamental a aproximar a historiografia da ficção e, portanto, do romance histórico: a narratividade. Por um lado, o acesso ao passado está obrigatoriamente mediatizado pela historiografia e esta consiste em textos, que remetem para outros textos⁶⁰. Paradoxalmente, a forma do texto histórico é virtualmente indistinguível do texto literário: a forma narrativa. Hayden White designa mesmo o processo de construção de um texto historiográfico de "*emplotment*" (narrativização)⁶¹. Por outro lado, as características desta forma narrativa são, curiosamente, semelhantes em ambos os textos: apresenta eventos de interesse humano ligados por noções coerentes de temporalidade e causalidade, ou seja, uma intriga; mostra, tal como o romance, homens em acção e exige

⁵⁷ Vide, v.g. Saramago, José, *História do Cerco de Lisboa*, Lisboa, Caminho, 1989.

⁵⁸ Cf. Hutcheon, Linda, *Op. Cit.*, p. 122.

⁵⁹ Cf. Wesseling, E., *Op. Cit.*, pp. 117- 134; e Collingwood, R. G. , cap. "The Historical Imagination", in *The Idea of History*, Oxford, Oxford University Press, 1961, pp. 231-249 (1ª ed.: The Clarendon Press, 1946).

⁶⁰ Cf. Hutcheon Linda, *Op. Cit.*, *passim*, sobretudo p.143.

⁶¹ Cf. White, Hayden, "The Fictions of Factual Representation", in A.A.V.V., *The Literature of Fact*, New York, Columbia University Press, 1976, p. 33.

sentido psicológico para os tornar vivos; essa forma narrativa é teleológica, porque presuppõe uma linearidade temporal em direcção a um futuro; apresenta construções linguísticas e técnicas narrativas semelhantes: muitos historiadores não só antigos mas também nossos contemporâneos usam técnicas de ficção para criar versões imaginativas dos seus mundos históricos, como Le Roy Ladurie, que escreveu obras históricas não na voz da objectividade da terceira pessoa, com referências gramaticais à situação discursiva, o que é uma transgressão das convenções historiográficas, e baralha os princípios distintivos entre sistemas histórico e discursivo definidos por Émile Benveniste. Já Collingwood⁶² salientava da seguinte forma a semelhança entre o historiador e o romancista: "Each of them makes it his business to construct a picture which is partly a narrative of events, partly a description of situations, exhibition of motives, analysis of characters. Each aims at making his picture a coherent whole (...). The novel and the history must both of them make sense; nothing is admissible in either except what is necessary, and the judge of this necessity is in both cases the imagination. Both the novel and the history are self-explanatory, self-justifying, the product of an autonomous or self-authorizing activity; and in both cases this activity is the a priori imagination." Como narrativa, tanto o romance histórico como o texto historiográfico dependem da retórica, sendo exigido a ambos qualidades como a originalidade, a coesão, a flexibilidade, a riqueza, a subtileza e o recurso a figuras de retórica.⁶³ A própria referencialidade extra-textual que o texto histórico e não o texto literário reivindica para si é negada no projecto pós-estruturalista que pretende subverter os dualismos da cultura ocidental, como a oposição binária ficção/não ficção. Diz por isso Doctorow⁶⁴: "There is no fiction or nonfiction as we commonly understand the distinction: there is only narrative...", o que Barbara Foley explica citando Robert Scholes: "All writing, all composition, is construction. We do not imitate the world, we construct versions of it. There is no mimesis, only poesis. No recording. Only construction."⁶⁵ É neste contexto que Northrop Frye, R. G. Collingwood, Hayden White, Roland Barthes e Paul Veyne enfatizam a importância do carácter textual da escrita histórica, o que foi recebido polemicamente, porque entendido como a negação dos próprios factos históricos. Compare-se a este propósito o que afirmam dois destes pensa-

⁶² Cf. Collingwood, R.G., *Op. Cit.*, pp. 245-246. O sublinhado é nosso.

⁶³ Cf. Veyne, Paul, cap. "L' allongement du questionnaire", in *Comment on écrit l' histoire*, Paris, Seuil, 1979, pp. 141-155 (1ª ed.: 1971) e Kaufman, Helena Irena, *Op. Cit.*, pp. 44 e 195.

⁶⁴ Cf. Doctorow, E. L. , "False Documents", in *American Review*, nº 26, Nov. 1977, p. 231.

⁶⁵ Cf. Scholes, Robert, in *Structural Fabulation: An Essay on the Fiction of the Future*, citado por Foley, Barbara, *Op. Cit.*, p. 11.

dores. Collingwood classifica o trabalho do historiador como "an imaginary picture" fruto de uma "imaginative construction", uma vez que o pensamento histórico "is of something which can never be a this, because it is never a here and now. Its objects are events which have finished happening, and conditions no longer in existence. Only when they are no longer perceptible do they become objects for historical thought."⁶⁶ Declara White: "Viewed simply as verbal artifacts histories and novels are indistinguishable from one another. We cannot easily distinguish between them on formal grounds unless we approach them with specific preconceptions about the kinds of truths that each is supposed to deal in."⁶⁷ Esta noção é revolucionária: os problemas que envolvem escrever História não são diferentes dos que envolvem escrever ficção, donde a inter-influência entre os dois géneros. Casos há em que a classificação de uma obra se torna verdadeiramente difícil, como *El-Rei Junot*, de Raúl Brandão⁶⁸. Não se trata de um romance histórico pois nele estão ausentes os seus ingredientes canónicos, como uma efabulação, um protagonista histórico ou uma sequência cronológica. Mas também não tem as características de um ensaio histórico, porque o narrador está ostensivamente longe da ortodoxia historiográfica: utiliza a primeira pessoa gramatical e integra comentários irónicos às personagens, interrogações retóricas, interpelações ao leitor e pormenorizações contrafactuais, fazendo o texto perder em cientificidade.

Deveremos então concluir pela abolição da fronteira entre narrativa ficcional / narrativa não ficcional tornando assim impossível o isolamento do romance histórico como género independente? Faremos coro com Barbara Foley, para quem "Fiction is a kind of history, history is a kind of fiction"?⁶⁹ Na nossa opinião, não. A historiografia e a ficção podem partilhar contextos sociais, culturais, ideológicos e técnicas formais, mas permanecem campos distintos. Nem o romance histórico é um "romance não ficcional"⁷⁰ nem a historiografia é uma ficção. E passamos a justificar. Primeiramente, diferenciam-se no campo da responsabilidade do autor quanto à verdade dos enunciados: o discurso da história é aquele em que a verdade do objecto está em jogo e no qual o historiador compromete a sua responsabilidade; o discurso da ficção (por arrastamento, do romance histórico) é aquele em que o locutor não se compromete sobre a verdade dos enunciados e se o

⁶⁶ Cf. Collingwood, R.G., *Op. Cit.*, pp. 233 e 243-244. O sublinhado é nosso.

⁶⁷ Cf. White, Hayden, *Op. Cit.*, p. 22.

⁶⁸ Cf. Brandão, Raúl, *El-Rei Junot*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1991 (1ª ed.: 1912).

⁶⁹ Cf. Foley, Barbara, *Op. Cit.*, p. 10.

⁷⁰ Assim o entende Zavorzadeh, Mas'ud, in *The Mythopoeic Reality: The Postwar American Nonfiction Novel* (Urbana, University of Illinois Press, 1976), citado por Ommundsen, Wenche, *Metafictions? Reflexivity in Contemporary Texts*, Melbourne, Melbourne University Press, 1993.

faz é um fingimento, podendo experimentar mundos possíveis (como as histórias alternativas). Como diz Vanoosthuysse, "les chambres à gaz ont réellement existé et l'historien disant le contraire ou passant la chose sous silence ne fait pas de la fiction, il ment. C'est ce point essentiel qui, justement, rapproche l'histoire de toute entreprise scientifique de connaissance et l'éloigne radicalement de la littérature, où n' existe pas, en principe, de limite au possible"⁷¹. O próprio Paul Veyne, que se destacou na insistência do carácter narrativo da História, distingue esta do romance num ponto essencial: ela é narrativa de factos verdadeiros, e não verosímeis (como no romance)⁷². Em segundo lugar, a referencialidade na historiografia e no romance histórico é diferente: não caindo nos extremos de negar qualquer poder referencial à ficção, particularmente ao tipo de ficção aqui abordado, nem negando a referencialidade da historiografia, existe, contudo, uma referência ficcional no romance histórico diferente, para o mesmo objecto, da referência real na narrativa historiográfica, conforme exemplificado. Em terceiro lugar, os objectivos são distintos: o desígnio do romance histórico não é o da historiografia, que consiste na restituição dos factos, embora consciente dos obstáculos que enfrenta, enquanto qualquer romance histórico visa sempre transcender a História.⁷³ Em quarto lugar, o romance histórico e a historiografia não são modos equivalentes de cognição, porquanto o mesmo facto lido num romance histórico é lido como *poiético* e, num manual de história, como mimético, num paralelo com a dupla interpretabilidade dos chamados "paradigmas *Gestalt*" (desenhos duplamente interpretáveis). Tal facto relaciona-se com o que Barbara Foley apelida de possível definição intencionalista de *mimesis*: o texto ficcional é aquele que assenta numa espécie de contrato entre as intenções do escritor que convida o leitor a partilhar um fingimento e a aceitação por parte deste que decide aceitar as regras do jogo: "Do not take any of this seriously."⁷⁴ Não é um facto narrado que *per se* determina se o texto em que está inserido é ficcional ou não; é o pacto de leitura que estabelecemos. Uma questão de "análise contextual". E em último lugar, há uma diferença de grau de mediatização na narrativa historiográfica e no romance histórico: aquela realiza uma mediatização dos factos históricos, enquanto este opera uma dupla mediatização pois ele é a mediatização da historiografia que já é em si uma mediatização dos factos, com a particularidade de se poder desviar ou não dessa realidade histórica consoante a vontade do autor.

⁷¹ Cf. Vanoosthuysse, Michel, *Op. Cit.*, pp. 43-49 e Hutcheon, Linda, *Op. Cit.*, pp. 147-148.

⁷² Cf. Veyne, Paul, cap. "Rien qu' un récit véridique", *Op. Cit.*, pp. 13-19.

⁷³ Cf. Vanoosthuysse, Michel, *Op. Cit.*, pp. 17 e 85 e Hamilton, Paul, *Historicism*, London and New York, Routledge, 1996.

⁷⁴ Cf. Foley, Barbara, *Op. Cit.*, pp. 40-63, sobretudo p. 62 e Lepecki, Maria Lúcia, *Op. Cit.*, p. 15.

Talvez uma sumária micro-análise comparativa de duas simples passagens de *A Esm. Part.* e da *Crónica De D. João II*, de Garcia de Resende,⁷⁵ exemplifique o que até agora argumentamos ao nível teórico.

Na *Crónica*, Resende narra do seguinte modo a morte solitária do monarca português: "Faleceo el Rey sem pay, nem mãy, sem filho, nem filha, sem irmão nem irmã, e ainda com muyto poucos, fora de Portugal, no Reyno do Algarue em Aluor muyto pequeno lugar."⁷⁶ Ora, esta verdade histórica surge-nos descrita em *A Esm. Part.* de uma forma espantosamente similar, tornando inegável a intertextualidade entre os dois textos: "Morreste desarrimado dos teus, sem pai nem mãe, sem filho nem filha, irmão ou irmã. Tão pouco a rainha tua esposa acorreu aos teus últimos apelos, nem o cunhado, que te sucede no trono. Morreste fora de Portugal, no reino do Algarve, em Alvor, este tão pequeno lugar..."⁷⁷ Cotejando as suas estruturas internas, é incontestável que o texto ficcional é uma paródia do texto historiográfico de Resende. Paródia, não obviamente, no sentido de sátira, que aquela não implica, mas como fenómeno de intertextualidade, de dialogismo bakhtiniano⁷⁸: o facto histórico é mantido nas suas circunstâncias pessoais (a solidão) e locativas (o espaço). É mantida a enumeração, sendo respeitada a ordem por que aparecem mencionadas as personagens, linguisticamente ligadas pelos mesmos conectores, com alterações mínimas. A circunstância locativa é praticamente glosada *ipsis verbis*. Mas as diferenças são igualmente visíveis, e não falamos apenas de uma modernização da grafia, pormenor de menor monta. Desde logo, há uma disjunção ontológica da mimesis ficcional pois narrador e autor não coincidem em *A Esm. Part.*, o que não acontece na *Crónica*. O narrador, embora sendo o mesmo nos dois textos – Garcia de Resende –, assume no romance uma espécie de monólogo dialogante, sendo seu interlocutor o espírito de D. João II, donde a segunda pessoa gramatical, o que de forma alguma é o sucedido na *Crónica* de Resende, que, como texto historiográfico, narra em terceira pessoa. Esse monólogo dialogante tem a agravante de apresentar um tom familiar pois o narrador tuteia o monarca, o que é impensável na historiografia. O próprio Resende justifica tal "insolência": "No discurso do meu pensamento já não haverá de ora em diante dons nem vós.

⁷⁵ Cf. Resende, Garcia de, *Crónica De D. João II e Miscelânea*. Reimpressão fac-similada da Nova Edição conforme a de 1798. Prefácio de Joaquim Veríssimo Serrão, Lisboa, INCM, 1973 (1ª ed. da *Crónica*, 1545; 1ª ed. da *Miscelânea*, 1554).

⁷⁶ Cf. Resende, Garcia de, *Idem*, cap. CCXVII, p. 289.

⁷⁷ Cf. Campos, F., *A Esm. Part.*, p. 30.

⁷⁸ Cf. Kuester, Martin, *Framing Truths: Parodic Structures in Contemporary English-Canadian Historical Novels*, Toronto, University of Toronto Press, 1992 e Genette, Gérard, *Palimpsestes. La Littérature au Second Degré*, Paris, Seuil, 1982.

Acabaram-se os foros de fidalguia, nivelados todos pelo tratamento de simples mortais..."⁷⁹. Em seguida, a ingratidão de duas personagens que não aparecem mencionadas na *Crónica* é destacada no texto ficcional: a esposa e o cunhado. Finalmente, o narrador do romance histórico aproxima-se emocionalmente do enunciado, adoptando nitidamente o partido do monarca, através de expressões como "desarrimado", "tão pouco", "teus últimos apelos", "este". Poder-nos-ia, no entanto, ser objectado que nada impede que tais procedimentos linguístico-literários sejam adoptados num texto historiográfico. Contudo, há a considerar todas as diferenças entre o romance histórico e a historiografia atrás apontadas, destacando o facto de o mesmo evento ser duplamente interpretável nos dois textos: como ficcional, no romance; como factual, na *Crónica*. Tão somente por um ser lido como romance e o outro como crónica.

Exemplo diverso é uma cena de esgrima do romance ficcionalmente baseada na destreza de D. João II, documentada por Resende na sua *Crónica*, sem o que facilmente seria, por inteiro, atribuída à invenção de Fernando Campos. No retrato que faz do nosso monarca, Resende indica que este era "muy destro, muyto braceiro e forçoso, tanto que cortava com hũa espada tres e quatro tochas juntas de hum golpe, que nunca achou quem o fizesse."⁸⁰. E Fernando Campos coloca Resende a narrar o seguinte:

" Vinha entrando o conde de Guimarães.

«O filho do duque de Bragança muito gosta de aparecer por aqui quando tu chegas.» (...)

Rondava o conde os quarenta anos, mais propriamente trinta e nove, e tu os quinze. Observava calado a tua destreza, a que procurava descobrir defeitos a corrigir-te:

«Príncipe, atenção a esse flanco esquerdo desprotegido!» e punha-se a teu lado mostrando como se fazia.

Notando-te agastado, dirigia-se a outro grupo de jovens a alardear a força e a experiência de adulto:

«Pegai nesse grosso círio que aí está e colocai-o apumado no tripé» disse aos lacaios.

Puxou da espada e de um só golpe se viu a metade de cima rebolar pelo chão. Aplaudiam os jovens aprendizes. Tu adiantaste-te e ordenaste ao moço:

«Ata-me aí quatro tochas e põe-mas de pé.»

Brandiste o aço, que luziu e silvou no ar.

⁷⁹ Cf. Campos, F., *A Esm. Part.*, pp. 11-12.

⁸⁰ Cf. Resende, Garcia de, *Crónica de D. João II e Miscelânea*, p. XX.

«Tenta outra vez» disse Fernando rindo. «Nem sequer lhe tocaste!»

Com o olhar acenaste ao moço, que foi junto dos círios e, numa momice gaiteira, com um dedo empurrou para o chão a parte de cima dos tocos. Grande foi o aplauso de teus companheiros e o vexame do conde, que forçou o sorriso ao dizer-te:

«Vê lá se algum dia que virá deixas a cabeça do inimigo em cima do pescoço...»⁸¹

A intertextualidade já não é aqui termo a termo, mas de tipo amplificativo⁸². A *amplificatio*, não desrespeitando a história canónica, enquadra, no entanto, essa habilidade numa cena imaginada, com um valor literário acrescido por ser indício do futuro embate entre D. João II e o Duque de Bragança, no qual o monarca prova não ter esquecido a recomendação deste último, ironicamente, na sua própria pessoa...⁸³ O texto tem ainda características que o afastam do discurso historiográfico típico, como a forma dialógica e a notação dos sentimentos que presidem às acções das personagens referenciais envolvidas, contribuindo assim decisivamente para a humanização das mesmas.

Em resumo, a História e o romance histórico não são mundos tão radicalmente opostos como o discurso tradicional os apresentava, sem serem contudo mundos equivalentes. Igualmente, o romance histórico diferencia-se por determinados traços distintivos dentro do género romanesco, de modo que o romance histórico tem pleno direito a um espaço autónomo. Em face do que ficou exposto, adiantamos uma possível definição deste subgénero: será romance histórico todo aquele texto que se dá como romance e revela intertextualidades estruturalmente pertinentes para a intriga com texto(s) historiográfico(s).

Posto isto, avancemos para uma breve panorâmica da evolução deste sugnénero romanesco, com particular incidência nas tendências do romance histórico contemporâneo, onde se enquadra a obra romanesca de Fernando Campos.

⁸¹ Cf. Campos, F., *A Esm. Part.*, pp. 206-207.

⁸² Cf. Genette, Gérard, *Palimpsestes: La Littérature au Second Degré*, caps. LIII-LV, pp. 298-313.

⁸³ Cf. Campos, F., *A Esm. Part.*, pp. 535-537.

I.2.2. Panorâmica da evolução de um subgénero. Tendências do romance histórico contemporâneo.

"What constraints govern the insertion of historical realmes in this genre and period? And how does postmodernist practice measure up against the "classic" tradition?"

(Brian McHale, *Postmodernist Fiction*)

I.2.2.1. Génesis de um subgénero literário.

Como ficou visto, considera-se a publicação de *Waverley*, de Scott, em 1814, o acto fundador do romance histórico. Nasce numa época historicamente conturbada e é nesse contexto que grandes romancistas históricos oitocentistas retratam frequentemente momentos de crise das suas pátrias: *Waverley*¹ foca a repressão da rebelião escocesa de 1745; *Les Chouans*² (1829), de Honoré de Balzac, descreve as lutas intestinas entre realistas e republicanos na França revolucionária do Directório; *Guerra e Paz*³ (1863-69), de Leão Tolstói, faz o retrato da Rússia a braços com a guerra napoleónica; *Euríco, o Presbítero*⁴ (1844), de Alexandre Herculano, mostra a decadente Ibéria visigótica invadida pelos Árabes. Os exemplos poderiam ser multiplicados.

O modelo clássico do romance histórico gira necessariamente à volta de Scott. Segundo Wesseling⁵, não há provavelmente outro género literário que dependa tanto de um único autor, embora seja claro que não pudesse sozinho fundar um género. Scott era um romancista extremamente popular e as edições dos seus romances históricos (os *Waverley Novels*) sucediam-se, tanto no original, como em traduções, por toda a Europa. Só em Portugal houve um total de treze traduções de romances seus somente entre 1836 e 1838, o que prova bem a sua popularidade.⁶ A influência de Scott foi tal que se estendeu ao longo de sucessivas gerações. Não admira, portanto, que no período clássico do romance histórico, este autor fosse, no dizer de Herculano, "o modelo e a desesperação de todos os

¹ Cf. Scott, Walter, *Op. Cit.*

² Cf. Balzac, Honoré de, *Les Chouans ou la Bretagne en 1799*, Paris, nouvelle édition, Calmann Lévy Éditeur, 1883 (esta obra foi inicialmente publicada com o título *Le Dernier Chouan*, em 1829; na 2ª edição, de 1834, Balzac alterou o título para a sua actual designação).

³ Cf. Tolstói, Leão, *Guerra e Paz*, trad. de Garibaldi Falcão, 6 vols., Lisboa, Editorial Minerva, 1963 (1ª ed.: 1863-69).

⁴ Cf. Herculano, Alexandre, *Euríco, o Presbítero*, Leitura Didáctica de Maria de Lourdes Alarcão e Maria do Carmo Castelo Branco, Porto, Porto Editora, 1989 (1ª ed.: 1844).

⁵ Cf. Wesseling, E., *Op. Cit.*, p. 27.

⁶ Cf. Pires, Maria Helena Bettencourt, *Walter Scott e o Romantismo Português*, Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 1979 e Rodrigues, A. Gonçalves, *A Novelística Estrangeira em Versão Portuguesa no Período Pré-Romântico*, Coimbra, 1951.

romancistas".⁷ Wesseling⁸, seguindo as pisadas de Lukacs, faz abranger dentro do molde clássico do romance histórico aquilo que considera ser as duas primeiras fases deste género literário: a primeira corresponde ao período de vasta produção scottiana (o que comporta os vinte e sete *Waverley Novels*, desde *Waverley* [1814] até *Castle Dangerous* [1832]⁹), onde é também incluído *I Promessi Sposi* (1827), de Manzoni, à qual sucede a imitação em larga escala de Scott, o que constitui a segunda fase deste subgénero. Lukacs¹⁰ data o início desta segunda fase na Revolução de 1848. Isto porque os factos então verificados foram de tal modo marcantes (aquilo que considera ser a traição do povo pela burguesia) que a concepção de História se modificou, com consequências para o romance histórico: a História enquanto progresso global desaparece e, desencantados com o presente, os romancistas, como Flaubert em *Salammbô* (1862), enveredam por uma evasão num tempo exótico sem qualquer conexão com os problemas sócio-históricos gerais. Os romancistas oitocentistas foram coevos de uma noção de História que, decisivamente, influenciou a sua produção ficcional, porquanto, na voga positivista do século XIX, se alçou ao estatuto de ciência, ao lhe serem reconhecidos um objecto (as *res gestae*) e um método de estudo baseado na objectividade e na autoridade das fontes¹¹. A historiografia era, por conseguinte, inquestionável, uma imagem transparente das *res gestae*: factor determinante das características mais salientes do romance histórico tradicional.

1.2.2.2. O romance histórico tradicional

Devemos ter logo em consideração a sua relação privilegiada com o realismo, não no sentido estrito de escola ou período literário, mas numa concepção trans-histórica do termo: "the representation of experience in a manner which approximates closely to description of similar experience in non-literary texts of the same culture"¹². Nesse sentido, podemos dizer que, embora o romance histórico tenha nascido sob o signo do romantismo, Scott não é um autor romântico, mas sim realista¹³. Isto porque se esforçou por criar uma ilusão de realidade com base em factos historiográficos a que acrescentava dados fictícios. Para assegurar tal ilusão, Scott e seus imitadores recorreram a estruturas como a

⁷ Cf. Herculano, Alexandre, "Notas do Autor", *Op. Cit.*, p. 193.

⁸ Cf. Wesseling, E., cap. "The Cassical Model of Historical Novel", *Op. Cit.*, pp. 27-66 e Lukacs, Georges, cap. "La Forme Classique du Roman Historique", *Op. Cit.*, pp. 17-95.

⁹ Para a listagem dos *Waverley Novels*, vide Wesseling, E., *Op. Cit.*, p. 63.

¹⁰ Cf. Lukacs, Georges, cap. "Le Roman Historique et la Crise du Réalisme Bourgeois", *Op. Cit.*, pp. 190-283.

¹¹ Cf. Collingwood, R. G., cap. "Introduction", *Op. Cit.*, pp. 1-13.

¹² Cf. Lodge, David, citado por Martin, Wallace, *Op. Cit.*, p. 79.

¹³ Cf. Lukacs, Georges, *Op. Cit.*, p. 34 e Wesseling, E., *Op. Cit.*, p. 29.

narração heterodiegética omnisciente, o estilo indirecto livre, descrições minuciosas e um grande investimento nos diálogos, onde diferentes pontos de vista são colocados frente a frente. São recursos que dinamizam a acção e constroem uma maior verosimilhança e objectividade. Igualmente determinadoras do realismo característico da forma clássica do romance histórico são as estratégias seguidas por estes romancistas para "camuflar a junctura que separa o mundo fictício do mundo real"¹⁴ e que constituíam, no fundo, constrangimentos a que se sujeitavam. Brian McHale¹⁵ demonstra que o romance histórico clássico respeita factos relativos a pessoas e eventos históricos. Para evitar conflitos com o registo histórico, aquele tende a focar as "dark areas", as "áreas obscuras" da historiografia. Por outras palavras, restringe-se à exploração temática, de uma forma verosímil, dos espaços em branco, das lacunas deixadas no registo histórico oficial. Manzoni concebia o romance histórico como uma humanização do que a História deixara em silêncio (os sentimentos, as vontades e as palavras dos actores da História): "Se la storia tace, diceva il poeta, tanto meglio: parlerò io."¹⁶. Decorrente da preocupação em ser verosímil, avulta o cuidado em evitar incongruências históricas, respeitando os costumes e mentalidades próprios de cada época, ou seja, evitando a todo o custo anacronismos, regras que os romancistas históricos pós-modernos frequentemente subvertem, como veremos adiante. Segundo Lukacs¹⁷, apenas um anacronismo se impunha como "nécessaire": a expressão clara dos sentimentos e pensamentos das personagens, sem que isso implique modernização da sua psicologia, para maior entendimento das mesmas, e a modernização da linguagem, para inteligibilidade do texto. O retrato psicológico das personagens não era, aliás, uma tarefa muito árdua, pois na convicção ainda iluminista de Scott, as pessoas ao longo das épocas históricas modificam o seu aspecto exterior, enquanto as suas emoções básicas permanecem¹⁸. Quanto ao resto, o romancista deveria permanecer fiel à historiografia, criando assim um efeito de autenticidade histórica muito mais profundo do que mera descrição verosímil de ambientes, designada por "cor local", só por si insuficiente para ressuscitar uma época histórica¹⁹. Scott no prefácio a *Ivanhoe* (1820) elucida bem as limitações a que este se impunha na sua arte ficcional: "The painter must introduce no ornament inconsistent with the climate or country of his landscape (...); and the author lies

¹⁴ Cf. Kaufman, Helena Irena, *Op. Cit.*, pp.191-192

¹⁵ Cf. McHale, Brian, cap. "Real, Compared to What?", *Op. Cit.*, pp. 84-96.

¹⁶ Cf. Manzoni, A., *Del Romanzo Storico*, in *Op. Cit.*, p. 941 e Kaufman, Helena Irena, *Op. Cit.*, p.192.

¹⁷ Cf. Lukacs, Georges, *Op. Cit.*, pp. 63-67.

¹⁸ Cf. Orel, Harold, *Op. Cit.*, p. 25 e Shaw, Harry, *Op. Cit.*, pp. 142-145.

¹⁹ Cf. Lukacs, Georges, *Op. Cit.*, p. 52.

under a corresponding restraint. However far he may venture in a more full detail of passions and feelings, than is to be found in the ancient compositions which he imitates, he must introduce nothing inconsistent with the manners of the age; (...) the character and costume of the age must remain inviolate (...). His language must not be exclusively obsolete and unintelligible; but he should admit, if possible, no word or turn of phraseology betraying an origin directly modern. It is one thing to make use of the language and sentiments which are common to our selves and our forefathers, and it is another to invest them with the sentiments and dialect exclusively proper to their descendants."²⁰

Adoptando o pensamento de Vanoosthuysse²¹, se um romance histórico procura ser mais substantivo ou mais adjectivo, isto é, ou mais romance ou mais histórico, então o século XIX, na sua globalidade, preferiu manietar os caprichos de Calíope em honra de Clio. Na tipologia dos romances históricos de Joseph W. Turner²² com base no tratamento do passado histórico, os romances históricos oitocentistas são ficções históricas documentadas, na medida em que a adaptação de material histórico pretende ser fiel, para o que o romancista concorre documentando-se sobre a época que vai retratar. Precisamente para poder fruir de uma maior liberdade criativa, sem cair no perigo da infidelidade histórica, conjugado com o propósito máximo de operar um "acordar poético" de uma época transata, Scott escolhia para herói das suas intrigas não uma personalidade histórica, que aparecia apenas em momentos-chave da narrativa, mas um herói não referencial ou semi-histórico, geralmente prosaico, representante de correntes sociais e de forças históricas, e não um herói épico e maniqueisticamente concebido.²³ O usufruto de maior liberdade criadora sem consequências para a "verdade" histórica, terá pesado na opção scottiana pelo medievalismo. A Idade Média era, nas suas próprias palavras, "a period when all freedoms might be taken with the strict truth of history without encountering any well-known fact which might render the narrative improbable"²⁴.

A preocupação com a fidelidade histórica pode ainda ser fingida, elaborando o romancista histórico um atestado de veracidade onde "confirma" a base manuscrita do seu texto, manuscrito por ele mesmo encontrado ou então transcrito para língua vernácula.

²⁰ Cf. Scott, Walter, "Dedicatory Epistle", in *Ivanhoe*, London and New York, Ernest Rhys, 1917, p. 20 (1ª ed.: 1820). O sublinhado é nosso.

²¹ Cf. Vanoosthuysse, Michel, *Op. Cit.*, p. 16.

²² Cf. Turner, Joseph W., *Op. Cit.*

²³ Cf. Lukacs, Georges, *Op. Cit.*, pp. 33-44.

²⁴ Cf. Scott, Walter, "Introduction", in *The Betrothed: a Tale of the Crusaders*, London, Richard Butterworth & Co., 1887, p. 13 (data da Introd. autógrafa: 1.5.1832; 1ª ed.: 1825).

Este é um recurso muito em voga entre os romancistas históricos do período romântico²⁵. Este artifício é parodiado na contemporaneidade por Umberto Eco em *O Nome da Rosa*, romance histórico iniciado pelo prefácio "Naturalmente, um manuscrito"²⁶. Contudo, há também a outra face da moeda. Efectivamente, determinados autores eram tão escrupulosos na sua fidelidade à historiografia, como Bulwer Lytton, que rejeitavam tudo o que não fosse comprovado historicamente e utilizavam em regime de quase exclusividade personagens referenciais, o que Scott deplorava²⁷. Herculano apresenta textos de escrúpulos similares: Fátima Marinho²⁸ exemplifica com «Arrhas por Foro de Hespanha» inserto em *Lendas e Narrativas*, onde "há constantes remissões para a Crónica de D. Fernando, da autoria de Fernão Lopes, chegando o narrador a fazer a transcrição fidedigna do texto medieval. Os capítulos LVII, LX, LXI, LXII, LXIII e LXIV da Crónica, são a base quase exclusiva da narrativa que Herculano dá a lume(...)".

O romance histórico clássico prende-se, pois, com a crença na possibilidade de ressuscitar o passado, aliada a desígnios didácticos, já que era encarado como um complemento da historiografia, contribuindo para a propagação do conhecimento histórico e rivalizando com aquela em interesse e veracidade(!). Recordem-se a propósito as palavras de Herculano insertas na revista *Panorama*²⁹, já aqui transcritas. Scott, em pelo menos metade dos seus romances, sugere que há lições a aprender do passado. Mas os seus sucessores, principalmente os romancistas históricos vitorianos, foram de um didactismo explícito que não encontra paralelo no romance scottiano³⁰, a que acrescentavam igualmente objectivos morais e doutrinários que Scott deixou para segundo plano. O autor de *Ivanhoe* visava, sobretudo, criar a ilusão de estar em contacto directo com a História³¹.

Não obstante, outros escritores, ainda no século XIX, adoptam uma posição inovadora quanto ao tratamento dos materiais históricos, demarcando-se das posições scottia-

²⁵ Damos como exemplos ilustrativos, sem a pretensão de sermos exaustivos, *Ivanhoe*, (1820) de Walter Scott; *I Promessi Sposi* (1827), de Alessandro Manzoni; *O Monge de Cister* (1841), de Alexandre Herculano; *O Arco de Sant'Ana* (1845-1850), de Almeida Garrett e *Um Motim há Cem Anos* (1861), de Arnaldo Gama.

²⁶ Cf. Eco, Umberto, "Naturalmente, um manuscrito", in *O Nome da Rosa*, trad. de Maria Celeste Pinto, Lisboa, Difel, 16ª ed., 1990, pp. 7-11 (ed. original: *Il Nome della Rosa*, 1980).

²⁷ Cf. Orel, Harold, cap. "The Emphasis on History in the Historical Novel", *Op. Cit.*, pp. 16-27 e Wesseling, E., *Op. Cit.*, pp. 51-52.

²⁸ Cf. Marinho, Maria de Fátima, *O Romance Histórico de Alexandre Herculano*, sep. da Revista da Faculdade de Letras *Línguas e Literaturas*, Porto, FLUP, II série, vol. IX, 1992, pp. 97-117, p.100. A mesma ensaísta reitera este ponto in *O Romance Histórico em Portugal*, p. 54.

²⁹ Cf. Herculano, Alexandre, "A Velhice", in *O Panorama*, p. 243.

³⁰ Cf. Orel, Harold, cap. "Didactic Elements in the Historical Novel", *Op. Cit.*, pp. 28-36.

³¹ Cf. Wesseling, E., *Op. Cit.*, pp. 46-50.

nas e manzonianas, como Alfred de Vigny³², que, no famoso prefácio a *Cinq Mars*, defende a utilização central de personagens referenciais e reconhece ao autor o direito de alterar factos históricos porquanto a História deve servir os interesses da intriga, atitudes contrárias aos "étrangers", muito em voga na altura (referindo-se a Scott e Manzoni). Essa posição é precursora do que será mais tarde desenvolvido pelo romance histórico pós-moderno, onde Clio se subordina aos caprichos de Calíope.

Deste modo, embora os romances scottianos continuem a definir um género, é possível ainda dentro do modelo clássico do romance histórico e mesmo dentro da obra scottiana notar uma certa diversidade. Harry Shaw tem a este propósito em *The Forms of Historical Fiction: Sir Walter Scott and his Successors* um importante estudo³³.

Em primeiro lugar, o processo histórico pode ser divergentemente concebido: para Scott, ele é claro, simples, linear, de sorte que é não só descritível como também explicável, enquanto Tolstoi reconhece as dificuldades inerentes à descrição e explicação da História, por esta envolver movimentos complexos e de direcção incerta. Esta última posição aproxima Tolstoi do romance histórico pós-moderno³⁴.

Em segundo lugar, Shaw identifica um uso triplo da História no romance histórico clássico: aquela pode fornecer um écran ideológico onde são projectadas as preocupações do presente ("history as pastoral") ou ser uma fonte de energia dramática para a narrativa, ("history as a source of drama"), ou ainda constituir o tema do romance histórico ("history as subject")³⁵. Shaw considera ainda dois modos de relacionamento entre o protagonista e a História: será disjuntivo aquele cuja actuação é irrelevante para a direcção da História e conjuntivo aquele cuja actuação tem consequências no processo histórico de que ele acaba por ser um símbolo. A classificação do herói determina a tipologia do romance: será romance disjuntivo o que tiver protagonista disjuntivo e conjuntivo o romance com protagonista conjuntivo. Aquele emprega o herói como um acesso a particularidades históricas e este enfatiza o processo histórico em si.³⁶

Por outro lado, os romancistas oitocentistas, querendo mostrar-se dignos do seu "imortal Scott"³⁷, rivalizavam com o seu ponto de referência: assim procediam autores de

³² Cf. Vigny, Alfred de, "Réflexions sur la Vérité dans l' Art", in *Cinq-Mars*, Paris, Le Livre de Poche, 1970, pp. 23-30 (ed. original: 1827) e Manzoni, A., *Del Romanzo Storico*, in *Op. Cit.*, pp. 903-907.

³³ Cf. Shaw, Harry, *Op. Cit.*

³⁴ Cf. Shaw, Harry, *Op. Cit.*, pp. 126-127 e Tolstoi, Leão, *Op. Cit.*

³⁵ Cf. Shaw, Harry, cap. "History as Pastoral, History as a Source of Drama", *Op. Cit.*, pp. 51-99 e cap. "History as Subject", *Idem*, pp. 100-149.

³⁶ Cf. Shaw, Harry, cap. "Form in Scott's Novels: The Hero as Instrument", *Idem*, pp. 150-211.

³⁷ Cf. Herculano, Alexandre, "Notas do Autor", in *Eurico, o Presbítero*, p. 193.

todo o mundo, desde o norte-americano James Fenimore Cooper (*The Last of the Mohicans*, 1826) até ao russo Aleksandr Pouchkine (*História de Pougatchov*, 1834), passando pelo francês Honoré de Balzac (*Les Chouans*, 1829). Mais ainda: o autor de *The Last Days of Pompeii* (1834) chegou a atacar em Scott a falta de rigor histórico³⁸.

Mas a maior divergência do modelo scottiano concretizada ainda no decurso do século XIX foi, segundo Wesseling³⁹, a biografia ficcional, praticada pelo romancista vitoriano supracitado⁴⁰. Lembremo-nos de que o espírito dos romances históricos clássicos, indica Lukacs⁴¹, consistia na sua capacidade de ressuscitar poeticamente a vida popular, dando as biografias uma falsa preponderância às figuras históricas sobre as reais forças da História, para além da dificuldade que um romancista terá, na sua opinião, em transmitir o poder e o valor de figuras históricas geniais. De qualquer modo, a biografia ficcional tornou-se uma nova modalidade do romance histórico, uma moda, considera aquele ensaísta⁴². E é nesta corrente, que vem até aos dias de hoje, que enquadrámos *A Esmeralda Partida*, de Fernando Campos.

I.2.2.3. O modernismo e o romance histórico.

O século XIX foi pródigo em romances históricos, desde a publicação de *Waverley*. A sua popularidade sofreu oscilações, para eclodir com toda a força após a II Guerra Mundial, até aos nossos dias, embora com uma nova sensibilidade⁴³. Porquê tais oscilações?⁴⁴ O declínio da popularidade do romance histórico, ainda no século XIX, corresponde a um declínio paralelo da popularidade e prestígio de Scott, ou seja, dos *Waverley Novels*: primeiro, porque a crítica vitoriana lhe apontava superficialidade moral; e, segundo, porque os novos historiadores, tendo desenvolvido a ideia da mutabilidade da natureza humana e transformado a historiografia numa disciplina académica profissional, lhe apontavam anacronismos psicológicos. Criou-se, pois, uma exigência de maior realismo psicológico. O romance histórico clássico influenciou, porém, decisivamente o último romance realista, conectados por convenções similares.⁴⁵

³⁸ Cf. Orel, Harold, *Op. Cit.*, pp. 15-25 e Wesseling, E., *Op. Cit.*, pp. 51-52.

³⁹ Cf. Wesseling, E., *Op. Cit.*, p.51

⁴⁰ Cf. v.g., Lytton, Bulwer, *The Last of the Barons*, 1843 e Harold, *The Last of the Saxon Kings*, 1848.

⁴¹ Cf. Lukacs, Georges, *Op. Cit.*, pp. 343-401.

⁴² Cf. Lukacs, *Idem*, pp. 343-344 e Vanoosthuysse, Michel, *Op. Cit.*, p. 91.

⁴³ Cf. Orel, Harold, "Introduction", *Op. Cit.*, pp. 1-5 e Wesseling, E., *Op. Cit.*, pp. 54-58.

⁴⁴ Ora aí está um tema que poderia ser aproveitado para uma investigação mais aprofundada.

⁴⁵ Cf. Wesseling, *Op. Cit.*, pp. 53-58.

É natural que o modernismo, na sua atitude característica de arrogância e militan-
tismo aguerrido, que atingiu o seu clímax na ética de provocação dos vanguardismos, ti-
vesse voltado as costas ao romance histórico, uma vez que a sua posição é relativamente
anti-histórica: se entre os principais objectivos dos vanguardistas encimava a ruptura radi-
cal com o passado, os interesses dos modernistas em geral dirigiam-se não para o passa-
do colectivo, mas para o questionamento do ser⁴⁶. A vertente introspectiva do romance
moderno tornou-se inevitável e conduziu romancistas como Virginia Woolf a criticar em
Scott a falta de profundidade psicológica das suas personagens. Esta foi, aliás, uma das
razões para a queda do prestígio daquele autor, segundo Wesseling⁴⁷. Porém, o período
modernista também deu a lume alguns romances históricos, como *The Sense of the Past*
(1917), de Henry James, *Orlando* (1928), de Virginia Woolf, *I, Claudius* (1934), de Ro-
bert Graves, ou *Absalom! Absalom!* (1936), de William Faulkner. A ficção histórica mo-
derna caracteriza-se pelo desafio das convenções narrativas da ficção histórica clássica,
empregando técnicas metaficcionalis. Incorpora reflexões sobre o próprio conhecimento
histórico na estrutura do romance, o que mudou a tradicional posição do romancista para
com a historiografia de uma complementaridade para uma meta-historicidade. Dá, igual-
mente, menor importância à cor local, que chega a parodiar, para colocar no centro da his-
tória a consciência individual, o mundo interior das personagens, na linha do carácter in-
trospectivo do modernismo (v.g., *Orlando*, de Virginia Woolf⁴⁸). A subjectivização e a
transcendência da História são outros tantos traços do romance histórico moderno: o mo-
delo clássico assentava na solidez do conhecimento histórico, fielmente respeitado; aquele
assenta na legitimidade da alteração dos factos históricos. Assim acontece em *Orlando*,
que foca o desenvolvimento de um indivíduo à medida que atravessa diferentes épocas da
História, viajando desde a Inglaterra de Isabel I até ao século XX e ultrapassando todas as
barreiras normalmente impostas ao género humano (muda inclusivamente de sexo)⁴⁹.

Lukacs, numa análise marxista, considera que o romance histórico moderno é
humanista, isto é, anti-fascista, tendo uma clara vocação de luta política e ideológica. Dis-
tingue-se do romance histórico clássico pela sua atitude revolucionária, política e social-
mente. Contudo, o romance histórico do humanismo democrático, segundo este crítico,

⁴⁶ Cf. Kaufman, Helena Irena, *Op. Cit.*, p.36 e Wesseling, E., *Op. Cit.*, p. 1.

⁴⁷ Cf. Wesseling, E., *Op. Cit.*, pp. 67-68.

⁴⁸ Cf. Woolf, Virginia, *Orlando: A Biography*, London, The Hogarth Press, 11th Impression, 1970 (1ª ed.: 1928).

⁴⁹ Cf. Wesseling, E., *Op. Cit.*, pp. 74-85 e 93; Elias, Amy Jeanne, *Op. Cit.*, pp. 93-95; Marinho, Maria de Fátima, "O Romance Histórico Pós-Moderno em Portugal", in *Op. Cit.*, pp. 1017-1018; Marinho, Fátima, *O Romance Histórico em Portugal*, p. 37 e Woolf, Virginia, *Op. Cit.*

embora seja escrito para o povo, não é tão escrito a partir do povo, da sua alma e experiências, como no romance scottiano. Por esta razão, o povo tem quase sempre, neste tipo de romance, um papel secundário.⁵⁰ Podemos aqui enquadrar aquilo que Vanoosthuyse apelida de "roman historique allemand de l'exil", um romance histórico contemporâneo à Alemanha nazi, mas com a qual rompe totalmente e se encara como escrita de luta (v.g., *Königin Christine von Schweden*, de Alfred Neumann: 1936)⁵¹.

Contudo, estes romances modernos não desconstroem a História, não infringem a História canónica, por exemplo, com evidentes anacronismos ou contrafactualidades, como faz o romance histórico pós-moderno. Veja-se o caso de *Orlando*: todos os factos históricos aí estão cronologicamente correctos. Ou ainda, em Portugal, o caso de *A Ilustre Casa de Ramires*⁵², de Eça de Queirós, nas palavras de Kaufman⁵³, "um passo decisivo na direcção da ficção histórica contemporânea". De facto, é um romance com carácter metatextual, pois coloca como protagonista um escritor (Gonçalo Mendes Ramires) elaborando uma novela histórica à maneira de Scott e Herculano (*A Torre de D. Ramires*) baseada num seu "ilustre" antepassado. A isto acresce o encaixe inovador da problematização irónica da própria interpretação da História. Estes factores são, no entanto, insuficientes para a sua classificação como romance histórico pós-moderno.⁵⁴

Todos estes factos conduzem-nos a considerarmos mais razoável, na polémica do evolucionismo ou revolucionarismo da mutabilidade diacrónica de um género, a primeira perspectiva, partilhando assim da opinião de Wesseling⁵⁵: as mudanças são graduais. Os romances históricos da segunda fase são uma continuação dos da primeira fase, porque elaborados segundo o modelo scottiano e manzoniano, mas representam concomitantemente uma ruptura, devido à relação de rivalidade que estabelecem com esse modelo. E os romances históricos do período modernista constituirão uma fase de transição para a nova etapa do romance histórico contemporâneo pós-moderno. Embora perpetuem o modo realista de escrita do modelo clássico, apresentam inovações tais que só nos anos sessenta⁵⁶ foram identificados como romances históricos.

⁵⁰ Cf. Lukacs, Georges, cap. "Le Roman Historique de l'Humanisme Démocratique", *Op. Cit.*, pp.284-401.

⁵¹ Cf. Vanoosthuyse, Michel, cap. "Le Roman Historique Allemand de l'Exil: Stratégie Persuasive et Critique Normative", *Op. Cit.*, pp. 69-98.

⁵² Cf. Queiroz, Eça de, *A Ilustre Casa de Ramires*, Porto, Lello & Irmão – Editores, 1980 (1ª ed.: 1900).

⁵³ Cf. Kaufman, Helena Irena, *Op. Cit.*, p. 31.

⁵⁴ Cf. Kaufman, Helena Irena, *Idem*, pp. 31-33 e Queiroz, Eça de, *A Ilustre Casa de Ramires*.

⁵⁵ Cf. Wesseling, E., *Op. Cit.*, pp. 20-25.

⁵⁶ Cf. Wesseling, E., *Idem*, p. 74.

I.2.2.4. O romance histórico pós-moderno.

É, porém, o romance histórico pós-moderno que opera a mais radical transformação deste género romanesco, afastando-se de tal modo do modelo scottiano que quase o esquece. Representa uma nova via para a ficção histórica, enriquecendo o género com a sua criatividade. As diferenças em relação à forma clássica do romance histórico são tão notórias que Helena Kaufman⁵⁷ prefere designá-lo "ficção histórica", termo que "sublinha desde já a tensão ficção/história, ficção sobre história, história como ficção, que o romance contemporâneo procura explorar". Outros ensaístas preferem, de igual modo, designações que não "romance histórico" para a sua forma pós-moderna. Linda Hutcheon apelida-a de "historiographic metafiction"⁵⁸, distinguindo-a com clareza do romance histórico. Barbara Foley⁵⁹, dentro das realizações possíveis do romance documental, coloca à parte o romance histórico correspondente à fase oitocentista, dando a designação globalizante de "romance documental modernista" e não de "romance histórico" às formas da autobiografia ficcional e do romance meta-histórico. Wesseling utiliza sempre o termo "historical novel" para o modelo clássico da ficção histórica, da mesma forma que nunca usa a expressão "romance histórico pós-moderno" para aquilo que a ensaísta designa sempre por "postmodernist historical fiction".⁶⁰ Outros ensaístas, como Amy Elias⁶¹ e Fátima Marinho⁶², falam em "romance histórico pós-moderno", pressupondo nessa designação uma tensão permanente entre continuidade e ruptura face ao modelo clássico, por um lado, e ao romance histórico moderno, por outro. Esta tensão levou alguns estudiosos a anteporem ao designativo "romance histórico" qualificações como "«apocalyptic» historical novel" (Foley) "«mock» historical novel" (Dickstein) ou "comic historical fiction" (Joseph W. Turner)⁶³.

De qualquer forma, é consensual que o pós-modernismo apostou num reinvestimento na ficção baseada em factos históricos, após o relativo abandono a que foi votado pelo modernismo. Basta conferir o número de títulos de ficção histórica saídos anualmente

⁵⁷ Cf. Kaufman, Helena Irena, *Op. Cit.*, pp. 58-59.

⁵⁸ Cf. Hutcheon, Linda, *Op. Cit.*.

⁵⁹ Cf. Foley, Barbara, *Op. Cit.*

⁶⁰ Cf. Wesseling, E., *Op. Cit.*. É de notar que no prefácio (p. VII) deste trabalho, a ensaísta utiliza a expressão "postmodernist «historical novel»" entre aspas, o que relativiza de forma inequívoca a adequação do termo, do seu ponto de vista.

⁶¹ Cf. Elias, Amy Jeanne, *Op. Cit.*

⁶² Cf. Marinho, Maria de Fátima, "O Romance Histórico Pós-Moderno em Portugal", *Op. Cit.* e Marinho, Fátima, cap. "O Romance Histórico Pós-moderno" in *O Romance Histórico em Portugal*, pp. 37-43.

⁶³ Cf. Wesseling, E., *Op. Cit.*, p. 2; Foley, Barbara, *Op. Cit.* e Turner, Joseph W., *Op. Cit.*

te para nos apercebermos de que esta representa uma importante subcategoria da literatura pós-moderna e de como é falsa a acusação de a-historicidade imputada ao pós-modernismo. Christos Romanos coloca mesmo no renovado interesse pelo passado o maior traço distintivo entre o modernismo e o pós-modernismo⁶⁴. Esclareçamos sumariamente estes termos operatórios. Em primeiro lugar, o prefixo "pós" coloca o termo "pós-modernidade" numa relação simultânea de dependência e independência em relação ao substantivo que o antecede. A relação entre o modernismo e o pós-modernismo é contraditória, feita de continuidades e rupturas que não redundam num binarismo simplista como o teorizado por Terry Eagleton⁶⁵. Por exemplo, a paródia à cor local foi uma inovação modernista legada ao romance histórico pós-moderno. Tanto a ela recorre Virginia Woolf em *Orlando* (1928)⁶⁶, como Agustina Bessa Luís em *Um Bicho da Terra* (1984)⁶⁷. Mas o modernismo, ao contrário da pós-modernidade, assume posições apologéticas da novidade (v.g. as *Odes* de Álvaro de Campos). O pós-modernismo é frequente, mas insuficientemente, definido pela negativa. Atitude tão pueril como definir uma mulher por "não-homem", aponta Wesseling⁶⁸. O termo é da responsabilidade de Jean-François Lyotard, que o empregou pela primeira vez em *A Condição pós-moderna* (1979)⁶⁹ e foi rapidamente adoptado pela crítica norte-americana que o exportou para todo o mundo. O seu reconhecimento institucional sucedeu na Bienal de Veneza de 1980, embora haja quem o negue considerando-o uma fase decadente do modernismo. Fenómeno contraditório, o pós-modernismo, nos vários domínios da cultura, usa e subverte (o que implica um diálogo irónico com o passado) conceitos como a uniformização, o racionalismo, a originalidade e o humanismo.⁷⁰ Estas atitudes determinarão a subversão dos materiais históricos no romance histórico pós-moderno. Em segundo lugar, pós-modernismo não é sinónimo de contemporaneidade, embora, muitas vezes, aquele seja definido em termos temporais (depois de 1945? 1968? 1970?), uma vez que esta última é multifacetada. Nem todos os ro-

⁶⁴ Cf. Hutcheon, Linda, *Op. Cit.*, pp. 87-88 e Wesseling, E., *Op. Cit.*, pp. 1-3.

⁶⁵ Cf. Hutcheon, Linda, *Op. Cit.*, pp.17-18 e Eagleton, Terry, *The Illusions of Postmodernism*, Oxford, Blackwell Publishers, 1997 (1ª ed.: 1996).

⁶⁶ A paródia à cor local domina todo o romance. Vide v.g. : "The Great Frost was, historians tell us, the most severe that has ever visited these islands. Birds froze in mid-air and fell like stones to the ground. (...) It was no uncommon sight to come upon a whole herd of swine frozen immovable upon the road." (Woolf, Virginia, *Op. Cit.*, p. 33).

⁶⁷ Cf.: "O Porto, no século XVII, eu não sei como era" (Luís, Agustina Bessa, *Um Bicho na Terra*, Lisboa, Guimarães Ed., 1984, p.13).

⁶⁸ Cf. Wesseling, E., *Op. Cit.*, p. 6 e Hutcheon, Linda, *Op. Cit.*, p. 3.

⁶⁹ Cf. Lyotard, Jean-François, *La Condition Postmoderne*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979.

⁷⁰ Cf. Hutcheon, Linda, cap. "Theorizing the Postmodern: Toward a Poetics", *Op. Cit.*, pp. 3-21 e Elias, Amy Jeanne, *Op. Cit.*, pp. 11-19.

mances históricos contemporâneos são automaticamente pós-modernos. Torna-se, por conseguinte, lógica a designação "romance histórico pós-moderno" para o distinguir dos romances históricos contemporâneos que não são pós-modernos e dos romances pós-modernos que não são históricos⁷¹. Assim, adoptaremos esta designação.

A consciência do desfasamento existente entre as *res gestae* e a historiografia, limitada no século XIX ao domínio filosófico hegeliano, agudizou-se no século XX, particularmente no pós-II Guerra Mundial, por razões que são *per se* evidentes. Esta consciência teria consequências inevitáveis para o romance histórico. Tudo daí decorre.

O romance histórico pós-moderno, ao contrário do romance histórico oitocentista, é todo ele um convite à reflexão historiográfica, levantando questões sobre o modo como é construído o conhecimento histórico, de um ponto de vista onto-epistemológico, assinalando entre outros aspectos, a narratividade da História e sua dependência da subjectividade e compromisso ideológico de que o historiador não se consegue desfazer⁷². O passado histórico passa então a constituir não uma fonte de inspiração para uma intriga meramente interessante, ou um passeio agradável e nostálgico pelos seus meandros, mas pelo contrário, um *locus* a ser irónica e/ou parodicamente revisitado, reapropriando, pois, esse passado, heterodoxamente, sem qualquer nostalgia ou revivalismo. O romance histórico pós-moderno problematiza a História como um conjunto de verdades ou versões que se degladiam, sendo a História oficial a versão vencedora sobre múltiplas outras que poderiam ser tomadas em consideração. Duvida-se da possibilidade de acesso à verdade, lançando-se a pergunta: que «verdade» foi dita? Não reclama validação empírica, mas contesta essa reclamação. Este aspecto, além de ter consequências nos elementos da narrativa, transmite a esta um carácter perturbador, uma vez que abala as nossas certezas onto-epistemológicas, distanciando-se logo neste ponto do modelo tradicional do romance histórico⁷³. O autor deixa de encarar o seu trabalho como um complemento da historiografia e desprende-se de obrigações pedagógicas. O leitor cada vez menos pode esperar aprender História lendo um romance histórico pós-moderno. O objectivo do ro-

⁷¹ Cf. Hutcheon, Linda, *Op. Cit.*, pp. 3-4; Kaufman, H., *Op. Cit.* e Elias, Amy Jeanne, *Op. Cit.*, pp. 2-46.

⁷² Cf. Kaufman, H., *Op. Cit.*, pp. 1-11; Wesseling, E., *Op. Cit.*, pp. 70-72 e pp. 119-134; e Hutcheon, Linda, *Op. Cit.*, pp. 119-123.

⁷³ Cf. Hamilton, Paul, *Op. Cit.*, p. 171: "The winners in historical conflicts are those whose version of events is accepted"; Marinho, Maria de Fátima, "O Romance Histórico Pós-Moderno em Portugal", in *Op. Cit.*, pp. 1016-1017; Marinho, Fátima, *O Romance Histórico em Portugal*, p. 41; Hutcheon, Linda, *Op. Cit.*, pp. 92-95 e pp. 122-123; Wesseling, E., *Op. Cit.*, pp. 1-5; Kaufman, Helena Irena, *Op. Cit.*, p. 36; Elias, Amy Jeanne, *Op. Cit.*, pp. 74-76 e Kuster, Martin, *Op. Cit.*, pp. 26-29.

mancista é outro: abalar a crença numa cultura universal, incluindo a concepção de Homem como um sujeito coerente e contínuo⁷⁴.

Que consequências para os elementos da narrativa? Todas, a ponto de novos tipos de romances históricos serem criados. Esta situação talvez seja também reflexo do facto de muitos romancistas serem simultaneamente teóricos da literatura, de que se pode citar o mundialmente célebre Umberto Eco.⁷⁵

Com o propósito de abalar a crença em uma única verdade histórica, o romance histórico pós-moderno abandona usualmente a focalização omnisciente, para adoptar uma visão limitada, provisória, pessoal e/ou a múltipla focalização, a focalização heterodoxa e referências meta-narrativas⁷⁶. Os romances históricos pós-modernos, ao contrário da fórmula convencional do romance histórico tradicional, tendem a colocar figuras históricas como protagonistas da intriga (v.g. *Crónica Esquecida d' El Rei D. João II*, de Seomara da Veiga Ferreira⁷⁷). Saliente-se, contudo, que Vigny⁷⁸ no seu prefácio a *Cinq Mars* já preconizara esta via. As mudanças vão, porém, além do nível das microestruturas. As macroestruturas são reformuladas, de sorte que surgem novas formas, no fundo aquilo que pode ser categorizável como os quatro modos do romance histórico pós-moderno: a metaficção historiográfica, as histórias apócrifas, as histórias alternativas e as histórias paratácticas, cada qual com as suas próprias características.

I.2.2.4.1. A metaficção historiográfica

Denomina Linda Hutcheon de "historiographic metafiction" aquilo que outros ensaístas já tinham designado por "auto-fiction" (Kosinski) e "paraliterary" (Rosalind Krauss)⁷⁹. Por esta denominação Hutcheon categoriza aquelas ficções históricas que aliam base histórica e auto-reflexividade. "Metaficção", explica a ensaísta, porque o acto discursivo refere-se a si próprio; "historiográfico", por se referir a outros actos discursivos

⁷⁴ Cf. Hutcheon, Linda, *Op. Cit.*, p.177.

⁷⁵ Cf. Hutcheon, Linda, *Idem*, p.14.

⁷⁶ Cf. Hutcheon, Linda, cap. "Theorizing the Postmodern: toward a Poetics", *Idem*, p.10 e Marinho, Maria de Fátima, "O Romance Histórico Pós-Moderno em Portugal", in *Op.Cit.*, p.1017 e Marinho, Maria de Fátima, cap. "Focalização Heterodoxa", in *O Romance Histórico em Portugal*, pp. 233-243.

⁷⁷ Cf. Ferreira, Seomara da Veiga, *Crónica Esquecida d' El Rei D. João II*, Lisboa, Editorial Presença, 3ª ed., 1998 (1ª ed.: 1995).

⁷⁸ Cf. Vigny, Alfred de, *Op. Cit.*

⁷⁹ Cf. Hutcheon, Linda, *Op. Cit.*, p.11.

passados⁸⁰. Kaufman⁸¹ aponta como seus elementos característicos "as referências à situação discursiva, a reflexividade tipo historiográfica, o crescente grau de intertextualidade e a mistura do fantástico e do real que sugere a abolição de fronteiras entre o histórico e o fictício". A metaficção historiográfica reflecte sobre o próprio acto de escrever História, revelando as recentes problematizações historiográficas, como a contestação da objectividade histórica. Metaficções historiográficas como *A Maggot* (1985), de John Fowles, e *Famous Last Words* (1981), de Timothy Findley, afirmam a pluralidade de verdades históricas, refutando a redução do discurso histórico a uma única versão, o que não significa negar a existência do passado. A metaficção historiográfica inclui e só depois subverte o seu empenhamento mimético com o mundo. Não o rejeita nem o aceita simplesmente. Por este facto, tem um carácter geralmente paródico, na sua relação intertextual com as tradições e convenções dos géneros envolvidos⁸². *The Terrible Twos* (1982), de Ishmael Reed, por exemplo, é uma metaficção historiográfica fruto de uma paródia a *A Christmas Carol* (1843), de Dickens, com intertextualidades igualmente patentes à *Divina Comédia* (1ª ed. tipográfica: 1472), de Dante. Não queremos com isto dizer que a metaficção historiográfica é a primeira a usar de intertextualidade. A originalidade reside em a mesma ser voluntaria e ironicamente explícita.

Outro paradoxo da metaficção historiográfica é o seu carácter simultaneamente popular e elitista: elitista, porque auto-reflexivo, envolvendo questões de teoria literária e filosófica e alvo de intensivo estudo académico; mas também popular dada a sua atracção por formas da literatura popular, como o policial (v.g. *A Maggot*, de John Fowles) ou o *western* (v.g. *Little Big Man*, de Thomas Berger: 1964), e dado o seu frequente êxito editorial, como *Il Nome della Rosa*, de Umberto Eco (1980)⁸³.

Linda Hutcheon, distinguindo a metaficção historiográfica do romance histórico, como foi anteriormente explicitado, reconhece todavia que ambos comungam da interacção entre personagens referenciais e personagens não-referenciais, para além de toda uma inclusão de eventos mundialmente conhecidos⁸⁴. Porém, Hutcheon salienta bem mais o que opõe a metaficção historiográfica ao romance histórico do que aquilo que os une.

⁸⁰ Cf. Hutcheon, Linda, *Idem*, pp. 142-151. Note-se que o termo "metafiction" foi emprestado de Robert Scholes, que o cunhou com este sentido em *Fabulation and Metafiction*, Urbana - Chicago - London, University of Illinois Press, 1979. Vide particularmente p. 4, onde o autor explica as circunstâncias dessa cunhagem.

⁸¹ Cf. Kaufman, Helena Irena, *Op. Cit.*, p.146.

⁸² Cf. Hutcheon, Linda, *Op. Cit.*, pp. 3-20 e pp. 125-131.

⁸³ Cf. Hutcheon, Linda, *Idem.*, p. 20.

⁸⁴ Cf. Hutcheon, Linda, *Idem*, p.148.

Segundo esta ensaísta, constituem duas vias diferentes de narrar o passado, porquanto o romance histórico apresenta um microcosmos do processo histórico e por isso o protagonista deve ser um paradigma da sua época, ao contrário dos protagonistas da metaficção historiográfica, geralmente excêntricos e marginalizados. Esta diferencia-se igualmente do romance histórico no modo de usar os detalhes históricos: não só os falseia com relativa frequência, mas também coloca em foco o problema da acessibilidade textualizada a esses dados históricos. No romance histórico, os referentes historiográficos são usados para criar efeito de real com o objectivo de suscitar um sentimento de verificabilidade, ausente da metaficção historiográfica, uma vez que o narrador não esconde a juntura artificial entre o elemento ficcional e o elemento histórico, em razão da auto-reflexividade do romance, para além de não ser garantido que os eventos históricos narrados não tenham sido alterados, o que é impensável no romance histórico clássico, que se quer verosímil. Por outro lado, a relação entre esses referentes historiográficos e o texto ficcional é considerada natural, garantida e directa no romance histórico, ao contrário da metaficção historiográfica, que a problematiza, pois se questiona sobre os limites e poderes de conhecer e escrever o passado e sobre que versões do passado chegaram até nós, como em *Famous Last Words*. A múltipla focalização é outra técnica privilegiada para obter esse efeito (v.g. *The White Hotel*, de D. M. Thomas: 1981). De igual modo, o romance histórico relega personagens históricas para papéis secundários, o que não é o caso da metaficção historiográfica⁸⁵. Finalmente, o romance histórico apresenta uma conclusão que reafirma a legitimidade de ver no conflito apresentado um debate moral (v.g., o final de *I Promessi Sposi*, de Manzoni⁸⁶), enquanto a metaficção historiográfica não transforma o romance numa questão moralista⁸⁷.

Wesseling⁸⁸ aponta outra pista sobre a metaficção historiográfica. Lembra esta ensaísta que a ficção histórica pós-moderna utiliza a auto-reflexividade para questionar a natureza do conhecimento histórico, mas tal não é uma inovação pós-modernista: vem do romance histórico modernista. Deveremos então concluir que a natureza da auto-reflexividade é similar no romance histórico moderno e no romance histórico pós-moderno? Não, porque este introduziu um novo tipo de auto-reflexividade: aquela que se debruça sobre o próprio fazer da *historia rerum gestarum*.

⁸⁵ Cf. Hutcheon, Linda, *Idem*, pp. 113-117 e pp. 145-147.

⁸⁶ Cf. Manzoni, Alessandro, *I Promessi Sposi*, in *Opere*, pp. 245-776 (ed. original: 1827).

⁸⁷ Cf. Hutcheon, Linda, *Op. Cit.*, p.121.

⁸⁸ Cf. Wesseling, E., *Op. Cit.*, pp. 114-120.

As posições de Wesseling mas sobretudo as de Linda Hutcheon sugerem subrepticiamente a identificação dos termos metaficção historiográfica e ficção histórica pós-moderna, e é isto precisamente que Amy Elias, Kaufman e sobretudo Wenche Ommundsen contestam. Elias e Kaufman⁸⁹ advertem que ser metaficção historiográfica não implica automaticamente ser romance histórico pós-moderno. O romance para ser classificado como tal tem de incluir mais do que reflexões dirigidas ao próprio texto e à História. Tem de reclamar a História como um texto e distanciar-se da História oficial. Define Elias⁹⁰: "Postmodernist historical novel (...) is (1) a realistic representation of psychic and external reality and (2) a restriction of its thematic critic to the effects of historical choices and the consequences of real political action". Ommundsen⁹¹ vai ainda mais longe. Para esta autora, a metaficção, definível como um texto reflexivo, que medita sobre o próprio mundo narrativo e o próprio acto de escrita, não é um subgénero do romance, mas uma tendência inerente a qualquer ficção, cuja metaficcionalidade será explícita em maior ou menor grau. Alguns textos incluem comentários reflexivos tão patentes que não podemos ignorar a sua dimensão de metaficção, e essa – dizemos nós – é uma tendência do romance histórico pós-moderno. Outros textos são menos ostensivamente metaficcionalis, exigindo do leitor uma competência que, para Ommundsen, é produto de uma prática de leitura, ou seja, de uma competência do leitor⁹².

Esta ensaísta demarca-se explicitamente da sinonímia ficção pós-moderna / metaficção historiográfica da responsabilidade de Linda Hutcheon, pois segundo aquela, a metaficção historiográfica sempre existiu na ficção histórica, uma vez que esta sempre violou as fronteiras ontológicas ao fazer interactuar personagens referenciais e personagens não referenciais, como se pertencessem ao mesmo nível da realidade⁹³.

O procedimento do romance histórico pós-moderno com os materiais históricos é, porém, muito mais transgressor em outros modos que não a metaficção historiográfica pensada por Linda Hutcheon. Passemos então às histórias alternativas.

⁸⁹ Cf. Elias, Amy Jeanne, *Op. Cit.*, p.45 e Kaufman, Helena Irena, *Op. Cit.*, pp.179-181.

⁹⁰ Cf. Elias, Amy Jeanne, *Op. Cit.*, p.46.

⁹¹ Cf. Ommundsen, Wenche, *Op. Cit.*

⁹² Cf. Ommundsen, Wenche, cap. "How to recognize a metafiction when you see one: a short critical history and three models", *Idem*, pp.14-30.

I.2.2.4.2. Histórias Alternativas

Wesseling⁹⁴ categoriza como "narrativa ucrónica" ou "história alternativa" todo o romance histórico que apresenta versões alternativas da História, fruto de conjecturas contrafactuais respondendo ao raciocínio lógico hipotético-dedutivo da questão "O que teria acontecido, se...?". São, pois, versões contrafactuais da História, rivalizando com a História factual não em termos de veracidade, porque o curso de acontecimentos apresentado nunca ocorreu e não pode consequentemente reclamar verdade histórica, mas em termos de potencialidade, uma vez que parte do princípio filosófico de múltiplas possibilidades históricas para o mesmo momento temporal, da existência de possibilidades não realizadas de situações históricas. A fantasia ucrónica é, por conseguinte, na tese wesselinguiana, o fruto híbrido da fusão entre o romance histórico e a ficção científica, pois imagina um curso apócrifo de eventos que realmente não aconteceram, mas poderiam ter acontecido. Oferecendo um curso alternativo dos acontecimentos a partir de um momento do passado, esta ficção afasta-se deliberadamente da História canonizada por diversas vias: são operados anacronismos voluntários, deslocando eventos e personalidades históricas de um século para outro (v.g., *Turkenvespers*, de Louis Ferron: 1977); derrotados são transformados em vencedores (v.g. romance supracitado); ou beneficiam-se grupos subjugados, como as mulheres (v.g. *Kassandra*, de Christa Wolf: 1983). A conjectura contrafactual tem uma natureza paródica, na medida em que se destaca dos textos canónicos, mas também os incorpora, de modo que exige tanto do autor como do leitor o conhecimento da história factual, para total fruição da mesma. Um famoso exemplo é o romance *The Man in the High Castle* (1962), de Philip K. Dick⁹⁵, que imagina o mundo do pós-guerra ganha não pelos Aliados, mas pelo Eixo. Esse romance apresenta curiosamente uma *mise en abyme*, pois a personagem Hawthorne Abendsen é o polémico e procurado autor de um romance ucrónico (assim o é no seu mundo), *The Grasshopper Lies Heavy*, em que o Eixo perde a guerra.

As histórias contrafactuais constituem realmente uma inovação pós-moderna e são mais irreverentes do que a auto-reflexividade modernista. Diferem da ficção histórica auto-reflexiva, porque vão muito mais além de um questionamento sobre o conhecimento histórico; perseguem outras possibilidades para o curso da História, o que não significa

⁹³Cf. Ommundsen, Wenche, *Idem*, pp. 51-52 e p. 82.

⁹⁴ Cf. Wesseling, E., *Op. Cit.*, pp. VII-VIII, 13, 94-114 e 155-176. Note-se que tais designações pertencem às teorias francesa e alemã (vide Charles Renouvier, Hanfred Pfister e Christoph Rodiek).

⁹⁵ Cf. Dick, Philip K., *The Man in the High Castle*, London, New York, Victoria, Toronto and Auckland, Roc, s/d (1ª ed.: 1962).

que a fantasia ucrónica não possa incluir comentários auto-reflexivos. Estas ficções têm ainda a particularidade de demonstrarem a interdependência passado-presente-futuro, pois é a alteração de um dado do passado que modifica todo o presente e todo o futuro.

É hoje sabido que a historiografia oficial tende a escrever a história dos vencedores, uma vez que os outros não deixam registos, de uma forma geral. A contrafactualidade, ao focar a exclusão de minorias ou grupos subordinados dos registos históricos, tem, conseqüentemente, implicações políticas, o que permite explicar, por exemplo, a polémica envolvendo o romance de Philip Dick supracitado. É, pois, totalmente falso o dito alheamento político do romance histórico pós-moderno⁹⁶.

Em resumo, as histórias alternativas reúnem as características do romance histórico pós-moderno detectadas por McHale⁹⁷: inventam e falseiam onde a historiografia é clara; operam anacronismos voluntários ("creative anachronism"); e não se conformam às exigências de plausibilidade e verosimilhança, o que implica não serem romances realistas. E nisto opõem-se ao romance histórico do modelo clássico.

I.2.2.4.3 Histórias Apócrifas

O termo "apócrifo" (do grego "apókryphos", "oculto") opõe-se a "canónico", significando, ambigüamente, quer "falso", quer "secreto", o que obviamente não é equivalente. É no primeiro sentido que Charles Renouvier qualifica a ficção ucrónica de "«apocryphal» history"⁹⁸, remetendo necessariamente o termo para o processo de canonização da Bíblia no século IV d. C., que instituiu como falsos os textos que então circulavam como bíblicos mas que não constavam do cânon estabelecido e que passaram a posterior esquecimento. Brian McHale⁹⁹ utiliza também o termo "apocryphal history" neste sentido. Consideramos, contudo, operativa a distinção entre história alternativa e história apócrifa, na medida em que tanto teoricamente como na prática é possível romancear versões do passado não autorizadas pela história oficial, sem que essa interpretação contradiga directamente o curso factual dos eventos, à diferença das histórias alternativas, que conscientemente distorcem a cronologia e falseiam evidências. Basta para isso romancear sobre grupos marginalizados como minorias raciais, as mulheres ou os pobres. Parcaemente documentados, estes sectores "esquecidos" pela História oficial tornam menor a probabilidade

⁹⁶ Cf. Wesseling, E., *Op. Cit.*, pp. 6, 73-74, 110 e 193-195.

⁹⁷ Cf. McHale, Brian, cap. "Real, Compared to What?", *Op. Cit.*, pp. 84 - 96.

⁹⁸ Cf. Renouvier, Charles, citado por Wesseling, E., *Op. Cit.*, pp. 110-111.

⁹⁹ Cf. McHale, Brian, *Op. Cit.*, pp. 90-93.

de contrafactualidade. A focalização é então tipicamente heterodoxa. E essas são as histórias apócrifas, no sentido que lhe atribui Ommundsen¹⁰⁰, com o qual concordamos. Estas, ao contrário das histórias alternativas, não têm a obrigação de ser contrafactuais. Assim *A Monja de Lisboa* (1985), de Agustina¹⁰¹, que nos dá uma heterodoxa visão feminina do problemático século XVI português. O romance *Joan Makes History* (1988), de Kate Grenville, é uma história apócrifa e não alternativa, porque dá voz às "Joanas" da História, isto é, às donas-de-casa que vivenciaram eventos históricos, mas ficaram excluídas da historiografia oficial. O seu apagamento do registo histórico tornou-as não-entidades. E isto não significa que os dados históricos aí referidos estejam falseados. Um simples exemplo distingue os dois tipos romanescos aqui confrontados: *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* (1991), de Saramago¹⁰², é uma história alternativa porque vai abertamente contra os Evangelhos canónicos. Mas um romance dedicado às negligenciadas infância e juventude de Cristo, porque não documentadas, seria uma história apócrifa. McHale¹⁰³ tem consciência da distinção entre histórias ucrónica e apócrifa mas acaba por considerar dois tipos de histórias apócrifas: "Apocryphal history contradicts the official version in one of two ways: either it *supplements* the historical record, claiming to restore what has been lost or suppressed; or it *displaces* official history altogether. In the first of the cases, apocryphal history operates in the "dark areas" of history, apparently in conformity to the norms of "classic" historical fiction but in fact *parodying* them. In the second case, apocryphal history spectacularly violates the "dark areas" constraint." Só consideramos história apócrifa o primeiro caso; o segundo será uma história alternativa dadas as pertinentes diferenças estruturais e conceptuais já explicitadas.

I.2.2.4.4. Histórias Paratáticas

O termo "paratactic history", da responsabilidade de Amy Jeanne Elias¹⁰⁴, categoriza todos aqueles romances históricos pós-modernos que "juxtapose time frames without subordinating one to another; furthermore, the two times do not interact dialectically and move toward synthesis, but rather remain intact and opposed."¹⁰⁵ Assim, será paratática a história em que o tempo não segue um movimento linear progressivo, mas em que pas-

¹⁰⁰ Cf. Ommundsen, Wenche, *Op. Cit.*, pp. 53-54.

¹⁰¹ Cf. Luís, Agustina Bessa, *A Monja de Lisboa*, Lisboa, Guimarães Ed., 1985.

¹⁰² Cf. Saramago, José, *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1991.

¹⁰³ Cf. McHale, Brian, *Op. Cit.*, p. 90. O itálico pertence ao original.

¹⁰⁴ Cf. Elias, Amy Jeanne, cap. "Paratactic vs. Positivistic History", *Op. Cit.*, pp. 108-147.

¹⁰⁵ Cf. Elias, Amy, *Idem*, p. 140.

sado e presente se justapõem, de uma forma similar à parataxe retórica e estrutural, de onde o termo "paratáctico", aliás, deriva.

A justaposição temporal não implica simples analepses: o romancista lança o caos no entrelaçamento do passado e do presente, de forma a ameaçar o último, vulnerável à constante intromissão do passado. Consequentemente, o processo de leitura e o nosso conhecimento histórico são perturbados, característica deste tipo romanesco.

Um bom exemplo de história paratáctica avançado por Elias¹⁰⁶ é o romance *Hawksmoor* (1985), de Peter Ackroyd¹⁰⁷, onde a acção oscila, em capítulos alternados, entre os séculos XVIII e XX. A Literatura portuguesa apresenta igualmente dois bons exemplos de histórias paratácticas: *O Livro Grande de Tebas* (1982) e *A Inaudita Guerra da Avenida Gago Coutinho* (1983)¹⁰⁸. Nos dois textos, Mário de Carvalho sobrepõe "sequências cronológicas nem sempre claramente referenciáveis e que conduzem a uma mental viagem no tempo."¹⁰⁹ Assim, um homem de Neanderthal poliglota é colocado a falar sueco às portas de uma Tebas arquetípica. A anárquica instabilidade temporal provoca um certo incómodo que leva a personagem Salim a desabafar metanarrativamente: "- Porque não posso consentir que se misturem os tempos. Que os tempos se contemplem e se toquem, mas que não se misturem."¹¹⁰ *A Inaudita Guerra da Avenida Gago Coutinho* mistura igualmente tempos históricos: devido a um descuido de Clio, musa da História, duas datas ficam amalgamadas: o 4 de Junho de 1148 e o 29 de Setembro de 1984. Os automobilistas que nesse dia subiam tal avenida ficam estupefactos quando vêem desfilar perante si a tropa do almóada Ibn-el-Muftar que pretendia "pôr cerco às muralhas de Lixbuna, um ano atrás assediada e tomada por hordas de nazarenos odiosos."¹¹¹

A história paratáctica constitui mais uma renovação criativa do romance histórico. Não implica a alteração da História oficial, se considerarmos, isoladamente, os segmentos temporais implicados (por exemplo, é factual o cerco da Lisboa árabe, no ano de 1147, pelas tropas de D. Afonso Henriques, seguindo-se em 1148 o cerco árabe); mas a justaposição temporal é surrealizante.

¹⁰⁶ Cf. Elias, Amy, *Idem*, p. 147.

¹⁰⁷ Cf. Ackroyd, Peter, *Hawksmoor*, London, Hamish Hamilton, 3rd impression, Nov. 1985 (1ª ed.:1985)

¹⁰⁸ Cf. Carvalho, Mário de, *A Inaudita Guerra da Avenida Gago Coutinho*, Lisboa, Caminho, 5ª ed., 1997 (1ª ed.: 1983); Carvalho, Mário de, *O Livro Grande de Tebas Navio e Mariana*, Lisboa, Caminho, 2ª ed., 1996 (1ª ed.:1982); e Marinho, Maria de Fátima, "O Sentido da História em Mário de Carvalho", sep. da Revista *Linguas e Literaturas*, Porto, FLUP, Vol. XIII, 1996, pp. 257-267.

¹⁰⁹ Cf. Marinho, Maria de Fátima, "O Sentido da História em Mário de Carvalho", *Op. Cit.*, pp. 265-266.

¹¹⁰ Cf. Carvalho, Mário de, *O Livro Grande de Tebas*, p. 71.

¹¹¹ Cf. Carvalho, Mário de, *A Inaudita Guerra na Avenida Gago Coutinho*, p. 28.

I.2.2.5. Conclusão do Capítulo

As inovações que a pós-modernidade trouxe ao romance histórico lembram de forma inequívoca que este é em primeiro lugar uma narrativa fictiva e só subsequentemente é classificado como histórico, dado que se serve da História para suporte dessa ficção, não sendo, porém, garantida a sua verificabilidade.

Não devemos, todavia, olvidar que a ficção histórica contemporânea não redundando no romance histórico pós-moderno¹¹², na medida em que persistem continuadores da via "clássica" do romance histórico, respeitando os constrangimentos de uma escrita historicamente verosímil. Alguns desses romances tornaram-se mundialmente famosos, como é o caso de *Il Gattopardo* (1958), do siciliano Tomasi Lampedusa. Todos estes aspectos serão tidos em conta no tratamento da obra romanesca de Fernando Campos.

¹¹² Este é um aspecto bem vincado por ensaístas como Brian McHale, *in Op. Cit.*, sobretudo p. 88.

II.1. Análise textual da obra ficcional de Fernando Campos

"De entre o rancho das musas via que eu escolhera de preferência a Clio. Era género de escrita em que os meus Lusitanos me forneciam com abundância matéria riquíssima."

(Fernando Campos, *A Sala das Perguntas*)

II.1.1. A incontornável crítica textual.

Fernando da Silva Campos, nascido a 23 de Abril de 1924, na Quinta do Castelo, em Águas-Santas, concelho da Maia, distrito do Porto, é, sem dúvida, um escritor polígrafo: além de ensaísta¹ e cronista², teve uma curta excursão pela poesia³ e pela sátira⁴, cultivava o conto⁵ e notabilizou-se no panorama da literatura portuguesa como romancista, sendo muito apreciado pelo público, como o testemunham as numerosas edições dos seus romances⁶, com o aval favorável da crítica aquém e além fronteiras⁷.

¹ Cf. Bibliografia activa final.

² Fernando Campos colaborou, durante vários anos, regularmente no J.L. com crónicas intituladas genericamente *Os Trabalhos e os Dias*, tendo abandonando esta actividade por falta de tempo.

³ A estreia literária de Fernando Campos ocorreu em 1947, na revista coimbrã *Brisa*, com a publicação do "Poema do Absoluto", que viria mais tarde a ser incluído com ligeiras modificações no seu romance histórico *A Casa do Pó* (Cf. Campos, F., "Poema do Absoluto" in *Brisa: Revista Mensal de Cultura / Arte / Cinema*, nº 4 -5, Albergaria-a-Velha, Tipografia Vouga, 1947 e Campos, F., *A Casa do Pó*, Lisboa, Difel, 10ª ed., 1997, cap. IX, pp. 210-214, 1ª ed.: 1986). Em 1999 volta a cultivar o género, com "*Luva Branca*" e "*Tudo é Possível Excepto...*", insertos na colectânea *Viagem ao Ponto de Fuga* (Lisboa, Difel, 1999, pp. 33-35 e 61-65, respectivamente).

⁴ A pequena sátira surrealizante *O Homem da Máquina de Escrever* (1987) oferece resistências a uma clara classificação tipológica, como iremos ver adiante. "Blague" experimentalista na opinião do próprio escritor, esta obra publicada em 1987 (conhecendo uma 2ª edição passada uma década), já estava, porém, concluída em 1956, segundo data incluída na última página da mesma. Ambiguamente, o silêncio final do homem da máquina de escrever coincide também com o seu próprio silêncio, que, prudente e auto-crítico, só em 1986, decide publicar o seu primeiro trabalho de fôlego (Cf. Campos, F., *O Homem da Máquina de Escrever*, Lisboa, Difel, 1987, p. 75; Belo Luís, Sara, "História em romance(s)" in *Visão*, nº 303, 7 a 13 de Jan. de 1999, pp. 88-89 e Melo, Filipa, "Há muito que perdi a fé", in *Ler*, nº 45, Primavera de 1999, pp. 86-93).

⁵ Cf. Bibliografia activa final. No fim de Novembro de 1999 saiu a lume o livro de contos *Viagem ao ponto de fuga*, que inclui contos originalmente publicados em antologias ou revistas literárias a que se juntam outros inéditos, incluindo a versão portuguesa inédita do conto *Regressos (Ritorni)*, na versão italiana).

⁶ A obra que o torna realmente conhecido do grande público só é publicada em 1986, tem o autor 62 anos: trata-se do romance histórico *A Casa do Pó*, que conhece logo no ano seguinte quatro novas edições. A 6ª ed. ocorre em 1988, a 7ª em 1991, a 8ª em 1994, a 9ª dois anos mais tarde e a 10ª no ano seguinte. A 11ª ed. saiu em Novembro de 1999, preparando-se o Círculo de Leitores para uma edição própria desta obra no ano corrente. O seu segundo romance, *Psiché*, publicado em 1987, conhece uma 2ª ed. passado um ano. *O Pesadelo de dEus* vem a lume em 1990 (Lisboa, Difel). Um lustro mais tarde, publica *A Esm. Part.*, que nesse mesmo ano esgota a 2ª e 3ª eds., a que sucede uma 4ª ed. no ano posterior. A Difel autoriza em 1997 o Círculo de Leitores a publicar uma edição deste romance. *A Sala das Perguntas*, o seu último romance, lançado em Dezembro de 1998, esgotou a 1ª ed. em menos de um mês. Em 1999, já ia na 3ª ed. O Círculo de Leitores edita no corrente ano o mesmo romance com a aprovação da Difel.

⁷ Fernando Campos é um autor que obteve o êxito "sem padrinhos", como diz o autor na sua primeira entrevista, concedida a Clara Ferreira Alves do *Expresso* (13.12.86). *A Casa do Pó* foi apenas previamente lida por Maria da Piedade Ferreira, em 1986 responsável pela selecção das publicações da Difel, e por Dinis Machado, na altura consultor literário da editora, apenas porque Fernando Campos optou por aquela editora, a mais próxima de sua casa, de uma lista que uma sua filha recolheu nas Páginas Amarelas. As várias

A Clio foi buscar por três bem sucedidas vezes a sua inspiração. A crítica textual permite verificar que são os romances históricos que lhe granjeiam mais atenção. Porém, a sua obra ficcional não se esgota por aí. Diversos contos, a sátira *O Homem da Máquina de Escrever* e os romances não-históricos (*Psiché* e *O Pesadelo de dEus*) não só valem por si, porque demonstrativos da grande riqueza deste autor, mas também partilham determinados aspectos e características com os romances históricos que o tornaram conhecido do grande público. Tudo isto justifica uma análise, ainda que breve, a este frutuoso talhão, não negligenciável, da obra ficcional de Fernando Campos.

II.1.2. Porquê uma *análise textual*.

A análise textual da ficção de F. Campos enfrenta os mesmos problemas de qualquer estudo sério de um texto em prosa de certa extensão: multiplicidade estilística, estrutural e semiótica não redutível às estruturas fixas ou à utilização dos tropos da retórica clássica à mesma escala da poesia. São factores que tornam árdua esta tarefa. Porém, qualquer ficção assenta numa estrutura, que, como sistema coerente e estável, torna possível essa mesma análise⁸.

Consensualmente, as unidades estruturais privilegiadas pela descrição narratológica concentram-se no plano da história (acções, personagens e dimensão cronotópica), aliado, no plano do discurso, à focalização, à voz e à descrição pela sua importância como elementos estruturadores das personagens e da representação dos espaço social e geográfico⁹. Torna-se, assim, por demais evidente, no âmbito desta dissertação, a pertinência da

críticas que transbordam o domínio da língua portuguesa (Vide bibliografia passiva final) justificam-se pelo facto de dois trabalhos seus (*A Casa do Pó* e *O Homem da Máquina de Escrever*) terem sido transcritos para francês sob os títulos *La Maison de Poussière* (1989) e *L'Homme a la Machine à Écrire* (1990), para alemão sob o título *Das Hause des Staubes* (1990) e para italiano com o título *L'Uomo dalla Macchina per Scrivere* (1993). Vislumbra-se ainda a possibilidade de uma tradução inglesa e holandesa de *A Sala das Perguntas*, no âmbito das comemorações de Porto e Roterdão 2001: Capitais Europeias da Cultura, dadas as ligações, exploradas no romance, entre Damião de Góis e a Holanda pelo seu casamento com Joana van Hargen e pela sua amizade com Erasmo de Roterdão. A crítica é largamente favorável a Fernando Campos. Raríssimos são os artigos de opinião desfavoráveis à sua obra. Dos numerosos a que tivemos acesso apenas podemos citar cinco com nota negativa: "Uma Falha no Teclado", da responsabilidade de João Macedo (*Expresso*, 16.1.88); "Pesadelos?", de Abel Barros Baptista (*Público*, 2.11.90); "Valha-nos dEus", de Clara Ferreira Alves (*Expresso*, 24.11.1990); "O palco vazio" (s/autor, *O Jornal*, 18.1.1991) e "«Psiché»: um falso retrato familiar", de Ramiro Teixeira (*Letras e Letras*, 1.5.1988).

⁸ Cf. Reis, Carlos e Lopes, Ana Cristina M., "Análise Estrutural" e "Estrutura", *Op. Cit.*, pp. 31-33 e pp. 145-149, respectivamente; Reis, Carlos, *Técnicas de Análise Textual*, Coimbra, Almedina, 3ª ed. revista, 1981 (1ª ed.: 1978) e Hamon, Philippe, "«Le Horla» de Guy de Maupassant: Ensaio de Descrição Estrutural", in A.A.V.V., *Categorias da Narrativa*, Lisboa, Vega, s/d, pp.125-140 (estudo originalmente publicado em *Littérature*, nº 4, 1971, Liv. Larousse, sob o título "Le Horla de Guy de Maupassant: essai de description structurale").

⁹ Cf. Reis, Carlos e Lopes, Ana Cristina M., "Estrutura", in *Op. Cit.*, pp. 145-149.

análise estrutural, tanto mais que – e no seguimento das asserções de Avrom Fleishman¹⁰ - o romance histórico usa universais literários, as propriedades genéricas de uma intriga.

Contudo, o essencial não é sinónimo de satisfatório. Julgamos inoportuno limitar o estudo da obra de Campos a uma análise estrutural por três ordens de razões. Em primeiro lugar, naquele tipo de abordagem, o plano do discurso é claramente preterido em favor do plano da história. Ora, o quilate do universo feminino de *A Esm. Part.* tem um valor discursivo tal que não podemos ter apenas em conta apenas o plano dos conteúdos narrados, mas também o plano da expressão desses mesmos conteúdos.¹¹ A descrição do discurso narrativo como produto de um acto de enunciação abrange assim elementos que a gramática narrativa ignorava, sistematizados por Genette nas universais figuras narratológicas¹² e que se nos afiguraram verdadeiramente indispensáveis na análise textual de *A Esm. Part.*, devidamente enquadrada na crítica literária da restante obra ficcional do mesmo autor. Depois, embora pertinente para esta tese, a descrição estrutural é apenas uma das modalidades da análise textual. Basta lermos a "Introduction à l'analyse structurale des récits", de Barthes¹³, para nos apercebermos dos limites a que se impõe este tipo de descrição. O nosso estudo não pode descurar modalidades da análise textual como a estilística e a semiótica, igualmente viradas para factores estritamente literários da Ficção¹⁴. Em terceiro lugar, a concessão privilegiada de espaço ao romance histórico e mais particularmente às suas personagens femininas pede igualmente o contributo, sempre que se julgue necessário, de métodos críticos de outras disciplinas como a Linguística, a História, a Sociologia e a Psicanálise. Uma última palavra ainda a propósito deste derradeiro aspecto: frequentemente, a personagem é submetida a um modelo psicológico que a descreve qual pessoa, limitando-se esta operação muitas das vezes a uma simples listagem de características físicas e psicológicas. A terminologia inglesa "*character*" pressupõe esse psicologismo¹⁵.

¹⁰ Cf. Fleishman, Avrom, *Op. Cit.*, pp. 8-15, sobretudo p. 8.

¹¹ Cf. Reis, Carlos e Lopes, Ana Cristina M., "Análise Estrutural", "Discurso" e "Estrutura", in *Op. Cit.*, pp. 31-33, pp.109-112 e pp. 145-149 respectivamente; Todorov, Tzvetan, *Les Genres du Discours*, Paris, Seuil, 1978; Genette, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, Collection Poétique, 1972 e Genette, Gérard, *Nouveau Discours du Récit*, Paris, Seuil, Collection Poétique, 1983.

¹² Cf. Reis, Carlos e Lopes, Ana Cristina M., "Gramática Narrativa", in *Op. Cit.*, pp. 189-192; Genette, Gérard, *Figures III*; e Bal, Mieke, *Narratologie: Essais sur la Signification Narrative dans Quatre Romans Modernes*, Paris, Éditions Klincksiek, 1977.

¹³ Cf. Barthes, Roland, "Introduction à l'analyse structurale des récits", in R. Barthes et alii, *Poétique du Récit*, pp.7-57 (ensaio publicado originalmente em *Communications*, 8, 1966).

¹⁴ Cf. Reis, Carlos, *Op. Cit.*

¹⁵ Cf. Barthes, Roland, "Introduction à l'analyse structurale des récits", in *Poétique du Récit*, pp. 32-34; Hamon, Philippe, "Pour un Statut Sémiologique du Personnage", *Idem*, pp. 115-180 (publicado originalmente em *Littérature*, 6, Liv. Larousse, 1972) e Silva, Vítor Manuel de Aguiar e, *Op. Cit.*, p. 694.

Ora, as personagens literárias não são meras colecções de atributos¹⁶. As teorias estruturalistas esforçaram-se por obviar à análise psicológica da personagem literária, porque esta não é dotada de uma essência psicológica. Os argumentos merecem, no mínimo, a nossa atenção. Exclusivamente feitas de palavras, "ces vivants sans entrailles", na expressão de Valéry¹⁷, as personagens não são um signo estático dado *a priori*, avisa P. Hamon¹⁸, mas um morfema descontínuo que suporta uma construção apenas conclusa na última página da narrativa, feita de conservações e transformações, distinguindo-se, assim, do morfema linguístico. Ao contrário das personagens referenciais, como as personagens históricas dos romances históricos de F. Campos, que não são signos vazios no início das narrativas, mas logo na sua primeira ocorrência fazem apelo à competência cultural do leitor, as personagens não-referenciais, na sua aparição são assemantemas, isto é, signos vazios na sua origem, progressivamente preenchidos até à última página do texto literário. Inevitavelmente, o estruturalismo despersonalizou, mas não destruiu, a personagem.¹⁹ Admita-se, contudo, que as teorias estruturalistas fazem cair por terra o estatuto privilegiado da personagem²⁰. Embora respeitando muitas destas posições, consideramos inoperatório fazer tábua rasa de toda a análise psicológica ou noção psicanalítica porque, como iremos ver, em determinados casos elas se tornam necessárias para uma compreensão cabal da personagem em causa dado que muitas das personagens femininas de F. Campos revelam um universo psicológico e/ou metafísico particular e riquíssimo²¹.

¹⁶ Cf. Martin, Wallace, *Op. Cit.*, p. 122

¹⁷ Cf. Valéry, Paul, *Littérature*, in *Tel Quel*, Paris, Gallimard, 11ème édition, 1941, p. 180 (1ª ed. de *Littérature*, 1929).

¹⁸ Cf. Hamon, Philippe, "Pour un statut sémiologique du personnage", in *Poétique du Récit*, pp. 115-180.

¹⁹ Cf. Jiménez, Jesús García, *La Imagen Narrativa*, Madrid, Editorial Paraninfo, 1995, pp. 268-274.

²⁰ Cf. a este propósito os "clássicos" do estruturalismo: Vladimir Propp, no esquematismo funcionalista da *Morfologia do Conto* (Lisboa, Vega / Universidade, 3ª ed., 1992, ed. original: *Morfologija Skazki*, 1928); Greimas, na famosa análise actancial proposta em *Sémantique Structurale*, ainda que valorize os participantes – os actantes – na acção narrativa, diminui fortemente a complexidade das personagens literárias (Cf. Greimas, A. J., cap. "Réflexions sur les modèles actanciels", in *Sémantique Structurale: Recherches de Méthode*, Paris, Librairie Larousse, 1966, pp. 172-191); Todorov em *Grammaire du Décaméron* (The Hague, Mouton, 1969), considera as personagens formas vazias; o espaço dedicado às personagens por Genette e Mieke Bal, nos seus ensaios narratológicos, como *Figures III* (1972) e *Narratologie* (1977) respectivamente, é francamente reduzido. Atente-se ainda nesta frase de Philippe Hamon: "Uma das consequências mais notáveis de uma formalização de tipo linguístico é a que tende a destruir o estatuto privilegiado da «personagem»." (Hamon, P., "«Le Horla» de Guy de Maupassant: Ensaio de Descrição Estrutural", in *Categorias da Narrativa*, p. 131. O sublinhado é nosso.).

²¹ Cf. Bourneuf, Roland et Ouellet, Réal, cap. "Les Personnages", in *Op. Cit.*, pp. 150-208.

II.1.3. Ficção e metaficção. A questão satírica.

O conto é o género narrativo privilegiado por Fernando Campos para meditar metafictionalmente sobre o próprio acto de escrita, com um grau de explicitação que não encontra paralelo na sua obra romanesca, onde aquela é menor.

O narrador autodiegético de *A Casa do Pó*²², Frei Pantaleão de Aveiro, é um narrador consciente de si próprio como escritor²³ e discute a tarefa de escrita como sendo um trabalho de por vezes difícil recordação, principalmente as suas memórias infantis, e baseada na retenção de percepções, numa clara relação intertextual com a poesia de Camilo Pessanha²⁴ e a universal série romanesca proustiana *À la Recherche du Temps Perdu*²⁵: "Sou um ajuntador de imagens que guardo na retina.(...) Sou um ajuntador de imagens que não raro trazem até mim fragmentos de recordações longínquas(...). Sou um captador de sons que conservo no ouvido(...) Sou um olfactador de cheiros e aromas que perpassam(...). Todavia nada há como os cheiros e o sabor para nos evocarem o tempo escoado(...)"²⁶. Ainda neste romance histórico, o narrador alude metafictionalmente ao seu próprio relato original que redundará em *A Casa do Pó*, mas que terá de ser necessariamente distinto do "oficial" *Itinerário da Terra Santa*, esse sim, documento autêntico, da autoria histórica de Frei Pantaleão de Aveiro com primeira edição datada de 1593²⁷: necessariamente diferente, na vida real, para, por uma questão pragmática, não redundar na mesma obra. E a ficção que é *A Casa do Pó* assim o exige. Necessariamente distinto, na diegese do romance, por razões de auto-censura e sentido de auto-preservação num tempo histórico em que o Santo Ofício inquisitorial não perdoava. Haverá assim um *Itinerário* oficial *ad usum peregrinorum* (o histórico), da autoria do histórico Frei Pantaleão e um *Itinerário* clandestino, o "texto original", da autoria ficcional de Frei Pantaleão e da

²² Cf. Campos, Fernando, *A Casa do Pó*, Lisboa, Difel, 10ª ed., 1997 (1ª ed.: 1986).

²³ Retirámos a classificação "narrador consciente/ não consciente de si próprio como escritor" de Booth, Wayne C., *The Rhetoric of Fiction*, Chicago & London, The University of Chicago Press, 11th impression, 1975, p. 155 (1ª ed.: 1961). A terminologia original é "self-conscious narrators" (*Ibidem*).

²⁴ Cf. Pessanha, Camilo, "Imagens que Passais pela Retina", in *Clepsidra*, Apresentação crítica, selecção e sugestões para análise literária de Tereza Coelho Lopes, Lisboa, Editorial Comunicação, Coleção Textos Literários, 3ª ed., 1992, p. 110 (1ª ed.: 1979; ed. original: 1920).

²⁵ Cf. Proust, Marcel, *À la Recherche du Temps Perdu*, Édition réalisée sous la direction de Jean Milly, Édition du texte, Introduction, Bibliographie par Bernard Brun, Paris, Gallimard – Flammarion, 1986.

²⁶ Cf. Campos, Fernando, *A Casa do Pó*, pp. 83-84.

²⁷ Essa informação aparece em "Notas" no final do romance (pp. 427-436). *A Casa do Pó* tem por base a 1ª e 2ª edições desse *Itinerário* (1593 e 1596, esta ainda revista por Frei Pantaleão que lhe introduziu importantes alterações). Foi no entanto a 4ª edição, que é conforme à 1ª, segundo nos confidenciou o próprio autor, encontrada e adquirida num alfarrabista ambulante, na esquina das Avenidas de Roma e João XXI, que levou o autor a interessar-se pela história de Pantaleão.

autoria real de F. Campos recheado com as verdadeiras e por vezes polémicas impressões e vivências do protagonista franciscano²⁸. É um excelente estratagema literário.

Processo idêntico observamos em *A Esm. Part.*, onde os dois narradores principais – Garcia de Resende e tia Filipa – comentam, em duas passagens que constituem dois momentos de metaficção historiográfica de perfil pós-moderno, a diferença que existe entre a versão oficial dos factos e a verdade íntima ou a versão dos vencidos. A *Crónica de D. João II* do histórico Garcia de Resende é a versão oficial dos factos nos quais se baseou F. Campos, para a elaboração de um retrato mais íntimo da responsabilidade ficcional de Garcia de Resende, que comenta desta forma a sua actividade como cronista, acabando por, metafictionalmente, caracterizar o fruto desta narração que constitui *A Esm. Part.*: "O cronista, por impendência e dependência, tem de imprimir ao que escreve um tom laudatório, esconder misérias, fraquezas, fealdades. É uma voz oficial a perpetuar uma imagem gloriosa e augusta...(…) A minha crónica interior é a crónica impossível, feita de crueza e amargura, sangue, ferocidade, prepotência, traição... e amor... a crónica íntima que eu jamais poderei lançar no papel."²⁹ Antão de Faria, seu interlocutor, replica desta forma, comentando a distinção que a metaficção historiográfica faz questão de salientar entre as *res gestae* e a *historia rerum gestarum*: "Crónica assim é impossível, dizes bem. Serias preso, degolado, esquartejado. Queimar-te-iam os escritos para que ninguém os pudesse ler. A verdade verdadeira não se pode proclamar."³⁰ Essa "crónica impossível" redundava no próprio romance, cuja efectiva publicação é evidentemente uma realidade, questão passada em branco na diegese e parece assim, ficcionalmente, transcender a vontade do próprio Resende, à semelhança de *A Casa do Pó*. D. Filipa, tia materna de D. João II e de D. Joana, que assume num certo ponto da narrativa a narração de acontecimentos pretéritos, comenta a necessidade de ser perpetuada a memória dos vencidos, neste caso, a da sua família de Urgel e Lencastre, que se encontrou na iminência de ser para sempre apagada pela versão dos vencedores, a família dos Trastâmaras, a que pertencia D. Leonor de Aragão, esposa de D. Duarte: "Destruíram quanto havia de documento que viesse mostrar aos vindouros o que se tinha passado... Ai, meus filhos! Por vezes um tudo nada,

²⁸ Cf. a epígrafe ficcionalmente autógrafa de Frei Pantaleão de Aveiro intitulada Εἰς Ἐμμανύτόν (Campos, F., *A Casa do Pó*, pp. 9-10) e a passagem "Tirava a escrito minhas notas, apostilas e impressões (...). Anotações tradicionalmente próprias de um itinerário *ad usum peregrinorum*, sem traços pessoais nem cronológicos (...)... Mas a par, sem que ninguém lesse nem o meu companheiro, eu ia deixando escapar relato do real, da autêntica impressão, dos veros sentimentos que naqueles lugares e naqueles tempos eu passei, farrapos da alma que por lá ficaram para sempre..." (Campos, F., *Idem*, pp. 181-183).

²⁹ Cf. Campos, F., *A Esm. Part.*, p.36.

³⁰ Cf. Campos, F., *Ibidem*.

assalto e pilhagem de arquivos, destruição de chancelarias, supressão de testemunhos nem que sejam de carne e osso, um ápice e nunca mais se saberá pelos séculos adiante o que aconteceu de verdade. Por isso vos quero transmitir estes factos, antes de a minha voz se consumir na fogueira do tempo como um papel a arder no incêndio do paço."³¹

Também Damião de Góis, narrador intradieético e autodieético de *O Relato de Damião*, narrativa metadieética ou hipodieética encaixada na narrativa primária³² de *A Sala das Perguntas*, constitui um narrador consciente de si próprio como escrevente e escritor, em passagens que se dobram sobre o próprio acto de escrita: "Vinte e cinco de março de mil e quinhentos e setenta e três. A Deus graças! Com alvoroço me sento à mesa da cela e volto a escrever nestes papéis em que julgava nunca mais pegaria."³³

Psiché (1987) assume-se também como um esforço de perpetuação das memórias de uma família, a do narrador, porque a sua fixação por escrito é a única resistência possível à inexorabilidade da morte e do esquecimento, esse sim, a verdadeira morte. A escrita é como um psiché feito de "mogno maciço"³⁴, âncora de solidez num mundo feito de devir e de itinerância: "Fixar as recordações para ao menos essas se não transformarem em cinza!... Descuidados que somos até da única certeza indesmentível!"³⁵. A reflexão metaficcional torna-se mais óbvia no epílogo: "Fecho os álbuns, o diário de Raquel, arrumo os documentos (...). Fernanda tem os olhos aguados.(...) Com a idade e a falta de memória confunde a realidade do que se passou com a muita ficção aqui escrita."³⁶

O Pesadelo de dEus (1990) apresenta uma metaficcionalidade que, paradoxalmente, sendo menos óbvia, é mais profunda, obrigando o leitor a possuir o que Ommundsen³⁷ apelida de "competência metaficcional": qualquer ficção será metaficção, seja esta em maior ou menor grau. Tudo depende da aquisição de uma prática de leitura. Pedro Florentino é o narrador autodieético e criador demiúrgico de Andra e Isháh, extensões de si próprio e que constituem uma versão alternativa pós-moderna de Adão e Eva, feitos, não a partir do barro bíblico, mas do trapo e do papelão do teatro de fantoches³⁸. As loucuras cometidas pela sua criação colocam-lhe dilemas onto-epistemo-teológicos que terão diversas evoluções ao longo da narrativa, acompanhando o próprio devir do criador e das

³¹ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 54 e Mendonça, Manuela, cap. "Educação e Ambiente", *Op. Cit.*, pp. 63-86.

³² Para a terminologia empregue, cf. Genette, Gérard, *Nouveau Discours du Récit* e Bal, Mieke, *Op. Cit.*

³³ Cf. Campos, F., *A Sala das Perguntas*, p. 387.

³⁴ Cf. Campos, F., *Psiché*, p. 47.

³⁵ Cf. Campos, F., *Idem*, cap. I "A memória do esquecimento", p.11.

³⁶ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 280.

³⁷ Cf. Ommundsen, Wenche, *Op. Cit.*, pp. 25-29.

³⁸ A intertextualidade com o Génesis bíblico constitui uma isotopia ao longo de toda a narrativa.

suas criaturas (donde a grafia do título *Pesadelo de dEus*)³⁹. Ora, tal como Pedro Florentino, angustiado e tiranizado pelo fruto da sua criação, se vai questionando "O criador repudia a criatura? Desiste? Arrepende-se?..."⁴⁰, também o verdadeiro pai do narrador, o seu criador literário, isto é, F. Campos, numa clara violação das fronteiras ontológicas, no promítio e no epimítio⁴¹, dirige-se à pensão onde reside a sua criação literária e decide aniquilá-lo. O argumento é o mesmo que o invocado por Florentino em relação às suas criaturas: o sofrimento causado ao criador pelo fruto do seu trabalho. Donde o diálogo:

"- Todo este tempo me retiveste a preocupação, ocupaste-me os canais do cérebro, latejaste-me nas veias, no coração...

- Também eu criei outros que agora me tiranizam."⁴²

Esse sofrimento causado pelo parto de *O Pesadelo de dEus* é realmente autobiográfico, como foi confidenciado a nós e à revista *Ler*⁴³. A metalepse⁴⁴ supracitada constitui um momento de convite subtil à meditação sobre a relação que qualquer criador literário estabelece com a sua criação. E não só... Pedro Florentino é ainda confrontado com a angústia e o trauma infantil do receio da subversão das fronteiras ontológicas originada pela morte em cena, que afinal se revelará forjada, de Garcia na encenação de um *Auto do Taumaturgo Santo António* onde aquele faria o papel do pai do santo, Martinho de Bulhões, condenado à forca. Acreditando que se tratara de um "diastema dos tempos"⁴⁵, decide simultaneamente enfrentar o seu trauma e acabar com os diversos pesadelos, levando à cena, com a ajuda dos colegas universitários, o mesmo auto, no qual caberá a ele próprio o papel do enforcado⁴⁶. Curiosamente, Andra e Isháh, os seus fantoches, ajudam

³⁹ Em entrevista a Filipa Melo da revista *Ler*, Fernando Campos adverte: "Mas acho curioso que, no caso de *O Pesadelo de dEus*, as pessoas se esqueçam de que o livro começa na capa, no título com aquele «dEus» e na gravura que foi feita por mim." (*Ler*, nº 45, Primavera de 1999, p. 90).

⁴⁰ Cf. Campos, F., *O Pesadelo de dEus*, Lisboa, Difel, 1990, p. 129.

⁴¹ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 7-9 e pp. 251-252 respectivamente. O autor demiurgo intervém também esporadicamente ao longo da obra (cf. v.g. pp. 179-180).

⁴² Cf. Campos, F., *Idem*, p. 8.

⁴³ "*O Pesadelo de dEus* (...)foi mal recebido pela crítica, embora eu considere que é o meu livro mais sangrento e tenha por ele um especial carinho." (F. Campos em entrevista à revista *Ler*, nº 45, p. 90).

⁴⁴ Cf. Genette, Gérard, *Figures III*.

⁴⁵ Cf. Campos, F., *O Pesadelo de dEus*, p. 164. O "diastema dos tempos" ou diferença entre o tempo ficcional e o tempo real pode significar para Pedro Florentino a morte porque "«Além no palco...estás a ver?» e eu apontava «...o tempo anda muito mais depressa. Se te demoras, António, talvez não chegues a horas de me livrares da forca...Vem, vem depressa!...»" (*Idem*, p.250).

⁴⁶ Cf. citação supra com as passagens "Eu não devia subir àquele tablado! Que ia fazer ?Então não via que esse era o sentido inverso do que havia iniciado ao criar os meus fantoches fugitivos?...No momento em que pisasse aquele palco transformar-me-ia também em personagem, como eles!...Misturar-se o criador com as criaturas!...(...) Talvez morra até! Talvez o matem! Talvez se mate!..." (*Idem*, p. 190) e "De que é que tens medo?...Já se vê além a forca. A sombra dela negreja na parede. Vazia ainda. Mas os meus olhos lembram-se de um corpo a balouçar antano, num velho teatro da aldeia, num tosco barracão que ficava na berma de uma subida íngreme..." (*Idem*, p. 232).

na encenação e são espectadores da representação, estando portanto no mesmo nível ficcional das outras personagens do romance, numa clara metalepse. Assistem igualmente, no pesadelo de Florentino, na qualidade de espectadores divertidos, à trágica história de um triângulo amoroso sustentado por personagens ficticiamente de carne e osso e por isso pretensamente mais reais do que eles próprios⁴⁷. Note-se que o substantivo "marido" é substituído nos eixos paradigmático e sintagmático pelo substantivo "bonifrates"⁴⁸ e são incluídos termos teatrais como "desfecho", "caía o pano", "proscénio" e ainda a expressão "títeres" para designar os espectadores de tal "auto". Assim, se a vida é comparável ao teatro, na célebre sentença shakesperiana⁴⁹, então os actores podem ser fantoches e os fantoches podem tornar-se espectadores. Da mesma forma, eram "fantoches, os meus pobres fantoches, que atravessavam cambaleantes as vedações electrificadas do campo de morte. Eram fantoches, os meus lamentáveis fantoches, que de armas aperradas arrastavam seus irmãos para as câmaras de gás, para as piras de autos-de-fé, para os fornos crematórios, para o fuzilamento em massa..."⁵⁰. Repare-se na ambiguidade: serão aqueles os novos avatares de Andra e Isháh, ou fantoches no sentido figurado serão os judeus da História do Holocausto porque os nazis os reduziram à mais precária condição humana e serão igualmente fantoches os nazis, porque encarcerados na sua desumanidade? Fantoches porque o Holocausto ultrapassou os limites da verosimilhança? A ficção, o inimaginável aconteceu? A teatralidade é algo que, aliás, perpassa toda a narrativa. O *incipit* descritivo do romance assemelha-se de forma flagrante a uma didascália com indicações cénicas⁵¹. E assim, haveria *ab initio* não um pacto de ilusão referencial mas um assumir da ficcionalidade da narrativa. Florentino acaba por intuir que, criador que é, talvez não passe, também ele, assim como as personagens do seu universo, de um fantoche, ambigualmente de Deus ou do seu criador literário. Primeiro resiste pela revolta. Dialogando com o físico Iuri Mikhalaiov, personagem histórica, Pedro reage assim: "Sinto na voz dele que me fala como se eu fosse Andra. Revolto-me: «Andra és tu! Andra és tu!», berro-lhe. «Tu saltaste do meu palco de fantoches. Construíste essa nave em que viajas. Não me podes falar como um deus...»⁵². Posteriormente, Pedro assume isso com melancólica e compassiva resignação: "Meu teatrinho de fantoches! Baldaquino embiocado da senhora

⁴⁷ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 150-153.

⁴⁸ Cf. Campos, F., *Idem*, p.151.

⁴⁹ Cf. "All the world 's a stage, / And all the men and women merely players."(Shakespeare, William, *As You Like It*, London, The Harden Edition, Methuen Co, cop. 1979, II acto, VII cena, pp. 55-56).

⁵⁰ Cf. Campos, F., *O Pesadelo de dEus*, p. 241.

⁵¹ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 7.

⁵² Cf. Campos, F., *Idem*, p. 131.

Emerenciana!... Josefina querida, que não sabes que és um bichinho computarizado!... Vós todos não sabeis... Lopo, Mabília, Nórton, Isháh, Ermelindo, Arnaldo, Nogueira, Olindina, Andra... Feixes de conexões nervosas, de estímulos e respostas, de reflexos condicionados... Quem falou em livre arbítrio? Que burla foi essa?...⁵³ Outras personagens, Arnaldo e Olindina, comentam também, ambigualmente (porque passível de leitura ficcional ou metafictional) a sua descrença face ao que lhes contam. No seu mundo ficcional, sabem distinguir o verosímil do inverosímil, mas os factos que lhes são apresentados contrariam as suas previsões e convicções: "- Nada disto é realidade – diz [Arnaldo]. Sortilégio, nada mais!" ; " – É uma história! – comentou Olindina. - Se ma contassem julgaria ser ficção."⁵⁴ O modo como está construída a (meta)ficcionalidade nesta obra deve conduzir o leitor a recordar a lúcida visão de Genette⁵⁵, quando afirma: "Le plus troublant de la métalepse [transgressions des niveaux diégétiques] est bien dans cette hypothèse inacceptable et insistante, que l'extra-diégétique est peut-être toujours déjà diégétique, et que le narrateur et ses narrataires, c'est à dire vous et moi, appartenons peut-être encore à quelque récit." Talvez resida aí em parte o carácter perturbador da narrativa, um *pesadelo* afinal de contas, desde a sua génese,⁵⁶ até à sua reconstrução por parte do leitor, e que caracteriza a literatura pós-moderna por esta abalar as nossas crenças onto-epistemológicas.

Há, contudo, outro tipo de comentário reflexivo de patente dimensão metafictional: a paródia⁵⁷. Esta não implica necessariamente a comicidade mas a intertextualidade⁵⁸. A obra romanesca de F. Campos, que relativamente à obra contista tem um tom muito mais sério, apresenta casos de "parodie sérieuse", "polémique"⁵⁹, no limite, mas de forma alguma satírica. Vejam-se os casos das numerosas alusões bíblicas mais ou menos explícitas inseridas em *O Pesadelo de dEus* cujo hipotexto percorre todo o Livro sagrado, desde o *Génese* até ao *Apocalipse* e que seria fastidioso citar na sua totalidade. Reportemo-nos apenas a título exemplificativo à seguinte frase: "Com rara facilidade enfiavam camelos pelo cu das agulhas..."⁶⁰. É uma clara paródia da célebre sentença crística "é mais fácil um camelo entrar pelo buraco de uma agulha do que um rico entrar no Reino de

⁵³ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 244.

⁵⁴ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 13 e 176 respectivamente. O sublinhado é nosso.

⁵⁵ Cf. Genette, Gérard, *Figures III*, p. 245.

⁵⁶ Cf. nota de rodapé nº 43 deste capítulo.

⁵⁷ Cf. Ommunsen, Wenche, *Op. Cit.*, pp. 10-11 e 27.

⁵⁸ Cf. Kuester, Martin, "Introduction", in *Op. Cit.*, 3-23 e Genette, Gérard, *Palimpsestes: La Littérature au Second Degré*, pp. 17-39.

⁵⁹ Cf. Genette, Gérard, *Palimpsestes: La Littérature au Second Degré*, pp. 36-39.

⁶⁰ Cf. Campos, F., *O Pesadelo de dEus*, p. 160.

Deus"⁶¹. A paródia simultaneamente aproxima e afasta o texto literário do texto bíblico. Aproximadas pela comunhão de termos, a frase literária introduz uma ambiguidade ausente da frase bíblica: o adjectivo "rara" polemicamente inverte a impossibilidade literal do acto referido para uma facilidade extraordinária. Mas o mesmo adjectivo pode ser interpretado como advérbio, (como sinónimo de "raramente"), porque o texto bíblico oferece possibilidades improváveis, mas existentes, para a exequibilidade do acto.

O talhão romanesco da obra de Campos oferece-nos passagens satíricas que não raro têm por alvo os próprios lugares-comuns da literatura. Destaque-se um trecho do romance supracitado: "A porta range ao abrir, convencional. Espero sempre, ao entrar, que também o soalho carunchoso cumpra o seu dever de estalar e dar de si."⁶². Est tipo de sátira que conduz o leitor a reflectir sobre o próprio *modus faciendi* da Literatura, aparece, contudo, privilegiadamente no conto.

Em *Flor de Estufa*, conto em forma de fábula vegetal, numa coincidente intertextualidade com o conto infantil *Anita e as Flores* de Hans Christian Andersen⁶³, um nenúfar adulto desvaloriza, pela sua banalidade, a descrição de um amanhecer primaveril feita por um jovem nenúfar, acabando por desabafar: "- (...) Bem se vê que és inexperiente. Manhã vulgar (...). Feita de lugares comuns, impregnada de velhos e poeirentos tópicos.(...) Que falta de originalidade! Não são artistas(...)"⁶⁴. Em *O Inferno e o Paraíso*, o narrador assume o mesmo tom satírico face ao *incipit* descritivo do Paraíso, acumulado à fruição literária tirada do manuseamento de numerais de grandeza astronómica: "Ela estava sentada no bilionésimo quinquagésimo milionésimo nongentésimo quarto assento, assento feito de nuvens irisadas de ouro e anil e pintadas a grossas chapadas de cal, à direita de Jeová, entre anjos e coros celestes, no octocentésimo sexagésimo nono círculo do paraíso. O culpado deste período é Gustavo Doré. Ilibada a minha responsabilidade, ele que deite as culpas a Dante e Dante que as alije para os doutores da Igreja e estes que as atirem para os poetas que inventaram o Olimpo e os poetas que se desculpem com a redon-

⁶¹ Cf. *A Bíblia de Jerusalém, Evangelho Segundo São Mateus*, cap. 19, v. 24, São Paulo, Edições Paulinas, 1973, p. 1875.

⁶² Cf. Campos, F., *O Pesadelo de dEus*, pp. 11-12.

⁶³ Cf. Campos, F., *Flor de Estufa*, in *Imaginários Portugueses: Antologia de Autores Portugueses Contemporâneos*, Coimbra, Fora do Texto, 1992 e Andersen, Hans Christian, *Anita e as Flores*, Porto, Porto Editora, Contos Clássicos Editora, 1980 (1ª ed.: in *Contos para as Crianças, Eventyr Fortalte for Børn*, 1835)

⁶⁴ Cf. Campos, F., *Flor de Estufa*, in *Op. Cit.*, pp. 43-44.

deza, o ovo fechado, a serpente que morde a cauda, a pescadinha marmota da inteligência humana."⁶⁵ Em ambos os contos a metaficcionalidade apresenta o grau máximo de explicitação e com um tom satírico que não encontra paralelo nos romances anteriormente citados. A sátira tem por alvo a problemática da influência e da constante pressão a que um autor está votado pelo menos desde o Romantismo no sentido de ser original. F. Campos exprime poeticamente o que Kristeva aprendeu de Bakhtine: que qualquer texto é um "mosaïque de citations", que qualquer texto dialoga com muitos outros textos. Por outras palavras, qualquer texto é um palimpsesto porque, por trás dele, se encontra outro texto.⁶⁶ Por seu turno, o leitor de *A Fonte da Paciência*⁶⁷, é levado a meditar na função distractiva do conto mediante um narrador intradieético e heterodieético que, à semelhança de Xerazade de *As Mil e Uma Noites* (semelhança manifestada por uma das personagens) ou das sete damas e três cavalheiros narradores do *Decameron* de Boccaccio, conta para tornar menos penosa a passagem do tempo (a vida de Xerazade depende disso), alimentando a paciência dos ouvintes que aguardam a dádiva desesperadamente lenta de uma fonte de água. O conteúdo metadieético é irrelevante, tem uma simples função distractiva, donde só o *incipit* celeberrimo "Era uma vez..." ser incluído no conto, precisamente na sua conclusão.⁶⁸ Não é por isso ocasional que o autor tenha decidido iniciar a colectânea *Viagem ao Ponto de Fuga*, subtitulada (*Contos*), com este mesmo conto, a que se seguem dois outros que continuam onde o anterior acabara e onde a própria arte de contador de histórias é posta a nu: tanto em "Aquilaes, a Tartaruga e..." como em "A Caminho de Monsaraz"⁶⁹, intervêm personagens que dominam tal arte, prefigurando uma dessas personagens ("uma menina de catorze anos"⁷⁰), no último conto citado, uma *mise*

⁶⁵ Cf. Campos, F., *O Inferno e o Paraíso*, in *Viagem ao Ponto de Fuga*, p. 41.

⁶⁶ Cf. Bloom, Harold, *A Angústia da Influência: uma teoria da poesia*, trad. de Miguel Tamen, Lisboa, Edições Cotovia, 1991(ed. original: *The Anxiety of Influence*, Oxford University Press, 1973); Kristeva, Julia, cap. "Le Mot, le Dialogue et le Roman", in *ΣΗΜΕΙΩΤΙΚΗ: Recherches pour une Sémanalyse*, Paris, Seuil, Imp. 1978, pp. 82-112, sobretudo p. 85 (1ª ed.: 1969); Bakhtin, Michael, cap. "From the prehistory of Novelistic Discourse", in *The Dialogic Imagination: Four Essays*, translated by Caryl Emerson and Michael Holquist, Austin, University of Texas Press, 7th Printing, 1990, pp. 41-83 (1ª ed.: 1981; ed. original: *Voprosy Literaturny i Estetiki*, Moscovo, 1975) e Genette, Gérard, *Palimpsestes: La Littérature au Second Degré*.

⁶⁷ Cf. Campos, F., *A Fonte da Paciência*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Boletim Cultural, Memórias da Infância, VIIIª série, nº 1, Dez. 1994.

⁶⁸ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 26; *As Mil e Uma Noites*, trad. de Mª Eugénia de Castro de Sá da Bandeira, Mem Martins, Publicações Europa-América, s/d (trad. da versão francesa de Antoine Galland: *Les Mille et Une Nuits [Alf Lailah oua Lailah*, Calcutá, 1814]); Boccaccio, Giovanni, *Decameron*, in *Opere*, A cura di Cesare Segre, Commento di Maria Consigli Segre, Milani, Ugo Murcia Editore, 4ª ed., 1967, pp. 3-697 (1ª ed.: 1963; ed. original: 1349-51) e Genette, Gérard, cap. "Voix", in *Figures III*, pp. 225-267.

⁶⁹ Cf. Campos, F., "Aquilaes, a Tartaruga e..." e "A Caminho de Monsaraz", in *Viagem ao Ponto de Fuga*, pp. 15-17 e 19-31, respectivamente.

⁷⁰ Cf. Campos, F., *A Caminho de Monsaraz*, in *Viagem ao Ponto de Fuga*, p. 30.

en âbyme ao ser focalizada a distrair a família nos mesmos moldes operados pelo narrador: contando histórias.

Contudo, é *O Homem da Máquina de Escrever* que se assume, *ab ovo ad mala*, como uma sátira, classificação indesmentível. O protagonista, sem direito a qualquer tipo de nomeação, é sempre designado por "o homem da máquina de escrever"⁷¹. Acaba por se revelar um pseudo-escritor, facto indiciado desde o início pelas suas atitudes: de escritor só tem a máquina de escrever, cuja aquisição não poderia nunca funcionar como uma varinha de condão. As situações burlescas sucedem-se. Por exemplo, é pela ordem inverosímil secretária/ soalho/ telhado/ janelas/ portas/ paredes/ alicerces e mesmo o meio envolvente que o escritor constrói um *habitat* para o seu precioso objecto. Este acto de construção parece ambigualmente ser fruto de um acto de escrita como se o seu verbo criativo fosse um acto genesíaco: "(...) o homem sentou-se numa pedra, à sombra de uma frondosa e fresca iraponga.(...) Piou a iraponga o seu sistro metálico e só então reparou o homem da máquina de escrever que a iraponga não era uma árvore, mas como achava bonita e rara a palavra não se deu ao incómodo de emendar a paisagem."⁷². Adivinha-se neste passo a sátira à literatura culta de projecção universal: "iraponga" substitui claramente nos eixos paradigmático e sintagmático a bucólica faia virgiliana⁷³. Outras celebridades da cultura latina são aqui satirizadas, como César⁷⁴ e Cícero⁷⁵, o que não constitui surpresa dada a formação do autor em Filologia Clássica.

Mas a sátira mais contundente é dirigida à (sub)literatura (policial), parodiada em todos os seus ingredientes: o conto policial encaixado na narrativa primária⁷⁶ está recheado de chavões, desmontados pela metaficcionalidade, pela metalepse, pelo *non-sense* cómico, pelo discurso hiperbólico, pelo insólito ou pela mais pura inverosimilhança.

Metanarrativamente, o protagonista expõe-nos o seu projecto de escrita: um conto. Frequentemente, a ficção é fruto de uma apurada e cónscia construção pensada "with the

⁷¹ Cf. Campos, F., *O Homem da Máquina de Escrever*, v.g. pp. 8 e 13.

⁷² Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 7-8.

⁷³ Cf. "Tityre, tu patulae recubans sub tegmine fagi / siluestrem tenui musam meditaris avena;": "Ó Títiro, deitado à sombra de uma frondosa faia, aplicas-te à silvestre musa com uma fruta leve;" (Virgílio, *Bucólica I*, vv. 1-2, in *Bucólicas*, trad. e notas de Péricles E. da Silva Ramos; introd. de Nogueira Moutinho, São Paulo / Brasília, Melhoramentos / Ed. Universidade de Brasília, 1982, pp. 32-33).

⁷⁴ Campos, F., *O Homem da Máquina de Escrever*, pp. 13-14.

⁷⁵ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 55 e Cícero: "*Quo usque tandem abutere, Catilina, patientia nostra?*" (Cicéron, *In L. Catilinam Oratio Prima*, I,1, in *Discours. Tome X. Catilinaires*. Texte Établi par Henri Bornecque et Traduit par Édouard Bailly, Paris, Sociéte d'Édition «Les Belles Lettres», 6e ed., 1961, p. 5. Discurso originalmente proferido no dia 8 de Novembro de 63 a. C).

⁷⁶ Nos capítulos II e III o homem da máquina de escrever, "satisfeito com a primeira produção poética" (p. 69), que ocupa a quase totalidade do capítulo I, lança novos projectos de escrita: o conto "*o arranha-céus solitário*" (cap. II) e a fábula "*Fábula Geométrica*" (cap. III).

precision and rigid consequence of a mathematical problem."⁷⁷. Porém, o "poiein" deste conto é *ab initio* demasiadamente forçado para lhe ser augurado um futuro promissor. O protagonista acaba por se decidir por um conto policial sem ter a capacidade de se aperceber que está a cair nos domínios da subliteratura: "« Vou escrever um conto», anunciou ele em voz alta às paredes.(...) «Esse conto há-de ser genial.(...) A verdade é que o assunto não importa. Ele surgirá por si. É a isto que se chama inspiração. O que interessa é um bom título...»"⁷⁸. Escritor de segunda água, pensa em títulos, de uma crescente ridicularidade cómica, até optar por "*O beijo roubado*", não sem um prévio *lapsus machinae* de efeito cómico⁷⁹. É igualmente paródico o facto do homem da máquina de escrever, qual Frankenstein literário, receber, a cada súbita inspiração, uma violenta descarga eléctrica⁸⁰. A metaficcionalidade revela um grau de explicitação tão deliciosamente satírico que não podemos deixar de citar o seguinte trecho narrado em focalização interna: "O conto tem de ser policial. Paciência! Já não será um conto romântico, mas um conto policial. Arranja-se também um detective, se for preciso. Tem de se lhe dar cor e ambiente. Sim! Tons escuros, média luz, portas que chiam, sobrados que rangem, trovoadas com o estrondo dos relâmpagos e o brilho dos trovões, digo, com o estrondo dos trovões e o brilho dos relâmpagos, gritos na noite, as doze badaladas no relógio da torre (é preciso construir uma torre), «bas fonds», semblantes sinistros, «suspense», álcool, tiros...Eh! Eh!.. Isto assim vai bom!..."⁸¹. Cada um destes *topoi* da literatura policial é satirizado. Tomemos apenas como exemplo o *topos* do álcool. O processo ao serviço da sátira é o *non-sense* cómico, pois o autor fictício de "*O beijo roubado*" entra em contradição ao indicar sucessivamente como bebida favorita do "repórter-criminalista" "um cálice de Porto", "uma explosiva aguardente velha" e "uma boa garrafa de *brandy*"⁸². A incoerência desencadeada pela anulação de afirmações anteriores⁸³ afecta o princípio de unidade que preside tradicionalmente à ficção⁸⁴, unidade que o homem da máquina de escrever conhe-

⁷⁷ Lembremo-nos assim de *The Philosophy of Composition*, de Edgar Allan Poe, marco incontornável das teorias objectivas da literatura, onde, explicando como escreveu o poema *The Raven*, é posta de lado a famosa "inspiração" das musas (Poe, Edgar Allan, *The Philosophy of Composition in Selected Writings: Poems, Tales, Essays and Reviews*, Edited with an Introduction by David Galloway, Middlesex, Penguin Books, The Penguin English Library, 1975, p. 482 (1ª ed.: 1967; ed. original do artigo citado in *Graham's Magazine*, April 1846)..

⁷⁸ Cf. Campos, F., *O Homem da Máquina de Escrever*, p.14.

⁷⁹ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 14-17.

⁸⁰ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 7 e 15.

⁸¹ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 16-17.

⁸² Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 18, 19 e 37 respectivamente. O itálico pertence ao original.

⁸³ Este típico processo de *non-sense* é largamente usado nesta narrativa. Cf. pp. 16, 22, 32, 48, 49 e 59.

⁸⁴ Cf. Aristóteles, *Poética*, cap. VIII, pp. 114-115.

ce na teoria (expõe-na mesmo, num caso evidente de metaficcionalidade) mas não sabe aplicar: "É notório que se cairia numa lamentável deslealdade para com o leitor se se introduzisse num determinado assunto factores que dissessem respeito a outro. A unidade faz parte das leis do romance, do conto policial, da tragédia antiga. É o *συνεστῶς μῦθος* de Aristóteles. À unidade da chanfana, da lagosta com cerveja, do bacalhau cozido opõe-se a anarquia da caldeirada à fragateira, do cozido à portuguesa."⁸⁵

Por outro lado, as contínuas intrusões do narrador intradieético na sua própria narrativa, nomeadamente através de deliciosos apartes⁸⁶, dos narratários intradieéticos (que, ficticiamente, são extradiegéticos)⁸⁷ e ainda as de "um leitor atento e avisado"⁸⁸ operam metalepses de efeito burlesco. Evidentemente, brincar a este nível com os processos literários só é possível graças a um profundo conhecimento dos mesmos. Como diz F. Campos em entrevista à revista *Ler*⁸⁹: "Não se pode destruir o que não se conhece. Só conhecendo as normas clássicas se pode destruí-las, partir livre para novos caminhos."

O discurso hiperbólico permite igualmente um efeito satírico decorrente do desfazamento entre a expressão e o conteúdo: exagera-se o pretenso interesse que este conto possa suscitar em motivadíssimos leitores, segundo a focalização interna do protagonista;⁹⁰ encarece-se o peso que o "horrendo", "complexo e emocionantíssimo caso"⁹¹ judicial de um beijo roubado possa ter como desencadeador de um escândalo social ao nível nacional⁹² e os predicados de determinadas personagens são claramente hiperbolizados⁹³. Note-se que as personagens do conto policial não têm direito a qualquer tipo de nomenclatura mas a designações abstractizantes como "Fulana de Tal y Tal", "Detective Xis", "a estenógrafa", etc. Isto serve dois objectivos: estrutura personagens tipo, apropriadas para uma sátira, e constitui um reforço do grau metaficcional da mesma.

⁸⁵ Cf. Campos, F., *O Homem da Máquina de Escrever*, p. 25.

⁸⁶ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 22, 23 e 59.

⁸⁷ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 25 e 37.

⁸⁸ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 74.

⁸⁹ Cf. Campos, F. em entrevista a Filipa Melo, in "Há muito que perdi a fé", in *Ler*, nº 45, p. 92.

⁹⁰ Cf. Campos, F., *O Homem da Máquina de Escrever*, p. 31.

⁹¹ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 44 e 58.

⁹² Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 47.

⁹³ Há o inevitável "célebre" "detective Xis", "o maior detective do mundo" (cf. pp. 32 e 37) que possui "raciocínios rápidos e subtis", a "velocidade do relâmpago" (cf. pp. 44-45) e uma "olímpica cólera" (cf. p. 46), a inevitável "estonteante estenógrafa" (cf. p. 48), entre muitos outros.

O insólito também auxilia a sátira. Metanarrativamente, uma voz *ex machina* da ambígua responsabilidade ou de um leitor optimal, ou do homem da máquina de escrever que se auto-censura, ou de um narratário intradieético ou ainda do próprio criador literário, intromete-se na narrativa, numa atitude de puro gozo estético:

"Trocámos olhares conspícuos e...

Conspícuos? Veja lá como escreve, por amor de Deus!..."⁹⁴

O insólito decorre igualmente da surpresa com que o leitor é apanhado perante apartes como: "Esta série de cumprimentos amistosos, que fazia lembrar a ária de *buona sera* no *Barbeiro de Sevilha* (Meu Deus! Como é lindo ser-se culto!), teve o efeito de acalmar o ímpeto da rapariga(...)"⁹⁵.

Finalmente, o insólito atinge proporções tais que o situam já ao nível da mais pura inverosimilhança: situações como um julgamento, narrado em tom de *sketch*, em que o *corpus delicti* é um beijo roubado⁹⁶ e o comportamento do juiz é surrealizante.⁹⁷ O detalhe inútil problematizado por Barthes⁹⁸ é também aqui satirizado, pela não pertinência e irrelevância do testemunho da dona do palacete, precisamente após o juiz lhe indicar que as suas declarações eram de extrema importância, do que resulta um cómico de situação⁹⁹. O tom teatralizante é, aliás, explicitamente explorado: o julgamento, sobretudo narrado em discurso directo, é dividido em três sessões, qual três actos; são incluídas indicações entre parênteses antes da intervenção das personagens que se assemelham a didascálias cénicas¹⁰⁰; é seleccionado o substantivo "máscara" em vez de "cara" ou "expressão", aludindo assim à famosa máscara teatral das tragédias e comédias antigas¹⁰¹; o juiz, na resolução do caso, declara: "- (...) Aquilo que se nos apresentava como um drama horrífico era, afinal de contas, uma autêntica farsa."¹⁰², o que é duplamente interpretável como farsa no sentido figurado de impostura, aceitando o pacto de leitura, ou como farsa no sentido de peça teatral burlesca devido à desmontagem das convenções dos *leitmotives*

⁹⁴ Cf. Campos, F., *Idem*, p.31.

⁹⁵ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 22. O sublinhado é nosso.

⁹⁶ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 58 e 62.

⁹⁷ O juiz acumula o seu cargo com o de delegado do Ministério Público (cf. p. 49); à falta de martelo no início do julgamento usa de um murro na secretária para abrir a audiência (cf. p. 48); atribui toda a gravidade a este caso fútil e ridículo (cf. pp. 49 e 58); comove-se até à lágrima com a exposição do caso (cf. p. 58) e quando obtém um martelo, a pancada desferida na mesa racha a mesma ao meio (cf. pp. 59 e 64).

⁹⁸ Cf. Barthes, Roland, "L' Effet de Réel", in *Essais Critiques IV: Le Bruissement de la Langue*, pp. 167-174.

⁹⁹ "– Saiba, senhor dr. juiz, que há muito tempo sofro horrivelmente dos calos, pelo que sou forçada a usar pantufas." (Campos, F., *O Homem da Máquina de Escrever.*, pp. 60-61).

¹⁰⁰ Cf. Campos, F., *Idem*, p.65.

¹⁰¹ Cf. Campos, F., *Idem*, p.64.

¹⁰² Cf. Campos, F., *Idem*, p.65.

narrativos, aceitando que a personagem se assume metaficcionalmente como um "ser de papel"; e, em didascália, o autor do conto policial indica que uma "salva de palmas coroa a Beltrano, Fulana e Sicrana, que se dão as mãos como actores em fim de acto"¹⁰³.

Tal teatralidade determinou a hesitação experimentada pela crítica quanto à classificação tipológica desta sátira¹⁰⁴. Sem nos alongarmos, não podemos escamotear este problema de crítica textual. Lembremo-nos de que a sátira não é uma classe tipológica, mas um modo, tal como o cómico e a paródia¹⁰⁵. A sátira pode estar presente num texto narrativo, dramático, ou lírico. A dimensão teatral do texto em causa é indiscutível, conforme analisado. No entanto, a mesma está inserida numa narrativa na medida em que *O Homem da Máquina de Escrever* inclui todos os elementos estruturantes daquela: um plano discursivo com as instâncias narrativas típicas de narrador, narração, narratário, voz e focalização e um plano da história com as instâncias típicas da acção, personagens, tempo e espaço¹⁰⁶. Podemos hesitar entre classificar *O Homem da Máquina de Escrever* como conto ou como novela. Ainda que alguns críticos literários, como os supracitados, incluam nas suas crónicas literárias o termo "novela", consideramos mais apropriada a classificação de conto. Não é apenas um problema de extensão. É também a concentração dos eventos que nesta sátira é operada sem consentir a inserção de intrigas secundárias que a novela admite. À concentração da acção correspondem uma progressão temporal linear e veloz (é notória a ausência de importantes pausas descritivas) e personagens que se reduzem a tipos, incluindo o próprio protagonista, estereótipo de pseudo-escritor iludido como seu pretense génio. Note-se, por último, que Edgar Allan Poe reclamou para o conto a perseguição da unidade de efeito, ele que inaugurou o conto de temáticas policiais, precisamente a unidade e a temática que Fernando Campos aqui satiriza¹⁰⁷.

¹⁰³ Cf. Campos, F., *Idem*, p.67.

¹⁰⁴ Fernando Assis Pacheco num artigo de crítica literária, classifica *O Homem da Máquina de Escrever como escrita hesitante* "entre o novelístico e o teatral" (Cf. Pacheco, Fernando Assis, "A Máquina do Professor" in *O Jornal Ilustrado*, 30.4.87). Francisco José Viegas no artigo "Escrever à Máquina..." (Cf. *J.L.*, ano VII, nº 258, de 15 a 21 de Junho de 1987, p. 17) assera que é uma "hipotética narrativa (hipotética porque, depois, se trata de escrita teatral)".

¹⁰⁵ Cf. Kuester, Martin, *Op. Cit.*, pp. 4-5.

¹⁰⁶ Cf. Genette, Gérard, *Figures III* e Bal, Mieke, *Op. Cit.*

¹⁰⁷ Cf. Campos, F., *O Homem da Máquina de Escrever*; Poe, Edgar Allan, *Complete Tales and Poems*, Ljubljana, Mladinka Kniiga, 1966 e Poe, Edgar Allan, "Twice-Told Tales", in *Selected Writings: Poems, Tales, Essays and Reviews*, pp. 437-447 (ed. original deste artigo in *Graham's Magazine*, May 1847).

II.1.4. A (in)verosimilhança e a ilusão referencial ou o sentido e a recuperabilidade da História em Fernando Campos

F. Campos fez dos seus romances históricos – *A Casa do Pó* (1986), *A Esm. Part.* (1995), e *A Sala das Perguntas* (1998) – uma trilogia diegeticamente iniciada pelo fim. De facto, se quiséssemos ler esta pela ordem cronológica da H(h)istória, tal exigir-nos-ia como primeira leitura *A Esm. Part.*, cuja diegese (não a narrativa) começa com a morte da fundadora da dinastia de Avis - D. Filipa de Lencastre - (1415) e termina com a morte de D. João II (1495). A saga continua, desta feita, não centrada sobre uma figura da realeza, mas sobre um possível bastardo real: Damião de Góis, protagonista de *A Sala das Perguntas*, seria filho bastardo de D. Manuel I e a sua vida abrange ainda os reinados de D. João III e D. Sebastião, ainda antes do desastre de Alcácer-Quibir. A trilogia é concluída com o primeiro romance histórico publicado por F. Campos, *A Casa do Pó*, cuja diegese é em parte temporalmente coincidente com *A Sala das Perguntas*, mas ultrapassando esta nos derradeiros capítulos, uma vez que são narrados os últimos factos que fizeram perecer a independência de Portugal a favor de Filipe II de Espanha. O prefácio ficcionalmente autógrafa de Frei Pantaleão é datado de 1591, treze anos, pois, após a fatídica batalha.¹⁰⁸

A trilogia não tem apenas como argamassa de ligação a sequencialidade histórica (basicamente, os séculos XV e XVI, a época áurea da nossa História). Há semelhanças a salientar como terem os três romances como protagonistas homens da História portuguesa com uma ampla visão do mundo (Frei Pantaleão de Aveiro, D. João II e Damião de Góis, respectivamente), todos eles vítimas de mesquinhas vinganças pessoais que F. Campos romanceia sustentando teorias ou teses – porque de romances de tese se trata também – que, não sendo possível comprovar historicamente por falta de documentos, são sustentadas sob a forma ficcional de romance histórico¹⁰⁹. Subordinados, pois, à temática, hoje mais do que nunca, actualíssima da teoria da conspiração¹¹⁰, os romances históricos deste

¹⁰⁸ Cf. Campos, F., "Εἰς ἔμμετρον", in *A Casa do Pó*, pp.9-10.

¹⁰⁹ Cf. "A ligação entre os dois mistérios, poderia portanto, a haver documentação, resultar talvez numa tese a apresentar à Academia de História ou a outro instituto académico, a publicar numa revista da especialidade, como *Armas e Troféus*, e a surgir depois na comodidade da separata. Não existindo, todavia, a documentação e não se podendo verificar se a ousada hipótese batia certo com a realidade histórica, decidi enveredar pelo caminho da ficção, onde toda a invenção é possível, e reconstituir, nimbado de alguma poesia, esse formoso e triste drama do século XVI..." (Campos, F., "Notas", in *A Casa do Pó*, pp. 429-430) e "A tese é engraçada, é verosímil, simplesmente não está provada. (...) Como não podia provar historicamente a minha tese, vou para a Ficção (Campos, F., em entrevista concedida a Antónia de Sousa, *Diário de Notícias*, 3.5.87). O sublinhado é nosso.

¹¹⁰ Cf. Viegas, Francisco José, "Campos e a teoria da conspiração", in *Ler*, nº 44, Inverno de 1999, pp. 140-141.

autor devem muito do seu sucesso editorial à técnica do *suspense*¹¹¹, onde várias hipóteses vão sendo lançadas face aos mistérios com que os narradores se debatem (quem são os pais de Frei Pantaleão de Aveiro? Que faz um ignorado frade franciscano no Vaticano e na Terra Santa? Quem o parece estar a perseguir? Quem o pretende matar? Quem envenenou D. João II? Quem é o verdadeiro pai de Damião de Góis? Quem o matou?) e alimentadas por indícios, o que lhes conferiu um subtil tom policial, ou melhor, um clima de expectativa. Note-se que, embora satiricamente, F. Campos concede em *O Homem da Máquina de Escrever*, toda a atenção à sublitteratura policial. Em entrevista concedida por ocasião do lançamento da 2ª edição de *A Casa do Pó*, o nosso autor confessa o gosto pelo género policial, mas também aí faz questão de salientar que a obra deve o seu clima de expectativa a algo mais longínquo e profundo como o *Rei Édipo*, de Sófocles¹¹². O nosso horizonte deve, pois, ir além do detectar intertextualidades entre *A Casa do Pó* e *Il Nome della Rosa*, de Umberto Eco, tendo por base o ingrediente policial¹¹³.

O que ficou dito permite já levantar questões mais profundas respeitantes ao romance histórico em si mesmo e que estão pressupostos nesta trilogia.

O nosso romancista insere-se numa corrente revivalista que, após o período modernista de relativo abandono das temáticas históricas, revisita o passado nacional, centrando-o em personagens históricas referenciais, projectadas para o primeiro plano da diegese¹¹⁴, opção que está nos antípodas da estratégia romanesca do marco de referência do romance histórico oitocentista: Scott. Deste ponto de vista, F. Campos segue as propostas de Vigny expostas em *Réflexion sur la Vérité dans l'Art*¹¹⁵ e coloca-se, no panorama da literatura portuguesa contemporânea, ao lado de romancistas históricos pós-modernos

¹¹¹ Fernando Campos sabe-o quando inicia as "Notas" de *A Sala das Perguntas* com a seguinte frase: "Este romance – e não mera biografia – apresenta dois enigmas que lhe trazem o picante do romanesco: o do nascimento [que será, simbolicamente, o enigma alfa] e o da morte do protagonista [que será, simbolicamente, o enigma ómega]." (Campos, F., *A Sala das Perguntas*, p. 397).

¹¹² "Sempre li romances policiais e sempre apreciei Hitchcock." (Campos, F., em entrevista conduzida por Miguel Serrano, "«Sempre pensei que gostaria de ser escritor»", in *O Diário (Suplemento Cultural)* 25.1.1987, p. 7).

¹¹³ Esta comparação, insistentemente feita entre os dois romances históricos, é relativizada às suas justas proporções por F. Campos nas diversas entrevistas onde a questão é levantada (Cf. v.g., entrevistas concedidas a Miguel Serrano (*Op. Cit.*), a Clara Ferreira Alves (*Expresso*, 13.12.86) e a Inês Pedrosa (*JL*, 18.5.87)).

¹¹⁴ A presença da História na ficção recolhe, no período convencionalizado como pós-modernidade, nomes tão ilustres como Marguerite Yourcenar (*Mémoires d'Hadrien*, 1951), Gabriel García Márquez (*Cien Años de Soledad*, 1967), Umberto Eco (*Il Nome della Rosa*, 1980), Agustina Bessa Luís (*A Monja de Lisboa*, Lisboa, Guimarães Ed., 1985), José Saramago (*O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, 1991) e Catherine Clément (*La Señora*, 1992). Mais um dado: De 25 a 31 de Janeiro de 1999, *A Sala das Perguntas* alçou-se à 4ª posição no *top* livro da Bertrand Livresiros, numa lista de 10 *best-sellers* que acolhe outros romances históricos como *Memorial do Convento*, de Saramago, que persiste nessa mesma lista pela 17ª semana consecutiva (Internet, 3.2.99).

¹¹⁵ Cf. Vigny, Alfred de, *Op. Cit.*

como António Cândido Franco¹¹⁶, Seomara da Veiga Ferreira¹¹⁷, Agustina Bessa Luís¹¹⁸, Saramago¹¹⁹, entre outros que retratam nos seus romances a vida de personagens históricas referenciáveis, opção romanesca que tem as suas consequências. Qualquer boa ficção histórica, indica Joseph W. Turner¹²⁰, suscita uma expectativa convencional, que consiste na fidelidade para com os factos históricos. O romancista histórico, como criador de uma ficção, ao contrário do historiador, pode divergir da história documentada, mas espera sempre que o leitor reaja a essa divergência, precisamente devido a tal expectativa. A transgressão dessa expectativa visa precisamente criar uma reacção (um dos casos mais flagrantes foi o protagonizado por Saramago e a sua história alternativa à biografia canónica de Cristo). Não F. Campos. Este autor respeita o passado documentado. Não desafia a versão oficial da História de uma forma flagrante, e por conseguinte, não frustra a expectativa convencional de um leitor de ficção histórica. Assim, o autor de *A Esm. Part.* refreia a sua liberdade como ficcionista: respeita a história documentada, reservando tal liberdade para o cuidadoso preenchimento das lacunas da História, sempre com a preocupação de não incorrer em incongruências, inverosimilhanças ou anacronismos¹²¹. Turner designou este tipo de ficção histórica de "romance histórico documental" precisamente por fazer "uma ligação directa com as conhecidas fontes históricas" e se manter próximo das mesmas¹²². Movendo-se na arena da História, F. Campos preocupa-se em lhe ser fidedigno e recria os ambientes históricos de forma verosímil, aproveitando os "espaços em branco" não preenchidos pela História, sempre lacunar. O que está documentado, não deturpa. Daqui resulta uma ressurreição poética do passado, humanizando os seus agentes.

Evidentemente, o que faz F. Campos são romances e não tratados de História. A questão da fidelidade histórica nos romances históricos documentados levanta, de facto, questões de diferenciação relativamente à História narrada, uma vez que ambos parti-

¹¹⁶ Cf. Franco, António Cândido, *Memória de Inês de Castro*, Lisboa, Publ. Europa-América, 1990.

¹¹⁷ Cf. Ferreira, Seomara da Veiga, *Memórias de Agripina*, Lisboa, Presença, 1993; *Crónica Esquecida d'El-Rei D. João II*, 1995; *Leonor Teles ou o Canto da Salamandra*, Lisboa, Presença, 1998.

¹¹⁸ Cf. Luís, Agustina Bessa, *Fanny Owen*, Lisboa, Guimarães Ed., 1988 (1ª ed.: 1979); *Adivinhas de Pedro e Inês*, Lisboa, Guimarães Ed., 1983; *Um Bicho da Terra*, Lisboa, Guimarães Ed., 1984; *A Monja de Lisboa*, 1985; *Eugénia e Silvina*, Lisboa, Guimarães Ed., 2ª ed., 1990 (1ª ed.: 1989).

¹¹⁹ Cf. Saramago, José, *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, 1991.

¹²⁰ Cf. Turner, Joseph W., *Op. Cit.*, p. 344.

¹²¹ Fernando Campos não evita apenas anacronismos respeitantes a factos históricos, mas também anacronismos linguísticos. Por exemplo, em *A Casa do Pó*, recorre ao neologismo "fiteiro" para não incorrer no anacronismo inerente ao uso da palavra "fiteiro" numa narrativa que se reporta ao século XVI, uma vez que a raiz etimológica desta última tem origem na fita de cinema. Vide ainda as intervenções do autor a este propósito na entrevista concedida a Maria Teresa Horta, "Os enigmas de Damião de Góis", in *Diário de Notícias*, 5.1.1999, pp. 34-35.

¹²² Cf. Kaufman, Helena Irena, *Op. Cit.*, p. 38 e Turner, Joseph W., *Op. Cit.*.

lham o mesmo facto. Mas, como já vimos no capítulo I.2.1. desta dissertação, há uma distinção ontológica do estatuto do material histórico: em qualquer romance histórico documental persiste uma interacção entre factos históricos e ficção escamoteada por estratégias narrativas, dando a todo o conjunto uma ilusão de historicidade, de modo que não se coloca o problema de um romance histórico documentado ser realmente histórico ou não, mas sim se se parece histórico. E esta convenção assegurada pelo pacto de leitura preserva a autonomia da ficção, que também abrange os romances históricos documentados.

Resume-se, pois, tudo a uma questão de recepção: os romances históricos de F. Campos podem não ser verdadeiros, mas são recepcionados como verosímeis. Neles, é impossível descortinar os locais de juntura entre o facto extraído das fontes históricas e o que lhe foi inspirado pela sua imaginação, já que há neles uma unidade de conjunto que tem por objectivo fingir ser escrita histórica. Envolvem, deste modo, a questão da verosimilhança, embora vá muito mais longe esta problemática. É o próprio sentido da História e a sua recuperabilidade que estão em jogo. Vejamos atentamente cada um destes pontos e justifiquemos todas as afirmações anteriores.

F. Campos optando pela ficção histórica documentada segue uma via que não nasceu no século XX, ao contrário da ficção histórica disfarçada e da ficção histórica inventada, como o são, v.g., as histórias alternativas ou as paratácticas¹²³, mas que remonta à escola romântico-realista oitocentista, que concebe a História como um conjunto de factos passados recuperáveis, cuja prova inabalável reside nos documentos escritos. Não significa isto, contudo, que F. Campos faça romance à Scott ou à Herculano. Aliás, muitos grandes romancistas da actualidade seguem esta via, sustentada numa séria pesquisa historiográfica, de que se citam a mero título exemplificativo Marguerite Yourcenar, Jeanne Bourin, Umberto Eco, Tomasi Lampedusa e Colleen McCullough. A preocupação por uma verosímil reconstituição histórica de ambientes e locais conduziu o nosso autor a um laborioso trabalho de investigação para cada um dos seus romances históricos que, adaptando as palavras de Vanoosthuysse¹²⁴, podem ser encarados como uma prática hipertextual pela forte relação de intertextualidade com os documentos historiográficos que lhes serviram de matéria-prima, seus hipotextos.

¹²³ Cf. Turner, Joseph W., *Op. Cit.*; Wesseling, E., *Op. Cit.* e Elias, Amy Jeanne, *Op. Cit.*

¹²⁴ Cf. Vanoosthuysse, Michel, *Op. Cit.*, p. 83 e Genette, Gérard, *Palimpsestes: La Littérature au Second Degré*.

A Casa do Pó tem por base a 1ª e 2ª edições de um *Itinerário da Terra Sancta, e suas particularidades*, publicada pela primeira vez em 1593¹²⁵, da autoria de Frei Pantaleão de Aveiro, um desconhecido da literatura e da vida eclesiástica portuguesa da altura, sem que isso fosse óbice para a obtenção de subidas honorárias. Este mistério, verídico e aliciante, aliado à exiguidade de informações biográficas, constituiu um filão por demais apetecível para ser desprezado pela pena de F. Campos. Num paciente trabalho de investigação que durante dez anos o tornou rato de biblioteca de locais como a Torre do Tombo, a Biblioteca Nacional, o Arquivo Distrital de Aveiro e a Biblioteca dos Franciscanos¹²⁶, atestou a lacunaridade das informações biográficas sobre Frei Pantaleão (basicamente, contidas no próprio *Itinerário*, o que é muito pouco¹²⁷). Se os cronistas e sobretudo os bibliógrafos lhe davam a naturalidade de Aveiro, o próprio freire nunca fala de Aveiro, ele que menciona tanta terra por onde passou, destacando da paisagem portuguesa apenas o além-Tejo¹²⁸. F. Campos colocou então a hipótese de Frei Pantaleão ter aquela nomenclatura toponímica não porque aquela fosse a sua terra, mas porque pertenceria à família nobre dos Duques de Aveiro. Diz o autor de *A Casa do Pó*: "E então encontro uma história verídica, que é a história dos amores de D. João de Lencastre com D. Guiomar, história triste que acabou tal e qual como no romance, daquela maneira trágica (...) e pus a hipótese, como havia o boato de haver um filho deles, de ser este."¹²⁹ A construção do verosímil está bem patente nesta tese defendida em *A Casa do Pó*. Não se pode comprovar cientificamente a ligação entre as duas histórias (a vida misteriosa de Frei Pantaleão de Aveiro e os não menos misteriosos amores clandestinos entre D. Guiomar Coutinho e D. João de Lencastre); mas cada história em si foi alvo de uma intensa investigação historiográfica de que dá conta nas "Notas" finais do romance, procurando sempre manter-se o mais próximo possível das fontes¹³⁰. As crónicas informam-nos que estando D. Guiomar Couti-

¹²⁵ Cf. Campos, F., "Notas" finais de *A Casa do Pó*, pp. 427-436 e André, Carlos Ascenso, *Um Itinerário (antigo) até uma Nova Casa (do Pó)*, in *Sep. das Actas do Segundo Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas (Leeds, 9-15 Julho 1987)*, Coimbra, 1991, pp. 198-214. A 1ª ed., a que Fernando Campos teve acesso, é raríssima, só havendo sete ou oito exemplares. Em Portugal há um em Guimarães, outro no Porto, outro em Vila Viçosa, outros dois em Lisboa (Biblioteca Nacional e Torre do Tombo). No Rio de Janeiro há outro e na Inglaterra haverá dois.

¹²⁶ Cf. entrevistas de F. Campos a Antónia de Sousa, "Fernando Campos: Pantaleão de Aveiro", in *Op. Cit.* e a Sara Belo Luís, "Fernando Campos: História em romance(s)", in *Visão*, nº 303, 7 a 13 de Jan. de 1999, pp. 88-89.

¹²⁷ Cf. Campos, F., *A Casa do Pó e Aveiro, Fr. Pantaleão de, Itinerário da Terra Sancta, e Todas suas Particularidades*, Lisboa, Enxabregas, 2ª ed., 1596 (1ª ed.: 1593).

¹²⁸ F. Campos guarda este aspecto na magnífica descrição inicial de *A Casa do Pó*, perspectivada pela focalização interna da criança que ainda reside na alma do narrador.

¹²⁹ Campos, F., em entrevista a Antónia de Sousa, in *Op. Cit.*

¹³⁰ Cf. Campos, F., "Notas", in *A Casa do Pó*, pp. 427-436 e André, Carlos Ascenso, *Op. Cit.*

nho, filha do Marquês de Marialva, para desposar o Infante D. Fernando, surgiu o Marquês de Torres Novas, futuro Duque de Aveiro, D. João de Lencastre (filho de D. Jorge, Duque de Coimbra, e neto, portanto, de D. João II) opondo-se ao casamento. Defendeu veementemente que a ilustre senhora já era sua esposa desde núpcias secretamente celebradas. O assunto arrastou-se durante nove anos e a noiva do Infante era categórica a desmentir o Marquês, mas a ambição de ser infanta de Portugal certamente falou mais alto. Finalmente, D. João III ordenou o casamento do seu irmão com a filha do Marquês de Marialva. As trágicas mortes que abalaram toda a casa (os três filhos do casal, D. Fernando e depois a própria D. Guiomar) motivou o murmúrio popular: era castigo de Deus, pois o neto de D. João II sempre tivera razão e D. Guiomar tinha sido bígama. O que faz então F. Campos? Faz nascer daquelas misteriosas núpcias de D. Guiomar Coutinho e de D. João de Lencastre o nosso Frei Pantaleão de Aveiro. A ideia deste filho, confidenciou-nos o autor, surgiu quando lhe foi comunicada a existência de uma filha clandestina, freira em Setúbal, que era tal e qual o retrato da infeliz D. Guiomar, sem referência a fontes, por D. Luiz de Lencastre e Távora, Marquês de Abrantes, que faleceu recentemente, sem que F. Campos pudesse apurar a origem do boato. De facto, o nascimento de filhos bastardos dados à guarda de conventos era prática corrente no século XVI e para a ligação entre as duas histórias bastou mudar o género à criança. Estas histórias encaixam-se perfeitamente no tempo histórico e, ainda que não haja possibilidade de comprovação científica, a tese é verosímil e permitiria explicar a rápida ascensão nas honrarias eclesiásticas de Frei Pantaleão, que até com papas convive. Afinal, ele seria bisneto, por via bastarda, de D. João II. A história dos amores em si de D. Guiomar Coutinho e de D. João de Lencastre é totalmente ficcionada por F. Campos, com grande cunho poético, mas há uma base histórica subjacente. Ascenso André nota que a única semelhança entre *A Casa do Pó* e as suas fontes, neste aspecto, reside no discurso do pai de D. Guiomar a D. João III, transcrição quase literal das fontes historiográficas¹³¹.

A recriação dos espaços históricos e geográficos, incluindo a reconstituição do percurso de Frei Pantaleão e dos embates políticos, ideológicos e religiosos por ele vivenciados, foi feita com fidelidade por F. Campos, que organizou ficheiros e mapas rigorosos, de que resultou um romance com sólidas balizas crono-topográficas. A cor local, que reconstrói todo o ambiente de uma época, não se limita à simples peça de vestuário ou à moeda usada em determinado local: abrange algo mais vasto, porventura mais importante,

¹³¹ Cf. André, Carlos Ascenso, *Op. Cit.*, p.198.

e que consiste na construção de toda uma mentalidade, uma cosmovisão. A cor local não se apresenta, contudo, como simples objecto de ilusão referencial, isto é, como fruto de um efeito de real que torna o texto verosímil¹³²: ela propõe-se como complemento da historiografia, o que vai mais além do projecto realista, entendido aqui, não no sentido limitado de escola periodicamente localizável no século XIX, mas no sentido lato de projecto que intenta alterar a natureza tripartida do signo para fazer da notação o puro encontro de um objecto e da sua expressão em nome de uma plenitude referencial. Trata-se de um novo conceito de verosímil, distinto do verosímil antigo, entendido como conformação às leis do género e que se opunha ao real, porque próprio da ordem da mimese, não da ordem da história¹³³. É assim que Campos, referindo-se ao seu primeiro romance indica que "Quando eu digo que era Terça-feira, dia tantos de tal e que era lua cheia, está tudo, tudo, tudo compulsado nos calendários..."¹³⁴. A mesma precisão histórica foi procurada para a categoria narrativa do espaço. A descrição da Damasco do século XVI apresenta uma notável cor local graças às indicações proporcionadas pelo próprio *Itinerário da Terra Sancta*, de Frei Pantaleão, fonte directa de *A Casa do Pó*¹³⁵. Carlos A André, sem ser exaustivo, concluiu que (e isso é importante para a problemática levantada pelo título deste subcapítulo) tirando a tromba marítima, as diversas aparições de mestre Jacob e Sara, a chegada de Frei João Soares a Jerusalém, o atentado de António Pinto contra Frei Pantaleão e as diversas reflexões do narrador, todo o restante corpo de *A Casa do Pó* tem, por palimpsesto, o *Itinerário*¹³⁶. A inserção do "*Poema do Absoluto*", dedicado à bela caioira grega Helena, no cap. X de *A Casa do Pó*¹³⁷ obedeceu igualmente a critérios de verosimilhança: a alteração de "na torre de S. Bartolomeu" para "na igreja de São Salvador" permite transpor a referência topográfica de Coimbra para Jerusalém, onde Frei Pantaleão se encontrava quer ficcionalmente, na diegese, quer historicamente, de acordo com o *Itinerário*, que refere a chegada de uma formosa viúva grega que viera dedicar-se à religião e que parece perturbar o nosso Frei¹³⁸. O antropónimo "Helena" é ficcional, alcançando o autor por via desta opção uma simultânea valorização e problematização desta persona-

¹³² Cf. Campos, F., *A Casa do Pó*, *passim*; Barthes, Roland, "L'effet de réel", in *Essais Critiques IV: Le Bruissement de la Langue* e Riffaterre, Michel, "A ilusão referencial", in A.A.V.V., *Literatura e Realidade: Que é o Realismo*, apresentação de Tzevetan Todorov, Lisboa, Publ. D. Quixote, 1984, pp. 99-128 (ed. original: *Littérature et Réalité*, Seuil, 1982).

¹³³ Cf. Barthes, Roland, "L'effet de réel", in *Essais Critiques IV: Le Bruissement de la Langue*.

¹³⁴ Cf. Campos, F. em entrevista a Antónia de Sousa, *Op. Cit.*

¹³⁵ Cf. Campos, F., *A Casa do Pó*, cap. XV e Aveiro, Frei Pantaleão de, *Itinerário da Terra Sancta*, caps. LXXXVI e LXXXVII, folhas 272-280.

¹³⁶ Cf. André, Carlos Ascenso, *Op. Cit.*, p. 197 e Aveiro, Frei Pantaleão de, *Op. Cit.*

¹³⁷ Cf. Campos, F., "*Poema do Absoluto*", in Brisa e Campos, F., *A Casa do Pó*, cap. X, pp. 210-214.

¹³⁸ Cf. Campos, F., *A Casa do Pó*, cap. X e Aveiro, Frei Pantaleão de, *Op. Cit.*, cap. XV, fols. 44-46.

gem feminina. Mais uma vez, a relação entre Frei Pantaleão e uma personagem feminina, não sendo cientificamente comprovável, enquadra-se no romance de uma forma verosímil. O autor construiu um caso amoroso ficcional entre duas personagens históricas referenciais e que é verosímil dado que a quebra do celibato era muito comum para a época e que várias passagens do *Itinerário* indiciam uma inclinação do Frei Pantaleão para o agrado das mulheres (e que o fazia voluntariamente).

Também *A Esm. Part.* obedece aos mesmos critérios de historicidade e verosimilhança, critérios que se impuseram logo na escolha do título da obra. O cotejo com o texto de F. Campos intitulado *Os Mercadores de Figos*, inserido na revista *O Escritor*¹³⁹, um ano antes da publicação do romance supracitado e que o autor indica ser um excerto de um romance em ultimção, *Acqua Tofana*, permite ver que o texto saiu com pouquíssimas alterações no cap. VI, igualmente intitulado "*Os mercadores de figos*", de *A Esm. Part.*¹⁴⁰. A mais notória transformação foi operada ao nível do título a ser dado ao romance. Porque a rejeição de *Acqua Tofana*? O romance histórico que tem por protagonista D. João II sustenta a tese do seu envenenamento. Ora, a *acqua tofana* é um tipo de veneno do tempo dos Bórgias (terá sido inclusivamente utilizado por Lucrecia Bórgia). O que significa que foi descoberto e utilizado no século XVI, enquanto, a acção deste romance é anterior um século. O título foi então propositadamente alterado quando F. Campos é advertido que incorreria num anacronismo *ab initio*, que o autor quer evitar, embora gostasse da expressão, dada a tese de envenenamento lançada no romance. Campos opta então por *A Esm. Part.*, baseado num episódio verídico ocorrido entre a Rainha D. Isabel e seu marido, D. Afonso V, a que a epígrafe inicial, excerto da *Crónica de D. João II*, de Resende, alude¹⁴¹. A esmeralda partida acaba por funcionar como metáfora do próprio monarca¹⁴².

Este romance foi igualmente antecedido por um paciente trabalho de investigação, ao longo de cinco anos, durante os quais, segundo o próprio autor, leu tudo o que pôde relativo àquela época, centrando-se em inúmeras fontes historiográficas das quais se destacam os cronistas Garcia de Resende (com o qual a intertextualidade é por vezes quase *ipsis verbis*, como já foi visto), Fernão Lopes, Zurara, Rui de Pina, Acenheiro, Damião de Góis, Samuel Usque, João Álvares e textos avulsos de D. Duarte, do Infante

¹³⁹ Cf. Campos, F., *Os Mercadores de Figos*, in *O Escritor: Revista da Associação Portuguesa de Escritores*, nº 3, Março de 1994, Lisboa, APE, pp. 91-96.

¹⁴⁰ Cf. Campos, F., *A Esm. Part.*, cap. VI, pp. 197-241.

¹⁴¹ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 9 e cap. V, pp. 163-196 e Resende, Garcia de, *Crónica de D. João II e Miscelânea*, cap. I, pp. 1-2.

¹⁴² Cf. Campos, F., *A Esm. Part.*, p. 675.

D. Pedro, da Infanta D. Beatriz, de D. Filipa de Odivelas e de Cristóvão Colombo. Consultou historiadores nossos contemporâneos que estudaram a fundo tal época como Luís Albuquerque, Baquero Moreno, Veríssimo Serrão ou Manuela Mendonça¹⁴³. Novamente, a tese sustentada (D. João II foi envenenado, muito provavelmente, pela sua própria esposa, D. Leonor, ou por D. Manuel) não é passível de *comprovação* científica, mas a intriga urdida em *A Esm. Part.* é feita de forma verosímil, sustentada em factos históricos, de modo que nos resta no final a pergunta: "Será fiel o relato? Tanto faz. Mas parece, digo eu, que não sou historiador."¹⁴⁴

A Sala das Perguntas segue o mesmo fio condutor. F. Campos tem um visível orgulho ao saber que este livro é recomendado em cursos de História para compreensão do humanismo português quinhentista. Não se quer com isto dizer que ele se substitui à História, mas que é um seu complemento. Alguns factos podem não ser verídicos, mas são verosímeis e F. Campos não altera onde a História é clara. Se os papéis que jazem no arquivo Nacional da Torre do Tombo apontam no caso de Damião de Góis morte natural, a tese do seu assassinato, defendida no romance, não pode ser encarada como uma história alternativa, na medida em que Fernando Campos se apoia em dados mais recentes da arqueologia, que levantam suspeitas nesse sentido¹⁴⁵. Se a instância espacial é recriada com verosimilhança, alguns desses espaços baseiam-se mesmo em anotações tiradas *in loco*¹⁴⁶. Além do que toda uma mentalidade é recriada com muito realismo e fundamentação histórica. Veja-se o caso da morte da mulher de Damião de Góis. Os factos históricos são estes: Joana van Hargen, holandesa de nascimento, é uma personagem histórica referencial efectivamente casada com Damião de Góis. Uma vez em Portugal, residia em Lisboa, na Alcáçova do Castelo, juntamente com seu marido. Na sepultura que estava destinada aos dois só foi encontrado o corpo de Damião. Ora, há um período entre seis a sete anos antes da morte do marido, não precisável, durante o qual deve ter morrido. Desconhece-se onde terá sido sepultada e em que circunstâncias. Qual o aproveitamento ficcional feito deste material histórico? O autor procurou um ano em que tivesse ocorrido

¹⁴³ Cf. Campos, F., "Notas" finais, in *A Esm. Part.*, pp. 677-682; Resende, Garcia de, *Crónica de D. João II e Miscelânea.*; Mendonça, Manuela, *Op. Cit.*; Dias, Doris Graça, "Crónicas Modernas", in *O Independente (Revista Vidas)*, 7.3.1996 e Viegas, Francisco José, "Um príncipe quase perfeito", in *Ler*, nº 33, Inverno de 1996, pp. 29-30.

¹⁴⁴ Cf. Viegas, Francisco José, "Um príncipe quase perfeito", in *Op. Cit.*, p. 30. O sublinhado é nosso.

¹⁴⁵ Cf. Gonçalves, Adelto, "Um mito português corre o mundo renascentista", in *Jornal de São Paulo*, 10.1.2000; Horta, Maria Teresa, "Os enigmas de Damião de Góis", in *Op. Cit.* e Campos, F., "Como nasceu um romance histórico", comunicação feita à Academia das Ciências de Lisboa, Fev. 1999, gentilmente cedida pelo próprio.

¹⁴⁶ Cf. Campos, F., *A Sala das Perguntas*, *passim* e Horta, Maria Teresa, "«Misturei biografia e ficção na história»", in *Diário de Notícias*, 5.1.1999, p. 35.

peste em Lisboa, no qual houvesse grande mortandade, e compatível com a baliza temporal do desaparecimento de Joana. E encontrou 1569, o ano da Grande Peste. Teve de procurar um motivo forte para Joana ter optado não abandonar Lisboa em tão calamitosa situação. E inventa então a doença da ama Waudru – uma das raríssimas personagens não-referenciais – que com ela viajara e que contraíra a peste. Joana, num gesto de abnegação e coragem que suplanta a do marido, decide não abandonar a sua ama. Decisão fatal. A vala comum era vulgaríssima nos períodos de peste, tendo-se desta forma perdido o rasto do seu cadáver. Eis a génese do episódio da morte de Joana van Hergen, esclarecedora da noção de ilusão referencial que tem F. Campos e da sua noção de sentido e recuperabilidade da História¹⁴⁷.

A tese mais arrojada da bastardia de Damião de Góis tem, claro, um grande cunho ficcional, e os jogos de *simillimi*¹⁴⁸ podem ser considerados, se não inverosímeis, pelo menos altamente improváveis. No entanto, por vezes, o factual é inverosímil e verosímil o ficcional. Essa hipótese, a aceitá-la, uma "história de excepção", foi levantada pelo historiador Sampaio Ribeiro, citado nas "Notas" finais. Camões já visara o monarca em *El-Rei Seleuco* e a primeira mulher de Rui Dias, pai de Damião, era tia materna do grande poeta. Bastou a F. Campos ficcionar um Rui Dias sócia de D. Manuel e colocar Camões conhecendo pela mãe o segredo do nascimento de Damião.¹⁴⁹ A própria vida de Damião de Góis, desde cedo protegida por D. Manuel e por D. João III, sugeriu a F. Campos algumas provas desta bastardia, a maior das quais, na sua opinião, a benevolência real face à autêntica fuga ao cargo para que fora designado (tesoureiro da Casa da Índia) com o fito de estudar, sem autorização real, para junto de Erasmo em Friburgo¹⁵⁰.

A actividade dos narradores em cada uma das suas narrativas assenta na recuperabilidade da História, ou pelo menos, na procura da sua recuperação. A disjunção aqui aplicada tem implicações muito profundas: até que ponto a verdade do que aconteceu realmente no passado é alcançável e publicamente pronunciável? F. Campos problematiza esta questão nos seus romances históricos, e de uma forma mais vincada nas duas produções mais recentes. Frei Pantaleão de Aveiro e Damião de Góis no seu *Relato* investigam mistérios do seu próprio passado e conseguem-nos resolver, ainda que por factores esógenos à sua vontade. Mas a revelação da verdade íntima é coertada por todo

¹⁴⁷ Cf. Campos, F., *A Sala das Perguntas*, cap. IX, pp. 353-356.

¹⁴⁸ Cf. Campos, F., *Idem*, cap. IX "Um auto em Alfama", pp. 313-356.

¹⁴⁹ Cf. Campos, F., *Idem*, "Notas", pp. 397-399 e Campos, F., "Como nasceu um romance histórico".

¹⁵⁰ Cf. Campos, F., *A Sala das Perguntas*, pp. 192-197.

um contexto desfavorável, que, no caso de Damião, se prolonga até aos dias da ditadura salazarista¹⁵¹. Em *A Esm. Part.*, o narrador extradiegético, Garcia de Resende, investigando uma série de eventos que culminaram na morte do *Príncipe Perfeito*, depara-se com inúmeras dificuldades e incertezas, questionando-se, nessa procura ansiosa da verdade, se cada parte em questão não terá a sua própria versão dos acontecimentos. Quando o "caminheiro" se volta, no início de *A Casa do Pó* "a avaliar a distância percorrida"¹⁵² e vê assim o caminho que ficou para trás, esse olhar e esse caminho são interpretáveis, metaforicamente, como o recuo no tempo no qual procuramos a nossa identidade, a identidade pátria, no duplo sentido de paterna e de nacional. Frei Pantaleão é Portugal na busca da sua identidade perdida. Repare-se na sequência da trilogia: *A Esm. Part.*, diegeticamente anterior aos outros dois romances, foca o grande período de afirmação de Portugal no mundo, desde D. João I, que vencendo em Aljubarrota, garantiu a nossa independência em relação a Castela, até ao período da expansão ultramarina impulsionada por D. João II. *A Sala das Perguntas* centra-se no período de apogeu, mas em que se vislumbram já sinais de declínio. E, finalmente, quando Portugal reconhece a sua identidade no mundo, através da epopeia camoniana, o desmoronamento da casa de Aveiro e o declínio de Camões correspondem à própria perda da independência de Portugal, tornado uma *casa do pó*¹⁵³. Ausente que era a identidade de Portugal aos olhos dos turcos, para quem portugueses, espanhóis, franceses e italianos eram um só e mesmo povo (os "frangi"¹⁵⁴), é agora Portugal que perde a sua identidade aos olhos de Espanha e, quem sabe, aos seus próprios olhos¹⁵⁵.

Assim, para F. Campos, o sentido da História consiste na procura da identidade nacional e os seus romances históricos espelham essa mesma concepção, ao mergulharem nas nossas origens. A questão da identidade nacional estende-se ainda ao conto *Ritorni*¹⁵⁶. O protagonista, Pedro, é a encarnação das características, anseios e defeitos da portugalidade, desde a rivalidade com Espanha até ao sentimento da saudade.

¹⁵¹ Cf. Campos, F., *Idem*: "Se nem os cronistas da época nem os historiadores de agora ousam referi-lo..." (p. 20).

¹⁵² Cf. Campos, F., *A Casa do Pó*, p.11.

¹⁵³ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 7 e cap. XXI "A casa do pó", pp. 417-425.

¹⁵⁴ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 177. A explicação da origem etimológica desta palavra é inserida na ficção, num momento em que Frei Pantaleão de Aveiro passa a ter conhecimento da visão do *Outro*. É uma espécie de focalização heterodoxa, típica do romance histórico pós-moderno.

¹⁵⁵ Cf. Campos, F., *Idem*, cap. XXI, pp. 417-425.

¹⁵⁶ Este conto, publicado numa antologia de 15 contos europeus, representando cada um um país da comunidade europeia, por este mesmo facto, insiste na questão da identidade nacional. Cf. bibliografia activa final.

Outro aspecto respeitante ao sentido da História em F. Campos é a propositada actualidade das temáticas abordadas, como a questão supracitada e a (in)tolerância religiosa que atravessam toda *A Casa do Pó*¹⁵⁷ e *A Sala das Perguntas*¹⁵⁸; a questão do poder (seus limites, meios e fins) abordada em *A Esm. Part.*¹⁵⁹; ou ainda, a questão do destino, o grande problema com que sempre se deparou a humanidade, extensível a outras obras como *Psiché*¹⁶⁰, *O Pesadelo de dEus*¹⁶¹ e os contos *No cimo da Montanha*¹⁶², *O Inferno e o Paraíso*¹⁶³ e *A Caminho de Monsaraz*¹⁶⁴. A actualidade destas problemáticas é notoriamente salientada nas narrativas, sendo, por conseguinte, visível em F. Campos a concepção de História como um écran ideológico onde o autor projecta as preocupações do presente. O final de *A Sala das Perguntas* não poderia ser mais explícito¹⁶⁵.

Poderemos, então, a partir das afirmações feitas, deduzir que estes romances são tradicionais? Que F. Campos é um Scott ou um Herculano do século XX? E que por isso os seus trabalhos são anacrónicos em relação a um novo modo de escrever ficção histórica? De forma alguma. Os seus romances históricos não serão tão irreverentes no tratamento dos materiais históricos como as histórias alternativas de José Saramago¹⁶⁶, Agustina Bessa Luís¹⁶⁷ e Mário Cláudio¹⁶⁸ ou as histórias paratácticas de Mário de Carvalho¹⁶⁹. No entanto, o reforço da dimensão semântico-referencial que neles está pressuposto é de grande actualidade, ultrapassada que foi a "crise da referencialidade" a partir dos anos oitenta¹⁷⁰. A trilogia histórica de F. Campos insere-se numa vasta corrente de regresso à "história bem contada". Mas não reside apenas aqui a modernidade deste autor. F. Campos procede, de facto, a uma prévia investigação histórica e a larguíssima maioria das

¹⁵⁷ Cf. Campos, F., *A Casa do Pó*, *passim*.

¹⁵⁸ Cf. Campos, F., *A Sala das Perguntas*, *passim*.

¹⁵⁹ Cf. Campos, F., *A Esm. Part.*, *passim*.

¹⁶⁰ Cf. Campos, F., *Psiché*, *passim*, sobretudo pp. 30-33 e 40-41.

¹⁶¹ Cf. Campos, F., *O Pesadelo de dEus*, *passim*, sobretudo p. 156.

¹⁶² Cf.: "Quererias viver como os outros, realmente, integrar-te na vida como os outros...e não podes." (Campos, F., *No cimo da Montanha*, in *Viagem ao Ponto de Fuga*, p. 52).

¹⁶³ Cf.: "Chamara-se, lá na Terra, Maria de Jesus da Purificação e, talvez por via do nome, vivera vida serena e sem pecados que lhe granjeara o direito de ocupar agora ali no Paraíso aquele inefável e doce lugar." (Campos, F., *O Inferno e o Paraíso*, *Idem*, p. 42).

¹⁶⁴ Cf.: "«- Estamos enredados em linhas. (...) uma teia de aranha (...) e andamos todos à procura da Grande Aranha que a teceu...»" (Campos, F., *A Caminho de Monsaraz*, *Idem*, pp. 24-25).

¹⁶⁵ Cf. Campos, F., *A Sala das Perguntas*, pp. 394-395.

¹⁶⁶ Cf. Saramago, José, *História do Cerco de Lisboa*, 1989; *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, 1991.

¹⁶⁷ Cf. Luís, Agustina Bessa, *As Terras do Risco*, Lisboa, Guimarães Ed., 1994; *O Concerto dos Flamengos*, Lisboa, Guimarães Ed., 1994.

¹⁶⁸ Cf. Cláudio, Mário, *As Batalhas do Caia*, Lisboa, Publ. D. Quixote, 1995.

¹⁶⁹ Cf. Carvalho, Mário de, *O Livro Grande de Tebas*, 1982; *A Inaudita Guerra da Avenida Gago Coutinho*, 1983.

¹⁷⁰ Cf. Reynaud, Maria João, "Fernando Campos: Psiché", in *Colóquio/Letras*, nº 115/116, Maio, Agosto 1990, pp. 188-189.

personagens utilizadas são referenciáveis, trabalho comparável ao elaborado por Bulwer Lytton. Contudo, à diferença dos romancistas oitocentistas, F. Campos não encara os seus romances históricos como devendo estar submetidos a uma prova de verificabilidade, como no discurso científico ou histórico. Aceita com tranquilidade a ilusão referencial, não elaborando um pacto referencial. Ou seja, o que interessa realmente é que os seus romances históricos *parecem* factuais. Donde as palavras de F. Campos no final das "Notas" de *A Esm. Part.*: "Mas o que aí está não é obra de ciência. É um romance em que se sucedem gerações de pais a filhos que longa tragédia perseguiu. Uma tentativa de sentir, para lá dos cenários tópicos e crónicos, paixões e conflitos humanos de sempre."¹⁷¹ Como diz Jean Molino¹⁷²: "Tel est le sens de la catégorie du vraisemblable, non point situé entre le vrai et le faux, entre le réel et le fictif invraisemblable, mais bien plutôt antérieur et extérieur à leur distinction". Colocar a questão da "verdade", no sentido da lógica formal, de um romance histórico é deixar de lado o prazer estético e lê-lo como texto não-literário, o que é totalmente descabido. Sabem-no Ducrot e Todorov¹⁷³; sabe-o F. Campos. *A Esm. Part.* não é uma biografia em sentido estrito, mas um romance homodiegético que redundava numa biografia fictícia, em que o seu autor e narrador fictício (Resende) faz um retrato muito pessoal de D. João II. E *A Casa do Pó* e *O Relato de Damião* inserido em *A Sala das Perguntas* não são autobiografias em sentido estrito, isto é, textos referenciais em que o autor coincide com o narrador e a personagem principal, mas narrativas autodiegéticas que redundam em autobiografias fictícias, porque, ficcionalmente, o seu autor (Frei Pantaleão de Aveiro e Damião de Góis, respectivamente) coincide com o narrador e com o protagonista¹⁷⁴.

A narração homodiegética, subordinada à focalização interna é, aliás, impensável no romance histórico oitocentista e constitui uma marca indubitável da modernidade de F. Campos. A opção por este tipo de narração consiste numa estratégia narrativa que permite ao autor interiorizar melhor a personagem, dar-lhe mais profundidade, enfim, humanizar as personagens da História. Ao mesmo tempo, a rejeição da onisciência afasta uma artificialidade narrativa e permite manter o *suspense*, já que os narradores têm conhecimentos limitados. E tal limitação obvia ao alcance de uma "verdade" absoluta sobre os

¹⁷¹ Cf. Campos, F., *A Esm. Part.*, p. 682.

¹⁷² Cf. Molino, Jean, *Op. Cit.*, p. 204.

¹⁷³ Cf. Ducrot e Todorov, "Le Discours de Fiction", in *Op. Cit.*, pp. 333-337.

¹⁷⁴ Cf. Lejeune, Philippe, *Le Pacte Autobiographique*, Paris, Seuil, Collection Poétique, 1975; Marinho, Maria de Fátima, "O Romance Histórico na Primeira Pessoa", in *Intercâmbio*, nº 6, Instituto de Estudos Franceses da Universidade do Porto, 1995, pp. 67-80 e Marinho, Fátima, *O Romance Histórico em Portugal*, pp. 215-223.

eventos pretéritos, como explora *A Esm. Part.* Em *A Casa do Pó* acrescenta-se a isto a vontade de manter a narração homodiegética do *Itinerário*. É, pois, toda uma problematização da História, inserida em diversas passagens dos seus romances (como já aqui foi visto) que afasta por completo a obra de F. Campos dos modelos do século XIX e a enquadra na linha das metaficções historiográficas.

Aborde-se, por último, ainda que brevemente, a questão da referencialidade e da (in)verosimilhança na restante obra ficcional deste autor. Tirando os romances históricos, *Psiché* é a sua obra mais referenciável e verosímil. Constitui uma homenagem do narrador-autor ao seu avô materno, actor de *Vaudeville*, e ao seu núcleo familiar, passando por três gerações. *Psiché* é daqueles casos em que a narrativa é simultaneamente legível como romance e como biografia, não por ser imaginária ou verídica, mas por se dar simultaneamente como imaginária e como verídica¹⁷⁵. Por um lado, a não alteração dos nomes das personagens da intriga, referenciais, tem por objectivo não prejudicar a verificabilidade da narrativa e dar assim o seu tributo à família, o que aproxima a narrativa de uma biografia que se mistura no final com passagens autobiográficas. Para tal, muito contribuiu, também, a inserção de documentos verídicos, dos quais se destacam as páginas do diário de Raquel¹⁷⁶, tia materna do autor. Pesam ainda na balança da referencialidade e da verosimilhança a busca do rosto autêntico de Silva Lisboa, por detrás das diversas máscaras que usou ao longo da vida e da fuga a uma angústia que esconde por detrás da sua "última máscara"¹⁷⁷, que o leva a uma itinerância, motivadora da descrição de numerosos espaços referenciáveis do Portugal continental e insular e do Brasil, dados com notável *mimesis* topográfica. Do mesmo modo, o tempo histórico é percebido pela focalização interna destas personagens de uma forma ora referenciável, ora verosímil, mas sempre relativizada ora pela distância em relação ao palco dos acontecimentos, ora pela banalidade daquelas vivências¹⁷⁸. Por outro lado, esta narrativa dá-se por inteiro como romance, isto é, como obra de ficção: pela capa, pelo título, pela badana editorial e pela atestação de fictividade na espécie de epílogo da página final, onde o narrador assume a muita mistura ficcional que encerra esta obra¹⁷⁹.

Coube ao autor ficcionar uma realidade extra-textual. E não poderia ser de outra

¹⁷⁵ Cf. Campos, F., *Psiché* e Bruno, D. S., "*Psiché* melhor que *A Casa do Pó*", in *Semanário*, 23.1.88, p.46.

¹⁷⁶ Cf. Campos, F., *Psiché*, *passim*.

¹⁷⁷ Cf. Campos, F., *Idem*, *passim*, sobretudo pp. 18 e 279.

¹⁷⁸ Cf. a título meramente exemplificativo a focalização da I Guerra Mundial por Raquel (pp. 95, 99, 117-118 e 185-186) e a focalização da II Guerra Mundial pelo narrador Fernando Campos (pp. 260-262).

¹⁷⁹ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 280.

forma, uma vez que o narrador teve um acesso indirecto a essa realidade, apanhada na voracidade do tempo¹⁸⁰, o que levantou muitos obstáculos: incerteza quanto à veracidade e à exactidão por detrás do material recolhido (não poderá um diário ser falível quer na sua elaboração, quer na sua interpretação?)¹⁸¹; não coincidência de versões sobre o mesmo facto¹⁸²; dificuldade da anamnese de Fernanda e de Maria Adelaide (fontes fundamentais de informação), não só por uma questão de velhice, mas também por denegação, mecanismo de defesa do "eu" (não quererem recordar factos desagradáveis)¹⁸³; e ainda a óbvia insuficiência e não clareza das próprias memórias do narrador, humanamente limitadas¹⁸⁴. Nestas circunstâncias, uma biografia *stricto sensu* seria inviável. *Psiché* é mais a saga romanceada da família do autor.

Por fim, *O Pesadelo de dEus* é o domínio da inverosimilhança¹⁸⁵, onde o texto produzido é inequivocamente onírico¹⁸⁶, simbólico¹⁸⁷ e cheio de ambiguidades (multiplicamente interpretável), mas também onde se interpenetram os planos do real e do irreal¹⁸⁸, ou não fosse este um pesadelo, o que explica também as, por vezes incompreendidas, súbitas rupturas temporais e espaciais ou de assunto, cortando um possível fluxo temporal contínuo e linear. É por se tratar de um pesadelo que tempos diferentes se podem cruzar, criando momentos de histórias paratácticas inseridos numa narrativa que não é um romance histórico, antes pode ser entendido como uma fábula alegórica¹⁸⁹, ou então, como uma anti-epopeia da humanidade, dada a riqueza temática que tudo parece abarcar: desde o domínio da questão onto-teológico-metafísica da Criação até todas as angústias, misérias e vitórias de uma humanidade representada em Andra e Isháh, versões pós-

¹⁸⁰ Cf. Campos, F., *Idem*, p.15.

¹⁸¹ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 27, 34-35.

¹⁸² Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 12-22.

¹⁸³ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 15, 17, 20-22 e Freud, Anna, *Le Moi et les Mécanismes de Défense*, Paris, PUF, 1949.

¹⁸⁴ Cf. Campos, F., *A Esm. Part.*, p. 25.

¹⁸⁵ Cf. Campos, F., *O Pesadelo de dEus, passim*. A aldeia natal de Pedro Florentino é uma aldeia irreal, cheia de personagens estranhas, primitiva por um lado, mas dotada de numerosas infraestruturas, nomeadamente um teatro equipado com um moderno guarda-roupa e adereços completíssimos.

¹⁸⁶ Cf. Campos, F., *Idem*. Abundam as imagens oníricas, de que damos como exemplos mulheres leiteiras mungidas como vacas por teteiras mecânicas (p. 168). O onirismo do relato de Pedro Florentino é assumido pelo próprio: " – Relato onírico, não acham?" (p. 91).

¹⁸⁷ A narrativa inclui numerosos elementos simbólicos, dando-lhe uma atmosfera misteriosa e mística como as três velhas da aldeia, as três Parcas (p. 26); o sobreiro, elemento diabólico, também no sentido etimológico do termo, no meio de um souto triangular (pp. 44 e 60-61) e Isháh sem o umbigo e cicatriz em Andra (p. 169), entre muitos outros.

¹⁸⁸ As visões, reflexões, recordações e alucinações de Florentino são simultâneas aos acontecimentos da sua vida e convívio com os colegas e acompanham ou interrompem as suas conversas (Cf. Campos, F., *O Pesadelo de dEus*, v.g., pp. 138-154).

¹⁸⁹ Cf. Santos, António Ribeiro dos, "Uma leitura de «O Pesadelo de dEus»", in *J.L.-Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 11.12.1990.

-modernas de Adão e Eva¹⁹⁰, que passam por todas as fases históricas da humanidade e conhecem (ir)realidades que vão desde a manipulação genética até ao poder da Arte, passando pelas perversões sexuais e a Guerra (nuclear). Podemos citar como exemplos de histórias paratáticas o cruzamento entre a realidade dos indigentes modernos e o tráfico negreiro¹⁹¹; entre a matança dos inocentes e as guerras da actualidade, onde os soldados matam inocentes com automáticas e granadas¹⁹²; entre a matança dos inocentes e o Holocausto nazi¹⁹³, entre outros. Assim, esta narrativa remete para elementos referenciáveis, mas sem serem submetidos a uma ilusão referencial, antes são trabalhados por uma dominante visão onírica de cambiantes pesadelísticos.

II. 1. 5. O prazer da linguagem.

O prazer da linguagem é algo inerente a qualquer boa poesia ou boa ficção. F. Campos não é excepção à regra. O estudo do seu estilo revela-nos uma expressividade de grande riqueza.

Tomemos o exemplo do disfemismo. Esta figura de estilo está em Campos elevada à categoria de Arte, ao serviço da descrição de objectos, cenas ou episódios de grande crueza e por isso é um elemento estruturador de verosimilhança estilizada ao nível da prosa poética. Face ao analisado, justifica-se que seja nos romances que este tropo ganhe maior destaque.

Em *A Casa do Pó*, veja-se o caso da condição da mulher no século XVI, focalizada por uma personagem feminina com estatuto diferencial¹⁹⁴, D. Guiomar Coutinho: "Casar com o príncipe? Nunca! Lembra que a rainha viúva do rei Manuel foi para França casar com o rei Francisco I. Fêmea de raça para cobridor real! – não consegue impedir pensamentos de uma crueza e violência de que se não julgava capaz. Procriou aqui, vai procriar lá. É o que são as damas de condição! Fêmeas para serem cobertas e darem crias puro-sangue!... Para satisfazerem os instintos, os caprichos da carne, têm os nobres todas as outras mulheres ao seu alcance, desde a lavadeira à cozinheira, às esposas e filhas dos maiores, caseiros e criados, às aias e damas de companhia das rainhas e demais damas.

¹⁹⁰ Repare-se na escolha motivada dos nomes dos fantoches: *Andra* tem raiz grega, significando *homem* e *Isháh* vem do hebraico *"isha*, significando *mulher*, ou ainda mais especificamente, varoa (pois *"ish* significa *varão*).

¹⁹¹ Cf. Campos, F., *O Pesadelo de dEus*, pp. 156-157.

¹⁹² Cf. Campos, F., *Idem*, p. 213.

¹⁹³ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 214.

¹⁹⁴ Cf. para a terminologia empregue, Hamon, Philippe, "Pour un statut sémiologique des personnages", in *Poétique du Récit*.

Se as esposas próprias lhes são infiéis, matam-nas, mas não admitem que seus vassallos se sintam feridos por os fazerem cornudos, antes julgam que devem sentir-se honrados com o áureo e régio enfeite.(...) A Guiomar Coutinho repugna ser fêmea destinada, por contrato a que foi alheia, a ser coberta por um príncipe muito mais novo que ela e a quem não ama."¹⁹⁵ Em *A Esm. Part.*, a descrição disfemística dos olhos de tia Filipa, uma das personagens mais importantes do romance e com maior ascendente sobre o então Príncipe João, visa reforçar o seu profundo luto e sentimento de revolta pelo que aconteceu à família: "Mas a tua tia Filipa ali estava a falar vestida de negro, o poço dos olhos negrume de água salobra fetos e salamandras."¹⁹⁶ Em todos os romances (incluindo os não-históricos), o disfemismo enfatiza a crueza de cenas de guerra¹⁹⁷ e massacres¹⁹⁸, de pestes¹⁹⁹, de intolerância e perseguição religiosas²⁰⁰, de torturas (inquisitoriais)²⁰¹, de opressão política²⁰², enfim, toda uma realidade extra-textual referenciável elevada à condição de belo horrível. Repare-se no uso expressivo do disfemismo no relato de Resende, exprimindo a sua revolta e asco face ao monstro inquisitorial: "Como puderam corações humanos engendrar tal monstro? Será assim pelos séculos fora?(...) e papas e príncipes não são sem culpa se consentiram que em seus reinos e senhorios medrasse tal monstro nascido de ovo de galo sem gema e chocado no estrume e nas fezes por um sapo peçonhento...(...) Corpo de ferro temperado com veneno, cobre-o uma concha de escamas de aço. Mil asas de penugem negra o levantam do chão, mil pés o movem. Parte de leão a figura, parte de serpente dos desertos. Dentes grandes como os de elefante. O silvo mata mais presto que o do basilisco. Olhos e boca são forja de labaredas. Ceva-se de carne e sangue humanos."²⁰³ Este tropo visa em última análise suscitar uma tomada de posição por parte do leitor.

Igualmente característico do estilo de F. Campos é a enumeração com justaposição ora virgulada e polissindética, ora avirgulada, de elementos quer lexicais, quer frásicos, criando belíssimos trechos de prosa poética onde geralmente se imprime o dinamismo de uma cena, a vivacidade, o entusiasmo ou a alegria sentida por uma personagem, perspectivada em focalização interna. Vejam-se três excertos de *A Esm. Part.* O narrador

¹⁹⁵ Cf. Campos, F., *A Casa do Pó*, pp. 392-393.

¹⁹⁶ Cf. Campos, F., *A Esm. Part.*, p. 45.

¹⁹⁷ Cf. v.g. *A Esm. Part.*, pp. 159, 291-292, 325-326, 342-343; *O Pesadelo de dEus*, pp. 213-216, 226-227.

¹⁹⁸ Cf., v.g. *Psiché*, pp. 124-128; *A Esm. Part.*, p. 568

¹⁹⁹ Cf. Campos, F., v.g., *A Esm. Part.*, pp. 430; *A Sala das Perguntas*, pp. 353-356; *Psiché*, pp. 184-185.

²⁰⁰ Cf. Campos, F., v.g. *A Esm. Part.*, pp. 663-664.

²⁰¹ Cf. Campos, F., v.g. *A Casa do Pó*, pp. 70-76 e pp. 300-301; *A Sala das Perguntas*, p.381.

²⁰² Cf. Campos, F., v.g. *Psiché*, pp.243 e 257-258; *O Pesadelo de dEus*, p. 238.

²⁰³ Cf. Campos, F., *A Esm. Part.*, p. 662. Segundo indicação do próprio autor em "Notas", este retrato baseia-se no texto da *Consolação* de Samuel Usque. Disfemismos virulentos tendo por alvo a Inquisição encontram-se igualmente em *A Casa do Pó* (p. 373) e *A Sala das Perguntas* (p. 368).

Garcia de Resende, após confessar uma certa frustração por não primar em engenho que lhe permita compor a epopeia lusitana, entusiasmado pela animação do cais de Lisboa, onde um novo mundo se desenha, exprime o seu delírio numa autêntica "ode marítima" quatrocentista, linguisticamente assente sobre a gíria náutica: "Nas vergas os marinheiros desatam os tomadouros a desferrar o pano, que cai e se distende bojudo num respiro seco. Geme o cabrestante no suor dos braços, hou, hou, hou, a enrolar os cabos, a apanhar âncoras. Cá vamos! Sou proa, sou quilha, leme, prumo de sonda, rodela de astrolábio, sou céu e nuvem, estrela polar..."²⁰⁴. Noutra passagem, o narrador recorre à combinação da enumeração e do assíndeto para estilizar a confusão de um desembarque: "Na crista da vaga, dispara veloz o bergantim, passa a rebentação, avança, saltam em terra os marinheiros de pés descalços bragas e mangas arregaçadas agarram as toas que se retesam fincam as pernas no chão movediço inclinados para trás a sustentar a embarcação para a não deixarem descair com a ressaca que por baixo referve espuma de areia e rebos... alta onda vem correndo atrás apanha o bergantim alteia-o e empurra... aproveitam os homens a ajuda puxam as toas o casco desliza e vem descansar na praia seca..."²⁰⁵. Noutro trecho, o uso expressivo do polissíndeto e da enumeração não apenas salienta a alegria do povo e do casal real face ao casamento do seu filho D. Afonso com a Princesa D. Isabel de Castela, mas também marca um estilo propositadamente arcaizante, próximo da construção frásica das crónicas de Quatrocentos: "De lá acolhem-te o sinal esperado e logo crepita no alto uma grande fogueira e por todas as torres se alumiam outras e nas praças e ruas principais e trapejam ao vento nos pontos elevados infindas bandeiras e estoiram bombardas e mais tiros de fogo, estralejam foguetes, trombeteiam tubas e estrondeiam tambores no ressoar de charamelas e sacabuxas e repicam os sinos e o povo alvoraçado sai de casa e com a alegria da novidade enramava janelas, varandas, o chão de giestas e piornos e clamava e gritava cada um para se fazer ouvir no meio do arroído e cantavam e dançavam e folgavam velhos e novos enquanto tu com os teus entravas na sé a rezar..."²⁰⁶.

Muitos outros tropos poderiam ser aqui analisados, mas além de ser impossível e fastidioso o seu levantamento exaustivo, também não se resume a tal a apreciação do estilo de um autor. Os breves trechos supracitados permitem verificar isso mesmo.

²⁰⁴ Cf. Campos, F., *A Esm. Part.*, pp. 21-23 e Campos, Álvaro de, "Ode Marítima", in Fernando Pessoa, *Poesias de Álvaro de Campos*, Lisboa, Edições Ática, Coleção Poesia, 1951, pp. 160-201 (1ª ed. in: *Orpheu* 2, 1915).

²⁰⁵ Cf. Campos, F., *A Esm. Part.*, p. 229.

²⁰⁶ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 613.

Por vezes, a prosa poética cede o seu lugar ao lirismo em verso. Frequentemente, os versos incluídos nas narrativas de Campos são alógrafos²⁰⁷, mas, por vezes, encontramos autógrafos, demonstrando assim o virtuosismo de um autor que consegue imitar uma escrita quatrocentista e quinhentista. Vejam-se os casos dos hinos ficticiamente proferidos por Frei Pantaleão de Aveiro em *A Casa do Pó*, em louvor dos perfumes, das moças da Terra Santa, da cidade de Tiro, para além do *Poema do Absoluto*, em honra de Helena, onde a mulher é cantada na sua condição de sombra de Deus²⁰⁸.

As "Notas" finais de *A Casa do Pó* justificam a busca de uma linguagem arcaizante *q.b.*, justificação aplicável aos restantes romances históricos: face à época (séculos XV e XVI) e à posição e grau de cultura dos seus diferentes narradores, o autor adoptou o meio termo, conservando algumas construções arcaizantes e arcaísmos lexicais, com o objectivo de construir o ambiente epocal. Ao mesmo tempo, modernizou a linguagem, sem que com isso incorresse em anacronismos, de forma a tornar inteligível o texto. *A Casa do Pó* e *A Sala das Perguntas*, sobretudo, apresentam uma linguagem recheada, não só de latinismos e helenismos, como também de expressões ou pequenas frases em latim e grego, como estratégia de caracterização dos protagonistas e de toda uma época: Frei Pantaleão de Aveiro é um padre culto do séc. XVI e Damião de Góis é um dos maiores humanistas de Quinhentos, uma época em que o latim era língua de conversação e de cultura, a língua eleita pelo Renascimento na sua ligação à Antiguidade clássica. Em *A Esm. Part.* esse é um processo nascente²⁰⁹. Não são apenas o latim e o grego que figuram nos romances históricos de F. Campos. Demonstrando o prazer por outras línguas e com o objectivo prático de conferir maior realismo à acção, são incluídas línguas como o caste-

²⁰⁷ Cf. v. g. os versos da égloga *Crisfal* de Cristóvão Falcão incluídos em *A Casa do Pó* (p. 98); as trovas de Resende e de Jorge Manrique incluídas em *A Esm. Part.* (pp. 331, 364, 371-372 e 657-658) e os versos do poema *Le Lac* de Lamartine insertos em *O Pesadelo de dEus* (p. 46). Vide Falcão, Cristóvão "Trovas de hũ Pastor per nome Chrisfal", in *Obras de Christovam Falcão: Trovas de Chrisfal, Carta, Cantigas e Esparsas, com um Estudo de Theophilo Braga*, Porto, Renascença Portuguesa, Biblioteca Lusitana, 1915, p.65 (ed. original da Égloga *Chrisfal*: 1554); Manrique, Jorge, *Poesía*, edición de Jesús-Manuel Alda Tesán, Madrid, Catedra, Letras Hispánicas, 1997, pp. 126-127 e 148-167 (ed. original: *Cancionero*, 1511); Lamartine, Alphonse, "Le Lac", in *Oeuvres Poétiques Complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1963, pp. 38-40 e Resende, Garcia de, *Cancioneiro Geral*, 5 Vols., introd. e notas de André Crabbé Rocha, Lisboa, Centro do Livro Brasileiro, nova edição, 1973 (1ª ed.: 1516).

²⁰⁸ Cf. Campos, F., *A Casa do Pó*, pp. 59-61, 192-194, 326-328 e 212-214, respectivamente.

²⁰⁹ Cf. Campos, F., *A Casa do Pó*, *A Esm. Part.* e *A Sala das Perguntas*, *passim*.

lhano²¹⁰, o francês²¹¹, o italiano²¹², o inglês²¹³, o alemão²¹⁴, o turco²¹⁵ e o árabe²¹⁶, sempre em pequenas frases ou expressões, quase sempre em discurso directo e proferidas por personagens dessas mesmas nacionalidades ou etnias. Tal não significa, obviamente, que todo o discurso dessas personagens é proferido na sua língua materna. Geralmente, aparece a introduzir o discurso para dar certa cor local, embora não seja essa a única intenção. Há um propósito mais amplo de, ou mostrar um Portugal projectado no mundo que, como grande potência, convive com outros povos influentes (caso de *A Esm. Part.*), ou mostrar uma personagem contactando com outras culturas num processo de amadurecimento do protagonista (caso de *A Casa do Pó* e *A Sala das Perguntas*). Na trilogia histórica, apenas uma única personagem produz todo o seu discurso directo não em português, mas em castelhano, sua língua materna: trata-se da Princesa Isabel de Castela, em *A Esm. Part.*²¹⁷. Como se pode explicar tal concessão? Talvez porque a diferença linguística seja um indício funesto para um casamento que, embora cimentado pelo amor, iria acabar tragicamente. A Princesa não se demoraria muito por estas paragens. O castelhano marcaria esse óbice à integração plena desta personagem feminina na corte portuguesa, facto determinado pelas estrelas ou pela vontade criminosa de alguém...

A inclusão destas línguas pressupõe uma competência cultural por parte do leitor, que não se limita, pois, a conhecimentos históricos, mas também a conhecimentos linguísticos. E não apenas relativamente a outras línguas. O estilo de Campos também se caracteriza por uma grande riqueza lexical. Por exemplo, na descrição poetizada da paisagem interior de Frei Pantaleão, o narrador recorre a um preciso e variado léxico arquitectónico²¹⁸. No caso específico de *O Pesadelo de dEus*, o leitor poderá mesmo sentir-se desorientado face à erudição da linguagem que abarca desde frases latinas e expressões gregas até vocábulos raros abrangendo um variadíssimo leque de domínios desde a medicina, a fisiologia, a zoologia, a botânica até ao teatro e à liturgia²¹⁹. Evidentemente, o seu

²¹⁰ Cf. Campos, F., v. g. *A Casa do Pó*, pp. 45-46 e 142 e *A Esm. Part.*, pp. 86, 192-194, 315-321, 358-359, 418 e 657-658.

²¹¹ Cf. Campos, F., v. g. *A Esm. Part.*, pp. 59, 392 e 395 e *A Sala das Perguntas*, pp. 174 e 305-307.

²¹² Cf. Campos, F., v. g. *A Casa do Pó*, pp. 90 e 154 e *A Esm. Part.*, pp. 62-63 e 191.

²¹³ Cf. Campos, F., v. g. *A Esm. Part.*, pp. 57-58.

²¹⁴ Cf. Campos, F., v. g. *A Sala das Perguntas*, pp. 151, 200, 204, 208 e 223.

²¹⁵ Cf. Campos, F., v. g. *A Casa do Pó*, pp. 177, 203, 267 e 286.

²¹⁶ Cf. Campos, F., v. g. *A Casa do Pó*, pp. 185 e 319; *A Esm. Part.*, pp. 212, 215. Esta língua e a anterior, por estarem fora do alcance comum, mesmo do leitor culto, justificou por parte do autor a sua tradução, sempre que empregue.

²¹⁷ Cf. Campos, F., *A Esm. Part.*, pp. 516, 630, 634-636 e 645-646.

²¹⁸ Cf. Campos, F., *A Casa do Pó*, p. 260.

²¹⁹ Cf. Campos, F., *O Pesadelo de dEus*, *passim*.

uso é motivado, tal como motivados são os nomes científicos das flores incluídas no conto *Flor de Estufa*²²⁰, indícios da personalidade de cada uma delas, ou ainda o emprego dos neologismos em todas as narrativas do autor, com o propósito de valorizar o significado do signo através da alteração fónica do significante²²¹.

Não se julgue, porém, que a ficção de Fernando Campos é hermética. O bom português do autor, que revela influências dos nossos melhores prosadores, como Camilo e Eça, compromete-se também com o nível de linguagem adequado ou a determinada situação ou ao nível social de determinada personagem. Donde a inclusão da linguagem popular, quer portuguesa (tenha ela sabor arcaizante ou não), quer do falar brasileiro, no caso de *Psiché*²²². No autor, tal uso obedece a critérios estilísticos, como é óbvio: por um lado imprimir maior realismo ao discurso da(s) personagem(ns)²²³ ou, por outro lado, soltar simultaneamente o cómico de linguagem²²⁴.

Subjacente ao uso deste nível de língua detectamos um grande prazer no jogo lúdico com as palavras. E esta fruição estende-se aos neologismos criados pelo autor, através dos quais Campos brinca com as potencialidades sonoras da linguagem²²⁵.

O autor apresenta, contudo, um outro nível de prazer de linguagem, quando o assume metaficcionalmente. Em *Psiché*, brinca com os tempos verbais, de forma muito explícita, e medita sobre o facto. Uma mesma frase pode ser retomada com uma simples reformulação dos tempos verbais²²⁶. Fernanda, brincando ao afirmar que tem "saudades do futuro", exprime o voto de casar antes da sua irmã mais velha, para perturbar a ordem temporal e o que antes era um jogo torna-se sério e concretiza-se²²⁷. Jogar com os tempos verbais é, para as personagens da diegese, um prazer, mas também corresponde a algo mais profundo: trocar um tempo ou modo verbal depende do ponto de referência e da focalização da personagem ou do narrador e ainda das manipulações cronoficcionalis deste último²²⁸. Em *O Pesadelo de dEus*, o protagonista assera: "Nunca nos libertaremos dos adjectivos. Eles até habitam o interior dos substantivos. Ruinha... rueta... Por fora alinhado

²²⁰ Cf. Campos, F., *Flor de Estufa*, *passim*.

²²¹ Cf. Campos, F., v. g. *A Casa do Pó*, p. 346.

²²² Cf. Campos, F., v. g. *Psiché*, pp. 124-127 e 130.

²²³ Cf. Campos, F., v. g. *A Casa do Pó*, p. 62 e *A Esm. Part.*, pp. 503-504.

²²⁴ Cf. Campos, F., v. g. *A Casa do Pó*, p. 16 e *A Esm. Part.*, p. 18.

²²⁵ Cf. Campos, F., v. g. *A Casa do Pó*: "Avistam-se algumas casas e, logo que nos sentem, desatam a arrepicar sinos como em dia de festa, alegres, saltitantes, saltitantes, saltitantes..." (p.346). O sublinhado é nosso.

²²⁶ Cf. Campos, F., *Psiché*, *passim*. Vide, v.g. pp. 30-31 e 254.

²²⁷ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 208-209.

²²⁸ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 30.

quatro para esta por onde meus passos soam... estreita, tortuosa, escura, fedorenta..."²²⁹. Pedro tem consciência de que a linguagem pode ser mais que mero veículo de uma mensagem para ameaçar substituir-se à própria realidade numa nova relação entre *as palavras e as coisas*²³⁰: "Cabelo comprido, escorrido, gordurento, grisalho, sobre os ombros. Todo ele adjetivos."²³¹. Na aldeia de infância de Pedro, o abade e o professor primário são conscientes da importância dos jogos com a linguagem para o desenvolvimento das crianças: para o primeiro, as rimas infantis são "ressonâncias do sopro do Criador"²³²; para o segundo constituem a origem das coisas²³³. Estes jogos não se inserem na narrativa, pois, como excrecência, antes se relacionam com o tema da criação. Pedro estica essa lição até ao limite, quando, em face do sucedido a Andra e Isháh, acredita que o seu verbo é criador, como o Verbo bíblico: "Tudo o que penso começa a ser. Concretamente. Como se as palavras bastassem a dar origem às coisas..."²³⁴.

Finalmente, no conto *Flor de Estufa*, F. Campos veicula uma séria reflexão sobre os limites do nosso conhecimento, que se vão traduzir nos limites do nosso mundo e, por sua vez, nos limites da nossa linguagem, sendo este processo vicioso e cíclico. O que foi meditado filosoficamente por Wittgenstein²³⁵ ("*Os limites da minha linguagem significa os limites do meu mundo*") e por Foucault²³⁶ é aqui explorado *poeticamente*: para aquelas flores de estufa, limitadas a um "*palácio branco*", o branco é a "*cor eterna e absoluta*" porque essa é a cor do seu firmamento e, quando um pedaço de granizo o estilhaça, um temor e um novo mundo se vislumbram no seu horizonte²³⁷.

²²⁹ Cf. Campos, F., *O Pesadelo de dEus.*, p. 141.

²³⁰ Glosamos assim o título do ensaio de Michel Foucault, *As Palavras e as Coisas: uma Arqueologia das Ciências Humanas*, trad. António Ramos Rosa, Lisboa, Edições 70, Coleção Signos, 1991 (ed. original: *Les Mots et les Choses*, Gallimard, 1966).

²³¹ Cf. Campos, F., *O Pesadelo de dEus.*, p. 147.

²³² Cf. Campos, F., *Idem.*, p. 48.

²³³ Cf. Campos, F., *Idem.*, pp. 71-72 e Foucault, Michel, *Op. Cit.*

²³⁴ Cf. Campos, F., *Idem.*, p. 11 e Foucault, Michel, *Op. Cit.*

²³⁵ Cf. Wittgenstein, Ludwig, *Tratado Lógico-Filosófico. Investigações Filosóficas*, trad. e prefácio de M. S. Lourenço, introd. de Tiago de Oliveira, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, imp. 1987, pp. 114-115 (ed. original: *Logisch-Philosophische*, 1921; *Philosophische Untersuchungen*, 1953). O itálico pertence ao original.

²³⁶ Cf. Foucault, Michel, *Op. Cit.*

²³⁷ Cf. Campos, F., *Flor de Estufa*, pp. 43-52.

II.2. Análise textual de *A Esmeralda Partida*.

"A verdade verdadeira não se pode proclamar"

(Fernando Campos, *A Esmeralda Partida*)

A Esm. Part., de F. Campos, enquadra-se, como vimos, numa corrente de revalorização do passado histórico sob a forma de biografia fictícia, neste caso, centralizada sobre D. João II. Trata-se indubitavelmente de um romance histórico por dois motivos cruciais: a acção projecta-se num passado histórico (o período de governação da Casa de Avis), não comendo, por outro lado, esses factos históricos um mero pano de fundo mas influenciando directamente a actuação das personagens. Por exemplo, ao nível nacional, a Batalha de Alfarrobeira (1449) lançará na viuvez e no desamparo a família da Duquesa de Coimbra, Isabel de Urgel, suscitando o sentimento de vingança em D. Filipa, sua filha, que influenciará decisivamente a Princesa Joana e D. João II. Ao nível internacional, a queda de Constantinopla às mãos dos Turcos (1453) motivará a partida de Portugal de muitos nobres cavaleiros, deixando donas e aias, na focalização de D. Filipa, a chorar pelos maridos e pelos filhos¹. Aliás, esta época histórica ir-se-á reflectir na condição sócio-político-económico-religiosa e cultural das personagens femininas deste romance.

Garcia de Resende é responsável por uma narração *in ultimas res*², ou seja, a situação diegética inicial corresponde ao desenlace antecipado, relatando a vida de D. João II em narração ulterior. O monarca está já morto na primeira linha do romance, o seu corpo ainda quente³, em câmara ardente no quarto do palácio de Alvor. Resende assiste, juntamente com o amigo Antão de Faria, servidor do monarca tal como ele próprio, ao "saimento" do *Príncipe Perfeito*, relatado em narração simultânea⁴, com evidentes efeitos patéticos, desde Alvor até Silves onde finalmente é enterrado: "Três léguas bem puxadas de Alvor a Silves, todo o teu destino infeliz no meu pensamento."⁵ Este é o presente narrativo de Resende, personagem facilmente referenciável ao conhecido cronista de D. João II e autor ainda das *Miscelâneas* e de um *Cancioneiro Geral*, a que o próprio narrador alude em várias passagens da sua narrativa⁶. Uma das maiores ilusões narrativas

¹ Cf. Campos, F., *A Esm. Part.*, pp. 153-195.

² Cf. Genette, Gérard, *Discours du Récit*, in *Figures III*, pp. 77-121.

³ Cf. Campos, F., *A Esm. Part.*, p.11.

⁴ A opção por este tipo de narração para o relato do cortejo fúnebre é patente de uma forma evidente em passagens que recorrem a défictos espaço-temporais como: "Quiseste dormir o teu primeiro descanso, meu senhor, na Sé de Silves. Para lá vamos, para lá vamos. Descansa. Não tarda muito a chegar." (Cf. Campos, F., *Idem*, p. 449).

⁵ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 39.

⁶ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 19, 247 e 364.

é a sugestão de que o presente narrativo parece não ocupar tempo algum, mas esse não é o caso de *A Esm. Part.*. Tal presente não é instantâneo mas progride, pois consiste no tempo gasto no percurso Alvor - Silves e é esse espaço temporal ocupado pelo essencial da narrativa (o relato oral da vida de D. João II e antecedentes), obrigando necessariamente o narrador a uma analepse completa. A junção entre a narrativa analéptica e a situação narrativa inicial no desenlace do romance gera uma estrutura temporalmente espiralar, já que o final regressa ao momento diegético inicial mas ultrapassando-o: com a armada de Vasco da Gama pronta a largar⁷, D. João II morre, evoluindo o presente diegético com o saimento do monarca e sepultura na Sé de Silves, já na última página da obra.

A narrativa não apresenta, contudo, dentro da narrativa analéptica a simplicidade de uma progressão temporal linear desde o nascimento à morte de D. João II, nem a unicidade de um narrador, ou ainda o simples enfoque da vida do monarca português: porque há anacronias e anisocronias, elipses implícitas, múltiplos narradores operando analepses metadieéticas, focalizações variáveis e uma não-omnisciência ao nível de todos os narradores, limitados na sua focalização interna ou externa, óbice de certezas definitivas quanto aos mistérios envolvendo as vidas de muitas personagens deste romance e não apenas a do Príncipe Perfeito. De facto, *A Esm. Part.* abrange uma amplitude temporal de oitenta anos, desde a narração da acção diegeticamente mais recuada no tempo (a morte de D. Filipa de Lencastre nas vésperas da tomada de Ceuta: 1415⁸) até à acção temporalmente mais avançada (a morte e o funeral de D. João II: 1495⁹). Estes oitenta anos permitem abranger toda a governação da Casa de Avis da segunda dinastia, uma época de profunda mutação, numa sucessão de gerações humanizadas pelo autor, como aponta nas "Notas" finais¹⁰. É um lapso de tempo diversamente gerido pelos narradores da obra, por razões e objectivos narrativos variados, e criando assim diversos ritmos narrativos.

Esta complexidade estrutural afasta *A Esm. Part.* por completo do tradicional romance histórico, pese embora a preocupação pela fidelidade histórica (já vimos em capítulos anteriores a relação intertextual privilegiada com a *Crónica de D. João II*, de Resende), a não incorrência em anacronismos factuais ou linguísticos e o aproveitamento exclusivo das lacunas historiográficas, ficcionalmente geridas com sentido de verosimilhança, o que o próprio autor expõe em "Notas"¹¹. A cor local é por conseguinte rigoro-

⁷ Cf. Campos, *Idem*, pp. 26 e 671.

⁸ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 47-48.

⁹ Cf. Campos, F., *Idem*, p.675.

¹⁰ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 677-682.

¹¹ Cf. Campos, F., *Ibidem*.

samente construída, ao contrário das ousadas histórias alternativas, apócrifas e paratáticas. O elevado grau de referencialidade é sentido não apenas quanto às acções e às personagens, na sua grande maioria históricas (característica deste autor), à excepção de personagens populares, sejam elas colectivas ou individuais. Também as categorias narrativas do tempo e do espaço não são apenas geridas com sentido de verosimilhança; são dotadas de um grau de referencialidade tal que podem ser atestadas em documentos historiográficos e/ou *in loco*, como as sendas de Alvor com a sua ribeira do Arade, os canais de Veneza, a planície de Pelaya-Gonzalo ou a Fonte Coberta perto de Évora. O autor abrange um número elevado e variado de espaços, que não se limita nem à Península Ibérica, nem ao continente europeu, o que corresponde a uma nova medida do mundo e da política portuguesa, mais universalista, ou, a rigor, mais expansionista.

Como romance moderno, as descrições de pormenor são mais raras e abreviadas, mas, ocorrendo, não constituem um detalhe inútil: assim a descrição das tapeçarias da sala onde é julgado o Duque de Bragança. São símbolos da justiça régia, representando o castigo a primeira tapeçaria e a justiça com equidade a segunda, estando significativamente seguido de reticências dubitativas o termo "equidade"¹². Ou ainda as descrições físicas de Ana de Mendonça e do Rei Luís XI de França: a descrição valorativa da primeira aos olhos do narrador e de outras personagens, destacando-se uns camonianos olhos verdes e a descrição pluri-repetitiva detalhada da indumentária da segunda personagem visam construir um estatuto diferencial para a primeira e ridiculamente cómico para a última¹³.

Claro que tal ilusão de realidade é conseguida mediante opções técnicas do autor¹⁴. Mas a dimensão espaço-temporal não é estruturada à maneira romântico-realista do romance histórico tradicional. Nem o romancista acredita fazer desta obra um tratado de ciência¹⁵. É um romance histórico que ressuscita poeticamente o passado, onde também há espaço para o maravilhoso, para o sobrenatural e para a ambiguidade, afastando-se do romance histórico à Scott e Herculano em algo absolutamente basilar: é-lhe subjacente a consciência de que em História não existe *a verdade*, mas várias verdades e que a pesquisa de um cronista ou de um historiador é sempre um trabalho em aberto, um *puzzle* feito de peças que se vão buscar aqui e ali, algumas desaparecidas, outras desconexas. Os dois narradores com estatuto diferencial neste romance espelham essa consciência: Garcia

¹² Cf. Campos, F., *Idem*, p. 530 e Barthes, Roland, "L'effet de réel", in *Essais Critiques IV: Le Bruissement de la Langue*, pp. 167-174.

¹³ Cf. Campos, F. *A Esm. Part.*, pp. 320, 331-334, 351-354, 359 e 391-396.

¹⁴ Cf. Booth, Wayne C., *Op. Cit.*, p. 44.

¹⁵ Cf. Campos, F., "Notas", in *A Esm. Part.*, pp. 677-682.

de Resende, o narrador extradiegético-homodiegético e a narradora intradiegética-homodiegética, D. Filipa de Lencastre, que não se deve confundir com a sua homónima avó paterna¹⁶, e que também é conhecida por D. Filipa de Odivelas, geralmente referida no texto por "tia Filipa", dado o seu grau de parentesco em relação à Princesa Joana e a D. João II. É assim que estes narradores, para além da função óbvia e fundamental inerente à sua qualidade (narrar), tecem comentários que são verdadeiras meditações historiográficas, similares às que nos aparecem nas metaficcões historiográficas da pós-modernidade estudadas por Linda Hutcheon¹⁷. São estes, em resumo, os aspectos a desenvolver.

A Esm. Part. está estruturada em três níveis diegéticos básicos, o que é bem revelador da complexidade narrativa desta obra. Garcia de Resende, narrador extradiegético-homodiegético, é responsável pela narrativa de primeiro grau diegético que corresponde ao falecimento de D. João II, seu cortejo fúnebre e sepultura na Sé de Silves. Este presente da narração que progride temporalmente é por vezes narrado em simultâneo à acção (donde o emprego do presente do indicativo¹⁸), na medida em que se trata de um relato oral. Nessa situação narrativa Antão de Faria é confidente de Resende, não tanto na qualidade de narratário mas de personagem¹⁹, já que a narração não lhe é dirigida. O narratário do relato de Resende é o espírito de D. João II e dessa forma também ele pertence ao mesmo nível diegético de Resende, cumprindo a célebre fórmula: a um narrador extradiegético corresponde um narratário extradiegético.

A narração apresenta assim um duplo caso de síncrese: entre o narrador e uma personagem testemunhal e entre o narratário e o protagonista. Esse narratário é explicitamente invocado (o vocativo "meu senhor", por exemplo, é uma constante ao longo da narrativa) mas curiosamente é tuteado desde a primeira página do romance, parecendo estabelecer-se deste modo uma amena conversa além-túmulo. O narrador justifica logo tal ousadia baseando-se na partilha da condição mortal, já consubstanciada²⁰. Significativamente, Resende emprega nessa justificação o sintagma "discurso do meu pensamento", o que acaba por corresponder à técnica apelidada de "*stream of consciousness*" pela crítica anglo-saxónica, sendo uma das vias de renovação do romance moderno²¹. Esse

¹⁶ O próprio texto desfaz a ambiguidade na p. 190.

¹⁷ Cf. Hutcheon, Linda, *Op. Cit.*

¹⁸ Cf. Campos, F., *A Esm. Part.*, v.g. pp. 11, 30, 32, 573 e 675.

¹⁹ Cf. Campos, F., *Idem*, v.g. pp. 30-37 e 675.

²⁰ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 11-12.

²¹ O termo tem o cunho de William James, embora seja derivado do pensamento de Hume e de Locke e tenha sido Sterne o primeiro a fazer do "stream of consciousness" um elemento organizacional da ficção. (Cf. Scholes, Robert e Kellogg, Robert, *The Nature of Narrative*, London - Oxford - New York, Oxford University Press, 1966, p. 192.

fluxo de pensamento apresenta-se na obra como um relato oral e que por vezes aflora inconscientemente ao longo da narrativa em voz demasiado alta e indiscreta, na medida em que os regressos prolépticos à situação enunciativa - o *hic et nunc* - são cíclicos:

"«Dá tempo ao tempo» diz-me ao ouvido Antão de Faria chegando a montada à minha, «e não fales alto que podem ouvir-te.»

Tão distraído e em-mim-mesmado estava?"²²

Resende responsabiliza-se igualmente pela narrativa analéptica, de segundo nível diegético, e que constitui o grosso de *A Esm. Part.*. Esta narrativa metadieética é resumida pelo próprio narrador como "todo o teu destino infeliz no meu pensamento"²³ e não aparece propriamente encaixada mas intercalada entre os breves momentos em que Resende proléptica e ciclicamente volta ao presente enunciativo²⁴.

Encaixadas surgem as narrativas de terceiro grau diegético, integradas dentro da metadieese ou hiponarrativa de Resende e cuja narração e/ ou focalização é da responsabilidade de outras personagens que não Resende e que, tal como este, enquanto personagens, intervêm a nível secundário na dieese e enquanto narradores produzem relatos orais ulteriores aos factos, sendo por isso analepses metadieéticas. Narradores intradieéticos e homodieéticos na sua maioria, têm quase sempre por narratário D. João II, ou ainda Príncipe (casos de tia Filipa que, para além do Príncipe, dirige-se ainda à Princesa Joana²⁵; do prior mestre Afonso de Évora que tem por público uma assembleia de fiéis na qual se encontram os Príncipes João e Joana²⁶; e do escrivão do rei durante o conflito de Pinhel²⁷) ou enquanto Rei (casos dos narradores Antão de Faria²⁸; de D. Diogo, Duque de Viseu²⁹; da madre priora do Convento de Jesus de Aveiro, Maria de Ataíde e de tia Filipa, respectivamente responsáveis pela narração e/ou focalização da doença e morte da Princesa Joana³⁰; e de alguns navegadores ou enviados portugueses como Diogo Cão³¹, Diogo da Azambuja³², Bartolomeu Dias³³ e Josef³⁴). Somente a narrativa metadieética

²² Cf. Campos, F., *A Esm. Part.*, p. 573.

²³ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 39.

²⁴ Cf. Campos, F., *Idem*, v.g. pp. 11-12, 26, 30-40, 179, 197, 210, 288, 297, 407, 441, 492, 573, 671-675.

²⁵ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 43-195.

²⁶ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 268-271.

²⁷ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 419-427.

²⁸ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 389-399.

²⁹ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 504.

³⁰ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 608-609 e 628.

³¹ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 548-549.

³² Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 553-557.

³³ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 595-597.

³⁴ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 658-659.

de terceiro nível de Pero de Alcáçova, escrivão da fazenda de D. Afonso V, se demarca deste conjunto pelo facto de ter por narratário não D. João II mas Resende, enquanto acompanhante do funeral, além de incluir uma pequena narrativa encaixada de quarto nível diegético, da responsabilidade narrativa de Vicente Simões, seu companheiro de aventura, e que tem por narratário Pero de Alcáçova³⁵.

Tia Filipa tem em relação aos outros narradores responsáveis por uma narrativa de terceiro nível diegético um estatuto claramente diferencial por várias razões. Em primeiro lugar, pelo espaço narrativo que o seu relato ocupa na obra, de forma alguma negligenciável. Não podemos deixar de salientar que a sua narrativa ocupa 152 páginas contra a dezena de páginas nunca ultrapassada por qualquer uma das outras narrativas de terceiro nível diegético³⁶. Em segundo lugar, pelo facto de a sua narrativa não estar encaixada a rigor, mas intercalada entre a narrativa de Resende, dado que este faz curtas incursões no relato de tia Filipa a cada passo³⁷. Em terceiro lugar, a narrativa de Filipa inclui uma narrativa repetitiva intercalada, porque não dita de jacto - a cópia de uma carta do Infante D. Pedro a D. Fernando, Conde de Arraiolos e filho do seu arqui-rival, D. Afonso, primeiro Duque de Bragança - e que aparece tipograficamente destacada, como é característico nesta obra em relação a tais documentos. Essa narrativa aparece intercalada entre a narração de Filipa, que desenvolve o conteúdo da missiva, animando e animizando-a através da introdução de cenas dialogadas entre personagens referidas naquela e de pequenas peripécias (a anedota, ou a pequena história de que a grande História também é feita)³⁸. E finalmente, o estatuto diferencial desta narrativa prende-se com a influência crucial que exerceu sobre toda a acção governativa do protagonista, que teve sempre presente o desastre de Alfarrobeira³⁹.

Os restantes narradores têm um estatuto nitidamente subalterno, apresentando graduações, desde o narrador autodiegético Bartolomeu Dias, obviamente protagonista do relato que faz, determinante da intenção real em preparar uma armada tendo por destino Calecute; passando pelo narrador homodiegético Pero de Alcáçova, que ofusca a sua participação na diegese a favor de Vicente Simões, protagonista juntamente com Amine, a escrava de Arzila, de um episódio amoroso digno de relevo pela força de personalidade

³⁵ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 210-220.

³⁶ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 53-195. Isto representa a quase totalidade do cap. II e os capítulos III, IV e V na íntegra.

³⁷ Cf. Campos, F., *Idem*, v.g. pp. 51, 69, 106 e 163

³⁸ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 113-135.

³⁹ Voltaremos a este assunto mais adiante.

demonstrada por esta; até ao escrivão de D. João II, narrador heterodiegético, na medida em que se limita a ler a defesa do réu do conflito de Pinhel, em nada influenciando a determinação do ainda então príncipe em punir o marechal do reino.

Todas estas metadiegeses assumem relativamente à diegese em que estão incluídas uma função explicativa, porquanto respondem ou tentam responder à questão: "que acontecimentos conduziram à situação presente?". No caso da narrativa analéptica de Resende, o narrador tenta descobrir as razões e circunstâncias que levaram à morte tão precipitada do seu senhor, inquirindo-se sobretudo sobre se e quem teria envenenado o monarca. Motivos sobejavam, como ressalta o diálogo final entre várias mulheres de Silves, num momento de restaurada isocronia e de restabelecimento da ordem narrativa⁴⁰. No caso da narrativa de tia Filipa, esta explica a trama conducente ao desastre que atingiu toda a sua família, desde a morte do pai, avô materno dos Príncipes João e Joana, em campo de batalha às mãos do exército do pai de seus netos, até ao desamparo da mãe e irmãos e a não menos importante morte prematura da irmã, D. Isabel, mãe dos Príncipes. Estas duas narrativas essenciais de *A Esm. Part.* não se limitam, contudo, a exercer uma mera função explicativa.

D. Filipa enquanto narradora tem uma atitude similar à de Resende porquanto se preocupa em ser fiel e objectiva relativamente aos factos que relata (se o alcança ou não, é outro assunto). Ela assume-se como cronista, recorrendo também a documentos escritos (caso do pergaminho que guardava consigo, cópia da famosa carta do Infante D. Pedro⁴¹). O privilégio de conviver directamente com os protagonistas e personagens secundárias das respectivas narrativas permite tanto a Resende como a D. Filipa terem um conhecimento profundo dos factos. Atente-se na semelhança das atitudes nestas duas passagens: Resende diz a Antão de Faria: "«O cronista-mor vem carreando material para a história do rei. Dá-me a ler o manuscrito. Mas eu, por mais chegado convívio, vou apontando traços do dia-a-dia mais pequenamente humanos...»"⁴². E D. Filipa desabafa com os seus sobrinhos: "«Contar-vos-ei tudo como me disseram que se passou e algumas coisas que eu própria presenciei e sofri. Ao longo de todos estes anos me tenho dado a coligir com paciência os factos. Ouço aqui, pergunto acolá (...»"⁴³.

⁴⁰ Cf. Campos, F., *A Esm. Part.*, pp. 671-675.

⁴¹ A carta referida existe e a ela alude o autor em "Notas". Obviamente a carta inserta no romance é uma adaptação literária do documento factual, principalmente ao nível da linguagem.

⁴² Cf. Campos, F., *A Esm. Part.*, p. 36.

⁴³ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 61.

Porém, a familiaridade com as personagens dos seus relatos é uma faca de dois gumes: se por um lado abre portas para a aferição dos factos, por outro lado esse conhecimento é transmitido, por muito que o evitem, de forma parcial. Resende consegue-o melhor, pois não se coíbe de mostrar os defeitos do monarca, desde a sua "sanha", ou mau feitio, que por vezes controla a custo⁴⁴, até à infidelidade conjugal⁴⁵ ou ainda a total ausência de compaixão no destino cruel a que sentencia os judeus expulsos de Castela e ansiosos de exílio seguro em Portugal⁴⁶. Resende logo no início do relato prepara-nos, aliás, para um discurso não oficial da História, que contrapõe ao discurso típico do poder, auto-justificativo e auto-desresponsabilizador:

"«*Res dura et regni novitas me talia cogunt moliri*» ouvi-te certa ocasião dizer.

Res dura: era matéria grave, sim, essa que te coagiu a derramares tanto sangue pelo caminho."⁴⁷

Resende vai ainda mais longe. Primeiro, não se esquece dos esquecidos pela voz oficial da História, descrevendo frequentemente com minúcia a miséria, os sofrimentos e injustiças infligidos ao povo ou ao simples soldado dos dois lados da refrega nas cruentas batalhas que ele relembra, demarcando-se por vezes explicitamente dos pergaminhos oficiais da versão portuguesa dos factos⁴⁸. Os marginalizados pelas crónicas oficiais surgem nesta crónica íntima, meditando Resende sobre "os brados daqueles que nas crónicas quase nunca são avultados com seu nome de cristãos e de paternidade e apenas com o do grupo"⁴⁹. Em segundo lugar, Resende sabe também apontar razões e circunstâncias pouco enobrecedoras para feitos enaltecidos na historiografia oficial, como os Descobrimientos: "Boa viagem! Quantos deles voltarão? Seguem a caminho da ganância, da cruzada, da glória, do medo e da maravilha, das tempestades e naufrágios..."⁵⁰. Em terceiro lugar, no decurso da narração da guerra com Castela, Resende acredita na estupidez da

⁴⁴ Cf. Campos, F., *Idem*, v.g. a forma como encara desde um simples esquecimento de um tabuleiro de xadrez e o que a propósito comenta Resende (p. 41) até à entrada de sua irmã, a Princesa Joana, no Convento de Jesus de Aveiro (pp. 279-283).

⁴⁵ Cf. Campos, F., *Idem*, v.g. pp. 360-362.

⁴⁶ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 661-665.

⁴⁷ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 41.

⁴⁸ Cf. Campos, F., *Idem*, v.g., pp. 231, 233, 235-236, 290, 336, 341-344, 348, 365, 406, 419, 438, 463-466, 543. Atente-se sobretudo na seguinte frase, em que Rui de Pina é referido: "Disse meu amigo Pina, o cronista-mor, que o conde antes de morrer deixou muitos corpos de mouros vazios de almas inimigas. Não se lembrou, meu senhor, de que ao chegar-se aí, ao limiar da eternidade, os corpos do soldado e do cavaleiro, do cristão e do infiel do mesmo modo se lançam à terra e apodrecem, e as almas, iguais e niveladas, comparecem ante o Criador." (Campos, F., *Idem*, p. 233).

⁴⁹ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 419.

⁵⁰ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 586.

guerra e na possibilidade de confraternização saudável entre Portugueses e Castelhanos⁵¹ e tem a noção exacta de que não há uma só verdade e de como é vã e falsa a glória dos vencedores de uma guerra, que omitem os horrores por eles infligidos aos vencidos, eles também detentores da sua versão dos acontecimentos: "(...) Onde te encontravas que não vias tanto estrago e sem-razão? De leve se fala ou até se omitem os horrores sofridos pelas populações e incham-se os feitos dos guerreiros com valentia. Descreve-se com minúcia e pompa a composição de um exército e esquece-se o vento de apocalipse que ele deixa à sua passagem, a destruição, a morte, esbulho e ladroagem, violação e estupro, a vida humana que perde o valor, o templo de Deus desonrado, os soldados a tornarem-se um bando de assassinos e piratas em nome de uma causa a que se põem nomes graves de honra, direito, glória, fingindo ignorar que do outro lado há outra honra, outro direito e glória opostos..."⁵². Este é o tipo de discurso adoptado pelas metaficcões historiográficas pós-modernas. Igualmente, o tema da relação não-transparente entre História e historiografia devido à sonegação e à infiabilidade das fontes (muito abordado por aquelas) é também explorado nos comentários do narrador: "O que não lembra não existiu. Não dói. Não remorde.(...)/(...)Quem for teu cronista não lhe esqueçam tais coisas como na tua vida desconfio ficarão por escrever, quando, com o novo rei, tornarem ao poder os teus inimigos. Deixa-me alumiá-las de quão escuras me parece serão para sempre esquecidas."⁵³ Contudo, o desejo de imparcialidade vai de encontro à subjectividade inerente a uma focalização interna, com as suas limitações de conhecimento, o que Resende não escamoteia, antes patenteia sem qualquer pudor ao adoptar por vezes um discurso modalizante⁵⁴ e tendo sempre a preocupação de justificar o seu saber⁵⁵. É pertinente notar que D. Filipa, referindo-se a Fernão Lopes, e Resende apontem às suas actividade de re-criação do passado o uso de uma indispensável imaginação, o que coincide com o discurso de Collingwood a propósito da historiografia, já aqui desenvolvido, e aproveitado pela metaficção historiográfica pós-moderna. Diz D. Filipa: "Gostava muito, ao contar, de inventar as falas das pessoas, modificando a voz segundo lhe parecia que elas deviam

⁵¹ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 315-316.

⁵² Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 335-336. Veja-se também a este propósito a passagem satírica da invocação simultânea de Santiago pelas tropas castelhanas e portuguesas. A sátira não sublinha apenas a semelhança entre hábitos pagãos e cristãos. Problematisa igualmente quem será o mais justo merecedor do auxílio do santo, numa posição de imparcialidade implícita (p. 342).

⁵³ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 573.

⁵⁴ Cf. Campos, F., *Idem*, v.g. pp. 335, 477, 520, 535, 560-561, 575 e 639.

⁵⁵ Por exemplo, Resende sabe da missão secreta de reconhecimento de Arzila e peripécias da mesma porque um dos protagonistas da mesma lho contou "com miudeza" e Resende não omite a fonte (p. 210).

falar e ser..."⁵⁶. Atente-se nas formas verbais "inventar" e "lhe parecia". Imaginar é preciso, pois o passado está revoluto e o conhecimento posterior é limitado. A mesma posição assume Resende: "E eu recrio agora, meu senhor, na neblina de vinte anos e da minha memória e imaginação tudo o que se passou."⁵⁷ Essa não-omnisciência é, aliás, basilar para todo o romance porque ele é o garante da gestão de uma expectativa face ao mistério envolvendo as circunstâncias da morte de D. João II, enredadas num clima de conspiração (uma "monstruosa maquinação"⁵⁸) a que se ligam os mais directos familiares do monarca, e sabiamente mantido ao longo da narrativa através de um ténue equilíbrio entre lançamento de indícios que apontam para vários suspeitos, cada qual com o seu móbil do crime e a não revelação súbita de uma verdade a que o próprio narrador não tem acesso mas à qual quer aceder⁵⁹. Essa expectativa assume um certo tom policial em alguns pontos da narrativa, como no diálogo travado entre Resende e Antão de Faria em plena antecâmara real⁶⁰. Levantam-se suspeições, lançam-se pistas, alude-se a um tribunal do futuro (assumindo, pois, uma função testemunhal), mas as circunstâncias levam Resende a não revelar imediatamente o conteúdo da misteriosa boeta. O "Contar-me-ás depois"⁶¹ ajuda sempre o autor a prender um leitor ao longo de 675 páginas...

Na sua não-omnisciência o narrador não chega a ser absolutamente conclusivo: Resende narra três cenários possíveis das circunstâncias exactas da morte de D. Diogo, Duque de Viseu⁶², e dá todo o destaque ao diálogo final entre várias mulheres de Silves que, qual coro da tragédia grega, assistem à chegada do cortejo fúnebre à sua cidade, donde se ressalva a permanência de incertezas quanto às circunstâncias da morte do monarca, comentando, com uma notável consciência política, diferentes cenários do crime, havendo inclusivamente uma personagem feminina que nega ter havido qualquer conspiração. Resende limita-se a dar preferência a uma dessas teses, ao narrar a audição de uma gargalhada longínqua de Aires da Silva e do Duque D. Manuel, que teria tudo a lucrar com a morte do Príncipe Afonso e a do Rei seu cunhado⁶³. A historiografia (porque Resende tem a noção de estar a contribuir para esta) é inconclusiva. Por isso, num claro discurso moda-

⁵⁶ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 142.

⁵⁷ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 302. O sublinhado é nosso.

⁵⁸ Cf. Campos, F., *Idem*, p.32.

⁵⁹ A teoria da conspiração, tema actualíssimo, é uma isotopia que percorre todo o romance. Algumas passagens são obviamente mais explícitas, explorando sob a forma de prosa poética a temática (cf. pp. 508 e 564). Veja-se ainda o artigo "Campos e a teoria da conspiração" de Francisco José Viegas, in *Revista Ler*, nº 44, Inverno de 1999, pp. 140-141.

⁶⁰ Cf. Campos, F., *A Esm. Part.*, pp. 31-37.

⁶¹ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 37.

⁶² Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 560-561.

⁶³ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 671-675.

lizante chega a desabafar, desalentado: "(...) já não sei nada..."⁶⁴. Haverá sempre perguntas sem respostas (conclusivas). Consideramos por isso simbólica a pergunta deixada em aberto do pequeno D. Jorge: "«Porquê?»"⁶⁵.

Mas a subjectividade é primordialmente uma consequência lógica da simpatia por alguém com quem Resende conviveu de perto, por quem fora protegido e que sempre estimara com reciprocidade. A narrativa metadieética de Resende cumpre por isso, para além de uma função testemunhal e explicativa (o apuramento da verdade dos factos), a função psicologicamente reconfortante de sublimar o sentimento de perda, que se poderia tornar insuportável, do objecto concreto do desejo, D. João II, mais do que um amo, um amigo, e isso através de uma biografia improvisada oralmente ao longo do "saimento"⁶⁶. Resende pergunta-se a determinado ponto da narrativa: "Porque chamo dos subterrâneos do tempo a memória dos feitos?". E responde logo de seguida: "Busco mostrar a mim mesmo de que linho em cabelo, fiado ou por fiar, foste dobado... para tentar descobrir que tão grande inimigo criaste e cevaste junto de ti (...), porque te deixaste matar..."⁶⁷ Mas também declara: "O que não lembra não existiu. Não dói. Não remorde. Não é, meu senhor?"⁶⁸. Lembrar torna-se assim um acto de perpetuação da existência do objecto do seu carinho e admiração, porque só verdadeiramente morremos quando somos esquecidos. Resende não quer esquecer nem deixar esquecido... A famosa *impassibilité* flaubertiana está pois posta de lado no relato de Resende.

A escolha de Resende, que tem em *A Esm. Part.* um estatuto secundário enquanto personagem, para contar a história do protagonista explica-se assim, para além da opção pelo mesmo narrador da histórica *Crónica de D. João II*. O narrador, sendo discreto enquanto personagem, pois é mera testemunha e não protagonista, intensifica por contraste o objecto da sua admiração, donde que se humilhe frequentemente. Afinal, ele era apenas "moço de câmara e de escrivãinha"⁶⁹ do *Príncipe Perfeito*...

⁶⁴ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 639.

⁶⁵ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 576-577.

⁶⁶ Cf. Marinho, Maria de Fátima, "Isabel de Aragão, Rainha Santa: entre o romance e a biografia", sep. de Vitorino Nemésio. *Vinte Anos Depois. Actas do Colóquio Internacional (Ponta Delgada, 18-21 de Fevereiro de 1998)*, Lisboa - Ponta Delgada, Edições Cosmos / Seminário Internacional de Estudos Nemesianos, 1998, p. 681 e Campos, F., *A Esm. Part.*, p. 441: "Olha em teu redor, meu senhor. Este punhado, os que aqui vão junto do teu caixão são os teus amigos.(...)Estes que aqui vão nenhum acrescentamento esperam de ti. É a vez de eles fazerem a seu rei a mercê e o acrescentamento de sua única riqueza. Por isso te acompanham. Eu sou um deles. Tu não estás só. Tens-me a mim, senhor. Desde o primeiro dia da tua realeza."

⁶⁷ Cf. Campos, F., *A Esm. Part.*, p. 197.

⁶⁸ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 573.

⁶⁹ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 13-14. As passagens em que Resende se narra a si próprio como personagem no seu relacionamento com D. João II mostra um sentimento misto de admiração e amizade. Cf. v.g. pp. 11-14, 16, 40-41, 374, 441, 538, 610-611, 645 e 657.

Esta questão relaciona-se estreitamente com a não menos pertinente e original escolha por parte de F. Campos das duas únicas verdadeiras pessoas, segundo Émile Benveniste, no exercício da língua pela fala, para narrador e protagonista: "eu" e "tu", já que a terceira pessoa gramatical é propriamente a não-pessoa, porque exterior ao acto de enunciação. Ora, Resende realiza plenamente no seu relato um acto de subjectividade, no sentido atribuído por aquele crítico, porquanto tem a capacidade como locutor de se colocar como sujeito, de se dizer "eu" e de designar o alocutário-protagonista por "tu"⁷⁰. Eis a originalidade da síncrese entre narratário e protagonista numa narração homodiegética, simultaneamente adjuvante numa maior consciência do "eu" através da experiência do diálogo. Diz Benveniste⁷¹: "C'est cette condition de dialogue qui est constitutive de la personne, car elle implique en reciprocité que je deviens tu dans l'allocution de celui qui à son tour se désigne par je."

Por outro lado, o "eu" e o "tu" são apenas categorias determináveis em situação enunciativa (qualquer um de nós pode dizer "eu" e "tu")⁷². A determinação do narrador e do narratário extradiegéticos em *A Esm. Part.* é uma marca clara de modernidade, dada a gradualidade com que ela é realizada, à semelhança da identificação e caracterização de todas as personagens desta obra. O seu significado efectua-se progressivamente, o que está nos antípodas do "horror vacui" semântico da narrativa clássica, que organiza rapidamente à volta do nome de uma personagem, assemantema ou "forme vide" na sua primeira aparição, uma extensa caracterização⁷³. A identificação clara da identidade narrativa "eu" com Garcia de Resende, por exemplo, só é cabalmente esclarecida na página 19 do romance. Entretanto, o autor exigiu do leitor uma actividade de memorização e reconstrução também auxiliada pela sua própria competência histórico-cultural⁷⁴.

Consequência imediata desta opção gramatical: uma maior subjectividade do discurso e humanização das figuras históricas referenciais nela abrangidas. A opção pelo "tu" designando o protagonista já falecido permite explorações muito maiores do que o impessoal "ele", porque, como vimos, o "tu" implica-o no acto de enunciação. O narratário do discurso oral de Resende não é um simples destinatário passivo. Pelo contrário.

⁷⁰ Cf. Campos, F., *Idem, passim*; Patillon, M., *Précis d'analyse littéraire: structures et techniques de la fiction*, Paris, Éditions Fernand Nathan, 1986, pp. 36-39 e Benveniste, Émile, *Problèmes de Linguistique Générale*, Paris, Gallimard, Imp. 1967, caps. XX-XXI, pp. 251-266 (1ª ed.: 1966).

⁷¹ Cf. Benveniste, Émile, *Op. Cit.*, cap. XXI, p. 260.

⁷² Cf. Benveniste, Émile, *Idem*, cap. XX, pp. 251-.

⁷³ Cf. Benveniste, Émile, *Idem*, p. 68; Jiménez, Jesús García, *Op. Cit.*, p. 279; Hamon, Philippe, "Pour un statut sémiologique du personnage", in *Poétique du Récit*.

⁷⁴ Cf. Campos, F., *A Esm. Part.* pp. 11-19.

Ainda que limitado na sua condição de falecido⁷⁵, o espírito de D. João II interage com o narrador extradiegético pois aquele reage à narração deste, que sabemos, indirectamente, ser com frequência de oposição a certas posições de Resende, já que integra as suas réplicas no discurso⁷⁶. O narratário consegue mesmo obrigar o narrador a corrigir determinadas passagens da sua narrativa⁷⁷, o que revela até que ponto é influente e interventivo o narratário extradiegético desta obra.

Agente da própria diegese que narra, torna-se natural a tendência de Resende humanizar esse passado a que está emocionalmente ligado (no caso de tia Filipa isso é flagrante), humanização essa conseguida mediante estratégias narrativas.

Refira-se, em primeiro lugar, a opção - romanescamente moderna - da nomenclatura familiar das personagens sem recurso aos títulos de nobreza, principalmente quando entre si dialogam (por exemplo, "Isabel" em vez de "Rainha D. Isabel de Castela" ou "Ana de Mendonça" ou simplesmente "Ana", em vez de "D. Ana de Mendonça").

Considere-se, em seguida, o contributo notável das cenas dialogadas, entre as quais podemos destacar, com toda a pertinência, as ocorridas entre D. João II e Ana de Mendonça⁷⁸, personagem histórica referencial, amante do monarca, de quem teve o filho D. Jorge e que a historiografia pouco explorou (a própria Ana de Mendonça no romance ressalta, com mágoa, que ela deve ser esquecida por todos a bem da pátria⁷⁹), conversas essas verosimilantemente construídas e que em muito contribuíram para a humanização de D. João II. Note-se que as primeiras lágrimas vertidas pelo poderoso monarca narradas por Resende foram derramadas ao recordar Ana de Mendonça⁸⁰.

A exploração dos sentimentos das personagens históricas constitui outro recurso de que F. Campos não poderia abrir mão: desde a solidão pesadamente sentida por D. João II ao longo de toda a sua vida e que é uma isotopia no romance (a solidão do mando)⁸¹, passando pela dor da perda de um filho, por parte de D. Leonor e de D. João II em

⁷⁵ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 197: "Sinto, meu senhor, que gostarias de perguntar, se te fosse dado ainda fazer perguntas."

⁷⁶ Cf. v.g., a reacção do espírito de D. João II ao tuteamento do narrador: "No discurso do meu pensamento já não haverá de ora em diante dons nem vós. Acabaram-se os foros de fidalguia, nivelados todos pelo tratamento de simples mortais... Eu sei. A visão dos humildes não é igual à do soberano." (Campos, F., *Idem*, pp. 11-12). O sublinhado é nosso.

⁷⁷ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 641: "Quê? Perdoa-me! Tinha-me esquecido. Estou a ouvir-te: não para tua exaltação, mas para lustre da princesa e exaltação do reino cuja coroa com o marido ela herdará."

⁷⁸ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 351-354 e 445-446.

⁷⁹ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 445: "«A minha está para sempre ligada à tua. Mas saberei esbater-me... (...) esfumar-me como fantasma. É preciso que as pessoas não se lembrem que existo.»"

⁸⁰ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 28.

⁸¹ Cf. Campos, F., *Idem*, v.g. pp. 297 e 441.

relação ao Príncipe Afonso⁸² e por parte da Infanta Beatriz em relação a D. Diogo, Duque de Viseu⁸³, até à notação do choro sentido, muito associado à condição feminina⁸⁴.

Com o propósito de humanizar o passado histórico, o autor coloca Resende, enquanto narrador, tecendo comentários que fingem dirigir-se às personagens do seu relato, criando simultaneamente um efeito teatral de sabor plautino ou shakesperiano, que é muito característico da prosa de Campos, como já foi visto⁸⁵.

F. Campos recorre ainda a monólogos interiores, o que, dada a não-omnisciência de Resende, constitui uma paralepse, pois o narrador dá mais informação do que a autorizada pelo código de focalização que rege o conjunto⁸⁶. Esta concessão focalizadora, ciosamente atribuída apenas a personagens com estatuto diferencial, como D. Afonso V⁸⁷, D. João II⁸⁸ e a Rainha D. Isabel de Castela⁸⁹, explica-se precisamente por ser um modo privilegiado de humanizar personagens históricas de grande vigor, surpreendidos nos seus momentos de angústia e/ou dor.

Por último, a gestão global do tempo é reflexo de um propósito de humanização do passado. Responsáveis por narrações ulteriores⁹⁰, tanto Resende como D. Filipa, os narradores com estatuto privilegiado, limitam ao máximo as chamadas datações históricas precisas com especificação simultânea do dia, do mês e do ano, o que tornaria a narrativa mais impessoal e pesada. Quando tal tipo de narração ocorre, é sempre para marcar acontecimentos de grande gravidade e o estilo arcaizante com que essa datação é feita acentua a solenidade do momento⁹¹. O mais das vezes, estes narradores fornecem pontos de referência fixos mas indicando apenas ou o dia ou o mês ou, mais raramente, apenas o ano ou a estação do ano, e mesmo assim, referindo apenas os dois últimos algarismos, o que aproxima mais do narrador os factos relatados. Há ainda combinações de apenas dois destes elementos. Cabe ao leitor a reconstrução atenta da datação precisa. Igualmente

⁸² Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 649-651.

⁸³ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 563-564.

⁸⁴ Este último aspecto será abordado com o devido enquadramento e detalhe no próximo capítulo.

⁸⁵ Cf. Campos, F., *Idem*, v.g. p. 640: "Bem escolhida, conde, bem escolhida a hidra de sete cabeças!"

⁸⁶ Cf. Genette, Gérard, *Figures III*, pp. 211-213.

⁸⁷ Cf. Campos, F., *A Esm. Part.*, pp. 151 e 317.

⁸⁸ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 441, 448-449 e 559.

⁸⁹ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 495.

⁹⁰ Cf. Campos, F., *Idem*: "(...) todo o espírito se me vaza atrás a buscar as coisas passadas." (p.40) e "(...)e as palavras se lhe mergulhavam atrás a revolver no poço do tempo..." (p. 43).

⁹¹ São assim datadas com toda a exactidão os esponsórios de D. Isabel e D. Afonso V (p.111); cartas (de D. Pedro ao seu sobrinho: p. 135; de D. Fernando: p. 475; de D. João II a Colombo: p. 586); o dia de batalhas cruciais (Alfarrobeira: p. 156; Toro: p. 337); a maioridade e morte de D. Afonso V (pp. 111 e 440, respectivamente); o dia da ordem de prisão de D. Fernando (p. 475); o juramento antecipado de D. João II como Rei (p. 399) e pouco mais.

relevante é a frequência de expressões temporais que só têm valor relativo, como "dias depois", "ontem" ou "nesse mês", o que contribui para a humanização de relatos com tão forte incidência histórica. A maior insistência em datações de tipo fixo à medida que nos aproximamos do fim da obra serve, por outro lado, o propósito essencial de acelerar o tempo diegético, o que prenuncia o desenlace narrativo não só para os leitores, como também para o narratário de Resende, metaficcionalmente avisado da sua mortalidade: "Domingo, dia dois do Janeiro que entrava... Indico-te as datas, meu senhor, o dia da semana, o mês, o ano, para te lembrar de quanto ou quão pouco o coração, a alegria, o valor, o sangue e o corpo te tinham ainda para viveres."⁹² Filipa também acelera a narrativa nos antecedentes da Batalha de Alfarrobeira: "A toda a pressa, a toda a pressa, vem aí o ano da desgraça!"⁹³. As constantes anacronias analépticas e prolépticas nos relatos de Resende e de D. Filipa ocorrem ao sabor da recordação de um relato ficcionalmente oral. A anamnese não obedece a linearidades temporais e por isso tais manipulações da ordem cronológica estão ao serviço da humanização do passado. *A Esm. Part.* apresenta, como qualquer romance, uma variedade de ritmos narrativos consequentes de manipulações temporais que se prendem com os factos que os narradores preferencialmente pretendem humanizar. Assim, D. Filipa em poucas páginas resume a fuga de D. Leonor de Trastâmara, porque quer dar todo o destaque às intrigas palacianas que vitimaram o seu pai⁹⁴. Do mesmo modo, os últimos dois anos de vida do *Príncipe Perfeito* são contados em dez páginas⁹⁵, contra o considerável espaço narrativo ocupado pelos festejos do casamento dos Príncipes Afonso e Isabel de Castela em Évora que demoraram apenas dias⁹⁶ ou pela execução de D. Fernando, Duque de Bragança, que apenas demorou um dia⁹⁷. A categoria temporal é ainda explorada ao nível do tempo psicológico, ao serviço da humanização das personagens históricas: a angústia parece alongar eternamente o tempo, como o experimentado pelo Príncipe João face ao desconhecimento do destino de seu pai após a Batalha de Toro, e esse tempo psicológico determinará decisões importantes ao nível militar⁹⁸. Já rei, D. João II inflige a tortura da espera a D. Diogo, Duque de Viseu⁹⁹, da mesma forma que o tempo de uma viagem empreendida por mulheres é psicologicamente de uma

⁹² Cf. Campos, F., *A Esm. Part.*, p. 641.

⁹³ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 134.

⁹⁴ Cf. Campos, F., *Idem*: "«(...)Não me alongarei mais, meus sobrinhos, no pormenor dos sucessos que se seguiram rapidamente. Não era da fuga de Leonor que se tratava?(...)» (p. 103).

⁹⁵ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 665-675.

⁹⁶ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 616-641.

⁹⁷ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 531-538.

⁹⁸ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 346-347.

⁹⁹ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 560.

lentidão torturante para o universo masculino dos cavaleiros e do próprio D. João II: "Jornada só de cavaleiros montados em troteiros velozes, horas e caminhos se encurtam. Mas vagaroso é o tempo e longas as estradas quando jornada a rainha e suas donas, reclinadas nas andas das veladas liteiras, tiradas por facanés sendeiros, acompanhadas pela criadagem que cavalga lentas azêmolas."¹⁰⁰

Sobejam, pois, razões para Resende se aperceber dos limites da objectividade ao meditar nas últimas palavras pronunciadas pelo Príncipe João quando promete à tia Filipa jogar os trebelhos do xadrez como de fora, "como cronista que observa sem paixão os feitos passados". Resende repete para si próprio por três vezes o sintagma "sem paixão", comentando: "(...) estas palavras martelam-me no cérebro"¹⁰¹. É precisamente a esta situação que Paul Ricoeur¹⁰² no ensaio *Temps et Récit* alude: a objectividade vê-se reduzida a partir do momento em que o historiador se sente implicado na compreensão e explicação dos factos passados e por isso se julga incapaz de atestar um acontecimento absoluto através da historiografia.

E o relato de tia Filipa? O presente da enunciação de D. Filipa pertence à narrativa analéptica de Resende. Por isso este tem o privilégio da posterioridade que lhe confere uma omnisciência relativa face aos conhecimentos de D. Filipa, claramente personalizados e que revelam em tudo uma focalização interna. Resende metaficcionalmente aborda este facto: "Tia Filipa contava, mas ela não podia adivinhar que esse aí a segurar ao pálio, vinte e cinco anos, meão, a perna gorda nas meias justas era pescoço para o cutelo... Sei-o eu que depois tudo presenciei até agora à tua morte. É curioso, meu senhor, que há um momento na vida daqueles que nascem mais tarde, como eu, em que se sabe mais que os outros. Eu sei para trás do tempo aquilo que tu e outros me contaram e até ao presente aquilo que me foi dado testemunhar. De certo modo, em relação a tia Filipa, conheço o futuro..."¹⁰³

O seu relato conduz frequentemente a meditações de teor metaficcional-historiográfico, por vezes de uma forma muito subtil. Uma dessas vezes ocorre quando relembra a forma como se desenrolou o comício de São Domingos em Lisboa e aquilo que ficou lavrado em acta de assembleia: o cómico, de sátira muito profunda, sucede no desfasamento entre o desacordo de algumas vozes de facto ocorrido e a unanimidade de opinião lavrada

¹⁰⁰ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 447.

¹⁰¹ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 109.

¹⁰² Cf. Ricoeur, Paul, cap. "Poétique du Récit. Histoire, Fiction, Temps", in *Temps et Récit III: Le Temps Raconté*, Paris, Seuil, 1985, pp. 147-346.

¹⁰³ Cf. Campos, F., *A Esm. Part.*, p. 179.

no documento, lido de forma particularmente ameaçadora, no tópico da união, para a voz discordante da assembleia¹⁰⁴. Fica no ar a questão: serão fiáveis as fontes históricas?

Filipa afirma ter procurado auscultar "pessoas daquele tempo, que (...) considerava isentas"¹⁰⁵, numa tentativa de imparcialidade para a sua crónica pessoal, mas num dos vários momentos em que retorna ao seu presente de enunciação, ela coloca uma interrogação a que não dá resposta à qual nós talvez possamos responder: "«Porque vos conto tão de passo tudo isto, meus sobrinhos?»"¹⁰⁶. A função do seu relato não é meramente explicativa, no sentido de apontar as razões que conduziram à Batalha de Alfarrobeira e repercussões na sua família. Paralelamente, vislumbramos o que para nós é uma óbvia função conativa¹⁰⁷, isto é, D. Filipa deseja influenciar os seus narratários, os sobrinhos, o que se resumiria na seguinte frase: desejo vingança e honra à memória de meu pai, que foi um grande estadista e alvo de sórdidas intrigas palacianas que acabaram com a sua vida na Batalha de Alfarrobeira de consequências trágicas para toda a sua/minha família, incluindo a morte precoce de D. Isabel, minha irmã e mãe de meus sobrinhos. D. Filipa pode muito bem afirmar procurar ser imparcial¹⁰⁸; mas de forma alguma o consegue ou o pretende (in)conscientemente. Por isso a sua focalização, claramente personalizada¹⁰⁹, valoriza muito positivamente o Infante D. Pedro, seu pai, e personagens adjuvantes¹¹⁰ e desvaloriza muito negativamente aos olhos do Príncipe João e da Princesa Joana as personagens oponentes¹¹¹ à política do seu pai. Sobretudo, o amor e veneração da memória de tia Filipa pelo pai é visivelmente transmitido aos sobrinhos¹¹². O pedido de dois cardos regados de sangue de Alfarrobeira e a exposição da camisa ensanguentada de D. Pedro aos Príncipes visam atingir um efeito patético, mas simultaneamente despertar desejo de vingança nos seus alocutários¹¹³. A narrativa de D. Filipa tem, contudo, o mérito de não soçobrar num absoluto maniqueísmo. Problematiza, por exemplo, o débil apoio do

¹⁰⁴ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 87-88.

¹⁰⁵ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 141.

¹⁰⁶ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 80.

¹⁰⁷ Cf. Genette, Gérard, *Figures III*, p. 261.

¹⁰⁸ Cf. Campos, F., *A Esm. Part.*, p. 155: "Não desejo omitir prepotências de meu próprio pai ou a cegueira em que por fim caiu e o levou àquela tragédia."

¹⁰⁹ Cf. Campos, F., *Idem*, v.g.: "Tinha eu apenas dois anos mas não me esquece da figura de meu tio, o conde de Barcelos, regressado de Alenquer a Coimbra. Que medo senti!" (p. 94). O sublinhado é nosso.

¹¹⁰ Veja-se a simpatia com que são focalizados o conde de Avranches, Álvaro Vaz, cavaleiro da Garroteia (pp. 128-129), D. Isabel, irmã de tia Filipa (pp. 148-150 e 163-164), D. Fernando, Conde de Arraiolos, filho de D. Afonso (p. 137) e Fernão da Fonseca, "amigo fiel do infante" (pp. 159-160).

¹¹¹ Veja-se a antipatia com que são focalizados, entre outros, D. Afonso, Conde de Barcelos e futuro Duque de Bragança (p. 94) e o seu espião Martim Berredo (pp. 115-117).

¹¹² Cf. Campos, F., *A Esm. Part.*, v.g. pp. 50 e 161, onde esse facto é explícito.

¹¹³ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 160-161.

sempre ponderado Infante D. Henrique ao seu irmão¹¹⁴ e desculpabiliza a oposição de D. Leonor de Trastâmara (a "rainha de marfim")¹¹⁵ e de seu filho, D. Afonso V¹¹⁶, ao pai da narradora, encontrando justificativas na pouca firmeza, inexperiência governativa e manobrabilidade que ambos partilham.

O favorecimento do ponto de vista do Infante D. Pedro, que, não nos esqueçamos, é o avô materno de D. João II, pela narradora sobrepõe-se, no entanto, a tudo o mais. É com esse objectivo que D. Filipa inclui no seu relato oral a leitura da longa carta com carácter narrativo do seu pai, não feita de jacto mas intercalada na narrativa de Filipa¹¹⁷ com o fito de evitar um possível enfado por parte dos narratários intradieгéticos (em última análise, do público leitor). A frequência dos choros da narradora¹¹⁸ e os constantes vocativos "meus sobrinhos"¹¹⁹ alternados com o carinhoso "meus filhos"¹²⁰ não se prenderão apenas, por isso, com a dor que lhe causa a tragédia abatida sobre a sua família. Servirá o propósito mais maquiavélico de comover os seus atentos sobrinhos e suscitar-lhes a revolta, com possível futura vingança. Os seus objectivos são plenamente conseguidos.¹²¹ Repare-se na pressa com que D. Filipa desautoriza as afirmações do aio Diogo Soares:

"«Meu aio Diogo Soares», afirmaste «costuma ensinar que o cronista é o que segue os feitos no decurso do tempo...»

«Diogo Soares de Albergaria foi, por essa altura, da parte da rainha. Deve contar-te estas coisas de outra maneira.»"¹²²

Não se apercebe ela que conta também as coisas à sua maneira... Tia Filipa atribui efectivamente ao seu relato uma função testemunhal, meditando sobre o desaparecimento de valiosos documentos históricos, como o relato pormenorizado das viagens de seu pai que ela conhece de memória, o que aproxima o seu discurso ao das metaficções historiográficas (sem documentos escritos não há História)¹²³, mas assume neste ponto, dogmaticamente, ao contrário das metaficções historiográficas, a sua versão como "o que aconteceu de verdade".¹²⁴ Resende deixa-nos a suspeita: " Porque não se cansava a tia Filipa de falar nisso? Ainda lhe doía a morte do pai, agora avivada pela da mãe? Raiva, ódio, dese-

¹¹⁴ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 141-143 e 145.

¹¹⁵ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 89 e 108-109.

¹¹⁶ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 140, 144 e 150.

¹¹⁷ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 113-135.

¹¹⁸ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 43, 51, 53, 58, 80, 112, 156 e 161.

¹¹⁹ Cf. Campos, F., *Idem*, v.g. pp. 80, 103 e 166.

¹²⁰ Cf. Campos, F., *Idem*, v.g. pp. 54, 113, 141, 155 e 194.

¹²¹ Cf. Campos, F., *Idem*, v.g. pp. 54 e 161

¹²² Cf. Campos, F., *Idem*, p. 80.

¹²³ Cf. Campos, f., *Idem*, pp. 53-54 e Hutcheon, Linda, *Op. Cit.*

¹²⁴ Cf. Campos, F., *A Esm. Part.*, p. 54.

jo de vingança?..."¹²⁵ E esta foi plenamente conseguida. Não se tornou D. Filipa apenas uma das poucas pessoas em quem D. João II confiava, tanto sentimentalmente, como na auscultação de sábios conselhos governativos¹²⁶. Foi ela que, com o seu relato, influenciou decisivamente toda a política do *Príncipe Perfeito*, não só prosseguidor da política governativa do seu avô materno, com quem muito cedo se identificou, como também teve sempre presente Alfarrobeira, vingando-se dos opositores do avô (lembremos de que D. Fernando não é apenas um conspirador; é também o neto do arqui-rival do avô de D. João II), favorecendo os seus simpatizantes e evitando os erros de Alfarrobeira. Ou neles caindo?¹²⁷ Comenta Resende a determinado momento: "A sombra dele [Infante D. Pedro] seguia-te ou eras tu que lhe seguias as pegadas?"¹²⁸. Por isso, D. João II além de ser metaforicamente definido como uma "coruja", que sabe esperar pacientemente¹²⁹, como um "falcão", que sabe atacar com eficácia no momento certo¹³⁰, ou ainda como "a esmeralda partida", fruto de um momento de arrebatada paixão entre os seus pais¹³¹, Resende, claramente, no capítulo "Tu" define-o da seguinte forma: "Mas eu tenho como certo que te deram peçonha. A evidência? Então não se enxerga? Ali, em casa da rainha, rodeado de ódios velhos e novos... e de ambições nascentes... Quem? Quem? Quem? Como tu perguntavas quando... Ah, meu senhor! Tu és o último auto da tragédia de teu avô Pedro, em ti se perfaz Alfarrobeira!..."¹³² Qual sacerdotisa de um oráculo edipiano, tia Filipa acaba por precipitar a tragédia de um Édipo quatrocentista. Até a demanda de Prestes João da Índia, empreendida por ordem de D. João II, poderá, segundo Resende, ter tido a sua motivação nas "histórias maravilhosas" reactualizadas por D. Filipa aos jovens sobrinhos, onde se aludia a "esse rei cristão das terras distantes"¹³³.

A inversão total da ordem cronológica dos factos, focando um Rei poderoso, como foi o *Príncipe Perfeito*, receado e respeitado pelos Reis Católicos, já em câmara ardente no início do romance visa *ab initio* salientar a inabilidade do poder face à democrática morte. A isotopia da mortalidade humana a que o poder terreno nada pode obstar¹³⁴ conduz

¹²⁵ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 43.

¹²⁶ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 449-450, 495-498 e 501.

¹²⁷ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 161, 403, 448-449, 476-477, 496, 529-530, 541, 552, 606, 654 e 664-655. O peso da influência de D. Filipa na vida de D. João II e na da Princesa D. Joana é partilhado pela historiografia, nomeadamente por Manuela Mendonça, cap. "Educação e Ambiente" in *Op. Cit.*, pp. 63-86.

¹²⁸ Cf. Campos, F., *A Esm. Part.*, p. 375.

¹²⁹ Cf. Campos, F., *Idem*, cap. "A coruja", pp. 441-511.

¹³⁰ Cf. Campos, F., *Idem*, cap. "O falcão", pp. 513-571.

¹³¹ Cf. Campos, F., *Idem*, cap. "A esmeralda partida", pp. 163-195, sobretudo p. 176 e cap. "tu", p. 675.

¹³² Cf. Campos, F., *Idem*, p. 655. O sublinhado é nosso.

¹³³ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 45.

¹³⁴ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 651-652.

Resende a constantes focalizações do monarca no seu apogeu imediatamente seguidas por focalizações no seu declínio¹³⁵ ou ainda à oposição entre a mortalidade humana e a eternidade da natureza¹³⁶, tópico que, não sendo original, se enquadra, todavia, perfeitamente na obra. Aliás, a insistência na morte solitária do monarca e na modéstia pouco enobrecedora de um cortejo fúnebre aviado à pressa, significativamente relatado em narração simultânea, visa este mesmo rebaixamento do monarca à condição de simples mortal¹³⁷.

A questão isotópica do poder em *A Esm. Part.* é explorada de vários ângulos: a política como um jogo de xadrez¹³⁸, onde as personagens ou jogam ou são jogadas (a Rainha Isabel de Castela é sem dúvida uma jogadora, enquanto Leonor de Trastâmara, a "rainha de marfim", e a Beltraneja são claramente trebelhos de um jogo de que não possuem o controlo); a superioridade da visão do soberano em relação à visão dos humildes¹³⁹; a política como um actualíssimo sucessivo erguer e derrubar de estátuas, de que o Infante D. Pedro tem a clara consciência¹⁴⁰; a política como domínio exclusivamente masculino ou não¹⁴¹; as relações entre o poder temporal e o poder espiritual¹⁴²; a política como a arte do fingimento, dado intemporal e universal¹⁴³; a concepção paternalista e centralizadora do poder real de D. João II *versus* a concepção feudalizante do *primus inter pares*¹⁴⁴; a política ao serviço *da lei e da grei versus* as arbitrariedades e abusos de poder¹⁴⁵; o poder régio como uma prisão¹⁴⁶; a actualíssima questão da centralização do poder em Lisboa *versus* o país real¹⁴⁷; o fausto da corte como estratégia de poder¹⁴⁸; e a política como um poder gerador de conflitos entre as razões do coração e a razão de Estado¹⁴⁹.

¹³⁵ Cf. Campos, F., *Idem*, v.g. pp. 26, 32-33, 288, 407, 492, 625-626 e 671

¹³⁶ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 11 e 89.

¹³⁷ Cf. Campos, F., *Idem*, v.g. p. 39: "Morreres abandonado, um tal rei! Ires aí às costas de mula, metido em quatro tábuas disfarçadas à pressa de estofos reais, aos solavancos por carreiros pedragulhentos no segredo da noite!..."

¹³⁸ Esta é uma metáfora recorrente na obra. Cf. cap. "O rei de marfim", sobretudo pp. 42-43 e 67; cap. "A rainha de marfim", sobretudo pp. 106 e 109 e ainda pp. 161, 306, 407 e 488.

¹³⁹ Cf. Campos, F., *A Esm. Part.*, v.g. pp. 12-13, 15-16 e 201.

¹⁴⁰ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 102-103, 134 e 184.

¹⁴¹ Este assunto será desenvolvido em capítulo próprio.

¹⁴² Cf. Campos, F., *A Esm. Part.*, v.g. pp. 49-50, 82-83, 123, 224-225, 410-411, 459 e 563.

¹⁴³ Cf. Campos, F., *A Esm. Part.*, pp. 363-365.

¹⁴⁴ Cf. Campos, F., *Idem*, *passim*, sobretudo pp. 407-408 e pp. 451-463.

¹⁴⁵ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 419-427, 464-466 e 543.

¹⁴⁶ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 333 e 554.

¹⁴⁷ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 543.

¹⁴⁸ Cf. Campos, F., *Idem*, v.g. pp. 457-458; 589-590, 599-601; 616-637 e Elias, Norbert, *A Sociedade de Corte*, trad. de Ana Maria Alves, Lisboa, Editorial Estampa, 2ª ed., 1995 (ed. original: *Die Höfische Gesellschaft*, Hermann Luchterhand Verlag Darmstad und Neuwied, 1969).

¹⁴⁹ Cf. Campos, F., *A Esm. Part.*, p. 525 e toda a relação entre Ana de Mendonça e D. João II, onde o coração luta com as razões de Estado.

Finalmente, é preciso considerar que *A Esm. Part.* é um romance concebido com uma motivação realista para ser verosímil, isto é, dando a este trabalho de ficção a aparência do normal e do verídico. O grau de referencialidade de personagens, acções, datas e espaços contribui decisivamente para tal verosimilhança. Relativamente às personagens históricas, é toda a caracterização que assenta numa motivação psicológica verosímil de acordo com as acções que lhes são historicamente tributadas (v.g., Isabel de Castela repreendendo o seu marido e capitães do exército de Castela¹⁵⁰). A inclusão de textos historicamente referenciáveis, como cartas¹⁵¹, sermões¹⁵², arengas¹⁵³, sentenças¹⁵⁴, testamentos¹⁵⁵ e pregões¹⁵⁶ com uma mancha tipográfica destacável e uma linguagem mais arcaizante do que a globalidade do romance adjuva igualmente a motivação realista da obra. A cor local foi obviamente construída com sentido de verosimilhança. Aquela não abrange apenas detalhes como a indumentária (quer feminina, quer masculina)¹⁵⁷, meios de transporte¹⁵⁸, cargos hoje sentidos como pretéritos¹⁵⁹, realidades como o código da cavalaria¹⁶⁰ e o corso¹⁶¹, arcaísmos linguísticos¹⁶², entre outros. A criação do ambiente histórico é conseguida também através de uma recriação rigorosa de uma mentalidade sentida por nós como outra: uma mentalidade em transição, ainda arreigada a traços medievais, como a teoria geocêntrica, a crença em ciápodas, amazonas e sereias e a visão da mulher como demónio tentador, mas com novos horizontes a que as navegações portuguesas deram um valioso contributo¹⁶³. Isso reflecte-se também ao nível da linguagem: o "leão" e o "elefante"¹⁶⁴ passam a pertencer ao universo do conhecimento empírico da fauna e também ao universo linguístico do português moderno. Repare-se que realidades como execuções em plena praça pública¹⁶⁵, enforcados na via pública¹⁶⁶ ou a estimação

¹⁵⁰ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 308.

¹⁵¹ Cf. Campos, F., *Idem*, v.g. pp. 90, 113-135, 313, 318, 388, 444, 526, 574, 583 e 586.

¹⁵² Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 82-83, 225-226 e 268-271.

¹⁵³ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 442-443, 445, 458-463, 628-629.

¹⁵⁴ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 437-438, 532 e 540.

¹⁵⁵ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 187-189.

¹⁵⁶ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 562-563.

¹⁵⁷ Cf. Campos, F., *Idem*, v.g. pp. 319-320, 391-394, 528, 541, 611 e 626-627.

¹⁵⁸ Cf. Campos, F., *Idem*, v.g. pp. 39, 48, 213, 224, 447, 558 e 659.

¹⁵⁹ Cf. Campos, F., *Idem*, v.g. moço de câmara e de escrivãinha (pp. 13-14), coudel-mor (p. 538), escrivão da puridade (p. 539), açafata (p. 204) e condestável do reino (p. 134).

¹⁶⁰ Cf. Campos, F., *Idem*, v.g. pp. 146-147, 232-233 e 347-348.

¹⁶¹ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 223-224.

¹⁶² Cf. Campos, F., *Idem*, *passim*. Note-se, v.g., o uso de "infante" sem género marcado, donde "infante Beatriz".

¹⁶³ Cf. Campos, F., *Idem*, v.g. pp. 13-15 e 66-67.

¹⁶⁴ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 16-17 e 23-24.

¹⁶⁵ Cf. Campos, F., *Idem*, v.g. pp. 170, 173, 253-254 e 532-538.

¹⁶⁶ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 53.

da violação de uma mulher casada como crime de menor monta¹⁶⁷ podem parecer inverosímeis para a nossa época, mas são verosímeis de acordo com o grupo de referência a considerar: o mundo português do século XV. Lembremo-nos ainda de que o factual pode parecer-nos inverosímil: as notáveis passagens do "decegado" na Batalha do Toro¹⁶⁸, da destreza esgrimística de D. João II¹⁶⁹ ou ainda do cómico aluimento da ameia junto da câmara do mosteiro onde os Príncipes Afonso e Isabel de Castela passam uma fogosa noite de núpcias¹⁷⁰ são narradas com verosimilhança e, embora nos pareçam improváveis, baseiam-se, contudo, em factos verídicos¹⁷¹.

Não obstante, este romance tem espaço para o sobrenatural, curiosamente muito associado, ainda que não em exclusivo, ao universo feminino¹⁷²: há lugar para sereias, Amazonas e licornes somente domáveis por virgens, misteriosas aparições de seres femininos, submissões a rituais supersticiosos em promessa de fecundidade, sonhos proféticos de santas princesas e a morte personificada em figura de mulher... Estes elementos sobrenaturais e/ou fantásticos conferem uma dimensão maior a este romance histórico, levando-o para além do facto histórico. Ora esta transcendência da História é uma característica, segundo E. Wesseling, da ficção histórica modernista¹⁷³.

Face a tudo o que foi dito, podemos concluir da modernidade de *A Esm. Part.*, de F. Campos, bem como da sua filiação no romance histórico pós-moderno. Os motivos são suficientemente fortes: complexidade estrutural, centralização da narrativa numa personagem referencial de grande destaque historiográfico, transcendência da História, inclusão (ainda que singularmente) de uma passagem de sabor paratáctico, como irá ser visto em capítulo posterior e, principalmente, adopção de um discurso típico das metaficções historiográficas pós-modernas estudadas por Linda Hutcheon, que problematiza o conceito de verdade histórica e a real possibilidade de acesso ao passado.

A análise textual realizada permite, concomitantemente, deduzir já do peso do universo feminino nesta obra de Fernando Campos e é nesse sentido que prosseguimos o nosso trabalho.

¹⁶⁷ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 409-410.

¹⁶⁸ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 343-344.

¹⁶⁹ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 206-207.

¹⁷⁰ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 625.

¹⁷¹ Cf. Resende, Garcia de, *Crónica de D. João II e Miscelânea*, pp. XX e 169; Franco, Chagas e Soares, João Lopes, "O Decegado", in *Folheto Explicativo dos Quadros da História de Portugal*, Lisboa, Ed. Paulo Guedes, 1929, pp. 31-32 e Oliveira, Manuel Alves de, "Almeida, Duarte de, o Decegado", in *O Grande Livro dos Portugueses*, Lisboa, Círculo de Leitores, Imp. 1991, p. 25.

¹⁷² A este assunto nos dedicaremos em capítulo próprio.

¹⁷³ Cf. Wesseling, E., *Op. Cit.*, pp. 79-81.

III. O universo feminino, o casamento, o amor, o prazer e a sociedade em *A*

Esmeralda Partida.

"Dicen que me case yo;
no quiero marido, no."

(Gil Vicente, *Auto da Sibila Cassandra*)

III.1. Prolegómenos.

É inquestionável que o universo feminino não ocupa em exclusivo a diegese de *A Esm. Part.*, de F. Campos, nem que esta tem por protagonista e narrador primário personagens femininas. Isto não compromete, contudo, a relevância de tal universo. É um facto que determinadas personagens femininas estão apenas ao serviço da humanização de D. João II, mas de modo algum essa é a função da maioria dessas personagens. Estas são parte activa de dois mundos: as esferas pública e privada da vida dos estadistas da Casa de Avis. Algumas, como Isabel de Castela, de modo algum, vivem na sombra dos maridos, mas assumem a dianteira da H(h)istória.

A época focada pela diegese desta obra é particularmente ingrata para a mulher, a todos os níveis: o final da Idade Média. Sendo uma obra de motivação realista, como já ficou comprovado, o seu universo feminino revela atitudes e comportamentos sociais verosímeis com os dados historiográficos, aspecto a focar particularmente neste capítulo, uma vez que todos os outros aspectos (político, religioso, etc.) daí decorrem.

O universo feminino do romance em questão revela que nascer homem ou mulher em qualquer sociedade não é um dado biológico neutro, mas que este dado é depois trabalhado culturalmente, é fruto de uma socialização, o que é notório no carácter androcêntrico da cultura medieval, agonizante na época abordada pela obra de F. Campos, e que estava estruturada pelo pensamento aristotélico e judaico-cristão. As páginas da *Ética a Nicómano* e da *Política* de Aristóteles, bem como as do *Económico*, texto pseudo-aristotélico, e numerosas passagens bíblicas, nomeadamente epístolas paulinas, defendem a submissão da mulher ao homem. Assim, a mulher revela não apenas uma alteridade biológica, mas também é fruto de uma diferenciação baseada em papéis atribuídos pela sociedade. Eis o sentido subjacente à frase beauvoiriana "On ne naît pas femme: on le devient" que F. Campos explora nesta obra¹.

¹ Cf. Beauvoir, Simone, *Op. Cit.*, Vol. I, p. 285; Klapisch-Zuber, Christiane, *Op. Cit.*, pp. 13-30; Casagrande, Carla, "La femme gardée", *Idem*, pp. 83-116; Vecchio, Silvana, "La bonne épouse", *Idem*, pp. 117-145; Opitz, Claudia, "Contraintes et libertés", *Idem*, pp. 277-335; *Bíblia de Jerusalém*, S, Paulo, I Epístola aos Coríntios, caps. 7 e 11, Epístola aos Efésios, cap. 5, vv. 21-33 e I Epístola a Timóteo, cap. 2, vv. 9-15;

Mas, talvez mais importante ainda do que isso é o facto do tratamento dado às personagens femininas neste romance histórico ser espelho daquela que consideramos a principal conclusão de estudos historiográficos mais sérios e aprofundados sobre a mulher medieval: não é possível reduzi-la a um tipo, atribuindo-lhe o senso-comum um papel de total passividade, principalmente entre as castelãs². De modo que em *A Esm. Part.* não está retratada a mulher medieval mas várias mulheres, revelando (o que nos interessa aqui particularmente) uma grande diversidade de comportamentos sociais.

III.2. A antroponímia feminina

Esta questão, por ser marca primeira da individualidade humana, figura necessariamente no início deste novo capítulo. A "etiquetagem"³ da maioria das personagens femininas revela o condicionamento a que está sujeito o autor ao ter optado por um romance histórico documental. São personagens historicamente referenciáveis e o seu nome está pois pré-determinado. Contudo, o preenchimento desse semantema é feito de forma gradual e não abrupta, como acontece na narrativa clássica. Por outro lado, a "etiqueta" da personagem feminina relaciona-se estreitamente com a focalização e demonstra ser um paradigma gramaticalmente rico, isto é, heterogéneo e variado, revelador dos eixos fundamentais associados ao universo feminino.

Vejamos o caso de Joana de Aragão ou Joana, a Beltraneja. A sua identificação é progressiva. Antes mesmo de ser referido o seu antropónimo feminino (Joana), a personagem é apresentada em relação ao universo masculino, dentro do núcleo familiar: ela é filha de Henrique IV de Castela, sendo omitido por enquanto o nome da mãe. É indicada a idade, doze anos (o que corresponde à maioridade feminina naquela época⁴). Em seguida, pela focalização de D. Afonso V, sabemos que Henrique IV deseja ver a filha casada com ele, sendo ela sua sobrinha e o pomo da discórdia na sucessão ao trono de Castela, disputado por Isabel, irmã de Henrique. A discórdia envolve uma questão delicada só levemente afluída numa conversa exclusivamente tecida por personagens masculinas, o conselho do Rei: ela seria "filha de coito danado". O Rei ora a apelida de "sobrinha", ora de "futura esposa", mas nunca pelo nome próprio, o que é muito formal. Pela focalização de Fernan-

King, Margaret L., *Op. Cit.*, *passim* e Rector, Monica, *Mulher: Objecto e Sujeito da Literatura Portuguesa*, Porto, Ed. Universidade Fernando Pessoa, 1999, pp. 47-49.

² Cf. "In short, mediavel women were conformed to no «type», in respect of mentality, possessions, activities, tastes, interests, or (...) «status». They were certainly not all tame in the «man's world»." (Beard, Mary R., *Op. Cit.*, p. 240)

³ Cf. Hamon, Philippe, "Pour un statut sémiologique du personnage", in *Poétique du Récit.*, pp. 115-180.

⁴ Cf. Duby, Georges, *Mâle Moyen Age. De l'Amour et autres Essais*, pp. 38-39.

do de Aragão e dos embaixadores castelhanos, Joana aparece-nos como "sobrinha Joana de Aragão", mas também como "a Beltraneja"⁵, termo explicitado numa posterior conversa, entre mulheres do povo⁶. A mãe de Joana é igualmente apresentada no seio do núcleo familiar em relação ao universo masculino, em consonância com a sub-autoridade das mulheres nesta época: antes de ser designada pelo seu antropónimo feminino (Joana) é identificada por estas mulheres como "Filha do rei Duarte, irmã do nosso rei Afonso, casada com o rei Anrique"⁷. Segundo as mesmas (o que corresponde a boatos coevos) o Rei seria estéril e depois de se ter certificado bem do mesmo, experimentando todo o tipo de mulheres, alcovitou ele mesmo a Rainha com o privado Beltrán de la Cueva de quem teria imediatamente engravidado, dando à luz "essa a que chamam a Beltraneja"⁸. Onde a oposição de Isabel à sucessão desta menina então com doze anos ao trono de Castela.

A focalização destas mulheres do povo sobre outras mulheres é muito pertinente. Primeiro, é um recurso narrativo de que se socorre F. Campos para transmitir informação histórica pela forma mais dinâmica do diálogo. Segundo, se por vezes não é especificado o género das personagens que compõem o povo comentando determinados factos, quando essa identificação é feita, o autor opta geralmente por personagens femininas populares para protagonistas desses diálogos, e este é um artifício narrativo recorrente em *A Esm. Part.*⁹. São geralmente personagens anónimas, isto é, sem direito a nome próprio, facto indiciador do seu estatuto de personagens-tipo: elas representam o povo, como o nível popular da sua linguagem denuncia. Contudo, estas personagens estão perfeitamente individualizadas e valem por si próprias como mulheres, não sendo apresentadas em relação ao universo masculino. Interpelam-se por "vizinha", "comadre", "madre", "nha mãe", "filha", "mana(s)", ou ainda "prima(s)", isto é, num seio estritamente feminino¹⁰. O narrador elege duas mulheres do povo, nominalizadas, Aldonça e Cepriana, para representar a alegria da comemoração popular do baptizado do Príncipe João¹¹. E são estas vozes populares que no feminino funcionam qual coro da tragédia grega, dando ao leitor a perspectiva popular de muitos factos da vida de homens e mulheres do seu tempo, humanizando todo um passado histórico. De sorte que podemos inaugurar o rifão "*Vox feminae, vox populi*" para este romance. Mas "*Vox populi, vox Dei*"? Repare-se que como protagonistas destes

⁵ Cf. Campos, F., *A Esm. Part.*, pp. 283-286.

⁶ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 298-301.

⁷ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 299.

⁸ Cf. Campos, F., *Ibidem*.

⁹ Cf. Campos, F., *Idem*, v.g. pp. 243-247, 252-254, 260-261, 430, 490, 503-504, 541, 562, 626, 671-675.

¹⁰ Cf. Campos, F., *Ibidem*.

¹¹ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 178-179.

diálogos, é atribuído à mulher do povo um traço muito vulgarmente associado à feminilidade: a coscuvilhice. Prática social tendo por espaços de eleição os adros das igrejas e os lares, é pela voz e pelo olhar destas personagens femininas que a mulher se revê. Algumas são vituperadas, mesmo caluniadas, como Joana, a Beltraneja, D. Leonor, esposa de D. João II, suspeita de ter forçado um aborto, e até a própria Princesa Joana, historicamente conhecida como "Santa Joana"¹². As mesmas são defendidas por outras mulheres que participam na conversa, apelidando as coscuvilheiras de "peçonhentas" ou, num lance surpreendente, reconhecendo à mulher o direito de se divertir e sentir prazer¹³. Outras ainda são plenamente elogiadas e alvo de admiração pelo seu carácter varonil e vigor governativo, como Isabel de Castela, que enfrenta o marido e sobre o qual tem claro ascendente¹⁴.

A riqueza da construção da personagem Beltraneja e sua "etiquetagem" não se esgotam, pois, por aqui, mas dependem directamente das diversas focalizações que a têm por objecto: para o então Príncipe João ela é a "rainhinha", dama importante mas plenamente manobrável num jogo político, "trebelho de maior importância neste xadrez"¹⁵; o narrador Resende hesita entre "rainha-menina", "a menina", "a jovem rainha", por vezes "a rainha Joana" ou somente "Joana"¹⁶; Isabel de Castela refere-se-lhe como "a freira minha sobrinha" enquanto o embaixador português se lhe refere por "rainha Joana" quando a derrota da Batalha do Toro não foi reconhecida nem por Portugueses nem por Castelhanos e lhe foi destinado o convento¹⁷; na focalização claramente depreciativa do Duque de Bragança e de Isabel de Castela, Joana é a "*muchacha*", "essa *muchacha* Joana"¹⁸; e, finalmente, quando Portugal e Castela chegam a um acordo, Joana passa a ser tratada no nosso território por "a Excelente Senhora"¹⁹. Assim nasce uma personagem.

Note-se ainda que algumas personagens femininas não têm sequer o direito a antropónimo, ainda que individualizadas. Por exemplo, a mulher de Pero de Mendanha é apenas a mulher de Pero de Mendanha, que juntamente com o marido organiza uma gran-

¹² Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 243-247, 260-261, 298-301 e 503-504.

¹³ Cf. campos, F., *Ibidem*.

¹⁴ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 298-301.

¹⁵ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 331 e 407.

¹⁶ Cf. Campos, F., *Idem*, v.g. pp. 331, 350-351, 416 e 431.

¹⁷ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 487-488. Enquanto não é assinado o tratado de paz das Alcáçovas que põe termo à guerra entre Portugal e Castela, é interessante notar a oscilação entre "rainha" e "princesa" no tratamento de Isabel de Castela e da Beltraneja, pelas partes em conflito nas missivas diplomáticas, uma vez que nenhum dos dois lados reconhecia a dama do adversário como rainha (Cf. Campos, F., *Idem*, v.g. pp. 309-310).

¹⁸ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 488 e 494.

¹⁹ Cf. Campos, F., *Idem*, v.g. pp. 429, 489, 493, 509, 639-640.

de recepção ao Príncipe João no seu regresso de Castela²⁰. Outras são apenas identificadas sobretudo ou quase em exclusivo na sua condição de mães - imagem omnipresente e intemporal da mulher - ²¹ como Branca Coutinho, esposa de João da Silva e mãe de Aires da Silva. Ela é o veículo que trouxe Aires da Silva ao mundo, esse sim, personagem estruturalmente pertinente para o romance²².

Porém, sublinhe-se bem, tal acontece com um número limitado de personagens femininas e só entre as personagens secundárias de menor relevância estrutural para a obra, já que as personagens femininas com estatuto diferencial, ou seja, D. Leonor de Trastâmara, as Rainhas Isabel de Portugal e de Castela, a Princesa Joana, a Rainha D. Leonor, Ana de Mendonça, D. Filipa e a Infanta Beatriz, feita uma análise à frequência das suas denominações, surgem sobretudo invocadas ou pelo seu nome próprio, não lhe sendo acrescentado qualquer grau de parentesco em relação ao universo masculino, ou então pelo seu estatuto social, seja ele rainha, alteza, princesa, infanta, senhora, e só por último é que surgem como mães, filhas, esposas, cunhadas, tias, irmãs ou primas de personagens masculinas ou femininas. Única excepção feita a D. Filipa, que maioritariamente surge na narrativa na qualidade de "tia Filipa", a que se segue simplesmente "Filipa" em número de ocorrências e depois outras designações com uma frequência bastante mais rara.

Para personagens não-referenciais, F. Campos escolhe nomes femininos muito correntes na Idade Média porque religiosos ou associados a virtudes elogiadas entre as mulheres, alguns dos quais hoje sentidos como arcaicos, o que convém a este romance histórico: "Mary", "Constance", "Glória", "Brites", "Clarence", "Maria Frome", "Inês Gonçalves", "Olga" "Joana", "Aldonça", "Cepriana" e "Constança Gonçalves"²³. Curiosamente, a "etiqueta" das duas primeiras não corresponde ao seu perfil comportamental. A motivação é por isso invertida. A penúltima personagem citada, ao atribuir poderes a ervas, toma uma atitude que torna directamente motivado o seu antropónimo, já que este se relaciona etimologicamente com S. Cipriano, conhecido feiticeiro antes de se ter convertido ao Cristianismo²⁴. Os antropónimos femininos "Amine" (árabe) e "Melca" (hebraico)

²⁰ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 359.

²¹ Um estudo feito numa abordagem linguística permitiu revelar que a imagem da mulher na cultura portuguesa é primeiramente associada a mãe, tanto no imaginário feminino, como no masculino (Cf. Marques, Maria Emília Ricardo, "Imagem: Mulher", in *Estudos sobre as Mulheres*, pp. 17-56.

²² Cf. Campos, F., *A Esm. Part.*, p. 292.

²³ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 16, 55-56, 105-106, 153-154, 178, 424, 566-568 e 576.

²⁴ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 55-56, 178 e 566-568 e Franco, Isabel Maria Pedroso, "A Mulher no Couto de Santo Tirso nos Finais da Idade Média", in *Em Torno da História das Mulheres - Seu Contributo para a Construção de Portugal*, 2º Encontro da Associação Portuguesa de Investigação Histórica sobre as Mulheres, Universidade Portucalense - FLUP, 11 e 12 de Maio de 1999.

resultam de uma escolha consciente por parte do autor de uma nomeação dignificante para personagens não-referenciais que têm no romance um percurso sofrido mas que revelaram ao longo do mesmo um sentido muito próprio de dignidade. De facto, o primeiro é uma variante do nome da mãe do profeta Maomé (Amina), relacionando-se com as noções valorativas de "confidente" e de "eleito"²⁵. E ela foi de facto a eleita de Vicente Simões. "Melca" reúne, na etimologia hebraica, os significados enobrecedores de "rainha" e de "divino", para além de ser o nome de uma personagem bíblica, filha de Salfaad, pertencente a um clã patriarcal de Israel, que, juntamente com as suas irmãs, merece um destaque especial na Tora, pois que se uniram na reclamação da herança de seu pai, o que obtiveram com justiça e aprovação de Jeová²⁶.

Esta análise, de incidência sobretudo social, revela deste modo o grau de autonomia do universo feminino em relação ao universo masculino em *A Esm. Part.*, isto é, este não aparece sistematicamente como ponto de referência daquele.

III.3. Moças e mulheres do povo.

As personagens femininas agrupáveis no terceiro estado são geralmente personagens planas, correspondentes aos estereótipos de personagens populares, algumas sem direito a qualquer nomeação, nunca prolixamente retratadas: apenas dois ou três traços físicos. A caracterização psicológica é indirecta, exigindo um leitor activo.

Quando moças, ora são ingénuas, educadas por mães atentas mas supersticiosas e ciosas da virgindade das filhas (é diferente o caso dos filhos)²⁷, ora, podendo contactar com personagens masculinas, revelam curiosidade e desejo: caso das moças lavadeiras, que junto do rio vêem nadar o Príncipe João; caso das moças da estalagem inglesa, particularmente Constance, que aprecia visivelmente, comentando, os atributos físicos do Infante D. Pedro, que toma banho perante as mesmas. Acções verosímeis dentro dos costumes da época, desconhecadora da noção de privacidade, nem por isso as moças portuguesas e inglesas deixam de se sentir menos afogeadas, sendo notório o prazer que retiram do contacto visual²⁸.

²⁵ Cf. Campos, F., *A Esm. Part.*, pp. 215-219 e 234-237; Gravelaine, Frédérique de, *Encyclopédie des Prénoms. Symboles, Étymologie, Histoire et Secrets de 6000 Prénoms*, Préface de Jean Chevalier, Paris, Robert Laffont, 1989, p. 351 e Mourre, Michel, "Mahomet, Mohammed", in *Dictionnaire Encyclopédique d'Histoire*, Paris, Bordas, nouvelle édition, 1996, Vol. III, pp. 3431-3432 (1ª ed.: 1978).

²⁶ Cf. Campos, F., *A Esm. Part.*, p. 665 e *A Bíblia de Jerusalém, Números*, caps. 26-27.

²⁷ Cf. Campos, F. *A Esm. Part.*, pp. 243 e 507.

²⁸ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 55-56 e 200-201 e Elias, Norbert, *Op. Cit.*, pp. 53-79.

A virgindade era, aliás, um valor feminino de máxima importância na Idade Média, não sendo de admirar que a mesma estivesse rodeada de superstições, tanto mais que o sexo era tema tabu. Este estado de coisas é explorado em *A Esm. Part.*: Só uma rapariga virgem poderia dominar um licorne, no relato de um marinheiro imaginativo; D. Jaime poderia ser curado, segundo os médicos florentinos, dormindo "*con una fanciulla*"; uma mãe, ciosa da virgindade da filha, aconselha esta a sair da janela, porque olhar a noite pode "abrir a morada"²⁹.

Mas casar era a meta de toda a moça da época. D. Filipa e Resende, enquanto narradores, conferem às "moças casadoiras" e não só um papel de aparente passividade na prossecução desse objectivo. D. Filipa relata como os olhares, risos e cochichos solícitos de donas e moças iam atrás do seu belo irmão D. Jaime³⁰. Pero de Alcáçova receia que as mulheres engracem com Vicente Simões, o que poderia fazer abortar a secreta missão a Arzila³¹. A atenta observação, com "gelosias e olhos brilhantes", dos possíveis pretendentes e a arte da sedução em bailes integrados em festas populares são as armas das "moças casadoiras"³². A obra vai mais longe, indicando casos de relações extra-matrimoniais. O Rei tem de legitimar filhos nascidos das relações entre mulheres solteiras e clérigos³³. Na focalização de uma mulher do povo, o Rei Anrique experimentou de tudo, incluindo "moças virgens"³⁴. Por último, tia Filipa opta pelo termo "amiga" para designar a relação entre a bordadeira do paço e Fernão da Fonseca, quando este lhe pede auxílio após Alfarrobeira³⁵. Ora este termo designa um tipo de cantiga trovadoresca, onde a "*amiga*" não tem o sentido contemporâneo e onde esta por vezes perde a virgindade com o seu amigo. As moças estão, ainda, sujeitas à brejeirice popular. Um moço, assistindo ao desembarque de um elefante, pergunta às moças que também ali admiram o animal exótico: "«Como será o meco dele, ó cachopas?»"³⁶.

Quando mulheres, as personagens femininas são vigorosas e resolutas, física e verbalmente, tendo por vezes o vitupério na boca. Esta linguagem brejeira confere um maior realismo às palavras das mesmas³⁷. Determinadas, não correspondem ao estereótipo da mulher passiva e submissa, cujo único espaço é o recesso do lar, cozinhando e varrendo a

²⁹ Cf. Campos, F., *A Esm. Part.*, pp. 14, 191 e 507. Este é um assunto a enquadrar em capítulo posterior.

³⁰ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 191.

³¹ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 214.

³² Cf. Campos, F., *Idem*, p. 618.

³³ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 480 e 558.

³⁴ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 299.

³⁵ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 159-160.

³⁶ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 23-24.

³⁷ Cf. Campos, F., *Idem*, v.g. pp. 18, 81 e 243-247.

casa do marido. Todas exercem um ofício, embora relacionado com tarefas mais domésticas: tia Brites é cozinheira nos paços reais de Lisboa, personagem tipicamente popular até no pormenor da "face rosada", uma simpática bonacheirona, confidente maternal de Resende a quem este reconhece uma irresistível capacidade persuasiva de extorquir segredos³⁸; a senhora Clarence é a camareira de uma estalagem inglesa, onde tem às suas ordens Constance e Mary como criadas de servir³⁹; outras mulheres, sem direito a nomeação, revelam-se como regateiras, moças aguadeiras, vendedoras ambulantes de diversos produtos na baixa lisboeta, costureiras de velas latinas, trabalhando nos estaleiros ao lado dos homens, criadas de servir em paços senhoriais ou estalagens, mondadeiras do pão, bordadeiras do paço, amas de leite, alimentadoras de porcos, abortadeiras (a "tecedeira-de-anjos") e as inevitáveis lavadeiras e fiandeiras⁴⁰. Estas mulheres exercem actividades que o romance liga ao universo feminino, pois nenhuma personagem masculina as desempenha, sendo todas as fiandeiras desta obra velhas, o que lhes confere um prestígio e saber de experiência feito. Fiando às portas das casas, tudo parecem saber e por isso F. Campos as coloca como informadores preferenciais dos enviados à procura do desaparecido D. Afonso V e coloca uma velha fiandeira como mulher de virtude vaticinadora do envenenamento de D. João II, a quem tenta em vão avisar⁴¹.

Há ainda os curiosos casos de "Domingas Mamuda merceeira", denominação que funciona como um todo e claramente motivada, e da viúva Constança Gonçalves, que escapam em parte ao senso-comum que rodeia a mulher medieval. Se os atributos físicos e verbais da primeira são típicos do povo, a determinação com que aparece no meio de personagens masculinas, acompanhada pela sua ajudante de ofício, defendendo os seus direitos face a uma Rainha injusta (e insurge-se não por D. Leonor de Trastâmara ser mulher, mas pela política legislativa que prejudica os seus interesses) surpreende o leitor.⁴² A mesma atitude, em circunstâncias diversas, tem a segunda personagem citada, que no meio de outros homens e mulheres, reclama à justiça pelos seus animais roubados⁴³.

As mulheres do povo que trabalham nos paços das suas amas são um importante intermediário entre estas e o exterior, isto é, funcionam como personagens embraiado-

³⁸ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 16. Atente-se na expressão "(...) saio lesto não vá ela atacar de novo."

³⁹ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 55-56.

⁴⁰ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 20-22, 90, 160, 200-202, 245-247, 299, 385, 397, 400, 504, 642 e 669.

⁴¹ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 400, 642 e 669.

⁴² Cf. Campos, F., *Idem*, p. 81.

⁴³ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 420-424.

ras⁴⁴, dada a relativa reclusão a que as personagens femininas da nobreza estão votadas. É por isso habitual as damas serem descritas em espaços fechados. Por este ângulo, as personagens populares são privilegiadas em relação às suas congéneres nobres.

Aspectos mais materiais da maternidade são focados por Resende entre as mulheres do povo, com um disfemismo original. Elas aleitam as suas próprias crianças e as das mulheres nobres, porque a amamentação era considerada indigna do seu estado⁴⁵. As personagens populares não colocam esse *status quo* em causa. Pelo contrário, é com visível orgulho que uma mulher do povo afirma ter criado nos seus peitos a Beltraneja e com emoção que outra afirma ter sido ama de leite do Príncipe João⁴⁶. É uma personagem masculina e não feminina, Resende, na qualidade de narrador, que reflecte sobre este assunto, num tom disfemisticamente denunciativo: "Privaram-te dela [da tua mãe, D. Isabel], do azo de te acostumares a sentir-lhe o calor, o suor, o cheiro da pele, o afago dos beijos, o sabor do leite. Eu sei: vivesse, nunca lhe terias provado o quente da carne, cheirado a fragrância, chuchado as tetas inchadas. Rainhas não acalentam nem lhes dão de mamar. Órfão da pior das orfandades aos sete meses de idade!..."⁴⁷. Igualmente original é a focalização que tem por objecto as vozes de duas mulheres vizinhas: uma canta candidamente quadras populares de amor, enquanto a outra vitupera o próprio filho que *se borrou*, tendo ela de *alimpar a merda espalhada pelo chão*, que depois despeja pela janela, vituperando também os transeuntes que protestavam pelo facto⁴⁸. Esta focalização alternando uma e outra personagem feminina, simboliza a própria condição ambivalente da mulher do povo, capaz do gesto mais delicado e do gesto mais rude. É uma ambivalência resumida na frase: "Distanciavam-se o canto e as imprecações."⁴⁹. Mais: quando a jovem canta em quadras populares que o seu amor partira para o mar, sem provável regresso, ela emite nessa cantiga o desejo de o acompanhar, mesmo que isso represente uma ida sem volta. Esta cantiga, emitida junto de um "buraco escuro de um janelo", revela um desejo inconsciente de libertação da condição de encarceramento. Outras aceitam com toda a naturalidade aquilo que mais delas se espera: uma ranchada de filhos. A ama-de-leite da mãe da Beltraneja lamenta a sorte da sua senhora, exclamando: "«Joana! Pobre menina!

⁴⁴ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 159-160 e Hamon, Philippe, "Pour un statut sémiologique du personnage", in *Poétique du Récit*, pp. 115-180.

⁴⁵ Cf. King, Margaret L., *Op. Cit.*, pp. 24-31.

⁴⁶ Cf. Campos, F., *A Esm. Part.* pp. 202 e 299.

⁴⁷ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 297.

⁴⁸ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 17-18.

⁴⁹ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 18.

Criei-a a estes peitos e vi-a crescer. Jovem, muito bela, alegre... Quereis saber? Mulher para uma ranchada de filhos...mal empregada!»⁵⁰.

Moças e mulheres do povo aparecem também como alvo do estupro perpetrado por personagens masculinas pertencentes à nobreza, sobretudo em tempo de guerra⁵¹, correspondendo a um crime relativamente comum de acordo com os dados historiográficos. Ser moça de estalagem representava ser presa fácil para os apetites sexuais dos hóspedes. Casos de Constance, obrigada a esquivar-se ao assédio do pagem Martim Correia, e de "uma rapariga roliça" que, segundo sugestão de Fernão Caldeira, lavará muito bem os pés do seu companheiro Martim de Távora⁵². Na leitura dos capítulos do povo, em Pinhel, figuram no rol de queixas que homens do conde de Marialva vêm "forçando mulheres e moças". No entanto, não é pela voz das próprias que estas acusações são apresentadas perante o Príncipe João⁵³. Neste quadro se compreende que a mando deste, Pero Vaz invente como mentira plausível para poder entrar em Moura que ande fugido à justiça do Príncipe por "coisa pouca": "«Coisa pouca (...). Eu forcei uma mulher casada...»", o que não andarão muito longe da gravidade do "«eu roubei umas galinhas»" de acordo com outro companheiro⁵⁴.

Há um caso de adultério feminino que parece ocorrer entre o povo, dada a não identificação da "mulher casada" a que o narrador contrapõe o perdão real ao prevaricador, esse sim nobre e identificado⁵⁵.

As viúvas pertencentes ao povo são focadas não como economicamente desprotegidas, mas humanamente fragilizadas pela perda dos entes queridos. A expansão é por duas vezes invocada como potencial causadora da viuvez, estando a primeira passagem num paralelo sub-reptício com os dramas humanos do Ultramar português e a segunda passagem numa relação de intertextualidade com o episódio do Velho do Restelo. Aí, uma personagem feminina anónima, representante das mulheres, chorando, manda calar o velho, para não dar mau agouro. O choro, o luto e a procura de consolação junto das igrejas são os comportamentos sócio-religiosos associados à viuvez nesta obra⁵⁶. Há um caso específico, humanamente bem conseguido, em que uma personagem feminina, já viúva,

⁵⁰ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 299.

⁵¹ Cf. Campos, F., *Idem*, v.g. pp. 235-236 e 336.

⁵² Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 55-56 e 90 e Tavares, Maria José Ferro, "A Mulher e a sua Condição na Idade Média Portuguesa: Da Legislação à Realidade", in *Estudos sobre as Mulheres*, pp. 67-83.

⁵³ Cf. Campos, F., *A Esm. Part.*, pp. 419-420.

⁵⁴ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 409-410 e Tavares, Maria José Ferro, *Op. Cit.*, pp. 67-83.

⁵⁵ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 480.

⁵⁶ Cf. Campos, F., *A Esm. Part.*, pp. 17 e 225 e Camões, Luís Vaz de, *Os Lusíadas*, Lisboa, Círculo de Leitores, 12ª ed., 1984, Canto IV, estâncias 94-104, pp. 178-181 (ed. original: 1572).

Leonor de Trastâmara, inflige a viuvez a outras mulheres, ao ser também responsável pelas lutas intestinas que têm por alvo a regência do reino. Factos narrados por tia Filipa, esta não deixa de censurar tais tragédias humanas que têm por vítimas e carrasco mulheres. Filipa destaca dentre o "coro de mulheres tão cedo viuvadas" a dor de Maria Frome, personalizando assim as habituais vítimas das guerras, acrescentando: "E tantas outras..."⁵⁷.

III.4. Prostitutas, escravas e judias: três casos particulares.

As prostitutas são um caso muito particular entre as personagens femininas populares, exploradas pelas alcoviteiras. Resende, enquanto narrador, adopta em relação às mesmas um discurso amoral, não lhes concedendo, porém, o direito a uma certa dignidade. Esta obra aborda uma sociedade patriarcal em que à mulher honesta era totalmente negado o direito ao prazer e a castidade era aconselhada durante o casamento. Assim, Resende narra como algo de natural e desculpável as primeiras experiências sexuais do Príncipe João junto de prostitutas, nunca apelidadas deste modo mas referidas eufemisticamente. Trata-se apenas de um "folgar em coisas de amores", "escapadelas". Quem não é eufemístico é o Príncipe João que, fria e desprezivamente, ordena à prostituta que ensaia uma conversa erótica: "Cala-te, dona, e abre-me a tua carne."⁵⁸

Estas experiências sexuais indiciam adicionalmente um futuro casamento sem amor e infeliz. Note-se que Filipa não apontara a D. Afonso V quaisquer contactos físicos com outras mulheres a não ser com a sua futura esposa, D. Isabel. Estes nutriam um pelo outro um amor recíproco⁵⁹. Os indícios confirmam-se e já depois de casado, o Príncipe João continua a recorrer às prostitutas, sempre eufemisticamente referidas. Note-se que tais saídas que *chafurdavam* o Príncipe, aparecem narradas depois de este, em monólogo interior, comparar por aproximação as suas relações com a esposa às relações que mantinha com as prostitutas: em ambos os casos, trata-se apenas de cumprir um dever, o de fingir paixão por dinheiro ou de fingir frigidez por imposição social. A mulher digna não deve sentir prazer, mas deve dar herdeiros. Leonor adopta a única reacção socialmente aceite: sente ciúme, aparta-se do marido momentaneamente, mas resigna-se. Outro ciúme mais forte motivará outras possíveis reacções... Resende, como narrador não-omnisciente, tem a preocupação de justificar este saber tão íntimo: enquanto moço de câmara e escriva-

⁵⁷ Cf. Campos, F., *A Esm. Part.*, pp. 105-106.

⁵⁸ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 207-209.

⁵⁹ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 120-121, 150 e 207-209.

ninha do Príncipe, era seu confidente e quase seu confessor⁶⁰. Trata-se de uma longa passagem, reveladora de como a condição feminina motiva o escritor desta obra.

As "mulheres da vida"⁶¹ integram igualmente um numeroso bando de marginalizados que acompanham o exército português no seu rumo a Castela, comendo das suas sobras, numa intertextualidade implícita à figura de Lázaro, comendo das migalhas do banquete do rico. Esta é, pois, também a crónica dos grupos marginalizados pela historiografia oficial.

Mulheres do povo também focalizam eufemisticamente as prostitutas, a quem recorreu em desespero de causa Anrique de Castela para provar se era ou não estéril: nas suas bocas, elas são "mulheres solteiras públicas" e "moças corruptas"⁶². Mas não tecem mais comentários.

As escravas representam nesta obra um caso particular e original com grande relevo estrutural dentro do universo feminino e não só. Fora as "belas escravas núbias", personagem colectiva exótica, focalizada com notório desejo sexual por Vicente Simões, um mulherengo a toda a prova,⁶³ as restantes escravas deste romance estão perfeitamente individualizadas e têm direito a um antropónimo feminino: Amine, escrava moura de Arzila; Glória e Joana, escravas negras residentes em Portugal; Paula Dias e Agostinha Fernandes, escravas brancas postas ao serviço de Santa Joana⁶⁴. Repare-se que só as escravas brancas têm o privilégio de uma nomeação completa. Mas aqui reside a originalidade: não são elas que usufruem de um maior relevo estrutural. Mais: Amine e Glória, nas sequências narrativas em que actuam, são as verdadeiras protagonistas e a primeira apresenta ainda uma original densidade psicológica que permite classificá-la, sem qualquer dúvida, como personagem modelada, o que é surpreendente na sua condição de escrava. Pessoa tida por objecto, o leitor estaria mais depressa à espera que o narrador a construísse como personagem plana. E, no entanto, Amine é uma das personagens mais bem conseguidas não só dentro do universo feminino, como ao nível de toda a diegese.

Amine destaca-se das outras moças de Arzila pela sua beleza física concentrada nuns enfeitadores olhos negros que encantam Vicente Simões. O desabrochar do amor é apimentado pelo facto de este ser antes um mulherengo, ter um credo diferente, ser belo mas ver-se obrigado a fingir-se trengo como componente do disfarce de uma missão de

⁶⁰ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 275.

⁶¹ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 290.

⁶² Cf. Campos, F., *Idem*, p. 299.

⁶³ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 212.

⁶⁴ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 215-218, 235-237, 566-568 e 576.

espionagem a Arzila e contar com oponentes, desde uma velha observadora até ao dono de Amine, que lhe inflige maus tratos. Mas Amine não é uma personagem feminina passiva. Por um lado, torna-se adjuvante de Vicente, não revelando o seu disfarce, avisando-o de que suspeitavam dele e despistando os homens do seu dono, com risco para a própria vida⁶⁵. Por outro lado, esta personagem não-referencial revela uma forte personalidade, prefigurando inclusive a condição feminina e o seu desejo de libertação. Senão, vejamos: na tomada de Arzila, Vicente defende Amine após esta ter sido violada por um soldado português e faz uma declaração de amor onde mistura uma grande expressão de posse. É neste momento que ela se insurge contra o belo salvador. Admira-se com a declaração de posse ("«Sou tua? (...) Eu não sou do teu rei»"⁶⁶) e tem consciência da sua individualidade. Recusa a condição de escrava que a submeteria a um novo amo. Se ele forçar, só terá o seu corpo, não a sua alma. E pede-lhe então a liberdade, não tendo receio de enfrentar toda uma série de dificuldades, desde a extensão e secura de desertos até animais perigosos, para regressar ao seu país. Numa real prova de amor, Vicente liberta-a e ela afasta-se. Mais uma vez, inesperadamente, quando Vicente se prepara para abandonar Arzila, a última palavra pertence a Amine: decide acompanhá-lo, o "*Figos do Gharbe*", alcunha por que o nomeia. Assim, Amine é das raras personagens femininas que tem a felicidade do amor como livre escolha. A profundidade das suas palavras torna esta passagem uma das mais belas sequências narrativas do romance⁶⁷.

A escrava Glória detém mais relevo estrutural do que aparenta a uma primeira leitura. Fisicamente caracterizada com duas pinceladas que a apresentam desde logo como a típica escrava africana volumosa, apercebe-se da traição do amo ao Rei e tem coragem para denunciar os maus tratos infligidos pelo patrão, mostrando as marcas no corpo, sem qualquer pudor, num misto de comicidade e dramatismo. Só não tem a sorte de salvar a vida das garras assassinas do patrão. Mais importante ainda, talvez o aspecto verdadeiramente relevante: o português macarrónico desta escrava, foneticamente transcrito por aproximação, é alvo de um comentário linguístico emotivo por parte de Resende, tendo por base afirmações anteriores de elevado alcance político de tia Filipa. Aquela escrava não fala incorrectamente, mas num correctíssimo novo português que se espalhará, fruto da mestiçagem, pelos quatro cantos do mundo. Através das escravas negras, a portugali-
dade nunca morrerá. Glória é o ponto de origem do novo espaço da lusofonia, questão

⁶⁵ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 210-220.

⁶⁶ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 236.

⁶⁷ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 226-237.

talvez mais do que nunca de uma actualíssima importância. Consideramos, por conseguinte, motivado o seu antropónimo⁶⁸.

A sorte das mulheres judias é, finalmente, o derradeiro caso particular da condição feminina do terceiro estado em *A Esm. Part.*. Como personagens, a sua actuação circunscreve-se ao último capítulo, mas a condição destas merece do narrador um grande enfoque, com um duplo objectivo narrativo.

Primeiro, salienta o dramatismo da condição daquelas mulheres, numa época que será particularmente dura com elas: o início da actividade inquisitorial espanhola, com o aval de Isabel e Fernando, e a perseguição anti-semita em Portugal. As judias sofrem então duplamente: como mulheres, porque são alvo de violações em frente dos maridos, e como mães, vendo os filhos mais pequenos apartados, as moças violadas e os moços sodomizados. "Aqueles mães", "as pobres mães", humilham-se perante os oficiais pedindo misericórdia pelas crianças e os seus gestos, que vão até à auto-flagelação, são de um desespero humanamente bem conseguido. Como? Uma das estratégias, já que a individualidade se perde no colectivo, consiste em o narrador individualizar valorativamente uma mãe judia, Melca. Vendo "aproximarem-se os algozes", suicida-se, levando para a morte consigo o filho. As judias são, por conseguinte, focadas na condição de vítimas, carregando o duplo estigma do género e da etnia a que pertencem⁶⁹.

O segundo objectivo do enfoque destas mulheres sofredoras é a condenação dos algozes, entre os quais Resende não tem pejo de colocar o seu senhor, em última análise, o responsável por toda esta abominação ao tê-la permitido. As palavras do narrador são duras, donde *A Esm. Part.* se demarca do discurso oficial. A sua condição é universalizada então num contundente protesto: "Não devias permitir o que Álvaro de Caminha fez. Nada pode justificar, nada, que se tire um filho a sua mãe."⁷⁰

III.5. Personagens femininas nobres: uma condição privilegiada?

As personagens femininas de ascendência nobre deste romance têm desde o nascimento um destino marcado imposto essencialmente pelos pais: o matrimónio com vista à procriação. Estando em questão domínios, casas, títulos, um dote, a continuação de uma linhagem (que no caso da realeza, é a da família reinante), o casamento não é fruto de

⁶⁸ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 497-498 e 566-568.

⁶⁹ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 661-665.

⁷⁰ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 665. Atente-se na intensificação ideológica decorrente da repetição. O sublinhado é nosso.

uma livre-escolha, do amor, mas um assunto de Estado, em que os noivos não são ouvidos. Por vezes a própria mãe, que outrora já fora alvo de negociações, participa em outras que têm literalmente por objecto a filha ou o filho. Por isso, o casamento de conveniência é a regra e quando neste reina o amor tal deve-se somente a uma feliz coincidência, tanto mais que aquele é negociado desde a mais tenra idade dos futuros nubentes. Afinal, o amor cortês contava com apenas três séculos de existência...⁷¹ Outros casos escapam a este quadro-tipo nada favorável à mulher nobre: *A Esm. Part.* foca personagens femininas que ou não se casam, pura e simplesmente porque tal não faz parte dos seus planos de vida (casos de tia Filipa e da Princesa Joana, que foi obrigada a travar uma dura batalha com o pai e o irmão para seguir a vida religiosa), ou então escolhem livremente o marido, à revelia das intenções de terceiros, sendo elas, nessa escolha, não a presa mas o caçador (caso de Isabel de Castela: ela não foi conduzida a casamento com Fernando de Aragão, mas casou-se à revelia do irmão com aquele). Vários cenários são, pois, aqui abordados.

Começamos, no seu aspecto social, pelo caso elucidativo da Princesa Santa Joana, personagem com um claro estatuto diferencial. Joana tem uma notória força interior e usará inclusive de manha, para vencer a sua própria batalha: "Tua irmã era determinada como tu, lutava pela sua Arzila, queria ser armada cavaleira..."⁷². Venceu uma luta para a qual tinha apenas alguns adjuvantes e numerosos e fortes oponentes.

Do seu lado tem um grupo de personagens femininas, muitas das quais ligadas à vida conventual⁷³, e a protecção encoberta e algo reticente do pai. Tia Filipa mantém-se sempre ao lado da sobrinha e ajuda-a mesmo activamente na concretização do plano de fuga dos paços de São Cristóvão. Acompanhá-la-á sempre, servindo de intermediária neste conflito. Haveria apenas, segundo alguns boatos em que Resende não quer acreditar, uma pequena vingança sobre a sobrinha quando se vê abandonada por esta, ficando num desamparo afectivo, económico e social⁷⁴. E não nos podemos esquecer da principal adjuvante da Princesa Joana: ela própria, que com a sua determinação vence todos os adversários, desde um algo reticente pai até um alterado irmão, com uma força de vontade igual à sua, vários conselheiros e procuradores do reino, inumeráveis razões de Estado, infundáveis pretendentes, entre os quais Ricardo de Inglaterra, o que significaria a tão desejada consolidação da aliança luso-inglesa, calúnias e toda uma mentalidade que considerava o

⁷¹ Cf. Pernoud, Régine, cap. "«L'amour, cette invention du XIIe siècle...»", in *La Femme au Temps des Cathédrales*, Paris, Stock, Imp. 1982, pp. 111-128 (1ª ed.: 1980).

⁷² Cf. Campos, F., *A Esm. Part.*, p. 273.

⁷³ Este assunto merecerá o devido desenvolvimento em capítulo próprio.

⁷⁴ Cf. Campos, F., *A Esm. Part.*, pp. 258-267, 278-279 e 612.

casamento como o espaço natural de uma mulher, especialmente da mulher nobre⁷⁵. Note-se que os dezasseis anos de Joana são considerados pelo irmão uma excelente idade para bodas e interpreta nesse sentido a escolha feita pela irmã dos trebelhos de cor branca⁷⁶. A própria tia Filipa, embora ajudando a sobrinha, considera que os seus dezoito anos são uma idade ideal para esta se casar e que esse é o seu destino. D. Filipa, ao contrário de Joana, não se insurge contra a condição da mulher nobre, mas aceita com toda a naturalidade o casamento de conveniência como uma "cruz" (é esse o termo empregue) a ser suportado estoicamente. Repare-se nestas frases de Filipa, encadeadas numa gradação crescente de penosidade associada ao matrimónio: "«(...)Mas tu tens deveres de princesa.»" / "«Deves casar. Tens dezoito anos.(...)»" / "«Casar, sim.»" / "«É o que o povo espera de ti: prole que previna a sucessão.»" / "«Terás de te forçar.»" / "«É a tua cruz, Joana.»" ⁷⁷. Joana não. Repare-se na firmeza desta assertiva: "«Estou decidida a não pensar em casamento.»"⁷⁸.

Também por parte das mulheres do povo não há compreensão relativamente à atitude da princesa, que lhe atribuem sentimentos menos nobres, acusando-a precisamente de não se conformar com a sua condição, de contrariar pai e irmão. Esta focalização que tem por sujeitos e objecto personagens femininas é, pois, importante do ponto de vista da auto-imagem da mulher neste romance. Entre as numerosas frases, todas interessantes, destas personagens, que rodeiam de maledicência uma princesa ainda não casada e morando em casa própria (os paços de São Cristóvão), destaque-se a seguinte: "«Já se viu? Uma princesa fazer birra!»"⁷⁹.

Isabel de Castela recebe nesta obra uma abordagem diferente. O casamento com Fernando de Aragão é sumariamente apresentado e como um facto consumado: ela decidira casar-se com este à revelia do irmão, Henrique IV de Castela. Os aspectos mais marcadamente pessoais e sociais deste conúbio surgem de forma secundária em relação ao essencial da sua relação: uma aliança política. Mas, ao contrário do cenário típico, é ela o elemento mais forte desta aliança e foi ela que a estabeleceu. Repare-se na escolha motivada dos termos: ela não é casada com Fernando de Aragão; ela casa-se com ele. Tem, portanto, uma postura activa⁸⁰. Como tal, o aspecto político que envolve primordi-

⁷⁵ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 243-279, 545 e 580-582.

⁷⁶ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 42.

⁷⁷ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 210.

⁷⁸ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 257.

⁷⁹ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 261.

⁸⁰ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 284.

almente esta personagem merecerá desenvolvimentos em capítulo próprio. Não são apresentadas cenas pré-nupciais porque não há um passado amoroso entre os nubentes.

Os aspectos pessoais e sociais mais dignos de relevo nesta relação prendem-se com a face mais material da maternidade: entre as mulheres do povo corre o boato segundo o qual ela teria abortado devido às suas constantes excursões militares a cavalo durante a guerra com Portugal⁸¹; Resende focaliza o incómodo físico que lhe é causado por uma gravidez adiantada, da qual nasceria Maria, a terceira filha do casal. A própria Rainha aborda a questão relativizando a importância do caso, mostrando-se muito pragmática⁸². Será sempre uma personagem activa e a voz principal, dando a última palavra e nem a gravidez a demove. Donde os comentários de Resende: "A tua embaixada segue-a. Isabel é varonil. Nem a sua condição de prenhe a quebra em negócios de Estado."⁸³ Não deixa de ser interessante o facto de, quando uma personagem feminina revela personalidade e estoicidade fora do comum, tais atributos serem associados a um carácter "varonil", isto é, próximo do homem. Ou seja, quando uma mulher é notável perderia em feminilidade e ganharia em masculinidade. O momento em que Isabel se apresenta mais fragilizada é uma rara concessão de monólogo interior, em que a poderosa monarca se preocupa pelo bem-estar da filha, a Princesa Isabel, longe de si, em terçarias em Moura⁸⁴. Quem ama, teme pelos seus. É, aliás, na condição de mãe que as personagens femininas, nobres e não-nobres, se revêem e solidarizam: duas irmãs pertencentes ao povo apiedam-se não propriamente do sentenciado Duarte de Sousa a caminho do cadafalso, mas do "«(...)luto que se aninhará no coração de alguma pobre mãe!»". E tia Filipa lamenta que Leonor de Trastâmara, embora arqui-rival da sua família, tenha sido obrigada a separar-se dos seus filhos: "Ah! Como tudo isto teria sido escusado! Que pena tenho daquela mãe! Mal adivinhava ela que era a última vez que via os meninos... Tomou o reizinho nos braços, num choro que mal a deixava falar"⁸⁵.

Tia Filipa passa pelo romance sem ser pressionada quanto ao casamento. É a própria que narra como a sua mãe *pretendeu* (atente-se na selecção da palavra) casá-la com o Duque de Calábria, mas nada mais é adiantado⁸⁶. A sua condição ao longo da obra será sempre de tia dos Príncipes João e Joana e de uma ilustre senhora, com uma influência

⁸¹ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 300.

⁸² Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 486-487.

⁸³ Cf. Campos, F., *Ibidem*.

⁸⁴ Cf. Campos, F., *Idem*, p.495.

⁸⁵ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 67, 101 e 252.

⁸⁶ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 192.

muito forte sobre os sobrinhos, incluindo durante a governação de D. João II, o que se prende já mais com uma questão política. Socialmente, é de destacar o facto de a sua voz ser sempre ouvida com atenção e respeitada e de estar presente em todos os actos públicos de destaque. É ela a responsável, nos paços de São Cristóvão, perante o Rei, pela educação dos Príncipes, por quem nutre profundo amor, e ficará até à reclusão total da Princesa Joana como uma espécie de mãe substituta da sobrinha a pedido do povo, sublimando assim um sentimento de culpa muito pessoal pela morte da irmã mais nova, Catarina. Personagem omnipresente no romance, morrerá solteira, sem no entanto ter seguido a via religiosa, caso único em *A Esm. Part.* e caso raro na Idade Média. Ela é, verdadeiramente, a par da Princesa Joana e de Isabel de Castela, senhora da sua vontade, apesar da aparente fragilidade subjacente ao choro contínuo que caracteriza esta personagem⁸⁷.

As personagens femininas pertencentes à baixa e média nobreza têm um relevo secundário neste romance. Dentro deste estrato social, poucas são individualizadas e nominalizadas, sempre identificadas em relação ao universo masculino. Citem-se a título meramente exemplificativo Leonor de Meneses, filha de Duarte de Meneses e irmã de Henrique de Meneses, amiga da Princesa Isabel⁸⁸; Brites de Meneses, aia da nossa Rainha Isabel, esposa de Aires Gomes da Silva, mãe de João da Silva e avó de Aires da Silva⁸⁹; e Beatriz da Silva, filha de Leonel de Lima, com um comportamento muito passivo na sua meteórica aparição. Encontrá-la-emos mais tarde como Condessa de Abrantes, por casamento com Lopo de Almeida, sendo camareira-mor e aia da Rainha Joana e protectora de Ana de Mendonça⁹⁰. A actuação de todas estas personagens é claramente circunscrita e subordinada a outras personagens. Não detêm autonomia diferencial⁹¹: caso de Leonor de Meneses, que aparece unicamente em função da Princesa Joana e que proporciona adicionalmente um momento cómico ao se ver obrigada a afastar o assédio do ridículo escudeiro Duarte de Sousa, que pagará a ousadia com a própria vida⁹². Só Ana de Mendonça, que não pertence à alta nobreza, tem um estatuto diferencial⁹³. Já veremos como e porquê.

Todas as outras personagens femininas deste estado aparecem como uma massa colectiva, amorfa, sem qualquer caracterização digna de registo ou um passado pessoal

⁸⁷ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 43-195, 201-204, 210, 248-252, 259-260, 265-274, 278-279, 376, 495-498, 580-582, 612, 616 e 665-666 e King, Margaret L., *Op. Cit.*, pp. 39-40, onde se diz: "(...)era praticamente impossível que uma filha não casasse".

⁸⁸ Cf. Campos, F., *A Esm. Part.*, pp. 202-206, 241, 248-249 e 253-256.

⁸⁹ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 61, 163, 168, 204 e 292.

⁹⁰ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 203-206, 433, 446 e 482.

⁹¹ Cf. Hamon, Philippe, "Pour un statut sémiologique du personnage", in *Poétique du Récit*, pp. 115-180.

⁹² Cf. Campos, F., *A Esm. Part.*, pp. 202-206, 243-249 e 252-254.

⁹³ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 320 e 332.

(contrariamente às personagens da alta nobreza), planas quanto à composição e com um relevo de simples figurantes. Mas o que perdem em individualidade ganham em pertinência para a caracterização do espaço social feminino da alta nobreza. Na qualidade de aias e açafatas, rodeiam constantemente rainhas e princesas, sem as quais estas parecem não poder viver⁹⁴. Algumas aias destacam-se como confidentes: casos de Beatriz de Meneses relativamente à nossa Rainha Isabel e de Isabel de Sousa, vinda no numeroso séquito da Princesa Isabel de Castela, no qual contamos nove damas espanholas⁹⁵. Se umas são confidentes, outras podem sofrer como bodes expiatórios, pois dependem socialmente das suas senhoras. É o que acontece com três donzelas, lançadas fora dos paços de Leonor de Trastâmara a mando desta "só porque eram sobrinhas de Aires Gomes da Silva, amigo do infante."⁹⁶ São estas damas da corte que correspondem ao estereótipo de castelã ociosa: as suas actividades consistem em ler, tanger (tocar), bordar e cantar. Pelo menos é essa a informação recolhida a partir da focalização do Príncipe João, quando visita a Rainha Joana instalada nos paços de São Cristóvão⁹⁷.

Como figurantes, as damas da corte compõem o quadro de fundo dos saraus, onde são convidadas para bailar por nobres e fidalgos, que, por isso, constituem momentos privilegiados para o contacto com o universo masculino e suas atitudes, desde os galanteios até à brejeirice das cantigas de escárnio e maldizer dos trovadores⁹⁸. As damas da corte são ainda os destinatários preferenciais dos galanteios de poetas, recebidos com agrado, como os de Henrique Correia, meio-irmão de Ana de Mendonça. Elas são focalizadas na generalidade não como agentes de cultura propriamente ditas mas como motores indirectos da cultura palaciana, ao suscitarem a poesia de corte, que tem uma grande dimensão social⁹⁹. Excepcionalmente, o romance coloca duas damas, a "bela Leonor da Silva" e Briolanja Anriques, "dona honrada" compondo versos em público: a primeira, respondendo ao desafio lançado por dois rivais que disputam o seu amor; a segunda acompanhando os versos com música e danças em celebração das bodas do Príncipe Afonso e da Princesa Isabel. Saliente-se que o narrador tem o cuidado de indicar o estado civil de jovem solteira da "bela Leonor da Silva". Fugindo ao quadro típico, ela tem um papel pessoal e activo na opção final por Nuno Pereira, o poeta que defendera o cuidado como maior

⁹⁴ Cf. Campos, F., *Idem*, v.g. pp. 46,164, 186, 202, 263, 350-351, 447, 547, 600-601, 622, 629-630 e 650.

⁹⁵ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 163 e 622.

⁹⁶ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 80-81.

⁹⁷ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 46, 205-206 e 371-372.

⁹⁸ Cf. Campos, F., *Idem*, v.g. pp. 19, 46, 202-206 e 247-248.

⁹⁹ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 19 e 517-518. A este assunto voltaremos em capítulo próprio, com o devido enquadramento e detalhe.

prova de amor. E essa opção parece dever-se ao facto de Leonor se ter apaixonado pelo poeta, naquilo que deixou de ser simples amor cortês, isto é, um jogo verbal, sugerindo-se que os dois acabam por ficar juntos, o que naquela época só poderia significar casamento¹⁰⁰.

Mas quantas personagens nobres têm a sorte de escolher livremente o seu parceiro, baseadas no amor? Poucas, muito poucas: Leonor da Silva, supracitada; Leonor Pimentel, Duquesa de Arévalo, jovem formosa que se mantém fiel ao marido; a "viuvinha" (porque jovem) Leonor de Sottomayor, Duquesa de Vila Hermosa, cunhada de Fernando de Aragão, que ama e tem um filho de D. Diogo, Duque de Viseu; e a jovem e rica órfã Beatriz Enriquez de Arana que tem "amores furtivos" com Colombo, de quem tem um filho ilegítimo, Hernando¹⁰¹. Podem-se, pois, contar pelos dedos de uma mão e mesmo assim as duas últimas relações citadas ocorrem fora do casamento.

Entre a alta nobreza, recordemos, quando o amor cimenta a relação inter-marital, tal é fruto de um feliz acaso, porque outros interesses são colocados em primeiro plano: a continuação da linhagem da família reinante e alianças políticas. Se a esposa não dá descendência, o marido repudia-a, como fez Anrique IV de Castela a Branca de Navarra, para depois se casar com D. Joana, Princesa de Portugal. Este dado narrativo, introduzido no romance através de uma conversa entre mulheres do povo, é alvo da indignação destas personagens, que atribuem ao Rei e não à Rainha a infertilidade¹⁰². Esponsórios reais são um assunto político e não do estrito foro pessoal. Casamentos ditados por ambições é a situação normal. Fernando, Conde de Guimarães e depois Duque de Bragança, personagem ambiciosa, vê na mulher uma simples via de ascensão política e é com base nessa ambição que prefere D. Isabel, irmã da Princesa Leonor, que será mais tarde Rainha, a Leonor de Meneses, tornando-se assim genro da influente Infanta D. Beatriz e o mais poderoso homem do reino a seguir ao próprio Rei¹⁰³. Um casamento real é alvo de intensas negociações, sendo os futuros nubentes, com frequência, ainda pequenas crianças. Por isso o matrimónio compreendia dois compromissos sucessivos: o primeiro, por palavras de futuro (*consensus de futuro*), quando o contrato é celebrado mas os nubentes ainda não atingiram a idade núbil; a segunda cerimónia, por palavras de presente (*consensus de*

¹⁰⁰ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 542-543 e 613-614; Duby, Georges, *Mâle Moyen Âge. De l' Amour et autres Essais*, pp. 46-48; Duby, Georges, "Le modèle courtois", in *Histoire des Femmes en Occident*, pp. 261-276 e Rector, Monica, *Op. Cit.*, pp. 70-71, onde se defende que o amor cortês é essencialmente fruto de fingimento poético e um jogo de sedução masculina.

¹⁰¹ Cf. Campos, F., *A Esm. Part.*, pp. 319-320, 542-544 e 588.

¹⁰² Cf. Campos, F., *Idem*, p. 299.

¹⁰³ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 205, 249, 361 e 429-430.

presenti), quando o matrimónio pode ser consumado¹⁰⁴. Até lá, os futuros noivos convivem em terçarias, negociadas pelos pais e conselhos reais como assunto de Estado. Com sorte daqui pode nascer verdadeiro amor entre os noivinhos.

É o que acontece com D. Afonso V e D. Isabel e com os curiosamente homónimos Príncipe Afonso de Portugal e Princesa Isabel de Castela. Várias semelhanças aproximam estes casais: sendo primos, têm ambos um passado em comum antes da consumação do casamento por palavras de presente, onde o afecto já os unia, em claras palavras e gestos de ternura¹⁰⁵; há uma mútua ansiedade pela aproximação da hora do himeneu¹⁰⁶; quando casados de fresco, raramente se separam¹⁰⁷; confessam explicitamente o seu amor um pelo outro¹⁰⁸; têm relações sexuais fogosas, onde o prazer de ambos é óbvio, o que contraria a proibição em proporcionar prazer à mulher e em esta sentir prazer, donde a narração dos comentários coevos, maledicentes, a quem a narradora D. Filipa, por exemplo, não reconhece legitimidade, o que é muito interessante para este trabalho¹⁰⁹; finalmente, dão provas de amor, como a fidelidade, a confiança, a atenção e preocupação pelo que diz e faz o parceiro, a intuição do pensamento do companheiro, a dignificação deste e o profundo pesar pela morte do cônjuge¹¹⁰. Note-se que é a fogosidade investida nas relações tidas por estes pares amorosos que origina dois episódios factualmente ocorridos mas que se situam no limiar da inverosimilhança: a quebra da esmeralda da Rainha Isabel - facto que motiva o título do romance - e o derrube da ameia junto da câmara onde pernoitavam a Princesa Isabel e seu esposo¹¹¹. Nestes casais, a personagem feminina tem uma voz que o marido ouve com atenção. Enfim, ela ama e é amada, realiza-se plenamente como mulher. Indiciador disso mesmo é o tipo de tratamento entre os esposos: o *Rei Africano* surpreende o leitor com um "minha querida" e a Princesa Isabel com um "Alfonso", isto é, invoca o marido nomeando-o, e não tratando-o por "senhor", como

¹⁰⁴ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 417, 510 e 587 e Duby, Georges, *Mâle Moyen-Âge. De l'Amour et autres Essais*, pp. 27-28.

¹⁰⁵ Cf. Campos, F., *A Esm. Part.*, pp. 111, 120-121 e 515.

¹⁰⁶ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 120-121 e 624.

¹⁰⁷ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 120-121, 624-625 e 646.

¹⁰⁸ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 148-149, 150 e 176.

¹⁰⁹ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 151, 176, 182 e 625.

¹¹⁰ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 152, 165, 176-177, 181-183, 187-189, 195 e 649-651.

¹¹¹ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 176 e 625 e Resende, Garcia de, *Crónica de D. João II e Miscelânea*, pp. 1-2 e 167-169.

acontece entre os outros casais¹¹². Há, em suma, uma mínima relação de igualdade que permitiu brotar o amor, o que é raro numa época em que o ser feminino é desprezado¹¹³.

Se a relação entre D. Afonso V e Isabel não chega a ser abalada pela morte do Infante D. Pedro, pai de Isabel, às mãos do exército do próprio genro¹¹⁴, o casamento dos Príncipes, esse, parece um autêntico conto de fadas. A aproximação é, aliás, feita pelo narrador, já que na recepção à Princesa castelhana três personagens femininas se mascararam de fadas, paramentadas de estrelas e dos signos do Zodíaco que "com suas varinhas de condão vêm fadar a princesa" desejando-lhe alegria, longevidade e fecundidade, votos recebidos com um sorriso nos lábios¹¹⁵.

Mas como os deuses parecem invejar a felicidade dos mortais, a morte precoce de um dos cônjuges desmorona abruptamente estas duas ilhas de amor e felicidade: a morte da Rainha Isabel, talvez por envenenamento; e a morte do Príncipe Afonso por uma violenta queda de cavalo que poderá não ter sido acidental¹¹⁶. Mais uma vez, *eros / thánatos* andam de mãos dadas.

Contudo, não nos esqueçamos de que o amor foi aqui uma feliz coincidência. O casamento de D. Afonso V com Isabel era desejado já no testamento do Rei D. Duarte e foi requerido pelo pai de Isabel nas cortes de Torres Vedras¹¹⁷. O casamento dos Príncipes Afonso e Isabel foi longamente negociado desde a mais tenra idade dos nubentes pelas respectivas famílias, acolitadas por conselheiros de Estado. Mais ainda: decorriam já as terçarias de Afonso e Isabel quando os partidos em questão, descontentes com os termos do contrato, decidem anular este e substituir pura e simplesmente uma irmã pela outra, com atribuição de maior dote e sem auscultar as interessadas, "ressalvando-se no entanto que, se a infante Isabel agora libertada estivesse ainda por casar ao tempo em que o príncipe atingisse os catorze anos, o casamento entre eles primeiro concertado se cumprisse por palavras de presente."¹¹⁸ A voz e a opinião de Isabel foram completamente ignoradas. A sua reacção não é focalizada.

¹¹² Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 148 e 646.

¹¹³ Cf.: "Como na época medieval, este ser é desprezado não apenas porque é imperfeito, mas também porque constitui a parte sombria do homem (...). Nestas condições, a própria ideia de que a mulher pudesse ter pretensões àquela igualdade que o ideal amoroso pressupõe é tão descabida que os raros escritos que a encaram assumem a dimensão de acto irreflectido." (Daumas, Maurice, *A Ternura Amorosa: século XVI-XVIII*, trad. de Cristina Robalo Cordeiro, Lisboa, Editorial Notícias, 1999, p. 83. Ed. original: *La Tendresse Amoureuse. XVI-XVIII Siècles, Librairie Académique Perrin*, 1996).

¹¹⁴ Cf. Campos, F., *A Esm. Part.*, pp. 159-171.

¹¹⁵ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 627.

¹¹⁶ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 54, 171, 187-189, 646-647 e 649.

¹¹⁷ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 73 e 111.

¹¹⁸ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 500-501, 509-510 e 587.

Em ambos os casos, a mulher nobre não foi apenas o objecto da negociação. Está também do outro lado da questão, como sujeito. O Infante D. Pedro viu-se forçado a batalhar literalmente com o fito de obter de Leonor de Trastâmara, Rainha-mãe, a anuência para casar a sua filha com D. Afonso, o que só alcança após a morte daquela¹¹⁹. A Rainha Isabel de Castela, por seu turno, é a parte mais activa, do lado castelhano, em todo o processo negocial que rodeia os esponsórios de sua filha Isabel com o Príncipe Afonso de Portugal, sem que isto signifique falta de amor pela filha, espelhado, aliás, num raro momento de monólogo interior, atribuído à Rainha Isabel. Simplesmente, aceita e joga com um sistema em que os casamentos reais são sobretudo alianças políticas¹²⁰. O romance explora mesmo o caso original de Diogo, Duque de Viseu, que ama e tem um filho de Leonor de Sottomayor mas para quem pelo menos duas mulheres já têm planos: a Infanta D. Beatriz, sua mãe, deseja ver o filho, sem ter em conta a opinião deste, casado com a Princesa Joana, irmã de D. João II, mas acaba por aprovar a ideia talvez sugerida pelo Duque de Bragança no sentido de casá-lo com a filha bastarda de Fernando de Aragão. O aspecto pragmático e nada romântico do dote poderia ter pesado na preferência da Infanta¹²¹. Por seu lado, D. João II tem planos para o casar com a sua irmã e pede a opinião de D. Leonor, irmã de Diogo, que vai no mesmo sentido. Curiosamente, a dúvida que Leonor coloca é relativa à anuência de Joana e não à do irmão, sinal claro da maior força de carácter que a Rainha reconhece nesta última¹²².

A prática coeva do casamento permite compreender o relacionamento quase oficial entre os outros casais actuantes nesta obra.

D. Afonso V, casado em segundas núpcias por mera ambição política com a sobrinha, Joana a Beltraneja, quando esta tinha apenas doze anos (o sonho da união ibérica), trata sempre a esposa por "senhora" a que esta corresponde com um formal "senhor". D. João II e D. Leonor adoptam o mesmo tratamento, materializado na existência de um quarto próprio para a rainha aonde o rei acorre apenas quando deseja *ajuntamento*¹²³.

O narrador não narra um único momento a sós entre D. Afonso V e Joana, a Beltraneja, pois o casamento nunca chegou a ser consumado, dado que após a obtenção da dispensa papal para obviar ao incesto, a *Excelente Senhora* foi, mercê de negociações, para um convento e não para o quarto do Rei ou para um segundo casamento com o

¹¹⁹ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 73, 77-78 e 108-111.

¹²⁰ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 493-495.

¹²¹ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 473-474.

¹²² Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 543-545.

¹²³ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 302-303, 360-362, 502 e sobretudo pp. 446-447.

Infante Juan... Ter-se-ia aqui cumprido o "jamais" prometido à falecida D. Isabel?¹²⁴ Note-se que D. Afonso, moribundo, recomenda ao filho "a orfandade da rainha Joana" e não a sua viuvez¹²⁵. As relações íntimas entre D. João II e D. Leonor são de uma frigeidez tal que aquele a compara no seu pensamento a uma prostituta, pela ausência de sentimento demonstrada. O ainda então Príncipe João reconhece como a mulher cumpre acima de tudo um papel. Repare-se no resultado poético do cruzamento do eixo da selecção com o eixo da combinação: "Que gelo aquelas relações! Ela permanecia quieta, ensinada, consciente do seu dever de procriadora real, inteiriçada, sem um suspiro, um ai, um respirar mais ofegante...Mal comparado, pensavas, era como as... Deus te perdoasse!"¹²⁶. Leonor cumpre o papel de procriadora real e o Príncipe só deseja dela a prole, sobretudo um filho varão, um herdeiro que garanta a sucessão ao trono, então preferível por via masculina¹²⁷. Quando o filho varão finalmente nasce, João vai visitá-lo a Lisboa, não sendo sequer mencionada Leonor. Ela é-lhe absolutamente secundária. Quando Leonor recorre a promessas para tentar engravidar de novo, o Rei, que não era muito religioso, acompanha imediatamente a Rainha e volta da romaria com uma "fecundada rainha"¹²⁸. A pertinente escolha de um termo mais animalesco para designar a gravidez de Leonor estende-se à reiteração do epíteto "prenhe"¹²⁹, tanto na focalização de personagens masculinas como femininas, em vez de "grávida", que implica um exclusivo semia humano. Mas se Leonor aceita o papel de *genetrix*, isso não significa que esta personagem não se sinta ferida no seu orgulho como mulher ao ter conhecimento do adultério do marido junto de prostitutas, a que reage com ciúmes e greve de sexo¹³⁰.

O adultério masculino era extremamente frequente entre reis devido à própria natureza do casamento de conveniência. O romance foca pelo menos cinco reis adúlteros: sabemos que D. João I foi adúltero pela caracterização de D. Afonso, Conde de Barcelos, mais tarde primeiro Duque de Bragança, como seu filho bastardo¹³¹; D. João II é um caso a analisar em pormenor; sabemos que Fernando de Aragão é adúltero pela alusão a uma filha bastarda¹³²; o Rei Luís XI de França é por detrás das aparências "«...amante de bar-

¹²⁴ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 195, 389, 405 e 416-419.

¹²⁵ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 440.

¹²⁶ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 275.

¹²⁷ Cf. Mendonça, Manuela, *Op. Cit.*, p. 80, nota de rodapé nº 19.

¹²⁸ Cf. Campos, F., *A Esm. Part.*, pp. 275, 290 e 541-542. O sublinhado é nosso.

¹²⁹ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 275-276 e 280.

¹³⁰ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 275.

¹³¹ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 47-48.

¹³² Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 474 e 544.

regãs (...)»" para grande surpresa de D. Afonso V¹³³; Henrique IV de Castela mantém relações adúlteras com várias amantes, não o encobrindo da Rainha. As mulheres do povo que comentam este caso destacam Catalina de Sandoval e sobretudo Guiomar de Castro, que ostentava na corte o estatuto de amante real. Interessante neste ponto é o facto de estas mulheres do povo exclamarem com um "«Um escândalo!»" não o adultério mas a ira da Rainha, que, quebrando o habitual controle das emoções entre a alta nobreza, "lhe pôs as mãos arremetendo-lhe aos cabelos e esbofeteando-a."¹³⁴. O Rei afasta então Guiomar da corte mas continua a visitá-la com frequência, a quem dá o estado de grande senhora. Isto já não merece das mulheres do povo qualquer comentário de espanto. É neste contexto que Luís XI de França oferece, para espanto de D. Afonso V, dinheiro ao seu convidado para que se divirta com "gentil dona", tendo convidado anteriormente "formosas e galantes amadoras" a Eduardo de Inglaterra. Nesta prática da prostituição de alta roda, o cardeal Bourbon disponibilizaria a necessária absolvição¹³⁵.

A reacção de Leonor ao adultério do marido com Ana de Mendonça, sua única amante, não se resumiu a um simples assomo de ciúmes. Consegue com a firmeza das suas palavras surpreender o Príncipe, que se socorre do único argumento que considera válido: precisamente a natureza do casamento de conveniência, que lhe dá o direito de ter relações extra-matrimoniais, para o que a esposa deveria estar preparada. O termo "traição" que Leonor usa estaria por isso incorrecto. Nesta discussão conjugal que humaniza sobretudo Leonor, esta aceita o papel de procriadora real, mas sente-se ofendida como mulher. Uma revolta tibia perante a sua condição. O ainda Príncipe João pacifica-a então a golpes de sexo (estratagem utilizado por duas vezes), mas pensando sempre em Ana de Mendonça¹³⁶. O relacionamento entre D. Leonor e D. João II é, pois, puramente físico, sobretudo da parte deste, que tem consciência da falta de afecto pela esposa ("Leonor, vais pensando, é o dever. Que estranho gelo em teu coração!..."), enquanto esta confessa ao marido: "«Tenho um filho teu. Amando-o aprendi a amar-te.»"¹³⁷. É com este mesmo argumento de casamento de conveniência que o Príncipe João justificara a Ana de Mendonça a legitimidade de este a galantear¹³⁸.

Leonor não tem qualquer confronto físico ou verbal directo com Ana de Mendon-

¹³³ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 395.

¹³⁴ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 300-301.

¹³⁵ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 395.

¹³⁶ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 360-362 e 446-447.

¹³⁷ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 360-361.

¹³⁸ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 354.

ça mas destila por ela a fúria e "o vinagre do ciúme" com que vive atormentada, principalmente após o nascimento e batizado do bastardo a que D. João II acorre logo, o que pressiona Leonor a querer "alcançar" pela segunda vez numa tentativa de afastar o marido da amante. Resende emprega o substantivo "paixão" no sentido arcaico de "dor" para caracterizar os sentimentos daquela¹³⁹. O confessor de Leonor aconselha-lhe mesmo resignação, não só como cristã, mas também como rainha, o que vai ao encontro das justificativas de D. João II. A Rainha parece aceitar passivamente o seu papel, mas Resende vai indiciando ao longo da narrativa que Leonor vigiava Ana de Mendonça e o bastardo (razão para o ter aceite junto de si após a morte de Joana) e que o ciúme e a raiva foram crescendo em Leonor ao ponto das desavenças se tornarem frequentes e neste quadro ser verosímil um crime passionnal, mandando envenenar o marido por intermédio de Aires da Silva, seu camareiro-mor. Os sentimentos de Leonor pelo marido sofrem assim várias oscilações: não o amava quando se casou; sente ciúmes quando ele recorre a prostitutas, mas também orgulho ferido; aprende a amá-lo quando nasce o primeiro filho do casal, mas o amor converte-se em raiva e depois em ódio com a evolução do caso amoroso entre o marido e Ana de Mendonça, a que se aduzem as cruéis afirmações do marido por altura da morte do herdeiro¹⁴⁰. Em toda esta amargura, Leonor pode contar com o apoio das mulheres da sua família (a irmã Isabel, Duquesa de Bragança, e a mãe, a Infanta Beatriz), ainda que Resende lance a suspeita de que o apoio deturpou o moralmente esperado¹⁴¹. Uma solidariedade feminina que se estende à dor da viuvez de Isabel¹⁴².

Resende lançou também alguns indícios de que naquele casamento não reinaria o amor que caracterizara a relação dos pais de D. João II: o Príncipe João tem as primeiras experiências sexuais com prostitutas, tratando-as com total desprezo; não são narrados momentos de namoro; do natural convívio entre ambos, dada a proximidade do seu grau de parentesco (são primos co-irmãos), o narrador destaca em monólogo interior um nada romântico "Ela não era feia. Um poucachinho senhora do seu nariz, mas... assim como assim parecia que para aí se inclinavam as vontades do rei e do tio..."; e, sobretudo, o seu matrimónio, concertado entre os pais dos nubentes, foi, na focalização das carpideiras, um "casamento de morte", porque celebrado pouco depois da morte do pai da noiva, estando

¹³⁹ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 429, 488 e 446, onde D. João II diz a Leonor: "«Quem admite aqui sou eu.(...)» e depois Resende narra: "Chorou Leonor de ciúme, de raiva, de honra ofendida."

¹⁴⁰ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 19, 293, 297, 446, 501, 653-657, 666 e 669.

¹⁴¹ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 429.

¹⁴² Cf. Campos, F., *Idem*, p. 534.

ela de luto por isso mesmo. E as carpideiras insistem entre si que, naquelas condições, o casamento é de mau agouro¹⁴³.

Todos estes vectores narrativos formam um feixe de factores que permitem desculpabilizar aos olhos do leitor o adultério de D. João II, tornando simultaneamente simpática a personagem Ana de Mendonça. A referência à carência afectiva do Príncipe, ao mau relacionamento com a esposa e ao desdém com que trata os apaixonados e trovadores, essas "humanas frouxidões" indiciam, aliás, uma mudança na vida do monarca¹⁴⁴. O amor recíproco que nasce entre este e Ana de Mendonça é um aproveitamento ficcional das lacunas historiográficas e constitui o meio mais poderoso de humanização da figura do monarca, que se presumia "de castelo intocável"¹⁴⁵. Essa imagem construída pela historiografia oficial é completamente ruída por um relacionamento em que D. João II entrega plenamente o coração (mas não a cabeça, pois não coloca nem o amor por Ana de Mendonça acima do dever¹⁴⁶) e em que é ela e não ele o verdadeiro protagonista. E, para defender esta tese, vejamos: Ana de Mendonça consegue despertar em João verdadeiro amor, porquanto ela não é mero instrumento para satisfazer "os apelos de animal". Ela consegue acordar nele a alma; e a poesia tem agora para o Príncipe um outro encanto¹⁴⁷. Isso é visível na forma como se nomeiam: Ana de Mendonça gosta de o tratar por "meu príncipe", mesmo quando ele já foi coroado Rei e D. João chama-a por "Ana" com frequência¹⁴⁸. Essencialmente, a perspectiva de Ana de Mendonça sobrepõe-se à perspectiva de D. João II nos momentos de intimidade. A voz de Ana de Mendonça ocupa mais espaço narrativo nos diálogos que têm entre si e que são sempre conduzidos por ela. Essa voz aparece em discurso directo, ou seja, as suas palavras são "fidedignamente" reproduzidas¹⁴⁹. Tem ideias muito claras sobre o amor pois expõe a fugacidade deste quando se baseia na beleza exterior, a vanidade das promessas de amor, levando ainda o Príncipe a aperceber-se de que ele nunca poderá dissipar totalmente a dúvida se ela o amará por ele ser quem é ou se ela não terá sucumbido a um mero fascínio pelo título nobiliárquico que ele possui; é a mais pragmática nesta relação, isto é, o profundo amor e abnegação que tem por D. João II não lhe toldam a consciência, a razão e o sentido da

¹⁴³ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 207-210.

¹⁴⁴ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 297-298.

¹⁴⁵ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 298.

¹⁴⁶ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 360.

¹⁴⁷ Cf. Campos, F., *Idem*: "Chamamento de alma mais que de carne. E calavam em ti fragmentos de versos, coplas e cantigas ouvidas nos serões do paço." (p. 298).

¹⁴⁸ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 351-354, 445-446, 448 e 668-669.

¹⁴⁹ Cf. Campos, F., *Ibidem* e ainda pp. 501-502.

realidade. Por isso, é ela e não ele que sabe e afirma que aquele amor só terá espaço num "hortus conclusus", no espaço da clandestinidade, "escondida no silêncio das madrugadas, na pureza do horto a horas mortas pelas sombras da noite e das pessoas...". A sua previsão concretizar-se-á no espaço de Abrantes e depois no local recolhido da Quinta de Cernache, espaços indissociavelmente ligados a Ana de Mendonça, a que D. João II acorre sempre que pode, mas com todo o secretismo¹⁵⁰.

Ana de Mendonça demonstra personalidade, simbolizada na imagem das "defesas" de uma "fortaleza"¹⁵¹ que a torna uma amante à altura do Príncipe João (também no sentido literal, num indício de sintonia entre os dois). O seu estatuto diferencial não se limita, pois, à beleza física que a faz sobressair no conjunto amorfo de damas de companhia da Rainha Joana, a Beltraneja, ou ao facto de ser sobrinha do ilustre Nuno Álvares Pereira. Ela vale por si¹⁵². O amor que consegue despertar no monarca conduz este a um raríssimo momento de sentimento de culpa e de abnegação: não se culpabilizara por ter sido infiel a Leonor, mas culpabiliza-se por ter sacrificado à sua pessoal satisfação "a vida de uma jovem" e aconselha Ana a casar-se, o que esta recusa de imediato. Note-se que as primeiras lágrimas que D. João II verte na narrativa são por ela¹⁵³.

Finalmente, a importância de Ana de Mendonça prende-se com a fulcralidade daquilo que desencadeia na opinião do narrador primário: o ódio mortal da legítima esposa que a terá conduzido ao envenenamento do marido, afinal de contas, o mistério central a desvendar na narrativa¹⁵⁴.

Este romance não deixa completamente esclarecida a questão dos sentimentos que unem Isabel de Urgel e o Infante D. Pedro, Duques de Coimbra. Sendo a narradora D. Filipa filha do casal é natural a tendência para a parcialidade. Foca a harmonia que reina na família, destacando mais o relacionamento entre pais e filhos. Por outro lado, quando a mãe, aflita com a partida do marido para o campo de batalha, lhe quer anunciar a gravidez, este não deixa fazê-lo remetendo-a para um *depois* que não chega a acontecer. Aliás, em todo o momento de crise, a perspectiva da Duquesa é ignorada. O Infante poupa-lhe as preocupações, como se a Duquesa fosse uma criancinha, e Isabel continua a fazer vida de

¹⁵⁰ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 351-354, 375-376, 431, 439-440, 450, 501-502, 525, 545 e 668-669.

¹⁵¹ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 374.

¹⁵² Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 298, 320-321, 331-334, 351-354, 358-359, 427, 431, 439-440, 450, 501-502, 525, 545 e 668-669..

¹⁵³ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 28, 541 e 668-669.

¹⁵⁴ Cf. Campos, F., *Idem*, *passim*, sobretudo, pp. 375-376, onde se diz: "No entanto alguém, na pureza, ia informando do que passava a princesa Leonor e foi esta talvez a causa de toda a tragédia que ao depois se haveria de abater sobre ti..."

corte. Quando viúva, ganha outro destaque, tentando à sua maneira proteger a família, ela que está completamente desamparada e desorientada, o que é narrado repetitivamente por D. Filipa¹⁵⁵. A mulher nobre, aliás, estava, quando viúva, numa posição delicada caso as suas relações com a restante família não fossem as melhores, dado que uma mulher nobre não considerava digno do seu estado o trabalho. É o que acontece com Leonor de Trastámara, que, segundo indicações de D. Filipa, vivia miseravelmente em Castela, abandonada que foi pelos irmãos¹⁵⁶. Entre nós, Isabel de Urgel vê-se obrigada a pedir protecção e a mendigar "de mosteiro em mosteiro e por casas pobres e alheias"¹⁵⁷. As cunhadas que se odiavam acabam deste modo por ter uma sorte semelhante.

Outros casamentos no seio da nobreza são referidos meteoricamente, tendo como base comum o papel passivo da noiva. Assim acontece com Maria de Ulloa e com outra personagem feminina em que todos (o pai, o noivo e o ordenador do casamento) têm direito a nominação menos a noiva. A identificação é feita mediante referências masculinas, simbolizando a passividade a que a mulher está votada¹⁵⁸.

Qualquer personagem feminina de condição nobre sabe que três bens lhe são exigidos pelo matrimónio: o dote, a castidade e numerosa prole, sobretudo varões¹⁵⁹.

Os dotes fazem parte das preocupações negociais que antecipam o himeneu: o dote da Princesa Joana de Portugal seria maior e por isso mais apetecível do que o dote da filha bastarda de Fernando de Aragão; o dote das Princesas Isabel e Joana de Castela é abordado; D. Leonor refere-se às suas arras¹⁶⁰.

Com uma única excepção, todas as personagens femininas nobres cumprem o dever de fidelidade implícito na castidade, isto é, este romance não aborda o adultério feminino entre a nobreza. Essa excepção é protagonizada por Guiomar de Castro, mulher casada e amante oficial de Enrique IV de Castela, num caso em que as condenações das mulheres do povo não lhe parecem ser particularmente dirigidas¹⁶¹. O adultério da mãe da Beltraneja, D. Joana, com Pedro de Castela não é confirmado, bem como com o recambulesco Beltrán de la Cueva¹⁶². Por outro lado, Ana de Mendonça não é adúltera, pois nunca se casou. A situação, que incha de orgulho pai e irmão, deixa-a, porém, abalada, sobre-

¹⁵⁵ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 44, 54, 67, 147, 152-153, 166, 187 e 191-192.

¹⁵⁶ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 108.

¹⁵⁷ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 54 e 166.

¹⁵⁸ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 370 e 612.

¹⁵⁹ Cf. com as conclusões da nova História (Vide, v.g., *Histoire des Femmes en Occident: Le Moyen Âge*, Vol. II, sous la direction de Christiane Klapisch-Zuber).

¹⁶⁰ Cf. Campos, F., *A Esm. Part.*, pp. 428, 474, 494, 501, 510 e 621.

¹⁶¹ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 300-301.

¹⁶² Cf. Campos, F., *Idem*, p. 319.

tudo com o afastamento de D. João II por imposição da coroa, sentindo-se "homiziada"¹⁶³. A castidade feminina dentro do casamento é explorada no romance. D. Leonor é casta por educação. Mas a Rainha Isabel de Portugal e a Princesa Isabel de Castela são fogosas nas suas relações porque amam os seus maridos, como já foi analisado.

A questão de uma grande prole é apenas levemente afluída no romance, na fala, já aqui referida, da ama-de-leite da mãe da Beltraneja. Contudo, a figuração de casais com numerosa descendência, interveniente no romance como personagens, permite construir também a cor local de um tempo em que quantos mais filhos varões nascessem melhor. Destacamos assim os Infantes D. Pedro, D. Henrique, D. Fernando, D. João, D. Duarte, Rei de Portugal, e D. Isabel, Duquesa de Borgonha, filhos de D. Filipa de Lencastre e de D. João I, isto para além do bastardo D. Afonso, Duque de Bragança; Isabel de Urgel e o Infante D. Pedro tiveram D. Filipa, D. Isabel, Duquesa de Borgonha, D. Pedro, Condestável de Portugal e Rei da Catalunha, D. Jaime, D. Beatriz, D. João e D. Catarina; D. Leonor de Trastâmara e D. Duarte geraram D. Afonso, Rei de Portugal, D. Fernando, pai de D. Leonor, D. Joana, mãe da Beltraneja, D. Leonor, Imperatriz da Alemanha, e D. Filipa, estas duas de pouco destaque na obra; e, finalmente, participam na narrativa D. Leonor, D. Manuel, D. Diogo, D. Isabel e D. João, todos filhos da Infanta D. Beatriz e do Infante D. Fernando¹⁶⁴.

Por outro lado, as personagens femininas mantêm entre si no seio da família relações de solidariedade e de amor, seja ele maternal, filial, fraternal ou outros. Tia Filipa, por exemplo, reconhece que a sua mãe tinha por ela grande afeição e amor e que ela própria fez tudo o que estava ao seu alcance pela mãe como zelosa administradora dos seus bens. Tia Filipa dedicava ainda grande carinho e afeição pelas irmãs Isabel e Catarina, bem como pela sobrinha Joana, a quem prestou zelos quase maternos, para além de uma sólida educação. Filipa tem, no entanto, uma afeição e admiração especiais pelo pai, o que se explica logo no início do seu relato e se prende com a questão do espaço: as personagens femininas, especialmente as da nobreza, estão mais consignadas a espaços fechados. Geralmente são focalizadas nos seus paços, nos salões ou na câmara (o quarto), isto é, nos espaços social e privado por eleição. E quando passeiam em espaços abertos, fazem-no "sob o olhar dos homens"¹⁶⁵. Assim acontece com Isabel de Urgel, mãe de Filipa, até ao dia do desastre de Alfarrobeira. O Infante D. Pedro, como personagem masculina, tem

¹⁶³ Cf. campos, F., *Idem*, pp. 429 e 445.

¹⁶⁴ Cf. Campos, F., *Idem*, *passim* e King, Margaret L., *Op. Cit.*, pp. 13-16.

¹⁶⁵ Cf. Campos, F., *A Esm. Part.*, p. 644.

uma liberdade de movimentos de que não usufrui nenhuma personagem feminina da sua geração. O pai de Filipa é por isso o elo de ligação com o exterior, donde o fascínio que exerce sobre a filha o relato dessas maravilhosas viagens empreendidas pelo Infante por essa Europa fora e que Filipa retoma para os sobrinhos¹⁶⁶. Símbolo desse corte com o exterior é o facto de as liteiras em que viajam rainhas, princesas e suas damas de companhia serem veladas, detalhe não esquecido pelo narrador¹⁶⁷.

Um outro tipo de afeição entre mulheres, anatematizado, é o lesbianismo, que aparece na obra não como tendo efectivamente ocorrido, mas fazendo parte de um rol de calúnias com que algumas mulheres do povo enfarruscam a reputação da Princesa Joana¹⁶⁸.

A bigamia é também explorada neste romance, mas sem a perspectiva feminina da mesma e sem um grande destaque. Apenas é referida a poligamia, socialmente aceite na civilização árabe, do Molei Xequê de Arzila e a bigamia, entre nós, de Gonçalo Vaz Coutinho, degolado por ter morto as suas duas mulheres, o que aparece na narrativa somente por se crer que ele é o espírito que tentou avisar D. João II da conjuração¹⁶⁹.

III.6. Traços de feminilidade

Cada época tem a sua própria concepção de mulher e consequentemente determinados traços são associados à feminilidade e mal vistos quando detectados nos homens. Fernando Campos explora aqui estes aspectos.

Assim a brandura e a delicadeza. Um verdadeiro homem deveria apreciar o porte de armas e ser mais rude. D. João II ainda mal refeito da morte do Príncipe Afonso faz ressoar estas palavras de revolta: "«Cheio de branduras. Em demasia prezar-se de sua gentileza. (...) Não querer trazer capas abertas nem espada. Grande paixão recebia eu disso e ainda de ver as pessoas com quem folgava, homens delicados e brandos. E eu de o repreender, de o admoestar.(...) Não lhe podia tirar seu natural...»"¹⁷⁰. E, no entanto, toda a actuação de Afonso no romance em nada justifica tais suposições. Note-se que este apreço pela virilidade está simbolizado no prazer *voyeurista* com que o monarca assiste ao cobrimento vigoroso das éguas pelos garanhões¹⁷¹.

¹⁶⁶ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 43-67 e Beauvoir, Simone de, *Op. Cit.*, Vol. I, p. 312: "La vie du père est entourée d'un mystérieux prestige (...). Habituellement il travaille dehors et c'est à travers lui que la maison communique avec le reste du monde: il est l'incarnation de ce monde aventureux, immense, difficile et merveilleux (...)."

¹⁶⁷ Cf. Campos, F., *A Esm. Part.*, pp. 447 e 576.

¹⁶⁸ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 245.

¹⁶⁹ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 216-219, 547-548 e 552-553.

¹⁷⁰ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 653.

¹⁷¹ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 559.

O apego a determinados objectos é outrossim considerado atributo de feminilidade. Assim acontece com certas roupas. Na mesma passagem acima transcrita, o monarca comenta de forma explícita: "«(...)Sempre tabardos, martas ao pescoço, cetim, ouro, coisa mais de mulheres.(...)»"¹⁷². Mantilhas rendadas, abanicos, sedas e veludos verdes (para vestidos ou mantas) são em exclusivo usadas por personagens femininas e só entre nobres obviamente (a Duquesa de Arévalo, as Princesas Joana de Portugal e Isabel de Castela) dada a riqueza dos tecidos. Por conseguinte, estes objectos são simultaneamente símbolos de feminilidade e de estado¹⁷³. Da mesma forma o porte de jóias: às três personagens femininas supracitadas podemos acrescentar a Beltraneja, a quem tiram as jóias na cerimónia de investidura, e a Rainha D. Leonor, que ostenta as suas jóias como hábito que não se deve associar tanto a uma vaidade feminina, mas a uma estratégia de poder em que o luxo é o seu sinónimo e por isso também D. João II, que preza muito a sua virilidade, não descarta a aparência nas cerimónias protocolares¹⁷⁴. A perfeição da aparência é, aliás, pontualmente procurada pela Princesa Joana de Portugal e pela Duquesa de Arévalo para junto do Rei Afonso V obterem favores especiais: a ida para o convento e a libertação do irmão, o Conde de Benavente, respectivamente¹⁷⁵. Uma jóia em particular anda de mãos em mãos femininas: a esmeralda que dá título ao romance. É uma jóia de família da Rainha Isabel de Portugal, depois herdada pela Princesa Joana. Esta jóia é, a par de um anel oferecido pela tia Filipa, um dos últimos objectos de que se despoja a Princesa quando entra no Convento de Jesus de Aveiro, o que é pertinente. É a parte activa da sua feminilidade que resiste ao processo inexorável que a tornará apenas mais uma monja entre monjas, seres "assexuados"¹⁷⁶. Na cerimónia de investidura da Princesa, é a chorar que esta personagem é desapossada das suas tranças de bronze (sendo os cabelos os mais poderosos símbolos de feminilidade), do anel de esmeraldas e do vestido, que troca pelo hábito. Todos estes objectos são simultaneamente símbolos de feminilidade e laços humanos que a ligavam ao mundo exterior. Tirando-os, "morrera para o mundo..."¹⁷⁷. Por outro lado, só as mulheres usam véus¹⁷⁸, podendo os homens andar *nudo capite*, num sinal de simultânea feminilidade e submissão das primeiras.

¹⁷² Cf. Campos, F., *Ibidem*. O sublinhado é nosso.

¹⁷³ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 250, 319-320 e 623.

¹⁷⁴ Cf. Campos, F., *Ibidem* e ainda pp. 428, 588-591 e 600-601 e Elias, Norbert, cap. "O sistema das despesas", in *Op. Cit.*, pp. 41-52.

¹⁷⁵ Cf. Campos, F., *A Esm. Part.*, pp. 250-252 e 319-320.

¹⁷⁶ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 176 e 275-278.

¹⁷⁷ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 277-278.

¹⁷⁸ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 370.

Hábitos higiênicos mais requintados são igualmente associados ao carácter feminino, o que tem um paralelo historiográfico. Usar lenços de mão lavrados e perfumados só é bem visto entre mulheres. Por isso, quando D. João II surpreende Henrique Correia servindo-se de um desses lenços para limpar os olhos repreende-o por este seu gesto considerado afectado: "«Melhor seria um pequeno cendal...ou as abas do pelote. Lenço lavado, como mulher!»".¹⁷⁹

O hábito da murmuração maledicente como atributo da feminilidade é já um *cliché* da cultura ocidental. Este romance não contraria tal estereótipo, pois é a mulher do povo que, como vimos, optando pela janela do seu lar, pelo adro da igreja ou pela ida à fonte, se dedica preferencialmente à arte da coscuvilhice. O alvo destas murmurações maledicentes podem ser homens ou mulheres (v.g., Henrique IV de Castela e a Princesa Joana de Portugal). O rumor pode basear-se em factos concretos ou constituir pura calúnia enfarruscando a reputação da figura visada. Assim, os múltiplos adultérios de Henrique IV têm um fundo de verdade, não sendo, contudo, passível de comprovação a utilização maquiavélica de um fidalgo para emprenhar a Rainha. Os boatos com que estas mulheres do povo rodeiam os paços de São Cristóvão onde mora a Princesa Joana, como a prática de lesbianismo, são originados por um tipo de mentalidade em que não era bem visto uma mulher casadoira viver autonomamente sem a presença tuteladora dos pais. Um paço assim caracterizado pelo clero: "vespeiro de namoros"¹⁸⁰. O teor da coscuvilhice é, assim, pertinente para a avaliação do universo feminino desta obra¹⁸¹. Associada a esta prática surge a intriga, que D. João II aponta como característica feminina. Referindo-se à influente Infanta D. Beatriz, exclama: "«Ah! Ela intriga! Mulheres!»"¹⁸².

Contudo, nem toda a murmuração feminina é maledicente. Se umas vilipendiam, outras que participam na conversa defendem e elogiam, condenando a maledicência das primeiras, ao apelidá-las de "peçonhentas" e elas, comicamente, negam a difamação¹⁸³. Note-se ainda que a atribuição do hábito da murmuração abrange também o estado da nobreza porque ele é verdadeiramente em *A Esm. Part.* um dado feminino, que não conhece barreiras sociais, e, como vimos, não necessariamente sob o signo da maledicência. Se há damas que invejam a preferência ostensiva de D. Afonso V por Beatriz da Silva num bai-

¹⁷⁹ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 19-20 e 434; Resende, Garcia de, *Crónica de D. João II e Miscelânea*, cap. CC, pp. 267-268 e Pernoud, Régine, cap. "Féminité", in *Op. Cit.*, pp. 99-109.

¹⁸⁰ Cf. Campos, F., *A Esm. Part.*, p. 206.

¹⁸¹ Cf. Campos, F., *Idem*, v.g. pp. 244-247 e 298-301.

¹⁸² Cf. Campos, F., *Idem*, p. 469.

¹⁸³ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 244-247, 298-301 e 503-504.

le mundano organizado pela Princesa Joana nos paços de São Cristóvão, outras damas da mais alta linhagem, como Joana, a Beltraneja, em conversa com a Duquesa de Arévalo, elogiam sem qualquer maldade e com admiração a beleza de Ana de Mendonça, caracterizando deste modo valorativamente esta última, a quem é atribuído um estatuto diferencial, também do ponto de vista físico¹⁸⁴.

A fama da inconstância da mulher correu mundo nas asas dos versos "*La donna è mobile*"¹⁸⁵. Este epíteto não encaixa em todas as personagens femininas do romance, à exceção de D. Leonor de Trastâmara e da Infanta D. Beatriz. Porém, a mulher não escapa à fama: Pero de Alcáçova invoca com menosprezo as mulheres como género monolítico que representa sempre a perdição do homem e chacoteia-as em verso, cantarolando: "(...) lembre-te que são mulheres..."¹⁸⁶, significando pertinentemente as reticências que são mulheres e nada mais: a sua inconstância não merece o sacrifício dos homens, como o de Vicente Simões, seu companheiro de aventura. Diogo, Duque de Viseu, é ainda mais explícito. Visivelmente aborrecido pelos planos que a mãe tem para consigo, escreve uma carta ao Duque de Bragança nestes termos: "... eu cuidava que a infante minha mãe era mais que mulher e agora acho o contrário. Peço-te que daqui em diante não creias em mulheres. São inconstantes e mudáveis..."¹⁸⁷.

Para o então Príncipe João, com quem o conselheiro concorda, o egoísmo é intrinsecamente feminino, de que se deverão precaver os *verdadeiros homens*: "« (...) Do que toca os desgostos da princesa, os homens nas coisas de seu foro, se de feito são homens, não devem fazer nenhum caso das tenções das mulheres. São elas sempre mais dadas a seus particulares empenhos que à razão e honra dos maridos.»"¹⁸⁸.

A fraqueza aparenta ser outro traço feminino neste romance. Álvaro Vaz Coutinho di-lo explicitamente: "«Mulher: é fraca.(...)»"¹⁸⁹. Perante a execução atroz dos conjurados Pedro de Ataíde e Fernando de Meneses "desmaiavam mulheres na multidão", nada sendo

¹⁸⁴ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 203-206 e 319-320.

¹⁸⁵ Estas palavras são proferidas pelo Duque de Mântua, personagem interveniente na ária homónima da famosa ópera *Rigoletto* de Giuseppe Verdi, com libreto de Piave, baseada no drama histórico *Le roi s'amuse*, de Victor Hugo, e estreada em 1851 no Teatro Fenice de Veneza. (Cf. Piat, Jean-Bernard, *Guide du Mélomane Averti: pour une Initiation Non Conventiionnelle à la Musique*, Paris, Librairie Générale Française, 1992, pp. 180-184; Van, Gilles de, "Verdi, Giuseppe", in A.A. V.V., *Dictionnaire de la Musique: les Compositeurs*, Paris, Encyclopaedia Universalis / Albin Michel, 1998, pp. 814-818 e "Roi s'Amuse (Le)", in *Le Nouveau Dictionnaire des Oeuvres de tous les temps et de Tous les Pays*, dirigé par Guy Schoeller, Paris, Laffont-Bompiani, 1994, Vol. V, pp. 6401-6402).

¹⁸⁶ Cf. Campos, F., *A Esm. Part.*, p. 219.

¹⁸⁷ Cf. Campos, F., *Idem*, p.474. O sublinhado é nosso.

¹⁸⁸ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 222.

¹⁸⁹ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 74.

dito pelo narrador quanto à assistência masculina¹⁹⁰. Quando o espírito de Gonçalo Vaz Coutinho aparece a D. João II, a reacção imediata do Rei é correr atrás da aparição, enquanto a da Rainha é bradar "por suas donas". De volta ao leito conjugal, D. Leonor, amedrontada, nega conseguir dormir, agarrando-se ao esposo, já ressonando¹⁹¹. No entanto, este dado pode perfeitamente ser contrabalançado por numerosas personagens femininas que assistem a outras execuções da mesma forma que os homens ou então demonstram uma força maquiavélica para atingir os seus fins, como a mesma D. Leonor, que teria abortado para se vingar do marido, e a Condessa de Medelim, que para conservar a vila prendeu o filho durante cinco anos¹⁹². D. Filipa de Lencastre demonstra, por seu turno, no leito de morte, a força e o amor maternos, esforçando-se por não mostrar debilidade e tristeza junto dos filhos, emocionados, o que torna ainda mais patética esta passagem¹⁹³. E uma velha esforça-se, com visível custo, por salvar o marido estropiado quando a peste grassa na cidade, demonstrando a sua força de mulher¹⁹⁴.

Resende vinca bem, aliás, duas formas diferentes de encarar contrariedades da vida, como no caso da peste acima citado. E essas duas formas correspondem a uma linha de género: enquanto as mulheres uivam e invocam santos e Deus, os homens embebedam-se na taberna e resolvem fugir¹⁹⁵.

Finalmente, o choro é muito associado ao universo feminino, o que vai ao encontro de um dos mais fortes estereótipos da mulher, segundo o qual esta é mais emotiva e expansiva nessas mesmas emoções. As personagens masculinas esforçam-se por esconder as lágrimas, já que é só entre as mulheres que a expansividade do choro é melhor aceite em público¹⁹⁶. Talvez por isso haja carpideiras apenas no feminino. E *A Esm. Part.* cita-as em vários funerais, quer pela presença, quer pela ausência¹⁹⁷. Note-se que algumas personagens masculinas não conseguem conter as lágrimas: é o caso das "lágrimas impertinentes em semblantes graves de homens"¹⁹⁸, no cortejo fúnebre do *Príncipe Perfeito*; dos filhos de D. Filipa de Lencastre no seu leito de morte¹⁹⁹; de D. Afonso V²⁰⁰; de D. João

¹⁹⁰ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 568.

¹⁹¹ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 547-548.

¹⁹² Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 412 e 503-504.

¹⁹³ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 47-48.

¹⁹⁴ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 430.

¹⁹⁵ Cf. Campos, F., *Ibidem*.

¹⁹⁶ Campos, F., *Idem*, pp. 38, 102 e 268.

¹⁹⁷ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 38, 209, 270 e 537.

¹⁹⁸ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 38.

¹⁹⁹ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 47.

²⁰⁰ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 187, 189, 195, 209, 251-252, 404 e 432.

II²⁰¹; de Fernão da Fonseca e de Lancelote em pleno campo de batalha, brilhante e comoventemente humanizados²⁰²; de Fernando, Duque de Bragança²⁰³; do Duque D. Manuel²⁰⁴; do Infante D. Pedro²⁰⁵; de cavaleiros que se vêem abandonados no campo de batalha²⁰⁶; do velho guardião do paço, lacrimejando a fuga da Princesa Joana²⁰⁷; de um moço fiel ao Infante D. Pedro²⁰⁸; e do próprio Resende²⁰⁹. E tal não é visto como feminilidade mas tão somente sensibilidade humana ou calculação. Por outro lado, algumas damas da mais alta nobreza esforçam-se por conter o choro, ou por disposição de espírito, ou por educação, dado que a condição nobre em princípio as obriga ao domínio dos sentimentos. D. Filipa e Resende narram os dois casos: Beatriz de Meneses, aia da Rainha Isabel, aconselha a sua senhora a conter o choro com a seguinte justificação: "«(...) Lembre-te que és rainha. Abafa o coração.»"²¹⁰. A Duquesa Isabel e a Infanta Beatriz derramam lágrimas escondidas pelo Duque de Bragança, pois donas "criadas nas virtudes da temperança e da fortaleza, não desciam a prantear-se, mas estavam-se-lhes os olhos acusando a angústia por que passavam."²¹¹. Santa Joana, personagem "a quem nunca se viam lágrimas"²¹², por seu turno, apenas chora por quatro vezes ao longo da vida. A Rainha Isabel de Castela nunca é vista a chorar. Porém, as lágrimas vertem de tantos rostos femininos neste romance que é impossível não olvidar este aspecto e deixar de o associar a uma maior predisposição do universo feminino, pesem embora as reservas já apontadas. Deste modo, são as mães e não os pais que choram a partida dos filhos ou quando receiam vê-los mortos na guerra (caso de Leonor de Trastâmara²¹³; de D. Leonor ao ver partir Afonso para terçarias²¹⁴; de Ana de Mendonça²¹⁵; e de várias donas e aias após a queda de Constantinopla²¹⁶); as esposas pranteiam os maridos e os filhos (as

²⁰¹ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 28, 280, 297, 531, 537, 649, 653 e 657.

²⁰² Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 157 e 159-160.

²⁰³ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 349 e 527.

²⁰⁴ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 649.

²⁰⁵ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 148.

²⁰⁶ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 326.

²⁰⁷ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 260.

²⁰⁸ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 157.

²⁰⁹ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 610 e 675.

²¹⁰ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 163.

²¹¹ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 534 e Elias, Norbert, "A racionalidade da sociedade de corte e o controle dos afectos", in *Op. Cit.*, pp. 85-90.

²¹² Cf. Campos, F., *A Esm. Part.*, pp. 102, 209-210, 259, 266 e 278.

²¹³ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 101.

²¹⁴ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 434.

²¹⁵ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 502 e 545.

²¹⁶ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 172.

viúvas de África, do mar e de diferentes guerras²¹⁷; D. Isabel de Urgel²¹⁸; a Duquesa Isabel, irmã de D. Leonor, e a Infanta D. Beatriz²¹⁹; a Princesa Isabel de Castela²²⁰); as esposas choram pelos maridos que partem para a guerra²²¹; a Princesa Isabel de Castela chora em despedidas²²²; D. Filipa forma com as suas abundantes lágrimas um "fio de choro" contínuo²²³; a Rainha Isabel de Portugal derrama lágrimas de angústia ou de dor pela sorte do pai²²⁴; os olhos de Ana de Mendonça aguam-se frequentemente de amor pelo seu amado²²⁵; D. Leonor destila lágrimas de raiva, de ciúme e de dor devido ao adultério do marido e à execução do irmão por este²²⁶; a Duquesa de Borgonha chora de alegria mas também de angústia quando recebe na corte para grande surpresa a sobrinha Beatriz²²⁷; Amine chora de vergonha e dor pela violação de que foi vítima²²⁸; são as mulheres e não os homens de Arzila que choram as violências sofridas pela guerra²²⁹; a priora Brites Leitoa comove-se até às lágrimas com a cerimónia de investidura da Princesa Joana²³⁰; e, finalmente, a Beltraneja chora pelo seu esposo e ao consciencializar-se da sua condição de verdadeira prisioneira²³¹.

Podemos deste modo concluir que as personagens masculinas têm sobre o universo feminino uma imagem estereotipada e que essa feminilidade é menosprezada. Por seu turno, a voz feminina sobre tal mentalidade ou não é explorada ou acomoda-se, sendo raros os momentos em que conscientemente contraria esses estereótipos.

²¹⁷ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 17 e 105.

²¹⁸ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 153 e 166.

²¹⁹ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 515-516, 534 e 563.

²²⁰ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 649.

²²¹ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 172 e 225.

²²² Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 622 e 653.

²²³ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 43, 51, 53, 80, 112, 156, 161, 164, 186-187, 252 e 616.

²²⁴ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 149, 153 e 164.

²²⁵ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 354 e 375.

²²⁶ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 439, 446 e 563.

²²⁷ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 169.

²²⁸ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 235.

²²⁹ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 231 e 235.

²³⁰ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 277.

²³¹ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 349-350, 416 e 418.

IV. A dama e o tabuleiro do xadrez político. Jogadora e trebelho.

"Ouvi contar que outrora, quando a Pérsia
Tinha não sei qual guerra,
Quando a invasão ardia na Cidade
E as mulheres gritavam,
Dois jogadores de xadrez jogavam
O seu jogo contínuo."

(Ricardo Reis)

IV.1. As personagens femininas e a metáfora xadrezística.

A metáfora da política como um jogo de xadrez não é um tema original de F. Campos. A epígrafe que encima este capítulo é disso mesmo testemunha. A remissão dos nomes das peças deste jogo para cargos políticos e o maquiavelismo de que a política está frequentemente revestida tornam até natural a recorrência dessa metáfora. Que papel tem a dama neste jogo? No romance histórico que analisamos, a personagem feminina desempenha vários: pode ser simples trebelho, enredada numa teia de interesses cujo controlo não alcança; se for dama, isto é, de ascendência nobre, torna-se jogadora; ou, como dama, pode simultaneamente ser trebelho e jogadora. Lembremo-nos de que no xadrez a peça maior é o rei, já que o jogo está vencido quando este é posto em xeque, mas é a rainha a segunda peça em importância e a que tem a maior capacidade de defender o seu rei e de pôr em xeque o rei adversário, dado que a rainha é o trebelho com maior liberdade de movimentos. Esta é uma metáfora explicitamente explorada na obra.

Tia Filipa transmite aos sobrinhos através do seu relato a opinião de Fernão Lopes, para quem, na luta que opunha D. Leonor de Aragão ao Infante D. Pedro, "o que se jogava era um mais vasto jogo de enxadrez, a nobreza contra o terceiro estado, contra as cidades, os burgueses."¹ O mesmo grau de explicitação está patente na narração de Resende, para quem factos e pessoas são "trebelhos de um xadrez que só adiante se iria aclarar."² Concomitantemente, determinadas personagens são associadas a peças de xadrez: o então Príncipe João aconselha o pai a manter a Rainha Joana ou Excelente Senhora em Portugal porque ela é "trebelho de maior importância neste xadrez", disputando-se nesta partida a união ibérica³. Mais ainda: Resende narra partidas de xadrez, a primeira das quais apenas esboçada e que é pretexto para as seguintes, nessas sim investindo plenamente, em que

¹ Cf. Campos, F., *A Esm. Part.*, p. 142.

² Cf. Campos, F., *Idem*, p. 306.

³ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 407.

aos primeiros trebelhos são acrescentadas peças que não constam do jogo de xadrez, mas que continuam no mesmo eixo temático da política e da guerra. Há, inclusivamente, uma conexão de tipo mágico entre as manobras dos trebelhos e as das personagens que lhes estão associadas. É uma conexão heterodoxa baptizada de activo-metáforica por Saleem, protagonista do romance *Midnight' Children*, de Salmon Rushdie⁴ (1981), e que se adequa perfeitamente a *A Esm. Part.* onde a mesma ligação é feita. Resende comenta para o espírito de D. João II: "Joga o teu xadrez, rei. Um trebelho, outro e outro e outro, cabeças coroadas, bispos, cavaleiros, peões humildes, as paredes cruas de castelos e de paços...". E o Príncipe João, que joga uma partida nos paços de Santo Elói com a irmã, sabe que vai ganhar não por estar a jogar contra Joana, mas porque esta associou o seu rei a D. Duarte, que o Príncipe sabe ter tido "um reinado curto e atribulado" e por isso comenta superiormente para a irmã: "«Move os cavaleiros, os bispos, frecheiros, archeiros, besteiros, o que quiseres. Eu ganharei. Olha! Aí está: o rei morreu...» e deslocaste o trebelho fatal."⁵

O mesmo acontece com a Rainha de Portugal, Leonor de Aragão ou Trastâmara. Ela é a "rainha de marfim" que intitula o cap. III do romance, trebelho manobrável nas mãos dos conselheiros e nas de Joana, que joga esta rainha numa partida disputada com o Príncipe João e orientada pela tia Filipa, cujo relato determina os lances feitos pelos sobrinhos e a altura certa em que esse trebelho deve ser retirado do tabuleiro, ou seja, quando a Rainha morre⁶. A tia Filipa enquanto narradora assume também a metáfora xadrezística aplicada à política, enquanto os sobrinhos jogam as partidas nos paços de Santo Elói: "«Aqui tendes o tabuleiro do xadrez. Olhai. Este é um duque... finalmente duque o conde de Barcelos...(...) Dele parte a intriga e a manobra. Quereis uma rainha? Aqui está ela, Deus lhe perdoe: Leonor, viúva do pobre rei Duarte e vossa avó paterna...(...) Quereis um bispo? Cá o haveis de encontrar: Pedro de Noronha, arcebispo de Lisboa, ou um prior do Crato, Nuno de Góis, que é quase a mesma coisa para o efeito... Alcaides de castelos? Afonso de Cascais, alcaide de Lisboa. Marechais do reino? Vasco Fernandes Coutinho...»"⁷. Tia Filipa orienta através do seu relato duas partidas de xadrez durante as quais os intrincados jogos palacianos que ditaram a morte do Infante D. Pedro, pai da narradora, são explicados. Essa orientação pedagógica mantém os dois jogadores, os Príncipes João

⁴ Cf. Rushdie, Salman, *Midnight's Children*, London, Jonathan Cape, 1982 (1ª ed.: 1981).

⁵ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 41-43 e Wesseling, E., *Op. Cit.*, p. 169.

⁶ Cf. Campos, F., *A Esm. Part.*, pp. 43-109, sobretudo pp. 67-68, 106 e 109.

⁷ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 67-68.

e Joana, plenamente motivados e sensibilizados para os motivos e a causa do avô materno dos Príncipes, como já foi aqui explicado. Quando estes a convidam a entrar no jogo de forma a não jogarem contra o rei que representa o seu avô, o autor prefere colocar essa personagem feminina a não saber jogar xadrez. É uma opção pertinente: tia Filipa não detém qualquer cargo político ao longo da narrativa, mas joga efectivamente nos bastidores, influenciando as convicções dos sobrinhos e determinando de forma decisiva a política governativa de D. João II. É ela quem literalmente dita o movimento das pedras nas duas partidas de xadrez que orienta, pela relação directa existente entre o seu relato e esses mesmos movimentos.

IV.2. As damas e a política. Aspectos gerais.

As damas da alta nobreza são neste romance, acima de tudo, vistas por reis e príncipes, como um meio de alcançar através do matrimónio alianças políticas, ou seja, tornam-se trebelhos em jogos de interesses, nos quais elas são a parte silenciosa. Já analisámos este dado narrativo sob o aspecto social. Vejamo-lo agora de um ângulo político. Não é a filha do Imperador Segismundo que deseja o Infante D. Pedro para esposo; é o Imperador que quer o Infante para genro⁸. A Infanta Isabel, irmã do Infante D. Pedro, foi envolvida em negociações que tiveram por objectivo o enlace com Filipe, *o Bom*, Duque da Borgonha. Foi seu pai, D. João I, que a conservou solteira muitos anos até a casar⁹. Do mesmo modo, as Princesas Isabel e Joana de Castela e a Beltraneja são a parte silenciosa de negociações que têm por objectivo último a união ibérica numa intricada rede de interesses antagónicos¹⁰. D. Leonor, irmã de D. Afonso V, foi casada por este com o Imperador da Alemanha tornando-se assim Imperatriz¹¹. D. João II tenciona unir a Princesa Joana, sua irmã, com o Rei Ricardo de Inglaterra para cimentar a aliança luso-inglesa e evitar concomitantemente o casamento daquele com a Infanta de Castela, o que reforçaria a arqui-rival de Portugal. Mas neste último caso, a Princesa Joana não é parte silenciosa nas negociações e consegue fazer valer os seus interesses¹².

Estando as damas de alta linhagem enredadas em teias de interesses políticos, decorre deste facto serem as mesmas alvos de intrigas que vão por vezes até às últimas consequências. Naquela época, isso significava frequentemente o envenenamento por peço-

⁸ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 62.

⁹ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 61 e 262.

¹⁰ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 283-284 e 510.

¹¹ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 262.

¹² Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 580- 582.

na. Assim morrem ou são suspeitas de terem morrido várias personagens femininas: a nossa Rainha Isabel¹³; a Rainha de Portugal, D. Leonor de Aragão¹⁴; D. Beatriz, casada com Adolfo de Clèves¹⁵; a Rainha Joana, mãe da Beltraneja¹⁶; e a Princesa Joana de Portugal¹⁷. Mas elas estão também do outro lado do problema. Resende, enquanto narrador, desconfia de três mulheres como possíveis envenenadoras de D. João II, cada qual com os seus próprios motivos: a Rainha D. Leonor, para vingar a infidelidade do marido com Ana de Mendonça e a morte do irmão, D. Diogo, executado pelo Rei¹⁸; a Infanta D. Beatriz, para vingar a morte do genro, D. Fernando, e, sobretudo, do filho, D. Diogo¹⁹; finalmente, D. Catarina, viúva de Pero de Albuquerque, para vingar a morte do marido, executado à ordem do monarca²⁰. Sobra ainda a dúvida se Leonor não teria sido alvo de um envenenamento falhado, a mando de D. João II, factos que revelam a que ponto chegou a relação entre o Rei e a Rainha²¹.

Por outro lado, algumas personagens masculinas consideram ostensivamente a governação como um estrito assunto de homens e pernicioso a influência das mulheres sobre os príncipes herdeiros. A reacção das testemunhas da leitura do testamento de D. Duarte foi de espanto geral quando este deixa conferidos todos os privilégios a Leonor de Aragão: "(...) a rainha seria *in solido* tutora e curadora do príncipe e dos infantes seus filhos, regedor do reino e herdeira de todo o móvel..."²². O arcebispo Pedro de Noronha relata vozes que se opõem à regência de Leonor de Aragão "por a rainha ser mulher e estrangeira..."²³. Vasco Fernandes Coutinho, marechal do reino, participando na conversa, aconselha os seus alocutários a apoiarem a execução do testamento pelas mesmas razões, mas não pelas qualidades que lhes estariam inerentes, antes pela fraqueza dupla que aquela condição acarretaria e que tornaria a Rainha mais facilmente manobrável às ambições pessoais destes²⁴. O Infante D. João é igualmente explícito nas suas palavras: "«Nunca vi

¹³ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 54, 171, 185-188 e 297.

¹⁴ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 109.

¹⁵ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 189-190.

¹⁶ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 319.

¹⁷ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 608-609.

¹⁸ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 19, 34, 292-293, 297, 501 e 669.

¹⁹ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 564 e 669.

²⁰ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 570 e 669.

²¹ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 668.

²² Cf. Campos, F., *Idem*, p. 70. Esta reacção enquadra-se num contexto histórico específico: só com o primeiro Código Civil (1867), a mulher passa a ter autoridade sobre os filhos e no caso da morte do marido, poder assumir legalmente o controlo da família. Até essa data, a mulher só era tutora dos filhos se o marido o deixasse escrito em testamento (Cf. Rector, Monica, *Op. Cit.*, p. 54).

²³ Cf. Campos, F., *A Esm. Part.*, p. 74.

²⁴ Cf. Campos, F., *Ibidem*.

maior vergonha e abatimento nosso do que sermos regidos por mulher, demais estrangeira.»²⁵ Álvaro Vaz de Almada e Diogo Peres em comício do terceiro estado apoiando o partido do Infante D. Pedro consideram um perigo "«o rei ser criado em poder de mulheres... / no cheiro das fraldas das mulheres...»". Isto porque o contacto diário com essas eternas menores poderia efeminar o jovem Rei D. Afonso.²⁶ João Gonçalves partilha esta opinião e com base nesse argumento propõe que a criação do Príncipe seja retirada à mãe: "«A criação do rei com a rainha é-lhe muito prejudicial. Poderá ficar fraco e efeminado, o que, se para um homem privado é o maior dos aleijões, quanto mais para rei (...)»"²⁷. A essas exigências do povo correspondeu o Infante D. Pedro²⁸. Movidos por intrigas palacianas, o médico e o arcebispo de Lisboa tentam convencer D. Afonso V de que o convívio estreito com a esposa é-lhe prejudicial à saúde²⁹. Fernando de Aragão, por seu turno, pretendeu debalde excluir Isabel de Castela do trono "«(...) por ser fêmea e ele o mais chegado varão dos Trastâmaras.»"³⁰. Paradoxalmente, a influente e sábia tia Filipa menospreza a argúcia política do género a que pertence: "«(...) Gostava de escutar as conversas dos homens. Os homens são mais sabedores que ninguém da política.(...)»"³¹ Indício desta mentalidade é o uso do termo "regedor", não marcado, quando aplicado a Leonor de Aragão, Rainha de Portugal³². É, aliás, notória a ausência de personagens femininas entre os altos cargos administrativos, como conselheiros de Estado e embaixadores, ao longo de todo o romance. Do mesmo modo, nenhuma dama, nem mesmo a Rainha D. Leonor, é mencionada na cerimónia de investidura de D. João II ou nas cortes gerais presididas por este monarca. Somente D. Leonor de Aragão participa nas cortes de Lisboa por lhe poder vir a ser atribuída a regência de Portugal por morte de D. Duarte.

Neste quadro cultural que a obra desenha, o maior desejo de um rei e de uma rainha é ter filhos varões para garantir a sucessão do trono por via masculina. A Idade Média portuguesa permitia legalmente a existência de Rainhas herdeiras, mas somente como último recurso: o filho primogénito de D. Isabel e de D. Afonso V é a Princesa Joana, mas a esperança do Rei é cobrar da Rainha "um filho varão", que será D. João II³³. O ain-

²⁵ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 80.

²⁶ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 87-89.

²⁷ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 98. Para uma perspectiva cultural deste "complexo de Sansão" vide Suleiman, Susan Rubin, *The Female Body in Western Culture-Contemporary Perspectives*, Cambridge & London, Harvard University Press, 1986.

²⁸ Cf. Campos, F., *A Esm. Part.*, p. 197.

²⁹ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 151.

³⁰ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 299.

³¹ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 172.

³² Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 72 e 75.

³³ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 171 e 176.

da Príncipe João e os presentes exultam ao saber ter nascido a Leonor um príncipe, o herdeiro tão ansiado³⁴. Era por isso mais fácil as mães fazerem-se acompanhar pelas filhas do que pelos filhos quando optavam pelo exílio por elas serem mais dispensáveis, caso de Leonor de Aragão³⁵. Ou então, torna-se mais imperativa a fuga dos filhos, porque as filhas são consideradas mais inofensivas: assim, todos os filhos varões da Duquesa de Coimbra, Isabel de Urgel, e da Duquesa Isabel de Bragança são levados a fugir de Portugal, mas aquelas mantêm junto de si Catarina e Margarida, filhas da primeira e da segunda Duquesa respectivamente. O envio da pequena D. Beatriz para junto da tia, a Duquesa de Borgonha, deve-se tão somente não a receios de represálias políticas mas a imperativos económicos: ela constitui menos um peso para a desprotegida viúva Isabel de Urgel³⁶.

Exceptuando rainhas herdeiras e não consortes, como Isabel de Castela, qualquer dama neste romance necessita da aprovação masculina para legalizar todo o acto público de cariz político, o que está em perfeita sintonia com os dados historiográficos da época. D. Filipa de Lencastre, contra o uso da época, arma os filhos cavaleiros, mas após aquiescência marital, indica a própria. A Princesa Joana de Portugal, então regente, aquando da recepção ao pai e ao irmão vindos do Norte de África discursa perante a multidão após pedir a anuência ao pai. A Rainha D. Leonor necessita do consentimento do Rei, seu marido, para a construção do Hospital das Caldas e a obtenção de privilégios para os que aí forem morar³⁷. Mas também encontramos na narrativa a situação oposta, ou seja, uma personagem masculina obrigada a requerer a aprovação de uma personagem feminina para a realização de determinado acto. D. Afonso V pede a D. Isabel, numa prova de amor para com a esposa, a trasladação das ossadas da mãe para a Batalha. O então Príncipe João, desejando mudar o local das terçarias do filho, de Moura para Beja, necessita da aquiescência de Isabel de Castela e da Infanta Beatriz e estas negam-lhe o pedido, coartando deste modo os intentos do Príncipe. Já Rei, D. João II solicita a anuência da madre abadessa do Convento de Jesus de Aveiro para o filho bastardo aí ser criado junto da Princesa Joana³⁸. Da mesma forma, qualquer assunto relacionado com Castela necessita da aprovação expressa da Rainha Isabel pois é ela quem governa de facto e de direito esse reino. As mulheres do povo comentam entre si como esta se impôs ao marido e na concórdia de Segóvia ficou acordado que "«(...) Documentos, moedas e selos levarão os

³⁴ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 290.

³⁵ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 101.

³⁶ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 166-171 e 524-525.

³⁷ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 47, 251 e 594-595.

³⁸ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 183, 435-436 e 444.

nomes, bustos e armas dos dois.»". A sua actividade política é tal que origina o ditado popular "«Tanto monta, monta tanto, Isabel como Fernando...»", que estas mulheres reproduzem na conversa³⁹.

Estes exemplos finais são uma pequena amostra de como os aspectos focados não nos devem conduzir à conclusão de que o relevo político das personagens femininas neste romance é reduzido. *A Esm. Part.* mostra damas com cargos de chefia ou damas que, não os tendo, influenciam o poder político de forma inequívoca.

IV.3. Rainhas e regentes. Jogadoras e trebelhos do xadrez.

Leonor de Aragão ou Trastâmara ganha todo o destaque narrativo somente após enviuar de D. Duarte. O testamento do marido torna-a regente do reino e tutora dos filhos, disposição que colhe de surpresa o conselho régio por esta ser mulher e estrangeira acrescido do facto de estarem disponíveis para a governação os Infantes, irmãos de D. Duarte, sobretudo D. Pedro, agora o Infante mais velho da família Lencastre e Avis. Diversos interesses antagónicos, ódios velhos e a ambição desta personagem feminina conduzirão a um conflito opondo esta dama, que quer defender o seu rei, o pequeno Afonso, ao Infante D. Pedro. A ambição de D. Leonor⁴⁰ tem a seu favor alguns apoiantes de peso e um grande argumento: o que ficou consignado no testamento de D. Duarte. Contudo, as jogadas políticas desta rainha, xadrezisticamente apelidada na narrativa de "rainha de marfim", na sua luta pela regência, tal como tia Filipa as apresenta no relato, leva os sobrinhos e o leitor, em última análise, a concluir da sua condição política de mero trebelho nas mãos de interesses mais vastos, segundo explicação de Fernão Lopes, e de mesquinhas ambições pessoais. Quando o marechal do reino exorta os comparsas a apoiarem D. Leonor não o faz por honrá-la como mulher ou rainha, mas por na sua condição de mulher a considerar mais manobrável⁴¹. E Leonor corresponde de facto na narrativa de Filipa a esse estereótipo: hesita frequentemente nas decisões que toma, sempre orientadas por conselheiros ambiciosos e / ou persuasivos⁴². Para construir tal personalidade, o autor associa à personagem a frase de tipo interrogativo, com valor dubitativo⁴³. A própria D. Leonor de Aragão reconhece o seu carácter indeciso: "«Tenho andado tão indecisa!»"⁴⁴.

³⁹ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 300.

⁴⁰ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 85

⁴¹ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 69, 71-76 e 142-143.

⁴² Cf. Campos, F., *Idem*, v.g. pp. 76-79, 89, 96 e 100-101.

⁴³ Cf. a título exemplificativo a p. 77 da mesma obra.

⁴⁴ Cf. Campos, F., *A Esm. Part.*, p. 75.

Várias medidas que toma são consideradas por tia Filipa como insensatas⁴⁵. Em razão deste estado de coisas, a narradora estima que este trebelho não entrou no "verdadeiro jogo" que ditou a morte do Infante das Sete Partidas, o que é uma clara desconsideração narrativa desta "rainha de marfim". O material de que é feito o trebelho acaba por funcionar como um símbolo inversamente motivado: pela dureza e brancura, o marfim torná-la-ia incorruptível, pura e inquebrável...⁴⁶ E quando a Rainha morre, provavelmente envenenada a mando do condestável Álvaro de Luna, a Princesa Joana pode finalmente retirar "o trebelho" do tabuleiro e colocar no seu lugar a Rainha D. Isabel e o Rei D. Afonso V⁴⁷.

Esta última Rainha é colocada, mercê das intrigas palacianas que visam atingir o pai, o Infante D. Pedro, numa posição delicada, explorada pelo romance: a sua fidelidade e o seu amor dividem-se entre marido e pai, os reis que se opõem nesta nova partida de xadrez com desenlace antecipado⁴⁸. Os movimentos de D. Isabel nunca poderão por isso ter as consequências desejadas (a conciliação entre genro e sogro), pesem embora a determinação e a influência que a Rainha exerce sobre pai e marido, que D. Afonso V reconhece e que os conselheiros temem⁴⁹. O "ascendente da rainha"⁵⁰ torna-se publicamente patente na recepção solene que o marido lhe presta após a Batalha de Alfarrobeira e na trasladação das ossadas do Infante D. Pedro para a Batalha, cerimónias encaradas pelos inimigos deste como uma vitória pessoal da Rainha⁵¹. Aparentemente votada à sombra do marido, esse "ascendente" ditará muito provavelmente, para Filipa, o envenenamento da irmã por homens cômnicos de que D. Isabel era politicamente menos manobrável do que o Rei, que parece herdar tal característica da mãe⁵². As circunstâncias políticas fazem, pois, com que a Rainha D. Isabel não se torne jogadora, mas seja ela também um trebelho de xadrez, embora com outra força que não encontramos em Leonor de Aragão.

A Princesa Joana de Portugal é, politicamente, uma personagem de outra têmpera. Não possui qualquer ambição política e por isso aceita sem entusiasmo mas com resignação a regência do reino enquanto o pai e o irmão se ausentam numa campanha que tem por destino a tomada de Arzila⁵³. Sem tais ambições, a regência propriamente dita é pas-

⁴⁵ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 84.

⁴⁶ Cf. Chevalier, Jean e Gherbrandt, Alain, "Ivoire", in *Dictionnaire des Symboles: Mythes, Rêves, Coutumes, Gestes, Formes, Figures, Couleurs, Nombres*, Paris, Robert Laffont-Jupiter, 1982, pp. 524- 525.

⁴⁷ Cf. Campos, F., *A Esm. Part.*, p. 109.

⁴⁸ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 122, 136 e 163.

⁴⁹ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 146-151, 164, 176-177 e 181-184.

⁵⁰ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 181.

⁵¹ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 165-166, 176-177 e 181-187.

⁵² Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 185-187.

⁵³ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 222-223.

sada para segundo plano. Contudo, ausência de ambições políticas não corresponde a manobrabilidade. De modo algum esta personagem é um trebelho. D. João II ainda planejou fazer dela um trebelho no jogo da aliança luso-inglesa e do equilíbrio ibérico, tentando casá-la com o Rei Ricardo de Inglaterra. No entanto, a Princesa Joana tem vocação para ser somente jogadora. Se ela perde duas partidas para o irmão, nos paços de Santo Elói, tal deve-se à ligação heterodoxa entre as pedras e os jogos políticos: Joana optara por um "rei de marfim" e uma "rainha de marfim" perdedores no xadrez da política real. Na verdadeira partida que opõe a Princesa Joana a D. João II e em que está em jogo o ingresso no Convento de Jesus de Aveiro, ela é uma jogadora nata, vencendo esta sua "peleja"⁵⁴ com uma firmeza que culmina no vitorioso reconhecimento da sua santidade por parte do irmão. Como já vimos, foi uma vitória sobre toda uma série de poderosos adversários do universo masculino e interesses políticos e com ela venceram uma franja do universo feminino e convicções religiosas. Consequentemente, Resende destaca na sua narrativa estas palavras trocadas entre D. João II e a tia Filipa:

"«Mais uma vez, tia, vamos ver minha irmã a jogar seu xadrez.»"

«Receio bem que não se deixe vencer nesta partida.»"⁵⁵

Outra situação interessante é a que opõe a Rainha D. Isabel de Castela, que durante um certo tempo também se auto-proclamou Rainha de Portugal, a D. Joana, a Beltraneja, que, por meio do conúbio sem consumação com D. Afonso V, é proclamada Rainha de Portugal e de Castela. São estatutos que nenhuma das partes reconhece até à nítida separação das águas com o tratado das Alcáçovas⁵⁶. Como o trono de Castela é disputado por Isabel e Joana, é por causa destas duas mulheres que, segundo D. Afonso V em carta a Fernando de Aragão, estes se vêem "postos em armas"⁵⁷. Contudo, estas personagens femininas não têm o mesmo relevo político: a Beltraneja, não passa de um simples trebelho no jogo da união ibérica, enquanto Isabel de Castela é uma exímia xadrezista que manobra no tabuleiro também a sobrinha. É algo que D. Afonso V não reconhece pelo menos exteriormente, mas de que Fernando de Aragão tem plena consciência. Eis a resposta deste a uma carta daquele: "Quanto aos reféns, não parece coisa justa querer comparar a rainha Isabel com a infante Joana." Para Fernando, esta será comparável à soma da sua fi-

⁵⁴ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 582.

⁵⁵ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 580-582.

⁵⁶ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 303 e 414-418..

⁵⁷ Cf. campos, F., *Idem*, p. 305.

lha primogénita e de uma filha dos maiores nobres de Castela, mas nunca à Rainha Isabel⁵⁸. A narrativa de Resende dá razão a esta perspectiva do monarca aragonês.

Isabel de Castela é uma personagem construída sob o signo da actividade, por oposição a Joana, associada à passividade: Isabel decide, concede autorizações, escreve cartas, recebe embaixadores, sonda pessoas, organiza combates, impõe condições, assina tratados (é ela que está em Tordesilhas e não Fernando), tece estratégias, conduz as tropas, planeia traições, repreende em público homens, incluindo o marido e capitães de guerra (o que não acontece apenas uma vez), assina tratados de paz, conquista cidades, apoia e o respeito dos adversários e do povo⁵⁹. O sentido de auto-afirmação desta personagem está plenamente expresso na frase "«Nisso eu não hei-de consentir...»"⁶⁰. As mulheres do povo admiram-na. Consideram-na inclusive "mais tesa que o marido", ainda que lhe reconheçam o maquiavelismo, isto é, a não observância de moralismos ou legalismos para atingir os seus fins⁶¹. A imagem que as personagens femininas têm sobre esta mulher é partilhada pelas personagens masculinas, dado que D. Afonso V, D. João II e Rui de Pina lhe reconhecem o mérito e a temem mais do que ao marido: em monólogo interior, o primeiro focaliza a sua vivacidade, astúcia, prudência, determinação e sagacidade; o segundo considera-a a sua verdadeira adversária; o terceiro, como embaixador, sabe que é com ela que verdadeiramente tem de negociar⁶². Resende, enquanto narrador, admira de forma inequívoca a sua determinação e varonilidade⁶³. Enfim, é uma virago, a amazona castelhana.

O protagonismo desta personagem feminina revela-se inerentemente no estatuto autónomo dos seus lances. Por isso, o narrador alterna o sintagma "Fernando e Isabel" com "Isabel e Fernando", mas também com "Isabel" bastante frequentemente. É, aliás, mais usual surgir apenas "Isabel" independente de "Fernando" do que o inverso, o que origina paralelamente a maior frequência do sintagma "o marido de Isabel" do que "a esposa de Fernando", com todo o conseqüente destaque da Rainha. Cite-se apenas um

⁵⁸ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 306.

⁵⁹ Cf. Campos, F., *Idem*, v.g. pp. 299-301, 303, 308, 316-318, 322, 328-329, 337, 355, 379, 382, 414-418 e 588.

⁶⁰ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 337.

⁶¹ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 299-301 e Machiavelli, Niccolò, *Il Principe*, Introduzione e note di Federico Chabod. Nuova edizione a cura di Luigi Firpo, Torino, Giulio Einaudi editore, 5ª edizione, 1966 (1ª ed.: 1961; ed. original: 1513).

⁶² Cf. Campos, F., *A Esm. Part.*, pp. 316-317, 485-486 e 493-495.

⁶³ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 486-487.

único exemplo elucidativo: "Resistem os habitantes, que são por Isabel" em Sanfelices de Los Gallegos. Não por Fernando, ou por Isabel e Fernando. Apenas por Isabel⁶⁴.

A passividade de D. Joana, a Beltraneja, contrasta em absoluto com o carácter activo da tia. Em primeiro lugar, esta última conseguiu retirar-lhe o trono e a narrativa deixa em aberto a questão da legitimidade do feito: seriam os boatos envolvendo o privado Don Beltrán de la Cueva verdadeiros? Ou seriam uma estratégia maquiavélica de Isabel e Fernando para lhe roubar o trono de Castela? As mulheres do povo, que comentam mais aprofundadamente a questão, não têm certezas, nem a narrativa as confirma ou desmente, o que está de acordo com as incertezas historiográficas⁶⁵. Depois, D. Joana não age propriamente; é envolvida numa teia de jogos políticos que terminarão com o seu enclausuramento no Convento de Santa Clara de Santarém, após uma cerimónia qualificada pelo narrador de cruel em que lhe retiram o título e estado de rainha, jóias, roupas, a coroa e serviçais. O título de *excelente senhora* que agora lhe é aplicado em Portugal não a consegue enganar relativamente à sua condição de prisioneira de luxo: a indignação subjacente à exclamativa "«Yo, la reina!»" confirma-se na declaração "«Já não sou senhora da minha vontade. Até isso me levam.»"⁶⁶ É esse o término de um processo desencadeado pela coibição de D. Afonso V e do Príncipe João no sentido da união ibérica mediante o matrimónio do primeiro com D. Joana. Ela apenas serve como trampolim para o trono de Castela⁶⁷. D. Joana é colocada perante propostas, ambas contrárias ao seu agrado, face às quais tem apenas a liberdade de optar, no prazo de seis meses. Esse é o limite da sua liberdade e do seu espaço de manobra. Entre um casamento não desejado e o convento opta pelo último, o que significa sempre, nas palavras da personagem, estar "desapossada" de seu "direito e prisioneira"⁶⁸.

A passividade reflecte-se também ao nível sintáctico-semântico: quando a peste chega a Santarém, D. Joana "é levada com sua gente para Santa Clara de Évora". "Mudam Joana para o Vimieiro" quando a peste se alastra⁶⁹. Ou seja, a Beltraneja não é sujeito, mas objecto, não é agente, mas paciente.

A linguagem xadrezística que lhe é explicitamente aplicada pelo Príncipe João reduzem-na, ela que é uma Rainha, à manobrabilidade e estatuto de um mero peão, passivo

⁶⁴ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 330. O sublinhado é nosso.

⁶⁵ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 299-301.

⁶⁶ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 417-418 e 428-429.

⁶⁷ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 284.

⁶⁸ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 417.

⁶⁹ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 431. O sublinhado é nosso.

nas mãos de D. Isabel de Castela e dele próprio. Peão passivo e ignorante da conspiração que tem por alvo, mais tarde, D. João II⁷⁰. Isabel, no seu maquiavelismo, não pode ter o mesmo sentimento de culpa que humanamente sente D. Joana relativamente à guerra que opõe os estados ibéricos: "«E eu o coração do conflito!»"⁷¹.

A *Excelente senhora* é a imagem diametralmente oposta de Isabel de Castela e a sua reduzida influência política justifica a assimetria subjacente à frase "Nem o rei Afonso nem Isabel e Fernando sabem quem tem por si."⁷²; sentença preferida pelo autor à virtual "Nem o rei Afonso e Joana nem Isabel e Fernando sabem quem tem por si."

Outra Rainha de Castela, Isabel de Bragança, estatuto obtido por casamento com Juan II, não possui o mesmo relevo da sua homónima, de quem aliás é mãe, mas revela o mesmo maquiavelismo e ascendente sobre o marido. A presença desta personagem na narrativa de D. Filipa resume-se a um período breve mas elucidativo: "Juan II de Castela vai ceder às intrigas da mulher, Isabel de Bragança, contra o condestável [Álvaro de Luna]. Um dia, Pedro assiste à decapitação do amigo na praça pública."⁷³.

A Rainha D. Leonor, por último, é uma personagem de um relevo politicamente ambíguo. A acreditar na imputação a D. Leonor da autoria do envenenamento de D. João II, que Resende sugere e em que acreditam algumas mulheres do povo⁷⁴, então tal relevo é fulcral por razões óbvias: ela teria posto fim à vida de um dos maiores monarcas portugueses, afastando com ele a casa de Avis do trono de Portugal. Como seria o futuro de Portugal sem este ponto de viragem na História? Contudo, essa imputação carece de confirmação absoluta. A acreditar em outras hipóteses para tal envenenamento e para as quais a narrativa também aponta, a pertinência política de D. Leonor é bastante apagada em *A Esm. Part.*, pelo menos até à morte do filho: por opção autoral, a regência de D. Leonor, então Princesa, aquando da participação do marido e de D. Afonso V na Batalha do Toro não é explorada no romance, completamente eclipsada que foi pela atenção do Príncipe em terras de Castela aos assuntos da guerra e do amor (enamoramento por Ana de Mendonça). O não investimento nesta regência justifica a não pertinência política desta personagem feminina até à morte do Príncipe Afonso⁷⁵. D. João II apenas solicita por uma vez

⁷⁰ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 407 e 509.

⁷¹ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 416.

⁷² Cf. Campos, F., *Idem*, p. 414.

⁷³ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 170 e Oliveira, Manuel Alves de, "Isabel", in *Op. Cit.*, p. 272.

⁷⁴ Cf. Campos, F., *A Esm. Part.*, v.g. pp. 19, 293, 435, 654-655, 667 e 671-675.

⁷⁵ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 330 e segs.; Mendonça, Manuela, cap. "O Príncipe Perfeito (Conclusões)", *Op. Cit.*, pp. 449-478 e Oliveira, Manuel Alves de, "Leonor, D.", in *Op. Cit.*, p. 297.

o seu conselho político⁷⁶ e o facto de a Rainha assinar pelo Rei documentos com uma fórmula tornada histórica quando este adoece com as mãos inchadas e presas não significou qualquer acrescento significativo da influência política de D. Leonor na narrativa. Ela é mero *medium* na oficialização final de um documento previamente preparado e que não passou pelas suas mãos até ao momento da assinatura.⁷⁷ Somente duas iniciativas de D. Leonor retiram esta personagem da sombra a que efectivamente está relegada pelo ofuscamento de D. João II: "escrever à câmara de Lisboa sobre as malfetorias do pirata João Bretão em Cascais" e a fundação do Hospital hidroterapêutico das Caldas, aberto também aos mais carenciados, e para o qual se empenhou a fundo, desde as indulgências papais até custos e contratação de mestres⁷⁸. Não nos esqueçamos, porém, que à iniciativa feminina foi necessário adicionar o aval masculino para a concretização do projecto⁷⁹.

No entanto, a morte do filho transformá-la-á na mais directa adversária de D. João II no xadrez da sucessão ao trono de Portugal: opondo-se com todas as forças à escolha de D. Jorge (o "*bastardo*", como esta personagem o focaliza⁸⁰), consegue o trono para o irmão, o Duque D. Manuel. Nesta luta sucessória, contraria a própria mãe e a irmã, que lhe aconselham obediência⁸¹. O triunfo que se torna, pois, muito pessoal, é coroado com o anúncio prévio e em exclusivo à Rainha do teor do testamento de D. João II: o seu irmão seria o único herdeiro⁸². Assim deu D. Leonor a última estocada na Casa de Avis: "O duque Manuel herdeiro da coroa. Era certo: sua mãe e irmãs iriam restabelecer as casas dos que te quiseram destruir." Novas regras de um novo xadrez político triunfam, simbolizadas na risada final de D. Manuel⁸³.

IV. 4. Damas que influenciam a disposição do tabuleiro.

Mas a expressão política do universo feminino não se confina às personagens que detêm o estatuto de rainhas e / ou de regentes.

A Infanta D. Beatriz e a viúva Catarina revelam-se adversárias à altura de D. João II, ao que este reage com respeito e cautela. A Infanta ganha um peso político substancial quando as terçarias de Moura ficam sob a sua supervisão, o que significa, na prática, ter o

⁷⁶ Cf. Campos, F., *A Esm. Part.*, pp. 543-544.

⁷⁷ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 574-575.

⁷⁸ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 573 e 594-595.

⁷⁹ Cf. Campos, F., *Ibidem*.

⁸⁰ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 618.

⁸¹ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 667.

⁸² Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 667-671.

⁸³ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 652 e 674-675.

Príncipe herdeiro, isto é, o filho de D. João II, seu neto, nas suas mãos⁸⁴. Esse trunfo precioso, aliado ao ascendente da idade, é usado pela Infanta nas suas jogadas. Quando a estratégia de centralização do poder real se torna incómoda para os grandes senhores do reino, liderados pelo Duque de Bragança, nas cortes de Évora, cortes a que nenhuma personagem feminina assiste, note-se, a quem decidem recorrer o Duque e seus irmãos? À Infanta D. Beatriz...⁸⁵ E qual a reacção de D. João II à carta que aquela lhe envia? "«A subtil ameaça escondida entre as linhas... E é esta a mulher que tem em sua posse o meu filho!»"⁸⁶. Embora o monarca não altere a linha orientadora que segue, a "mansidão" de que usa na contra-resposta à carta da sogra consubstancia a cautela do Rei relativamente a esta personagem feminina. Quando o Marquês de Montemor se vê em rota de colisão com D. João II, nova intervenção da Infanta D. Beatriz junto do Rei é solicitada, a quem este tem novamente de responder com cautela. Ela é das raras personagens em solo luso a quem o monarca tem de se justificar⁸⁷. Quando o Duque de Bragança, seu genro, obtém permissão do monarca para estar junto de si em Évora, qual o primeiro impulso do Duque? Correr a dar à sogra a notícia da ida à corte. É um impulso que denota reconhecimento por parte de uma personagem masculina do poder de uma personagem feminina. Ela parece dar o aval ao genro e decide por si própria acompanhá-lo a Évora e fazer-se acompanhar pelo Príncipe, seu neto⁸⁸.

A Infanta, por outro lado, prepara juntamente com Isabel de Castela os pré-acordos de paz das Alcáçovas, na vila de Alcântara, em Castela, e está envolvida na conspiração em que também participam os Reis de Castela e que tem por alvo D. João II⁸⁹. Como já dissemos, a narrativa deixa em aberto a possibilidade de ter sido ela a responsável pelo envenenamento do monarca, em que acredita uma mulher do povo, como vingança pela morte do filho, D. Diogo, do genro D. Fernando, do bispo Garcia, seu parente, e movida também pela ambição de ver no trono o filho D. Manuel⁹⁰. Para atingir tais objectivos, Resende aponta a congregação maquiavélica, em seu redor, da família e de mais uma personagem não nomeada, que as reticências mantêm em suspenso⁹¹. Os resultados são apontados pela mulher do povo: nas suas palavras, matar a Princesa Joana,

⁸⁴ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 434-435.

⁸⁵ Cf. Campos, F., *Idem*, pp.

⁸⁶ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 468-469.

⁸⁷ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 483-484.

⁸⁸ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 514-516.

⁸⁹ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 414 e 488.

⁹⁰ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 671-675, sobretudo p. 674.

⁹¹ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 563-564.

irmã do seu genro, o Príncipe Afonso, que é seu neto, e D. João II, seu genro, tratar-se-ia para D. Beatriz de uma simples questão de "Limpar o terreno"⁹².

A viúva Catarina é, por seu turno, uma personagem feminina com maior destaque narrativo do que o respectivo esposo e que ousa desafiar frontalmente as ordens de D. João II em relação à perseguição dos conjurados: após o conhecimento da prisão do marido, recusa entregar a fortaleza do Sabugal, o que exige por parte do monarca um empenho militar pessoal. O Rei vê-se obrigado a negociar com Catarina para esta finalmente entregar a fortaleza⁹³. Não se acobarda, convidando D. João II para uma ceia em que se apresenta "vestida de luto pesado a mostrar viva dor e o ressentimento" e onde não esconde ter expedido correio ao cardeal Jorge da Costa, seu irmão, pedindo aconselhamento⁹⁴. O monarca torna-se cauteloso, mas não o suficiente para evitar um súbito mal-estar, com as suspeitas de tentativa de envenenamento recaindo sobre Catarina, tanto mais que foge para Castela, para fúria do Rei⁹⁵.

Na guerra que opõe Portugal a Castela, outras personagens femininas que não as Rainhas D. Isabel e D. Joana influenciam a sorte do conflito, embora com um estatuto de subordinação em relação a Isabel de Castela. Assim, a esposa de Rodrigo de Ulloa, não nomeada mas elogiosamente epitetada de "valorosa matrona" pelo narrador, na ausência do marido, defende o castelo de Toro por Isabel e Fernando, não conseguindo manter a cidade por traição do cunhado⁹⁶. Já na mão dos Portugueses, o castelo de Toro é defendido por Maria Sarmento até ao desespero da rendição, numa atitude bem mais digna do que a fuga rápida e a traição do conde de Marialva que deveria lutar pelo mesmo castelo⁹⁷. Leonor Pimentel, a bela Duquesa de Arévalo, que tem uma costela portuguesa, consegue convencer o Duque a aliar-se aos Portugueses, contrariando a oposição do enteado⁹⁸. Obtém ainda de forma inteligente a libertação do irmão junto de D. Afonso V⁹⁹. Finalmente, Beatriz Pacheca, Condessa de Medelim, revela o maquiavelismo de manter preso durante cinco anos o próprio filho para conservar a vila de Medelim pelos Portugueses,

⁹² Cf. Campos, F., *Idem*, p. 674.

⁹³ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 568-570.

⁹⁴ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 570.

⁹⁵ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 570-575.

⁹⁶ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 303-304.

⁹⁷ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 379-382, sobretudo p. 382.

⁹⁸ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 319 e 328. Note-se que Isabel de Castela sabe diplomaticamente reconquistar o apoio do Duque de Arévalo, revelando o estatuto diferencial daquela personagem feminina, contrariando eficazmente a influência da Duquesa sobre o marido (Cf. *Idem*, pp. 328 e 334).

⁹⁹ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 319-321.

que lhe enviam tropas auxiliares¹⁰⁰. Fora estas personagens, é um facto que a representatividade bélica das mulheres nesta obra é esmagada pela dos homens.

Ao longo desta dissertação já pudemos aferir da influência política de tia Filipa. Ela é a tutora dos sobrinhos durante a sua infância e juventude. Alia sentido pedagógico a intentos pessoais na narração dos factos que conduziram à morte do avô materno dos sobrinhos, seu pai, e à perseguição da família, com possível envenenamento da Rainha D. Isabel, irmã da narradora e mãe daqueles mediante exemplificação em jogos de xadrez¹⁰¹. Durante o relato de tia Filipa, é esta quem directamente orienta a disposição dos trebelhos no tabuleiro¹⁰². Este ascendente simbólico que Filipa exerce sobre os sobrinhos tem consequências concretas na vida destas personagens: faz da Princesa Joana uma lutadora e uma vencedora nata; grava para sempre na memória de D. João II a Batalha de Alfarrobeira, ponto de referência eterno da sua política governativa; e, por fim, torna-a a confidente e sábia conselheira a quem os sobrinhos recorrem e em quem confiam plenamente. Por exemplo, a Princesa Joana adora-a como a uma mãe. Quando decide fugir para o Mosteiro de São Dinis de Odivelas participa do plano à tia e faz-se acompanhar por esta. D. João II confia-lhe que além de Ana de Mendonça e da irmã, só a ela poderia confiar o filho bastardo. Quando este não sabe como pôr fim às terçarias, ausculta atentamente D. Filipa¹⁰³.

Por outro lado, é simbólico que seja a esposa do alcaide de Castro Nuño e não o alcaide a entregar em salva de prata as chaves da cidade a D. Afonso V: se a salva simboliza sujeição e a prata é o metal pertencente à cadeia simbólica lua - água - princípio feminino (e será por isso ela, de acordo com a mundividência da época a personagem adequada para o gesto), a prata, por outro lado, simboliza em simultâneo dignidade real e cobiça, extensíveis ao doador e ao receptor do objecto¹⁰⁴.

O romance explora, deste modo, a expressão política do universo feminino, de forma alguma pautada pela ausência, pela debilidade ou pela passividade. D. Joana, a Beltraneja, é, neste aspecto, uma isolada excepção, assim o podemos concluir.

¹⁰⁰ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 412-413.

¹⁰¹ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 43-202.

¹⁰² Cf. Campos, F., *Idem*, v.g. pp. 106 e 109: é tia Filipa quem indica o momento certo para a sobrinha retirar do tabuleiro de xadrez o trebelho que representa D. Leonor de Trastâmara, Rainha de Portugal.

¹⁰³ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 258-260, 403, 448-450, 476-477, 495-498, 529-530, 541, 552, 606, 654 e 664-665.

¹⁰⁴ Cf. Campos, F. *Idem*, p. 344 e "Argent", in Chevalier, Jean et Gherbrandt, *Op. Cit.*, pp. 75-76.

IV.5. As excluídas do poder político: peões de um jogo que não entendem?

Porém, nem todas as personagens femininas têm acesso a este poder. A exclusão ganha um sinónimo sociológico: o povo. Algumas alheiam-se das questões políticas, como Constance, que se mostra interessada pelo Infante D. Pedro não enquanto Infante mas na qualidade de homem garboso¹⁰⁵. Outras são espectadoras carentes de conhecimentos suficientes que lhes permitam compreender cabalmente as jogadas a que assistem (veja-se o caso da mãe que tenta explicar à filha o que se passa na noite de perseguição aos conjurados¹⁰⁶). Outras ainda revelam-se hábeis comentadoras políticas, valendo-se ora de boatos, ora de contactos mais ou menos directos com factos e figuras, para avaliar as situações que constituem o mote da conversa¹⁰⁷. Poucas interagem activamente com o poder político, como Domingas Mamuda merceeira e Constança Gonçalves, que não se coíbem de reivindicar direitos ao lado de várias personagens masculinas¹⁰⁸. Outras, geralmente com relevo de figurantes, são vítimas do poder político, seja ele exercido por personagens femininas ou masculinas, tendo algumas conhecimento das vãs razões que as conduziram a tal situação, outras não, como as viúvas, vítimas de conflitos armados ou dos custos humanos da Expansão atlântica, e as judias, alvo de perseguição étnico-religiosa¹⁰⁹. E, finalmente, uma misteriosa personagem feminina popular é a eleita para acautelar e vaticinar o envenenamento de/a D. João II: a velha fiandeira com a sua roca¹¹⁰.

Em suma, se algumas personagens femininas podem ser consideradas peões de um jogo que não têm capacidade ou possibilidade de entender, outras, não deixando de ser peões, compreendem perfeitamente aquilo a que assistem ou em que estão enredadas, o que funciona quer como mola reivindicativa, quer como lente convexa que aumenta a angústia ou a dor sentida. A velha fiandeira com voz de menina é a personagem que paira acima destas angústias. Fiando na sua roca, ela é qual Parca, ditando os fados que não podem ser alterados, o tempo que escorre inexoravelmente. A mulher representa também alegoricamente o poder político: ela figura no brasão da porta de São Bento da cidade de Coimbra, sendo alvo de reflexões por parte dos Infante D. Pedro e D. Henrique¹¹¹: ambivalentemente, tanto pode alimentar a concórdia como a discórdia e é por essa ambivalência política que muitas personagens femininas deste romance se repartem.

¹⁰⁵ Cf. Campos, F., *A Esm. Part.*, pp. 55-56.

¹⁰⁶ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 562.

¹⁰⁷ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 299-301 e 671-675.

¹⁰⁸ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 81, 420 e 424.

¹⁰⁹ Cf. Campos, F., *Idem*, v.g. pp. 17, 105-106, 235, 335-336 e 661-665.

¹¹⁰ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 642 e 669.

¹¹¹ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 108.

V. O universo feminino e o poder económico: dependência e espaço de manobra.

"Elle [ma fiancée] me plaît car la dot est grosse; sans doute m'est-elle liée par une affinité au troisième degré, qui n'est pourtant assez proche pour que je m'en sépare; mais si je veux, et si elle ne me plaît plus, en raison de cette affinité je pourrais obtenir divorce."

(Palavras de um cavaleiro registadas por Pierre le Chantre)

É inerente a qualquer personagem feminina a questão do poder económico, como reflexo do meio social a que a mesma foi ligada pelo autor. Porém, F. Campos em *A Esm. Part.* restringe a exploração literária dessa questão aos círculos nobres do universo feminino, à exceção de um caso: uma velha alcoviteira vive da exploração da mais antiga profissão do mundo. Ela exige ao Príncipe João o pagamento da moeda combinado pelo sexo proporcionado por uma moça experiente. O facto de se tratar de uma única moeda e do seu valor ser omitido é significativo do aviltamento e da exploração da moça.

A que se deverá tal restrição? Provavelmente porque este romance histórico se centraliza sobre tais círculos aristocratas; segundo, porque as mais avultadas quantias e bens que a esses mesmos meios estão associados permitem maiores manobras ao autor.

Podemos, além disso, acrescentar que esta é uma questão que não ocupa sobremaneira Fernando Campos.

Os dois narradores com estatuto diferencial - Resende e tia Filipa - revelam ao leitor personagens femininas de ascendência nobre economicamente dependentes em relação ao universo masculino. Sendo indigno do seu estado o trabalho, estas personagens, além do que legitimamente herdaram da parte paterna sob a forma de dote ou da parte marital, no caso das viúvas, dependem de benesses de pais, maridos, irmãos ou do próprio rei quando este assim o entende. Há, pois, que separar o que é legítimo do que é imputável à vontade, sempre caprichosa e, por isso, ainda mais subjugante.

Leonor de Meneses, quando parte para o Convento de Jesus de Aveiro, leva consigo um "rico enxoval", isto é, "dinheiro cabonde da legítima paterna e a anuidade de trinta mil réis", mais prendas valiosas para a comunidade que o narrador enumera¹. O termo por nós sublinhado demarca perfeitamente aquilo que a personagem feminina herda legitimamente quando entra no Convento daquilo que recebe por generosidade paterna.

Passagem significativa da dependência económica das personagens femininas de ascendência nobre é a queixa popular presente nos capítulos apresentados ao Príncipe

¹ Cf. Campos, F., *A Esm. Part.*, pp. 255-256. O sublinhado é nosso.

João: as fidalgas casadas recebem dinheiro do Rei, devendo ser os maridos a sustentá-las, tal como o Rei faz à Rainha².

Essa generosidade real tem, por duas vezes na obra, como sinónimo a valiosa doação de terras, com direitos senhoriais, a personagens femininas, como sinal de estima ou de grande alegria: D. João II doa a D. Leonor uma série de terras que haviam pertencido à sua mãe pela alegria de saber a esposa novamente grávida, "jóia preciosa" com que limpa a consciência por ter suscitado do envolvimento da Rainha na conjuração; o mesmo monarca oferece terras à Princesa Joana quando lhe reconhece a santidade e finalmente se apazigua com a irmã, após diversas tentativas no sentido de a forçar ao casamento³.

Dependeu igualmente da vontade real que Catarina da Costa, personagem que enviuva de Pero de Albuquerque, tivesse conservado as terras de João de Albuquerque e que afinal eram garantia do "dote e arras" estabelecidas no contrato de casamento⁴. Observe-se que a realidade designada por "arras" não coincide totalmente no século XV com a realidade designada pelo termo "dote", diferenciação que a copulativa logicamente subentende. As arras são os bens que no contrato antenupcial o noivo promete à noiva para depois do matrimónio, enquanto por dote se entende os bens que a mulher casada leva consigo para o casamento. Ambos são apenas administrados pelo marido com a obrigação de os restituir no caso de dissolução do conúbio. Foi só a partir do século XVII que o termo "dote", vindo do francês, se tornou sinónimo do vocábulo "arras", tendo arcaizado e feito desaparecer este último. Obviamente, as práticas subjacentes ao dote e às arras assentam na desigualdade jurídica entre os cônjuges⁵. D. João II agracia ainda Catarina com "cem mil réis de tença cada ano"⁶. Note-se que a tença é uma pensão doada pelo rei para sustento de um seu súbdito, geralmente por serviços prestados⁷. Esta foi a forma encontrada pelo monarca para compensar a viuvez de Catarina de quem ele é directamente responsável ao ter ordenado a execução de Pero de Albuquerque. Contudo, tal quantia e privilégios não compram esta personagem, "forte e destemida", na focalização de D. João II.

² Cf. Campos, F., *Idem*, p. 466.

³ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 491 e 582.

⁴ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 569.

⁵ Cf. "arras" e "dote", in Silva, António de Morais, *Novo Dicionário Compacto da Língua Portuguesa*, Lisboa, Editorial Confluência - Horizonte Confluência, 8ª ed., 1994, Vols. I e II, pp. 260 e 339 respectivamente (1ª ed.: 1961); "arras" e "dote", in A.A.V.V., *Nova Enciclopédia Larousse*, Lisboa, Círculo de Leitores - Larousse, Imp. 1997, Vols. 3 e 8, pp. 631 e 2418, respectivamente; e "dote", in Machado, José Pedro, *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*, Lisboa, Livros Horizonte, 7ª ed., 1995, vol. II, pp. 358-359 (1ª ed.: 1952).

⁶ Cf. Campos, F., *A Esm. Part.*, p. 569.

⁷ Cf. Silva, António de Morais, "tença", in *Op. Cit.*, Vol. V, pp. 268-269.

A fuga para Castela denuncia uma possível tentativa de envenenamento (a narrativa não é conclusiva) do seu "benfeitor"⁸.

Promessas de vinte mil florins de Aragão, de arras, ou cem mil dobras de ouro ou a cidade de Toro como penhor das dobras, "com suas rendas e jurisdições" são as contrapartidas financeiras de Isabel e Fernando para a manutenção económica do estado da Beltraneja e a obtenção da submissão desta à vontade dos monarcas castelhanos, o que nem aquela nem o Príncipe João aceitam⁹.

A situação de debilidade económica a que a viuvez poderia lançar uma mulher de origem nobre é, aliás, bem vincada por uma personagem feminina, tia Filipa, enquanto narradora. Leonor de Aragão ou Trastâmara herda "todo o móvel" por determinação testamentária de D. Duarte¹⁰, mas a perda da luta pela regência durante a qual dissolve muita da sua fortuna e o abandono dos irmãos de Castela obrigam-na literalmente a viver de esmolas¹¹. D. Isabel de Urgel, Duquesa de Coimbra, mãe da narradora, após o desastre de Alfarrobeira e antes do perdão real conhece a mesma situação: a primeira foi desamparada pelos irmãos de Castela, à segunda não podem valer os filhos ou a Rainha, sua filha, uma vez que se tratava para o Rei da desobediência e traição do Infante D. Pedro, esposo da Duquesa. O que resta então a esta? Andar "de mosteiro em mosteiro e por casas pobres e alheias"¹².

Esta mesma debilidade caracteriza a situação de tia Filipa quando a sobrinha opta pela clausura total. Sem marido, sem casa própria, "quase pobre e pouco menos que deserdada", "a última filha do infante Pedro" escolhe a via mais digna para o estado social a que pertence em função do estado financeiro em se encontra: o mosteiro¹³.

Embora haja "ricas donas", como se lhes refere tia Filipa no seu relato¹⁴, e cujo desafogo financeiro está patenteado nas jóias e vestidos que muitas destas personagens femininas envergam¹⁵, podemos aferir das limitações a que as mesmas estão obrigadas quanto à administração da sua riqueza. É o que acontece relativamente às arras da Rainha D. Leonor. Esta necessita de solicitar a licença do esposo para poder dispor livremente das suas avultadas arras ("vinte e oito mil escudos de ouro") e alterar consequentemente o

⁸ Cf. Campos, F., *A Esm. Part.*, pp. 568-571.

⁹ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 416-417.

¹⁰ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 70.

¹¹ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 105 e 108.

¹² Cf. Campos, F., *Idem*, p. 166.

¹³ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 278-279.

¹⁴ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 182.

¹⁵ Cf. Campos, F., *Idem*, v.g. pp. 203, 319-320, 591 e 623.

testamento.¹⁶ É provável que o "bem morrer" aconselhado pelo confessor da Rainha se relacione com a anterior iniciativa da construção do Hospital das Caldas que D. Leonor suporta a suas expensas¹⁷. Outra iniciativa custeada essencialmente por personagens femininas e desta feita com uma autonomia que a destaca da da Rainha D. Leonor consiste na construção da capela tumular de D. Jaime, irmão da tia Filipa e da Rainha D. Isabel. Narra a tia Filipa aos sobrinhos: "A capela, em São Miniato al Monte Oliveto, foi custeada por minha mãe, por mim, pela duquesa de Borgonha, pela imperatriz Leonor, prima de quem [Jaime] era muito amigo, por el-rei vosso pai..."¹⁸.

Finalmente, o dote das damas da alta aristocracia, sempre mais avultado, torna estas mais apetecíveis para noras, já que o casamento, sem ser motivado por amor, não passa também ele de um negócio rentável, pelo aspecto económico. Assim, a pragmática Infanta D. Beatriz preferiria para nora de seu filho D. Diogo a Princesa Joana de Portugal somente porque o seu dote é mais avultado do que a filha bastarda do Rei Fernando de Aragão e Castela¹⁹. Os consideráveis montantes do dote das Princesas Isabel e Joana de Castela fazem também parte das minuciosas negociações pré-nupciais em que elas são envolvidas²⁰.

Em resumo, algum espaço de manobra é permitido às personagens femininas para administrarem o seu património, mas por benevolência masculina. Se a Princesa Joana de Portugal tem a oportunidade de fazer brilhar os seus méritos como administradora da casa e da fortuna da mãe, tal autonomia económica resulta do beneplácito paterno de D. Afonso V²¹. Uma isolada exceção parece escapar a este *modus faciendi*: D. Isabel de Urgel, num grande voto de confiança para com a filha, faz da tia Filipa administradora dos seus bens. É a própria Filipa quem o conta, nada sendo dito sobre qualquer permissão masculina²².

¹⁶ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 621.

¹⁷ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 595.

¹⁸ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 191.

¹⁹ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 474.

²⁰ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 428, 494 e 501.

²¹ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 202-203.

²² Cf. Campos, F., *Idem*, p. 192.

VI. O universo feminino, a vida religiosa e o poder da Igreja.

"(...) mandai calar as freiras, e deixai cantar as aves; tendes por vossa conta o silêncio, e qualquer palavra em a noite vos deve estrugir mais, que quantas andorinhas há em a manhã(...)."

(Sóror Maria do Céu, *Aves Ilustradas*)

VI.1. O universo feminino e a procura de consolo, refúgio e graças junto da Igreja.

O universo feminino de *A Esm. Part.* tem sobre o correspondente masculino uma relação privilegiada com o sagrado. E se é verdade que a poderosa instituição eclesiástica medievo-renascentista funciona como um instrumento de submissão da mulher (tanto no romance como na condição de facto histórico¹), as personagens femininas desta obra buscam activamente na religião consolo espiritual, graças, refúgio e segurança (sócio-económica inclusive) quando o exterior já não os consegue ou quer conceder. Nos funerais, são os carpidos das mulheres embiocadas de negro que se erguem mais alto nos céus². Há personagens femininas para quem o convento é a meta almejada. Outros aspectos são abordados, mas o facto de esta ser a relação privilegiada entre o feminino e o religioso dá uma tónica original a um domínio literário onde é sobretudo sob o signo da vitimização aos pés da Igreja que a mulher é abordada.

O primeiro contacto que o romance estabelece entre as personagens femininas e a Igreja decorre precisamente sob o signo da busca de consolo espiritual para a viuvez: "Mulheres embiocadas de negro, viúvas de África e do mar, entram e saem do templo, passam frades cor de cera(...)." ³. Em Castela, novamente as mulheres se destacam nas catedrais, a cor negra dos vultos sugerindo o luto cerrado da viuvez. O vestuário, os gestos e a atitude silenciosa estão perfeitamente enquadrados dentro dos cânones da Igreja⁴ e daquilo que é socialmente esperado das viúvas: "Silêncio, frescura, penumbra, cheiro a cera e incenso, a lamparina a bruxulear em frente do altar-mor, luz de velas, vultos negros de mulheres embiocadas, de mãos postas, mas aquele ali, de branco..."⁵. O Príncipe João, já casado, apenas penetra na Catedral de Toro porque corre atrás desse vulto branco que reza em frente do "altar da Senhora", muito provavelmente para resistir ao amor desse

¹ Cf. Dalarun, Jacques, "Regards de Clercs", in *Histoire des Femmes en Occident*, Vol. II, pp. 31-54; Frugoni, Chiara, "La Femme Imaginée", *Idem*, pp. 357-437; Duby, Georges, *Le Chevalier, la Femme et le Prêtre: Le Mariage dans la France Féodale*, Paris, Hachette, Imp. 1992 (1ªed.: 1981); Duby, Georges, cap. "De l' Amour et du Mariage", in *Mâle Moyen Âge. De L' Amour et Autres Essais*, pp. 11-126; e Maio, Romeo de, cap. "La Iglesia y la Mujer", in *Op. Cit.*, pp. 227-256.

² Cf. Campos, F., *A Esm. Part.*, pp. 38-39 e 209.

³ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 17.

⁴ Cf. S. Paulo, *I Epístola a Timóteo*, cap. 2, vv. 9-15 e S. Paulo, *I Epístola aos Coríntios*, cap. 11, vv. 1-16.

⁵ Cf. Campos, F., *A Esm. Part.*, p. 333.

mesmo Príncipe: Ana de Mendonça⁶. Esta é uma sequência narrativa literariamente interessante: um espaço sagrado é local de encontro para amantes furtivos, do qual resultará o beijo consubstanciador do adultério do Príncipe, isto é, da violação de um sacramento: o matrimónio.

Uma mãe pede à filha que reze pelo regresso seguro do pai a casa⁷.

Resende dedica um especial carinho no seu relato à Princesa Isabel de Castela, epitetando-a de "linda menina"⁸, comovido pela devoção demonstrada pela noiva do Príncipe Afonso. Recentemente chegada a Portugal, esta personagem dirige-se de imediato aos templos de cada localidade por onde passava para aí rezar, prática que não encontra paralelo em nenhuma personagem masculina do romance: "Ir rezar à Sé da cidade, à igreja da vila, à capelinha do sítio era a primeira coisa que a linda menina fazia."⁹

Os conventos, alguns femininos, constituem um espaço de refúgio espiritual e /ou material para personagens femininas de condição nobre. O Mosteiro cisterciense de São Dinis de Odivelas é a solução provisória da Princesa Joana de Portugal para a sua vocação religiosa após atribulada fuga dos paços de São Cristóvão¹⁰. Nesse mesmo mosteiro decide permanecer D. Filipa nos últimos anos de vida como única alternativa digna do seu estado nobre, mas economicamente debilitado, após a clausura da sobrinha, encarada por aquela como um abandono¹¹. A escolha desse preciso mosteiro prende-se com a opção pretérita da sua avó homónima, adianta o narrador Garcia de Resende¹². Trata-se, pois, de um recolhimento sem sinonímia de vocação religiosa. Apenas no "penúltimo dia de sua vida fez voto no mosteiro. Não quis partir sem isso."¹³. O narrador não adianta se por devoção, se por reconhecimento ao mosteiro, que, por sua vez, lhe confere a honra de tumba na parede da sacristia com solene epitáfio¹⁴. Ao Convento de Jesus de Aveiro confluem por vocação religiosa Leonor de Meneses e a Princesa Joana de Portugal¹⁵. O Mosteiro de Santa Clara de Coimbra é o abrigo onde se recolhe D. Isabel de Urgel, acompanhada da filha Catarina, abatida pelas mortes sucessivas do marido e filhos¹⁶. Outros mosteiros, não determinados, tinham já sido anteriormente procurados pela

⁶ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 333-334.

⁷ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 562.

⁸ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 623.

⁹ Cf. Campos, F., *Ibidem*.

¹⁰ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 259-260.

¹¹ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 278-279.

¹² Cf. Campos, F., *Idem*, p. 279.

¹³ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 665.

¹⁴ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 666.

¹⁵ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 255 e 277. O conveniente destaque a estes casos será dado ainda neste capítulo.

¹⁶ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 191.

Duquesa de Coimbra como protecção após o desastre de Alfarrobeira, facto iterativamente reforçado pela narradora D. Filipa¹⁷. A Rainha D. Leonor, acompanhada pelo marido, busca igualmente algum conforto espiritual junto de mosteiros (os de Varatojo e de Enxabregas) após a perda do Príncipe Afonso¹⁸. Contudo, a Rainha mostra-se mais diligente do que o marido na procura desse mesmo conforto, pois só ela acorre com esse propósito ao Santuário das Virtudes¹⁹. Outros mosteiros ou conventos, como o de Alcobaça²⁰, o de Santa Clara de Évora²¹, o de *Corpus Christi* de Gaia²², o de Nossa Senhora do Espinheiro²³ e o de Santo António de Vila Franca de Xira²⁴, são local de passagem para rainhas e princesas onde estas pernoitam durante longas jornadas ou onde se recolhem em situações de alastramento de peste. O penúltimo mosteiro citado abriga mesmo, para escândalo dos monges franciscanos, o leito da noite de núpcias fogosa dos Príncipes Afonso de Portugal e Isabel de Castela. Também aqui o mosteiro não funciona como espaço opressor da mulher, bem pelo contrário: o poder da Igreja, no duplo aspecto de local sagrado e de exortação à frigidez feminina, não impede a Princesa Isabel de sentir prazer junto do seu jovem esposo.

Outros locais sagrados são visitados por personagens femininas à procura de graças divinas, onde por vezes o religioso se mistura com a superstição, a crença atávica. Ao santuário de São Domingos da Queimada vão em romaria muitas "mulheres maninhas"²⁵, isto é, com problemas de fertilidade. Recorrer a esse mesmo santuário não é desdenhado pela Rainha D. Leonor: "Velas acesas, missas encomendadas, ricas ofertas para amolecer o santo a interceder a Deus que vos desse filhos de entre ambos. E depois de rezar, o ritual supersticioso, tão velho como o tempo, de se sentar a mulher e escorregar na pedra da fecundidade. E à noite, confessados e comungados e abençoados, semeie na esposa o marido sua semente lembrados do *Génesis: Multiplicarei a tua semente como as estrelas do céu...*"²⁶. Para além de salientar o modo como os romeiros encaram a Providência - uma força subornável -, o narrador Garcia de Resende mostra um ritual onde a figura central é a mulher, já que é ela que se lhe submete: a fecundidade é culturalmente

¹⁷ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 54 e 166.

¹⁸ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 653.

¹⁹ Cf. Campos, F., *Ibidem*.

²⁰ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 185-186.

²¹ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 430-431.

²² Cf. Campos, F., *Idem*, p. 580.

²³ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 624-625.

²⁴ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 666.

²⁵ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 542.

²⁶ Cf. Campos, F., *Ibidem*. O itálico pertence ao original.

associada de forma privilegiada à mulher, o que é testemunhável desde a famosa "Vénus de Willendorf"²⁷. A mulher é aqui entendida como uma matriz. Donde que de Lamego regressasse (atente-se na expressão do narrador) uma "fecundada rainha"²⁸. Tia Filipa, por seu turno, em desespero de causa, "vai em peregrinação ao ano santo de Santiago de Compostela a ganhar jubileu pelas melhoras de Joana."²⁹ É uma grande prova de amor, tendo em conta a dimensão do trajecto a percorrer, que a idade faz aumentar ainda mais.

VI. 2. Quando o mosteiro não é uma livre opção.

Duas personagens femininas, porém, vêm o mosteiro irromper abruptamente nas suas vidas, não como fruto de uma livre-escolha, por vocação religiosa, mas como uma imposição, sendo nesse caso uma dura e solitária experiência de clausura. D. Filipa na sua narração lamenta o "triste" destino da sua irmã Catarina, "encerrada na clausura de Santa Clara"³⁰ de Coimbra, onde morre jovem e só, segundo a focalização auto-culpabilizadora de Filipa³¹. Lembremo-nos de que esta clausura foi procurada pela Duquesa de Coimbra mas quando decide fazer-se acompanhar pela pequena filha, a jovem Catarina, alguém perguntou a esta última qual a sua opinião sobre o assunto? E tendo em conta a idade da personagem, como poderia a mesma estar em condições de responder ou de fazer valer a sua vontade com força ou até autonomia? É inevitavelmente arrastada para dentro do convento, mesmo que a narração não o diga taxativamente. Subentendêmo-lo no epíteto "triste" que a narradora emprega. Uma ténue expressão de protesto perante uma prática então muito vulgar.

Para D. Joana, a Beltraneja, a escolha do mosteiro não deriva de uma vocação religiosa mas é a opção, não sem resistência, por um mal menor face às propostas dos Reis Católicos e do então Príncipe João como solução do conflito que opõe Portugal a Castela³². Paradoxalmente, o mosteiro funciona para esta personagem ao mesmo tempo como uma dura clausura, onde está aprisionada e desapossada do seu estado, mas também como um lugar seguro, onde está ao abrigo das perseguições daqueles mesmos Reis, sobretudo da própria tia Isabel, e, neste aspecto, o mosteiro continua a ser um refúgio para

²⁷ Cf. Baffier, B., "Vénus", in *Dictionnaire de la PréHistoire*, sous la direction d' André Leroi-Gourhan et préface de José Garanger, Paris, PUF, 1988, p. 1104 e Hahn, J., "Willendorf", *Idem*, pp. 1124-1125.

²⁸ Cf. Campos, F., *A Esm. Part.*, p. 542. O sublinhado é nosso.

²⁹ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 612.

³⁰ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 43.

³¹ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 274.

³² Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 414-418, 427-428 e 431-433.

as personagens femininas³³. A cerimónia de recebimento realizada no Mosteiro de Santa Clara de Santarém, caracterizada pelo narrador como "cruel" e descrita com pormenor, onde uma D. Joana passiva e infeliz é despossada do seu estado, roupas, jóias, coroa, cabelos e servidores³⁴ visa literariamente construir um clima de opressão à sua volta, que culmina um ano mais tarde com a confirmação da profissão no Mosteiro de Santa Clara de Coimbra, onde "entre alas e hinos de freiras desaparece a menina ao fundo do templo para lá das grades."³⁵. A guarda portuguesa que vigia constantemente D. Joana, no percurso que a conduz ao Mosteiro de Santarém, o sentimento de revolta na véspera da profissão e a gradação crescente da cor parda de noviciado do hábito de Santa Clara para a cor preta do véu das Clarissas são três aspectos que convergem como representação simbólica do aprisionamento que a vida religiosa constitui para esta personagem feminina³⁶.

Na clausura do Mosteiro de Santa Clara de Coimbra livram-se o Príncipe João e os Reis Católicos de uma mulher que já não tem lugar como rainha no jogo de xadrez da união ibérica. Mas como peão não menosprezável, o Príncipe João consegue convencer a Beltraneja a optar pela vida religiosa e, sobretudo, a Rainha Isabel de Castela a aceitar que o convento onde aquela se encerrará seja português. D. Joana aceita, porque num convento em Portugal sempre estará mais a salvo das garras da tia³⁷. Como diz a *Excelente Senhora*: "«Melhor para mim que as terçarias. Não que duvide da bondade, consciência e virtude da infante Beatriz minha tia, mas receio a contínua conversação e familiaridade de castelhanos a mim contrários, que não poderei escusar. Prefiro professar no mesmo hábito de Santa Clara que trago e nele servir a Deus que tomar partido tão incerto e a minha vida e honra tão duvidoso.»"³⁸.

Seis meses mais um ano de noviciado constituíram o prazo de uma liberdade opcional muito ingrata para a Beltraneja, que tem de enveredar ou pelo casamento com o Príncipe Juan de Castela ou pelo mosteiro, "extremos de sua mortal angústia"³⁹. Esta liberdade estende-se à escolha do convento: prefere o Mosteiro de Santa Clara de Santarém para o noviciado, onde pode esconder, isolada, a vergonha da situação em que se encontra⁴⁰ e opta pelo Mosteiro de Santa Clara de Coimbra para a profissão, convento rico e

³³ Cf. Campos, F., *Ibidem*.

³⁴ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 428.

³⁵ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 433. Os termos por nós sublinhados acentuam o enclausuramento desta personagem.

³⁶ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 428 e 432-433.

³⁷ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 407, 416-418, 427-428 e 431-433.

³⁸ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 431.

³⁹ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 428.

⁴⁰ Cf. Campos, F., *Ibidem*.

digno da sua confiança⁴¹. Uma débil resistência final e lágrimas escorrendo pela face não conseguem esconder, contudo, o quanto o mosteiro não constituía um objectivo na vida desta personagem⁴².

VI.3. O convento por vocação religiosa. A santidade entre o universo feminino.

Diametralmente oposto é o sentido do percurso da Princesa Joana de Portugal, cujo "livre-alvedrio"⁴³ e vontade indómita a conduzem por vocação religiosa à clausura do Convento de Jesus de Aveiro, que visitara com um certo deslumbramento aquando da sua inauguração, tinha esta personagem catorze anos de idade⁴⁴. Ingressar neste convento corresponde à "fortaleza de uma alma que escolheu seu caminho"⁴⁵. A conversa que a Princesa Joana trava com a amiga Leonor de Meneses e o comportamento de ambas demonstram a partilha de uma vocação religiosa que contrasta com o mundanismo do sarau em que naquele preciso momento se encontram e que ambas desprezam⁴⁶. Leonor de Meneses consegue vencer antes da amiga a oposição da família, com a consciência de que a "luta" da Princesa Joana é "mais dura".⁴⁷ A própria Leonor destaca, satisfeita, à sua confidente o apoio que a mãe tem revelado nos preparativos do seu ingresso no Convento de Jesus de Aveiro. Assistimos aqui a uma solidariedade que funciona em exclusivo dentro das fronteiras do universo feminino⁴⁸.

Descortinamos neste ponto da narrativa o significado da escolha anterior por parte de Joana, então com dezasseis anos de idade, dos trebelhos brancos para a partida de xadrez disputada com o irmão nos paços de Santo Elói e que este erradamente interpreta como cor de bodas. A própria afirma ser "cor de outra coisa", nada mais adiantando então⁴⁹.

A confidencialidade que a Princesa Joana mantém com Leonor de Meneses estende-se à priora do Convento de Jesus, valorativamente caracterizada, com quem a Princesa troca assídua correspondência⁵⁰. É então que a Princesa se apercebe da oportunidade de residir num mosteiro com o aval do Rei, seu pai, a quem assegura positivamente a vocação religiosa⁵¹. Mas o Rei apenas encara o mosteiro como residência temporária para a

⁴¹ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 431.

⁴² Cf. Campos, F., *Idem*, p. 432.

⁴³ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 249.

⁴⁴ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 256.

⁴⁵ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 544.

⁴⁶ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 202-206.

⁴⁷ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 205-206, 248-249 e 255-256.

⁴⁸ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 255.

⁴⁹ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 41-42.

⁵⁰ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 256.

⁵¹ Cf. Campos, F., *Ibidem*.

filha e não como a opção definitiva desta. Face aos obstáculos levantados pelos procuradores do reino e ao receio em relação à forte contrariedade do irmão, Joana decide fugir para o Mosteiro de São Dinis de Odivelas, com o conhecimento e apoio de tia Filipa⁵². Esta será a primeira de muitas demonstrações de coragem da Princesa Joana. Por isso o narrador equipara a sua luta à protagonizada pelo Príncipe João em e por Arzila: também ela "queria ser armada cavaleira"⁵³. A abadessa deste mosteiro acolhe bem esta personagem, conferindo o autor às monjas cistercienses, dado o seu menor estatuto religioso, um comportamento alvoraçado, mas não por isso hostil⁵⁴.

Note-se que o mosteiro escolhido temporariamente pela Princesa (o de Odivelas) e, mais ainda, aquele por que Joana anseia para a sua profissão (o Convento de Jesus de Aveiro) são conventos particularmente observadores dos votos de pobreza, o que não era apanágio da maioria destes espaços, que constituíam, naquela época, uma espécie de depósito das mulheres "excedentárias" da aristocracia e onde estas encontravam um espaço sócio-económico digno do seu estatuto⁵⁵. Por isso, nas duras negociações que têm de travar com a Princesa Joana, irmão e pai propõem como mal menor o Mosteiro de Santa Clara de Coimbra, "sítio conveniente" porque mais abastado e digno do seu estado, onde se encontram "muitas donas da mais alta nobreza" e as relíquias da Rainha Santa Isabel, sua quinta avó⁵⁶. Joana acede, contrariada, à proposta destes, mas ao voto de castidade⁵⁷ junta-se na sua pugna também um voto de pobreza⁵⁸, pelo qual a Princesa troca, na voz do povo, o luxo, a riqueza e o reino, indícios de santidade que algumas personagens populares, entre elas algumas femininas, não compreendem⁵⁹. Outros sinais tinham já sido anteriormente apontados em conversas de comadres, como jejuns voluntários, privações em comodidades, a escolha da coroa de espinhos como insígnia, rezas frequentes e "temperança no falar", que dividem as opiniões das inter-locutoras quanto à santidade de D. Joana⁶⁰. O olhar vago e distante que a caracteriza⁶¹ simboliza esse mesmo desprendimento do mundo mas também pode ser interpretado, numa passagem específica da narrativa, como manha da personagem para realizar os seus intentos. E, neste aspecto,

⁵² Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 257-260.

⁵³ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 273.

⁵⁴ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 260.

⁵⁵ Cf. King, Margaret L., cap. "Filhas de Maria: As Mulheres e A Igreja", in *Op. Cit.*, pp. 110-116.

⁵⁶ Cf. Campos, F., *A Esm. Part.*, p. 267.

⁵⁷ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 257.

⁵⁸ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 266-267.

⁵⁹ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 260-261.

⁶⁰ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 203, 244-247 e 249.

⁶¹ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 255, 267 e 277.

junta-se ao pormenor dos olhos verdes da Princesa que, "sem pestanejo", afirmam enganadoramente querer apenas fazer um pequeno desvio no caminho para Santa Clara de Coimbra até ao "mosteirinho de Jesus de Aveiro...": aí ficaria apenas por alguns dias⁶². As reticências do narrador e o vigor com que Joana "comandava"⁶³ a comitiva indiciam igualmente os verdadeiros intentos da Princesa: aí professar. O que seria alguns dias acaba por constituir dois anos até finalmente tomar o hábito⁶⁴. Entretanto habitua-se à clausura, despoja-se de tudo, excepto da esmeralda da mãe e do anel oferecido por tia Filipa, e gradualmente abrange a totalidade das tarefas do mosteiro para espanto das outras monjas, já que isso traduz uma rejeição profunda da sua esfera social de origem⁶⁵. O narrador vai mais longe, no sentido de um *contemptus mundi*, expresso desta forma poética: "(...) restava uma máscara descorada de olhos sofridos e distantes e lábios descaídos num esgar que temo, meu senhor, medir em linguagem humana por não saber demarcar a fronteira entre a expressão do amor divino e do desprezo do mundo..."⁶⁶.

Também neste convento, onde a melhor quadra é "uma casinha desnuda sem forro nem tecto olivelado, fria"⁶⁷, desde a abadessa às simples monjas, reina um ambiente de amizade e um grande espírito de solidariedade para com a Princesa. Se excluirmos a meteórica aparição do confessor de Joana e dos quatro religiosos anciãos que transportam o seu caixão, este é um espaço feminino, onde impera um poder religioso feminino e verdadeira vocação religiosa⁶⁸. É muito significativo que alguns receios da madre abadessa face a possíveis represálias do Rei e do Príncipe João caso consinta a tomada do hábito da Princesa Joana sem o conhecimento daqueles seja vencido ouvindo as palavras de ânimo de Joana e através da confirmação da gravidez de D. Leonor, que tornaria assim dispensável a Princesa Joana como recurso alternativo da sucessão ao trono⁶⁹. É, pois, uma decisão exclusivamente feminina e tomada em segredo. Mais: a Princesa Joana rejeita explicitamente a possibilidade de um homem lhe fazer a imposição do hábito: ela quer recebê-lo das mãos da abadessa, numa cerimónia investida de poder religioso donde está excluída qualquer personagem masculina⁷⁰. Deste modo, uma personagem feminina reconhece e prefere a autoridade religiosa de outra personagem feminina. Uma autoridade,

⁶² Cf. Campos, F., *Idem*, p. 273.

⁶³ Cf. Campos, F., *Ibidem*.

⁶⁴ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 271-277.

⁶⁵ Cf. Campos, F., *Ibidem*.

⁶⁶ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 277.

⁶⁷ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 274.

⁶⁸ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 271-277, 280-283, 609 e 615-616.

⁶⁹ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 276-277.

⁷⁰ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 277-278.

aliás, explícita no facto de, nesta cerimónia presidida pela priora, Joana ter de se prostrar no chão diante desta⁷¹.

Contudo, o estoicismo da Princesa, que enfrentou sem lágrimas o corte das suas tranças de bronze e todos os outros cortes simbólicos com o mundo na cerimónia de tomada de hábito, quebra-se no momento em que é deixada a sós a rezar. A clausura total, romper todos os laços humanos com o exterior, incluindo com tia Filipa que tanto ama, custa mais à Princesa do que ela julgaria, mesmo tendo vocação religiosa. É sempre um morrer para o mundo, como explica a priora à aflita e abandonada tia⁷².

Mas nada demove a vontade férrea desta nova e determinada freira. Enfrenta com toda a frontalidade e argúcia os argumentos, manha, experiência e má-vontade de Garcia de Meneses, bispo de Évora, que acompanha o Príncipe João ao Convento de Aveiro e que representa o poder religioso masculino. Tal como não conseguira impedir a irmã, Leonor de Meneses, de entrar naquele mesmo mosteiro (o que encarou como um roubo), também aqui não leva a melhor face a uma freira-infanta que responde com sabedoria e "altiva serenidade". O confronto das duas arengas, representando a primeira o poder masculino da Igreja adjuvante dos poderes temporais e a segunda, a vocação religiosa feminina e, quem sabe, a vontade divina, é para a priora Brites Leitoa a "grande batalha", "a decisiva", que D. Joana vence⁷³. Note-se que no final da arenga, Joana volta senhorilmente as costas ao bispo, o que é altamente simbólico: o poder da Igreja não a atemoriza⁷⁴.

A vocação religiosa da Princesa Joana é mais uma vez posta à prova pelo irmão, que tem outros planos para a Infanta, mas as linguagens religiosa e política que cada um fala não têm base de entendimento e acabam por se revelar inconciliáveis. D. João II considerava-se, aliás, derrotado à partida quando decide discutir pela última vez com a irmã: sabe que está a lutar contra Deus, contra alguém que tem uma ligação privilegiada com o divino, que se tornou toda espírito. As diversas etapas que Joana percorre até conseguir os seus intentos culminam no reconhecimento da sua santidade pelo irmão, que se lhe rende, finalmente apaziguado. Isto não representa apenas uma vitória pessoal, mas de toda uma franja do universo feminino sobre o poder temporal masculino, simbolizado no monarca⁷⁵. Mas não só: no cortejo fúnebre de D. Joana, não são apenas as freiras de Aveiro que lhe rendem as últimas homenagens. É todo o clero da vila, mais os bispos do

⁷¹ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 277.

⁷² Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 277-278.

⁷³ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 279-283.

⁷⁴ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 282.

⁷⁵ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 544-545, 580-582 e 615-616.

Porto e de Coimbra. O féretro é levado aos ombros por "quatro dos mais velhos religiosos do convento", o que constitui uma grande honra. Ou seja, é todo o poder da Igreja que a homenageia. A própria natureza circundante murcha, num sinal maravilhoso e exterior da santidade da Princesa⁷⁶. Esta santidade é, também, o culminar de um processo interior, pois o perfil psicológico básico inicial da Princesa no romance não corresponde ao estereótipo hagiográfico. Esta personagem é assemelhada ao Príncipe João pelo narrador, o que não redundaria propriamente num retrato de bondade angelical: "De onde te veio esse raiarem-te os olhos de sangue? Essa comissura descaída e raivosa dos lábios? Como o de tua irmã Joana. Que parecença! Que gana e força de alma num e noutro!..."⁷⁷. A força interior, essa, nunca a perderá.

Outra personagem feminina, Beatriz, irmã de D. Filipa, revela também indícios de santidade pelas mortificações a que voluntariamente se sujeita e pelo inusitado brilho dos seus olhos⁷⁸.

A santidade em *A Esm. Part.* não é, porém, exclusivamente associada ao universo feminino. Outro caso, o do Infante D. Fernando, também chamado Infante Santo, é explorado literariamente. Nele, a santidade é conquistada pela via amarga do martírio no Norte de África, efusivamente narrado sob a forma de sermão pelo prior mestre Afonso de Évora⁷⁹. Essa santidade, que cala fundo na alma da Princesa Joana, membro atento da assembleia de fiéis, é reconhecida por um mouro, sendo um dos sinais da mesma o nunca ter conhecido mulher (no sentido bíblico)⁸⁰. Este vector é pertinente: para esta personagem masculina, a mulher macula, é óbice à santidade. Mas este caso assume sempre um estatuto secundário face ao da Princesa Joana pela sua inserção numa narrativa de um grau diegético acima do da narração da santidade desta personagem feminina. Uma mais acentuada secundaridade apresenta ainda a e(i)nvocação de outros três santos, pela sua marginalidade narrativa e menosprezo da questão propriamente teológica da santidade (os dois últimos surgem invocados em exortações guerreiras na Batalha do Toro): a Rainha Santa Isabel⁸¹, Santiago e São Jorge⁸².

⁷⁶ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 616.

⁷⁷ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 40 e Oliveira, Manuel Alves de, "Joana, Santa", in *Op. Cit.*, p. 275.

⁷⁸ Cf. Campos, F., *A Esm. Part.*, p. 190.

⁷⁹ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 267-271.

⁸⁰ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 270.

⁸¹ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 267.

⁸² Cf. Campos, F., *Idem*, p. 342.

VI.4. Religiosas com poder e o poder da Igreja sobre o universo feminino.

Este romance aposta em religiosas poderosas, mais concretamente em abadessas. O seu cargo é respeitado não só por religiosos, por monjas e noviças, mas também por personagens masculinas influentes: D. João II solicita à madre abadessa do Convento de Jesus de Aveiro por intermédio do seu confessor a criação do seu filho D. Jorge junto da irmã⁸³. Os procuradores enviados por D. Afonso V ao Mosteiro de Odivelas não exigem a presença de todas as monjas como testemunhas das negociações com a Princesa Joana: solicitam-no à abadessa Inês, o que é bem diferente⁸⁴. Repare-se agora na obediência quase militarista por parte das religiosas, subjacente à seguinte passagem: "Deu sinal a abadessa [Inês]. Uma velha monja que ao lado estava saiu e logo se ouviu tanger a campã e ressoar no silêncio. Não tardou a surgir de uma porta uma fila de hábitos brancos de braços cruzados no peito e véus inclinados sobre os rostos."⁸⁵ É a individualidade que se perde neste corpo colectivo de Odivelas, à semelhança do do Convento de Aveiro, do qual o narrador apenas destaca, durante a cerimónia de tomada de hábito de D. Joana, Isabel Luís, por ser a mestra das noviças, e Mícia de Alvarenga no seu hábito de Odivelas, pela amizade que a liga à Princesa e pela sua posterior ascensão ao cargo de abadessa⁸⁶. Há ainda uma breve referência à abadessa do Mosteiro de Santa Clara de Coimbra, Margarida de Meneses, que seria responsável pela recepção da Princesa Joana e a quem é enviado um estafeta, numa demonstração de respeito pela sua autoridade⁸⁷. Porém, tal respeito não corresponde por parte das abadessas ao exercício de um poder tirânico sobre as suas congéneres. Antes pelo contrário, demonstram um grande espírito de solidariedade para com as monjas e noviças dos mosteiros a que presidem. As abadessas Brites Leitoa e Maria de Ataíde do Convento de Jesus de Aveiro e as abadessas Inês e Mícia de Alvarenga do Mosteiro de São Dinis de Odivelas são personagens adjuvantes da Princesa Santa Joana e de tia Filipa durante as clausuras destas últimas⁸⁸.

No entanto, este poder religioso feminino está confinado aos muros dos conventos que tais abadessas orientam. Não há no romance qualquer clerocracia por elas exercida. Por outro lado, uma vez que os mais altos cargos da Igreja, incluindo os que permitem um contacto com o mundo (o clero regular), são detidos por personagens masculinas, pela

⁸³ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 444.

⁸⁴ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 264.

⁸⁵ Cf. Campos, F., *Ibidem*.

⁸⁶ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 271, 277, 278-279 e 612.

⁸⁷ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 271-272.

⁸⁸ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 256, 260, 273-274, 276-278, 608, 612 e 665.

simples razão de no direito canónico o sacerdócio estar vedado às mulheres, os clérigos exercem um controlo muitíssimo mais amplo sobre o universo feminino. Cardeais, bispos e arcebispos recebem as princesas nubentes em solenes procissões e realizam os seus casamentos⁸⁹. Os mesmos escoltam princesas e rainhas⁹⁰ e são conselheiros destas últimas, nem sempre com as melhores intenções: vejam-se as actuações de Nuno de Góis, prior do Crato, e do arcebispo de Lisboa, Pedro de Noronha, primo de D. Leonor de Trastâmara, junto desta última⁹¹. Do alto dos púlpitos só sermoneiam freis ou outros prelados, daí influenciando as consciências femininas: por exemplo, a eloquência do prior mestre Afonso de Évora consegue comover até às lágrimas as mulheres da assembleia de fiéis aquando da recepção solene das ossadas do Infante Santo⁹². A confissão, somente exercida por personalidades masculinas, é outro meio de controlo do universo feminino: o confessor de D. Afonso V tenta convencer o Rei a afastar-se da esposa, movido por intrigas palacianas⁹³ e o confessor de D. Leonor é a extensão religiosa das palavras de D. João II, exortando-a à resignação e ao perdão face ao relacionamento adúltero do marido, do qual já nascera um filho (o "*bastardo*") e que deixara D. Leonor furiosa⁹⁴. Algumas personagens femininas pedem activamente o aconselhamento de clérigos com altos cargos eclesiásticos, como Catarina em relação ao irmão, o cardeal Jorge da Costa⁹⁵. Embora proibidos por voto de castidade de qualquer contacto sexual com mulheres (assim o cumpre D. Jaime, que estudava cânones em Perúcia e no qual a misoginia se mistura com a devoção religiosa⁹⁶), vários clérigos, entre bispos e arcebispos, têm barregãs, por vezes inúmeras, e das quais têm outros tantos filhos. Em quatro dos seis casos apresentados pelo narrador Garcia de Resende, os nomes das barregãs não são esquecidos: Tareja Pires tem do arcebispo de Braga, Gonçalo Pereira, um filho, também ele prelado, que por sua vez conduz para a cama uma monumental lista de amantes, todas nomeadas, ou seja, um verdadeiro rabo-de-saia; no terceiro caso, a amante do prelado, Margarida Tinoca, é a delatora da traição do bispo ao Rei; e no quarto caso, Isabel Calça é a mulher solteira que tem um filho do bispo de Ceuta, legitimado por D. João II, situação que o narrador caracteriza de "o costume". Apenas em dois casos, pois, a barregã não é nomeada: no primeiro,

⁸⁹ Cf. Campos, F., *Idem*, v.g. pp. 623-625.

⁹⁰ Cf. Campos, F., *Idem*, v.g. pp. 371, 581 e 622.

⁹¹ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 70-76.

⁹² Cf. Campos, F., *Idem*, p. 270.

⁹³ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 151.

⁹⁴ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 446-447 e 618.

⁹⁵ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 569-570.

⁹⁶ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 191.

narrado por tia Filipa, o seu relevo é nulo, estando a sua existência apenas subentendida por detrás da dos filhos do prior da Amieira⁹⁷; no segundo caso, a barregã não é nomeada, mas cabe-lhe o protagonismo da autoria material do envenenamento de Santa Joana, movida pela vingança das admoestações desta face ao seu relacionamento pecaminoso, deixando-se em *suspense* a possibilidade de caber a outrem a autoria moral do crime⁹⁸.

Contudo, o espaço ocupado pela exploração deste tipo de poder masculino sobre o universo feminino, nesta obra, não suplanta o espaço e o peso da religiosidade e do poder religioso estritamente feminino, que aparece pautado por um sinal de positividade ao longo do romance. Há mesmo casos, ainda que esporádicos, de personagens femininas que ou se alheiam ou exercem influência sobre clérigos, incluindo sobre o sumo poder papal, ou que violentam clérigos. Assim, D. Leonor de Trastâmara, segundo narra D. Filipa, serviu-se de Frei Vasco de Alagoa, "servidor da rainha", para, através do sermão, colocar o povo do seu lado na luta pela regência, para grande ira da assembleia de fiéis, e cometeu "actos de desagravo (...) contra o abade de Alcobaça"⁹⁹. Isabel de Castela é a grande responsável pelo atraso na concessão da dispensa papal ao casamento entre D. Afonso V e D. Joana e ela própria casou com Fernando de Aragão sem a dita dispensa¹⁰⁰. A Princesa Santa Joana, como ficou visto, ignora altivamente a oposição do bispo Garcia de Meneses à sua clausura no Convento de Jesus de Aveiro¹⁰¹. Catarina da Costa, viúva de Pero de Albuquerque, por seu turno, vai ao ponto de raptar o abade Álvaro Osorez, seu criado, na fuga que empreende rumo a Castela, numa clara violência exercida sobre um clérigo¹⁰².

O narrador relata ainda, incrédulo quanto às fontes, a possível vingança de tia Filipa sobre a sobrinha quando esta toma secretamente o hábito, "fazendo com que a abadessa de Odivelas retirasse a Joana a companhia de Mícia de Alvarenga que mandou regressar ao seu mosteiro."¹⁰³. Isso constituiria uma violência feminina exercida sobre o mundo religioso congénere.

Em suma, Fernando Campos mostra-nos um universo feminino profundamente religioso, mas nem por isso unanimemente submisso ou violentado pelo poder da Igreja. O quadro das múltiplas relações que as personagens femininas podem estabelecer com o sagrado é abrangente e, por vezes, surpreendente.

⁹⁷ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 105.

⁹⁸ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 375, 546-551, 558 e 609.

⁹⁹ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 82-83 e 95.

¹⁰⁰ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 303 e 404.

¹⁰¹ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 282.

¹⁰² Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 568-571 e 579.

¹⁰³ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 278-279.

VII. O universo feminino e o universo cultural: exclusão ou intersecção?

"Mais se femmes eussent les livres fait
Je scay de vray qu' autrement fust de fair
Car bien scevent qu' a tort sont encoulpees"

(Christine de Pizan, *Epistre au Dieu d' Amours*)

VII.1.O saber letrado, enquanto ofício, vedado à mulher.

Para avaliar com justeza o tipo de ligação que une o universo feminino ao universo cultural, convém delimitar claramente o que entendemos aqui por "cultura", palavra polissémica, fluida e onde pode caber um vasto mundo, assim resumido por Peter Worsley¹: "(...) os canos de esgoto são tão «culturais» como as sinfonias."

Tendo em conta o romance e o fio condutor adoptados na presente dissertação, consideramos adequada a opção epistemológica, neste capítulo, por uma noção de cultura mais restrita, não sociológica e humanística, que engloba a educação, as ciências e as expressões culturais tradicionais: as artes e as letras. Assim se evitam desnecessárias repetições, pois qualquer dado humano não biologicamente herdado pode ser entendido como "cultura"², o que redundaria em aspectos analisados em outros capítulos da dissertação.

Posto isto, que peso real tem a cultura no espaço narrativo e na diegese de *A Esm. Part.*? Da análise feita, podemos concluir que muito pouco, no que diz respeito ao espaço narrativo que lhe é consagrado, embora o relevo diegético correspondente a esse mesmo espaço seja considerável em alguns casos (mas não em todos).

Assim, se D. Filipa e Garcia de Resende, enquanto narradores, destacam nos seus relatos, sobretudo, o vector político, aqueles têm, todavia, a preocupação de não olvidar os geógrafos, cartógrafos, cosmógrafos, matemáticos ou então os simples livres-pensadores, enfim, os sábios de toda uma nova geração de humanistas que rodeavam os Infantes D. Pedro e D. Henrique e o Rei D. João II³. Mas entre estes mestres que servem aos Infantes e sobretudo ao *Príncipe Perfeito* uma "multidão de mapas"⁴ e sem os quais a empresa dos Descobrimentos focada ao longo da narrativa não seria possível (donde o seu relevo diegético) quantas personagens femininas se encontram? Nenhuma. E este dado

¹ Cf. Worsley, Peter (dir. de), *Introdução à Sociologia*, Vol. I, trad. de Joaquim Aguiar, Lisboa, Publ. D. Quixote, Colecção Universidade Moderna, s/d, p. 29 (ed. original: *Introducing Sociology*, Penguin Books, 1970).

² Cf. Worsley, Peter, cap. "A Sociologia como Disciplina", *Idem*, pp. 21-89.

³ Cf. Campos, F., *A Esm. Part.*, pp. 13-15, 32-34, 63-64, 66-67, 478-479, 549, 578, 582-584 e 595.

⁴ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 32.

narrativo é estruturalmente exigido por um tipo de romance histórico documental⁵, ou seja, está em perfeita consonância com os dados historiográficos da época: uma época que, regra geral, excluía a mulher do saber letrado⁶.

Uma situação análoga estende-se a toda uma série de ofícios que implicam o domínio da escrita, como escrivãos, secretários, "doutores de leis", cronistas-mor, iluministas e copistas⁷. No entanto, a exclusão do universo feminino em relação ao universo cultural é uma opção do autor e não tanto o fruto de uma contingência documental no que concerne os dois últimos casos: efectivamente, recentes pesquisas historiográficas revelaram a existência de uma mão de mulher por detrás de muitos manuscritos, correndo silenciosa nos mosteiros femininos medievais⁸. Apesar disso, as iluministas e as copistas surgem preteridas a favor dos iluministas e dos "irmãos copistas de São Domingos, (...) de Alcobaça ou do cartório de Santa Cruz"⁹ no relato de Resende.

Esta opção narrativa, que compromete significativamente a intersecção entre os universos feminino e cultural, acompanha, de forma parcelar, o domínio dos mestres-professores. Como já analisámos no cap. III, o povo considerava perigoso para os Infantes que estes fossem educados "sob a tutela de mulheres"¹⁰ por um receio que não radica apenas na sua possível efeminização. Retirá-los da roda das mulheres e colocá-los sob a tutela de mestres-professores homens era, no relato de Resende, a única via para uma cuidada educação dos mesmos de forma a que atingissem o estado conveniente para um príncipe. Resende salienta esta atitude educativa no que concerne os casos dos Infantes D. Afonso (posteriormente o Rei Africano) e D. João, seu filho (o nosso D. João II). Todas as matérias, desde as sete artes liberais (o trívio e o quadrívio) até à poesia, às armas, à cavalaria, à falcoaria e ao xadrez, são ministradas por preceptores¹¹. O esmero que D. Afonso V tem na educação do filho varão implica o recrutamento de mestres sábios, nunca de alguma mestra (que as havia)¹². Tia Filipa, ela própria uma figura culturalmente notável para a época, é, no romance, uma espécie de tutora dos sobrinhos na ausência de

⁵ Cf. Turner, Joseph W., *Op. Cit.*

⁶ Cf. Casagrande, Carla, "La Femme Gardée", in *Histoire des Femmes en Occident*, Vol. II, pp. 83-116; Frugoni, Chiara, "La Femme Imaginée", *Idem*, pp. 357-437; Beard, Mary R., cap. "Evidences in mediaeval educational and intellectual interests", in *Woman as Force in History: A Study in Traditions and Realities*, pp. 250-267; e Pernoud, Régine, cap. "Les Femmes et l'Education", in *Op. Cit.*, pp. 53-75.

⁷ Cf. Campos, F., *A Esm. Part.*, v.g. pp. 12, 141, 451, 539 e 577-578. É visível, nestas páginas, a ausência de personagens femininas na ocupação desses cargos.

⁸ Cf. Chiara, Frugoni, in *Op. Cit.*, pp. 424-428 e Pernoud, Régine, *Op. Cit.*, pp. 65-71.

⁹ Cf. Campos, F., *A Esm. Part.*, pp. 12 e 578.

¹⁰ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 197.

¹¹ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 197-202.

¹² Cf. Campos, F., *Ibidem* e King, Margaret L., *Op. Cit.*, pp. 166-246.

D. Afonso V, completando a sua educação com sábios conselhos, mas essa acção parece restringir-se aos momentos passados em família, já que é ao jantar, por exemplo, que tia Filipa admoesta e ensina o sobrinho¹³. Ou seja, não tem o mesmo carácter institucional dos preceptores, ainda que todos os ensinamentos da tia viessem posteriormente a valer ouro para D. João II.

Idêntico papel é desempenhado pela Princesa Santa Joana junto do sobrinho D. Jorge: se constitui uma honra que D. João II ponha a custódia do seu filho bastardo sob tutela da irmã, em quem confia plenamente e já por essa altura encerrada na clausura do Convento de Jesus de Aveiro¹⁴, também não é menos certo que, mais uma vez, seja convidado pelo Rei "um mestre ilustre para lhe ensinar humanidades, Cataldo Parísio, natural da Sicília"¹⁵, ainda que a própria Princesa Santa Joana tenha adquirido uma aprimorada formação humanística. Não é dispensado, novamente, um preceptor masculino para consolidar a educação de um filho de rei.

Como iremos constatar ao longo deste capítulo, a ligação do universo feminino deste romance ao universo cultural é maioritariamente inexistente, noutros casos essa ligação é incipiente e só no seio de uma pequena minoria há um elo de clara intersecção entre esses dois universos.

VII.2. A mulher como fonte de inspiração e como destinatária de expressões culturais.

A *Esm. Part.* apresenta personagens ou entidades femininas cuja ligação ao universo cultural, ainda que efectiva, é de tipo claramente passivo e indirecto.

O narrador Resende, num momento de paralepse, penetra no pensamento do então Príncipe João, que naquele momento recorda uma "cantiga antiga"¹⁶, onde um sujeito

¹³ Cf. Campos, F., *A Esm. Part.*, p. 201 e Oliveira, Manuel Alves de, "D. Filipa", in *Op. Cit.*, p. 221.

¹⁴ Cf. Campos, F., *A Esm. Part.*, pp. 450, 502, 544-545 e 576-577.

¹⁵ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 545. O sublinhado é nosso.

¹⁶ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 360. A atribuição da autoria desta cantiga de amigo está envolta em alguma polémica. Defendem alguns (v.g. Carolina Michaëlis e Elsa Gonçalves) que foi composta por D. Sancho I, outros (v.g. Américo Lindeza Diogo), que por D. Alfonso X de Leão e Castela. Optamos, no entanto, pela primeira tese por duas ordens de razões: primeiro, a disposição desta cantiga, tal como foi adoptada por F. Campos em *A Esm. Part.*, é a variante do ms. do Cancioneiro da Ajuda reproduzida por D. Carolina Michaëlis, estudiosa que atribuiu a autoria desta cantiga a D. Sancho I; segundo, inclinamo-nos para esta mesma tese, pela rubrica atributiva presente no ms. ("rolo das cantigas que fez o mui nobre rei Dom Sancho de Portugal e diz ai eu coitada como vivo") e pelo facto de D. Sancho I ter sido o fundador da Guarda, topónimo que aparece na cantiga, sendo nessa cidade que se localiza o tardar do amigo. (Cf. *A Lírica Galego-Portuguesa, Apresentação crítica, selecção, notas e sugestões para análise literária de Elsa Gonçalves. Critérios de transcrição, nota linguística e glossário de Maria Ana Ramos*, Lisboa, Editorial Comunicação, Colecção Textos Universitários, 4ª ed., 1992 (1ª ed.: 1983); Oliveira, Correa de e Machado, Saavedra (dir. de), *Textos Portugueses Medievais*, Coimbra, Coimbra Editora, 1964, pp. 81-83; e Diogo,

poético feminino, a amiga, anseia pela chegada do amigo que se demora na Guarda. O narrador faz então a ligação entre este sujeito poético e a Princesa D. Leonor, que no universo diegético do romance aguarda *efectivamente* o marido. Note-se que neste caso concreto é omitido pelo narrador a identidade da musa inspiradora desta cantiga. Apenas podemos concluir da apropriação por parte do Rei-trovador de um universo mental atribuído à mulher e, posteriormente, de uma ligação de tipo identificativo entre duas entidades femininas operada pelo narrador desta passagem. Do mesmo modo, os camonianos olhos verdes que figuram na copla transcrita no relato de Resende surgem associados, no pensamento do *Príncipe Perfeito*, a Ana de Mendonça, por quem se apaixonara¹⁷. Assim, não podemos atribuir nestes casos qualquer papel culturalmente activo a estas personagens femininas, ainda que estas surjam indirecta e passivamente ligadas ao universo cultural.

Outras personagens femininas funcionam, simultaneamente, como musas inspiradoras e destinatárias mais ou menos passivas de expressões culturais, dinamizando, assim, de forma indirecta, o universo cultural do seu tempo, sem, contudo, poderem ser consideradas agentes de cultura, precisamente pelo papel passivo que detêm neste processo. Referimo-nos às damas da corte, que, em virtude da cultura palaciana então emergente, são alvo dos galanteios de fidalgos sob a forma de trovas, cantigas ou pequenas letras (motes), que calam mais ou menos fundo nos corações das destinatárias. Expressões líricas que têm muito de jogo, muito de auto-promoção social e de auto-prestígio por parte do trovador e pouco de verdadeiro sentimento, mas às quais não podemos negar o seu valor cultural.

Assim, Henrique Correia galanteava as damas da corte em versos cujo traslado Garcia de Resende afirma ir juntar às trovas que ele próprio anda coligindo (e que nós leitores identificamos como o futuro *Cancioneiro Geral* de Resende)¹⁸. Igualmente às damas da corte são dirigidos galanteios estilizados, de alguma ligeireza e frivolidade cómicas, por Fernão da Silveira e que provocam o sorriso de todos, entre os quais Resende destaca o da Rainha D. Leonor¹⁹. Então, "João de Meneses, muito conhecido e aplaudido nestas lides, respondeu pelas damas"²⁰ em versos cómicos. Repare-se que as damas não

Américo A. Lindeza (Introd., Antologia e Notas de), *Lírica Galego-Portuguesa*, Braga - Coimbra, Editora Angelus Novus, 1998, pp. XIII e 173-185.

¹⁷ Cf. Campos, F., *A Esm. Part.*, p. 360. O dístico citado no relato constitui o refrão da cantiga de amor *Amigos, nom poss' eu negar*, de Joam Garcia de Guilhade e figura nos três cancioneiros da lírica trovadoresca galaico-portuguesa (CA 229; CBN419 e CV30).

¹⁸ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 19.

¹⁹ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 517-518 e Resende, Garcia de, *Cancioneiro Geral*, Vol. II, pp. 160-165.

²⁰ Cf. Campos, F., *A Esm. Part.*, p. 518 e Resende, Garcia de, *Cancioneiro Geral*, Vol. II, pp. 166-172.

tomam a iniciativa de darem elas próprias uma resposta aos versos jocosos de Fernão da Silveira. Tem de ser uma personagem masculina a fazê-lo em nome das damas. Isto vota-as a um papel de inegável passividade. Pontos de vista divergentes são apresentados ainda a propósito da relação entre o universo feminino e a cantiga de escárnio e maldizer, sempre mais brejeira e chocarreira: se Luís Azevedo considera que entre as damas se devem omitir os vitupérios e o grosseiro, sugerindo que essa é uma preocupação efectiva entre os trovadores²¹, já tia Filipa, embora comente que tais palavras eram "ouvidas aos cavaleiros sem a presença feminina...", também acrescenta que as mesmas eram declaradas, sem censura, "diante das damas nos serões reais"²². Curiosamente, tia Filipa, lembrando-se dos seus tempos de meninice, não compreende porque a aia se escusava a repetir tais rudezas de linguagem à sua beira, uma vez que as damas dos serões as ouviam directamente do trovador, recusando-se dessa forma a assumir que a omissão se devia não a uma barreira de género, mas a uma barreira de faixa etária. Ou seja, não se reconhecia a si própria como uma menina, querendo ser tratada como uma mulher adulta. Tia Filipa não o assume mesmo no presente enunciativo. São as reticências pospostas à interrogação retórica que sugerem esta informação narrativa²³. Uma "donzela de rainha"²⁴ não identificada surge no relato de Resende como destinatária de trovas compostas por ele próprio, enquanto personagem, e que acodem ao seu pensamento quando descreve o serão em que Ana de Mendonça conhece o Príncipe João. Essas trovas, que patenteiam um sujeito poético feminino, ficam, por conseguinte, intrinsecamente ligadas ao retrato de Ana de Mendonça e ao enamoramento perspectivado do ponto de vista desta última. A leitura atinge um nível mais profundo se reconhecermos nesta "donzela de rainha" a alusão à tragicamente famosa Inês de Castro, uma vez que estes versos pertencem ao corpo das *Trovas à Morte de Inês de Castro*²⁵. A Rainha D. Isabel, mãe de D. João II e da Princesa Santa Joana, é também a fonte de inspiração para o pranto *Tragedia de la Insigne Reyna Doña Ysabel*, com um considerável destaque na narrativa de tia Filipa. Esta informa os sobrinhos de que fora escrito pelo seu irmão D. Pedro, Rei da Catalunha, onde D. Isabel aparece como a figura central e enaltecida nas suas insignes qualidades²⁶. Já no final do seu relato, tia Filipa conclui que a morte da Rainha, sua irmã, motivou igualmente por

²¹ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 49.

²² Cf. Campos, F., *Idem*, p. 46.

²³ Cf. campos, F., *Ibidem*.

²⁴ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 332.

²⁵ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 331-332 e Resende, Garcia de, *Cancioneiro Geral*, Vol. V, pp. 357-364.

²⁶ Cf. Campos, F., *A Esm. Part.*, pp. 192-194.

parte do marido a encomenda de um pendão em memória da "sua infeliz Elisabeth", para o qual contribuíram "desenhadores, bordadeiras, canteiros, cinzeladores... um afã de gente..."²⁷. Ou seja, vários artistas são solicitados nos seus diversos domínios em prol da memória de uma mulher.

A mulher continua a ser o tema central de versos, desta vez cantarolados por Pero de Alcáçova, mas com um sinal oposto em relação aos que até agora apresentámos, devido à misoginia com que ataca o género feminino²⁸.

Noutro campo cultural, o das artes plásticas, a Princesa Santa Joana surge não propriamente como fonte de inspiração (pois que se trata de uma encomenda) mas como modelo, posando para um retrato onde a expressão do olhar é incansavelmente procurada pelo pintor, cuja nacionalidade Resende não consegue determinar com exactidão, o que se coaduna com a sua focalização não-omnisciente. Donas e donzelas mostram-se interessadas em assistir à execução do retrato, o que é inviabilizado apenas porque tal assistência poderia obstar à boa prossecução da mesma. O retrato é feito a requerimento do pai de Joana, o que subordina igualmente a seu modo a intersecção destas personagens femininas com o universo cultural, no que concerne esta iniciativa²⁹.

Mais uma vez, a intersecção entre os universos feminino e cultural é do tipo objectivo e não subjectivo, isto é, a mulher não é aí sujeito-agente de Cultura mas figura enquanto objecto de uma expressão cultural.

"Serviço cortês e homenagem à princesa"³⁰ Isabel de Castela é a função de vários versos compostos por personagens masculinas devidamente mascaradas para o efeito, durante a celebração faustosa das suas bodas, onde a música, os bailes, a dança popular, as justas e espectáculos teatralizantes levados a cabo por mouros e judeus também têm direito a um espaço condigno³¹. Nessa mesma celebração, os "corações femininos"³² ficam especialmente tocados pela lírica amorosa de João de Meneses que equipara o amor a uma doce prisão: "*Es tan dulce mi prision / que deve para matarme / no prenderme mas*

²⁷ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 195.

²⁸ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 219. Os versos que F. Campos coloca na boca de Pero de Alcáçova foram efectivamente compostos por Jorge de Aguiar e iniciam a cantiga misógina "*Esforça meu coração*", da sua autoria, compilada no *Cancioneiro Geral* de Resende (Cf. Resende, Garcia de, *Cancioneiro Geral*, Vol. II, pp. 150-151).

²⁹ Cf. Campos, F., *A Esm. Part.*, pp. 254-255. O retrato a que Resende alude no seu relato tem uma referência directa com um retrato da Princesa factualmente existente e que se encontra exposto em Aveiro, no Antigo Convento de Jesus. (Cf. "Santa Joana", in Oliveira, Manuel Alves de, *Op. Cit.*, pp. 274-275).

³⁰ Cf. Campos, F., *A Esm. Part.*, p. 638.

³¹ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 613-614, 619, 626, 630-631 e 633-641 e Resende, Garcia de, caps. CXXIII-CXXVIII, in *Crónica de D. João II e Miscelânea*, pp. 169-187.

³² Cf. Campos, F., *A Esm. Part.*, p. 639.

soltarme.³³. As personagens femininas mostram-se aqui sensíveis às letras de um estrito ponto de vista literário, pois que sentimentos efectivos não as envolvem com o autor desses mesmos versos. Nesse mesmo torneio, D. João II dedica à sua esposa versos que conseguem deixar a Rainha lisonjeada, mas a apreciação literária já não é acompanhada por uma recepção emocionada dos mesmos, pois a fundadora das Misericórdias constata ser vã a promessa de fidelidade que esses versos garantem como eterna³⁴. O humanista Cataldo Sículo compõe, especialmente para a Princesa Isabel, uma peça de oratória em latim, eivada de suma retórica, que exige por parte da Princesa o conhecimento de uma língua erudita, então apenas dominada por algumas elites, intelectuais e clericais³⁵.

Olhos femininos de todas as cores (simbolizando, nessa condição, o género feminino) inspiram poetas da corte, que dão expressão literária aos "abismos", céus infinitos e "arrebatamentos de paixão"³⁶ que neles imaginam existir e que o *Príncipe Perfeito*, ainda não tocado pelo amor, então desdenhava. Esta última personagem, enquanto narratário, em diálogo *post-mortem*, lembra ao narrador Resende como a "infeliz Inês" fora a sua fonte de inspiração para umas trovas sentidas, que o leitor facilmente identifica como as *Trovas à morte de Inês de Castro*³⁷. Entre os considerandos que neste preciso ponto da narrativa são feitos avulta o facto de o Príncipe Perfeito ter finalmente despertado a sensibilidade para a poesia mercê do enamoramento pelos olhos verdes de Ana de Mendonça: "Foi mais que o bicho o que esses olhos acordaram em ti. Alma, alma, tantas vezes tu próprio mo contavas. Chamamento de alma mais que de carne. E calavam em ti fragmentos de versos, coplas e cantigas ouvidas nos serões do paço."³⁸. Este é um novo aspecto a reter: uma personagem feminina consegue que o universo cultural da poesia apareça doravante dignificada aos olhos de uma personagem masculina que anteriormente desprezava tal universo.

Em todos estes últimos casos, as personagens femininas que se interseccionam com o universo cultural são damas da corte e o seu papel, neste domínio, restringe-se aos extremos do processo literário da poesia palaciana: estão na origem da arte de trovar,

³³ Cf. Campos, F., *Ibidem* e Resende, Garcia de, cap. CXXVIII, in *Crónica de D. João II e Miscelânea*, p. 184. O itálico pertence ao original.

³⁴ Cf. Campos, F., *A Esm. Part.*, p. 637 e Resende, Garcia de, cap. CXXVIII, in *Crónica de D. João II e Miscelânea*, p. 183.

³⁵ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 628-629 e King, Margaret L., *Op. Cit.*, p. 183.

³⁶ Cf. Campos, F., *A Esm. Part.*, p. 298.

³⁷ Cf. Campos, F., *Ibidem* e Resende, Garcia de, *Cancioneiro Geral*, Vol. V, pp. 357-364.

³⁸ Cf. Campos, F., *A Esm. Part.*, p. 298.

como fonte de inspiração, e estão no desígnio dessa mesma arte, como destinatárias de tais trovas. Um papel bastante passivo, acrescente-se.

VII.3. Quando a personagem feminina é agente cultural. Um humanismo feminino?

Até ao momento, analisámos casos em que as personagens femininas se interseccionam com o universo cultural de forma involuntária, tendo nós ordenado tais casos num grau decrescente de passividade por parte dessas mesmas personagens. Estas também são capazes de suscitar de uma forma mais activa e voluntária expressões culturais dignas de interesse, num voluntarismo que apresenta, igualmente, gradações. Sigamos, neste subcapítulo, a mesma estratégia.

A atitude mais passiva, mas mesmo assim voluntária, de intersecção com o universo cultural é protagonizada pela Beltraneja, ou não estivesse esta personagem, como já pudemos constatar, sob o signo da passividade: no paço que fora dos Duques de Coimbra, ouve "histórias do rei Artur"³⁹ lidas por uma jovem dama. O texto passa em branco se a Beltraneja ou não sabia ler (situação que não seria de todo invulgar para uma época em que o saber letrado estava praticamente monopolizado pelo clero⁴⁰) ou se, sabendo, não se dá a esse trabalho, incumbindo tal tarefa a uma donzela do paço.

De forma mais activa, outras personagens femininas, todas pertencentes ao estado da nobreza, dedicam-se à leitura. Os domínios abrangidos são variados: romances arturianos, por parte da donzela do paço atrás citada⁴¹; obras edificantes, como *O Espelho de Cristina* e as obras de São Lourenço Justiniano, lidas pela Princesa Santa Joana num gosto e hábitos de leitura cedo demonstrados, indica o narrador⁴²; epistolografia (casos de tia Filipa, lendo para os sobrinhos a carta do pai dirigida ao Conde de Arraiolos⁴³); prantos (a jovem Princesa Joana de Portugal lê o título em castelhano e o lema em francês da *Tragedia de la Insigne Reyna Doña Ysabel*, revelando já então ter conhecimentos linguísticos amplos⁴⁴); e obras teológicas, já no seio dos conventos femininos (caso da Princesa Santa Joana: "Gostava de ser leitora no refeitório e de passar horas no coro em

³⁹ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 371.

⁴⁰ Cf. Mattoso, José, *Op. Cit.*, Vol. II, pp. 532-540.

⁴¹ Cf. Campos, F., *A Esm. Part.*, p. 371.

⁴² Cf. Campos, F., *Idem*, p. 202. *O Espelho de Cristina*, de seu título original *Le Livre des Trois Vertues*, é uma obra de Christine de Pizan, integrada na literatura de espelhos, isto é, que expõe modelos comportamentais a seguir, uma literatura muito em voga nesta época. Obeve aquando da sua publicação uma grande adesão por parte do público feminino e revela um conservadorismo contrastante com *Le Livre de la Cité des Dames*. (Cf. King, Margaret L., *Op. Cit.*, pp. 226-236 e Rector, Monica, *Op. Cit.*, p. 88).

⁴³ Cf. Campos, F., *A Esm. Part.*, pp. 113-135.

⁴⁴ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 193

seu labor de versiculária."⁴⁵). Através da leitura, silenciosa ou em voz alta, estas personagens femininas tomam contacto ou fazem outras personagens entrar em contacto com o universo cultural, onde outros universos como o político e o religioso, também se misturam. E, neste aspecto, tais personagens femininas tornam-se agentes culturais, ou seja, elementos activos de difusão e expansão cultural.

Uma variante à leitura é a capacidade para recitar de cor poemas ou versos populares por parte de algumas personagens femininas que não apenas nobres. Resende capta, enquanto personagem, na sua deambulação pela baixa lisboeta, uma voz de mulher oriunda de um "buraco escuro de um janelo"⁴⁶. Se o espaço onde esta personagem se move a situa nas camadas populares, as quadras por ela cantadas, registadas pelo narrador, reforçam esta mesma pertença social e permitem a Resende (em última análise, ao leitor) tomar contacto com uma cultura oral, popular (na sua origem e circulação), perfeitamente detectável nas formas e estilo adoptados, que radicam no que há de mais tradicionalmente ibérico: a quadra em redondilha maior e rima cruzada, em estilo singelo e espontâneo, do cancionero popular⁴⁷. Outras personagens femininas, não nominalizadas, actualizam de cor versos brejeiros, típicos das cantigas de escárnio e maldizer, rindo e chacoteando com os mesmos⁴⁸. Tia Filipa, no seu relato, assera taxativamente saber "muitos versos de cor"⁴⁹ da *Tragedia de la Insigne Reyna Doña Ysabel*, passando do acto assertivo à demonstração prática⁵⁰. Resende, através da focalização do então Príncipe João, regista as "formosas coplas de amor"⁵¹ castelhanas que uma dama da corte cantava, acompanhada pela música de um arrabil, tangido por outra dama. Nestes dois últimos casos, a capacidade de recitação memorizada não encontra qualquer obstáculo face à questão linguística, uma vez que o poema fora escrito em castelhano.

⁴⁵ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 276.

⁴⁶ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 17.

⁴⁷ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 17-18; Saraiva, António José e Lopes, Óscar, *História da Literatura Portuguesa*, Porto, Porto Editora, 14ª ed., 1987, p. 162 (1ª ed.: 1955); Saraiva, Arnaldo, caps. "As Duas Literaturas (A «Pobre» e a «Rica»" e "Literatura Marginalizada (A propósito da «literatura de cordel»)", in *Literatura Marginalizada*, Porto, 1975, pp. 103-108 e 109-121, respectivamente, e Coelho, Jacinto do Prado, "Cancioneiro Popular", in Jacinto do Prado Coelho (dir. de), *Dicionário de Literatura Portuguesa, Brasileira e Galega*, Porto, Livraria Figueirinhas, 4ª ed., 1989, Vol. I, pp. 146-147.

⁴⁸ Cf. Campos, F., *A Esm. Part.*, p. 247. Estes versos foram extraídos da réplica de Dom Álvaro de Ataíde à cantiga de maldizer de D. Henrique de Almeida Passaro "A Barguylha de Dom Goterre" e que foi endereçada às damas, in *Cancioneiro Geral*, Vol. IV, pp. 161-166. A réplica citada aparece na p. 162.

⁴⁹ Cf. Campos, F., *A Esm. Part.*, p. 193.

⁵⁰ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 193-194.

⁵¹ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 371-372. Estes versos são da real autoria de Jorge Manrique, poeta castelhano de que tanto gostava D. João II, como testemunha Resende nas suas *Crónicas* oficial e pessoal. Cf. Resende, Garcia de, *Crónica de D. João II e Miscelânea*, cap. CCI, p. 269; Campos, F., *A Esm. Part.*, p. 657 e Manrique, Jorge, *Poesía*, "Canción", pp. 126-127.

Mas ler ou recitar de cor o que outros compuseram (sendo esses autores homens) não tem o condão de alargar, por mãos femininas, o universo cultural. Apenas permite que essas personagens femininas tomem contacto com tal universo. Porém, o romance apresenta casos em que estas personagens alargam laboriosamente este universo. Entramos então no domínio do activismo cultural feminino na sua plena expressão.

A actividade tradutora passa, nesta obra, unicamente pelo universo feminino: foi tia Filipa quem pôs em linguagem as obras de São Lourenço Justiniano⁵². "Pôr em linguagem" significa traduzir do latim para língua vernácula, neste caso, para português. Um trabalho que implica, pois, o domínio do latim, um saber então ao alcance de elites, mas que era "a via para uma educação literária ampla"⁵³. Ainda D. Filipa traslada, em tradução simultânea para os sobrinhos, o lema do pranto *Tragédia de la Insigne Reyna Doña Ysabel* do francês para português⁵⁴.

Algumas personagens femininas vão ainda mais além: directamente do seu punho ou da sua boca nascem obras ou discursos da sua inteira lavra, ganhando, então, a intersecção com o universo cultural um outro nível de profundidade. Este novo tipo de relação entre os universos feminino e cultural envolve, ao longo da narrativa, em exclusivo, personagens femininas pertencentes ao meio aristocrático e clerical, o que se coaduna com os dados historiográficos da época e, portanto, se insere num contexto de romance histórico documental.

Fernão da Fonseca, amigo fiel do Infante D. Pedro, actualiza, visivelmente comovido, uma canção de embalar para o já cadáver do Infante, de quem não se aparta no fim da Batalha de Alfarrobeira⁵⁵. Ora, a canção de berço, como forma literária popular, será, segundo alguns ensaístas⁵⁶, de autoria feminina, pela evidente relação privilegiada existente entre a mãe e o bebé subjacente a essa rima infantil, que é dirigida pela mãe à sua criança, enquanto lhe vela o sono. Daí decorre a força humana da cena construída por F. Campos.

⁵² Cf. Campos, F., *Idem*, p. 202.

⁵³ Cf. King, Margaret L., *Op. Cit.*, p. 180.

⁵⁴ Cf. Campos, F., *A Esm. Part.*, p. 193.

⁵⁵ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 159-161, sobretudo p. 160.

⁵⁶ Cf. : "C'est abusivement que les collections de "chansons enfantines" font place à la berceuse: par le mode de sa performance est une chanson de femme." (Zumthor, Paul, *Introduction à la Poésie Orale*, Paris, Seuil, Collection Poétique, 1983, p. 91). Vide também Costa, Maria José Barbosa Sousa e, *As "Rimas Infantis" da Tradição Oral Portuguesa: um Continente Poético Esquecido*, dissertação de Mestrado em Ensino da Língua Portuguesa apresentado à FLUP, Porto, 1989.

A epistolografia ganha adeptas entre a Rainha Isabel de Portugal, a Princesa Joana de Portugal, a madre Brites Leitoa, a Rainha Isabel de Castela e a viúva Catarina da Costa. Algumas das suas missivas surgem mesmo parcialmente registadas nos relatos de D. Filipa e de Resende, sendo deste modo realçadas. O relato de D. Filipa não deixa claro se é do punho da irmã ou do secretário Vicente Martins que sai uma missiva tendo por destinatário o Infante D. Pedro⁵⁷; mas não deixa dúvidas quanto ao testamento da Rainha: fora escrito por ela mesma, no segredo de todos, onde exprime a sua "postumeira vontade"⁵⁸. A Princesa Joana dita cartas, enquanto regente⁵⁹, mas dispensa os amanuenses para a correspondência de carácter pessoal, ou que quer manter em segredo, como aquela que troca com a Duquesa de Borgonha e com a madre Brites Leitoa⁶⁰. Isabel de Castela, por seu turno, ou dita ou escreve, em total autonomia relativamente ao esposo, cartas de teor político-militar endereçadas a D. Afonso V e ao marido⁶¹. Catarina da Costa escreve ao irmão prelado, procurando desta forma o seu parecer⁶². Isabel de Sousa escreve em nome da Infanta Beatriz uma carta dirigida a D. João II, não por esta não saber escrever, mas porque esta é uma forma de protestar perante o monarca⁶³.

Por outro lado, tia Filipa recorda com nostalgia, no seu relato, a forma especial como a aia lhe contava "histórias maravilhosas"⁶⁴, onde o maravilhoso cristão se une ao pagão. A mestria desta contadora de histórias está registada no relato de Filipa, que neste ponto da narração assume a focalização da aia. É interessante verificar que estas histórias são o contraponto e o complemento das histórias de viagens relatadas pelo Infante das Sete Partidas aos filhos, onde o saber experimental se contrapõe ao saber livresco ou supersticioso que as histórias da aia patenteiam. Mas complemento também, porque os protagonistas da história contada pela aia, e que vêm a ser Cristo e os doze apóstolos, pela forma como aparecem (um belíssimo cavaleiro mais a sua comitiva), estão num paralelo com o Infante D. Pedro ao comando de uma comitiva de cavaleiros que se dirigem a Inglaterra, para aquele receber a Garroteia. O paralelo é subtil, mas suficientemente claro e eficaz para D. Filipa enobrecer, também por este meio, aos olhos dos sobrinhos, a imagem do Infante. Note-se que estes (sabemo-lo pelo *feed-back* que o relato regista)

⁵⁷ Cf. Campos, F., *A Esm. Part.*, p. 146.

⁵⁸ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 188.

⁵⁹ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 249.

⁶⁰ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 250 e 256.

⁶¹ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 310-311, 323 e 329.

⁶² Cf. Campos, F., *Idem*, p. 570.

⁶³ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 472.

⁶⁴ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 44-45.

confundiram ao princípio esta última viagem com uma "peregrinação de cavaleiros da Távola Redonda em demanda do Santo Graal" ou o "(...) desafio de *Magriços e* seus companheiros para desagravo de damas..."⁶⁵, o que tia Filipa esclarece, demonstrando simultaneamente um determinado saber cultural.

O romance dá igualmente voz a uma personagem feminina que, em público, materializa a arte da oratória, domínio praticamente vedado à mulher, não só como dado romanesco, mas também como dado historiográfico, visto que a mulher, não desempenhando em princípio funções exteriores à casa ou ao convento, não necessitaria desta arte, o que foi contrariado por notáveis exceções⁶⁶. A Princesa Joana, num plano estudado que tem por desígnio o ingresso no *mosteirinho de Jesus de Aveiro*, surpreende tudo e todos com um eloquente discurso, dirigido ao pai e ao irmão, recepcionados no seu regresso do Norte de África, onde dá vazão à sua erudição, quer ao nível linguístico, quer ao nível de conhecimentos de autores (*auctoritates*) latinos⁶⁷.

As longas e luxuosas celebrações das bodas dos Príncipes Isabel de Castela e Afonso de Portugal são culturalmente enriquecidas por várias personagens femininas não nomeadas, algumas delas não chegando a ser individualizadas: três mulheres, paramentadas de fadas, proferem os seus fados à Princesa, numa atitude em tudo teatral⁶⁸; meninas, moças e raparigas participam no solene cortejo que homenageia a jovem Princesa, cantando e tocando vários instrumentos juntamente com os rapazes⁶⁹; moças tocam, bailam, cantam e mimam entremezes em pé de igualdade com os moços⁷⁰. Estas personagens femininas entrosam-se, assim, com o universo da música, da dança e do teatro de uma forma muito activa. Contudo, a actuação das "fadas" surge dependente de uma personagem masculina referencial, culturalmente notável, Gil Vicente, autor das palavras proferidas por aquelas. Essa atitude de subordinação é bem enfatizada na escolha da expressão "pôr na boca de": "Dele [de Gil Vicente] se lembraram para a composição das palavras que se haviam de pôr, nessa altura, na boca das fadas."⁷¹

Encontramos também duas poetisas dentro da galáxia cultural palaciana: Leonor da Silva e Briolanja Anriques. Ambos os casos são narrados por Resende, com um destaque bastante significativo, o que revela um investimento interessado por parte do autor

⁶⁵ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 46.

⁶⁶ Cf. King, Margaret L., *Op. Cit.*, pp. 202-226.

⁶⁷ Cf. Campos, F., *A Esm. Part.*, pp. 250-252.

⁶⁸ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 627.

⁶⁹ Cf. Campos, F., *Ibidem*.

⁷⁰ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 644.

⁷¹ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 632. O sublinhado é nosso.

em explorar a relação entre os universos feminino e cultural. Acresce a isto, no primeiro caso citado, uma relação directa com a abertura do *Cancioneiro Geral*, de que Resende foi compilador, onde o contributo de Leonor da Silva está devidamente registado⁷². Trata-se de uma tenção poética nascida da rivalidade entre dois servidores daquela dama, Nuno Pereira e Jorge da Silveira, na qual cada um defende, respectivamente, como maior prova de amor o cuidar e o suspirar. Poderia ser-nos objectado que o relevo cultural desta contenda literária é relativizável pela sua restrição às quatro paredes dos serões da corte, onde tal "litígio" ocupa um lugar muito próprio como passatempo e animação da vida palaciana, isto é, num ambiente lúdico, ligeiro e circunstancial: daí que Resende destaque a jovialidade com que a Rainha D. Leonor assiste a essa mesma tenção. É uma forma agradável de se manter "alegre" durante o tempo morto da "espera do esposo", uma forma de tornar esta espera mais suportável, e não parece resultar de uma qualquer especial predilecção ou entusiasmo pelas letras.⁷³ Contudo, esta mesma contenda projecta mais alto, no plano cultural, a bela donzela que esteve na sua origem, e isto por alguns factores que passamos a enunciar: em primeiro lugar, a bela Leonor da Silva é responsável por um verdadeiro movimento cultural que se arrastou por "mais de um ano entre os poetas"⁷⁴; em segundo lugar, tratou-se de um "processo animado"⁷⁵, estilisticamente enfatizado pelo narrador mediante a enumeração, no qual os poetas palacianos se empenharam a fundo; em terceiro lugar, Leonor da Silva, na qualidade de móbil do processo, de fonte de inspiração e de destinatária deste torneio poético, não assume uma postura passiva como as suas congéneres anteriormente citadas, mas toma parte activa no mesmo, ao aceitar ser a juíza do pleito, comunicando, significativamente, essa aceitação não de forma corriqueira, mas através de uma quadra estilizada: Leonor da Silva é, pois, membro de pleno direito no pleito "*O Cuydar e Sospirar*", ao compor poesia palaciana para o mesmo⁷⁶.

Briolanja Anriques, personagem historicamente referenciável⁷⁷, anima, por seu turno, os festejos do casamento da Princesa Isabel de Castela com o Príncipe Afonso com gaiatice e espontaneidade na forma como tange pandeiro e improvisa algumas trovas com

⁷² Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 542-543; Resende, Garcia de, "*O Cuydar, & Sospirar*", in *Cancioneiro Geral*, Vol. I., pp. 5-129 e Simões, M., "*Cuidar e Sospirar*", in *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, organização e coordenação de Giulia Lanciani e Giuseppe Tavani, Lisboa, Editorial Caminho, 1993, p. 196.

⁷³ Cf. Campos, F., *A Esm. Part.*, p. 542 e Saraiva, António José e Lopes, Óscar, *História da Literatura Portuguesa*, Porto, Porto Editora, 14ª ed., 1987, pp. 159-161 (1ª ed.: 1955).

⁷⁴ Cf. Campos, F., *A Esm. Part.*, p. 542.

⁷⁵ Cf. Campos, F., *Ibidem*.

⁷⁶ Cf. Campos, F., *Ibidem*. Note-se que esta quadra, de autoria feminina, está efectivamente incluída no pleito citado, que abre o *Cancioneiro Geral* de Resende.

⁷⁷ Cf. Resende, Garcia de, *Crónica de D. João II e Miscelânea*, cap. CXV, p. 153.

um sabor do mais genuíno cancionero galaico-português (bailias, concretamente) para satisfação de todos os que de propósito param para a escutar, e formam à sua volta meia roda, nomeadamente o Rei, que acede, visivelmente satisfeito, ao seu pedido versificado. Na realidade, os versos que Briolanja produz são uma adaptação das fala de Gonçalo e da Serra da *Tragicomédia Pastoril da Serra da Estrela*, de Gil Vicente, ("Volaba la pega", etc.) e da fala de Rodrigo da mesma tragicomédia ("Vayámonos ambos, amor, vayamos", etc.)⁷⁸. Com uma actuação cultural reconhecida publicamente ao mais alto nível (o que é significativo), Briolanja Anriques assume, por opção de F. Campos, um relevo cultural que não encontra paralelo na *Crónica* de Resende, ainda que este a ela se refira.

Finalmente, algumas personagens femininas destacam-se como patronas das artes e das letras, de forma mais ou menos empenhada. Leonor de Meneses leva consigo uma série de pinturas sacras com que presenteia o convento onde ingressa, insistindo o narrador na riqueza destas prendas, por vezes atingindo-se uma ironia de sabor muito eciano. A narração passa, contudo, em branco se este enriquecimento cultural do convento é fruto de um empenhamento pessoal⁷⁹. Não é este o caso das Rainhas de Portugal D. Isabel e D. Leonor, que promovem, cada uma a seu modo, a produção e a circulação livreira. A tradução de *O Espelho de Cristina* do original francês foi encomendada por D. Isabel, de que tira agora a filha benefícios⁸⁰. Com um impacto cultural muito maior, D. João II delega em D. Leonor a responsabilidade da introdução da imprensa em Portugal, a grande novidade de então, o que esta aceita com agrado⁸¹. A tipografia, essa *galáxia nova de Gutenberg*⁸², entra, assim, no espaço luso, sob a protecção feminina. E, de uma forma muito empenhada e por iniciativa própria, a Princesa Joana decide enriquecer culturalmente o pobre convento onde tomou o hábito adquirindo livros para a biblioteca. Note-se que o livro, antes da difusão da imprensa (em correspondência à localização temporal da diegese) era um bem raro, extremamente caro e manuscrito. Um tesouro. Donde o imperativo do financiamento do Rei, que acede, também aqui, ao pedido da filha⁸³.

⁷⁸ Cf. Campos, F., *A Esm. Part.*, pp. 613-614 e Vicente, Gil, *Tragicomédia Pastoril da Serra da Estrela*, in *Copilaçam de Todalas Obras de Gil Vicente*, Introd. e normalização do texto de Maria Leonor Carvalhão Buescu, Lisboa, INCM, 1983, Vol. II, pp. 222-245, sobretudo pp. 224-225 e 235 (ed. original: 1562).

⁷⁹ Cf. Campos, F., *A Esm. Part.*, pp. 255-256.

⁸⁰ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 202.

⁸¹ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 577-578.

⁸² Parafrazeamos assim o título da versão em língua portuguesa do ensaio *A Galáxia de Gutenberg: a Formação do Homem Tipográfico*, de Marshall McLuhan, trad. de Leônidas de Carvalho e Anísio Teixeira, São Paulo, Editora da Universidade de SP, 1972 (ed. original: *The Gutenberg Galaxy. The Making of Typographic Man*, University of Toronto Press, 1962).

⁸³ Cf. Campos, F., *A Esm. Part.*, p. 276; King, Margaret L., *Op. Cit.*, pp. 182-183 e Saraiva, António José, *A Cultura em Portugal. Teoria e História*, Lisboa, Gradiva, 1994, Vol. II, pp. 44-46 (1ª ed.: 1981).

Em face do que ficou dito, poderemos nós concluir da existência de um humanismo feminino neste romance? Integrar-se de pleno direito no humanismo, tal como o Renascimento o consagrou, é um feito quase alcançado por apenas duas personagens femininas, mas sem granjearem o esplendor e sem concretizarem o pleno sentido da palavra, conseguidos por algumas humanistas do Renascimento, como Christine de Pizan, Olimpia Morata e a Infanta D. Maria, respectivamente em França, Itália e Portugal⁸⁴. Trata-se de tia Filipa e da Princesa Santa Joana. Estas personagens inserem-se, de facto, no período transitório da última fase cultural da Idade Média para o humanismo renascentista⁸⁵. Ora, para se ser humanista, na concepção estrita do termo, não basta dominar o Latim e o Grego e ser erudita, como efectivamente eram estas personagens. Ambas dominam o Latim, o Castelhana e o Francês. Desde cedo tia Filipa se mostrara sensível aos interesses literários do pai (que incluía Cícero), do avô, D. João I, e do tio, D. Duarte, autores de obras não explicitamente identificadas, mas sugeridas, e que o leitor, com competência cultural, relaciona com o *Livro da Montaria* e do *Leal Conselheiro* e da *Arte de Bem Cavalgar*. Filipa reconhece, igualmente, a emergência de uma nova mentalidade, não baseada no asber livresco⁸⁶. Resende é mesmo assertivo: "Tivera [Joana] cuidada educação. Aprendera letras, latim e gramática. Era frequente verem-na retirada a uma sombra do horto a ler (...)." ⁸⁷ Ambas têm responsabilidades pedagógicas sobre outras personagens (Filipa sobre os sobrinhos e Joana sobre o sobrinho D. Jorge). Mas isto não é suficiente. Humanismo é mais do que erudição, ou existiriam muitos humanistas medievais *avant la lettre*. Humanismo é visar a felicidade do Homem na Terra mediante a sua humanização não só através do saber (dos *studia humanitatis*), que o afasta da bestialidade, mas também da partilha de valores como a tolerância, a sociabilidade, na procura da plena realização do Homem, que se interessa pelos mais diversos domínios, desde a arquitectura à poesia, às

⁸⁴ Cf. King, Margaret L., *Op. Cit.*, pp. 202-246; Rector, Monica, *Op. Cit.*, pp. 90-91 e Ramalho, Américo da Costa, "A Infanta D. Maria e o seu Tempo", in *Para a História do Humanismo em Portugal*, Coimbra, Instituto Nacional de Investigação Científica, Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra, 1988, pp. 87-103 (artigo publicado originalmente em *Humanitas*, vols. XXXVII-XXXVIII, 1985-1986).

⁸⁵ Este período é convencionalmente balizado, não sem alguma celeuma, entre 1354, com a morte do último trovador português, D. Pedro, Conde de Barcelos, e 1485, ano da entrada de Cataldo Parísio Sículo em Portugal, com a missão de instruir D. Jorge, filho bastardo de D. João II. Cf. Tavani, Giuseppe, "L'Ultimo Periodo della Lirica Galego-Portoghese", in *Revista da Biblioteca Nacional*, Lisboa, Vol. III, nºs 1-2, 1983, pp. 9-17 e Ramalho, Américo da Costa, "A Introdução do Humanismo em Portugal", in *Estudos Sobre o Século XVI*, Lisboa, INCM, 2ª ed. aumentada, 1983, pp. 1-20, 1ª ed.: 1980 (artigo publicado originalmente em *Humanitas*, Vols. XXIII-XXIV, 1971-1972, pp. 435-452).

⁸⁶ Cf. Campos, F., *A Esm. Part.*, pp. 44-46 e 63-67 e Oliveira, Manuel Alves de, "D. Duarte, o Eloquentemente" e "D. João I, o da Boa Memória", in *Op. Cit.*, pp. 193 e 275-276, respectivamente.

⁸⁷ Cf. Campos, F., *A Esm. Part.*, p. 202.

ciências e à política, de que o protótipo mais célebre será talvez Leonardo da Vinci. É buscar um equilíbrio sereno entre o ideal e o real, entre o espírito e a natureza, na senda da Antiguidade clássica⁸⁸. Onde encaixa aqui a figura de Santa Joana, progressivamente metamorfoseada em espírito ainda na Terra, cujo olhar vago se perde na procura da quintessência do ser, cujo espírito teocêntrico não deixa lugar para o antropocentrismo inerente ao Humanismo?... Repare-se que, embora ansiando pelo saber, a Princesa recebe uma educação bem mais limitada do que o irmão (a esgrima, a natação a que espontaneamente João adere e a falcoaria estão-lhe vedadas) e as suas leituras são claramente *ad usum delphini*, convenientes à sociedade tradicional da época, obras estas que são do seu agrado. Por seu turno, D. Filipa, ainda que seja uma figura culturalmente notável e se aproxime mais do espírito humanista, tem uma acção cultural (e falo aqui de um ponto de vista estritamente cultural) bastante limitada. Uma pálida sombra face a mulheres determinadas, desejosas de alcançar a glória das letras e das artes entre os círculos de humanistas, por vezes polémicas e ousadas, algumas delas eruditas profissionais e que formaram cortes de mulheres cultas, como foram as três personalidades femininas já aqui citadas.

Concluindo, inúmeras personagens femininas se interseccionam com o universo cultural, estando esta relação sempre enquadrada dentro dos limites naturais de uma época culturalmente androcêntrica, tal como a historiografia no-la legou. Algumas figuras destacam-se no plano cultural, sem, contudo, atingirem um Humanismo feminino. Outras formarão uma recta secante em determinadas galáxias culturais como passivas espectadoras de festas, onde há momos, música, dança. A grande maioria, seja personagem individual ou integrada na massa anónima do povo, aparece, porém, excluída do universo cultural. Por último, algumas aparentes lacunas parecem existir na obra: como pôde D. Leonor não figurar como protectora de Gil Vicente e de Cataldo Sículo, personagens que até surgem em *A Esm. Part.*? É que o romance encerra diegeticamente com o funeral de D. João II, sendo apenas a partir da morte do esposo que o seu patronato cultural se fez notar por poder então agir mais livremente quanto à disposição de maiores somas de dinheiro⁸⁹ (bem avultadas por sinal, como ficou visto no cap. V desta dissertação).

⁸⁸ Cf. Lopes, Óscar e Saraiva, António José, *História da Literatura Portuguesa*, pp. 179-180.

⁸⁹ Cf. Rector, Monica, *Op. Cit.*, pp. 88-89.

VIII. O universo feminino, o sobrenatural e o supersticioso: uma relação privilegiada?

"Estava perfeita no seu cargo de sibila, pois conhecia a alma humana de dentro para fora, o que é talvez prever sempre nela o imprevisível, sem, porém, chegar a compreendê-la."

(Agustina Bessa Luís, *A Sibila*)

VIII.1. Conceptualização.

Tal como no capítulo precedente, convém esclarecermos previamente os termos operatórios com que lidamos. Só então poderemos responder de forma cabal à questão colocada como base deste último capítulo.

Muito resumidamente, o sobrenatural será tudo aquilo que transcende o natural. Embora o saibamos identificar, este resiste a uma cabal definição. Por isso é tradicionalmente classificado como "categoria", isto é, como um conceito lógico irreduzível, porque não sofreria contestação e seria um dado universal. Mas o sobrenatural é um dado cultural que varia no tempo, aspecto de nosso particular interesse. A Idade Média acredita profundamente na existência de sereias, seres sobrenaturais para a época. Hoje, elas pertencem ao conjunto de crenças mítico-supersticiosas.

Atribuir um estatuto supersticioso a uma determinada crença implica já distanciamento. A superstição, fenómeno perene e universal na história das mentalidades, é definido por Éloïse Mozzani¹ como "mode de pensée et d'appréhension, instinctif, irrationnel, du monde et de ses mystères, qui nie le hasard et la coïncidence et suppose l'existence d'une force magique régissant la Nature". Trata-se de um domínio vasto e misterioso que se estende entre a religião e a ciência e abrange crenças e ritos. Sendo a crença e a tentativa de influência sobre a vida terrestre e o destino das almas os denominadores comuns à religião e à superstição, estas são realidades que não se confundem, embora na prática, por vezes, as fronteiras sejam fluidas: enquanto a religião eleva o homem para o transcendente, a superstição remete frequentemente para forças ctónicas².

As diferentes relações que se podem estabelecer entre um dado narrativo ficcional e o sobrenatural foram estudadas de forma sistemática por Todorov. Num ensaio dedicado à literatura fantástica³, Todorov diferencia o fantástico em relação a dois outros géneros que lhe são contíguos, mas dissimilares: o maravilhoso e o estranho. É comum aos três

¹ Cf. Mozzani, Éloïse, "Préface", in *Le Livre des Superstitions. Mythes, Croyances et Légendes*, Paris, Robert Laffont, 3e réimpression, 1997, p. VII (1ª ed.: 1995).

² Cf. Mozzani, Éloïse, "Préface", *Idem*, pp. VII-XXIII.

³ Cf. Todorov, Tzvetan, *Introduction à la Littérature Fantastique*, Paris, Seuil, Collection Points, Imp. 1976 (1ª ed: 1970).

gêneros o facto de pertencerem à ficção (à narrativa) e não à poesia, a existência de pelo menos um elemento sobrenatural ou que aparenta ser dessa categoria e a exigência, por parte do leitor, de uma leitura literal desse mesmo elemento, rejeitando-se qualquer interpretação alegórica ou poética. O maravilhoso é a aceitação do sobrenatural no mundo do real ficcionado na narrativa. Quando o elemento sobrenatural é rejeitado enquanto tal e explicado de acordo com leis racionais estamos perante outro género: o estranho. O fantástico é a permanente hesitação e conseqüente tensão sentida pela personagem da narrativa e pelo leitor em aceitar ou uma explicação natural mas inverosímil para os acontecimentos evocados, que assim seriam pretensamente sobrenaturais, ou uma explicação sobrenatural mas mais verosímil, de acordo com a narrativa, para esses mesmos eventos. Numa palavra, o fantástico é o modo da ambigüidade, que o autor desfaz no desenlace da obra ou não. Note-se, nesta breve explicitação, que o fantástico não se opõe ao verosímil. Este último, como aliás já tivemos aqui ocasião de ver, é uma categoria que concerne não a "verdade" ou "falsidade" da narrativa (categorias inadequadas em literatura), mas significa tão somente uma coerência interna da obra⁴. Se uma determinada obra está construída de forma a que seja mais plausível, a que tenha maior probabilidade interna, a aceitação do sobrenatural como explicação de um facto estranho, mas que essa explicação enfrente, por outro lado, resistências por parte da personagem ou do leitor, então o fantástico coabita de forma perfeitamente pacífica com a verosimilhança.

VIII.2. O feminino como elemento e intérprete do sobrenatural.

Feitas as explicitações, podemos já antecipar que *A Esm. Part.* não é categorizável dentro do género fantástico, nem do maravilhoso ou do estranho. Não obstante, o romance comporta vários elementos sobrenaturais, estando estes privilegiadamente colocados na órbita do universo feminino. Que elementos são esses? E porquê a concessão de tal prerrogativa? Por outro lado, o tratamento desses elementos sobrenaturais é vário, de forma que o leitor ora está perante uma passagem fantástica (no sentido estrito do termo, tal como aqui o definimos), ora perante o maravilhoso ou ainda perante o estranho. Que contributo dá à obra cada um desses elementos, com o seu tratamento específico? Tentaremos responder de forma cabal a estas questões.

⁴ Cf. Todorov, Tzvetan, *Idem*, pp. 51 e 87-88; Todorov, Tzvetan e Ducrot, Oswald (dir. de), "Le Discours de la Fiction", in *Op. Cit.*, pp. 333-337 e Barthes, Roland, "L' Effet de Réel", in *Essais Critiques IV: Le Bruissement de la Langue*, pp. 167-174.

Em alguns casos, o elemento sobrenatural aparece fortemente conectado ao universo feminino, sem se enquadrar, contudo, em qualquer dos três gêneros anteriormente explicitados. Como? Simplesmente porque não é susceptível de qualquer leitura literal que o permita integrar no universo ficcional do "realmente" ocorrido. Concretizemos. A Morte surge personificada em figura de mulher, liderando uma dança macabra que acaba sempre por vencer o(a) parceiro(a) de baile. Ela é a "Dona Morte", a "branca dona dos olhos encovados chocalhando os ossos"⁵. Atente-se na maiusculação, que torna o vocábulo um nome próprio. Quando a Morte avança, paciente, no enalço de D. Duarte ou irrompe inesperadamente nos festejos das bodas dos Príncipes Isabel e Afonso para anunciar o falecimento da Princesa Santa Joana, os elos de ligação ao universo feminino são reforçados pela associação ou conjugação da dança macabra ao efeito das ondas do mar e à luz da lua, símbolos poderosos e praticamente universais do feminino⁶. Contudo, estas passagens narrativas não estão construídas de forma a serem interpretadas no sentido literal. As frases citadas requerem uma leitura poética, têm um sentido figurado, e nem D. Duarte nem D. João II encaram, no universo ficcional do romance, a Morte materializada à sua frente. A personificação da Morte constitui mais um meio retórico de que se serve o autor para reforçar a inaniade do poder face a esta "personagem feminina".

F. Campos aposta de modo diverso em duas personagens femininas, a menina Olga e a velha fiandeira da Fonte Coberta, embora também surjam ligadas à morte. A opção narrativa é diversa do caso anteriormente apresentado visto que as suas actuações estão construídas de forma a serem interpretadas no sentido literal e não alegórico. Estas personagens aparecem, sob uma auréola de mistério, respectivamente ao Infante D. Pedro e a D. João II, pouco tempo antes do seu falecimento⁷. O mistério que as envolve tem um propósito narrativo claro: elas indiciam a morte dos seus interlocutores.

Olga, personagem não-referencial, prolonga, no relato de tia Filipa, os indícios funestos lançados pela angústia com que D. Isabel de Urgel (e sobretudo ela: outra personagem feminina, repare-se) se despede do esposo, quando este parte para a guerra e para a morte, concretizadas na Batalha de Alfarrobeira⁸. Porém, a menina Olga é mais do que um simples prolongamento de tais indícios, que preparam os sobrinhos de D. Filipa (e o leitor) para a morte do Infante D. Pedro. O relato acaba por perpetuar em todos uma

⁵ Cf. Campos, F., *A Esm. Part.*, pp. 69 e 615.

⁶ Cf. Campos, F., *Ibidem* e Chevalier, Jean et Gheerbrant, Alain, "Lune", "Ondines" e "Vagues", in *Op. Cit.*, pp. 589-595, 704 e 990 respectivamente.

⁷ Cf. Campos, F., *A Esm. Part.*, pp. 153-154, 642 e 669.

⁸ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 152-161.

dúvida insolúvel: Olga pertencerá a outra dimensão ou será fruto da imaginação angustiada de D. Pedro? O Infante, através dos gestos e atitudes que toma na Capela do Fundador do Mosteiro da Batalha, prepara-se ritualmente para uma morte cristã. Precisamente quando aí atinge um clímax emocional, humedecendo-se-lhe os olhos ao contemplar a sepultura, vazia, que o aguarda, aproxima-se dele "uma mocinha com um ramo de rosas vermelhas"⁹, que mais não são do que as rosas dos Lencastres, como exclama espantado o Infante. A aparição súbita da menina, o elemento floral e a reacção de espanto de D. Pedro indiciam por si o estatuto sobrenatural de Olga, reforçado pelo antropónimo que a designa, devido ao seu significado etimológico (do germânico "*heilag*", "*santo*", tendo sido Santa Olga, mulher do Príncipe Igor, a primeira cristã da Rússia)¹⁰. Mas este é um estatuto construído sobretudo, pela reacção de espanto de D. Pedro e pela réplica precocemente madura e de sabor metanarrativo da menina:

"«Estranho nome!»

«Nem deste tempo nem desta terra, meu senhor.»"¹¹

Não é o conhecimento da alteridade espacial do nome "Olga" que espanta sobremaneira: a menina poderia saber que o nome não é de origem portuguesa, mas de grande difusão entre os eslavos, como o próprio Infante das Sete Partidas, uma personagem muito viajada, bem sabe identificar. É a alteridade temporal por ela confessada que gera maior estranhamento, uma vez que o nome já existia no século XV, época em que a diegese se localiza temporalmente. A aditividade da alteridade espacial à alteridade temporal pela conjunção "nem" tem o condão de reforçar o estranhamento e consequente espanto de D. Pedro. O que a pequena Olga parece querer significar é não ser ela mesma nem daquele tempo nem daquele lugar. Assim, ela pertencerá a uma dimensão sobrenatural, oferecendo paratacticamente rosas de Lencastre a alguém que para si é já um defunto antecipado, alguém com uma morte anunciada. E se o diálogo é real para o Infante, quando este levanta os olhos do ramo já a menina desaparecera e mais ninguém a tinha avistado. Olga desaparecera tão misteriosamente como tinha aparecido. A narradora indica claramente que os estranhos eventos deixaram o Infante "pensativo"¹². Acreditar ou não nos seus sentidos? Por um lado, a explicação sobrenatural afigura-se como a mais verosímil, tanto mais que a dignidade de D. Pedro e o ramo de rosas com que ficou na mão

⁹ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 153.

¹⁰ Cf. Gravelaine, Frédérique, *Op. Cit.*, pp. 548 e 553-554.

¹¹ Cf. Campos, F., *A Esm. Part.*, p. 154. O sublinhado é nosso.

¹² Cf. Campos, F., *Ibidem*.

(a prova material do diálogo) legitimam a aceitação do sobrenatural. Essa aceitação final permitiria enquadrar esta relação específica entre o universo feminino e o sobrenatural dentro do fantástico-maravilhoso¹³. Contudo, a pressão do momento, que o Infante presente ser de aproximação da sua hora, também legitimam, por outro lado, a aceitação deste diálogo como uma alucinação de D. Pedro. As certezas estão daqui ausentes e a dúvida subsiste; e com ela o fantástico. Porquê? Porque a aparição de tempos a tempos de "um ramo de rosas vermelhas, frescas e orvalhadas, no sepulcro do infante desde que para lá fora trasladado"¹⁴ é um dado narrativo que aqui surge extremamente mediatizado. Trata-se de um facto insólito contado por uma fonte indeterminada, que tia Filipa repete para os sobrinhos e que Resende aqui relata, pois neste preciso ponto narrativo é ele que, significativamente, assume as rédeas da narração¹⁵. É o típico processo em que A disse que B disse que C disse, característico do boato. Os intentos vingativos de tia Filipa subjacentes ao seu relato emotivo merecem do leitor alguma reserva face a esta última passagem, embebida na incerteza e indeterminação (quem é o sujeito do *predicado* "havam contado"?). Porém, o prestígio desta narradora e a dignidade do Infante das Sete Partidas merecem que o leitor dê pelo menos algum crédito às palavras de ambos. A existência da pequena Olga permanece ambígua, donde o fantástico. Certo é ser Olga a consubstanciação do prenúncio de morte do Infante e da homenagem que o tribunal do futuro lhe rende.

A forma como a velha mulher vestida de negro, lenço atado nos queixos, e roca na mão, aparece e desaparece a D. João II, junto à herdade da Fonte Coberta, alguns meses antes deste morrer, envolve mais uma personagem feminina numa aura de intangível sobrenaturalidade¹⁶. Se a sua simpatia, o traje que enverga e a actividade a que se dedica compõem uma figura que corresponde ao arquétipo da velhinha portuguesa (e por isso o monarca a saúda com um carinhoso "tiazinha"¹⁷), por outro lado, o insólito marca também este encontro de diversas formas.

¹³ Cf. Todorov, Tzvetan, cap. "L'étrange et le merveilleux", in *Introduction à la Littérature Fantastique*, pp. 57-59.

¹⁴ Cf. Campos, F., *A Esm. Part.*, p. 154.

¹⁵ Cf. Campos, F., *Ibidem*: "E tia Filipa acrescentava que lhe haviam contado que de tempos a tempos costumava aparecer um ramo de rosas vermelhas, frescas e orvalhadas, no sepulcro do infante desde que para lá fora trasladado..."

¹⁶ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 642 e 669. Esta personagem é baseada numa "mulher religiosa de sancta vida", referida por Resende, na sua *Crónica*, cap. CXXVIII (p. 188), que avisara o Rei de se guardar "de peçonha que lhe ordenauam dar" (Resende, *Ibidem*). O investimento de F. Campos nesta personagem feminina extrapola, porém, o factual, pois a sua aura misteriosa e fantástica é em *A Esm. Part.* muitíssimo maior.

¹⁷ Cf. Campos, F., *A Esm. Part.*, p. 642.

Primeiro, nada fazia prever o encontro com esta velhinha numa região isolada de tudo, erma, onde a ausência prima (repare-se na repetição da conjunção coordenativa aditiva de sema negativo "nem": "Nem povoação nem casa nem vivalma no silêncio da terra maninha."¹⁸.

Em segundo lugar, a velhinha, que nunca tinha sido previamente anunciada pelo narrador, é designada pelo determinante artigo definido "a": "À sombra verde-anil dos pinheiros mansos está a velha mulher vestida de preto (...)." ¹⁹. O artigo definido não é aqui empregue em anáfora, mas atribui à velha um claro sinal de notoriedade, que a eleva para além da sua aparência simples.

Em terceiro lugar, o leitor é levado a considerar no mínimo estranho que uma mulher fie na sua roca não na soleira de sua casa, mas "à beira da senda", ou como pergunta o Rei espantado, naquele "descampado"²⁰.

Em quarto lugar, é insólito o contraste entre a ancianidade da sua aparência física (bem vincada pelo narrador) e a meninice da sua voz²¹.

Em quinto lugar, o estranho é reforçado pelos conhecimentos supra-normais revelados pela velha, ao identificar a realeza do seu interlocutor, quando nenhuma comitiva especial o acompanhava, o que o faria em princípio passar despercebido. Isto surpreende D. João II²².

Em sexto lugar, a velha é evasiva nas suas respostas: justifica os seus conhecimentos com os "cabelos brancos", símbolo de experiência e sabedoria e não responde taxativamente à pergunta "«És mulher de virtude?»"²³.

Em sétimo lugar, a velha avisa-o da conjura que o tem por alvo, através de peçonha, aviso que se vem a confirmar²⁴.

E, por último, ela desaparece tão misteriosamente como aparecera²⁵.

Tal como a pequena Olga, esta aparição (tudo aponta para tal interpretação) funciona como mensageira da morte, mas á diferença daquela, a velha não homenageia o seu interlocutor, nem antes nem depois da sua morte. Sem deixar de ser simpática e zeladora da sorte de D. João II (o brilho dos seus olhos é, neste ponto, pertinente: é o brilho da

¹⁸ Cf. Campos, F., *Ibidem*.

¹⁹ Cf. Campos, F., *Ibidem*. O sublinhado é nosso.

²⁰ Cf. Campos, F., *Ibidem*.

²¹ Cf. Campos, F., *Ibidem*.

²² Cf. Campos, F., *Ibidem*.

²³ Cf. Campos, F., *Ibidem*.

²⁴ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 642-643, 656 e 669.

²⁵ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 642 e 669.

transparência das suas intenções²⁶), a velha fiandeira não mostra reverência perante quem quer que seja. É D. João II que se esforça por a encontrar. Ela não. Basta aparecer-lhe e fá-lo quando assim bem o entende, numa confirmação do seu estatuto sobrenatural²⁷. O relevo desta personagem feminina é, aliás, superior ao de Olga. Para lá de ter um maior número de intervenções e de prever um destino, a velha tece esse destino na sua roca, naquilo que parece ser mais do que uma interpretação figurada da Parca ou da Moira grega que preside à morte, Átropos. A velha fiandeira, sempre acompanhada da roca, paira acima dos destinos de todas as personagens do romance, pois ninguém pode transgredir a lei do destino. Ela parece tecer literalmente o *fatum* de D. João II, inexoravelmente a caminho da morte. Talvez por isso, a insistência do aviso da velha, numa reconstituição no feminino dos famosos avisos do arúspice Spurina a César, não seja devidamente acatada pelo monarca. Numa sequência pan-determinista, os fados fiados pelo autor e pela simpática anciã não podem ser quebrados. O envenenamento é o desenlace previsto e anunciado²⁸. O autor não constrói esta sequência de forma a hesitarmos entre aceitar ou rejeitar o estatuto sobrenatural da velha fiandeira, ao contrário do caso da sequência protagonizada pela pequena Olga. Antes a estrutura num crescendo de estranheza, ao ponto de a explicação sobrenatural ser a mais lógica, a mais verosímil. Deste modo, uma personagem feminina protagoniza o maravilhoso, sendo D. João II seu intérprete. A dignidade deste, aliás, conduz o leitor a dar crédito à sua visão e a aceitar a aparição desta anciã como ficcionalmente ocorrida.

A protagonização do maravilhoso por uma personagem feminina estende-se à Princesa Santa Joana quando o reconhecimento da sua santidade se torna patente. A santidade implica frequentemente o maravilhoso cristão e é esse o caso explorado no romance. Estamos por isso perante um novo tipo de maravilhoso. A Princesa Joana gera o sobrenatural por duas vezes: a primeira, ainda em vida, e a segunda, aquando do seu enterro. Joana profetiza a morte do Rei Ricardo de Inglaterra, incluindo as circunstâncias

²⁶ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 642.

²⁷ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 642 e 669.

²⁸ Cf. Campos, F, *Ibidem*; Chevalier, Jean e Gheerbrant, Alain, "Fuseau" e "Quenouille" in *Op. Cit.*, pp. 471 e 798, respectivamente; Martin, René (dir. de), "Moiras" e "Parcas", in *Dicionário Cultural da Mitologia Greco-Romana*, trad. de Fátima Leal Gaspar e Carlos Gaspar, Lisboa, Publ. D. Quixote, 1995, pp. 172 e 191, respectivamente (ed. original: *Dictionnaire Culturel de la Mythologie Gréco-Romaine*, Éditions Nathan, 1992), e Marseille, Jacques e D'Hebze, Nicolas, *Júlio César é Assassinado: Roma entre a República e o Império*, Lisboa, Editorial Verbo, Coleção Grandes Momentos da História, 1989 (ed. original: *César Assassiné: Rome entre la République et l'Empire*, Hachette, pp. 16-19).

exactas da ocorrência, num sonho premonitório a que a Princesa dá um crédito absoluto, para grande surpresa do irmão²⁹:

"«(...)O rei Ricardo morreu. Não me fales mais em casamento.»

De entre a cinza da mortalha, que luzir estranho, meu senhor, lhe colheste nos olhos, que aurora maravilhosa a esplandecer-lhe em volta da cabeça? Emudeceste, não mais a importunaste (...)."30

Poucos dias depois, a profecia é confirmada³¹.

Parece fatal serem personagens femininas a indiciar a morte de personagens masculinas, gerando o que temporalmente se designa por "prolepse profética". As mortes confirmam-se. Porquê esta prerrogativa feminina concedida pelo autor? Talvez porque ancestralmente sejam atribuídas à mulher as tarefas perturbantes e por isso fantásticas de assistir ao nascimento dos vivos e de preparar o enterro dos mortos. Esta ligação peculiar da mulher à morte (limpando o cadáver, vestindo-o e carpindo-o) tornará mais natural o privilégio narrativo aqui enunciado.

O derradeiro sinal da santidade de Joana é o maravilhoso (no duplo sentido de extraordinário e de sobrenatural) esvaecimento de toda a vegetação que bordejava o caminho por onde o "ataúde [da Princesa] ia passando"³². A Natureza parece chorar a sua Princesa juntamente com a multidão. Rende-lhe a última homenagem, ofertando-lhe o bem mais precioso, a sua vida, testificando a sua tristeza e oferecendo, concomitantemente, provas públicas da santidade de Joana. A fonte de informação (tia Filipa, personagem com autoridade moral e que assistira ao enterro), as circunstâncias públicas do evento e todo o comportamento em vida da Princesa levam o leitor a aceitar a sobrenaturalidade cristã do facto como explicação verosímil do ocorrido. Novamente, uma personagem feminina protagoniza o maravilhoso. E, neste caso, outra personagem feminina surge como seu intérprete, uma vez que é pela focalização de tia Filipa que esse maravilhoso aparece, pelo menos em parte, na narrativa.

Qual o contributo destas passagens na orgânica da obra? Testemunhar que a realidade vai por vezes além do que se imagina e que certas vidas legam pergaminhos insondáveis à História. Em suma, operar uma transcendência da História.

²⁹ Cf. Campos, F., *A Esm. Part.*, pp. 581-582. O sonho de Santa Joana sobre a morte de Ricardo III de Inglaterra vem referido no *Memorial da Muito Excelente Princesa e Muito Virtuosa Ha Senhora Iffante Dona Joana*, na *Crónica da Fundação do Mosteiro de Jesus de Aveiro*, de Soror Margarida Pinheira, Aveiro, ed. de Rocha Madahil e Ferreira Neves, 1939, pp. 131 e sgs.

³⁰ Cf. Campos, F., *A Esm. Part.*, p. 582. O sublinhado é nosso.

³¹ Cf. Campos, F., *Ibidem*.

³² Cf. Campos, F., *Idem*, p. 616.

É também essa a função de outra passagem marcada pelo maravilhoso cristão, mas onde o protagonismo feminino é claramente substituído por uma reacção secundária e acobardada da Rainha D. Leonor face à aparição do fantasma de Gonçalo Vaz Coutinho³³. O temor da Rainha é por demais evidente e já foi enquadrado no âmbito dos traços de feminilidade (remetemos para esse subcapítulo). Porque consideramos secundária a reacção de D. Leonor? Por duas razões: primordialmente, porque a aparição não visa a Rainha mas o Rei, sendo seu objectivo advertir D. João II da conspiração que o visa; segundo, porque o acobardamento de D. Leonor pretende destacar, por contraste, a forma corajosa como o monarca enfrenta a situação. A interpretação da Rainha deste evento maravilhoso é puramente emocional. Aceita-o, atemoriza-se, não o questiona, não o aprofunda.

Por outro lado, as "histórias maravilhosas" contadas pela aia de tia Filipa são recordadas pela ama com nostalgia. A narradora dá um grande destaque a uma dessas histórias de que os seus ouvidos andavam cheios e onde figuram personagens femininas a que hoje atribuímos um estatuto puramente mitológico, mas nas quais a emissora e a então pequena receptora pareciam acreditar, revelando-se intérpretes crédulas do maravilhoso: as amazonas e a feiticeira Circe³⁴. Não nos esqueçamos que estas personagens vivem uma época de transição de mentalidades e que o saber racional renascentista já demonstrado nas histórias de viagens do Infante das Sete Partidas não suplantara ainda o saber livresco e supersticioso próprio da mentalidade medieval, que a aia revela. Consequentemente, a narradora interpreta de forma justa como sendo "diferente"³⁵ o "jeito"³⁶ de contar histórias da sua aia, epitetando-as, igualmente de forma acertada, de "maravilhosas": assim o eram no sentido literal e específico do termo, para a então pequena Filipa, até o pai lhe desfazer a credulidade³⁷.

É interessante notar que também neste ponto D. Filipa e Resende se assemelham narrativamente. Ambos crescem em maturidade graças à possibilidade por eles desfrutada de comparar histórias maravilhosas ou fantásticas com relatos verídicos, o que lhes permitiu aprender a "deslindar o verdadeiro do falso"³⁸ e a se tornarem narradores mais

³³ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 547-548 e 552. Resende na sua *Crónica*, cap. LI, refere o aparecimento de "cousa passada desta vida" (p. 75), quando o Rei e a Rainha se encontravam nos paços de Santarém, mas sem identificar o fantasma. As referências biográficas de Gonçalo Vaz Coutinho, personagem referencial, são historicamente exactas. Cf. Gayo, Manuel José da Costa Felgueiras, *Nobiliário de Famílias de Portugal: facsimile da 1ª edição de 1938*, Braga, Edições de Carvalhos de Bastos, 1992, Vol. IV, p. 87 e nota 1.

³⁴ Cf. Campos, F., *A Esm. Part.*, pp. 44-45.

³⁵ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 44.

³⁶ Cf. Campos, F., *Ibidem*.

³⁷ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 45-46.

³⁸ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 15.

côncios e fiáveis. Veja-se como Resende também se maravilha com as histórias dos navegadores compatriotas³⁹, uns carregando nas tintas da superstição, procurando gerar o medo nos ouvintes mais crédulos, outros, "mais sisudos e esclarecidos", "procurando apenas fazer relato autêntico do que viram e experimentaram"⁴⁰. Se as "histórias maravilhosas" contadas pela aia de D. Filipa incluíam amazonas e a feiticeira Circe, simbolizando estas todos os perigos da sedução feminina que Cristo e os discípulos venceram no seu périplo cavaleiresco, também um velho marinheiro inclui no seu relato seres fabulosos com a mesma carga negativa. Ele afirma ter ouvido "uma toada terrível"⁴¹ que aterrorizava todos os seus companheiros e que o contexto narrativo apenas permite remeter para uma origem sobrenatural: as sereias. Elas são aceites como reais pelo pregador, que adverte os marinheiros quanto aos perigos da sua sedução mortal (imagem que prevaleceu no imaginário tradicional); também o são por quase todos os marinheiros, porque as recebem; e ainda pelos ouvintes crédulos, porque se fiam nestes relatos. Todas estas personagens reconhecem às sereias um estatuto maravilhoso, porque aceitam a sua existência sobrenatural. O pregador faz mesmo uma interessante síntese misógina com o maravilhoso cristão: elas seriam "encarnações de espíritos malignos"⁴² que procuram precipitar os marinheiros nos infernos. Resende não lhes reconhece tal estatuto. Identifica o falso, o lendário, bordado pelo "povo simples"⁴³, de quem se destaca. O narrador medita sobre o apego a este tipo de lenda e encontra como justificativa o receio e o encontro com o desconhecido. Portugal protagonizava então uma época fantástica, dando novos mundos ao mundo. Asserta Resende: "Tudo o que se sonhou a realidade está indo além... Tiveste um sonho que quase realizaste não fora a morte cortar-te o passo..."⁴⁴.

As africanas têm neste aspecto o seu quinhão de responsabilidade. É com estranheza que estes marinheiros defrontam pela primeira vez as africanas, de acordo com os seus relatos. Essa estranheza abrange da mesma forma os africanos pertencentes ao género masculino e, neste aspecto, as africanas e os africanos surgem aos olhos dos navegadores europeus sexualmente nivelados. Donde o sintagma "eles e elas"⁴⁵, onde a aditiva igualiza as personagens colectivas denotadas pelos pronomes pessoais. Mas o nivelamento é feito por baixo, isto é, a barreira cultural que os marinheiros estabeleciam

³⁹ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 14-15.

⁴⁰ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 15.

⁴¹ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 14.

⁴² Cf. Campos, F., *Ibidem* e Chevalier, Jean e Gheerbrant, Alain, "Sirènes", in *Op. Cit.*, p. 888.

⁴³ Cf. Campos, F., *A Esm. Part.*, p. 15.

⁴⁴ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 34.

⁴⁵ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 15.

entre si mesmos e *o Outro* é abismal: tanto a *eles* como a *elas* é atribuído um estatuto de *quasi* bestialidade. Por isso, o segundo termo de comparação empregue pelo narrador na descrição das africanas, mas sob a focalização de um marinheiro, remete para o mundo animal: "(...) os homens de corpo de ébano mais alto do que nós, eles e elas nus e sem mostrarem pejo, encolhiam suas naturas como os cavalos, que as não entendem senão para mijarem ou fazerem filhos (...), desprezam o ouro mas enfeitam com argolas de cobre tornozelos, pulsos, pescoço, narizes, lábios..."⁴⁶. A africana, pelo despudor com que se reveste aos olhos dos marinheiros portugueses, torna-se um elemento estranho nas "*novidades*" trazidas por estes do continente negro, no sentido especificado por Todorov⁴⁷: estranho pelo insólito, pelo incrível, pelo chocante, pelo inquietante. Inquietante, mas subentende-se que por vezes também excitante. Repare-se como na frase supracitada a focalização destaca partes corporais no sentido ascensional, para depois se centrar nos lábios, a que o narrador pospõe reticências. As barreiras culturais não impedem o despertar da sensualidade e o contacto sexual com as africanas, logo no(s) primeiro(s) encontro(s) civilizacionais: eis o que subtilmente sugere o narrador.

VIII.3. O feminino enquanto elemento e intérprete da superstição.

Pudemos já verificar que nas histórias maravilhosas dos marinheiros e da aia de tia Filipa se encontram elementos pertencentes ao universo feminino (as sereias, as amazonas e a feiticeira Circe) que são interpretados pelos respectivos narradores como supersticiosos, sendo Resende, mais do que tia Filipa, explícito em tal avaliação, no seu relato. A explicação para tal facto parece residir na diferença do momento de recepção dessas histórias: tia Filipa deseja transmitir o seu próprio fascínio infantil face às histórias da aia. A focalização aparenta pertencer à menina Filipa e não à narradora Filipa.

Mas, de qualquer modo, há uma sólida presença do feminino enquanto elemento supersticioso e uma relação privilegiada das personagens femininas com as crenças e os atávicos ritos supersticiosos, de clara origem pagã. Não poderemos dizer que as personagens femininas são os exclusivos intérpretes de determinados fenómenos, uma vez que os astrólogos também intervêm na diegese como leitores dos sinais do céu⁴⁸, mas elas têm uma palavra a dizer a esse propósito.

⁴⁶ Cf. Campos, F., *Ibidem* e Saraiva, António José, cap. "Personalidade Cultural Portuguesa", in *Op. Cit.*, Vol. I., pp. 96-99. O sublinhado é nosso.

⁴⁷ Cf. Todorov, Tzvetan, *Introduction à la Littérature Fantastique*, *passim*, sobretudo pp. 51-52.

⁴⁸ Cf. Campos, F., *A Esm. Part.*, pp. 42 e 609.

Note-se que os elementos femininos supracitados pertencem a um conjunto de seres míticos, cuja existência é negada de forma mais ou menos explícita por Resende e por tia Filipa. Outros elementos do universo feminino há, neste romance, aos quais a existência não pode ser negada, mas cuja realidade aparece rodeada de crenças ou ritos supersticiosos, alguns dos quais de forma recorrente: a virgem, a gravidez, a lua (cris), a noite, a coruja, a águia, a arruda, a hera, a erva-de-são-roberto, a moura encantada, "a pedra da fecundidade", "as tumbas com as lousas partidas" e "covas escancaradas e vazias"⁴⁹. Note-se que a virgindade é algo a ser particularmente preservado pelas mulheres (e o romance é disso espelho, como já foi visto) e a lua e a hera são particularmente sentidas como pertencentes ao universo feminino⁵⁰. Ao longo de todo o romance, podemos opor a estes elementos outros, que remetem para o universo masculino e formam um conjunto menor e, além disso, de mais fraca incidência ao longo da obra: o sol, o planeta Júpiter, "dois cegonhos", um cometa, o uivo de cães e o miar de um gato preto, o vento fecundante e "o sal borrifado de sangue que choveu..."⁵¹.

As personagens femininas têm também sobre os seus parceiros masculinos uma ligação privilegiada à crença e ao rito supersticiosos. À exceção dos astrólogos e de um punhado de médicos florentinos⁵², são elas e não eles que ou dão crédito a determinadas crenças (e a partilham com outras mulheres), ou então se submetem a ritos supersticiosos ou ainda interpretam determinados sinais. E, significativamente, por três vezes, é o universo masculino que se distancia da superstição a que as personagens femininas se ligam. Um pai de família considera uma tolice as crenças da esposa, que vê no piar da coruja "aviso de gente de outro mundo", onde inclui "trasgos e duendes" e que aconselha à filha não olhar a noite pois isso pode causar "maleitas e o tardo", podendo inclusivamente às virgens "abrir-se a morada"⁵³. A filha fica visivelmente impressionada, enquanto o pai se

⁴⁹ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 14, 105, 191, 178, 274, 287, 507, 541-542, 559, 609 e 642.

⁵⁰ A superstição que rodeia a virgindade feminina mergulha fundo no tempo no nosso mundo ocidental. Romanos, Gregos e Egípcios atribuíam à virgem diversos poderes a que a cultura hebraica não é alheia. Santa Joana alude a essas virgens da antiguidade, as sacerdotisas de Vesta, no seu discurso de recepção ao pai e ao irmão. A lua é quase universalmente associada ao princípio feminino e numerosos são os povos que a veneravam ou veneram como deusa. A Rainha D. Leonor refere-se à falha das luas para indicar que está grávida. A hera, por seu turno, tem as mais variadas designações, "nomes populares na sua maior parte femininos, como acontece em todas as línguas românicas, com exceção do francês, que deu à planta um nome masculino: *lierre*." Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 251 e 491; Chevalier, Jean e Gheerbrant, Alain, "Lune", in *Op. Cit.*, pp. 589-595; Mozzani, Éloïse, "Lune" e "Virginité", in *Op. Cit.*, pp. 1018-1040 e 1796-1799, respectivamente e A.A. V.V., "Hera", in *Segredos e Virtudes das Plantas Medicinais*, Lisboa, Selecções do Reader 's Digest, 2ª reimpressão, Maio de 1986, p. 180 (1ª ed.: 1983). O sublinhado é nosso.

⁵¹ Cf. Campos, F., *A Esm. Part.*, pp. 42, 105, 273-274, 559 e 642.

⁵² Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 42, 191 e 609.

⁵³ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 507.

demarca notoriamente destas crenças: "«Que estás para aí, mulher, a meter minhocas na cabeça da rapariga? Não é de mortos e fantasmas que se deve ter medo. É dos vivos. (...)»"⁵⁴ A construção deste diálogo familiar transforma estas superstições em crenças femininas. Por outro lado, Resende utiliza taxativamente a expressão "ritual supersticioso"⁵⁵ no seu relato ao descrever o rito atávico do deslizar pela "pedra da fecundidade"⁵⁶ em São Domingos da Queimada, a que D. Leonor, tal como numerosas "mulheres maninhas"⁵⁷, se submete em promessa de fecundidade. O emprego do sintagma "ritual supersticioso" é em si uma demarcação do rito, porque afirmar que A é supersticioso determina que não se acredita em A ou então que a interpretação dada comumente a A é falsa. É a concretização do princípio filosófico "dizê-lo é não sê-lo ou não senti-lo". Por último, é uma personagem masculina que, assistindo ao cobrimento das éguas, satiriza a lenda segundo a qual "« (...) a égua pare do vento os poldros velozes!»"⁵⁸. Apenas uma personagem feminina se inclui neste rol de distanciamentos face a crenças atávicas: tia Filipa não acredita que seu irmão, D. Jaime, tivesse morrido por "tormentos de castidade"⁵⁹, mas sim por envenenamento (assim o sugerem as reticências). Neste caso, são os médicos florentinos, que lhe tinham prescrito dormir "*con una fanciulla*"⁶⁰, que revelam uma mentalidade supersticiosa.

Sistematizando, dentro do universo feminino de *A Esm. Part.*, quem dá crédito a crenças, quem se submete a rituais supersticiosos e quem interpreta de forma supersticiosa determinados factos?

A única personagem a submeter-se a um ritual supersticioso é, como já vimos, D. Leonor, esposa de D. João II. Saliente-se o facto de ter sido ela e não ele a escorregar pela "pedra da fecundidade". Porquê? Simplesmente porque a mulher tem uma relação cultural privilegiada com a fertilidade⁶¹.

São sobretudo as personagens femininas que partilham determinada crença. Para lá da mãe e filha já aqui citadas, Cepriana admoesta Aldonça por ter lançado arruda à sua

⁵⁴ Cf. Campos, F., *Ibidem*.

⁵⁵ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 542.

⁵⁶ Cf. Campos, F., *Ibidem*.

⁵⁷ Cf. Campos, F., *Ibidem*.

⁵⁸ A lenda provavelmente concerne Varrão, Virgílio e Plínio, de acordo com os quais, em certas sazões, o vento fecunda as éguas e as galinhas (Cf. Campos, F., *Idem*, p. 559 e Mozzani, Éloïse, "Conception", in *Op. Cit.*, pp. 489-491).

⁵⁹ Cf. Campos, F., *A Esm. Part.*, p. 191.

⁶⁰ Cf. Campos, F., *Ibidem*. A crença nos poderes curativos das virgens está atestada historiograficamente (Cf. Mozzani, Éloïse, "Virginité", in *Op. Cit.*, pp. 1796-1799). O itálico pertence ao original.

⁶¹ Cf. Campos, F., *A Esm. Part.*, pp. 447 e 541-542 e Mozzani, Éloïse, "Femme" e "Lune", in *Op. Cit.*, pp. 707-712 e 1018-1040, respectivamente. Vide também o cap. VI desta dissertação, onde a isto se alude.

porta por ocasião das celebrações do baptizado do Príncipe João, já que lhe daria "mau sestro"⁶², e a aconselha, antes, a espalhar hera e erva-de-são-roberto. Cepriana demonstra uma crença profunda nas boas ou más influências das ervas, revelando Aldonça não propriamente desprezo por tais crenças mas sim um desconhecimento dessas mesmas influências, já que esta última nada opõe à vizinha, parecendo acatar, ao invés, o seu conselho⁶³. Por outro lado, as freiras do Convento de Jesus de Aveiro, que cuidam desveladamente da sua enferma Princesa, não desprezam mas dão crédito aos "sestros prognósticos"⁶⁴ dos astrólogos que interpretam o escurecimento da lua durante três horas como sinal de falecimento de "uma grande princesa"⁶⁵.

Finalmente, para lá do acreditar, outras personagens femininas interpretam determinados factos de uma forma que só podemos classificar de supersticiosa. A madre abadesa do Convento de Jesus de Aveiro dá uma interpretação positiva à trajectória de um cometa avistado no céu, que o povo somente cumulava de presságios negativos⁶⁶. Para ela seriam "sinais do Senhor" e a "grande ventura"⁶⁷ a acontecer concretizou-se com o ingresso da Princesa Joana no seu Mosteiro. O universo feminino liga-se aqui de forma tripla aos factos ocorridos: por parte da fonte interpretativa; por parte da personagem envolvida na concretização do presságio e por parte dos elementos interpretados (pois, além do cometa, foram igualmente detectados fenómenos como a lua cris, "as tumbas com as lousas partidas" e "covas escancaradas e vazias"⁶⁸. Por último, a misteriosa velha da Fonte Corbenta interpreta como sinais de mau agouro para D. João II alguns eventos ("«A coruja piou, o gato negro miou à lua.»"⁶⁹) que são para o monarca simultaneamente ininteligíveis e assustadores⁷⁰. Esta incapacidade de comunicação entre a velha e o Rei afigura-se-nos pertinente: o universo feminino mostra-se ao longo do romance bem mais sensibilizado e familiarizado com o universo supersticioso do que o correlato masculino. Donde a reacção do monarca. É dentro deste âmbito que a sexualidade feminina surge envolta em su-

⁶² Cf. Campos, F., *A Esm. Part.*, p. 178.

⁶³ Curiosamente, a arruda não parece ser uma erva perniciosa, pelo menos a julgar pelos inúmeros poderes curativos que a ela são atribuídos, não lhe apontando Éloïse Mozzani nenhuma influência perniciosa. A tradição oral que chegou até nós indica o mesmo caminho. A hera e a erva-de-são-roberto, por seu turno, trarão boa sorte e são símbolo de longevidade e fidelidade, para além de possuírem inúmeros poderes terapêuticos (Cf. Campos, F., *Ibidem* e Mozzani, Éloïse, "Lierre", *in Op. Cit.*, pp. 983-985).

⁶⁴ Cf. Campos, F., *A Esm. Part.*, p. 609.

⁶⁵ Cf. Campos, F., *Ibidem*.

⁶⁶ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 273-274.

⁶⁷ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 274.

⁶⁸ Cf. Campos, F., *Ibidem*.

⁶⁹ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 642.

⁷⁰ Cf. Campos, F., *Ibidem*.

perstições, o que se enquadra perfeitamente nos moldes mentais daquela época. Se a fecundidade feminina seria favorecida pelo ancestral ritual da pedra, também a virgindade é insistentemente associada a crenças atávicas: só uma virgem poderia aproximar-se de um licorne e dominá-lo, no relato de um marinheiro⁷¹; só uma "fanciulla" ou "ragazza"⁷² conseguiria, segundo médicos florentinos, curar uma veia rompida no peito de D. Jaime; e o receio de uma mãe é que a "morada"⁷³ da sua jovem filha seja aberta pela noite, onde se resguardam duendes e trasgos.

Observe-se que alguns elementos femininos aqui citados, como a lua e a coruja, surgem em outras passagens deste romance, onde a sua ligação às personagens femininas é evidente, aí funcionando como indiciadores de maus presságios⁷⁴. Porém, tal estudo não se enquadra neste capítulo, pois, como ficou inicialmente visto e exemplificado, para que determinado elemento seja considerado sobrenatural ou supersticioso o mesmo deve ser sujeito a uma interpretação literal e não meramente poética ou alegórica. Nessa altura, faríamos apelo à simbologia da lua e da coruja em numerosas passagens do romance, e não à interpretação supersticiosa que as personagens ficcionalmente fazem daquelas.

Concluindo, o universo feminino tem uma relação privilegiada com o sobrenatural e o supersticioso, quer como seu elemento quer como seu intérprete. As personagens femininas não procuram tirar dividendos desse privilégio, nem prejudicar quem quer que seja, de forma que podemos classificar essa relação de construtiva. Por outro lado, elementos femininos supersticiosos encontram-se em ambas as epígrafes alógrafas deste romance: as bruxas aparecem ameaçadoras na sua actividade nocturna, no *Hamlet* shakesperiano e uma esmeralda partida aparece na *Crónica* de Resende, como sinal de bom augúrio aos olhos de D. Afonso V: D. Isabel geraria um filho varão (o que efectivamente veio a acontecer), facto histórico aproveitado ficcionalmente pelo nosso autor⁷⁵. Duas formas de superstição encabeçam pois o romance: a primeira provém da memória folclórica,

⁷¹ Cf. Campos, F., *Idem*, p. 14 e Erlande-Brandenburg, Alain, *La Dame à la Licorne: La Vue, L' Oûie, Le Goût, L' Odorat, le Toucher, A Mon Seul Désir. Étude*, Paris, Éditions des musées nationaux, nouvelle édition revue et corrigée, 1999 (1ª ed.: 1989).

⁷² Cf. Campos, F., *A Esm. Part.*, p. 191.

⁷³ F. Campos baseia-se aqui nas superstições medievais que rodeavam a noite e a existência de criaturas conhecidas por duendes, trasgos, reputadas, entre outras coisas, serem responsáveis pelo rapto de jovens raparigas. Não se confunda, por outro lado, o tardo, "atraso mental", com o Tardo, o Diabo feito gato, que atentava as moças. (Cf. Campos, F., *Idem*, p. 507; Mozzani, Éloïse, "Lutin", "Nain" e "Nuit", in *Op. Cit.*, pp. 1041-1044, 1175-1177 e 1239-1241, respectivamente e Andrade, Froufe, "Histórias do Sobrenatural: Pelas Encruzilhadas do Norte", in *Notícias Magazine*, nº 405, 27.2.2000, pp. 29-34.).

⁷⁴ Cf. Campos, F., *A Esm. Part.*, v.g. p. 447.

⁷⁵ Cf. Campos, F., *Idem*, pp. 7, 9 e 176-178; Resende, Garcia de, *Crónica de D. João II e Miscelânea*, cap. I, pp. 1-2 e Shakespeare, William, *Hamlet*, Edited by G. R. Hibbard, Oxford - New -York, Oxford University Press, 1998, Acto III, II cena, p. 269 (1ª ed. pela Oxford University Press: 1987; ed. original: 1623).

colectiva, transmitida de geração em geração; a segunda é individual, pois é o espírito supersticioso do Rei Africano que interpreta o quebrar da esmeralda da sua esposa como sinal de bom augúrio⁷⁶. Esperança na esmeralda, mas maus augúrios na evocação das bruxas e da bebida de sangue quente, considerada incitamento ao homicídio⁷⁷. Qual o contributo destes elementos mágicos? Sem dúvida, um enriquecimento da obra. Através desses mesmos elementos, os pergaminhos fictivos da História, aqui expostos, transcendem o que a conquista da razão e da instrução subtraiu a essa mesma História: um pouco de magia, de mistério e de poesia.

⁷⁶ Cf. Mozzani, Éloïse, "Préface", in *Op. Cit.*, p. XXII.

⁷⁷ Cf. Shakespeare, William, *Hamlet*, notas de rodapé, p. 269.

Conclusão

A viagem pelo universo feminino de *A Esmeralda Partida*, de Fernando Campos, chega assim ao seu termo. Tivemos o romance histórico como ponto de fuga: fuga, porque se apresenta simultaneamente como pretexto para um outro tema e um objectivo; fuga, porque resiste a uma cabal definição; fuga, porque também nós andá(a)mos, tal como o fotógrafo do conto *A Caminho de Monsaraz*¹, à procura de uma meta, quem sabe inatingível. O estudo empreendido permite-nos concluir da inquestionável condição de romance histórico documentado de *A Esmeralda Partida*: romance, porque se dá como ficção; histórico e documentado, para adoptarmos a tipologia de Joseph Turner², porque, como romance, revela intertextualidades com a História estruturalmente pertinentes para a intriga, isto é, ostenta uma ligação directa às fontes historiográficas, não incorrendo em incongruências, inverosimilhanças ou anacronismos factuais ou linguísticos, à semelhança dos seus outros romances históricos, também aqui evocados.

Contudo, a relação da narrativa com a História é problematizada ao longo da obra, para o que contribui de forma inequívoca o seu universo feminino. Centrando-se na vida de uma personagem referencial de primeiro plano, D. João II, Fernando Campos não faz uma evocação romântica da governação da Casa de Avis, mas traça uma possível biografia do monarca, que não escamoteia as imperfeições do *Príncipe Perfeito*, o que desde logo a diferencia da perspectiva oficial da História. Uma biografia onde diversas mulheres provocam em D. João II os mais variados "pecados": a *sanha* (casos da irmã, a Princesa Santa Joana, e da viúva Catarina da Costa); o receio e a desconfiança (como a Infanta D. Beatriz e a Rainha Isabel de Castela); a raiva e possivelmente uma tentativa de homicídio (sobre a própria esposa, D. Leonor); o amor (por Ana de Mendonça); o estranhamento e a inquietude (a velha da Fonte Coberta)... Não há lugar numa versão oficial para triângulos amorosos ou suspeitas de envenenamento, muito menos quando algumas dessas suspeitas recaem sobre personalidades referenciais de primeiro plano, como o são a fundadora das Misericórdias ou D. Manuel I. Também nessa versão não há lugar para a solidão do mando, quando as mulheres da vida de D. João II já não lhe estão próximas ou não o podem acompanhar mais de perto. Aqui há esse espaço. De modo que *A Esmeralda Partida* se distancia do romance histórico clássico: esta é uma crónica subjectiva, a que não está registada nos documentos oficiais.

¹ Cf. Campos, F., *A Caminho de Monsaraz*, in *Viagem ao Ponto de Fuga (contos)*, p. 19.

² Cf. Turner, W. Joseph, *Op. Cit.*

Por outro lado, Fernando Campos desconstrói a crença ingénuia na possibilidade de recuperação da verdade histórica através de múltiplos recursos, entre os quais salientámos a disparidade de focalizações e a multiplicidade de narradores, embora subordinados a um único narrador extradiegético, Garcia de Resende, que, deste modo, na qualidade de personagem, obvia a uma focalização onisciente. Resende e D. Filipa, narradora intradieética privilegiada, assumem, acima de qualquer outro narrador, um tipo de discurso característico da metaficção historiográfica pós-moderna, pois reconhecem que o acesso ao passado só é possível mediante textos e memórias, que ambos querem conservar (embora cada um com as suas próprias motivações), e que não há verdades únicas mas diferentes versões do mesmo facto histórico. Se D. Filipa ainda se assume dogmaticamente como detentora da verdadeira versão, Resende não escamoteia a sua própria incapacidade de transcrever uma verdade absoluta e a permanência de muitas dúvidas de que talvez nunca se vislumbre a resolução. Diversas figuras anónimas, entre as quais ganham protagonismo as mulheres do povo, apresentam a sua própria versão, menos canónica da História, mas que se poderá aproximar mais da verdade, censurada e proibida.

Entrevimos, desta forma, várias razões para integrar *A Esmeralda Partida* no conjunto dos romances históricos pós-modernos: pelas reflexões historiográficas que semeiam a narrativa e lhe transmitem, por um lado, a rejeição da crença ingénuia numa verdade histórica absoluta (ou seja, a relatividade da História) e, por outro, a morte da referencialidade (no sentido de que o passado histórico é textualizado e o seu acesso é sempre mediatizado através de textos). E romance histórico pós-moderno, também pelo arrojo em oferecer uma biografia não oficial de uma personagem referencial de primeiro plano na História de Portugal, onde o universo feminino se entrecruza de uma forma poderosa e determinante, retratado e por nós analisado nos seus mais diversos ângulos, assumindo por vezes aspectos originais e pós-modernos (destaque-se, por exemplo, o encontro paratáctico entre o Infante das Sete Partidas e a pequena Olga).

Num romance onde o autor transcende a História, a mulher surge não relegada às sombras dos pergaminhos esquecidos no pó, mas como força mo(a)triz da História e d(est)a história. Clio e Calfope não olvidaram aqui as suas congéneres humanas, em que Fernando Campos se inspirou e que metamorfoseou num universo feminino por vezes perturbante, mas sempre fascinante.

Bibliografia

I. Bibliografia activa.

Ficção

- CAMPOS, Fernando, *A Casa do Pó*, Lisboa, Difel, 10ª ed., 1997 (1ª ed.: 1986).
O Homem da Máquina de Escrever, Lisboa, Difel, 1987.
Psiché, Lisboa, Difel, 2ª ed., 1988 (1ª ed.: 1987).
A Esmeralda Partida, Lisboa, Difel, 2ª ed., 1996 (1ª ed.: 1995).
A Sala das Perguntas, Lisboa, Difel, 1998.
Viagem ao Ponto de Fuga (contos), Lisboa, Difel, 1999.

Antologias em que a sua ficção / poesia está incluída

- CAMPOS, Fernando, *Poema do Absoluto*, in *Brisa: Revista Mensal de Cultura/Arte / Cinema*, n.º 4-5, Albergaria-a-Velha, Tipografia Vouga, 1947, p. 28.
Flor de Estufa, in *Imaginários Portugueses: Antologia de Autores Portugueses Contemporâneos*, Coimbra, Fora do Texto, 1992, pp. 43-52.
Os Mercadores de Figos, in *O Escritor: Revista da Associação Portuguesa de Escritores*, n.º 3, Lisboa, APE, Março 1994, pp. 91-96.
A Fonte da Paciência, in *Boletim Cultural. Memórias da Infância*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, VIIIª Série, n.º 1, Dez. 1994, pp. 24-26.
Ritorni, in *Europa Come: 15 Racconti per 15 Nazioni*, Antologia a cura di Enzo Siciliano, presentazione di Michelangelo Jacobucci, Florença, Giunti, Gruppo Editoriale, 1996, pp. 235-254.
No Cimo da Montanha, in *A Capital (jornal)*, Lisboa, 1996(?)
O Inferno e o Paraíso, in *Contoário Cem*, Lisboa, Editora Escritor, 1996.
Colaboração no *JL-Jornal de Letras, Artes e Ideias*, com crónicas intituladas *Os Trabalhos e os Dias*.

Ensaaios/Obras didácticas

- CAMPOS, Fernando, *Prosadores Religiosos do Século XVI: Samuel Usque, Fr. Heitor Pinto, Fr. Amador Arrais, Fr. Tomé de Jesus*, (antologia organizada de colaboração com Alcides Soares), Coimbra, Casa do Castelo- Editora, 1950.

Nuno Álvares Pereira e os Conceitos de Herói e de Pátria,
Chaves, Câmara Municipal de Chaves, 1961.

A Redacção: Orientação e Exercícios, Porto, Livraria Avis, 2ª
ed., 2ª tiragem, 1967 (1ª ed.: 1962).

A «Vida de S. Teotónio» uma fonte de «Os Lusíadas»? , in
Panorama, n.º 44 e separata, Lisboa, Anuário Comercial, 1972.

"*O Arinteiro de El-Rei (monografia de investigação
etimológica)*", in *Armas e Troféus*, 111 Série-tomo I, Jul.-Set., n.º 2, 1972, pp. 196-202.

"*De seu sítio sã e de bons ares*", in *Beja*, Beja, Câmara Municipal
de Beja, 1996, pp. 25-29.

"*...De Cavaleiros*", in *Macedo de Cavaleiros*, Macedo de Cavaleiros,
Câmara Municipal de Macedo de Cavaleiros, 1997, pp. 21-26.

"Camilo e o «O Marquês de Torres Novas»" in *Famalicão: Catorze
Olhares*, Famalicão, C. M. Famalicão, 1999, pp. 43-52.

"*Do Adamastor ao Mostrengo*", in *1498-1998: Gama, Camões,
Vieira, Pessoa. A Gesta e os Poemas, A Profecia*, Caldas da Rainha, Livraria Nova
Galáxia, 1999, pp. 123-132.

II. Bibliografia passiva

- ALVES, Clara Ferreira, "Entrevista ao romancista desconhecido", in *Expresso (A
Revista)*, 13.12.1986.

"Valha-nos dEus!", in *Expresso*, 24.11.1990

- ALVES, Eugénio, "Um recado a quem voltou a casa", in *Diário de Lisboa*,
29.1.1987.

- ANTÓNIO, Lauro, "3.Leituras: Fernando L. Campos", in *A Capital*, 25.5.1987.

- BAPTISTA, Abel Barros, "Pesadelos?", in *Público (Suplemento Fim de Semana)*,
2.11.1990.

- BARADEZ, François, "Fernando Campos um virtuoso do Surrealismo", in *Cidade
de Tomar*, 8.3.1996.

- BRUNN, Albert von, "Vom Haus des staubes nach Jerusalem ", in *Orientierung*, n.º
22, Zürich, 30.11.1990, pp. 241 e 250-252.

- BRUNO, D.S., "*Psiché* melhor que *A Casa do Pó*", in *Semanário*, 23.1.1988.

"«O Pesadelo de dEus» de Fernando Campos, in *Diário de Notícias*,
18.11.1990.

- C., G. de, "La Maison de Poussière de Fernando Campos", in *Quotidien de Paris*, 29.3.1989.
- CABRAL, Eunice, "«A Esmeralda Partida» de Fernando Campos: Coragem e Recompensa", in *Público*, 17.2.1996.
- CAMPOS, Fernando, "Como nasceu um romance histórico": comunicação feita à Academia das Ciências de Lisboa, Fevereiro de 1999.
- CANAVEIRA, Manuel Filipe, "Escritos sobre a História", in *Ler*, n.º 44, Inverno de 1999.
- CARVALHO, António, "O estranho caso do humanista assassinado", in *Diário de Notícias*, 18.1.1999.
- DIAS, Doris Graça, "Crónicas Modernas", in *O Independente (Vidas)*, 7.3.1996.
- DUARTE, Ângelo Paulo e PEREIRA, Paulo, "«A Casa do Pó» Portugal Raízes de um Povo", in *O Charrua*, Jornal da Associação de Estudantes da E. S. Agrária de Santarém, 9.Maio-Junho.1987.
- FARACO, Sérgio, "Nova Época: Livros", in *Canela/Gramado*, 15.7.1987.
"Livros", in *O Timoneiro/Canoas*, 24.7.1987.
- FRANCISCO, José do Carmo, "O que Ando a Escrever", in *Ler*, n.º 43, Verão/Outono 1999.
- GONÇALVES, Adelto, "Um mito português corre o mundo renascentista", in *Jornal de São Paulo*, 10.1.2000.
- GOUVEIA, Maria Alice Nobre, "Fernando da Silva Campos: A Redacção. Orientação e Exercícios", in *Revista Portuguesa de Filologia*, Coimbra, Vol. XII - Tomo II, 1962-1963, p. 624.
- GRILO, Júlio Teles, "Revisão da matéria dada", in *Jornal de Letras*, 19 a 25 de Abril de 1988.
- GUERREIRO, António, "Fernando Campos: A Casa do Pó", in *Colóquio/Letras*, n.º 99, Set.- Out. 1987.
- HORTA, Maria Teresa, "O rei que morreu sozinho", in *Diário de Notícias*, 18.12.1995.
"Os enigmas de Damião de Góis: «Misturei biografia e ficção na história»", in *Diário de Notícias*, 5.1.1999.
- JONES, Isabel, "Fernando Campos: O Grande Intruso na Vida Literária", in *O Comércio do Porto*, 11.5.1989.

"Fernando Campos: o Grande Escritor dos Anos 80", in *O Comércio do Porto*, 20.1.1987.

- LETRIA, José Jorge, "Fernando Campos: a escrita perguntadora", in *J.L. - Jornal de Letras/Artes e Ideias*, 23.10.1990.

"Fernando Campos" (entrevista), in *Conversas com Letras: Entrevistas com Escritores*, Lisboa, Editorial Escritor, 1995, pp. 105-110 (originalmente publicada na revista *J.L.*, 23.10.1990).

- LUÍS, Sara Belo, "Fernando Campos: História de enigmas", in *J.L. - Jornal de Letras/Artes e Ideias*, 18.11.1997.

"Fernando Campos: História em romance(s)", in *Visão*, n.º 303, 7 a 13 de Jan. de 1999.

- MACEDO, João, "Uma Falha no Teclado", in *Expresso (A Revista)*, 16.1.1988.
- MARINHO, Maria de Fátima, "O Romance Histórico na Primeira Pessoa", in *Intercâmbio*, n.º 6, Porto, Instituto de Estudos Franceses da Universidade do Porto, 1995, pp. 67-80.
- MELO, Filipa, "Há muito que perdi a fé", in *Ler*, n.º 45, Primavera de 1999.
- MESSINGER, Sylvie, "«La Maison de Poussière» de Fernando Campos", in *Librairie L*, n.º 24, Avril 1989.
- MILHAUD, Sylvie, "Fernando Campos: la mémoire du Portugal", in *L'Evenement du jeudi*, du 27 Avril au 3 Mai 1989.
- MOTA, Arsénio, "Na Pista de Frei Pantaleão", in *Jornal de Notícias*, edição do Porto, 12.1.1987.
- MOTA, Arsénio e SOUSA, Pereira de, "Frei Pantaleão é Portugal numa Crise de Identidade", in *Jornal de Notícias*, 18.1.1987.
- NEVES, Susana, "Filosofia de Algibeira", in *Público*, 11.3.2000.
- PACHECO, Fernando Assis, "O romance que veio do liceu", in *Jornal Ilustrado*, 16 a 22.1.1987.

"A Máquina do Professor", in *O Jornal Ilustrado*, 30.4.1987.

- PEDROSA, Inês, "Fernando Campos: «Se me falta a palavra levanto-me e vou buscá-la»", in *J.L. - Jornal de Letras, Artes e Ideias*, ano VII, n.º 254, 18 a 5 de Maio de 1987.
- PERES, Joaquim, "Fernando Campos: um Escritor Desconhecido", in *A Voz de Torcena*, Jan. de 1987.

- PORTUGAL, Ana Paula, "O Ser e o Estar em *Psiché* de Fernando Campos", in *Ler Escrever* (suplemento semanal do *Diário de Lisboa*), 27.2.1988.
- REYNAUD, Maria João, "Fernando Campos: *Psiché*", in *Colóquio / Letras*, n.º 115-116, Maio - Agosto 1990.
- RUBUS, João, "Novas aventuras de Adão e Eva", in *Revista de Livros*, 4.11.1990.
- SANTOS, António Ribeiro, "Uma leitura de «O Pesadelo de dEus»", in *J.L.*, 11.12.1990.
- S/AUTOR "Fernando Campos: A Casa do Pó", in *Diário de Notícias*, 12.4.1987.
- S/AUTOR, "A máquina do professor", in *O Jornal*, 30.4.1987.
- S/AUTOR, "O Homem da Máquina de Escrever: Fernando Campos", in *O diário*, 23.5.1987.
- S/AUTOR, "O Homem da Máquina de Escrever, por Fernando Campos", in *Jornal de Amarante*, 26.8.1987.
- S/AUTOR, "La Maison de Poussière: Fernando Campos", in *Livres de France*, Mars 1989.
- S/AUTOR, "Fernando Campos: La Maison de Poussière", in *La Quinzaine Universitaire*, Paris, 16.3.1989.
- S/AUTOR "La Maison de Poussière: Fernando Campos", in *Sud Ouest dimanche*, 9.4.1989.
- S/AUTOR, "La maison de Poussière: Fernando Campos", in *Le Républicain Lorrain*, 14.4.1989.
- S/AUTOR, "Fernando Campos: Novo romance sai já em Outubro", in *J.L.- Jornal de Letras/Artes e Ideias*, ano IX, n.º 425, 28 de Agosto a 3 de Setembro de 1990.
- S/ AUTOR, "O Palco vazio", in *O Jornal*, 18.1.1991.
- S/AUTOR, "Fernando Campos: A Esmeralda Partida", in *Diário de Notícias*, 4.12.1995.
- S/AUTOR, "Fernando Campos: A Esmeralda Partida", in *Valor*, 1.8.1996.
- S/AUTOR, "A Sala das Perguntas: Fernando Campos", in *Público*, 12.12.1998.
- S/AUTOR, "Letras Vivas", in *Público*, 16.1.1999.
- S /AUTOR, "Top", in *Expresso (Cartaz)*, 27.3.1999.
- SERRANO, Miguel, "«Sempre Pensei que Gostaria de Ser Escritor»", in *O Diário*, 25.1.1987.

"O Homem da Máquina de Escrever: Fernando Campos", in *O Diário* (suplemento cultural), 23.5.1987.

- SILVA, Moema, "Fernando Campos. Em busca do Rio perdido", in *J.L.-Jornal de Letras, Artes e Ideias*, ano IX, n° 378, 26 de Setembro a 2 de Outubro de 1989.
 - SOUSA, Antónia de, "Fernando Campos: Pantaleão de Aveiro", in *Diário de Notícias*, 3.5.1987.
 - TEIXEIRA, Ramiro, "«Psiché»: um falso retrato familiar", in *Letras & Letras*, ano I, n° 6, 1.5.1988.
 - TOMÉ, Luís Figueiredo, "Memória e Identidade", in *Diário de Notícias*, 24.1.1988.
 - VIEGAS, Francisco José, "Escrever à Máquina...", in *J.L.- Jornal de Letras, Artes e Ideias*, ano VII, n.º 258, de 15 a 21 de Junho de 1987.
- "Um Príncipe quase perfeito", in *Ler*, n ° 33, Inverno de 1996.
- "Campos e a Teoria da Conspiração", in *Ler*, n ° 44, Inverno de 1999.
- VIEIRA, Vírgilio Alberto, "O Lugar do Homem", in *Jornal de Notícias*, Porto, 16.2.1996.

III. Bibliografia Geral

- A.A.V.V., *Dictionnaire de la Musique: les Compositeurs*, Paris, Encyclopaedia Universalis/Albin Michel, 1998.
- A.A.V.V., *Dictionnaire des Genres et Notions Littéraires*, préface de François Nourissier, Paris, Ed. Encyclopaedia Universalis et Albin Michel, 1997.
- A.A.V.V., *Literatura e Realidade: Que é o Realismo*, apresentação de Tzvetan Todorov, Lisboa, Publ. D. Quixote, 1984 (ed. original: *Littérature et Réalité*, Seuil, 1982).
- A.A.V.V., *Nova Enciclopédia Larousse*, 22 Vols., Lisboa, Círculo de Leitores / Larousse, Imp. 1997.
- A.A.V.V., *O Rosto Feminino da Expansão Portuguesa - Actas II*, Lisboa, Edição da Comissão para a Igualdade e para os Direitos das Mulheres, 1994.
- A.A.V.V., *Segredos e Virtudes das Plantas Mediciniais*, Lisboa, Selecções do Reader's Digest, 2ª reimpressão, Maio de 1986 (1ª ed.: 1983).
- *A Bíblia de Jerusalém*, São Paulo, Edições Paulinas, 1973.
- ACKROYD, Peter, *Hawksmoor*, London, Hamish Hamilton, 3rd Impression, Nov. 1985 (1ª ed.: 1985).

- ANDERSEN, Hans Christian, *Anita e as Flores*, Porto, Porto Editora, Contos Clássicos Editora, 1980 (1ª ed.: *in Contos para as Crianças, Eventyr Fortalte for Børn*, 1835).
- ANDRADE, Froufe, "Histórias do Sobrenatural: pelas Encruzilhadas do Norte", *in Notícias Magazine*, n.º 405, 27.2.2000.
- ANDRÉ, Carlos Ascenso, "Um Itinerário (Antigo) até uma Nova Casa (do Pó)", *in Actas do Segundo Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas (Leeds, 9-15 de Julho de 1987)*, Sep., Coimbra, 1991, pp. 198-214.
- ÁNGUELOV, Dimíter, "O Leopardo ou a Sicília ofendida", *in Ler*, n.º 30, Primavera de 1995.
- ARISTÓTELES, *Poética*, trad., prefácio, introd., comentário e apêndices de Eudoro de Sousa, Lisboa, INCM, Estudos Gerais - Série Universitária, 3ª ed., 1992 (1ª ed. pelo INCM: 1986)
- *As Mil e Uma Noites*, trad. de Maria Eugénia de Castro de Sá da Bandeira, Mem Martins, Publicações Europa-América, s/d (trad. da versão francesa de Antoine Galland, *Les Mille et Une Nuits*, da impressão original árabe *Alf Lailah oua Lailah*, Calcutá, 1814).
- AVEIRO, Frei Pantaleão de, *Itinerário de Terra Sancta e Todas Suas Particularidades*, Lisboa, Enxabregas, 2ª ed., 1596 (1ª ed.: 1593).
- BAKHTIN, Michael, *The Dialogic Imagination: Four Essays*, translated by Caryl Emerson and Michel Holquist, Austin, University of Texas Press, 7th Printing, 1990 (1ª ed.: 1981; ed. original: *Voprosy literatury i estetiki*, Moscovo, 1975).
- BAL, Mieke, *Narratologie (Essais sur la Signification Narrative dans Quatre Romans Modernes)*, Paris, Éditions Klincksiek, 1977.
- BALZAC, Honoré, *Les Chouans ou la Bretagne en 1799*, Paris, Calmann Lévy Éditeur, nouvelle édition, 1883 (1ª ed.: 1829).
- BARBÉRIS, Pierre, *Prélude à l' Utopie*, Paris, PUF- Écriture, 1991.
- BARTHES, Roland *et alii*, *Poétique du Récit*, Paris, Seuil, 1977.
- BARTHES, Roland, *Essais Critiques IV: Le Bruissement de la Langue*, Paris, Seuil, 1984.
- BEARD, Mary R., *Woman as Force in History. A Study in Traditions and Realities*, New York, The Macmillan Company, 1946.
- BEAUVOIR, Simone de, *Le Deuxième Sexe*, 2 Vols., Paris, Gallimard, Imp. 1981 (1ª ed.:1949).

- BENVENISTE, Émile, *Problèmes de Linguistique Générale*, Paris, Gallimard, Imp. 1967 (1ª ed.: 1966).
- BLOOM, Harold, *A Angústia da Influência: uma Teoria da Poesia*, trad. de Miguel Tamen, Lisboa, Edições Cotovia, 1991 (ed. original: *The Anxiety of Influence*, Oxford University Press, 1973).
- BOCCACCIO, Giovanni, *Decameron*, in *Opere*, A cura di Cesare Segre, Commento di Maria Consigli Segre, Milano, Ugo Mursia Editore, 4ª ed., 1967, pp. 3-697 (1ª ed.: 1963; ed. original: 1349-51).
- BOOTH, Wayne C., *The Rhetoric of Fiction*, Chicago & London, The University of Chicago Press, 11ª Impression, 1975 (1ª ed.: 1961).
- BOURIN, Jeanne, *La Chambre des Dames*, Paris, Éditions de la Table Ronde, 1993 (1ª ed.: 1979).

Le Jeu de la Tentation, Paris, Éditions de La Table Ronde, 1994

(1ª ed.: 1981).

- BOURNEUF, Roland e OUELLET, Réal, *L'Univers du Roman*, Paris, PUF, 2ª ed., 1975 (1ª ed.: 1972).
- BRANDÃO, Raúl, *El-Rei Junot*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1991 (1ª ed.: 1912).
- CAMÕES, Luís Vaz de, *Os Lusíadas*, Lisboa, Círculo de Leitores, 12ª ed., 1984 (1ª ed.: 1572).
- CARVALHO, Mário de, *O Livro Grande de Tebas Navio e Mariana*, Lisboa, Caminho, 2ª ed., 1996 (1ª ed.: 1982).

A Inaudita Guerra da Avenida Gago Coutinho, Lisboa,

Caminho, 5ª ed., 1997 (1ª ed.: 1983).

- CHEVALIER, Jean e GHERBRANDT, Alain, *Dictionnaire des Symboles: Mythes, Rêves, Coutumes, Gestes, Formes, Figures, Couleurs, Nombres*, Paris, Robert Laffont-Jupiter, 1982.
- CICERO, *Discours: Catilinaires.*, Tome X, texte établi par Henri Bornecque et traduit par Édouard Bailly, Paris, Société d'Édition «Les Belles Lettres», 6ª édition, 1961 (1ª ed.: 1961. *Oratio I*, citada, proferida a 8 de Nov. de 63 a.C.)
- CIXOUS, HÉLENE e CLÉMENT, Catherine, *The Newly Born Woman*, Translation by Betsy Wing. Introd. By Sandra M. Gilbert, Manchester, Manchester University Press, 1986 (ed. original: *La Jeune Née*, Union Générale d'Éditions, 1975).
- CLÁUDIO, Mário, *As Batalhas do Caia*, Lisboa, Publ. D. Quixote, 1995.

- COELHO, Jacinto do Prado (dir. de), *Dicionário de Literatura Portuguesa, Brasileira e Galega*, 5 Vols., Porto, Livraria Figueirinhas, 4ª ed., 1989.
- COLLINGWOOD, R. G., *The Idea of History*, Oxford, Oxford University Press, 1961 (1ª ed.: The Clarendon Press, 1946).
- COSTA, Maria José Barbosa Sousa e, *As "Rimas Infantis" da Tradição Oral Portuguesa: um Continente Poético Esquecido*, dissertação de Mestrado em Ensino da Língua Portuguesa apresentado à FLUP, Porto, 1989.
- DAUMAS, Maurice, *A Ternura Amorosa: Século XVI-XVIII*, trad. de Cristina Robalo Cordeiro, Lisboa, Editorial Notícias, 1999 (ed. original: *La Tendresse Amoureuse XVI-XVIII siècles*, Librairie Académique Perrin, 1996).
- DIOGO, Américo A. Lindeza (introd. , antologia e notas de), *Lírica Galego-Portuguesa*, Braga / Coimbra, Editora Angelus Novus, 1998.
- DOCTOROW, E. L., "False Documents", in *American Review*, n.º 26, November 1977, pp. 215-232.
- DUBY, Georges, *Le Chevalier, la Femme et le Prêtre: le Mariage dans la France Féodale*, Paris, Hachette, Imp. 1992 (1ª ed.: 1981).
Mâle Moyen-Âge. De l' Amour et Autres Essais, Paris, Champs/Flammarion, 1996 (1ª ed.: 1988).
- DUBY, Georges e PERROT, Michelle (dir. de), *Histoire des Femmes en Occident*, 5 Vols., Paris, Plon, 1991 (ed. original: *Storia delle Donne*, Gius. Laterza & Figli Spa, 1990)
- DUCROT, Oswald e TODOROV, Tzvetan, *Dictionnaire Encyclopédique des Sciences du Langage*, Paris, Seuil, Colección Points, Imp. 1979 (1ª ed.: 1972).
- EAGLETON, Terry, *The Illusions of Postmodernism*, Oxford, Blackwell Publishers Ltd, 1997 (1ª ed: 1996).
- ECO, Umberto, *Como se Faz uma Tese em Ciências Humanas*, Prefácio de Hamilton Costa, trad. de Ana Falcão Bastos e Luís Leitão, Lisboa, Editorial Presença, 5ª ed., 1991 (ed. original: *Como si Fa Una Tesi Di Laurea*, Casa Editrice Valentino Bompiani & C., 1977).
O Nome da Rosa, trad. de Maria Celeste Pinto, Lisboa, Difel, 16ª ed., 1990 (ed. original: *Il Nome Della Rosa*, Gruppo Editoriale Fabri-Bompiani, Sonzogno, Etas Spa, 1980).
- ELIAS, Amy Jeanne, *Spatializing History: Representing History in the Postmodernist Novel*, U.M.I., The Pennsylvania State University, dact., 1991.

- ELIAS, Norbert, *A Sociedade de Corte*, trad. de Ana Maria Alves, Lisboa, Editorial Estampa, 2ª ed., 1995 (ed. original: *Die Höfische Gesellschaft*, Hermann Luchterhand Verlag Darmstad und Neuwied, 1969).
- ERLAND-BRANDENBURG, Alain, *La Dame à la Licorne: la Vue, l' Ouïe, le Goût, l' Odorat, le Toucher. A Mon Seul Désir. Étude*, Paris, Éditions de la réunion des musées nationaux, nouvelle édition revue et corrigée, 1999 (1ª ed.: 1989).
- FALCÃO, Cristóvão, *Obras de Christovam Falcão: Trovas de Chrisfal, Carta, Cantigas e Esparsas. Com um Estudo de Theophilo Graga*, Porto, Renascença Portuguesa, Coleção Biblioteca Lusitana, 1915 (ed. original da Egloga *Chrisfal*, citada: 1554).
- FAULKNER, William, *Absalom! Absalom!*, New York, The Modern Library, 1964 (1ª ed.: 1936).
- FERREIRA, Seomara da Veiga, *Memórias de Agripina*, Lisboa, Editorial Presença, 1993.

Crónica Esquecida d' El Rei D. João II, Lisboa, Editorial Presença, 3ª ed., 1998 (1ª ed.: 1995).

Leonor Teles ou o Canto da Salamandra, Lisboa, Editorial Presença, 1998.

- FLEISHMAN, Avrom, *The English Historical Novel: Walter Scott to Virginia Woolf*, Baltimore and London, The John Hopkins Press, 1971.
- FOLEY, Barbara, *Telling the Truth. The Theory and Practice of Documentary Fiction*, Itaca and London, Cornell University Press, 1986.
- FOUCAULT, Michel, *As Palavras e as Coisas: uma Arquelogia das Ciências Humanas*, trad. de António Ramos Rosa e introd. de Eduardo Lourenço e Vergílio Ferreira, Lisboa, Edições 70, Coleção signos, 1991 (ed. original: *Les Mots et Les Choses*, Gallimard, 1966).
- FRANCO, António Cândido, *Memória de Inês de Castro*, Lisboa, Publ. Europa-América, 1990.
- FRANCO, Chagas e SOARES, João Lopes, *Folheto Explicativo dos Quadros da História de Portugal*, Lisboa, Ed. Paulo Guedes, 1929.
- FRANCO, Isabel Maria Pedroso, "A Mulher no Couto de Santo Tirso nos Finais da Idade Média", in *Em Torno da História das Mulheres: seu Contributo para a Construção de Portugal*, 2º Encontro da Associação Portuguesa de Investigação

Histórica sobre as Mulheres, Universidade Portucalense / FLUP, 11 e 12 de Maio de 1999.

- FREUD, Anna, *Le Moi et les Mécanismes de Défense*, Paris, PUF, 1949.
- GAMA, Arnaldo, *Um Motim Há Cem Anos*, Porto, Livraria Tavares Martins, Edição Popular sob a dir. de Augusto Gama, 1935 (1ª ed.: 1861).
- GAYO, Manuel José da Costa Felgueiras, *Nobiliário de Famílias de Portugal. Facsimile da 1ª ed. de 1938*, XII Vols., Braga, Edições de Carvalhos de Basto, 3ª ed., 1992.
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, Collection Poétique, 1972.
Introduction à l'Architexte, Paris, Seuil, Collection Poétique, 1979.
Palimpsestes. La Littérature au Second Degré, Paris, Seuil, Collection Poétique, 1982.
Nouveau Discours du Récit, Paris, Seuil, Collection Poétique, 1983.
- GONÇALVES, Elsa e RAMOS, Maria Ana (apresentação crítica, selecção, notas, sugestões para análise literária, critérios de transcrição, nota linguística e glossário de), *A Lírica Galego-Portuguesa*, Lisboa, Editorial Comunicação, Colecção Textos Universitários, 4ª ed., 1992 (1ª ed.: 1983).
- GRAVELAINE, Frédérique de, *Encyclopédie des Prénoms. Symboles, Étymologie, Histoire et Secrets de 6000 Prénoms*, préface de Jean Chevalier, Paris, Robert Laffont, 1989.
- GREIMAS, A. J., *Sémantique Structurale: Recherche de Méthode*, Paris, Librairie Larousse, 1966.
- HAMILTON, Paul, *Historicism*, London and New York, Routledge, 1996.
- HAMON, Philippe, "«Le Horla» de Guy de Maupassant: Ensaio de Descrição Estrutural", in A.A.V.V., *Categorias da Narrativa*, Lisboa, Vega, s/d, pp. 125-140 (estudo originalmente publicado em *Littérature*, nº 4, 1971, Liv. Larousse, sob o título "Le Horla de Guy de Maupassant: Essai de Description Structurale").
- HART, James D., *The Oxford Companion to American Literature*, New York-Oxford, Oxford University Press, 5th Ed., 1983 (1ª ed.: 1941).
- HARVEY, Paul, *The Oxford Companion to English Literature*, Oxford, Oxford University Press, 4th ed., 1969 (1ª ed.: 1967)

- HEGEL, G. W. F., *Leçons sur la Philosophie de l' Histoire*, trad. de J. Gibelin, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, Collection Bibliothèque de Textes Philosophiques, 3e Édition Remaniée, 1963 (ed. original: *Philosophie der Weltgeschichte*, Ed. Gans, 1837).
- HERCULANO, Alexandre, "A Velhice", in *O Panorama*, n.º 170, 1 de Agosto de 1840, pp. 242-245.

Euríco, o Presbítero, leitura didáctica de Maria de Lourdes Alarcão e Maria do Carmo Castelo Branco, Porto, Porto Editora, 1989 (1ª ed.: 1844).

- HUIZINGA, Johan, *O Declínio da Idade Média*, trad. de Augusto Abelaira, Lisboa, Editora Ulisseia, 1996 (ed. original holandesa: 1919).
- HUTCHEON, Linda, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, New York and London, Routledge, 1988.
- JIMÉNEZ, Jesús Garcia, *La Imagen Narrativa*, Madrid, Editorial Paraninfo, 1995.
- KAUFMAN, Helena Irena, *Ficção Histórica Portuguesa do Pós- Revolução*, U.M.I., University of Wisconsin-Madison, dact., 1991.
- KING, Margaret L., *A Mulher do Renascimento*, trad. de Maria José de la Fuente, Lisboa, Editorial Presença, 1994 (ed. original: *Le Donne nel Rinascimento*, Gius. Laterza & Figli Spa, 1991).
- KRISTEVA, Julia, *Σημειωτική: Recherches pour une Sémanalyse*, Paris, Seuil, Imp. 1978 (1ª ed.: 1969).
- KUESTER, Martin, *Framing Truths: Parodic Structures in Contemporary English-Canadian Historical Novels*, Toronto, University of Toronto Press, 1992.
- LAMARTINE, Alphonse, "Le Lac", in *Oeuvres Poétiques Complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1963, pp. 38-40.
- LANCIANI, Giulia e TAVANI, Giuseppe (organização e coordenação de), *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa, Editorial Caminho, 1993.
- LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte Autobiographique*, Paris, Seuil, Collection Poétique, 1975.
- LEPECKI, Maria Lúcia, *O Romance Português Contemporâneo na Busca da História e da Historicidade*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian-Centre Culturel Portugais, 1984.

- LEROI-GOURHAN, André (dir. de), *Dictionnaire de la PréHistoire*, préface de José Garanger, Paris, PUF, 1988.
- LEVILLAIN, Henriette, *Henriette Levillain Présente Mémoires d' Hadrien de Marguerite Yourcenar*, Paris, Gallimard, Collection Folio, 1992.
- LUÍS, Agustina Bessa, *A Sibila*, Lisboa, Guimarães Ed., 12ª ed., 1989 (1ª ed.: 1955).
Fanny Owen, Lisboa, Guimarães Ed., 1979.
Adivinhas de Pedro e Inês, Lisboa, Guimarães Ed., 1983.
Um Bicho na Terra, Lisboa, Guimarães Ed., 1984.
A Monja de Lisboa, Lisboa, Guimarães Ed., 1985.
Eugénia e Silvina, Lisboa, Guimarães Ed., 2ª ed., 1990 (1ª ed.: 1989).
As Terras do Risco, Lisboa, Guimarães Ed., 1994.
O Concerto dos Flamengos, Lisboa, Guimarães Ed., 1994.
"A Senhora", in *Diário de Notícias*, 19.10.1991.
- LUKACS, Georges, *Le Roman Historique*, préface de Claude-Edmonde Magny, trad. de Robert Sailly, Paris, Éditions Payot, Petite Bibliothèque Payot, 1977 (ed. original em língua húngara, Moscovo, 1937).
- LYOTARD, Jean-François, *La Condition Postmoderne*, Paris, Les Editions de Minuit, Collection Critique, 1979.
- LYTTON, Edward Bulwer, *The Last Days of Pompeii*, London & Glasgow, Collins' Clear-Type Press, s/ d (1ª ed.: 1834).
- MACHADO, Álvaro Manuel (org. e dir. de), *Dicionário de Literatura Portuguesa*, Lisboa, Editorial Presença, 1996.
- MACHADO, José Pedro, *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*, 5 Vols., Lisboa, Livros Horizonte, 7ª ed., 1995 (1ª ed.: 1952).
- MACHIAVELLI, Niccolò, *Il Principe*, introduzione e note di Federico Chabod, nuova edizione a cura de Luigi Firpo, Torino, Giulio Einaudi editore, 5ª edizione, 1966 (1ª ed.: 1961; ed. original: 1513).
- MAIO, Romeo de, *Mujer y Renacimiento*, trad. de Margarita Vivanco Gefael, Marid, Mondadori, 1988 (ed. original: *Donna e Rinascimento*, Arnoldo Mondadori Editore Spa, 1987).
- MANRIQUE, Jorge, *Poesía*, Edición de Jesús-Manuel Alda Tesán, Madrid, Catedra, Letras Hispánicas, 18ª ed., 1997 (1ª ed.: *Cancionero*, 1511).

- MANZONI, Alessandro, *Opere*, a cura di Lanfranco Caretti, Milano, Ugo Mursia editore, 3ª edição, 1967 (1ª ed.: 1962).
- MARINHO, Maria de Fátima, "O Romance Histórico de Alexandre Herculano", sep. de *Línguas e Literaturas*, II Série, Vol. IX, Porto, FLUP, 1992, pp. 97-117.
 "Reescrever a História", in *Línguas e Literaturas*, Vol. XII, Porto, FLUP, 1995, pp.189-219.
 "O Sentido da História em Mário de Carvalho", sep. da Revista *Línguas e Literaturas*, Vol. XIII, Porto, FLUP, 1996, pp. 257-267.
 "O Romance Histórico Pós-Moderno em Portugal", sep. de *Associação Internacional de Lusitanistas. Actas do Quinto Congresso. Universidade de Oxford. 1 a 8 de Setembro de 1996. Organização e Coordenação de T. F. Earle*, Oxford/Coimbra, 1998, pp. 1011 - 1021.
 "Isabel de Aragão, Rainha Santa: entre o Romance e a Biografia", sep. de *Vitorino Nemésio, Vinte Anos Depois. Actas do Colóquio Internacional. Ponta Delgada, 18-21 de Fevereiro de 1998*, Lisboa/Ponta Delgada, Edições Cosmos/Seminário Internacional de Estudos Nemesianos, 1998, pp. 681-688.
 O Romance Histórico em Portugal, Porto, Campo das Letras, 1999.
- MÁRQUEZ, Gabriel García, *Cien Años de Soledad*, Edición de Jacques Joset, Madrid, Catedra, Letras Hispánicas, 1997 (1ª ed.: 1967).
- MARSEILLE, Jacques e D' HEBZ, Nicolas, *Júlio César é Assassinado: Roma entre a República e o Império*, Lisboa, Editorial Verbo, Colecção Grandes Momentos da História, Imp. Set. 1989 (ed. original: *César Assassinée: Rome entre la République et l' Empire*, Hachette, 1988).
- MARTIN, René, *Dicionário Cultural da Mitologia Greco-Romana*, trad. de Fátima Leal Gaspar e Carlos Gaspar, Lisboa, Publ. D. Quixote, 1995 (ed. original: *Dictionnaire Culturel de la Mythologie Gréco-Romaine*, Éditions Nathan, 1992).
- MARTIN, Wallace, *Recent Theories of Narrative*, Ithaca and London, Cornell University Press, 3rd Printing, 1994 (1ª ed.: 1986).
- MATOS, Manuel Cadafaz de, "O primeiro livro impresso em Portugal", in *J.L. - Jornal de Letras, Artes e Ideias*, ano VII, n.º 261, 6 a 12 de Julho de 1987.
- MATTOSO, José (dir. de), *História de Portugal*, 9 Vols., Lisboa, Círculo de Leitores, 1993.

- McHALE, Brian, *Postmodernist Fiction*, London and New York, Routledge, 1994 (1ª ed.: 1987).
- McLuhan, Marshall, *A Galáxia de Gutenberg: a Formação do Homem Tipográfico*, trad. de Leônidas Gontigo de Carvalho e Anísio Teixeira, São Paulo, Editora Nacional/Editora da USP, 1972 (ed. original: *The Gutenberg Galaxy: the Making of Typographic Man*, University of Toronto Press, 1962).
- MENDONÇA, Manuela, *D. João II. Um Percorso Humano e Político nas Origens da Modernidade em Portugal*, Lisboa, Editorial Estampa, 2ª ed., 1995 (1ª ed.: 1991).
- MOLINO, Jean, "Qu' est-ce que le Roman Historique?", in *Revue d' Histoire Littéraire de la France*, n.º 2-3, Mars-Juin 1975, Paris, Librairie Armand Colin, 1975, pp. 195-234.
- MOURRE, Michel, *Dictionnaire Encyclopédique d' Histoire*, 5 Vols., Paris, Bordas, nouvelle édition, 1996 (1ª ed.: 1978).
- MOZZANI, Éloïse, *Le Livre des Superstitions: Mythes, Croyances et Légendes*, Paris, Robert Laffont, 3e Réimpression, 1997 (1ª ed.: 1995).
- OLIVEIRA, Correa de e MACHADO, Saavedra (dir. de), *Textos Portugueses Medievais*, Coimbra, Coimbra Editora, 1964.
- OLIVEIRA, Manuel Alves de et alii, *O Grande Livro dos Portugueses*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1991.
- OMMUNDSEN, Wenche, *Metafictions? Reflexivity in Contemporary Texts*, Melbourne, Melbourne University Press, 1993.
- OREL, Harold, *The Historical Novel from Scott to Sabatini: Changing Attitudes Towards a Literary Genre, 1814-1920*, New York, St Martin' Press, 1995 (1ª ed.: G. B., Macmillan Press, 1995).
- PATILLON, M., *Précis d' Analyse Littéraire: Structures et Techniques de la Fiction*, Paris, Éditions Fernand Nathan, 1986.
- PernoUD, Régine, *La Femme au Temps des Cathédrales*, Paris, Stock, Imp. 1982 (1ª ed.: 1980).
- PESSANHA, Camilo, *Clepsidra*, apresentação crítica, selecção e sugestões para análise literária de Teresa Coelho Lopes, Lisboa, Editorial Comunicação, Colecção Textos Literários, 3ª ed., 1992 (1ª ed.: 1979; ed. original: 1920).
- PESSOA, Fernando, *Ficções do Interlúdio/ 2-3: Odes de Ricardo Reis. Para Além do Outro Oceano de C[oelho] Pacheco*, precedidos de um estudo crítico-biográfico

sobre o poeta e anotações de Maria Aliete Galhoz, Rio de Janeiro, Edições Nova Fronteira, Coleção Poiesis, 3ª ed., 1988 (1ª ed.: 1982).

Poesias de Álvaro de Campos, Lisboa, Edições Ática, Coleção Poesia, 1951.

- PIAT, Jean-Bernard, *Guide du Mélomane Averti: pour une Initiation Non Conventionnelle à la Musique*, Paris, Librairie Générale Française, 1992.
- PINHEIRA, Soror Margarida, *Memorial da muito excelente Princesa e muito virtuosa ha Senhora Iffante dona Joana, in Crónica da Fundação do Mosteiro de Jesus de Aveiro, e Memorial da Infanta Santa Joana Filha Del Rei Dom Afonso V*, revisão e prefácio de António Gomes da Rocha Madahil, Aveiro, Francisco Ferreira Neves Editor, 1939, pp. 125 e sgs.
- PIRES, Maria Helena Bettencourt, *Walter Scott e o Romantismo Português*, Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 1979.
- PLATÃO, *A República*, introd., trad., e notas de Maria Helena Rocha Pereira, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 7ª ed., 1993 (1ª ed. pela Fundação Calouste Gulbenkian: 1972).
- POE, Edgar Allan, *Complete Tales and Poems*, Ljubljana, Mladinka Kniiga, 1966.
Selected Writings: Poems, Tales, Essays and Reviews, edited with an introduction by David Galloway, Middlesex, Penguin Books, The Penguin English Library, 1975 (1ª ed.: 1967).
- PROPP, Vladimir, *Morfologia do Conto*, trad. de Jaime Ferreira e Vítor Oliveira, prefácio de Adriano Duarte Rodrigues, Lisboa, Vega, Coleção Vega Universidade, 3ª ed., 1992 (1ª ed.: 1992; ed. original: *Morfologija Skazki*, Leninegrado, 1928).
- PROUST, Marcel, *À la Recherche du Temps Perdu*, édition réalisée sous la direction de Jean Milly, édition du texte, introd., bibliographie par Bernard Brun, Paris, Gallimard / Flammarion, 1986 (1ª ed.: 1913-1928).
- QUEIRÓS, Eça de, *O Crime do Padre Amaro*, fixação e notas de Helena Cidade Moura, Lisboa, Edições Livros do Brasil, 2ª ed., s/d (1ª ed.: 1875).

A Ilustre Casa de Ramires, Porto, Lello & Irmão Editores, 1980 (1ª ed.: 1900).

- RAMALHO, Américo da Costa, *Estudos Sobre o Século XVI*, Lisboa, INCM, Coleção Temas Portugueses, 2ª ed. aumentada, 1983 (1ª ed.: 1980, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, Centro Cultural Português).

Para a História do Humanismo em Portugal,
Coimbra, Instituto Nacional de Investigação Científica, Centro de Estudos clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra, 1988.

- RECTOR, Monica, *Mulher: Objecto e Sujeito da Literatura Portuguesa*, Porto, Ed. Universidade Fernando Pessoa, 1999.
- REIS, Carlos, *Técnicas de Análise Textual*, Coimbra, Livraria Almedina, 3ª ed. revista, 1981 (1ª ed.:1978).
- REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina M., *Dicionário de Narratologia*, Coimbra, Livraria Almedina, 6ª ed., 1998 (1ª ed.: 1987).
- RESENDE, Garcia de, *Cancioneiro Geral*, 5 Vols., introd. e notas de André Crabbé Rocha, Lisboa, Centro do Livro Brasileiro, nova edição, 1973 (1ª ed.: 1516).

Crónica de D. João II e Miscelânea. Reimpressão Facsimilada da nova edição conforme a de 1798, prefácio de Joaquim Veríssimo Serrão, Lisboa, INCM, 1973 (1ª ed. da *Crónica*: 1545; 1ª ed. da *Miscelânea*: 1554).

- RICOEUR, Paul, *Temps et Récit III: Le Temps Raconté*, Paris, Seuil, 1985.
- RILKE, Rainer Maria, *Cartas a um Poeta*, trad. de Fernanda de Castro, Lisboa, Portugália Editora, 1971 (carta citada: VII carta, escrita em Roma, a 14 de Maio de 1904, e dirigida ao poeta Kappus).
- ROCHA, Idílio, "O primeiro livro impresso em português", in *J.L.- Jornal de Letras, Artes e Ideias*, ano VIII, n.º 302, 19 a 25 de Abril de 1998.
- RODRIGUES, A. Gonçalves, *A Novelística Estrangeira em Versão Portuguesa no Período Pré-Romântico*, Coimbra, 1951.
- RUSHDIE, Salman, *Midnight's Children*, London, Jonathan Cape, 1982 (1ª ed.: 1981).
- SARAIVA, António José, *A Cultura em Portugal. Teoria e História*, 2 Vols., Lisboa, Gradiva, 1994 (1ª ed.: 1981).
- SARAIVA, António José e LOPES, Óscar, *História da Literatura Portuguesa*, Porto, Porto editora, 14ª ed., 1987 (1ª ed.: 1955).
- SARAIVA, Arnaldo, *Literatura Marginalizada*, Porto, 1975.
- SARAMAGO, José, *História do Cerco de Lisboa*, Lisboa, Caminho, 1989.

O Evangelho Segundo Jesus Cristo, Lisboa, Círculo de Leitores, 1991.

- SHOELLER, Guy (dir. de), *Le Nouveau Dictionnaire des Oeuvres de Tous les Temps et de Tous les Pays*, 7 Vols., Paris, Laffont-Bompiani, 1994.

- SCOTT, Walter, *Waverley or 'Tis Sixty Years*, introd. by Andrew Hook, Middlesex, The Penguin English Library, 1983 (1ª ed.:1814).
 Ivanhoe, London and New York, Ernest Rhys, 1917 (1ª ed.: 1820).
 The Betrothed: a Tale of the Crusaders, London, Richard Butterworth & Co., 1887 (1ª ed.: 1825).
- SHAKESPEARE, William, *As You Like It*, The Harden edition, London, Methuen Co, Cop. 1979 (1ª ed. *in folio*: 1623).
 Hamlet, Edited by G.R.Hibbard, Oxford - New York, Oxford University Press, Oxford World's Classics, 1998 (1ª ed. *in folio*: 1623).
- SHAW, Harry, *The Forms of the Historical Fiction: Sir Walter Scott and His Successors*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1983.
- SILVA, António de Moraes, *Novo Dicionário Composto de Língua Portuguesa*, 5 Vols., Lisboa, Editorial Confluência- Horizonte Confluência, 8ª ed., 1994 (1ª ed.: 1961).
- SILVA, Maria Beatriz Nizza da e COVA, Anne (dir. de), *Estudos sobre as Mulheres*, Lisboa, Universidade Aberta, Centro de Estudos das Migrações e das Relações Internacionais, 1998.
- SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e, *Teoria da Literatura*, Coimbra, Livraria Almedina, 8ª ed., 4ª reimpressão, 1991 (1ª ed.: 1967).
- SULEIMAN, Susan Rubin, *The Female Body in Western Culture-Contemporary Perspectives*, Cambridge & London, Harvard University Press, 1986.
- TAVANI, Giuseppe, "L' Ultimo Periodo della Lirica Galego-Portoghese", in *Revista da Biblioteca Nacional*, Vol. III, nº 1-2, Lisboa, 1983, pp. 9-17.
- TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la Littérature Fantastique*, Paris, Seuil, Collection Points, 1976 (1ª ed.: 1970).
 Les Genres du Discours, Paris, Seuil, 1978.
- TOLSTOI, Leão, *Guerra e Paz*, 6 Vols., trad. de Garibaldi Falcão, Lisboa, Editorial Minerva, 1963 (ed. original, em língua russa, 1863-1869).
- TURNER, Joseph W., "The Kinds of Historical Fiction. An Essai in Definition and Methodology", in *Genre XII*, Oklahoma, University of Oklahoma, 1979, pp. 333-355.
- VALÉRY, Paul, *Tel Quel: Choses Tues, Moralités, Littérature, Cahier B*, Paris, Gallimard, 11e édition, 1941 (1ª ed. de *Littérature*, citada: 1929).

- VANOOSTHUYSE, Michel, *Le Roman Historique: Mann, Brecht, Döblin*, Paris, PUF-Perspectives Germaniques, 1996.
- VEYNE, Paul, *Comment On Écrit l' Histoire*, Paris, Seuil, 1979.
- VICENTE, Gil, *Copilaçam de Todalas Obras de Gil Vicente*, 2 Vols., introd. e normalização de notas de Maria Leonor Carvalhão Buescu, Lisboa, INCM, 1983 (1ª ed.: 1562).
- VIRGÍLIO, *Bucólicas*, trad. e notas de Péricles E. da Silva Ramos, introd de Nogueira Moutinho, São Paulo / Brasília, Melhoramentos / Ed. Universidade de Brasília, 1982.
- WESSELING, Elisabeth, *Writing History as a Prophet: Postmodernist Innovations of the Historical Novel*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1991.
- WHITE, Hayden, "The Fictions of Factual Representation", in *The Literature of Fact*, New York, Columbia University Press, 1976, pp. 21-44.
- WITTGENSTEIN, Ludwig, *Tratado Lógico-Filosófico. Investigações Filosóficas*, trad. e prefácio de M. S. Lourenço, introd. de Tiago de Oliveira, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1987 (ed. original: *Logisch-Philosophische*, 1921; *Philosophische Untersuchungen*, 1953).
- WOOLF, Virginia, *Orlando. A Biography*, London, The Hogarth Press, 11th Impression, 1970 (1ª ed.: 1928).
- WORSLEY, Peter, (dir. de), *Introdução à Sociologia*, Vol. I, trad. de Joaquim Aguiar, Lisboa, Publ. D. Quixote, Coleção Universidade Moderna, s/d (ed. original: *Introducing Sociology*, Penguin Books, 1970).
- YOURCENAR, Marguerite, *Mémoires d' Hadrien*, Paris, Gallimard, Collection Folio, 1998 (1ª ed.: 1951).
- ZUMTHOR, Paul, *Introduction à la Poésie Orale*, Paris, Seuil, Collection Poétique, 1983.

IV. Sites da Internet pesquisados

- www.Ets.Uidaho.edu/mickelsen/texts/Hegel
autor: Carl Mickelsen - carlmick@moscow.com
- www.jt.com.br/noticias/00/01/08/sa2.htm
autor: Adelto Gonçalves