

## O *INCIPIT* NA NOVELÍSTICA HISTÓRICA PORTUGUESA E BRASILEIRA: ALEXANDRE HERCULANO, ALMEIDA GARRETT E JOSÉ DE ALENCAR

### THE *INCIPIT* IN THE PORTUGUESE AND BRAZILIAN HISTORICAL NOVEL: ALEXANDRE HERCULANO, ALMEIDA GARRETT AND JOSÉ DE ALENCAR

*Lúisa Marinho Antunes Paolinelli\**

Universidade Madeira, Funchal, Portugal

**Resumo:** O *incipit* como partida para um lugar, origem de um itinerário narrativo desconhecido, é uma fórmula privilegiada que os autores possuem não só como mecanismo de sedução, como artifício que dita as regras do universo da história, mas também como expressão do seu posicionamento face ao que irão contar. Tratando-se do romance histórico, o autor tem ainda a responsabilidade de situar temporalmente o leitor, optando quer por descrições, segmentos narrativos ou por iniciar a história em *medias res*, sempre de forma a não desconfortar o leitor. O *incipit* neste género pode também funcionar como índice da forma como o autor faz uso da História na ficção: “écran” ideológico, com o intuito de intervenção no presente, evasão e catarse, ou, ainda, reflexão e clarificação de um determinado período. Se estas categorias são válidas na análise do *incipit* das obras dos autores lusos e de alguns textos de Alencar, os romances históricos de teor indianista alencarianos exigem uma outra categoria — a da elaboração ficcional da História com intenções mítico-lendárias. Com alguns piscar de olhos aos romancistas portugueses, numa verdadeira lição de ironia romântica, Alencar faz da descrição incipitaria uma verdadeira instituição que concentra em si objetivos ligados à construção da narrativa identitária.

**Palavras-chave:** *incipit*; romance histórico; História; ideologia; narrativa das origens.

**Abstract:** The *Incipit* as a starting point, origin of an unknown narrative itinerary, is a privileged formula that authors use not only as a mechanism of seduction, as a device that dictates the rules of the universe of the narrative, but also as an expression of their position in relation to what is going the object of their story. In the case of the historical novel, the author still has the responsibility of temporarily situating the reader, opting either for descriptions, narrative segments or for starting the story in *medias res*, so as not to discomfort and loose the reader. The *incipit* in this genre can also work as a clue to how the author makes use of history in fiction: as an ideological “screen”, with the intention of intervening in the present, evasion and catharsis, or also reflection and clarification of a certain period. If these categories are valid in the analysis of the *incipit* of the works of the Portuguese authors and of some of Alencar’s texts, the Alencarian historical novels of indianist content demand another category — that of the fictional elaboration of History with mythical and legendary intentions. With some eye winking to Portuguese novelists, in a true lesson of romantic irony, Alencar makes the incipital description a true institution that concentrates in itself objectives linked to the construction of the narrative of the origins of the Brazilian people.

**Keywords:** *Incipit*, Historical Novel, History, Ideology, Narrative of Origins.

---

\* Universidade Madeira – UMa, Funchal, Portugal; marinho@staff uma.pt

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2236-4242.v32i2p65-86>

## Introdução

Início da comunicação com o leitor, o *incipit* do romance histórico, momento privilegiado para delinear um cenário e um ambiente que pertencem a um passado mais ou menos remoto, institui-se como espago de sedução, mas também como forma de transmissão de uma determinada postura ideológica. Quem lê pode constatar de início o tipo de relação que o autor instaura com a história, como esta estrutura o romance que tem em mãos e posiciona-se face ao que vai ser contado. Diferentes posturas, diversas exigências de autores e receptores diversos, fruto de realidades distintas caracterizam a partir do *incipit*, e do *explicit*, a particularidade de cada romance, sendo a maior parte das vezes chave privilegiada para o esclarecimento da essência de um texto. Portugueses e brasileiros escrevem dentro de um contexto próprio, mas ambos respondem a um destinatário que procura no passado, além de uma agradável viagem a um mundo distante – cheio de peripécias e personagens reais e ficcionais –, respostas para o seu mundo.

A aliança da reconstrução do passado histórico ao mundo da imaginação, característica desta nova forma estética que surge nos finais do século XVIII, e que terá a sua afirmação com Walter Scott no início de oitocentos, o romance histórico exige dos autores especial atenção relativamente à definição da dimensão espacial e temporal. É no detalhe de cor local, ou, como propõe Isabelle Durand-Le Guern, de cor temporal<sup>1</sup>, que o autor encontra um veículo privilegiado para a criação de um mecanismo de deslocação entre tempos e entre lugares, envolvendo o leitor, divertindo-o, mas também aproveitando a ocasião para o instruir e, nos casos dos romances históricos de tipo intervencionista, para o guiar.

O exotismo das paisagens, dos lugares, das personagens e dos costumes criam preocupações novas no campo da ficção, já que o afastamento nítido em relação ao ambiente familiar que circunda o leitor exige o uso de estratégias que possam fazer suprir a distância e sensação de estranhamento criadas pela recriação de um passado mais ou menos longínquo. A atitude dos autores face, por exemplo, à descrição, sofre modificações relevantes em relação à posição tomada no século anterior que a tinha condenado à subalternidade e a um interesse sumário, traçando cenários

---

<sup>1</sup> Cf. *Le Moyen Âge des Romantiques*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2001, p. 33.

de forma breve e resumida. De um lugar de importância menor, a descrição de ambientes, paisagens e personagens passa a ter uma funcionalidade reconhecida, preocupando-se os autores oitocentistas com o delinear do panorama onde decorrem as ações principais do romance.

O romance histórico, em particular, exige uma ilustração preliminar do cenário, uma moldura para a trama que irá ser contada, a introdução de pequenos resumos, explicações e descrições que permitam facilitar a ambientação do leitor. Um leitor cujo conhecimento do passado histórico era, na generalidade, reduzido, como afirma Gabriela Pozzi:

Sus conocimientos – determinados de manera explicita por el texto – se reducen a una familiaridad superficial con la vida cotidiana del siglo XIX; ignora por completo cualquier aspecto histórico o cultural del siglo XV. Es, además, un lector corto de memoria y de exigua capacidad inferencial (POZZI, 1990, p. 142).

Este fator faz da descrição incipitaria do romance histórico um lugar de importância vital para situar o leitor espacial e temporalmente no narrado. Walter Scott (1771-1832), consciente desta exigência, fez, por isso, da descrição incipitaria uma verdadeira instituição retórica, tratando aqui de forma apurada o cenário principal. O *incipit* da sua obra *Ivanhoe* (1819) serve de exemplo a esta preocupação. Scott delinea o cenário, procede à reconstrução histórica, insiste em traços diferenciadores e semelhanças entre passado e presente, transforma o longínquo em próximo, preparando um confortável caminho ao leitor numa viagem que se pretende de evasão e prazer. No início do segundo parágrafo, ao comunicar diretamente com o leitor, justifica a estratégia usada, considerando que o seu objetivo, senão dever, de situá-lo na história foi cumprido e, por isso, pode avançar com a narração: “Tal sendo a nossa cena principal, a data da nossa história [...]”<sup>2</sup>.

Encontramos nos autores portugueses e brasileiros da novelística histórica preocupações e respostas semelhantes, tendo, no entanto, que considerar diferentes concepções de género que se possam verificar. De fato, escolhas ideológicas e

---

<sup>2</sup> (“Such being our chief scene, the date of our story [...]”) Walter Scott, *Ivanhoe*, London, Vintage Books, 2014, p. 1.

literárias influem na construção do *incipit*, verificando-se traços distintivos entre o início de um romance histórico empenhado política e socialmente com o presente e que, por isso, face a um passado glorioso e exemplar, pretende que se proceda a uma via de reflexão e transformação progressista, e o *incipit* de um romance que tem como objetivo principal a evasão para um tempo e um espaço que faça o leitor esquecer um presente não gratificante, vendo o mundo através das ameias de um castelo medieval, vivendo as aventuras e desventuras de um herói de outros tempos, acompanhando o salvamento de uma donzela raptada. No romance histórico brasileiro, a preocupação pode ainda ser outra – a construção mítica de um passado que funcione como concentração das forças mentais coletivas e identitárias. Trata-se, neste caso, geralmente, como em José de Alencar, de uma viagem ao passado das origens de um povo que, agora independente, sente a necessidade de encontrar e proclamar a sua diferença, recorrendo para isso à dimensão do mito e da lenda combinada com a matriz histórica.

Se é, de fato, nos diferentes usos da História como força definidora, considerando que esta pode desempenhar vários papéis na estrutura dos romances – ser razão, motivo, origem, pretexto, matéria ou cenário –, entrando de modos diversos tematicamente na literatura, como propõe Harry Shaw<sup>3</sup>, que se podem encontrar critérios de análise e diferenciação para o estudo do romance histórico, é no *incipit* que estas características são mais reveladoras. Ainda que outros estudiosos, como Kurt Spang<sup>4</sup>, Joseph Turner<sup>5</sup> e Umberto Eco, sem esquecer o importante contributo de Carlos Mata Induráin<sup>6</sup>, tenham apresentado diferentes propostas de tipologia do romance histórico, a distinção sugerida por Harry Shaw afirma-se como a mais exaustiva, ainda que não considere devidamente a História como mito<sup>7</sup>.

---

<sup>3</sup> *The Forms of Historical Fiction – Sir Walter Scott and His Successors*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1985, p. 22.

<sup>4</sup> Kurt Spang, et al, *La Novela Histórica – Teoría y Comentarios*. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra, S.A., (1995) 1998.

<sup>5</sup> The Kinds of Historical Fiction: an essay in definition and methodology. In: *Genre*, XII, University of Oklahoma Press, 1979, p. 333-355.

<sup>6</sup> Retrospectiva sobre la evolución de la novela histórica. In: *La Novela Histórica – Teoría y Comentarios*. Kurt Spang, et al (org). Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra, S.A., (1995) 1998, p.13-63.

<sup>7</sup> V. sobre as várias conceções e propostas de tipologia do romance histórico, com particular

O autor concebe a existência de três conceitos de história que atuam como presença ativa e definidora no romance histórico: a história como um “écran” ideológico, no qual as preocupações do presente podem ser projetadas para clarificação e solução, sendo uma expressão mascarada do tempo atual, considerando desta forma “history as pastoral”; a história (colorida e cheia de drama) como fonte de energia dramática que dá vida a uma história ficcional (“history as a source of drama”), produzindo efeitos, por vezes, melodramáticos e também, catárticos; e, finalmente, a história como reflexão sobre eventos passados, constituindo, assim, o sujeito central da diegese<sup>8</sup>. A história é, desta forma, concebida como sujeito de formas variadas, diferenciadas, mas que não se excluem entre si: depende do escritor e dos seus propósitos o predomínio de uma ou outra concepção.

A recusa da regressão para o passado como meio de fuga a realidade contemporânea, característica distintiva do romance histórico empenhado ou pastoral, nas palavras de Harry Shaw, encontra-se entre os portugueses representada por Alexandre Herculano (1810-1877), que, ao juntar à sua inquietação pelo presente a preocupação com a verdade e o estudo histórico, concebeu o género de forma diferente de Walter Scott, marcado predominantemente pelo propósito evasivo, apesar de alguns autores, como Alexander Welsh, considerarem que a obra do escritor escocês apresenta claras preocupações com a realidade contemporânea<sup>9</sup>. O romancista português, mais próximo da concepção do italiano Alessandro Manzoni, que entendia o romance histórico como um género capaz de englobar a possibilidade de comparar, comentar e criticar, até de forma cáustica, o presente, vê no romance histórico, além da possibilidade de entretenimento dos leitores, uma forma de pedagogia, alicerçando nas raízes nacionais o sentimento da pátria, projetando o passado no presente com o objetivo de construir o futuro.

Também para Almeida Garrett a reconstrução do passado serve propósitos de intervenção no presente. O passado é comparado com a atualidade, dando

---

cuidado para o romance histórico como construção do mito das origens: Luísa Marinho Antunes, *Romance Histórico e José de Alencar. Contribuição para o Estudo da Lusofonia*, Funchal, CEHA, 2009.

<sup>8</sup> ANTUNES, 2009, p. 45-52.

<sup>9</sup> *The Hero of the Waverley Novels – With New Essays on Scott*. Princeton-New Jersey: Princeton University Press, (1963) 1992.

possibilidade à inclusão de comentários e momentos em que domina a expressão de sentimentos do autor, oscilando o tempo entre passado – presente – futuro.

Menos preocupado que Alexandre Herculano com a exatidão dos fatos históricos, Almeida Garrett faz uso do passado como veículo promotor da imaginação, meio de exploração e crítica direta a um presente que de todo não o satisfaz, como se pode verificar pelo estudo do *incipit* de *O Arco de Sant'Ana* (1845-1850). Em relação a José de Alencar, há que distinguir duas intenções que, sendo aparentemente diversas, se completam. Se considerarmos o romance histórico *Guerra dos Mascates* (1873), o *incipit* parece apontar para uma visão da história como fonte de energia dramática que dará vida a uma história ficcional de tipo amoroso. Se o leitor é avisado, terá, no entanto, de desconfiar deste inocente início de romance.

De fato, na “Advertência Indispensável contra enredeiros e maldizentes” teria já lido: “Não faltariam malignos que julgassem ter sido esta crónica inventada à feição dos tempos de agora, como quem enxerta borbulha nova em tronco seco, não quanto à trama de ação, que versa de amores, mas no tocante às coisas da governança da capitania.”<sup>10</sup> Os elementos, quer do paratexto, quer do peritexto, segundo Margherita Ganeri<sup>11</sup>, funcionam como uma das chaves do estatuto do romance histórico, incidindo na recepção, preparando o leitor, predispondo-o a comungar do pacto de confiança. Como afirma Luísa Marinho Antunes, contra a malignidade dos que quiserem fazer uma comparação direta com o presente, que, na verdade, é exatamente o que o autor pretende que o leitor faça, levanta-se a autenticidade do documento, que o leitor, no entanto, sabe que é falsa: “O autor recorre a um artifício literário que mima e parodia o discurso do historiador, assumindo a verdade do que conta, para depois afirmar, por outro lado, o carácter fictício do seu texto.”<sup>12</sup>

O autor aproximar-se-ia, assim, de um bem mais sisudo Alexandre Herculano numa clara preocupação com o presente, analisando e expressando mascaradamente

<sup>10</sup> *Guerra dos Mascates – Chronica dos Tempos Coloniais*. vol. 1. Rio de Janeiro: Garnier, 1873, p. XVII.

<sup>11</sup> *Il Romanzo Storico in Italia – Il Dibattito Critico dalle Origini al Post-Moderno*. Lecce: Piero Manni, 1999, p. 42.

<sup>12</sup> *Op. cit.*, p. 152.

os problemas políticos da época, e de Garrett, e a sua centralidade nos seres viventes como forma de criação e de realização da História. *O Guarani* (1857) e *Iracema* (1865) refletem uma preocupação diferente – a História, transfigurada pelo mito e pela lenda, com aceno ao épico no início de *Iracema*, serve propósitos de criação épico-mítica. No entanto, o romance não deixa de se projetar no presente, dirigindo-se ao leitor contemporâneo, consolidando valores nacionais e culturais comuns, criando esses mesmos valores.

À semelhança do *incipit* de *Ivanhoe*, o *incipit* da maior parte das novelas históricas de Alexandre Herculano apresenta o delinear de um universo diegético, caracterizando espaços e procedendo à localização temporal da história. A caracterização de personagens é praticamente inexistente, exceto quando há necessidade de explicar os factos históricos à luz das ações de monarcas que tenham sido determinadas pelos traços distintivos da própria personalidade, como acontece em *O Bobo*:

Costumado a considerar a audácia, o valor militar e a paixão da guerra como o principal dote de um príncipe, e privado do único filho varão que tivera, o infante D. Sancho, morto em tenros anos na batalha de Uclés, Afonso VI alongara os olhos pelas províncias do império, buscando um homem temido nos combates e assaz enérgico para que a frente lhe não vergasse sob o peso da férrea coroa da Espanha cristã. (HERCULANO, 1843, p. 1-2).

Verifica-se a mesma necessidade quando a situação diagnosticada é explicada pela personalidade coletiva de um povo, como em *Eurico, O Presbítero* (1843) com a descrição dos Visigodos.

O propósito é delinear tempo e espaço, fornecendo ao leitor dados que permitam a sua colaboração com o texto e suscitando, ao mesmo tempo, o seu interesse e motivação. Oferece, para isso, além das descrições, um quadro geral da situação histórica, como se pode constatar claramente em *O Bobo* e *Eurico, O Presbítero*, resume fatos, fornece conhecimentos de ordem etnográfica e sociológica, como em *O Alcaide de Santarém* (1845-46), e preocupa-se com a recriação de espaços e ambientes perdidos, como *Arras por Foro de Espanha* (1841- 42).

Assim José de Alencar faz em *O Guarani*. Obedecendo ao título do capítulo “Cenário”, descreve a orografia do Paquequer, delineando cuidadosamente o

cenário natural, como em Scott ou Fenimore Cooper. A preocupação com a exatidão leva-o a juntar uma nota de rodapé, atestando a verdade das suas palavras pelo uso de fonte historiográfica autorizada, fazendo do *incipit* uma espécie de palimpsesto. Na verdade, Alencar convoca vários textos de diferentes géneros e dá-nos o exemplo do uso concreto do texto historiográfico no tecido romanesco e dos vários processos de alusão e recontextualização de que este é alvo.

O romance, cujo prólogo colocara em jogo o fingimento do *topos* do velho manuscrito encontrado, começa, no entanto, com a ancoragem na verdade histórica e com a reelaboração e nova contextualização da descrição do Paquequer de Baltasar Silva Lisboa, para o qual remete em rodapé. Esbate, no entanto, detalhes de precisão geográfica, faz comparações e usa adjetivação, num trabalho que não se pode considerar de infidelidade ao texto historiográfico, mas de reelaboração por procedimentos sucessivos que reduzem pormenores e alargam outros obedecendo à sensibilidade estética.

Esta abertura do romance não chama somente à sua construção o texto de Silva Lisboa, já que se cruza, também, com outro texto, este de teor literário, o da descrição do Sália em *Eurico, o Presbítero*. A comparação entre as descrições foi estudada por Luísa Marinho Antunes, assim como a recuperação da lição manzoniana no primeiro parágrafo do *incipit* que segue de perto a estrutura da abertura de *I Promessi Sposi*, situando topográfica e horograficamente o rio, acompanhando a sua transformação de “fio de água” em “rio caudal”: “Quel ramo de lago di Como, che volge a mezzogiorno, tra due catene non interrotte di monti, tutto a seni e a golfi, a seconda dello sporgere e del rientrare di quelli, vien quasi a un tratto, a ristringersi, e a prender corso e figura di fiume [...]”<sup>13</sup>

Para construir o cenário da sua história, Alexandre Herculano, Almeida Garrett e José de Alencar insistem, tal como Scott, na diferenciação entre o presente e o tempo em que se desenvolve a ação. O autor, instituindo-se como narrador onisciente, situado fora da história e do tempo da narração, num momento que é o presente do autor e dos leitores contemporâneos, refere o passado, marcando de forma explícita a distância entre o momento narrado e o presente do emissor

---

<sup>13</sup> *op. cit.*, p. 354-356.



e destinatários. Como afirma I. Bergquist<sup>14</sup>, o autor do século XIX não viajava no tempo para se colocar na mesma época das personagens, mas mantinha-se sempre na sua própria época e observava os séculos anteriores dessa posição, distanciando-se, e distanciando o leitor, do relato. A comunicação com o leitor é, desta forma, de certa maneira facilitada, já que permite ao narrador fazer a ligação com o passado a partir de um presente conhecido e familiar.

No *incipit* de *O Alcaide de Santarém* o narrador inicia a descrição com o presente, “o Guadamellato é uma ribeira que, descendo das solidões mais agras da serra Morena, vem, através de um território montanhoso e selvático, desaguar no Guadalquivir, pela margem direita, pouco acima de Córdoba.” (HERCULANO, 1858, p. 2). Para, logo a seguir, usar o passado numa clara demarcação de tempos: “Houve tempo em que nestes desvios habitou uma densa população: foi nas eras do domínio sarraceno em Espanha.”

Esta passagem rápida do presente para o passado corresponde à fratura inevitável de tempos que o leitor tem de enfrentar. Em seguida, o narrador faz uma progressiva definição temporal, desde uma contextualização vaga (“Houve tempo...”) até à enunciação de uma data precisa (“eras do domínio sarraceno” – “governo do Amir Abul-Khatar” – “meado do décimo século”).

Também em *O Castelo de Faria* (1838) se verifica a transição do presente para o passado, começando o narrador por situar o leitor no presente, num espaço conhecido (“A breve distância da vila de Barcelos, nas faldas do Franqueira, alveja ao longe um convento de franciscanos. Aprazível é o sítio, sombreado de velhas árvores.”), para o contrastar com um passado irremediavelmente perdido, adicionando à diferença de tempos verbais a ênfase causada pelo uso de “ora” e “já”: “Este monte, ora ermo, silencioso e esquecido, já se viu regado de sangue: já sobre ele se ouviram gritos de combatentes, ânsias de moribundos, estridor de habitações incendiadas, sibilar de setas e estrondo de máquinas de guerras” (HERCULANO, 1858, p. 204).

A insistência em traços diferenciais entre presente e passado revela-se igualmente pelo relevo dado a elementos estranhos ou desaparecidos e ambientes que

---

<sup>14</sup> *El Narrador en la Novela Histórica Española de la Época Romántica*. Berkeley: University of California, 1978, p. 29.

na passagem dos séculos se tornaram diversos. Em *O Castelo de Faria*, o elemento perdido é o próprio castelo. Daí a importância da sua nomeação no texto, preparada previamente por uma descrição enumerativa dos elementos da paisagem, na qual se destaca o Convento de Franciscanos, de apelos ao saber geográfico e referencial do leitor e da passagem do presente para o passado através da invocação de cenas de guerra perdidas na memória. Só depois o Castelo de Faria se ergue em seu esplendor, recriado pela escrita. Também em *O Arco de Sant'Ana* de Almeida Garrett o destaque é colocado no arco desaparecido e nos elementos a ele associados: “Falta-te, é verdade, ó nobre e histórica Rua de Sant'Ana, falta-te já aquele teu respeitável e devoto arco, precioso monumento da religião de nossos antepassados [...]”. “[...] e a lâmpada que lhe ardia contínua, e os milagres de cera que lhe pendiam à roda [...]” (GARRETT, 2004, p. 67).

Já antes o autor tinha prevenido o leitor para as transformações causadas pelo tempo, referindo o refeitório de Grilos, hoje convertido em “casa de tripúdio e bambochata de maganos estudantes”. O leitor sabe mais que o voluntário acadêmico de que faz uso o narrador para descer a Rua de Sant'Ana, tendo sido acautelado da importância daquele “terreno clássico” e dos “veneráveis padrões históricos” pelos quais o acadêmico passa sem ter consciência. Estes índices criam uma atmosfera favorável à referência ao Arco destruído, encaminhando o leitor do presente para o passado de forma o menos brusca possível.

Em *Arras por Foro de Espanha* e *O Alcaide de Santarém*, dá-se ênfase, respectivamente, a um ambiente perdido, estranho ao leitor, como as “ruas tortuosas e imundas” da Lisboa medieval ou à “hora dos terrores” que pairava nesse tempo sobre a cidade ao anoitecer, e à introdução do inesperado, como a referência à densa população das margens do Guadamellato que mora em “habitações humanas, porém não de vivos”.

José de Alencar usa artifícios descritivos e narrativos semelhantes. Em *O Guarani*, verificam-se também as referências geográficas e a mudança de tempos verbais do presente para o passado, acentuada pelo uso de “outrora”:

De um dos cabegos da Serra dos Órgãos desliza um fio de água que se dirige para o norte, e engrossado com os mananciais que recebe no seu curso de dez léguas, torna-se rio caudal.

É o Paquequer: saltando de cascata em cascata, enroscando-se como uma serpente [...]

A vegetação nessas paragens ostentava outrora todo o seu luxo e vigor; florestas virgens se estendiam ao longo das margens do rio [...].

Tudo era grande e pomposo [...].” (ALENCAR, 1994, p. 29-30)

A nota de rodapé, garante da verdade, é testemunha da fratura temporal (“Hoje as grandes plantações de café transformaram inteiramente aqueles lugares outrora virgens e desertos”) – o “Hoje” do autor e do leitor é inevitavelmente diferente do mundo retratado pelo romance e a nostalgia toma de assalto o coração de ambos.

É distinto o *incipit* de *Guerra dos Mascates*, sendo o leitor violentamente transportado ao passado: “A tarde do dia 1 de Outubro de 1710 não teve coisa de maior.”<sup>15</sup> Nua enunciação de um dado temporal. O título do capítulo “A janelinha rebuçada do sótão da casa nova do Perereca” não fornecera informações sobre o espaço ou tempo histórico, desconfortando o leitor. Descobre agora, na primeira frase, o quanto viajou no tempo. O narrador resolve, então, sossegá-lo, dizendo-lhe que esta é “uma tarde como todas as tardes”, que o leitor pode facilmente imaginar, porque uma tarde “em fazendo bom tempo” é uma tarde “como qualquer”, o “sol tinha a cara dos mais dias” e “as árvores tinham o verde do costume”. O leitor não sente a alteridade existente entre passado e presente, sendo convidado a aceitar a perenidade do tempo. Uma tarde com sol é uma tarde com sol em qualquer ano ou século, “sem dúvida”. O que não sabe do passado é de fácil reconstrução: “Também deviam de cantar pelos arredores alguns passarinhos, não falando nas flores que sem dúvida estrelavam o campo.”<sup>16</sup>

Surpreende-se, assim, o autor numa tentativa de representar uma linha de continuidade (as tardes belas são sempre iguais em todos os tempos, o amor é sempre igual, o que faz das maquinações políticas também iguais) e da mesma forma providenciar um ponto de entrada no passado para o leitor. O retrato do passado pode fornecer, assim, importantes referências e termos de análise no presente. Se os homens, sentimentos e comportamentos são iguais, falar de “ontem” é falar

---

<sup>15</sup> *Op. cit.*, p. 1.

<sup>16</sup> *Op. cit.*, p. 3.

de “hoje”. Neste aspeto, a obra *Guerra dos Mascates* aproxima-se das de Garrett e Herculano no entender a ficção histórica como uma forma de intervir no presente, provocando o leitor com paralelismos, alimentando-lhe um espírito crítico e uma vontade de mudança, enquanto *O Guarani* e *Iracema*, que se prendem com o relato das origens, apresentam uma complexidade diversa.

Os objetos construídos pelo homem, e hoje desaparecidos, obrigam a uma descrição cuidadosa, da mesma maneira que os elementos percíveis da paisagem. É o caso de *A Abóbada* (1839), em que Alexandre Herculano recria o panorama em torno do Mosteiro da Batalha: “Os campos, cobertos aqui de relva, acolá de searas, que cresciam a olhos vistos com o calor benéfico do Sol, verdejavam ao longe, ricos de futuro para o pegureiro e para o lavrador.”

A autenticar a reconstrução histórica, os autores usam traços indiciários quase cancelados no tempo, ‘resíduos’ de algo perdido que permitem constatar continuidade, mas também uma irrecuperável quebra. Em *O Arco de Sant’Ana* a continuidade é conseguida pela existência ainda no presente do emissor e destinatários da própria Rua de Sant’Ana e do refeitório dos Grilos, apesar de “convertido”. Assegura-se, assim, também a autenticidade do que se vai contar, aproximando-se este artifício do mecanismo de introdução no texto de notas de rodapé: na verdade, o romance histórico ainda tinha problemas em se afirmar desligado da ideia de verdade da História e não tinha por agora encontrado a própria legitimidade na proposição da verossimilhança (o que acontecerá mais tarde).

Idêntica situação pode ser verificada em *O Castelo de Faria*, sendo o convento de franciscanos a prova viva da existência anterior do castelo, já que construído com as suas pedras. Também a paisagem é sensivelmente a mesma, apontando o narrador locais conhecidos (Barcelos, Franqueira) e recorrendo ao hipotético testemunho de um espetador anónimo que, colocado no cimo do monte, tem uma visão de todo o panorama, um panorama que é igual ao oferecido por todos os montes do Minho, como as tardes de José de Alencar, que são sempre iguais independentemente dos séculos.

Sendo o tempo da descrição geralmente o presente e a insistência no idêntico realizada antes da inclusão do elemento estranho ou perdido, exclui-se, desta forma, qualquer evasão por paragens fantásticas. O narrador do romance histórico

apresenta uma preocupação ostensível com o ver, com o caráter verídico do que conta, assegurando de várias formas que o leitor compreenda que está perante uma história de ficção que se baseia em acontecimentos históricos verdadeiros.

Para isso, atribui, por vezes, como se frisou anteriormente, autoridade ao seu texto com a inclusão de notas eruditas, como em José de Alencar, documentação independente, comentários políticos, culturais, linguísticos, e com a indicação de fontes. Uma outra estratégia, usada na construção do *incipit*, é a de ancorar na realidade do leitor a sua história, dando-lhe a conhecer vestígios, provas dos acontecimentos que relata. É óbvio que o grau de preocupação de cada autor com a verdade e a construção de uma verossimilhança histórica depende diretamente do seu objetivo de ser mais ou menos fiel à reconstrução histórica. A postura de Alexandre Herculano aproxima-o mais do arqueólogo e do historiador, diferenciando-se de Almeida Garrett, que não apresenta propósitos tão severos de reconstituição da verdade histórica, e de José de Alencar que, apesar das suas notas de rodapé que dão conta de sustentada investigação, não adotava exatamente a postura de um historiador, mas do efabulador, chegando a recorrer ao artifício literário dos manuscritos perdidos, e fantasticamente encontrados, e a histórias que ouviu na calada da noite (caso de *Iracema*), etc.

Ao afã de verossimilhança não raro se une a necessidade que o autor sente em suprir os conhecimentos do leitor, principalmente quando a trama se passa em períodos históricos longínquos, por isso, o narrador do romance histórico subordina muitas vezes a descrição presente no *incipit* a exigências da ordem do saber histórico e etnográfico. Alexandre Herculano em *O Bobo* e *Eurico, o Presbítero* vê-se obrigado a uma dissertação histórico-sociológica e em *O Alcaide de Santarém* demora-se a explicar o exotismo dos costumes árabes para que o destinatário possa compreender o porquê da existência de um cemitério naquelas paragens.

Apesar da maior parte das descrições serem mais cartográficas que poéticas, devido às imposições da construção do cenário do romance histórico, os elementos da orografia, da hidrografia e da topografia são reduzidos. De facto, este tipo de informações é já do conhecimento do leitor contemporâneo ou facilmente recuperável. As descrições do *incipit* não apresentam minúcias redundantes, optando pela economia e rapidez. Geralmente, não há nada de supérfluo, optando o narrador

por descrições narrativamente funcionais. Isto porque a descrição serve um objetivo concreto: precisar o ambiente que define as cenas de ação. É difícil, por isso, encontrar particulares descritivos narrativamente inúteis. Estes preparam cenas, relacionam ambiente com personagens e história, insinuam sentidos dominantes. São usados quando o narrador considera importante a sua potencialidade de representação.

Em *O Alcaide de Santarém*, o território montanhoso, árido em que está situado o cemitério prepara o leitor para a atmosfera de traição e morte da história árabe que se vai desenrolar. Curiosamente, no cemitério o narrador constrói quase um *locus amoenus*, de paz e repouso, em confronto com a paisagem anteriormente descrita. É, aliás, o único espaço de tranquilidade numa história sem idílios:

Os Árabes colocavam os cemitérios nos lugares mais saudosos dessas solidões, nos pendores meridionais dos outeiros, onde o Sol, ao pôr-se, estirasse de soslaio os seus últimos raios pelas lájeas lisas campas, por entre os raminhos floridos das sarças açoitadas do vento. Era ali que, depois do vaguear incessante de muitos anos, eles vinham deitar-se mansamente uns ao pé dos outros [...] (HERCULANO, 1858, p. 12).

A morte é o único meio de libertação do califa perseguido pela vingança do alcaide, que vê no desaparecimento do seu inimigo a impossibilidade de satisfazer o ódio que sente. A novela começa com a morte e acaba com a morte, numa clara ligação e concordância de sentidos.

Veja-se também em *O Guarani* o mesmo tipo de artifício funcional – a descrição do Paquequer tem uma clara relação de tipo simbólico e expressivo com o índio Peri, selvagem e altivo, “livre ainda, como o filho indómito desta pátria da liberdade”, adormece “numa linda bacia [...] como em um leito de noiva”. Será Cecília que o espera numa ligação que pretende espelhar miticamente a liberdade e a ligação profunda com a natureza com o povo índio (uma relação que vai além da pertença e é verdadeira identificação) com a cultura cristã do colonizador?

*O incipit* em *medias res* de *Iracema* indicia o mítico, o lendário e o épico com a abertura grandiosa e a invocação dos mares bravios. A ideia do nascimento de um novo povo e a criação de uma personagem mítica que com o seu sacrifício dará

uma nova raça ao mundo – Iracema – estão contidas nestas primeiras linhas do romance em que a penetração do lendário e a recordação pessoal do autor, que o transporta num movimento de representações mentais, coexistem com o épico e o histórico. No *incipit* fica explícito que a história que se vai contar é uma história tradicional, antiga, das origens, sendo, por isso, os heróis personagens verdadeiros representantes do tipo fundamental na visão do mundo do povo brasileiro, explicando aspetos, valores e delineando a sua psicologia, costumes e ideias. O lugar de transmissão, as “lindas várzeas onde nasci”, e o cenário “verdes mares bravios da minha terra natal” apontam para um espaço uterino, de procedência – a história é, assim, explicação do ser (individual e coletivo) e passagem de testemunho.

É interessante que o narrador de *Iracema* construa no *incipit* uma abertura na qual se encontra o delinear simbólico da relação mar-terra que representa, no fundo, Martim e Iracema, a Europa e a terra brasileira. A abertura épico-lírica da obra faz-se pela invocação dos mares bravios sulcados por uma “afouta jangada” que veloz leva consigo Martim, Moacir, o filho de Iracema e do guerreiro português, e um cão. O ambiente marítimo domina a cena com o vento, as vagas, a praia da qual se afasta a embarcação, a vela enfunada em direção à vastidão do oceano, que é simultaneamente meio de encontro e veículo de vagueação, de aventura. Pode-se considerar, nesta descrição, segundo a terminologia usada por Philippe Hamon<sup>17</sup>, o mar como “tema introdutório”, comprovado por uma “nomenclatura”, elementos articulatórios intimamente relacionados com o tema, como o ‘barco’, as ‘vagas’, a ‘vela’, e “predicados”, os adjetivos, a expansão metafórica (‘bravios’, ‘aventureiro’, ‘afouta’, ‘veloce’, ‘brioso e altivo’, ‘airoso’), que orientam a leitura para uma particular área semântica na qual se conjuga o elemento marítimo com o masculino.

Mas, se o mar permite o afastamento da terra, a terra brasileira não deixa o mar (“Verdes mares, que brilhais como líquida esmeralda aos raios do sol nascente, perlongando as alvas praias ensombradas de coqueiros”). O uso do oxímoro “líquida esmeralda” materializa o que é líquido e liquidifica o que é sólido, fazendo do mar uma matéria que, sendo líquida, tem a dureza da pedra.

---

<sup>17</sup> Qu'est-ce qu'une description? In: *Poétique – Revue de Théorie et d'Analyse Littéraires*, n°12, Ano III. Paris: Editions du Seuil, 1972, p. 465-485.

O *incipit* é, assim, feito de mar e terra, numa orquestra de cores, sons e matérias: a abertura começa com os “verdes mares bravios” para fechar com o retorno às “brancas areias” onde a saudade “não parte da terra onde revoa”, num movimento de regresso perene à praia, limite da terra, ponto de encontro entre esta e as águas marítimas, ao espaço natal que é o espaço de Iracema e o do narrador da lenda. Um retorno que fecha o ciclo no final da obra com Martim de volta às “plagas”, sentado nas “doces areias”. O contacto terra-mar, com a terra a prolongar-se mar dentro na brisa e nas lufadas de ar que trazem os sons da terra, como se o efeito sedutor das terras brasileiras tivesse prendido para sempre Martim, o homem do mar, desenrola-se de forma simbólico-mítica no texto, desenvolvendo o *incipit*.

Cada particular da descrição incipitaria é, por isso, significativo, sendo a aparência exterior caminho para a essência interior. Como afirma Pierluigi Pellini, a realidade é composta por detalhes que solicitam a reconstrução indiciária de um todo ordenado<sup>18</sup>. Descrever significa, assim, contar, fazendo a descrição incipitaria corpo com a história.

O narrador do romance histórico, controlando todos os aspetos da novela<sup>19</sup>, assume a responsabilidade de organizar o real topograficamente, mas também ideologicamente. Gere na primeira pessoa a descrição, recorrendo só por vezes, brevemente, a hipotéticos testemunhos, como o do espectador em *O Castelo de Faria* e o académico em *O Arco de Sant'Ana*, o que lhe permite ordenar funcionalmente os elementos da descrição obedecendo à utilidade narrativa e ideológica.

A posição do narrador em *Guerra dos Mascates* merece um tratamento diferenciado, dado que se afasta da posição tradicional do narrador do romance histórico. O que não sabe, “que não o diz a crónica”, deixa à imaginação do leitor, a quem compete “fantasiar” e a quem aconselha a posição de um leitor de história de carochinha – “Foi um dia...” – o “Era uma vez...” que abre a quem lê o mundo do fantástico, por isso, do não verdadeiro, do não histórico. Estranho, numa obra que pretende ser fiel a um documento que retrata a verdade dos factos: “que o público aí fica munido do documento preciso para julgar a autenticidade desta verídica

---

<sup>18</sup> *La Descrizione*. Roma: Laterza, 1998, p. 36-40.

<sup>19</sup> Kurt Spang et al, *op. cit.*, p. 119-125.



história.”<sup>20</sup> Ironia romântica à Garrett em que o narrador se, por um lado, afirma a sua não interferência nos fatos narrados, aparte “uns cozidos ou remendos de tipo moderno”, por outro lado, ergue-se onisciente, inventor da história, situando-a no domínio da ficção, piscando um olho ao leitor. “Pois era uma tarde...”<sup>21</sup> – as reticências equivalem ao momento de sonho do leitor que constrói o cenário da história. Só mais tarde o narrador o informa sobre o espaço, depois de se deter primeiro na janela, a lembrar uma outra janela, a garrettiana de Joaninha, nas *Viagens na Minha Terra*, e no nariz que se mostra a medo (não olhos verdes, porque, afinal, a guerra dos mascates é tema bem mais terreno e passível de tom sarcástico do que os românticos amores da menina de Garrett).

É verdade que do romancista se espera a mistura do verdadeiro e do falso, ambos absorvidos pelo artifício e ficção da obra literária, mas, do narrador do romance histórico exige-se, à partida, fidelidade e verdade na recriação do passado ou, pelo menos, a ilusão dessa verdade. O brincar com as nossas expectativas é o mecanismo que o narrador encontra para nos dizer que começamos a ler uma obra na qual a realidade pode ser aparência e a aparência o verdadeiro real. Como se a realidade fosse, de facto, mais romance do que a trama engendrada para servir a ficção. Alencar, de forma significativa, intitula um dos capítulos de *Guerra dos Mascates* “Um capítulo de história que parece ter sido escrito para um romance”.

Também o narrador de *Iracema* assume uma posição diferente dos narradores convencionais do romance histórico, cruzando a própria existência com os fatos históricos que conta, dependentes da sua posição de testemunha que “ouviu” e agora “lembra” – memória, esquecimento e reticências numa história que, desta forma, se torna lenda. Uma história feita das representações de um indivíduo, mas também de uma sociedade e de uma época que procurava nas narrativas das origens a própria legitimação como nação única e independente, capaz de fazer valer a sua cultura e civilização.

O *incipit* pode, de fato, também indicar ao leitor a visão que o autor tem do género. Tendencialmente de evasão, o romance histórico, como se afirmou anteriormente, pode estar ideológica, social e politicamente empenhado com o presente, fato

---

<sup>20</sup> *Op. cit.*, p. XVII.

<sup>21</sup> *Op. cit.*, p. 2.

esse que se espelha no discurso inaugural das obras. Tornar o longínquo próximo, por exemplo, cria um prolongamento entre o passado e o presente que permite comparações, oposições e fazer ilações. Como afirma Helena Carvalhão Buescu, “o discurso histórico aparece *como condição da inteligibilidade do tempo*” (BUESCU, 1995, p. 128).

Veja-se o caso de *O Arco de Sant'Ana*, em que o paralelo entre o antes e o agora (“Falta-te, é verdade, ó nobre e histórica Rua de Sant'Ana, falta-te já aquele teu respeitável e devoto arco, precioso monumento da religião de nossos antepassados [...]”) consente uma reflexão empenhada, analítica e valorativa do presente:

Caíste pois tu, oh arco de Sant'Ana, como em nossos tristes e minguados dias, vai caindo quanto aí há de nobre e antigo às mãos de inovadores plebeus, para quem nobiliarquias são quimeras, e os veneráveis caracteres heráldicos de rei-d'armas -Portugal língua morta e esquecida que nossa ignorância despreza, hieroglíficos da terra dos Faraós antes de descoberta a inscrição de Damietta!<sup>22</sup>

A referência ao real contemporâneo do escritor, a alusão ao presente, possibilita uma crítica, mas também uma proposta de correção, colocando de maneira artificiosa a questão do futuro. O paralelo da situação entre a condição difícil dos Visigodos e o estado do Portugal atual que Alexandre Herculano pretende fazer em *Eurico, o Presbítero*, e que o leitor alerta constata, tem como objetivo criticar o presente e promover, desta maneira, a autoconsciência e autorreflexão dos contemporâneos. Estes reconhecem “o *mesmo no outro*: outra gente, outro valor [...] no mesmo espaço, na mesma terra – e é isto que conduz a uma concepção da narrativa como tendo um óbvio tom exemplar<sup>23</sup>, como explicita Helena Carvalhão Buescu. À posição analítica associa-se, assim, uma função didática, tanto no caso de Alexandre Herculano como no caso de Almeida Garrett. O mesmo processo se passa, como já foi referido, em *Guerra dos Mascates*, apesar do tom descontraído do *incipit*.

Podemos concluir desta forma que no romance histórico português e brasileiro o *incipit*, narrativamente funcional, serve propósitos indiciários, preparando e explicando a história. Fornece, além disso, valiosos instrumentos para a

---

<sup>22</sup> *Op.cit.*, p. 64.

<sup>23</sup> *Op.cit.*, p. 126.

compreensão dos vários papéis que a História tem na estrutura dos romances, das pressuposições estéticas e culturais que a sublinham. De fato, pode-se distinguir o romance histórico português do brasileiro a partir da presença ativa de um determinado conceito de História como força definidora. Seguindo a proposta de divisão de Harry Shaw, o romance histórico de Herculano e de Garrett é tendencialmente de tipo pastoral (écran ideológico no qual as preocupações do presente podem ser projetadas para a sua clarificação e solução). Não há preocupação com a mitificação das origens (missão já cumprida por uma longa tradição de escrita e reescrita da prosa historiográfica medieval e do renascimento), mas com o concentrar de esforços para transformar o presente.

Alencar em *Guerra dos Mascates* enquadra-se nesta tendência, acrescentando ao seu *incipit* um tom irónico que serve para precaver o leitor para o uso que fará no texto do humor com efeito catártico, pondo em causa a política, o clero, a justiça, o comércio e as hipocrisias da sociedade. Se há dúvidas sobre o carácter da obra, são desfeitas no *explicit*<sup>24</sup>. Abandonaram-se os narizinhos atrevidos e as peculiaridades decorativas das casas dos mercadores para se assistir à antecipação dos sucessos que se seguem ao “primeiro e efémero triunfo dos Mascates, e [...] instalação da vila do Recife.”: a partida de Sebastião Castro Caldas. Perdera-se, no entretanto, o tom divertido da história para dar lugar à seriedade da História, propondo-se o texto como reflexão do tempo de ontem e do tempo de hoje e lançando uma mensagem sobre a totalidade do desenrolar temporal e histórico<sup>25</sup>.

No caso das outras obras alencarianas, há que encontrar uma nova categoria que englobe a aliança entre o imaginário, como totalidade das representações que pertencem a uma determinada sociedade e tem uma realidade no plano cultural e psicológico, o mítico e o histórico, que nasce da necessidade de um povo se encontrar e afirmar. O imaginário, refletindo-se nas obras artísticas e literárias, que, por seu lado, contribuem para alimentá-lo, é essencial para um povo. Encontro entre

---

<sup>24</sup> Fernando Cristóvão considera o *incipit* e *explicit* essenciais para determinar e resumir a matéria de um texto, orientando o destinatário/leitor na sua recepção e leitura. (Cf. “O *incipit* e o *explicit* nos diários e relações de viagem. In: Ana Paula Laborinho et al (org.) *A Vertigem do Oriente – Modalidades Discursivas no Encontro de Culturas*. Lisboa – Macau: Edições Cosmos e Instituto Português do Oriente, 1999, p.18.)

<sup>25</sup> Cf. Luísa Marinho Antunes, *op.cit.*, p. 262.

consciente e inconsciente, exprime desejos e necessidades latentes, medos, sonhos, pulsões profundas transpostas em forma simbólica (às vezes fantástica, às vezes mítica) transfigurando a História. Em José de Alencar, a novelística histórica, porque ligada ao objetivo de criação de um romance nacional, cria uma mitologia pátria, transportando paisagens, figuras, ações e heróis para uma esfera intemporal e mítica que se grava na memória coletiva.

Não é, no entanto, uma história mítica pacífica, feita de um encontro ideal entre o europeu e o índio. O *explicit* de *Iracema* é bem explícito: sendo dominado pelos tempos do mundo contado, fecha com o retorno ao presente da primeira pessoa do narrador que recupera uma das lições dos Salmos: “Tudo passa sobre a terra.” Prazer, riquezas, trabalho acabam na morte, num tempo que roda infinitamente e que se impõe, tal como o cosmos, à humanidade. Neste pensamento enquadra-se “Tudo passa sobre a terra.”, entendido num sentido pessoal (como reflexão individual do autor) e histórico (o povo índio vai dando lugar a um outro povo, sacrificando-se e morrendo, como Iracema, o Brasil de ontem dá lugar ao Brasil de hoje).

Em José de Alencar, a novelística histórica de teor indianista dá da História a ideia de um fluxo contínuo que sacrifica uns para criar outros, num suceder-se de acontecimentos ditados pelo passar incansável do tempo que cancela traços, mas também que retorna e revive o ponto de partida, num movimento de reencontro com o espaço natal e suas tradições. Se a História é transfigurada pela memória, pelo mito e pela lenda e serve propósitos de criação épico-mítica, não se pode, no entanto, deixar de ter em mente que Alencar também projeta no presente *Guarani* e *Iracema*, concebendo-os e dirigindo-os para o leitor contemporâneo, consolidando valores nacionais e culturais comuns, agregando os leitores no que é “nosso”.

A descrição incipitaria é, desta forma, nos vários autores portugueses e brasileiros, narrativa e ideologicamente funcional, fazendo corpo com a trama e sendo espaço de transmissão de uma determinada visão do mundo e da pátria. O romance histórico, ligado sempre a uma vontade presente e a um contexto de indagação do “eu” (mesmo nos romances de mais pura evasão), ilumina, através da sua abertura, propósitos e relações com a própria História. Funciona também como uma espécie de vocativo: vê, leitor, como era e como já não é; vê, leitor, o que podes fazer

hoje; vê, leitor, quem és e quem queres ser amanhã. Afinal, pode servir de *explicit* para todos os romances o desabafo do autor de *Iracema*: “Tudo passa sobre a terra”.

## Referências

ALENCAR, J. *Guerra dos Mascates* – Chronica dos Tempos Coloniais. Rio de Janeiro: Garnier, 1873.

\_\_\_\_\_. O Guarani. Coimbra: Almedina, 1994.

\_\_\_\_\_. *Iracema e Cartas sobre a Confederação dos Tamoios*. Coimbra: Almedina, 1994.

GARRETT, A. *O Arco de Sant'Ana* – Crónica Portuense. Lisboa: INCM, 2004.

HERCULANO, A. *O Bobo*. Lisboa: Viúva Bertrand, 1878.

\_\_\_\_\_. *Lendas e Narrativas*. 2.<sup>a</sup> ed., Tomo I. Lisboa: Viúva Bertrand e Filhos, 1858.

ANTUNES, L. M. *Romance Histórico e José de Alencar*. Contribuição para o Estudo da Lusofonia, Funchal, CEHA, 2009.

BERGQUIST, I. *El Narrador en la Novela Histórica Española de la Época Romántica*. Berkeley: University of California, 1978.

BUESCU, H. C. *A Lua, a Literatura e o Mundo*. Lisboa: Cosmos, 1995.

CRISTÓVÃO, F. O *incipit* e o *explicit* nos diários e relações de viagem. In: LABORINHO, Ana Paula et al (org.) *A Vertigem do Oriente* – Modalidades Discursivas no Encontro de Culturas. Lisboa – Macau: Edições Cosmos e Instituto Português do Oriente, 1999, p. 18-25.

DURAND-LE GUERN, I. *Le Moyen Âge des Romantiques*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2001.

GANERI, M. *Il Romanzo Storico in Italia* – Il Dibattito Critico dalle Origini al Post-Moderno. Lecce: Piero Manni, 1999.

HAMON, P. Qu'est-ce qu'une description? In: \_\_\_\_\_. *Poétique – Revue de Théorie et d'Analyse Littéraires*, n. 12, Ano III. Paris: Editions du Seuil, 1972, p. 465-485.

INDURÁIN, C. Retrospectiva sobre la evolución de la novela histórica. In: Kurt Spang, et al (org) *La Novela Histórica – Teoría y Comentarios*. Pamplona: EUNSA – Ediciones Universidad de Navarra, S.A., (1995) 1998, p. 13-63.

PELLINI, P. *La Descrizione*. Roma: Laterza, 1998.

POZZI, G. *Discurso y lector en la novela del siglo XIX(1834-1876)*. Amsterdam-Atlanta: Rodopi, 1990.

SHAW, H. *The Forms of Historical Fiction – Sir Walter Scott and His Successors*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1985.

SPANG, K. et al. *La Novela Histórica – Teoría y Comentarios*. Pamplona: EUNSA – Ediciones Universidad de Navarra, S.A., (1995) 1998.

TURNER, J. The Kinds of Historical Fiction: an essay in definition and methodology. In: \_\_\_\_\_. *Genre*, XII, University of Oklahoma Press, 1979, p. 333-355.

WELSH, A. *The Hero of the Waverley Novels – With New Essays on Scott*. Princeton-New Jersey: Princeton University Press, (1963) 1992.

Recebido: 26/01/2019.

Aprovado: 03/06/2019.