

O ROMANCE HISTÓRICO NA PRIMEIRA PESSOA

No início do século XIX com o desenvolvimento dos estudos históricos e a preocupação de cientificidade, a atitude face ao romance que evoca épocas passadas transforma-se substancialmente. Se textos como *La Princesse de Clèves* de Madame de la Fayette, publicado no século XVII, se limita a colocar personagens da época em tempos recuados, sem ter a mínima intenção de recriar de uma forma verosímil o ambiente evocado, romances como os de Walter Scott, Alfred de Vigny, Victor Hugo ou Alexandre Herculano pretendem reconstituir o passado, tirar ilações para o presente e, em última instância, assumir um papel didáctico que está longe de poder ser menosprezado. Todo o século XIX, assim como a primeira parte do século XX, se norteiam por estes princípios que definem estável e coerentemente o género designado por romance histórico.

Curiosamente, as últimas décadas têm demonstrado um entusiasmo crescente por este tipo de texto e muitos são os grandes romancistas da actualidade que se deixaram deslumbrar pelo passado e pelas potencialidades que essa evocação permite. Tendo em conta, porém, as modificações que a estrutura e concepção do romance sofreram de há um século a esta parte, não será de admirar que o romance histórico tenha também criado as suas próprias regras e se distancie do seu congénere romântico.

A multiplicidade dos romances históricos produzidos em Portugal nos últimos anos impossibilita um tratamento adequado no exíguo espaço de uma comunicação. Resolvi então cingir-me a um *corpus* de três romances, todos eles narrados em 1ª pessoa, o que os afasta do tipo de narração tradicional do género. Os textos abordados são *A Voz dos Deuses* de João Aguiar¹, *A Casa do Pó* de Fernando Campos² e *Memórias de Agripina* de Seomara da Veiga Ferreira³. Embora cada um possua uma especificidade própria, como é natural, o facto de terem um narrador homodiegético confere-lhes uma certa unidade e fá-los remeter para um tipo de problemas semelhantes.

Antes de estudarmos a problemática ligada ao tipo de narração e à focalização que lhe é inerente, pensámos oportuna a referência ao género do romance histórico enquanto teorização assumida nos textos contemporâneos em contraposição com os princípios enunciados no fim do século passado. Para não nos atermos apenas a Alexandre Herculano, introdutor e principal teorizador do género em meados de oitocentos, optámos por apontar autores mais próximos do fim do século afim de concluirmos pela sua falta de originalidade e pela subserviência em relação ao mestre. Arnaldo Gama, em *Um Motim Há Cem Anos*⁴, na Introdução, exprime exactamente a mesma ideia de Alexandre Herculano no texto «A Velhice», de 1840⁵.

Herculano afirma: «Quando o caracter dos individuos ou das nações é sufficientemente conhecido, quando os monumentos e as tradições ou as chronicas desenharam esse caracter com pincel firme, o novelleiro pode ser mais verídico do que o historiador; (...)»; Arnaldo Gama põe na boca do narrador a concepção que deve presidir ao romance: «Sabe muito bem que não estou habituado a escrever. Demais eu não o queria no estilo severo e seco em que se escreve a história; queria-o de maneira que todos o lessem, que instruisse deleitando, *utile dulci*; uma coisa assim a modo de novela, de conto, de romance. Queria... queria uma novela, um romance histórico, que toda a gente lesse, que toda a gente quisesse ler; porque enfim, meu caro amigo, estou convencido que a maneira de ensinar a história àqueles que não se aplicam aos livros, àqueles cuja profissão os arreda de poder fazer estudos sérios e seguidos, é o romanceá-la, dialogando-a, e dando vida à época, dando vida aos personagens, dando vida às localidades; (...)»⁶. O romance histórico surge, assim, como um meio que o intelectual tem à disposição para educar o povo.

Paralelamente a esta apologia do romance histórico, é também moeda corrente no século XIX, a preocupação em afirmar a veracidade dos factos narrados, mesmo se essa atestação é irónica, como é o caso de Herculano em *O Monge de Cister*, quando diz em nota que é uma «historia tirada de um manuscripto que só eu vi, o que lhe dá certo perfume de sancto mysterio»⁷. Em *O Segredo do Abade*, Arnaldo Gama faz pouca distinção entre a ficção e a realidade, escrevendo que o seu texto se chama «novela, e não história, porque é por esta feição que a história se dessemelha das novelas, que nela procuram o enredo. No mais é-lhes tudo quase comum. Ambas têm de respeitar a verdade dos factos e do cenário; ambas devem acatar a fidelidade dos caracteres e dos costumes. Naquilo se apartam somente. A história narra o acontecimento seco e desenfeitado; a novela adonaira-o com as galas do movimento e dos affectos.»⁸

Esta visão simplista leva a que *Um Motim Há Cem Anos* seja prioritariamente apresentado como a história da instauração da Companhia do Vinho do Porto, ou *O Sargento Mor de Vila*⁹ como um relato da invasão francesa comandada por Soult.

Eça de Queirós, em *A Ilustre Casa de Ramires*, tem já uma visão moderna da ingenuidade romântica, desconstruindo a técnica própria do romance histórico e mostrando a sua inegável artificialidade.

Os estudiosos que se têm debruçado sobre o problema do género, apontaram desde sempre a relatividade desta verdade que se queria irrefutável. Já Vigny, em 1827, falava de «l'amour du VRAI» e de «l'amour du FABULEUX»¹⁰, e, mais recentemente, Joseph Turner, entre outros, alerta para o facto de ser mais importante fazer sentido histórico do que ser histórico¹¹. Como diz Carlos Reis, num artigo publicado na revista *Dedalus*,

«Le Fait Historique et Référence Fictionnelle: Le Roman Historique»¹², o que deve prevalecer é a lógica da narrativa, numa interação constante entre a ficção e a história.

Os três autores modernos de que preferencialmente nos vamos ocupar, têm em relação a este problema uma noção mais lúcida e livre de condicionalismos. João Aguiar na Advertência Prévia diz que o seu livro «é uma obra de ficção e não um ensaio histórico rigoroso»¹³, enquanto Fernando Campos põe na boca do narrador a seguinte tirada: «Cada dia que passa eu nasço-me outro e a noção do real é movediça, a confundir-se sem fronteiras definidas com o sonho...»¹⁴.

É partindo deste princípio que Fernando Campos apõe uma nota onde explica o que de fictício há no seu romance, afirmando não ter pretendido «buscar a cor ambiente e epocal à maneira dos românticos»¹⁵, uma vez que a sua personagem «é personagem de um romance e não de uma biografia histórica»¹⁶. É que, como escreve Marguerite Yourcenar, «No nosso tempo, o romance histórico, ou o que, por comodidade, se consente em designar como tal, só pode ser imerso num tempo reencontrado, tomada de posse de um mundo interior.»¹⁷

A relatividade da verdade histórica é magistralmente definida pela mesma autora: «Tudo nos escapa, e todos, e nós mesmos. A vida do meu pai é-me mais desconhecida que a de Adriano. A minha própria existência, se eu quisesse escrevê-la, seria reconstituída por mim, de fora, penosamente, como a de outra pessoa; teria que recorrer a cartas, a lembranças de outrem, para fixar essas flutuantes memórias. Nunca são mais que paredes desmoronadas, divisórias de sombra. Conseguir que as lacunas dos nossos textos, no que se refere à vida de Adriano, coincidam com o que teriam sido os seus próprios esquecimentos.»¹⁸.

Todavia, e apesar de todas estas tomadas de posição, os autores de romances históricos contemporâneos não se furtam à apresentação de dados documentais, quer da ordem da genealogia das personagens referenciais envolvidas (I, *Claudius* e *Claudius the God* de Robert Grave¹⁹, com a genealogia da família imperial até ao ano 41 d.C. e a da família real dos Herodes, respectivamente; as das famílias Tudor, Boleyn e Howard em I, *Elizabeth*, de Rosalind Miles²⁰; ou a da ascendência de Agripina, mãe de Nero, em *Memórias de Agripina*, de Seomara da Veiga Ferreira), quer da referência a factos históricos concretos como as dissertações sobre druidismo ou cristianismo em *Claudius the God* e *Memórias de Adriano*, assim como a descrição pormenorizada de um auto-de-fé e da circuncisão de uma criança em *A Casa do Pó*. Fernando Campos diz mesmo que para o capítulo sobre o auto-de-fé se inspirou em Camilo, lendo romances como *O Olho de Vidro* ou *O Judeu*.

A criação de ambiente propício a uma distanciação e a um empe-

nhamento simultâneos é também favorecida pelos nomes em latim dos capítulos de *Memórias de Agripina*. O uso do latim propicia um certo mistério que o discurso da narradora vai desvendando. Curiosamente, em 1992, nas Editions de Fallois, Pierre Grimal publicara *Mémoires d'Agrippine*, romance de que o seu homónimo português se aproxima em mais de um aspecto. Há, porém, diferenças fundamentais entre os dois e que iremos apontando à medida que formos desenvolvendo o estudo do texto de Seomara da Veiga Ferreira. De momento, queríamos apenas salientar que o tempo escolhido para o início não coincide: enquanto o livro de Pierre Grimal começa com a morte de Britannicus, o da autora portuguesa evoca os últimos momentos da vida da narradora. Como facilmente se constatará, ambos os casos instauram uma narração analéptica, embora o primeiro marque o princípio da consciencialização da quebra da influência de Agripina sobre o filho, e o segundo aponte para o período da desilusão definitiva.

Ainda numa tentativa de criar uma certa cor local, a autora de *Memórias de Agripina* apõe, à semelhança de I, *Claudius* e de *Mémoires d'Agrippine*, notas que explicitam certos procedimentos textuais. Nos três textos, os autores explicam por que actualizaram alguns topónimos ou por que conservaram outros: «Não conseguimos nunca imaginar a Imperatriz dizer Saint-Rémy, Mayence ou Marselha. Quando muito Gleanum (localidade perto de Saint-Rémy), Mogontiacum e Massália. (...) A um ou outro nome da geografia germânica demos a grafia actual. Se não nos enganamos apenas dois. Tentámos uma solução de relativo compromisso para não tornar difícil a leitura do livro, já que era essencial não cair na fácil adaptação de termos que nunca teriam sido proferidos por alguém na época da Imperatriz».²¹ No caso de Pierre Grimal, é interessante a preocupação do autor com a actualização dos nomes das personagens, chegando mesmo a demonstrar como determinada opção pretendeu destruir qualquer conotação criada por um código cultural demasiado estabelecido: «La transcription des noms propres pourra sembler peu cohérente. On lira par exemple Sénèque, et non *Seneca*; *Nero*, *Messalina*, au lieu de Néron ou Messaline. Certains personnages conservent donc leur nom antique, d'autres reçoivent celui qui nous est familier. Ce choix n'est pas indifférent, chaque nom rappelant des harmoniques inséparables de la tradition des historiens modernes: (...) Néron est, pour nous, le nom d'un tyran monstrueux. *Nero* est celui d'un fils. Un parti pris rigoureusement logique eût masqué ces nuances et introduit des anachronismes incongrus.»²² Há, todavia, dois momentos, ao longo do romance, onde o nome de Nero aparece na sua versão francesa actual²³. Nenhum deles parece especialmente motivado, antes pelo contrário, uma vez que, em ambos os casos há uma certa ironia da narradora, sabendo o narratário perfeitamente que é o contrário que tem validade:

«(...) Il m'arrive [Seneca] parfois de penser que, si deux frères

[Britannicus e Nero] étaient appelés ensemble au pouvoir, cela pourrait être avantageux pour tout le monde. L'un porterait la toge, l'autre le manteau de guerre. Mais il faudrait qu'ils s'entendent bien. Cela est-il possible, crois-tu, Agrippine?"

Ce fut à mon tour de sourire. C'était pour moi une idée nouvelle, de penser que Britannicus et Néron pourraient se partager l'Empire et régner côte à côte, et je ne pensais pas que Sénèque parlât sérieusement.»²⁴; «Néron, (...), apparaissait comme le plus sûr garant de la liberté.»²⁵

Falámos, no início do nosso trabalho, que nos iríamos debruçar sobre três romances em 1ª pessoa. É agora o momento de analisarmos as características desses narradores que se assumem como autores de um livro autobiográfico. Como diz Lukacs, «L'histoire devient une scène vaste et fastueuse qui sert de cadre à des événements privés, intimes, subjectifs.»²⁶. A narradora de *Memórias de Agripina* é perfeitamente consciente da dificuldade da autobiografia, mesmo se ela é fictícia, uma vez que não há coincidência entre autora e narradora: «Quando escrevemos sobre alguém ou nós próprios descobrimos facilmente que a nossa vida, como até a de um autor conhecido, tem tantas lacunas e inverosimilhanças que nunca ninguém conseguirá atingir o fim proposto.»²⁷, porque «Todos nós, mesmo quando recordamos, mentimos, alteramos, distorcemos as cenas das mínimas tragédias familiares, as grandes desgraças que se sucederam no tempo, as nossas dores e alegrias.»²⁸.

De acordo com Michal Glowinski, toda a narrativa em 1ª pessoa é dependente da *mimesis formal*, isto é «c'est une imitation par le moyen d'une forme donnée, d'autres modes de discours littéraires, paralittéraires et extralittéraires, ainsi que, selon un procédé relativement commun, du langage ordinaire.»²⁹. Entre os exemplos possíveis conta-se o das *memórias fictícias* cuja característica essencial é a semelhança do texto a uma forma de expressão extra-literária³⁰. Apesar desta presumível semelhança, o leitor dar-se-á forçosamente conta do simulacro e deverá entrar no jogo proposto pelo discurso, sob pena de quebrar a ilusão romanesca. É exactamente o que nos propõe o narrador de *A Casa do Pó*, quando, logo no primeiro capítulo, diz: «Procuro ir ao fundo do tempo, vasculhando nas minhas recordações, numa tentativa de isolar na infância o primeiro momento, a primeira circunstância em que tive consciência de mim (...)»³¹, ou quando usa e abusa do discurso indirecto livre para dar mais verosimilhança ao narrado, transpondo para o discurso uma apropriação das falas dos *outros*, sem, contudo, lhes conferir o estatuto de sujeitos falantes autónomos. Caso semelhante no que concerne ao desvendar da memória é o de *A Voz dos Deuses* ou *Memórias de Agripina*. *Memórias de Adriano* aparece-nos em forma de carta, ou testamento político de Adriano a Mário. Esta obsessão pelo eu traduz-se não só pela ocorrência de uma focalização particular, como

veremos” mas também por uma atenção especial ao processo de escrita, atenção que vem desde o clássico romance histórico em 1ª pessoa — *I, Claudius*. A referência ao método utilizado reforça a ilusão da existência de verdadeiras memórias, de Agripina, autora e narradora, de Cláudio, autor e narrador: «Hoje preciso de utilizar somente as palavras necessárias e despojar o meu pensamento de tudo o que é adventício, secundário, banal.»³²; «Claudius, you tedious old fellow, here you have come to within an inch or two of the end of the fourth roll of your autobiography and you haven't even reached your birthplace.»³³. Esta pretendida ilusão é, contudo, subtilmente quebrada em pequenos pormenores como é o caso de prolepses que ultrapassam o tempo cronológico da vida das personagens: «Se um dia a noção de romanidade se perder, será por um curto e triste período de trevas na vida dos povos, porque em breve retomaremos, ou alguém por nós, o leme desta grande nave que é a Europa e tenho a certeza que, durante milhares de anos, mesmo quando grande parte das nossas obras de arte tiverem caído e os nossos próprios ossos se tiverem desfeito em pó nas cinzas que o tempo dispersa e absorve, os homens de qualquer parte do mundo olharão sempre para Roma como a mãe eterna da Vida e da História, o exemplo moral e cívico perfeito para o seu destino.»³⁴

Personagens referenciais (Agripina³⁵, Cláudio³⁶, Adriano³⁷, Frei Pantaleão de Aveiro, D.Teodósio, duque de Bragança³⁸, Viriato³⁹ ou Isabel I de Inglaterra⁴⁰) são convocados, transformados, repensados. No Romantismo, os grandes mestres do romance histórico adoptavam, em geral, duas atitudes opostas—ou optavam por tratar das personagens referenciais de uma forma discreta, atribuindo-lhes papéis secundários, como é o caso de Walter Scott, Almeida Garrett ou Alexandre Herculano, ou então punham-nas em primeiro plano, como preconiza Alfred de Vigny, em «Réflexions sur la Vérité dans l'Art», texto que precede *Cinq-Mars*, onde Richelieu e Luís XIII são figuras predominantes: «Comme la France allait plus loin que les autres nations dans cet amour des faits et que j'avais choisi une époque récente et connue, je crus ne pas devoir imiter les étrangers, qui, dans leurs tableaux, montrent à peine à l'horizon les hommes dominants de leur histoire; je plaçai les nôtres sur le devant de la scène, je les fis principaux acteurs de cette tragédie dans laquelle j'avais dessein de peindre les trois sortes d'ambition qui nous peuvent remuer et, à côté d'elles, la beauté du sacrifice de soi-même à une généreuse pensée.»⁴¹

O perigo das personagens referenciais é evidente — é mais difícil distorcê-las à vontade do narrador e a ilusão romanesca entra em choque se se modifica completamente o carácter e a actuação de uma personagem demasiado conhecida. Autores como Alexandre Herculano relegaram, nos seus romances, as personagens históricas para segundo plano, enquanto Camilo Castelo Branco as põe frequentemente a agir como se de personagens

inventadas se tratasse. Em *O Regicida* ou em *A Caveira da Mártir*, D.João IV ou D.João V assumem papéis de relevo, assim como Luís XI, de França, em *O Filho do Baldaia*, de Arnaldo Gama.

Nos três romances de que prioritariamente nos ocupámos, Viriato, Agripina ou Frei Pantaleão de Aveiro ocupam lugar de destaque. Se Viriato não é o narrador, deixando o autor esse papel para uma personagem inventada, Agripina e o frade são eles próprios os narradores das suas experiências de vida. O facto de atribuir a focalização a personagens históricas tem consequências a nível da estrutura do romance e da própria construção do universo diegético. Por definição, um narrador homodiegético possui sempre uma visão parcial dos acontecimentos e a trama é obrigatoriamente contada a partir desse ponto de vista que, por vezes, deforma ou altera a realidade ou o que idealmente se pode considerar como tal. Agripina é bem consciente disso quando afirma: «Agora eu digo para mim e escuto a minha voz no centro do meu espírito como se o tempo tivesse parado. Como as verdades têm tantas faces e nenhuma pode ser definitiva!»⁴² Por isso, ela pode saber das suas incapacidades, anotando a dificuldade inerente a toda a recordação: «Na realidade nesse fim de ano, em 783, só restava Caio, em liberdade, de todos os meus irmãos varões. Para o proteger de Sejano, a avó Antónia enviara-o para Capri, junto de Tibério. que o aceitou. Mas o que se passou entretanto'? Oh Agripina, como é difícil recordar!»⁴³ A parcialidade da focalização leva a conclusões interessantes se compararmos o relato dos mesmos episódios em *I, Claudius, Memórias de Agripina ou Mémoires d'Agrippine*. O narrador do primeiro romance surge como mais informado, possuidor de conhecimentos que teria adquirido através dos próprios intervenientes ou através do estudo das fontes históricas. No que diz respeito à actuação de Livia, mulher de Augusto, Claudius consegue que ela lhe confesse todos os assassinios por que foi responsável: «I convinced her that I meant what I said, and so for four hours or more I asked her the most searching questions; (...) Yes, she had poisoned my grand-father, and no, she had not poisoned my father in spite of Tiberius's suspicions — it was a natural gangrene; (...)»⁴⁴. Agripina é menos conhecedora da verdade, a sua focalização assume-se como mais parcial: «Houve quem dissesse que o excesso teria sido provocado pelos emissários de Livia que discretamente teriam preparado o vinho e a comida com drogas e afrodisíacos...»⁴⁵. O uso do condicional composto imprime exactamente esse tom de dúvida característico da focalização interna. São comuns no romance de Seomara da Veiga Ferreira expressões como, «As más línguas diziam também(...)»⁴⁶, o que reforça a ideia da relatividade do saber, que não é mais do que a afirmação inegável da relatividade histórica. No romance de Pierre Grimal, Agrippine recorre mais ao diálogo, recriando o que teria ouvido enquanto criança, através da mãe que lhe relata importantes acontecimentos

contemporâneos ou até anteriores ao seu nascimento. Uma certa veracidade é instaurada, na medida em que a narradora por várias vezes, se refere ao facto de na altura não entender completamente a mãe ou de tirar apenas algumas ilações, que se lhe gravaram no espírito: «J'écoutais tout cela avec un peu d'ennui, comme le récit des choses lointaines auxquelles se complaisent, inexplicablement, les grandes personnes, qui leur attachent un intérêt qu'elles essaient vainement à faire partager à de jeunes auditeurs. J'en retenais toutefois que le destin avait fait de moi, avant même le début de ma vie, une héroïne de tragédie.»⁴⁷ Da mesma forma, Agrippine denuncia mais claramente os seus informadores do que Agripina que recorre com maior frequência a expressões indefinidas como tivemos ocasião de referir.

As várias focalizações apresentadas justificam a diferente visão que Agripina, Agrippine ou Claudius têm das mesmas personagens: Póstumo, o primeiro marido de Livia ou Julia são apresentados de formas diferentes, se não opostas, no romance de Seomara da Veiga Ferreira ou em *I, Claudius*; as relações de Agripina e Cláudio são perspectivadas distintamente nos dois romances homónimos; o marido de Agripina tem conotações muito mais negativas no texto português e só Pierre Grimal refere que as dificuldades sexuais entre os dois provinham de uma promessa de Domício a Tibério — não terem filhos antes da sua morte; Seomara da Veiga Ferreira recusa as relações incestuosas da heroína (com o irmão ou com o filho), Pierre Grimal afirma-as sem nenhum rodeio — «Meu irmão foi acusado de tudo, até de incesto com as três irmãs. Nem eu escapei, antes e depois do meu casamento com Gnaeus. Nunca dei resposta a essas mentiras.»⁴⁸; «Il [Gaius] ajoutait qu'il avait connu des compagnes plus agréables et, en même temps, il ne cessait de me regarder avec une expression évidente de désir. Mais cela ne se produisit que bien plus tard.»⁴⁹; «Como se os beijos trocados, o aflorar da sua mão na minha face, a carícia do seu rosto no meu seio, o abraço suave ou estreito com que me apertava a si, ou eu a ele, pudessem ser transformados no amplexo sedento, quantas vezes venal, de dois amantes!»⁵⁰; «Nous échangeâmes des baisers, qui n'étaient pas ceux d'une mère et d'un fils.»⁵¹; a morte de Crispus, segundo marido de Agripina, varia consoante a diferente focalização da mesma personagem referencial, em cada um dos romances.

Marguerite Yourcenar, nos seus «Apontamentos às *Memórias de Adriano*», aponta as consequências que derivam deste tipo de focalização: «Um certo número de seres cujo retrato gostaríamos de revelar: Plotina, Sabina, Arriano, Suetónio. Mas Adriano só podia vê-los obliquamente. O próprio Antínoo só pode avistar-se por refração, através das recordações do imperador, quer dizer, com uma minúcia apaixonada e alguns erros.»⁵²

Esta postura narrativa implica, por vezes, pequenas diferenças na construção da diegese. Agripina, ao rever horas antes da morte, toda a

vida passada, faz pequenas prolepses que mostram o conhecimento do futuro até àquele momento; em *A Casa do Pó*, Frei Pantaleão parece não dominar o futuro, isto é, a sua atitude narrativa, baseada também na técnica do *suspense*, impede a referência ao que se irá passar em momentos posteriores. No último romance, a diegese vai-se construindo como um mistério a resolver, enquanto nos outros (homónimos), as características memorialistas, com tudo o que lhe é inerente, assumem o primeiro plano.

Algumas das consequências resultantes das diferentes atitudes são as preocupações d'Agrippine em relação à condição feminina ou a angustiada procura do *eu* no livro de Fernando Campos.

Agrippine, e não Agripina, é perfeitamente consciente da sua precária posição de mulher. Enquanto no romance português, a heroína nunca se refere abertamente a este problema, no livro de Pierre Grimal há uma constante referência à sua revolta: «Tout ce que l'on demandait aux femmes, était-ce vraiment de tisser les tuniques de leur mari?»⁵³; «On me dit que, dans la lointaine Bretagne, il y a des reines qui ont toutes les prérogatives des rois. Pourquoi n'en est-il pas de même à Rome, et faut-il qu'une femme ne puisse devenir puissante qu'en se faisant obéir d'un homme?»⁵⁴; «Pourtant, si je veux être sincère envers moi-même, il me faut avouer que, dans le plaisir que me donne un amant, je ne me sens jamais engagée toute entière. Les bras qui m'entourent ne sont pas des liens qui m'asservissent. Loin de là! C'est moi qui tient l'autre sous ma dépendance, même au plus fort de nos étreintes. (...) C'est lui le serviteur et moi la maîtresse.»⁵⁵

Desconhecedor da sua verdadeira identidade, à semelhança de tantas personagens camilianas, frei Pantaleão de Aveiro repete, como em eco, o desconhecimento da sua verdadeira identidade. «Quantos *eus* sou eu?»⁵⁶, pergunta desesperado o frade. Tentando recordar o tempo, porque o espaço parece sonegar-se-lhe («Identifico sensações da infância no tempo que não no espaço. O espaço roubavam-mo com as contínuas mudanças, já que não podiam ou não queriam tirar-me o tempo.»⁵⁷), o narrador chega a dizer «O que eu sei...não sei»⁵⁸, demonstrando uma ignorância essencial. O desvendar da identidade faz-se aos poucos, e de uma forma bastante idêntica à que Camilo usa em muitos dos seus textos. Os processos utilizados são inclusivé muito semelhantes, avendo até um objecto cuja única função é facilitar o reconhecimento — o medalhão. É claro que antes do desvendar pleno do mistério vão aparecendo indícios, ou através de personagens anáforas (como é o caso da cigana que lê a sina) ou através de encontros só aparentemente casuais (a ida a casa de Jacob e Sara na companhia de frei Gaspar, o frade que tinha casado os pais do narrador). Processo idêntico é o que nos aparece em *A Voz dos Deuses*, com a

intromissão dos oráculos que vão descobrindo, embora simbolicamente, o destino do narrador e de Viriato.

A utilização da estrutura em abismo, no episódio da venda do folheto de cordel no livro de Fernando Campos, ao mimar, simplisticamente, a trama, concorre também para tornecer alguns indícios que não poderão escapar ao leitor mais atento.

O caminho que Frei Pantaleão percorre até ao conhecimento total da sua identidade está imbuído dos processos próprios de Camilo ou de Arnaldo Gama, em *Um Motim Há Cem Anos*, por exemplo. Há um acumular de personagens misteriosas que sabem a verdade, mas que por qualquer razão a encobrem e há até, uma tímida alusão, velada embora, à *voz do sangue*, tão tratada em romances como *Mistérios de Lisboa*, *Mistérios de Fafe* ou *O Sangue*, de Camilo Castelo Branco. Este autor, ora aceita o reconhecimento intuitivo dos laços familiares, ora o ridiculariza, mostrando a sua total ausência e inadequação. No último romance citado, depois de uma série de mal-entendidos, o narrador exclama: «Um filho só pode ser filho de quem é seu pai, quando não herda oitenta contos de outro que foi casado com sua mãe.»⁵⁹ Camilo, contudo, nem sempre é tão mordaz, e há textos em que aceita essa hipotética *voz do sangue*. Em *Mistérios de Lisboa*, o narrador pensa: «Senti que era filho daquela mulher, porque mo dizia á voz profética da alma.»⁶⁰ Em *A Casa do Pó*, assistimos a uma certa ingenuidade na apropriação deste indício, ingenuidade que provém de um determinado fazer narrativo: «Mas na retina dos meus olhos, nos meus ouvidos, permaneciam fragmentos de sensações que eu não sabia ainda examinar: um semblante, uma voz, um retalho de órgão e coro, a imagem fugidia de Margarida e Elsa, e sobretudo a impressão concreta, epidérmica, de que alguém ali tinha uns olhos que me enviavam uma mensagem particular.»⁶¹

E curioso observar que um dos temas principais do romance, além da procura do *eu*, é o da questionação da vocação sacerdotal, na linha dos românticos, tal como Alexandre Herculano em *Eurico, o Presbítero* e *O Monge de Cister*, que, por sua vez já se situava na esteira de autores como Matthew Lewis, em *The Monk*, Victor Hugo, em *Notre-Dame de Paris* ou Lamartine, em *Jocelyn*.

Frei Pantaleão reconhece a precariedade da sua condição: «Também eu, como Hércules, me encontro perante a encruzilhada da vida e tenho de tomar uma decisão. E não é, de nenhum modo, a escolha entre o vício e a virtude, entre o mundo e a sua renúncia, entre a carne e o espírito, entre o bem e o mal. Sei bem que não é necessário ser-se padre para se ser um perfeito cristão. A minha dúvida tem raízes mais fundas. É que não me sinto com vocação, sei-o bem. Sei também que não toi por minha escolha que desde longa data me encontro entre frades, que por eles fui

educado, que sou noviço franciscano.»⁶² Esta ausência de vocação não assume, porém o carácter trágico ou vicioso das obras românticas. Atraído por mulheres, o narrador deixa-se seduzir por elas, não tendo posteriormente um excessivo complexo de culpabilidade. O facto de os padres cristãos no Oriente serem casados, contribui para pôr em causa a regra, sem, porém, se revoltar contra ela: «O serem casados provocava-me profunda meditação. Subiam-me dos recônditos esquecidos da alma velhos desejos, hesitações, escrúpulos. Em horas de solidão e melancolia, como eu desejaria poder de novo enlaçar Margarida ou Elsa!»⁶³

Aproximando-se embora dos modelos oitocentistas, *A Casa do Pó* imprime uma maior modernidade aos seus heróis, jogando de uma forma mais aliciante com a construção do texto narrativo. O prólogo é deceptivo, no bom sentido, isto é, o livro apresenta-se como um roteiro de viagem à Terra Santa, expurgado de qualquer nota pessoal: «Armo-me em censor da minha própria obra e, se deixo nela transparecer algo da minha espontaneidade e sinceridade, é em coisas exteriores e mínimas. (...) Espero não deixar, contudo, nenhuns importantes indícios. Que também sobre mim se faça silêncio! Retiro da obra toda a nota íntima e pessoal. Tiro-me da obra no mesmo gesto defensivo e paternal com que um dia aqueles que me deram o ser me retiraram da sua vida para me protegerem de um destino maldito.»⁶⁴ Todavia, tal não é conseguido nem sequer pretendido — o livro que lemos tem um duplo sentido, «Nos últimos dias de Abril de setenta e um abalo na companhia do inglês das doces terras de Itália que por tanto tempo me abrigaram e donde um dia, que já lá vai tão distante, eu partira para a peregrinação à Terra Santa e às origens da minha vida.»⁶⁵ Apesar de se considerar *fora da história*, «Eu sou a personagem que colocaram fora da história, dos acontecimentos, (...)»⁶⁶, ele sente uma certa ligação com a Pátria que também está prestes a perder a sua identidade, com o desastre de Alcácer Quibir. Daí a referência especial a Camões, símbolo de uma outra Pátria, de uma outra espécie de gente: «A Pátria! Vêm-me à cabeça ideias insensatas. Pátria é a *terra dos pais*... Então não tenho pátria... Porque regressar então, se a pátria me não espera nem tem lugar para mim? Sou como essa inumerável multidão de judeus escorraçados de que não se sabe o nome, nem a vida, errante pelo mundo à procura de poiso, de trabalho, de pão...” Mas quem os escorraçou não foi a pátria!”, diz-me, empoleirado no meu ombro, o espectador de mim mesmo ao ouvido da minha consciência. “Foi um punhado de fanáticos que se apoderaram da religião de Cristo e a adulteraram.”»⁶⁷ A semelhança com o fanatismo social ou económico que levou a que o narrador fosse apagado da *história* é evidente. É tão difícil dizer o seu passado, que até a primeira vez que ele é referido é em segredo de confissão (feita a Frei Pantaleão enquanto padre), o que impede a sua repetição ao nível do próprio discurso. Só mais

tarde e em outras circunstâncias, o narratário é informado do mistério tão bem guardado.

A *Voz dos Deuses* possui uma estrutura narrativa simples, tendo o narrador homodiegético, um importante papel na humanização da figura de Viriato e na recriação dos tempos da resistência lusitana ao invasor romano. Tal como fizeram Herculano ou Arnaldo Gama, João Aguiar escolhe como tema de diegese um momento fulcral para a definição de uma identidade portuguesa. Se *Eurico, o Presbítero* evoca o início da luta visigótica contra os árabes, *O Bobo*, a formação da nacionalidade e *O Monge de Cister*, a sua reconstituição com D. João I, Arnaldo Gama retrata em alguns romances as invasões francesas, tal como Carlos Malheiro Dias, em *A Paixão de Maria do Céu*, publicado em 1902. O perigo da perda da independência, que todos estes romances reflectem, espelha-se neste fim de século no romance de João Aguiar. A narração em primeira pessoa permite uma focalização, idealmente mais próxima, embora sem distanciação e sem comentários típicos de um narrador heterodiegético. Os três romances abordados representam três tipos diferentes de narrativas em 1ª a pessoa: as memórias, o narrador que se busca através do discurso e o que se propõe contar a vida, embora à sombra de um herói lendário. Tal construção implica uma modificação na concepção e transformando os seus objectivos. Não interessa tanto recriar o passado, como apresentá-lo de um ponto de vista diferente, em autobiografias fictícias, que se assumem como tal.

Maria de Fátima Marinho
Universidade do Porto

NOTAS

1. Porto, Edições Asa, 1984. A edição de que me sirvo é a 13ª, de 1992.
2. Lisboa, Difel, s/d [1988].
3. Lisboa, Editorial Presença, 1993.
4. Porto, Livraria Simões Lopes de Manuel Barreira, Ed., 1949 (1ª ed., 1861).
5. «A Velhice», in *Panorama*, nº 170, 1/8/1840 e *Scenas de Um Ano da Minha Vida e Apontamentos de Viagens*, coordenação e prefácio de Vitorino Nemésio, Lisboa Bertrand, 1934.
6. *Um Motim Há Cem Anos*, pp. 11-12.
7. Alexandre Herculano, *O Monge de Cister*, Lisboa, Bertrand, s/d, Tomo II, p. 380.
8. Arnaldo Gama, *O Segredo do Abade*, Porto. Livr. Simões Lopes de Manuel Barreira Ed., 1951 (1ª ed. 1864), p. 1.
9. Arnaldo Gama, *O Sargento-Mor de Vilar*, Porto, Livr. Simões Lopes de Manuel Barreira Ed., 1951 (1ª ed. 1863).
10. Alfred de Vigny, «Réflexions sur la Vérité dans l'Art», in *Cinq-Mars*, Paris, Le Livre de Poche, 1970, p. 24.
11. Cf. Joseph Turner, «The Kinds of Historical Fiction: An Essay in Definition and Methodology», in *Genre XII*, rev. da Universidade de Oklahoma, Outubro, 1979, p. 341.
12. Revista Portuguesa de Literatura Comparada, nº 2, Dezembro de 1992, pp. 141-147.
13. *A Voz dos Deuses*, p. 9.
14. *A Casa do Pó*, p. 353.
15. *Idem*, p. 431.
16. *Idem*, p. 432.
17. Marguerite Yourcenar, «Apontamentos sobre as Memórias de Adriano», in *Memórias de Adriano*, Lisboa, Ed. Ulisseia, Trad. de Maria Lamas, 1974 (1ª ed., 1951), p. 256.
18. *Idem*, p. 257.
19. London, Penguin Books, 1953 e 1954, respectivamente (1ª ed. 1934).
20. London, Sidgwick & Jackson, 1993.
21. *Memórias de Agripina*, p. 349.
22. Pierre Grimal, *Mémoires d'Agrippine*, Paris, Ed. de Fallois, 1992, p. 9.
23. Cf. *idem*, pp. 279 e 298.
24. *Idem*, pp. 278-279.
25. *Idem*, p. 298.
26. Georg Lukacs, *Le Roman Historique*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1965, p. 223.
27. *Memórias de Agripina*, p. 315.
28. *Idem*, pp. 107-108.
29. Michal Glowinski, «Sur le Roman à la première personne», in *Poétique*, nº 72, Nov. 1987, p. 500.
30. Cf. *idem* «Parmi les exemples qu'on peut mentionner d'application des principes de la mimésis formelle à la littérature écrite, il y a ces variantes du genre romanesque que sont les Mémoires fictives ou le Journal intime actif, et dont la

caractéristique essentielle est la ressemblance du texte de fiction à un genre littéraire, voire à une forme d'expression extérieure à la littérature», p. 501.

31. *A Casa do Pó*, p. 11.
32. *Memórias de Agripina*, p. 13.
33. *I, Claudius*, p. 50.
34. *Memórias de Agripina*, pp. 148-149.
35. *Memórias de Agripina e Mémoires d'Agrippine*.
36. *I, Claudius e Claudius the God*.
37. *Memórias de Adriano*.
38. *A Casa do Pó*.
39. *A Voz dos Deuses*.
40. *I, Elizabeth*.
41. Alfred de Vigny, *op. cit.*, pp. 23-24.
42. *Memórias de Agripina*, p. 112 e cf. *Mémoires d'Agrippine*, p. 13, «J'ai trop de souvenirs, je connais trop de secrets pour laisser tout cela périr. Et puis, je veux me justifier, dire ma vérité, rendre justice à ceux qui m'ont entouré ou don't l'image a accompagné toute mon existence, entendre de nouveau leurs voix».
43. *Idem*, p. 93.
44. *I, Claudius*, p. 290.
45. *Memórias de Agripina*, p. 41.
46. *Idem*, p. 90 e outras.
47. Pierre Grimal, *op. cit.*, p. 22.
48. *Memórias de Agripina*, p. 157.
49. *Mémoires d'Agrippine*, p. 138.
50. *Memórias de Agripina*, p. 332.
51. *Mémoires d'Agrippine*, p. 353.
52. *Memórias de Adriano*, p. 260.
53. *Mémoires d'Agrippine*, p. 61.
54. *Idem*, p. 240.
55. *Idem*, p. 328.
56. *A Casa do Pó*, p. 168.
57. *Idem*, p. 16.
58. *Idem*, p. 77.
59. Camilo Castelo Branco, *O Sangue*, Lisboa, Parceria António Maria Pereira, 11ª ed., 1965, p. 264.
60. Camilo Castelo Branco, *Mistérios de Lisboa*, Lisboa, Parceria António Maria Pereira, 10ª ed., 1969, 1ª vol., p. 68.
61. *A Casa do Pó*, p. 81.
62. *Idem*, pp. 37-38.
63. *Idem*, p. 162.
64. *Idem*, p. 10.
65. *Idem*, p. 414.
66. *Idem*, p. 376.
67. *Idem*, p. 336.